

ДМИТРИЙ
АЛЕКСАНДРОВИЧ
ПАШКИН

МОРТАЛЬНОЕ ПРОСТРАНСТВО И «МАГИЧЕСКИЙ РЕАЛИЗМ» ДМИТРИЯ ЛИПСКЕРОВА

В статье анализируются различные аспекты понимания и представления событий смерти и умирания как элементов художественной реальности романа «Последний сон разума» Д. Липскерова — представителя отечественной и мировой традиций «магического реализма».

Имя Дмитрия Липскерова давно известно и критикам, и внимательным читателям. Начав как драматург, он плавно переквалифицировался в бизнесмена, в итоге оформившись до беллетриста. Среди его «соратников» и «предтеч» называют более двух десятков имен, тщетно пытаясь обрести искомое неизвестное: звучат имена Шиллера, Руссо, Гоголя, Салтыкова-Щедрина, Кузмина, Садовского, Ауслендера, Андрея Белого, Кафки, Сэлинджера, Гессе, Мураками, Эко, Орлова, Сорокина и даже Бориса Акунина. Но главные фигуранты «дела Липскерова» после десятка прочитанных рецензий и критических мини-эссе фиксируются без усилий: наш герой прочно стяжал репутацию «русского Маркеса» и «второго Пелевина»¹, хотя как минимум одно из этих утверждений весьма спорно. Интересный литератор, успешно выступающий на отечественном рынке и вызывающий шквал довольно противоречивых реакций, неоднократный номинант Букера, кажется, заслуживает внимания к своей персоне и в стане современного литературоведения. Но, видимо, молодые филологи создают свое представление о нынешней российской литературе, просматривая рекламные модули книжных салонов или внимая разговорам дворовых интеллектуалов: если и пишут, то о чем-то нестерпимо «модном» или «актуальном», зачастую превращаясь только в пунктуационный знак «тире» между гулом слухов и глянцевым еженедельником. Видеть в современном мире литературу почему-то никто не хочет. Между тем липскеровские тексты представляют собой этакий засекреченный и сверхкомфортный полигон для любых филологических изысканий, машину наслаждения истинного текстофила, увы, пока урчащую на холостых оборотах. И если в романе Владимира Сорокина чудо-автомат превращает слова, фразы и стихи в кулинарные блюда, а Липскеров свободно гоняет своего героя по всем родам и видам органики, то мы на ближайшие несколько минут попробуем превратиться в некий катализатор биохимической реакции мутации текста в смысл.

Самое важное: главным действующим лицом и, собственно, магистральным сюжетом в романе обозначена смерть. Интересно, что сам автор этот факт вполне доходчиво объясняет; но, видимо, привычка, развившаяся в последнее время у читателей под непрерывным арт-обстрелом постмодерна, всегда ожидать какого-то подвоха, выискивать в тексте ловушки, ждать резких поворотов и разворотов или, на худой конец, погружаться в дебри метафизики после прочтения сыграла здесь злую шутку. Критики упорно твердят о «непонятности» Липскерова. «...Про что кино — понятно не очень (мне). Может, оно и не надо, чтоб было все понятно...», — пишет А. Бобчинский о «Последнем сне разума» на страницах газеты «Утро» [Бобчинский 2000]. Может быть, и не надо. Но кино — про смерть. Причем кино цветное.

Сама по себе мысль о том, что перед самой смертью, а точнее в *сам* момент смерти (пользуясь терминологией В. Янкелевича, в момент *почти-ничто*²), жизнь человека «раскручивается» перед его мысленным взором, — не нова. Известен этот факт был еще в далекой древности, а в наше время получил доказательство благодаря совершенно разным по методологии, но очень схожим по результатам трудам А. Хейма, Р. Моуди, С. Грофа и др. (см., например, специальную главу у С. Грофа: [Гроф 2002:141-168]). Как раз эту идею эксплуатирует Липскеров. Хотя, конечно, обаяние его вовсе не в этом, а в том, *как он это делает и что из этого получается.*

