

Т.Н. МАРКОВА
(г. Челябинск, Россия)

УДК 821.161.1-3
ББК Ш33(2Рос=Рус)64-444

МЕНИППЕЙНАЯ ИГРА В СОВРЕМЕННОЙ ПРОЗЕ

Аннотация. Данная статья посвящена актуальной литературоведческой проблеме жанрового анализа современной прозы. Исследовательское внимание сосредоточено на обнаружении структурно-семантического потенциала, актуализация которого позволяет выявить новые смысловые обертоны в новейшей прозе. В качестве предмета исследования избрана мениппейная игра в современной прозе.

Ключевые слова: современная проза, жанровая трансгрессия, мениппейная игра

Приступая к разговору о жанровых трансгрессиях в современной прозе, напомним важное высказывание М.М. Бахтина о том, что явления подлинной культуры могут быть только «феноменами границы»: «Внутренней территории у культурной области нет: она вся расположена на границах, границы проходят повсюду, через каждый момент ее <...>. Каждый культурный акт существенно живет на границах: в этом его серьезность и значительность» [Бахтин 1975: 25]. Не менее значимой для нас является идея Ю.М. Лотмана о том, что граница есть пространство смыслообразования [Лотман 1999: 182-183].

В новых семиотических координатах восстановление разрушенного единства человека с миром происходит в актах трансгрессии как особого опыта переступания границ. «Сконструированность» реальности обнажается [Зенкин 2006: 392], трансгрессия эксплицируется в «дискурсе необычайного». В этой связи обратимся к современным модификациям мениппеи.

«Мениппова сатира», или мениппея – жанр античной литературы, характеризующийся свободным соединением стихов и прозы, серьезности и комизма, философских рассуждений и сатирического осмеяния, общей пародийной установкой, а также пристрастием к фантастическим ситуациям (полет на небо, нисхождение в преисподнюю, беседа мертвецов и т.п.), создающим для персонажей возможность свободного от всяких условностей поведения. В современном литературоведении термин «мениппея» применяется (вслед за М.М. Бахтиным) преимущественно к романным произведениям подобного типа (Ф. Рабле, Ф.М. Достоевский) [ЛЭ 2001: 1325-9].

М.М. Бахтин определил мениппею как жанр «экспериментирующей фантастики», предполагающий «трехпланное построение: действие и диалогические синкризы переносятся с Земли на Олимп и в преисподнюю» [Бахтин 1972: 192-201]. Важнейшей особенностью мениппеи является неограниченная свобода сюжетного вымысла, необходимого для создания исключительной ситуации, для испытания философской идеи. В ней испытываются мировоззренческие позиции человека и обнажаются *pro et contra* «последних вопросов» жизни.

Мениппея строится на резких контрастах и оксюморонных сочетаниях, на игре сменами верха и низа, подъемов и падений, на неожиданных сближениях далекого и разъединенного – «мезальянсах всякого рода». Для нее характерны многостильность и многотонность, связанные с использованием вставных жанров, а также смешением прозаической и стихотворной речи. В мениппее проявляется то, что можно назвать морально-психологическим экспериментированием: изображаются необычные, аномальные психические состояния человека (бредовые, суицидальные), раздвоение личности, страшные сны, страсти, граничащие с безумием, и тому подобное. Для нее очень характерны сцены скандалов, эксцентричного поведения, неуместных речей и выступлений, то есть всяческие нарушения общепринятого и обычного хода событий, установленных норм поведения и этикета, в том числе и речевого.

