

УДК 821.161.1.09"18"; 821.161.1.09"1992/..."

А. С. Власов

*Костромской государственный университет
asvlasov74@mail.ru*

**КНЯЗЬ МЫШКИН И «СВЕРХПРОЗА»
(«ДОСТОЕВСКИЕ» МОТИВЫ В РОМАНЕ
ЮРИЯ ПОЛЯКОВА «КОЗЛЁНОК В МОЛОКЕ»)**

В статье анализируются образы и эпизоды романа Ю. М. Полякова «Козлёнок в молоке», соотносящиеся с определёнными реалиями художественного мира Ф. М. Достоевского; проясняется значение «достоевских» мотивов в общем контексте романа.

Ключевые слова: Ю. М. Поляков, Ф. М. Достоевский, роман-эпиграмма «Козлёнок в молоке», аллюзия, мотив.

A. S. Vlasov

*Kostroma State University
asvlasov74@mail.ru*

**PRINCE MYSHKIN AND "SUPERPROSE"
(FYODOR DOSTOEVSKY'S MOTIFS
IN YURIY POLYAKOV'S NOVEL "BOILING A KID GOAT IN MILK")**

The article analyses some images and episodes of Yuriy Polyakov's novel "Boiling a Kid Goat in Milk" correlated with specific realities of Fyodor Dostoevsky's artistic world. It clarifies the meaning of Fyodor Dostoevsky's motifs in general context of the novel.

Keywords: Yuriy Polyakov, Fyodor Dostoevsky, epigrammatic novel "Boiling a Kid Goat in Milk", allusion, motif.

...по большому счёту, писатель – всего лишь карандаш, которым эпоха выводит необходимые ей слова.

Ю. Поляков

Я так и думал бы, что бред
Все эти тени роковые,
Когда б не туфельки шальные,
Не этот, издали, привет.

А. Кушнер

Роман «Козлёнок в молоке», впервые изданный в 1995 году и с тех пор не раз переиздававшийся, по праву считается одним из наиболее значимых произведений Юрия Полякова.

«Козлёнок...» имеет подзаголовок, указывающий на специфику жанра: «роман-эпиграмма». Воссоздавая реалии литературной жизни России середины 80-х – начала 90-х годов прошлого столетия, автор эпиграмматически заостряет определённые черты и приметы времени, что позволяет ему создать ряд гротескных, запоминающихся образов и выразить своё отношение к перестроечной и постсоветской эпохе. Это первый роман из серии произведений, начатой повестью «Демгородок» (1994), в которых Ю. Поляков предстаёт сторонником левого консерватизма – идеологии, опирающейся на мифологизированные, ностальгические представления о советском прошлом, укоренившиеся в сознании значительной части населения страны (явную ангажированность, впрочем, смягчает авторский скепсис, приводящий к тому, что эти представления также подвергаются ироническому объективированию).

По мнению А. Ю. Большаковой, самым главным мотивом «Козлёнка...» «становится мотив “переписывания” (истории, личности, судьбы в перестроечной ситуации цивилизационного слома), особо выделенный автором через обозначение фиктивного места написания

своего романа» – «“Перепискино” (вместо реального “Переделкино”). Переписывание выступает и как манипулирование чужими текстами (разоблачаемое автором через пародирование постмодернистского дискурса)» (1, 42).

В 23-й главе «Козлёнка...» («Гости съезжались на дачу») есть сцена, пронизанная аллюзиями к XV–XVI-й главам 1-й части романа Ф. М. Достоевского «Идиот», – она и станет основным предметом нашего разбора.