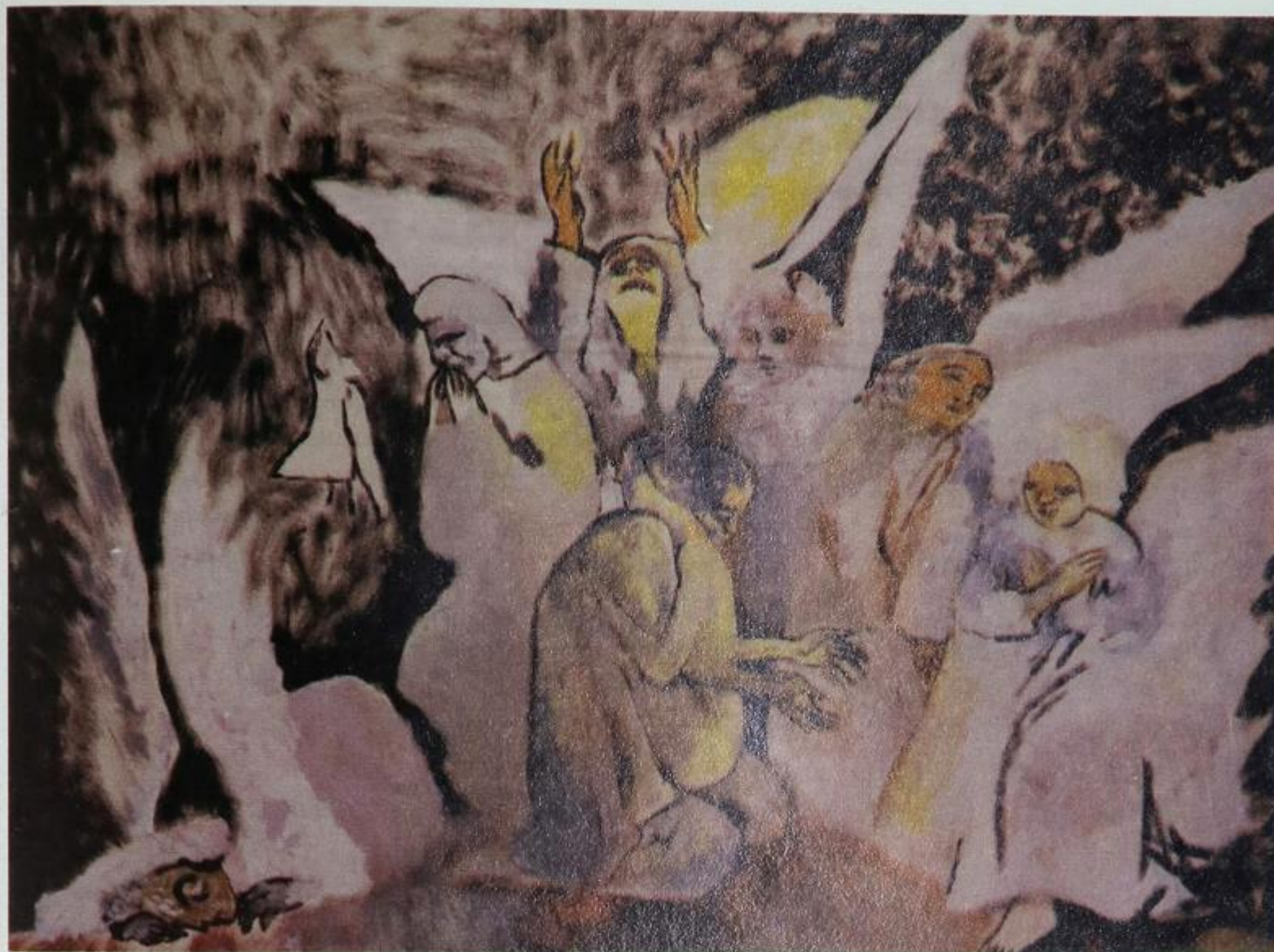
Главным героем романа изображен стареющий татарин, продавец рыбы Илья Ильясов. Жизнь, а точнее длящаяся смерть Ильясова, сюрреалистически переплетающаяся с жизнями и смертями добрых двух десятков других персонажей и, главное, с троекратной смертью предмета своей любви девушки Айзы, собственно, и составляет ткань повествования. Но, кажется, для успешного анализа романа концентрироваться на главном персонаже не только не обязательно, но даже и не нужно. Поскольку, как мы уже заметили, главным-то он и не является; центральная фигура текста — смерть.