Экстраполируя теоретические установки Бахтина на ситуацию постмодернизма, М. Липовецкий выдвигает весьма перспективную гипотезу, предлагая рассматривать мениппею в качестве метажанра, а мениппейную игру как жанрово-стилевую доминанту современной прозы. Ученый утверждает, что комплекс принципов организации художественной семантики мениппеи соответствует многим существенным чертам поэтики постмодернистской прозы. В частности, он полагает, что «особая функция фантастики в мениппее сопоставима с особой функцией абсурда в прозе новой волны», а «особая стилевая палитра мениппеи соотносима не только с карнавальностью и сказочностью как стилевыми доминантами, но и с тем, что в прозе этого направления никогда не обыгрывается только один литературный дискурс. Как правило, происходит сопряжение нескольких, в равной степени дискредитируемых дискурсов, причем осколки этих дискурсов нередко сочетаются в пределах одной фразы, одного абзаца» [Липовецкий 1997: 290].

Мениппейная «память жанра» воплощает деструктивную интенцию постмодернистской поэтики, объектом мениппейной игры становится практически любой из «старших жанров»: утопия, сказка, житие

и др. Разнообразные феномены постмодернистской прозы (Т. Толстая, А. Иванченко, В. Пьецух, Вик. Ерофеев, В. Шаров, Е. Попов, В. Сорокин, С. Соколов) рассматриваются М. Липовецким как опыты реконструкции традиционных метажанров, совершаемые в свете «мениппейного нигилизма».

Подвергнув тщательному анализу достаточно широкий круг феноменов современной прозы, ученый приходит к выводу о том, что «внутренняя структура постмодернистского образа создается сочетанием мениппейного метажанра с “голограммами” других, вполне традиционных и часто канонических метажанров. Это сочетание носит глубоко диалогический характер: мениппейность обнажает условность, иллюзорность всякого культурного порядка, разрушает всякую претензию на обладание истиной» [Липовецкий 1997: 295]. Иными словами, структурные и семантические параметры мениппейного жанра в наибольшей степени коррелируют с гибридностью и эклектичностью как ведущими тенденциями в развитии жанров современной прозы. Убедительные подтверждения этой мысли мы обнаруживаем при анализе произведений Л. Петрушевской и В. Пелевина.

Так, объектом мениппейной игры в рассказе В. Пелевина «**Синий фонарь**» становятся детские «страшилки». Это специфически городской, ограниченный семейным и вещным миром детский фольклор ужасов, работе с которым посвятил свою книгу детский писатель Э. Успенский [Успенский 1991]. Пелевинский рассказ, сотканный из страшных историй и разорванный пустотами и абзацами между ними, выводит детские «страшилки» в область «последних вопросов» жизни и смерти. Неживой свет фонаря за окном палаты пионерлагеря и мертвенное сияние лунного диска обрамляют повествование, создавая inferнальный фон немудреным рассказам – про мертвый город, про синий ноготь, про красное пятно, про программу «Время», про зеленое кресло и красное знамя, про желтую шторму и черного зайца. Последняя из страшных историй переводит повествование в метафизический план: милосердная девочка выдирает гвозди из лап черного зайца, и под его барабан обитатели пионерлагеря засыпают, чтобы провести оставшуюся жизнь в состоянии сна:

Потом они все выросли, кончили школу, женились и стали работать и воспитывать детей. А на самом деле они просто спали в палатах этого пионерлагеря. И черный заяц все время бил в свой барабан [Пелевин 2000: 296].

В другом рассказе – «**Вести из Непала**» – мы попадаем прямо в загробный мир, хотя осознание этого факта приходит не сразу, страшное открытие подготавливается постепенно. С первых абзацев рассказа

