

Е. В. Михина
Челябинск, Россия

ЧЕХОВСКАЯ ТРИЛОГИЯ В РЕЦЕПЦИИ СОВРЕМЕННЫХ ПРОЗАИКОВ

Аннотация. В статье предложен интертекстуальный анализ современных текстов рецензий «маленькой трилогии» А. П. Чехова.

Ключевые слова: интертекст, рецепция, Чехов, современная литература.

E. V. Mihina
Chelyabinsk, Russia

THE CHEKHOVIAN TRILOGY IN RECEPTION OF MODERN PROSE WRITERS

Abstract. In article the intertekstualny analysis of modern texts of receptions is offered "the small trilogy" by A. P. Chekhov.

Keywords: intertekst, reception, Chekhov, modern literature.

«Маленькая трилогия» А.П. Чехова («Человек в футляре», «Крыжовник», «О любви») – одна из наиболее частотных источников интертекста прозы конца XX – начала XXI века. Рассмотрим интертекстуальный диалог цикла рассказов с современными постмодернистскими прозаическими текстами: «Пятьдесят два буковых древа» и «Рассказы о любви» Ю. Буйды, «Наш человек в футляре» (из цикла «Чехов с нами»), «Человек в углу» и «Крыжовник» В. Пьецуха и «Человек в футляре», «Крыжовник» (из цикла «Картинки») С. Солоуха.

Проза Ю. Буйды – одно из интересных явлений современного литературного процесса. Исследователь Т. Сорокина пишет: «Это своего рода семантическое поле литературной игры, где причудливо переплетены знаки различных культурных систем. Хронотоп буйдовской прозы определяется измерением мифа. Это связано как с мифом о самом демиурге – писателе, чья фамилия в переводе с польского означает «фантазия или сказка», так и с предметом изображения» [Сорокина].

К проблеме «футлярности» Ю. Буйда обращается в рассказе «Пятьдесят два буковых древа» [Буйда 1996], пронизанном тонким лиризмом, содержащим неразгаданную тайну. Уже во втором абзаце текста мы узнаем о том, что семья Засс, приехавшая с Урала в начале пятидесятых годов XX века в городок, расположенный на месте слияния Вислы и Немана, отличается от исконно живущих в нем семей. Устроившегося в леспромхозе на должность главного лесничего Августа Засса видели все, а его жену Лену «никто никогда не видел – ни живой, ни мертвой». На улице загадочная женщина появлялась только «поздно вечером, когда городок отходил ко сну», в повозке с кожаным верхом: «Она тряслась в возке, придерживая рукой кожаный полог и вглядываясь в дома, деревья и заборы, которых по какой-то причине не могла видеть при дневном свете» [Буйда 1996]. Иногда вечерами супруги Засс прогуливались в буковой роще в сотне метрах от дома. Деревьев в роще было ровно пятьдесят два, что и дало название рассказу. На протяжении нескольких страниц текста свои мнения о внешности «Зассихи» высказывают многие жители: от милици-

онера до библиотекаря. Однако единственный раз увидеть Лену, да и то со спины, удастся только рассказчику. Когда, спустя более тридцати лет, жена Августа Засса умрет, на похороны соберется множество любопытствующих, но он похоронит ее в закрытом гробу. Это тот редкий случай, когда читатель так и не получит отгадки в конце рассказа.

Небольшой по объему текст содержит значительное число интертекстуальных элементов. Сконцентрированы они вокруг вечной темы красоты (в городке почему-то решили, что Лена Засс удивительно красива). Это хрестоматийно известные строки из стихотворения Н. Заболоцкого «Некрасивая девочка», Железная Маска – герой романа А. Дюма, Полина де Винье, красавица средневековой Тулузы, строка из знаменитых «Писем» французского поэта Венсана Вуатюра...

Однако ключом к разгадке семантики произведения, по нашему мнению, становится именно чеховский интертекст. Чтобы понять, насколько может быть красива загадочная фрау, повествователь разглядывает «красавиц на иллюстрациях к Дюма и Чехову». Это точная отсылка к автору. Второй уровень интертекстуальности – аллюзия на чеховскую цитату («В человеке должно быть все прекрасно: и лицо, и одежда, и душа, и мысли») в словах хромого библиотекаря Мороза Морозовича, который «...долго и нудно рассуждал о красоте внешней, телесной, и красоте внутренней, душевной и духовной <...>» [Буйда 1996].

Буйда, в свойственной ему манере, играет с читателем. Только задавшись вопросом: какова в рассказе роль чеховского контекста? – вдруг открываешь для себя «футлярность» жизни Лены Засс (на память сразу приходит чеховская Мавра из рассказа «Человек в футляре»). Но если у Мавры «футлярность» – черта психологическая, то героиня Буйды, видимо, имеет серьезную причину прятаться от людей. В тексте достаточно намеков, помогающих понять подтекст: это и немецкие имя и фамилия мужа Лены, и место расположения городка между Вислой и Неманом, и Урал, откуда приезжают герои, и навязчиво напоминаемое повествователем количество буковых деревьев. Предположение о предвоен-

ной сталинской ссылке немцев на Урал получает, таким образом, серьезное подтверждение. Лена Засс чем-то сильно напугана, она сторонится людей как возможного источника беды. Ее «футлярность» – один из способов выживания в трудное время, а не черта характера. Этим образом Буйда начинает спор со стереотипным представлением, сформированным чеховским текстом, который будет продолжен уже через три года.

«Рассказы о любви» Ю. Буйды, опубликованные в одиннадцатом номере журнала «Новый мир» за 1999 год и имеющие подзаголовок «роман», интертекстуально связаны с чеховским циклом с помощью компонента «о любви». Этот компонент достаточно частотен в литературе, однако первый рассказ «Химич», вступающий в диалог с чеховским «Человеком в футляре» (первым в «маленькой трилогии»), дает возможность предположить полемическую направленность всего цикла. Тексты «Через ФЭ» и «Одноногая жизнь одноногого мужчины» имеют глубинную, трудно вычленяемую интертекстуальную связь с рассказом А.П. Чехова «О любви». В связи с претекстом можно говорить лишь об общей теме и сходной мировоззренческой установке. Это истории о любви героев «другой прозы»: людей социальной обочины, маргиналов, аутсайдеров – и в этом полемика нашего века с временем А.П. Чехова.