Но не просто смерть. А некое длящееся неразградуированное состояние *жизнесмерти*³. Смерть понимается Липскеровым не как состояние «ничто», тотального небытия, а как радикальная метаморфоза до качественно иного состояния. «Смерть не обратная сторона жизни, — продолжила Жанна, и Петрову показалось, что из ее чуть раскосого взгляда выкатилась слезинка. — Смерть — это... — она подбирала слова. — Это — как снотворная таблетка... Ты засыпаешь после боли, а там сон...» [Липскеров 2001:412]. Адекватного описания на человеческом, «живом», языке это новое состояние *послежизни* получить, понятно, не может, ибо язык прочно располагается на территории длящейся жизни; потому выражается он через гиперметафору *сна*, которая сама по себе тоже далеко не нова⁴.

Однако Липскеров поступает гораздо интереснее, нежели предлагает простое изложение такого рода идей. Само пространство текста погружено в статичный одномерный коллоид умирания: действие закольцовано таким образом, что нарратив развивается бесконечно, напоминая некую метафизическую сказку про белого бычка. Вообще «Последний сон разума», наверное, наиболее удачное художественное воплощение известного физического одномерного конструкта, именуемого лентой Мебиуса, здесь вдвойне оправданного, благодаря заглавной теме и смыслу текста.

Таким образом, территория нарратива обращается в точку, в нуль, в результате высвобождается возможность бытия многомерного мортального континуума, в котором и развиваются неподвластные обычной логике и чувствам события, отяжеленные не менее загадочными смыслами. Я бы назвал философию Липскерова новой диалектикой, в некотором смысле — магической диалектикой *n*-измерений: «А что, на все воля Божья! — наехал Синичкин круче. — Никто не знает, близок ли, далек его конец! Вон на Магистральной улице чемпион мира по штанге в ларьке пивом торговал, гора мышц, здоровье как у быка, так обвалился балкон на десятом этаже и сплющил ларек вместе с чемпионом. Диалектика!» [Липскеров 2001:364]. Банальное в общем-то событие обретает статус границы множества измерений: Божий промысел и классическая диалектика мирно уживаются в мортальном пространстве *почти-ничто*...

Лучшим обозначением уникальности хронотопа романа становится смерть майора Погосяна. «Вы целиком проживете этот год, — ответил Семен. — До последней секунды. Но ни секунды в следующем. Вы умрете в тот самый короткий миг паузы между годами» — такое предсказание дает Погосяну дерево-пророк [Липскеров 2001:386]. Вот эта нуль-точка *внутри* времени, а точнее *вне* его, и есть территория липскеровского романа. Фатальный замысел воплощается: раз-



О. Трофимова. ЛЮБОВЬ

давшийся в 23:59 выстрел обрывает жизнь Погосяна ровно в 00:00. То есть в неуловимый миг прихода самой смерти, в момент *нулевого* времени...

Многомерность романа позволяет выделить в нем огромное количество сюжетных слоев и мотивных линий, своего рода, смысловых трасс. Но все эти сюжетные и мотивные нити тонко переплетаются и взаимоотражаются, и связь эта также относится к классу многомерных, простыми сопоставлениями и сравнениями никакого «классического» гармонического единства здесь не добьешься. Мы же в нашей статье только пытаемся дать некоторые наброски, имеющие, скорее, характер подступов к теме.

Итак, смертью, а точнее умиранием, пронизаны «жизни» всех без исключения действующих лиц, эти жизни на наших же глазах и обрываются. Из значимых фигур выживает только родитель-трансформ, капитан милиции Синичкин. И Митя Петров, и начальник отдела Погосян, и Илья с Айзой, и Мыкин с Митрохиным, и дети Ильи Батый, Жанна и Семен — все они скончаются еще до «финала», если вообще о финале можно говорить. Центральная интрига романа все же явно выделяется; ею становится троекратная встреча-смерть Ильи и Айзы, сопровождающаяся бесконечной инкарнацией-метаморфозой.

Инкарнационные встречи Ильи и Айзы происходят трижды (в облике рыб, птиц и насекомых), при этом каждый раз свидание становится все мимолетнее, сопутствующие обстоятельства все тяжелее, а исход все печальнее. Если при первой встрече паре даже удастся завести потомство (а автору — отдельную сюжетную линию) и прожить вместе какое-то время, при второй — прожить только сутки, не добившись оплодотворения, то при третьей — нелепая смерть Айзы наступает через несколько минут после встречи и сразу же после не менее нелепого соития. Да и сама Айза в облике стрекозы оказывается умственно отсталой: она не только не узнает Илью, но и вообще не обращает на него никакого внимания [Липскеров 2001:341].