мы погружаемся в крайне неуютную атмосферу холода и тревоги (мокрый снег, грязные лужи и огромные машины, мчащиеся по автостраде). Шаг за шагом в тексте накапливаютсястораживающие детали и странности, например: грузовики – заляпанные мазутом *страшилища, перемещаемые чьей-то тупой и жестокой волей*; белая кофточка героини *с широкой черной полосой на груди*, оказавшейся следом от протектора; странный разговор об электричестве (*если провод под током разорвать, то для тока сначала ничего не меняется. Он так и думает, что течет по проводу*). Специфически аранжируя повседневную речь, Пелевин возводит в ранг символов самое тривиальное. Так, например, двое незнакомцев разглядывают плакат, изображающий человека, несущего плакат, на котором изображен он сам, несущий плакат. *Получается коридор между двумя зеркалами, или модель вселенной, или вопрос о том, что есть смерть*, – интерпретирует повествователь эзотерический смысл этой пиктограммы. Инфернальные детали в тексте возникают рядом с обыденными: это и чаши, сделанные из черепов, с прилипшими к их желтоватым стенкам чайниками, и внезапно появившаяся под потолком цеха перепончатая тварь, размером с большую собаку, и трое сотрудников планового отдела в длинных мешках, перетянутых серым шпагатом.

Глубинный смысл происходящего раскрывается исподволь и вместе с тем неожиданно: заводской репродуктор бодрым языком пересказывает тибетскую «Книгу мертвых», сопровождая пересказ собственным комментарием: *Напомню дорогим радиослушателям, что... сущностью воздушных мытарств является бесконечное движение по суживающейся спирали к точке подлинной смерти. Умереть не так просто, как это кажется кое-кому... Сейчас, друзья, как раз завершается первый день ваших воздушных мытарств. По славной традиции он проводится на земле.<...> О, ужас советской смерти! В такие странные игры играют, погибая, люди! Не знавшие ничего, кроме жизни, они принимают за жизнь смерть* (с.217).

Сюрреальный, потусторонний мир рассказа Пелевина конструируется очень рационально. Первый день «послесмертия» героини целиком связан с ее земными тревогами, страхами, сожалениями. В новой реальности она выполняет свою обычную работу, встречается с прежними сослуживцами, только сослуживцы все мертвы: директор Шушканов застрелился, несостоявшемуся рационализатору Каряеву кувалдой проломило череп, художник Костя утонул, девочка Оля из бухгалтерии покончила с собой из-за несчастной любви. Пребывая уже в ином измерении, но все в том же Красном Уголке, они слышат по радио голос «собственного корреспондента в Непале», который за-

ставляет их вспомнить страшное, кричать и выть от безысходности и ужаса, в то время как вырваться из кольца, точнее, из *суживающейся спирали*, уже невозможно. Идея безвыходности и безысходности подчеркивается полным совпадением начальной и заключительной фраз: *Когда дверь, к которой Любочку прижала невидимая сила, все же открылась, оказалось, что троллейбус уже тронулся и теперь надо прыгать прямо в лужу* (с.197; 218).

Как уже отмечалось, в конструкции пелевинских рассказов часто встречается прием текста в тексте, в данном случае это памятка «Многоликий Катманду», оказавшаяся в кармане служебного халата героини. Эта как бы периферийная деталь, как и многие аналогичные, встречающиеся в других рассказах, содержит в себе стилевой ключ ко всей прозе Виктора Пелевина: *Смешение в рамках одного государства нескольких культурных и религиозных традиций превратило Катманду в уникальный архитектурный памятник* (с.210). Совершенно очевидно, что в основе всех стилевых деконструкций Пелевина лежит та самая эклектика – смешение множественных и разных, при этом равноправных и равнозначных, культурных дискурсов и философских парадигм – которая напрямую соотносится со стилевой палитрой мениппейного жанра.