В рассказе «Через ФЭ» повторяется чеховская коллизия: Иван Иванович Голубев, еврей-горбун, служащий санитаром в морге, потерявший во время войны всех родных, любит доступную женщину Таньку Матроску. Он готов за нее отдать всю кровь по капле, однако не женится, так как считает, что за таких, как он, замуж не идут. Так же, как чеховский Алехин, он уверен, что любимая будет гораздо счастливее без него. Когда же выясняется, что из-за беспутной жизни Танька заработала болезнь, от которой должна скоро умереть, Иван Иванович в подтверждение любви рассказывает ей историю своего детства, которую никогда никому не рассказывал. Из нее становится ясно, почему горбун никогда не улыбается: во время немецкой оккупации он дважды спасся от неминуемой гибели и видел смерть всех своих родных. Когда и Танька умирает, он превращает ее в красавицу, подчеркивая красками все то, что, по его мнению, было прекрасно в этой женщине. Чеховский вопрос о том, прав ли был герой, отказавшись от жизни с любимой, не звучит, но повисает в воздухе, благодаря заглавию всего цикла. И хотя смысл названия Ю. Буйда комментирует как ошибку в метрической записи фамилии Голубев, после прочтения рассказа складывается впечатление, что и слово, обозначающее сильные чувства одного человека к другому, в нем должно звучать как «любофь», через «ф».

Рассказ «Одноногая жизнь одноногого мужчины», напротив, о любви, способной преодолеть любые, даже откровенно фантастические, преграды. Однажды на помойке мусорщики обнаруживают голого избитого одноногого мужчину огромного роста и отвозят его в больницу, где он и знакомится с кастеляншей Машкой Геббельс. Испробовав его

мужскую силу, Машка забирает одноногого к себе жить. И хотя до него у кастелянши было много мужчин, выясняется, что только от одноногого она «заразилась любовью». Одноногий считает, что должен искупить перед богом какой-то грех, раз родился таким, к тому же вместе с ним в детдом подкинули настоящие башмаки рыцарей-госпитальеров, «отвоевывавших у дьявола земли, принадлежавшие Иисусу Христу». Однажды весной мужчина действительно отправляется биться с чудовищем и возвращается с победой, но полуживой. Медицина оказывается бессильна, однако Машкина любовь спасает одноногого, в то время как герой рассказа А.П. Чехова «О любви» так и не сможет решиться изменить свою жизнь и жизнь любимой им женщины.

Обратимся теперь к первому рассказу цикла, соотнесенность которого с чеховским «Человеком в футляре» представлена эксплицитно. И название рассказа, и имя его главного героя еще во времена Чехова воспринимались как социальные обобщения. Беликов – один из тех типов, которые, вроде Обломова или Чичикова, выражают собой или целую общественную среду, или дух своего времени. «Футлярные люди», «беликовы» – эти нарицательные обозначения вошли в обиход, стали общепонятными формулами. Со временем формула «человек в футляре» из глубинного обобщения превратилась в наименование всех одиноких, скрытных, осторожных людей, сохраняющее, однако, отрицательную семантику. Против подобного стереотипного отношения и выступает Ю. Буйда в рассказе «Химич». Заглавие не содержит интертекста, но уже в первом предложении автор ссылается на прототекст, подсказывая читателю источник полемики.

Героя рассказа Сергея Сергеевича Химича «все считали очень нерешительным человеком, а некоторые вдобавок – человеком в футляре, вроде учителя Беликова из чеховского рассказа» [Буйда 1999]. «Увалень и недотепа»¹, он «прославился медлительностью, нерешительностью, какой-то вязкостью, если даже речь шла о самых заурядных бытовых проблемках. Прежде чем ответить на вопрос, сколько будет дважды два, он и то держал паузу, задумчиво мычал и только после этого очень неуверенным тоном выдавливал из себя: «Пять». Мужчина, неспособный выбрать удобный путь до места работы, пугающийся переезда «до тяжелой головной боли и болезненной одышки», производит поистине жалкое впечатление. Но именно в него, по замыслу автора, по-настоящему влюбляется учитель химии, красавица-гречанка Азалия Харитоновна Керасиди, или просто Ази. (Выбор национальности героини, конечно, не случаен. Это эксплицитная аллюзия на греческий язык, который преподавал в гимназии чеховский Беликов.) Они поженятся, родят дочь и вопреки всем пересудам будут счастливы. Странное поведение Химича объясняется болезнью сердца, от которой он и умрет через шесть лет семейной жизни. В руки мертвому

¹ Е.Н. Петухова отмечает здесь интертекстуальную отсылку к «Вишневному саду» А.П. Чехова.

мужу Ази вложит запечатанный конверт, видимо, с обещанием вечной любви.

Интертекстуальный слой рассказа очень прозрачен: начиная с отсылки к чеховскому произведению, он заканчивается криком прекрасной гречанки: «И ненавижу вашего Чехова! Не–на–ви–жу! Не–на–ви–жу...» В подобном случае невозможно говорить о «бессознательном» взаимодействии текстов. Это открытая полемика, о чем пишет Е. Петухова: «В заключительной фразе рассказа сходятся и разрешаются коллизии внешнего и внутреннего сюжетов. Во внешнем сюжете раскрывается история непонятной для окружающих любви жизнерадостной красавицы к непривлекательному замкнутому «недотепа» и их счастливого брака, во внутреннем сюжете снимается характеристика персонажа как «футлярного человека», параллельно опровергаются представления о Беликове, сложившиеся в массовом сознании, и ведется полемика с репрезентацией Беликова чеховским рассказчиком» [Петухова 2005: 59–60].

Первая часть рассказа имеет и более глубокий интертекстуальный слой – современный автор стилизует повествовательную манеру «Человека в футляре», давая характеристику Сергею Сергеевичу с точки зрения обывателей. Впоследствии он откажется от стилизации, подчеркивая тем самым интеллектуальное и духовное отличие своего героя от чеховского персонажа.

Герой Ю. Буйды действительно может быть назван «человеком в футляре», но только в смысле своей закрытости и экзистенциальности. Представления о Беликове, сформированные когда-то под влиянием школьного учебника, со временем кристаллизовались в литературный миф, концепт, всплывающий в сознании, как только человек замечает любую из черт, ассоциативно связанную с этим концептом. Достаточно кому-либо показаться излишне осторожным или замкнутым, чтобы его окрестили «футлярным человеком». На наш взгляд, персонаж Буйды – зеркальное отражение чеховского героя: в его образе «минусы» меняются на «плюсы». По отношению к людям и своей работе Химич скорее антипод Беликова: он ничего не навязывает другим, не выступает в роли блюстителя нравов и порядка, не жалуется, не ноет. Тихий, скромный лаборант кабинета химии, наклеивающий по четыре названия на склянку с ядовитым веществом, подробно инструктирующий учеников о том, как пользоваться газовой горелкой, готовит себя в воображении ко всем мыслимым неприятностям: «Он не торопился открыть дверь – не из страха или трусости – лишь потому, что пытался перебрать, кажется, все возможные варианты встречи с гостем или гостями: это могли быть соседи, птицы, Козебяка, Дон Кихот или преодолевшая тысячи километров и иссохшая за время пути кобра, утратившая яд и жаждавшая лишь покоя у ног последнего властелина...