Их любовная коллизия является примером ускоряющегося линейного развития действия в романе, естественно, венчаемого аннигиляцией, таракан Илья распадается на атомы под ногой капитана Синичкина, предварительно употребив в пищу тело возлюбленной. «Тараканье тело татарина распалось на атомы и превратилось в ничто. Ничто — это бесконечная малость» [Липскеров 2001:476].

Время в «Последнем сне разума» вообще ведет себя совершенно сумасбродно: оно сломалось, оно расслоилось. Это верно подметила критик Ольга Славникова, указав на «неправильную длительность времени» в текстах Липскерова [Славникова 1997:187]. Кстати, эта особенность поэтики романа, вкупе с массой других, позволяет со всем основанием говорить о таком жанре, как «магический реализм», что понятно, учитывая еще и общепризнанный маркесовский след.

Выскажем несколько соображений на этот счет, ибо они нам помогут и в дальнейшем.

В журнале «Новое литературное обозрение» была опубликована замечательная статья А. Кудрявицкого, посвященная традиции «магического реализма» на отечественной почве [Кудрявицкий 1997]. Автор ведет генетическую линию русской ветви жанра от гоголевского «Носа» вплоть до наших дней, особо отмечая в этой связи, с одной стороны, творчество Михаила Булгакова, а с другой — тот факт, что «середина 90-х годов вообще время расцвета магического реализма» [Кудрявицкий 1997:290]. Примечательно, что, если верить автору (а нет никаких оснований ему не доверять), «магический реализм» давно и плотно привился в русской культуре; Кудрявицкий даже выделяет московскую и питерскую школы и вообще сыплет десятками имен. Досадно, что среди них нет имени Дмитрия Липскерова. Между тем он не только заслуживает право быть в перечисляемом ряду литераторов, но может занять там далеко не последнее место. Сколько можно судить, Липскерову удастся совмещать в своих текстах не только русскую традицию, но гораздо серьезнее обращаться к традиции мировой (хотя бы в лице того же Гарсиа Маркеса). Ведь то, что тексты Липскерова глубоко современны, никто и не думает отрицать.

«Переключек» между нашим героем и представителями мирового «магического реализма» можно обнаружить сколь угодно много. Характерно, что для текстов последних существенное значение имеет как раз смертельное измерение художественной вселенной.

Родоначальницей жанра специалисты считают малоизвестную литературу Эквадора [см.: Оржицкий 1999], послужившую оплотом победоносного шествия «магического реализма» в позднем латиноамериканском романе. И здесь мы наблюдаем некоторое количество крайне интересных соответствий.

Важнейшим образом в эквадорской литературе становится образ дерева, и даже — очеловечивание дерева. Например, в романе Агилера Мальты «Дон Гойо» происходит постепенное отождествление мангры (особой разновидности деревьев) с человеческим телом, а смерть дерева отождествляется со смертью главного героя [Оржицкий 1999:151]. Та же не только по духу, но и по форме картина представлена у Липскерова: сын Ильи Семен постепенно превращается в дерево, предсказывая будущее толпе посетителей Ботанического сада. В то же время смерть Семена-дерева не становится личностной или космической катастрофой (как это было бы у «классиков»), а оптимистически гармонизируется созревaniem плодов, несущих сверхъестественную витальную силу, выражающуюся в резком усилении «мужской силы», потенции и эякуляции⁵. Эта взаимосвязь — взаимосвязь секса и смерти, пробивающаяся уже из фрейдистских зарослей, — играет у Липскерова далеко не последнюю роль, вновь в соответствии в том числе и с тради-

циями «магического реализма». Так, роман Хосе де ла Куадра «Семья Сангурима», где сквозным образом «прописано» дерево *матанало*, заканчивается деградацией рода Сангурима, кровавым насилием и феноменальной финальной сценой — «... растерзанная братьями-насильниками их кузина, которую не пожелал выдать замуж отец, найдена мертвой и пронзенной между ног ветвью» [см.: Оржицкий 1999:152]. В «Последнем сне разума» мы, конечно, не найдем такой сцены: метод Липскерова практически не подразумевает точной цитации⁶, схвачено и изящно обыграно у него как раз отчетливое ощущение магической реальности.