В рассказах Л. Петрушевской тема загробного мира получает иную аранжировку. В циклах мениппей из книг **«В садах других возможностей»** и **«Где я была»** тоже выстраиваются концентрические круги жизни и смерти, герои беспрепятственно перемещаются, свободно проходят сквозь мнимые границы, перегородки, прорехи. Здешнее и потустороннее, реальное и метафизическое в этих текстах пребывают в диффузном состоянии: в «реальном» их плане постоянно сквозит план метафизический, в то время как сверхъестественное в мире автора выглядит вполне обыденно. Привычная культурная эмблематика «того света» лишь слегка просвечивает, «иной мир» вмещает в себя то, о чем самые обыкновенные люди мечтают в земной жизни: *в магазинах имелось все, пища появлялась сама собой, одежда сверкала; жизнь в этой стране организована идеально, стерильно, комфортно* («Два царства»). В мениппеях Петрушевской в центре внимания оказываются мистические переходы из одного «царства» в другое, поэтому основным конструктивным элементом становится сюжет путешествия. (Заметим, что идея пути, вошедшая в форме метафоры в целый комплекс культурных архетипов, всегда тесно связывается с литературой путешествий, жанровую первооснову которой составляют описания странствований – как реальных, так и вымышленных). Концептуальным в свете вышесказанного представляется

рассказ «Три путешествия (Возможность мениппеи)».

Структура этого рассказа дискретна, три сюжета (три путешествия) развиваются прерывисто, перебивая друг друга. Впечатление осколочности усиливается активизацией визуального (графического) компонента.

Первое путешествие

Один старый человек очень хотел куда-то уйти. ... Как-то рано вечером, когда летнее солнце уже скрывалось за домами, а вся семья где-то там, за городом, села пить чай в маленьком доме, – наш старый человек тоже собирался ехать к ним на дачу – вдруг в потолке открылся квадратный люк, как будто он всегда там был и вел на чердак.

Старый человек не испугался, а обрадовался, поставил стул на стол, забрался наверх и, подтянувшись, залез на чердак, в темное, сухое и высокое пространство.

То есть он понимал, что это невозможно, наверху, на шестом этаже, жили люди, которые вечно топали, перекрикивались и ночами заводили музыку.

Второе путешествие

– повторяла я про себя, идя вверх по узкой древней улице города Н.

Первое путешествие

– но теперь тут старого человека встретила тишина, высоко в темноте угадывалась крыша, а вдали, в глубине чердака, сияло что-то – окно или открытая дверца –

Второе путешествие

еще я думала о том, насколько странной выглядит моя собственная нынешняя поездка сюда, в этот незнакомый маленький город Н., который привиделся мне вчерашней ночью на шоссе, когда некто Александр, широко размахивая обеими руками, вез меня на своей машине по извилистому горному шоссе. Это было –

Третье путешествие

Александр смеялся, рассказывал какие-то истории, бурно жестикулируя. Кажется, речь шла о том, какой он хороший водитель. Я сидела рядом с ним (так называемое место смертника) и размышляла, довольно тупо, о том, что еще секунда – и мы окажемся на дне темной пропасти, которая угадывалась за мелькающими сбоку огоньками заграждения [Петрушевская 2000: 39].

Три сюжета по-разному фиксируют мгновения существования героев Петрушевской на грани жизни и смерти, предъявляя разные типы перехода из фантазии в реальность, причем все три – плод авторского воображения, вымысла. «Первое путешествие» – это сочиняемый ав-

тором рассказ о предсмертном видении старого человека, «Второе путешествие» рисует посещение героиней разрушенного землетрясением города – царства мертвых, а в «Третьем путешествии» мы участвуем в бешеной автомобильной гонке по ночной горной дороге. Три фантазийных сюжета скреплены жанровой рефлексией автора по поводу мениппеи – *рассказа, действие которого происходит в загробном мире*. Отправной точкой рефлексии становится «Божественная комедия» Данте: *Какой это роскошный жанр, мениппея, мениппова сатура! Какой это роскошный жанр, что автор в письменном виде отомстит всем врагам, превознесет своих любимых и сам при этом безнаказанно остается парить над миром как пророк* (с. 41).