Получив письмо, он не спешил распечатывать конверт, упорно стремясь предугадать содержание послания – каждое казалось ему некой *вестью*, иначе зачем бы кому-то тратить время и чернила?» [Буйда 1999]. (Конечно, здесь ощутима аллюзия и на

Обломова И.А. Гончарова.) Зная о своем прозвище, Сергей Сергеевич привык трактовать образ чеховского героя по-своему: «Там краснощекие, чернобровые, вечно хохочущие здоровые люди зверски травят несчастного одинокого человека, который ничуть не лучше, но и ничуть не хуже их. Да, не лучше, но и не хуже». В данной трактовке на передний план выступает антиномия «здоровые – больной», соотносящаяся с самим Сергеем Сергеевичем, что несколько затушевывает отрицательные черты чеховского персонажа. В понимании Химича Беликов – это не человек, который держал в страхе весь город, а несчастное, затравленное существо. К тому же он один противостоит всем, что также делает его достойным жалости, а не порицания. О том, что учитель греческого языка передавал начальство свои разговоры с коллегами, настаивал на исключении для гимназистов, совершивших довольно невинные проступки, при этом как-то забывается. Химич, таким образом, скорее напоминает жену старосты Мавру из того же чеховского рассказа, чем Беликова.

Вслед за классиками XIX века Буйда проверяет своего героя любовью. Пара «Химич – Ази» аллюзийно перекликается с парой «Беликов – Варя Коваленко»: мужчины – «люди в футляре», женщины – яркие, полные жизни красавицы. Однако в интерпретации Ю. Буйды история имеет светлый финал: красавица полюбила «чудовище» (по мнению коллег-учителей и матери Ази) и шесть лет была с ним счастлива. История зарождения любви Ази и Сергея Сергеевича – наиболее слабое место рассказа: авторское стремление отстоять свое мнение в полемике отнимает у героев естественность речи и поступков.

Трагедия Химича в том, что литературная модель становится моделью человеческих отношений, а крик Ази о ненависти к Чехову – это протест против власти литературных стереотипов, складывающихся в массовом сознании и затмевающих образы действительности. Буйда, создавая свой рассказ с помощью чеховского интертекста, обнажает зависимость современного культурного сознания от литературных мифов и стереотипов.

Вячеслав Алексеевич Пьецух – прозаик, эссеист – весьма неоднозначная фигура в современном литературоведении. Очерк творчества и биография Пьецуха представлены в трехтомном словаре «Русская литература XX века. Прозаики, поэты, драматурги», имя его включено в серьезное научное исследование современной литературной ситуации, представленное Н. Лейдерманом и М. Липовецким. Но существует в литературоведении и такая характеристика: «... вычленив постмодернистские черты творчества Пьецуха не сложно. Однако те же самые характерологические приметы его текстов могут быть трактованы с иной точки зрения. Означенные выше как постмодернистские, внешние признаки прозы Пьецуха могут быть интерпретированы и как черты реалистической, но не глубокой и не достигнутой своей цельности прозы писателя второго ряда, оказавшегося на стыке двух эпох, вместившего в своем творчестве этико-эстетические доминанты

различных литературных систем и не сумевшего (в силу объективных или субъективных причин) обрести собственного, ярко выраженного голоса. Сформированный константами прозы (преимущественно) Шукшина и Ерофеева («в духе» Шукшина и Ерофеева, «в стиле» Шукшина и Ерофеева, «в манере» между Шукшиным и Ерофеевым, т.е. «а la»), Пьецух выполняет роль «копииста», или же (поправимся с целью большей корректности высказывания) берет на себя роль писателя «переходного периода» [Богданова 2004: 222–223].

На наш взгляд, выяснение того, кто из современных художников слова будет записан во «второй ряд», сегодня преждевременно. А.С. Немзер, взявшись определить «десятку лучших прозаических сочинений 90-х годов», смог остановиться лишь на тридцатке, предполагая, что другие критики могли бы значительно видоизменить предложенный список [Немзер 2000]. Вслед за Н. Ивановой, Н. Лейдерманом, М. Липовецким, Т. Марковой мы считаем В. Пьецуха одним из ярких представителей «иронического авангарда» (термин Н. Ивановой [Иванова 1989: 239–240]), течения, опирающегося на гоголевские приемы письма, генетически связанного с прозой Д. Хармса, М. Булгакова, М. Зощенко, Ю. Олеши и др. Своеобразие этико-эстетических доминант творчества представителей «иронического авангарда» (Е. Попова, Вен. Ерофеева, М. Кураева, В. Пьецуха), по мнению В. Курицына, определил тот факт, что они «росли не по жизни, а по книгам», «они дети культуры» [Курицын 1990: 172]. Сам В. Пьецух в «Новой московской философии» подчеркивает, что для русской ментальности характерна «литературоцентричность»: «<...> скорее всего литература есть, так сказать, корень из жизни, а то и сама жизнь, но только слегка сдвинутая по горизонтали, и, следовательно, нет решительно ничего удивительного в том, что у нас куда жизнь, туда и литература, а с другой стороны, куда литература, туда и жизнь, что у нас не только по-жизненному пишут, но часто и по-письменному живут...» [Пьецух 1989: 55].

Цикл В. Пьецуха «Чехов с нами» (1988–1989 гг.) состоит из трех рассказов, первый из которых – «Наш человек в футляре» [Пьецух 1990: 34–38] – полемически заострен по отношению к тексту-предшественнику. Учитель русского языка и литературы Серпеев – главный герой рассказа – является еще одним зеркальным отражением Беликова, естественно, с противоположным знаком. Прозрачная связь с прототекстом осуществляется за счет включения фамилии классика в заглавие цикла, состоящего из трех рассказов (как у Чехова); цитирования чеховского заглавия с добавлением компонента «наш» в название первого рассказа; отсылки к чеховскому персонажу в первом абзаце текста.

Начало рассказа сближается с чеховским уже нарративом от 3-го лица, который, однако, переходит у Чехова к учителю Буркину, жившему с Беликовым «двери напротив» и называющему его своим товарищем, а у Пьецуха сохраняется до конца рассказа. Таким образом, чеховское повествование, ведущееся от лица героя, по отношению к автору

является объективным, в то время как нарратор Пьецуха сохраняет субъективность на протяжении всего текста. Подобное отличие объяснимо принадлежностью писателей к разным художественным направлениям: цель Чехова – создать реалистическую ситуацию, цель Пьецуха – показать возможность интеллектуальной игры с известным текстом. Несоответствие мыслимого и реального порождает гротесковость и ироничность повествовательности стиливого плана в прозе Пьецуха. Этот прием М. Липовецкий назвал «интертекстуальной иронией»: «С одной стороны, органическая литературность русской жизни заставляет автора узнавать, вычитывать литературно-исторические прототипы из описываемых им анекдотических коллизий. Причем, как правило, это узнавание является прерогативой того самого литератора-рассказчика, который непременно присутствует в текстах Пьецуха. Он-то и встраивает дикую историю в контекст русских культурных традиций. С другой стороны, прямые интертекстуальные переключки с русской классикой лишь подчеркивают несоответствие жизненной ситуации тому, что знакомо из литературы и истории XIX века» [Липовецкий 1997: 233].