Характер магического действия закреплен и «отменой» документирования: съемка сверхъестественных событий постоянно срывается по разным причинам (запись без кассеты, поломка камеры и т. д.), в то время как фиксация рядового происшествия ровным счетом ничем не осложняется [Липскеров 2001:470-472]. В отличие от предыдущих романов, здесь у Липскерова не определено даже место действия (ранее были выдуманные, но — названные!). Хотя А. Бобчинский уверенно пишет, что действие происходит в Москве [Бобчинский 2000], однако нигде в тексте ни прямо, ни косвенно этот факт не называется. Единственным доводом здесь может быть только одна деталь: вывеска «Детский дом № 15» [Липскеров 2001:290], а вряд ли еще в каком городе России может быть аж пятнадцать детских домов, если исходить из реальности обозначаемых. Тем не менее важно, что истинное пространство текста не может быть привязано ни к какому конкретному топониму, так как располагается оно вовсе вне наших измерений: язык редуцируется до одномерности, а пространственно-временной континуум в прямой пропорциональной зависимости развивается до многомерности, и становится возможным такой фокус благодаря организации смертельного события, почти-ничто, аннигилирующего в сознании все возможные рациональные схемы и матрицы.

Пронизывающее влияние небытийного эгрегора фиксируется четко артикулируемой темой суицида, резким проявлением воли-к-смерти и главного героя, и всех остальных персонажей.

Так, Илья Ильясов постоянно озабочен собственной смертью, и эта озабоченность становится все навязчивее, а стремление к смерти сопровождается все более частыми действительными попытками. Собственно, эти попытки, как правило, и определяют очередную инкарнационную метаморфозу. «Его тело расслабилось, он весь созерцал вибрирующий вокруг него мир ... и от всего этого, от небывалого восторженного подъема решительно сделал последний шаг в непроглядную глубину...» [Липскеров 2001:50]. Это — предваряющее описание первой смерти-трансформации. Но вместо неизбежного летального исхода, в соответствии с правилами биологической жизни, по законам магического пространства (а вернее, вследствие отсутствия протокола таковых) Ильясов превратился в рыбу. (Рыбья тема, обозначающая очень важную идею провала коммуникации, не-языка, языка небытия — одна из главных в тексте, и мы к ней еще вернемся). После смерти Айзы в обличье рыбы, Илья «хотел умереть немедленно» и «повторял свои попытки в течение всего дня, сходя с ума от того, что его череп такой крепкий» [Липскеров 2001:104]. Все же в тело человека его возвращает не суицидальная смерть, а насильственная — от рук Мыкина и Митрохина. Но уже через сутки Ильясов вновь совершает самоубийство, ибо «все его нутро наладилось на какое-то другое существование, похожее на смерть...», впрочем, окончившееся трансформацией в птицу [Липскеров 2001:124-125]. После превращения голубь Ильясов опять пытается убить себя, но его спасает рыбак (очевидная апелляция к христианскому тексту) и Ильясов впадает в противоречивое состояние; но встречая и вновь теряя Айзу, он уже без колебаний «... ударился о твердую почву головой и умер» [Липскеров 2001:183]. Опять превратившись в человека, Илья поспал (!) и, проснувшись, зашел в ванную, где, ударившись

виском о ванну, вновь преобразился, на сей раз в таракана [Липскеров 2001:185] (здесь объективным основанием метаморфозы становится смерть от несчастного случая). Даже тараканом Ильясов ищет гибели и призывает к себе смерть: «А потом Илья подумал, что подкосись сейчас у буфета ножка — и станет он белесым пятном. На том и закончатся его мучения.

Упади, буфет! — призвал таракан. — Упади же!!!» [Липскеров 2001:338].

Этот фрагмент в тексте представлен еще до третьего появления Айзы. После же ее третьей смерти таракан Илья «летал по квартире, нарочно ударяясь о стены и потолок, желая разбиться насмерть. Но панцирь был крепок, и судьбы конец не настал» [Липскеров 2001:357].

Суицид постоянно сопровождает и Митю Петрова — одну из самых значимых фигур в тексте, явно выписанную под влиянием Юрия Мамлеева: его собственная неудачная попытка⁷ обрамлена двумя женскими «зеркальными» самоубийствами: Жанны — «подруги» детства и Жанны — дочери Ильи, «приемной дочери» Петрова; смерть последней вообще становится ключевым событием текста, маркером «конца времени» и окончательного перехода.