Современного автора мало заботит злободневно-публицистический и идеологический план менипповой сатиры, но властно притягивает эстетическая и экзистенциальная семантика метажанра, живо волнует проблема способов и типов перехода из фантазии в реальность: *Таких переходов из этого мира в тот множество: это путешествия, сны, перепрыгивания, перелезания через стену, спуски и подъемы. Даже просто пребывание за столом или в машине, к примеру* (с.41). Способы движения человека в иное измерение его жизни представляются писательницей с почти энциклопедической широтой. Это и суицид (удушение и отравление в «Черном пальто»), и наезд транспортного средства («Мистика», «Где я была»), и утопление («Бог Посейдон»), и болезненные галлюцинации («Новый Гулливер»), и фобии, безумие («В доме кто-то есть»), и наркотический бред («Глюк»). Бесконечное разнообразие сюжетов смерти Петрушевская связывает с тем, что все мы и каждый в отдельности ежеминутно пребываем, не сознавая этого, на опасной грани возможной мениппеи: в салоне самолета или автомобиля, за письменным или обеденным столом в ресторане: *Это маленькое расстояние между жизнью и смертью видится человеку в редкие минуты его жизни. Даже когда он подозревает, что есть шанс попасть в авиакатастрофу или, например, отравиться и в его мозгу возникает яркая картина последствий (вплоть до похорон), даже тогда он редко сворачивает с пути, сдает билет или выплескивает в тарелку кусок жареной рыбы фугу, которую ему подали в якобы японском ресторане* (с. 38).

Переходу из фантазии в реальность, их «взаимоперетеканию», автор дает собственное наименование – *трансмари*. В этом неологизме «бликуют», накладываются друг на друга значения двух слов-омонимов: 1) транс – фр. – состояние кратковременного расстройтва сознания, отрешенности, экстаза, «ясновидения»; и 2) транс – лат. – сквозь, через – движение через какое-либо пространство, пересечение

его. В структуре сюжетов Петрушевской актуализируются оба значения (напомним, что сочетание пространственного и психологического экспериментирования рассматривается Бахтиным в качестве формально-жанрового свойства исследуемого феномена). Предлагая читателю (разумеется, в ироническом модусе) наброски и тезисы будущего «доклада» о жанре мениппеи, писательница, по сути, ведет анализ разных нарративных структур. При «явном трансмарше» автор открыто и прямо заключает с читателем договор об условности происходящего в произведении, как это делает, например, великий Данте в «Божественной комедии». При «тайном трансмарше» отношения «автор – герой – читатель» складываются по-разному. Так, в рассказе «**Два царства**» с самого начала звучит мотив похорон как уже свершившегося факта: вой матери, плач сына, который испугался музыки, цветов и лица матери Лины, серого, истощенного, с запавшими глазами. Но поскольку повествование от 3-го лица ведется как бы через призму восприятия героини, то возникает эффект двойственности: читатель все понимает, а героиня не догадывается. Увезенная ангелом-утешителем Васей в другую страну, Лина как бы попала в карантин, в нечто переходное. Освободившись от боли (после двух тяжелых операций), она безумно тоскует по сыну Сереженьке и маме, мысленно сочиняя длинные письма домой. Только в конце рассказа к героине приходит понимание, что тут что-то не совсем так, и ей уже не хочется видеть здесь ни маму, ни сыночка – в этом царстве мертвых, в белых хитонах летающих по бесконечному кругу.

Другой вариант «тайного трансмарша» представляет сюжет «**Черного пальто**». Здесь читатель долго пребывает в состоянии тревоги и недоумения: *Одна девушка вдруг оказалась на краю дороги зимой в незнакомом месте: мало того, она была одета в чье-то чужое черное пальто... Она вообще не помнила, кто она такая и как ее зовут.* Преследуемая своими странными попутчиками, требующими денег, девушка скрывается от них за ближайшей дверью, где незнакомая женщина с горящей спичкой в руке открывает ей тайну черного пальто. С последней спичкой проходит беспмятство, но наступает миг окончательного расставания. В это последнее мгновение героиня рассказа видит перед собой чьи-то ласковые, добрые глаза и решительно поджигает свое черное пальто и пальто незнакомки. И в тот же миг девушка, давась слюной, *растянула шарф на шею и задыхалась, а где-то на другом конце города женщина выплюнула горсть таблеток и тщательно прополоскала горло.* Таким образом, только в самом конце рассказа читателю становится понятно, что «чужое черное пальто» символизирует смерть.