Лексически начало рассказа Пьецуха сближено с повествованием учителя гимназии Буркина. Ср.: «...месяца два назад умер у нас в городе некий Беликов, учитель греческого языка, мой товарищ» [Чехов 1986: 42–43] и «Учитель древнегреческого языка Беликов, в сущности, не знал, чего он боялся, и умер от оскорбления...». Чеховский персонаж строит свое сообщение в форме инверсии, акцентируя реальность излагаемого факта, в то время как современный повествователь инверсию снимает, выдвигая на первый план псевдоцитату, составленную из отдельных узнаваемых компонентов чеховского текста. Таким образом, первое предложение рассказа Пьецуха, по сути, становится обобщением известного классического сюжета. Фраза «Нет, все-таки жизнь не стоит на месте», завершающая авторское сопоставление героев и первый абзац, провоцирует читателя на поиски «движения жизни», то есть на самостоятельное сопоставление образов в дальнейшем тексте. Та же фраза, завершая рассказ, станет рефреном и выводом, к которому, по мысли Пьецуха, должен прийти реципиент.

Более глубинный интертекстуальный слой выявляется при сопоставлении фамилий персонажей. По словарю В.И. Даля, словами, от которых, возможно, произошла фамилия Беликов оказываются: «белый» («бесцветный, противный черному») [Даль 2003: 209] – цветовая характеристика героя в противовес «чернобровой и краснощекой» Вареньке Коваленко), «белец» и «белица» («живущий в монастыре, но еще не постриженный в монашество» [Даль 2003: 211] – трактовка, близкая к образу жизни героя). Производящим словом к фамилии Серпеев, видимо, является «серпистый» («согнутый серпом» [Даль 2003: 69], то есть задавленный страхом). Итак, происхождение обеих фамилий связано с образом жизни персонажей, то есть для создания фамилии своего героя Пьецух использовал тот же прием, что и Чехов.

С первых строк рассказа автор предлагает читателю сопоставить известный литературный образ и своего героя. Если для учителя XIX века футлярю становится преподавание греческого языка, то для учителя века XX – преподавание русского языка и литературы. Беликовское «как бы чего не вышло» в варианте Серпеева доходит до своей наивысшей точки: «Беликов боялся, так сказать, выборочно, а Серпеев почти всего: собак, разного рода привратников, милиционеров, прохожих, включая древних старух, которые тоже могут похода оболгать, неизлечимых болезней, метро, наземного транспорта, грозы, высоты, воды, пищевого отравления, лифтов – одним словом, почти всего, даже глупо перечислять». Отдельные лексемы данной фразы также перекликаются с чеховским повествованием, за счет повтора местоимения «всего» (ср.: «В городе стали бояться всего...»). Первоначальный вывод, делаемый рассказчиком из подобного сопоставления, оказывается не в пользу Серпеева: «Беликов все же был сильная личность, и сам окружающих застрашал, постоянно вынося на люди разные пугательные идеи; Серпеев же был слаб, задавлен своими страхами и, кроме как на службу, во внешний мир не совал носа практически никогда...» Налицо смена ситуации: Беликов запугал жителей города, жители города (страны) запугали Серпеева.

В повествовании Буркина мы получаем уже сложившуюся ситуацию, тогда как рассказчик Пьецуха сообщает нам предысторию возникновения страхов его персонажа: горе-отец сообщил четырехлетнему сыну о том, что все люди смертны, и мальчик начал бояться смерти; товарищи по детским играм били его за интеллигентность – появилась боязнь «рукоприкладственного насилия»; начал бояться голода, так как однажды отстоял трехчасовую очередь за хлебом; пугался женщин, которые могли «ошельмовать его перед комсомольской организацией»; боялся телефонов, звонков в дверь, учителей и учеников и т.д. Выясняется, что в отличие от страхов Беликова, страхи героя В. Пьецуха «имели под собой в той или иной степени действительные резоны». «Наш человек в футляре» в самом деле оказывается нашим, то есть понятным и близким людям, пережившим описанные времена. Пьецуха мотивирует все страхи персонажа, создавая тем самым портрет эпохи в ее резких, характерных чертах, хотя и не конкретизируя ни место, ни время действия.

Желание Серпеева «офутляриться» – спрятаться от страшной действительности – представляется вполне обоснованным: «...он боялся звуков ночи, потому что по ночам в округе то страшно стучали, то страшно кричали, а у него не было сил, если что, поспешить на помощь». Аллюзии с Беликовым («на входную дверь он навесил чугунный засов, а стены, общие с соседями, обил старыми одеялами», «на службу ходил в очках с незначительными диоптриями, чтобы только ничего страшного в лицах не различать») становятся чертами различия, а не сходства.

В дальнейшем образ как бы раздваивается: с одной стороны, перед нами современный Беликов, боящийся абсолютно всего, с другой – порядочный человек, тонко чувствующий прекрасное, всем нут-

ром болеющий за души доверенных ему учеников: «ему претила мысль оставить детей на тех злых шалопаев, которые почему-то так и льнут к нашим детям и которые, на беду, составляли большинство учительства в его школе». (Ср. с учителями в рассказе Чехова: «...наши учителя народ все мыслящий, глубоко порядочный, воспитанный на Тургеневе и Щедрина».) Серпеев оказывается способен на смелые поступки: он не только регулярно подменяет «глупые плановые темы» интересными и важными для формирования молодых людей, то есть идет против циркуляров, чего всегда так боялся Беликов, но и отказывается перестраиваться «на виду у целого класса» в момент внезапной проверки из городского отдела народного образования, то есть открыто выступает против начальства, что даже в голову не могло прийти чеховскому герою, боявшемуся, что «прикажут подать в отставку».

После увольнения (или освобождения) героя из школы он получает возможность вести «внешкольный курс словесности» «для особо заинтересованных учеников хотя бы у себя дома», то есть по-прежнему имеет возможность учить «если так можно выразиться, душе, опираясь главным образом на светлую литературу девятнадцатого столетия». Так же, как и Ю. Буйда, В. Пьецух разрушает читательские стереотипы, связанные с концептами «футлярный человек», «футляр». Его герой, несмотря на свою «задавленность страхами», оказывается «футлярным» диссидентом» (термин Е.Н. Петуховой).