Специально необходимо отметить навязчивое ощущение скорой смерти у майора Погосяна. «Чую, последний Новый год в моей жизни» [Липскеров 2001:322] — этот рефрен звучит в тексте по крайней мере четыре раза⁸, прежде чем ощущение становится знанием, а знание — действием. Мы уже заметили, что смерть майора Погосяна как нельзя лучше определяет одномерный пространственно-временной континуум текста и его суицидальная атрибуция не вызывает сомнения⁹.

Оккупация сознания действующих лиц силами Танатоса четко показывает моральную генетику текста: однако этот факт может быть истолкован самыми разнообразными способами. Наше видение таково: творение Липскерова представляет собой попытку вербализации «знания» подсознательного о факте физической смерти и связанную с этим художественным замыслом и реализацией философскую рефлексию о сущности жизни и смерти, тяготеющую к оптимистическим представлениям о *жизнессмерти* — едином неделимом процессе. Вообще оптимистическая интенция летальности — один из наиболее характерных моментов всего текста: «Смерть — не злая тетенька, которая подливает вам в шампанское яду. В вашем организме такие процессы произошли, что несовместимы с понятием жизнь. Смерть — просто как выключатель. Когда лампочка накалилась до предела, ее нужно отключить. Почему же смерть отвратительна, если вы ее сами призываете?» [Липскеров 2001:427]. Как выключатель — неотъемлемое звено в электрической цепи (его можно включать и выключать), так и смерть (наряду с жизнью) — неотъемлемая часть бытия, имеющего масштабы куда как большие, чем только эпизоды физических жизней и смертей.

Описанию бытийно-небытийного мира необходимо подобрать соответствующий язык. И Липскеров занимается решением этой задачи, но не как ищущий субъект (этим занимался русский и мировой авангард: футуризм — например, А. Крученых и В. Гнедов в одной традиции; обэриуты Д. Хармс и А. Введенский — в другой и близкой к ним Э. Ионеско и С. Беккет и др.), а в духе постмодерна — как иронико-любопытствующий наблюдатель. Смерть языка и провал коммуникации обозначаются им в виде нелепой притчи: откушенный пираньями (!) язык Карапетяна находит (при помощи Ильясова в обличье птицы) капитан Синичкин, относит в больницу, где его пришивают пострадавшему. Однако Карапетян почему-то теряет возможность объясняться; язык оказывается собачьим — и милиционер умирает.

Попытка обрести собственный язык, попытка наладить коммуникацию и ее провал — это гиперметафора катастрофы сегодняшнего языка. Или, точнее, не катастрофы, а радикального преобразования: очевидная смена всех возможных языковых кодов, ситуация «утраты паролей» межличностной и межсоциальной комму-

никации — реалии сегодняшнего дня, настойчиво требующие осмысления и адекватной вербализации. Ибо утрата живого языка — есть смерть. И язык уже утрачен. Теперь нужно обрести смерть и новый не-язык; эра Водолея вступает в свои права при не-свете обратной (темной) стороны Луны белковой цивилизации...

У Липскерова, по сути, язык становится даже не собачьим, а р ы б ь и м. Безмолвным. Нулевым. Молчание есть единственное средство сохранить сакральность момента *почти-ничто*, и только тишина может выразить «все и ничто» смерти, это пугающее всеприсутствие отсутствия, *исчезающее появление* Танатоса¹⁰.

Критик тонко уловил тему «апологии рыбы» в романе: «Роман Липскерова тем не менее — апология рыбы ... Но Липскеров защищает рыбу вовсе не из соображений политкорректности и верности идеалам открытого общества. У Липскерова на то иные причины, чисто писательские ... Липскеров-писатель, так и не сумев выработать свой собственный язык, стал апологетом рыбы — не-языка, всего, что противоположно языку. Удаляясь от языка, человек приближается к рыбе. Это хороший (возможно, единственный) путь для писателей постсорокинского поколения: автор должен стать рыбой, освоить не-язык. В литературе должен наступить рыбный день» [Анон. 1999].