Но вернемся к рассказу «Три путешествия». Будущий «доклад» о жанре мениппеи составляется автором в экстремальной обстановке ночной автогонки, стремительно приближающейся к своему финишу. Динамика «третьего путешествия» насыщена предчувствием катастрофы: место рядом с водителем – *так называемое место смертника*, лицо водителя искажено *гримасой гибели (складки от носа ко рту, безвольно повисшая нижняя губа)*, героиню бросает из стороны в сторону – *видимо, так нерегулярно качало пассажиров в тонущем «Титанике»*. В описание этой кошмарной гонки – русского экстрима – в ухудшенных условиях, без рук, без скафандра – монтируется эстетическое кредо писательницы, заявленное в форме прямого обращения к читателю: *Ну что ж, я его понимаю – в литературе я тоже не пользовалась ничем, высказывала на опасную дорогу как есть и мчалась на дикой скорости, возможно, пугая Тебя, о читатель!* (с.43). В этой авторской декларации творческих принципов и похвальном слове своему читателю нам видится «отраженное» проявление злободневно-публицистического начала менипповой сатиры. В программном (как нам это представляется) рассказе Петрушевой манифестируется парадоксальная писательская стратегия: *в старину, когда я еще только начинала писать свои рассказы, я постановила никогда и ничем не привлекать читателя, а только его отталкивать. Не облегчать ему чтение! Не использовать ни юмора, ни сатиры, ни смешных и остроумных деталей, ни красивых сравнений, от которых сама всегда приходила в восторг, читая других авторов. Также я отказалась от диалогов, которые (если они смешно написаны) являются самым основным видом привлечения читателя* (с. 42). Как видим, в этом произведении в сложной комбинации сосуществуют нарративный, лирический, драматический, фантастический, эссеистический, философский и юмористический модусы повествования. Теперь обратимся к хронологу рассказа «Три путешествия».

«Трехпланное построение мениппеи», по Бахтину, проявляется в перенесении действия и диалогов с земли – в рай и преисподнюю. Эмблематика рая в этом рассказе представлена в двух, очень близких по сути, но отличающихся интонационно вариантах. В «Первом путешествии» – это описываемый в пасторальных тонах мир, открывающийся старому человеку сквозь люк в потолке его городской квартиры: большой луг до самого горизонта, утопающий в цветах, яблоня с малящими плодами, кусты роз и малины, непуганые животные – заяц, олениха с детенышем и даже пятнистый жираф. В «Третьем путешествии» воображению героини (но уже в ироническом модусе) предстает как бы картина работы голландских мастеров: овечки, олени, кусты,

реки и горы в кудрявых деревьях – и ни одного человека. Внизу подпись: «РАЙ».

Подземная страна немногим отличается от поднебесной, как в древнегреческом мифе о Тартаре, сообщающем о таких местах царства Аида, где, оказывается, всегда светит солнце и на лугах цветут розы. В развитие тезиса «Данте и круги ада» Петрушевская предлагает тоже два варианта преисподней. Первый из них содержит скрытую литературную полемику, в иронически-фантазийной аранжировке писательница манифестирует свою самобытность: *И я вдруг думаю, что – весьма возможно, – погибнув на этом шоссе, я окажусь в некоей новой «Божественной комедии», и там, в сумрачном свете Лимба, в круге первом, но вовсе не на сияющем холме, а попроше, в писательской столовой на чердаке какого-то деревянного дома (туда надо подниматься по широкой лестнице), и там сидят за столиками Данте, Боккаччо, Буццати, Толстой, Чехов, Джойс, Пруст...*

И вот я, рухнув с Александром в пропасть, окажусь в этой писательской столовой, и вдруг свободное место будет только за столом, где сидят вместе Толстой, Чехов и Бунин. Я подойду, а они на меня уставятся, особенно недоволен будет Толстой... Да и те двое... (с. 39).