Как у Чехова, так и у Буйды, конец рассказа трагичен. Причиной смерти современного героя становится уход учеников, запуганных в школе, срок восемь часов ожидания ареста и сердечная недостаточность, приключившаяся с ним на третьей сутки. (Этот момент рассказа отдаленно напоминает происшествие с другим чеховским героем – чиновником Червяковым, однако без комизма ситуации.) Удивительно то, что Серпеев не побоялся учить детей прекрасному без разрешения отдела образования, хотя вполне мог предположить подобное развитие событий. То есть, боясь «почти всего», он не боялся ничего, если дело касалось его учеников.

Изменение образа происходит прямо на глазах. «Футлярный человек» осознает парадоксальную истину: «это они все чуточку не в себе, а он-то как раз в себе» – явная реминисценция «Палаты № 6». Его идеалы, почерпнутые из «светлых книг» девятнадцатого столетия, невозможны в страшном XX веке. Если на верхних, доступных наименее эрудированному читателю интертекстуальных слоях, выявляется сходство героев Чехова и Пьецуха, то на более глубинном уровне Серпеев оказывается не просто зеркальным отражением Беликова, а человеком, сохранившим душу, сердце, свой внутренний мир в очень непростое время. Открытая апелляция к Чехову, использование названия и сюжета служат способом изображения современной автору социальной действительности. Русская история и классическая литература (автор – литератор по профессии и историк по образованию) становятся в прозе Пьецуха значимыми составляющими нашего времени. Сополагая явления высокого и низкого

уровня, вводя в произведения иронически переосмысленные культурно-исторические и литературные реминисценции, широко обращаясь к цитации и параллелям, Пьецух обостряет восприятие русской истории и литературы и их идеалов в современности. «Вечные истины», поданные в ироническом ракурсе, звучат ново и неожиданно. Литературоцентричность русской жизни становится художественным выражением постмодернистского понимания алогичности, аномальности и абсурдности ситуации рубежа XX–XXI веков.

Новый поворот «футлярной» темы В. Пьецух предлагает в рассказе «Человек в углу» [Пьецух 1997]. Заглавие становится синонимом устойчивого выражения «человек в футляре» (человек, который замкнулся в кругу своих узких интересов, боится всяких нововведений (по названию рассказа А.П. Чехова) [Ожегов 1986: 746]), что выясняется в процессе чтения. (Заглавие рассказа А.П. Чехова «В родном углу» также содержит лексический компонент «в углу», но с совершенно иным значением – «пристанище, место, где живут» [Ожегов 1986: 715], поэтому говорить об интертекстуальной отсылке к этому произведению вряд ли возможно.) Герой этого текста Валентин Эрастович Целиковский – бывший учитель рисования во второй городской школе города Грибоедова. Он имеет целый букет болезней: «страдал сахарным диабетом, гипертонией, ишемической болезнью сердца и бессонницей, к тому же он был туг на левое ухо, как государь Александр I Благословенный, но только, разумеется, не в результате учебных стрельб, а в результате того, что младшая дочь гвоздем у него в ухе поковыряла, когда он однажды призадумался невзначай, а тут еще он занемог глазами и начал мало-помалу слепнуть». Чтобы вылечиться от слепоты, бывший учитель отправляется через весь город к известной ведунье Маевкиной. Ведунья объясняет Валентину Эрастовичу, что любая болезнь возникает из человеческого страха.

Обдумывая такую версию происхождения болезни, Целиковский приходит к выводу, что в Грибоедове не может быть здоровых людей, поскольку «жизнь пропитана страхами, как водой». Сам Валентин Эрастович боится: «неизлечимых болезней, толчеи на трамвайных остановках, эпилептиков, смерти, удостоверений, бандитов, голода, угара, пожара, зонтичных грибов, секретарей партийных организаций, венерических инфекций, хотя этих ему как будто поздно было бояться, стихийных бедствий, вроде смерча, который недавно пронесся над областным городом Ивановом, престопадных физиономий, скандалов, телефонных звонков, женских слез, ночных посетителей, конца света, слов «задержитесь на минутку», крыс, почтальонов, атомной войны, последних известий, конца света, автомобильных катастроф, бешеных собак в частности и собак вообще, электричества, купания в водоемах, покойников, высоты, езды на перекладных, диспансеров, контролеров на транспорте, всякого рода физических страданий, битого стекла, сновидений, органов следствия и суда». В этом огромном перечне слышны отголоски страхов и Беликова, и

Серпеева, к тому же внесюжетный образ «странного» учителя рисования уже присутствовал в рассказе «Наш человек в футляре», что позволяет говорить не только о чеховском интертексте, но и об «автоинтертекстуальности» (Н.А. Фатеева). Пьецух выводит проблему на новый уровень обобщения: бояться не отдельные личности, а все люди, проживающие в городе Грибоедове, да и во всей стране: «Главная причина болезней – страх. У нас все чего-нибудь трепещут: кто органов, кто пьяных шоферов, кто, что хлеба не завезут, кто старости, кто собак. Поэтому здорового человека у нас практически не найти».

От страхов жизни Целиковский прячется в несколько футляров: «во избежание посторонних влияний на головной мозг» зимой и летом ходит в труху, отсиживается в углу между русской печью со стороны лежанки и крашеной тумбочкой у стены, если хочет скрыться от внешних воздействий или побыть в одиночестве. Своеобразным «футляром» становится и постоянное изобретательство: если Валентин Эрастович одержим какой-либо идеей (например, постройкой велосипеда оригинальной конструкции), то страдания близких перестают его трогать: «Дров купить было не на что, семья обносилась до последней возможности, за электричество не платили с Октябрьских праздников» (аллюзия на рассказ А.П. Чехова «Крыжовник», герой которого фактически уморил жену голодом ради осуществления своей мечты о крыжовнике). Герой Пьецуха считает себя избранным, поскольку, как ему кажется, видит ангелов и слышит «сообщательные шумы» из других миров. Однако столь тонкие слух и зрение отгораживают Целиковского от реального мира близких людей: ни один из «волейбольной команды» его детей не может существовать в современных условиях – «старший сын под электричку бросился, дочь молодой умерла, консервами отравилась, вторая дочь повесилась ни с того, ни с сего, младший сын в тюрьме сидит за политику...» С родителями живет только младшая дочь, которая постоянно лежит на печи, так как «сильно затронута тонким миром, и временами впадает в буйство». Забота и участие, которые Валентин Эрастович проявляет к дочери ограничиваются подаванием воды и успокоительными словами «Ну, будет, Таня, детка, угомонись», произносимыми в тот момент, когда у нее начинается припадок.

Таким образом, В. Пьецух, создавая рассказ «Человек в углу», вновь вступает в полемику с А.П. Чеховым. «Человек в футляре» страшен не только тем, что стремится запугать окружающих, но и тем, что за своими страхами перестает видеть проблемы близких людей. Однако хуже всего ситуация, когда все граждане страны оказываются задавлены страхами, «загнанными в угол» (футляр), а решение любых проблем видят лишь в помощи различных ведуний и ангелоподобных существ из другого мира².