Соглашаясь с замечательным наблюдением о не-языке, мы должны категорически не согласиться с замечанием о бессилии Липскерова в поисках собственного языка. Как раз наоборот: «... современность Липскерова — в броской неметафоричности, в элегантно лапидарности, которой и должна щеголять ностальгически-разочарованная речь человека конца тысячелетия. Язык Липскерова, ясный и рафинированный...» [Голышко-Вольфсон 2001]. Не уловив главной темы липскеровского романа или же не связав все нити текста в одно целое, не ощутив красу скупости языкового «решения», неизвестный критик вместе с водой выплеснул и ребенка: апология не-языка — не есть неудача Липскерова, а как раз удачная творческая находка (которая, впрочем, справедливости ради добавим, принадлежит не одному Липскерову). Даже не находка; не-язык, «рыбий день» — точная и емкая метафора современных текстов, замороженных как новым пониманием бытийности и смертности, так и новыми способами выразительности.

К сожалению, мы не коснулись еще огромного количества разнообразнейших идей и возможных перспективных путей анализа «Последнего сна разума» даже в русле избранной нами темы. Роман, конечно, заслуживает глубокого и тщательного исследования, которое принесет свои плоды. И нет сомнения, что этот текст Дмитрия Липскерова еще не раз заставит филологов обратить на себя внимание как одно из самых ярких литературных событий России на границе тысячелетий.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ См. показательное заглавие рецензии В. Владимирского «Между Маркесом и Пелевиным» [Владимирский 2002].
- ² «Ламинированное между бытием по эту сторону и небытием по ту сторону, почти ничто мгновения смерти является порогом, ведущим из одного мира в другой. В одном-единственном моменте вспышки это почти-ничто принадлежит обоим мирам и в то же время не принадлежит ни тому, ни другому», — так характеризует уникальность момента *почти-ничто* В. Янкелевич [Янкелевич 1999:271].
- ³ «...Жизнь и смерть являются модусами единого гармонично-противоречивого потока человеческого бытия, разворачивающегося во всей своей полифонической событийности. XX век проблематизировал незыблемость границы жизни и смерти, показал смешиваемость/слипаемость сил/энергий Эроса и Танатоса в едином жизне-смертном пребывании мира, человека, культуры», — формулирует А. В. Демичев [Демичев 1997:205].

- ⁴ Понимание смерти как вечного сна имеет древнейшую традицию, уходящую корнями в представления о грядущем воскресении плоти и еще далее. «Образ смерти как сна пережил столетия: мы находим его в литургии, в надгробной скульптуре, в завещаниях ... Образ покоя воплощает в себе самое древнее, самое народное и самое неизменное представление о мире мертвых» [Арьес 1992:55]. В литературе и вообще в искусстве такая метафора распространена и востребована (например, в уникальном «Словаре поэтических образов» Н. Павлович отмечено свыше 15 примеров из поэтических текстов XVIII–XX вв, иллюстрирующих метафору 'Смерть–сон' [Павлович 1999:438]; их, конечно, намного больше); особый интерес представляет анализ этой идеи в литературе XX века, ибо радикальная смена отношения к смерти, которое пережило (и переживает) нынешнее человечество, вызывает крайне оригинальное развитие темы. В качестве первого приближения следует указать отдельные тексты В. Хлебникова, С. Кржижановского, Ю. Мамлеева, М. Павича и А. Мердок, сравнительный анализ которых, по нашему мнению, мог бы дать фантастические результаты.
- ⁵ Этот мотив, вероятно, имеет свое начало в исторической модели смерти, относящейся к периоду барокко, когда, по наблюдениям Ф. Арьеса, «... с XVI века любовь и смерть сближаются, чтобы через два столетия слиться в едином целом эротизма *macabre*» [Арьес 1992:329]. В памяти культуры существует уникальный миф, который, думается, активно востребован сегодня и, в частности, находит свое выражение в липскеровском тексте. «С какого-то момента, за определенным порогом страдание и наслаждение, агония и оргазм сведены в единое ощущение, что находит выражение, в частности, в мифе об эрекции у повешенных» [Арьес 1992:502]. Отметим также, что этот миф играет важную роль в понимании культового текста XX века – «Голого завтрака» У. Берроуза, а некрофилия становится сегодня удачной гиперметафорой противоречиво гармоничного единства Эроса и Танатоса (например, тексты Владимира Сорокина). Судя по замечаниям А. Курского, эта тема характерна для всего творчества Липскерова: «Эрос и смерть пронизывают как однонаправленное течение жизни горожан, так и сжатую в сорокалетие фантазию пишущей» (героине романа «Сорок лет Чанчжоз». – Д. П.), – заявляет критик о первом романе автора [Курский 2000:129], чтобы продолжить о другом («Пространство Готлиба»): «Смерть и зачатие и в этом романе являются основой культурных ценностей...» [Курский 2000:130].
- ⁶ Хотя, конечно же, как представитель постмодерна Липскеров снабжает свой текст и разноуровневыми цитатами: превращение Ильасова в таракана – явная цитата из Кафки («Превращение»), женский скелет на дне озера (Жанна) напоминает скелеты в финале «Собора Парижской Богоматери» Гюго, умерщвление Петровым собак «на шапки», кажется, уважительный реверанс в сторону Мамлеева и т. д.
- ⁷ «Петров встал с бетона, размялся, а потом неожиданно сложился по полам, да как побежал, выставив вперед голову, да как треснулся ею о стену, отскочил, будто мячик, и рухнул на пол, окровавленный» [Липскеров 2001:273].
- ⁸ См. соответствующие места в романе на стр. 322, 350, 364, 426, 469 [Липскеров 2001].
- ⁹ Особое отношение героев Липскерова к собственной смерти, самого автора к феномену смертности заметно и в драматургических текстах: так, критик А. Аронов пишет о героях пьесы «Семья уродов»: «Тела здесь – только инобытие душ», – отмечая специфический характер сопряжения души и тела в пространстве драмы [Аронов 1991:83].