Другой вариант преисподней – посещение города мертвых, привидевшегося героине во время бешеной гонки по ночному шоссе. На то, что это подземный мир, указывает настойчиво повторяющийся знак направления движения: *Город медленно вращался вокруг скалы, заворачиваясь винтом, увлекая внутрь своей воронки; мы с собаками все шли и шли вниз к террасе над пропастью.* Сопровождающие героиню собаки (черно-белый долматинец и черная дворняжка) прочтываются здесь как иронически-сниженный вариант мифологического Цербера, охраняющего Стикс – границу между миром людей и подземным царством. (Напомним, что в мистической символике образ собаки имеет значение последнего страха, который надо преодолеть).

Движение вверх/вниз представляется у Петрушевской амбивалентным и взаимнообратимым: головокружительная гонка (*какой странный у нас слалом – все вверх и вверх, вжжжик!*) оборачивается падением на дно темной пропасти, и, наоборот – в конце спуска открывается вид как с самолета: *Мне вдруг представилось, что здесь конец мира. Именно тут завершается все, в том числе и жизнь. А та мелкая светящаяся цепочка бисера на горизонте – это уже тот свет.* После разговора с заживо погребенной в результате землетрясения Сантой (святая!) героиня идет вверх и вверх и выходит к живым людям, которые, однако, ее не видят.

Все эти подвижные границы между жизнью и смертью могут иметь и другое – психологическое обоснование. Наряду с самым пространственным представлением, согласно которому подземное царство – это место пребывания умерших, душа которых отделилась от их земной оболочки, существует и еще одна возможная интерпретация этой архетипической пары, согласно которой рай и ад трактуются как зеркальное отражение нашей собственной психики. Поскольку умершие живут в воспоминаниях и память о них остается в сокровищнице подсознания, образ подземного царства может быть истолкован как подсознательное в самом человеке: тот, кто хочет осознать самого себя, должен испить «памяти» из правого ручья Стикса – Мнемозины, и избегать левого ручья – Леты – «воды забвения». Эти мифологические представления хорошо сочетаются с недавно открытыми свойствами правого и левого полушарий головного мозга: правое полушарие хранит, оказывается, картины и мифы прошлого, хотя они редко бывают востребованы, следовательно, поход в подземное царство может быть интерпретирован как путешествие во времени. Давно забытые фигуры и образы возникают в резервуаре памяти героинь рассказов Петрушевской **«Бог Посейдон»** и **«Где я была»**.

В первом из них – подруга рассказчицы Нина, год назад попавшая вместе с сыном-подростком в кораблекрушение на прогулочном катере, демонстрирует гостю свои новые апартаменты с белокипенными, как морская пена, простынями. Слова-образы, характеризующие прежнее состояние Нины (*видимое крушение и потопление всей жизни*), косвенно проливают свет на нынешнее самочувствие рассказчицы, которой тоже представляется, *что вот так и надо, все предоставит своему течению, не бороться, опустить руки, и тогда будешь дышать этой водой, и тебя примет бог Посейдон и не так уж плохо поселит* [Петрушевская 1996: 86]. Мениппейная ситуация разговора с мертвой в этом рассказе выступает в качестве опосредованной, внесубъектной формы психологического анализа внутреннего состояния героини-рассказчицы.