² Кроме аллюзий на чеховские произведения рассказ «Человек в углу» содержит переключки с «Шинелью» Н.В. Гоголя и «Евгением Онегиным» А.С. Пушкина, что также существенно расширяет смысловой потенциал исследуемого текста.

В цикле С. Солоуха «Картинки» также есть рассказ, который, благодаря чеховскому названию «Человек в футляре», прогнозирует определенный горизонт читательского ожидания, практически сразу разрушающийся. Собственно, «человек в футляре» в тексте есть: автор «предъявляет» нам его уже в самом начале, видимо, стремясь оправдать паратекстуальность. «Дядя Коля не любит соседского пацана Андрея. И родителей его и всех прочих обитателей шахтерской улочки, стекающей черными бурунами земли и шлака от подножия водокачки к дырявой ограде сталинской школы. Он отгородился от них желтыми плахами без щелочек и просветов, подслушать можно, но подглядеть никак» [Солоух 2000]. «Отгорожен» он от всего остального мира еще и тем, что единственный из жителей улицы имеет мотоцикл – предмет зависти Андрея – главного героя рассказа.

Загнанный советской действительностью в ситуацию невозможности обретения вожделенной «свирепой зеленой железки с самодельной задней беседкой и ящиком-люлькой», Андрей почти всю свою жизнь копил деньги на покупку машины, которую в конце концов и приобретает, даже женившись для того, чтобы копить совместно. Получается, что рассказанная Солоухом история больше напоминает чеховский «Крыжовник», герой которого также всю жизнь положил на приобретение имения с крыжовником. Перед нами еще один тип футляра, не осознаваемый человеком как таковой, однако пожирающий душу и жизнь героев без остатка. И если Николаю Ивановичу Чимша-Гималайскому суждено умереть, не поняв своей обделенности, то совершенно потрясенный герой Солоуха видит в конце рассказа пророческий сон, в котором на столь вожделенном им в детстве мотоцикле сидит другой – «юный, во весь рот улыбающийся человек». «Отчаяние и мрак беспросветный этой навязчивой, обрывающей дыханье и сон картины» понятны: жизнь оказалась потраченной впустую.

Таким образом, разрушая «горизонт ожидания», созданный чеховским названием, Солоух будит в читателе мыслительную активность, желание разгадать причину, побудившую автора дать рассказу подобное заглавие.

Есть в цикле «Картинки» и рассказ «Крыжовник», вступающий в скрытый диалог с текстом Чехова. Павел Ильич Рабинков, стареющий доцент кафедры аналитической геометрии, «лежа среди смородины и крыжовника», подглядывает за тем, как девушки-соседки полют сорняки на своем участке. Так же, как и герой чеховского рассказа, Павел Ильич одержим достаточно приземленной идеей: которую из девушек он представит в своем воображении, чтобы получить большее наслаждение во время физической близости с женой. Этот «гамлетовский вопрос» не покидает его на протяжении всего текста и разрешается самопроизвольно, без участия самого героя в выборе объекта виртуальной любви.

Это, пожалуй, один из самых летних, солнечных рассказов С. Солоуха, оставляющий, однако, неприятное послевкусие. «Оживотновление» хозяина

на крыжовника, которое настойчиво подчеркивается классиком в описании героя рассказа «Крыжовник» Чимша-Гималайского, его кухарки и собаки³, проецируется на животный инстинкт Павла Ильича. Вместо того чтобы жить, оба героя довольствуются суррогатным замещением жизни: один восхищен жестким и кислым крыжовником, другой получает удовольствие от виртуального обладания юной соседкой. Снова текст проявляет семантическую нагруженность за счет сопоставления с чеховским рассказом, паратекстуально вызванным в читательской памяти цитируемым названием.

Рассказ В. Пьецуха «Крыжовник», на первый взгляд, типичное произведение «другой» прозы, поскольку посвящен он изображению жизни комсомольского лидера Саши Петушкова, волею судьбы ставшего «бичом» и вновь поднявшегося с «обочины» жизни. «Крыжовник» впитал в себя большое число прецедентных текстов. Так, внезапное исчезновение Саши Петушкова, приехавшего в мае 1987 года в составе обкомовской комиссии ревизовать магаданскую областную комсомольскую организацию, сопоставимо с исчезновением жильцов из булгаковской нехорошей квартиры: «В Магадан комиссия прилетела в середине дня, разместились в обкомовской гостинице и разбрелась до обеда, после чего ожидался окончательный инструктаж. Но на обед Саша не явился, и на инструктаж не явился, и даже ночевать в гостиницу не пришел; он вообще пропал, и само имя его всплыло только в девяносто втором году» [Пьецух 2002: 111–123]. Еще одна аллюзия на «Мастера и Маргариту» напоминает: «У нас следует опасаться нечаянных разговоров с незнакомцами». Интеллектуальные беседы «бичей», в компанию которых Саша попал в результате своего исчезновения, подобны философствованию босяков из пьесы М. Горького «На дне», к тому же образованный Петушков сопоставляет их с Челкашом из одноименного рассказа. Упоминаются в тексте Достоевский и Лев Толстой, цитируются «Письма из Сибири» декабриста М.С. Лунина. Аллюзия на стихотворение Н.А. Некрасова «Железная дорога» рождается при упоминании графа Клейнмихеля, министра путей сообщения, строителя первых железных дорог в России; а к поэмам «Мороз Красный нос» и «Русские женщины» отсылает иронически окрашенная фраза: «<...> все к лицу этому агонизирующему городу, и грязные тротуары, и облупившиеся дома, и воровские рожи, но только не прекрасная русская женщина, которая резко выпадает из ансамбля, поскольку, видимо, заслуживает иного жребия и судьбы». В том, как разваливаются «Банк российской яйцеклетки» и движение социал-монархической молодежи, можно увидеть зловещие черты Чичикова. А итогом интертекстуальной игры

³ «Иду к дому, а навстречу мне рыжая собака, толстая, похожая на свинью. Хочется ей лаять, да лень. Вышла из кухни кухарка, голоногая, толстая, тоже похожая на свинью, и сказала, что барин отдыхает после обеда. Вхожу к брату, он сидит в постели, колени покрыты одеялом; постарел, располнел, обрюзг; щеки, нос и губы тянутся вперед, – того и гляди, хрюкнет в одеяло» (Чехов А.П. Крыжовник // Чехов А.П. Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. – М., 1986. – Сочинения. Т. 10. – С. 60).

становится полемика со школьной интерпретацией рассказа А.П. Чехова «Крыжовник», заявленная уже в заглавии.