¹⁰ «Собственная смерть для нас в течение всей нашей жизни — в будущем. Но это будущее никогда не станет настоящим и тем более прошлым... <... > Эсхатологическое мгновение, как и любое мгновение, является вспышкой-соединением *Еще-не* и *Уже нет*, и в этом смысле его можно охарактеризовать как *исчезающее появление*», — пишет В. Янкелевич [Янкелевич 1999:307].

ЛИТЕРАТУРА

- [Анон.] С последней немотой. Рец. на: Липскеров Д. Последний сон разума. М., 1999 // Официальный сайт Дмитрия Липскерова. <http://www.lipskerov.ru/critic>.
- Аронов А. В семье без урода: Рец. на: Липскеров Д. «Семья уродов» // Современная драматургия. 1991. № 4.
- Арьес Ф. Человек перед лицом смерти. М., 1992.
- Бобчинский А. Спи, мой разум, засыпай: Рец. на: Липскеров Д. Последний сон разума. М., 1999 // Утро (ежедневная электронная газета). 2000. № 82 (153). <http://www.utro.ru/articles/life/2000/04/29/200004290489233434.shtml?2000/04/29>.
- Владимирский В. Между Маркесом и Пелевиным: Рец. на: Липскеров Д. Родичи. М., 2002 // Питерbook. 2002. № 5.
- Голышко-Вольфсон Д. О Дмитрие Липскерове (2001) // Официальный сайт Дмитрия Липскерова. <http://www.lipskerov.ru/critic>.
- Гроф С. Человек перед лицом смерти. М., 2002.
- Демичев А. Философские и культурологические основания современной танатологии»: Дис. ... д-ра филос. наук. СПб., 1997.
- Кудрявицкий А. Сущая видимость, или Магическая реальность в зеркале миниатюры: Опыт построения антологии // Новое литературное обозрение. 1997. № 28.
- Курский А. Рец. на: Липскеров Д. Два романа. М., 1999 // Волга. 2000. № 1.
- Липскеров Д. Последний сон разума. М., 2001.
- Оржицкий И. К истокам «магического реализма»: Потерянные следы Эквадора // Латинская Америка. 1999. № 7/8.
- Павлович Н. Словарь поэтических образов. М., 1999. Т. 1.
- Славникова О. Сорок лет российского одиночества: Рец. на: Липскеров Д. Сорок лет Чанчжоэ. М., 1996 // Урал. 1997. № 3.
- Янкелевич В. Смерть. М., 1999.

НАТАЛЬЯ
АЛЕКСАНДРОВНА
ШУТКИНА

ОБРАЗ «УЧЕНОГО-ДУРАКА» В ЛИРИКЕ Н. ОЛЕЙНИКОВА

Статья посвящена исследованию специфики лирического героя в авангардной поэзии, в которой создавались новые формы выражения лирического «я».

Авангардное искусство в качестве центрального образа представило героя «ничтожного», «неловкого», «неуклюжего», «неопрятного» или, наоборот, обладающего «предельно витальной мощью и долголетием, чье самосознание работает категориями «какой-то нечистой силы» [Васильев 1995:32].