В другом рассказе – **«Где я была»** – мотивация «тайного трансмарша» дается более развернуто. Переживающая кризис переходного возраста, болезненное чувство одиночества и заброшенности, героиня вспоминает о старой дачной хозяйке, с образом которой связаны воспоминания о лучших годах, когда дочь была еще маленькой и семья жила надеждой на счастливое будущее. Таким образом, желанная встреча с бабой Аней не что иное, как выражение подсознательного стремления вернуться в молодость, обрести покой и душевное тепло. Торопясь на электричку, Оля попадает под машину и оказывается в

реанимации. Свое путешествие («тайный трансмарш») она осуществляет в бессознательном состоянии, но оборачивается оно не желанной *тихой пристанью и последним приютом*, а холодом, плачем, отчаянием, чужим безумием и чужой бедой: *Тебе хотелось уйти, вот и ушла от своей жизни и попала в чужую. Нигде не пусто, всюду эти одинокие* (с.8). Экзистенциальная тема одиночества человека в мире переводится писательницей в морально-этическую плоскость: возвращение «с того света» (Оля приходит в сознание) освобождает героиню от эгоистических чувств и обид, открывая ее измученной душе свет залитых слезами родных лиц, и пробуждает в ней материнское чувство тревоги о судьбе слабого, брошенного чужого ребенка: *Когда ты всеми заброшен, позаботься о других, посторонних, и тепло ляжет тебе на сердце, чужая благодарность даст смысл жизни* (с.4). Такая концовка обнаруживает глубинное авторское стремление – нести слова любви и милосердия, облакая свою проповедь в самые парадоксальные формы (мениппеи, в данном случае).

Как видим, свои странные, мистические истории Петрушевская рассказывает, пряча ирреальное в груде осколков реальности и выстраивая повествование-загадку, в котором смешиваются все типы «трансмарша». Условная модальность в ее текстах, как правило, грамматически не выражена, она присутствует имплицитно, неявно, например, в качестве «возможности мениппеи», обозначенной в двойном заглавии рассказа, в финале которого прием сюжетного экспериментирования (мениппейной игры) как бы обнажается – на самом деле является не хэппи-энд, а *еще один вид мениппеи – дорога, по которой мы не пошли* (с.51).

В качестве примеров крупной формы, использующих мениппейную игру, назовем романы «Поселок кентавров» А. Кима, «Сорок лет Чанчжоз» Д. Липскерова, «Укус ангела» П. Крусанова, «Первое второе пришествие» А. Слаповского, «Воскрешение Лазаря» В. Шарова, «Священная книга оборотня» В. Пелевина. Совершенно очевидно, что современная литература предельно актуализирует принципы и приемы мениппейной игры, активно использует разнообразные способы моделирования пограничных состояний, стратегии подрыва и преодоления границ, феномены смерти и безумия как трансгрессивные переходы.

ЛИТЕРАТУРА

Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. М.: Художественная литература, 1972. 470 с.

Бахтин М.М. Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве // Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. М.: Художественная литература, 1975. 504 с.

Зенкин С. Поэтика трансгрессии // НЛО. 2006. № 78. С. 392-401.

Липовецкий М.Н. Русский постмодернизм. Очерки исторической поэтики. Екатеринбург: УрГПУ, 1997. 317 с.

Литературная энциклопедия понятий и терминов. М., 2001.

Лотман Ю.М. Внутри мыслящих миров: Человек. Текст. Семiosфера. История. М.: Языки русской культуры, 1999. 464 с.

Пелевин В. Желтая стрела. М.: Вагриус, 2000. 494 с. (Далее сноски в тексте с указанием страницы).

Петрушевская Л. В садах других возможностей // Октябрь. 2000. №3. С. 3-51. (Далее сноски в тексте с указанием страницы).

Петрушевская Л. Собр. соч. в 5 тт. Харьков-Москва, 1996 Т.2. (Далее сноски в тексте с указанием страницы).

Успенский Э. Дядя Федор, пес и кот; Красная рука; Черная простыня; Зеленые пальцы: Страшная повесть для бесстрашных школьников. Свердловск: Зеркало, 1991. 174 с.