Как правило, в советской школе рассказ «Крыжовник» трактовали как историю об одной из форм «улиточного» [Захаркин 1989: 201] существования, наряду с «Человеком в футляре» и «О любви». Считалось, что «счастье» своего брата, запершегося «на всю жизнь в собственную усадьбу» с единственной отрадой – кислым, твердым крыжовником, Чимша-Гималайский воспринимает с болезненной иронией. Часто страстные речи Ивана Ивановича о том, что «человеку нужно не три аршина земли, не усадьба, а весь земной шар...», и о человеке с молоточком приписывались самому автору. Иногда авторская позиция комментировалась как далекая от осуждения, однако завершение «маленькой трилогии» солнечным «прекрасным видом» природы прочитывалось как намек на печальное несоответствие между жизнью человека и бытием природы. Такой стереотип по отношению к данному рассказу Чехова был навязан школой массовому сознанию.

Недавно появилась совершенно иная, весьма оригинальная, интерпретация этого рассказа, данная Н.П. Беневоленской [Беневоленская 2005]. Исследователь называет исследуемое произведение литературным предвестником русского постмодернизма. Считает, что в нем явно и очевидно эксплицирована возможность критического отношения к точке зрения рассказчика (Чимша-Гималайского-старшего). Предлагает трактовать его в прямо противоположном ключе. Одним из основных вопросов произведения, с точки зрения исследователя, оказывается: кто из двух братьев Чимша-Гималайских может считаться нормальным? То есть чья точка зрения должна быть принята за норму существования. Однако ответа, по мысли Н.П. Беневоленской, в рассказе нет. Исследователь находит вопиющие логические противоречия в репликах Ивана Ивановича Чимша-Гималайского при сопоставлении трех рассказов трилогии: «...в «Крыжовнике», повествуя о жизни брата, свой обличительный пафос он направляет против тех, кто склонен к малодушному бегству от полноценной бурной городской жизни к усадебному покою и прозябанию: «Уходить из города, от борьбы, от житейского шума, уходить и прятаться у себя в усадьбе – это не жизнь...». Между тем, в «Человеке в футляре», выслушав рассказ Буркина о гимназическом учителе Беликове, Иван Иванович обрушил свой гнев как раз на городскую жизнь, раскрывая ее противоестественность и порочность: «А разве то, что мы живем в городе в духоте, в тесноте, пишем ненужные бумаги, играем в винт – разве это не футляр?». Мало того, парадоксальным образом посещение оставившего городскую жизнь брата отвратило рассказчика не от деревенско-усадебного существования, что было бы понятно и естественно, а почему-то от города: «Я уехал тогда от брата рано утром, и с тех пор для меня стало невыносимо бывать в городе». Итак, герою «невыносимо» буквально повсюду, по его оригинальной логике получается, что жить нельзя нигде – ни в городе, ни вне города. В любом случае очевид-

но, что затронутая рассказчиком проблема далеко не однозначна и желание уйти от городской суеты и духоты в покой усадебной жизни вряд ли заслуживает столь резкого осуждения» [Беневоленская 2005: 10–11]. Традиционная трактовка текста основана на доверии к рассказчику, в то время как утверждения его весьма противоречивы. Исследователь убедительно доказывает, что Иван Иванович может быть отнесен в длинный у Чехова ряд героев-проповедников. В подтверждение своей точки зрения исследователь приводит мнение П. Долженкова о том, что уравновешенный и беспартийный Чехов не испытывал к подобным индивидам особых симпатий: «Чехов предупреждает о негативных чертах психики таких людей: фанатизме и чрезмерном возбуждении, – не дающих им объективно взглянуть на жизнь и верно в ней ориентироваться. Чехов-врач отмечает, что эти черты вполне могут оказаться за гранью психической нормы» [Долженков 1998: 96]. Любые попытки дать четкую моральную оценку персонажам произведения, по утверждению Н.П. Беневоленской, неизбежно будут носить дискуссионный и всецело субъективный характер. Характеристики героев «Крыжовника», братьев Чимша-Гималайских, наделены поистине универсальной амбивалентностью – постоянно балансируя между позитивом и негативом, они ускользают от любых завершающих определений. Текст позволяет отнестись к герою-рассказчику и с антипатией (увидев в нем озлобленного человека, одержимого человеконенавистничеством и завистью ко всем, кто, в отличие от него самого, испытывает радость и счастье), и с симпатией – как к наивному, но чистому душой мечтателю-идеалисту донкихотского склада. Точно так же автор дает читателю возможность увидеть в младшем Чимше-Гималайском либо деградирующего обывателя, либо вполне нормальную, разве что несколько чудаковатую, личность, сумевшую осуществить невинную мечту о выращивании крыжовника на собственном клочке земли. Вывод Беневоленской: «В чеховском рассказе «Крыжовник» мы имеем диковинный, предвосхищающий постмодернистские опыты сплав развенчания и апологии» [Беневоленская 2005: 18].

Интерпретации рассказа, данной Беневоленской, близка рецепция В. Пьецуха. Его герою Саше Петушкову, прожившему по воле автора удивительно насыщенную жизнь, «весь земной шар» оказывается совершенно не нужен. Опробовав на себе жизнь комсомольского вожака, «бича», предпринимателя и политика, Саша, загнанный в тупик, совершенно случайно срывает ягоду крыжовника: «Вкус этой ягоды поразил его: точно вся гамма мыслимых ощущений соединилась в ее благоуханной мякоти, от привкуса поцелуя до электрического эффекта, немедленно нахлынули змяцающие детские воспоминания, и в нос пахнуло чем-то одновременно и русским, и не совсем». Эта небольшая по размеру ягода станет для героя символом мироздания, вечно живой и юной жизни: «Он сорвал другую ягоду и рассмотрел ее против солнца: глянцева ее поверхность была покрыта еле заметным пухом, как кожа пятнадцатилетней девушки, а внутри светился

жидкий янтарь и сидели две косточки, похожие на зародыши близнецов». Осознав для себя красоту и прелесть этой ягоды, созданной природой, Петушков весь уйдет в работу по разведению крыжовника, а самыми страшными его врагами станут сильные заморозки на почве, огневка и вонючий садовый клоп. «На этом поприще Саша достиг со временем замечательных успехов, так, он вывел четыре новых сорта крыжовника в дополнение к семистам двадцати двум выведенным до него, стал почетным членом британского Эгтон-Бриджского общества селекционеров, добился плодоношения кустарника с последней декады июня по первые холода и так выгодно торговал саженцами, что ему вполне хватало на прожитие». У героя В. Пьецуха остается лишь один неразрешенный вопрос: зачем он «скитался, любил, стремился, работал, страдал»? Ему не под силу понять законы, управляющие жизнью и человеческими отношениями, так же, как персонажам Чехова.

Интересен сам способ введения в рассказ чеховского интертекста: название и аллюзивно связанные с ним три последних абзаца создают своеобразную кольцевую композицию, включая тем самым оставшееся пространство текста в чеховский контекст в качестве иллюстрации той бурной деятельности, которая, по мнению Чимши-Гималайского старшего, и должна являться сутью человеческой жизни. В отличие от рассказа «Наш человек в футляре», автор нигде не вступает в открытую полемику. Однако недоуменный вопрос героя «...а зачем?», завершающий текст, формирует полемическую рецепцию. Принцип, выбранный современным автором для создания собственной креативной рецепции, как и у других авторов, вступающих в дискуссию, – энантиоморфизм. Если герой Чехова сознательно подчиняет всю свою жизнь единственной мечте и неуклонно движется в желанном ему – футлярном – направлении, то герой Пьецуха, напротив, всегда стремится занять лидерские позиции, видит свое место в гуще событий, а смысл жизни находит мимоходом, случайно. Зеркальная разнонаправленность сюжетной линии, таким образом, очевидна.

Для создания комического эффекта современный автор использует известный чеховский прием сопоставления или столкновения таких явлений, которые относятся к разным, несовместимым рядам. Читатель рассказа, знакомясь с перипетиями жизни Саши Петушкова, узнает представления о нашей стране и обществе разных социальных групп. Герой настолько внушаем, что легко принимает мировоззренческие установки комсомольских вожakov и «бичей», современных язычников с их многобожием (богов – 365, по одному на каждый день года) и социал-монархической молодежи, столкновение же этих мнений происходит в сознании главного героя и читателя. Ирония в описании жизни разных слоев современного общества также создается совмещением несовместимого: сочетанием лексики, соответствующей высокому стилю: «с молодых ногтей», «призвание», «достигнет... высот» – и низкому просторечию: «чужал», «выбьется», «очумел».

Вступая в диалог-спор со стандартизованным, стереотипным восприятием рассказа «Крыжовник», Пьецух использует чисто чеховский прием: без дидактизма наводит читателя на мысль о норме, от которой уклоняется жизнь его героев. Нормой оказывается близость к природе, труд на своей земле, то есть напоминание о красоте, которая окружает героев и обычно остается не замеченной.

Проанализировав произведение современных авторов прецедентными текстами для которых стали рассказы из «маленькой трилогии» А.П. Чехова, мы пришли к следующим выводам.

Цель рецепций Ю. Буйды и В. Пьецуха – разрушение стереотипных представлений о чеховских текстах, сформировавшихся в массовом сознании. С. Солоух проецирует чеховские мировоззренческие установки на совершенно новые сюжеты, представляя свою рецепцию чеховских рассказов на современном материале.

Вступая в диалог-спор, Ю. Буйда использует следующие приемы включения интертекстом: упоминание фамилии автора или относительное прилагательное, образованное от его фамилии, сравнение с чеховскими героями, точечную цитату и аллюзию на известную цитату, выбирает разных героев (женщину и мужчину), ведущих внешне похожий на беликовский образ жизни.

В. Пьецух также упоминает имя Чехова в заглавии цикла, использует заглавия-цитаты, псевдоцитаты, аллюзии с Беликовым в описании Серпеева, которые становятся чертами различия, а не сходства; как и классик, фамилией своего героя характеризует его образ жизни; ирония создается с помощью чеховских приемов. Используя аллюзии на Беликова в рассказе «Человек в углу», автор убеждает читателя в ненормальности современной жизни, в которой люди всего боятся и вынуждены искать «футляры», помогающие спрятаться от реальности.

С. Солоух сперва создает горизонт читательского ожидания с помощью чеховских заглавий, даваемых своим текстам, а затем разрушает его, провоцируя читателя на размышления о причинах, побудивших автора использовать названия-цитаты.

В целях демонстрации своих идей Ю. Буйда и В. Пьецух используют принцип энантиоморфизма, как наиболее продуктивный для порождения новых смыслов.

ЛИТЕРАТУРА

Беневоленская Н.П. Литературно-эстетические корни русского постмодернизма. – СПб.: Филол. ф-т СПбГУ, 2005.

Богданова О.В. Ироничная и литературоцентричная проза Вячеслава Пьецуха // Богданова О.В. Постмодернизм в контексте современной русской литературы (60–90-е годы XX века – начало XXI века). – СПб.: Филол. ф-т СПбГУ, 2004.

Буйда Ю. Пятьдесят два буквых древа // Новый мир. 1996. № 8. С. 146–148.

Буйда Ю. Химич // Новый мир. 1999. № 11. С. 86–105.

Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка: в 12 т. – М.: Мир книги, 2003. Т. 1.

Долженков П. Чехов и позитивизм. – М.: Диалог – МГУ, 1998.

Захаркин А.Ф. А.П. Чехов. «Ионыч», «Вишневый сад»... // Русская литература. Советская литература: справ. материалы: Кн. для учащихся ст. классов / сост. Л.А. Смирнова. – М.: Просвещение, 1989.

Иванова Н. Намеренные несчастливцы? (О прозе «новой волны») // Дружба народов. 1989. № 7. С. 239–240.

Курицын В. Четверо из поколения дворников и сторожей // Урал. 1990. № 5. С. 172.

Липовецкий М.Н. Русский постмодернизм: Очерки исторической поэтики. – Екатеринбург, 1997.

Немзер А.С. Замечательное десятилетие (О русской прозе 90-х годов) // Новый мир. 2000. № 1. С. 199–219.

Ожегов С.И. Словарь русского языка / под ред. чл.-корр. АН СССР Н.Ю. Шведовой. 18-е изд., стереотип. – М.: Рус. яз., 1986.

Петухова Е.Н. Притяжение Чехова: Чехов и русская литература конца XX века. – СПб.: Изд-во СПб. гос. ун-та экономики и финансов, 2005.

Пьецух В.А. Новая московская философия // Новый мир. 1989. № 1.

Пьецух В.А. Наш человек в футляре // Пьецух В.А. Я и прочее: Циклы; Рассказы; Повести; Роман. – М., 1990. С. 34–38.

Пьецух В.А. Человек в углу // Пьецух В.А. Государственное дитя. – М., 1997.

Пьецух В.А. Крыжовник // Знамя. 2002. № 8. С.111–123.

Солоух С. Картинки: рассказы. – СПб., Геликон Плюс, 2000.

Сорокина Т.В. Своеобразие концепции личности в прозе Ю. Буйды // http://www.kcn.ru/tat_ru/universitet/index.php3.

Чехов А.П. Человек в футляре // Чехов А.П. Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. – М., 1986. – Сочинения. Т. 10. С. 42–43.

Данные об авторе:

Михина Елена Владимировна – кандидат филологических наук, доцент кафедры массовой коммуникации Южно-Уральского государственного университета; учитель МАОУ гимназии № 26 (Челябинск).

Адрес: 454080, г. Челябинск, пр. Ленина, 76.

e-mail: Mihlen-73@mail.ru

About the author:

Mikhina Elena Vladimirovna is a Candidate of Philology, Associate Professor of Mass Communication of South Ural State University; teacher of a gymnasium No. 26 (Chelyabinsk).