1. Горят ли рукописи

Время действия – середина 80-х годов, самое начало горбачёвской перестройки; место – дача писателя Чурменяева. Действующие лица: герой-повествователь, имя и фамилия которого ни разу в романе не упоминаются, его приятель Виктор Акашин, поэт Одуев, юная поэтесса Настя, критик-«контекстуалист» Любин-Любченко, бизнесмен из США мистер Кеннди, ну и, конечно, сам Чурменяев, который должен передать американскому гостю рукопись гениального романа Акашина «В чашу» – для опубликования за границей. Каждый из них, как выясняется, играет в этой подчёркнуто архетипической сцене роль, соответствующую его характеру и темпераменту. Внезапно появляется Анка, дочь «классика советской литературы» Николая Горынина. Когда-то «Анка-перемётчица» (такое шутивное прозвище дал ей отец) была влюблена в повествователя, но быстро «переметнулась» к Чурменяеву, слывшему талантливый и гонимый писателем. Теперь её внимание привлёк новоявленный гений – Акашин: «Анка вдруг тихо засмеялась, подошла к Витьку и положила ему на плечи руки:

– А ты, глупенький гений, ты-то здесь зачем? Беги от них, пока таким же не стал! Беги... Где твой роман? <...> Ах, вот он где! – Она подбежала, схватила свёрток <...> Сейчас мы посмотрим, горят рукописи или нет?!

И на глазах ошеломлённой общественности она швырнула папку в камин. Свёрток упал прямо на горящее полено и сбил пламя. По комнате прокатился вздох потрясения. <...>

– Скажи, глупый гений, – спросила Анка, – тебе очень жалко? Это ведь твой роман! Он сейчас сгорит... Если жалко, я сама сейчас достану. Достать?

– Скорее нет, чем да... Да хрен с ним, с романом! – великодушно ответил Акашин. – Пусть горит к едрене фене!

– Молодец! Ты единственный человек среди этих извращенцев. – И она страстно поцеловала его в губы.

– Ментально... – только и вымолвил мой ошарашенный воспитанник, на глазах перевоплощающийся в моего соперника.

<...> Тогда я бросился к камину и схватил щипцы...

– Не смей! – завизжала Анка. – Если ты это сделаешь – между нами всё кончено. <...>

– Пошли! Ты меня боишься, глупый гений? <...>

Не дав договорить, она потащила его к выходу.

– Витька! – крикнул я. – Вернись, не ходи с ней, дубина. <...>

– Не слушай его! – заговорила Анка. – Он завидует. Он просто завистливая бездарность! <...>

И они направились к двери. Папка в камине была уже полностью охвачена пламенем. <...>

– Стойте! – заорал я. – Стой, Витька-подлец! Иначе я тоже расскажу про тебя правду!

Это было глупо, унижительно, а главное – бессмысленно. <...> Витёк остановился, посмотрел на меня с изумлением и сказал:

– Не вари козлёнка в молоке матери его!

Очнулся я, наверное, через несколько минут в кресле. Настя <...> массировала мне грудь, а Одуев старался влить в рот водку. Любин-Любченко, отдёргивая, точно от печёной картошки, руки, отшелушивал с папки обгоревшие газетные страницы.

– Ничего... Только чуть-чуть папка обгорела, а рукопись цела! <...> В доме есть какая-нибудь папка? Я рукопись переложу...

– Есть, в кабинете, – махнул рукой раздавленный Чурменяев.

Любин-Любченко подхватил обугленный свёрток и понёс в кабинет, я дёрнулся, чтоб его удержать, но Одуев с Настей не дали мне подняться. Тем временем Чурменяев жалостливым голосом начал что-то объяснять американцу.

– What a fantastic woman! – кивал мистер Кеннди. – It's Nastasija Philipprovna... really!» («Фантастическая женщина! Настасья Филипповна, честное слово!») (6, 164–166).

Произнося имя и отчество героини Достоевского, мистер Кеннди, предлагает ключ к расшифровке сцены, – строго говоря, уже и не требующийся. Поведение Анки действительно определяется её невольным «вживанием» в образ Настасьи Филипповны; ср.: «...Ну, так слушай же, Ганя <...> Видишь ты эту пачку, в ней сто тысяч! Вот я её сейчас брошу в камин, в огонь, вот при всех, все свидетели! <...> Прочь! Все прочь! Мои деньги! Я их за ночь у Рогожина взяла. Мои ли деньги, Рогожин?

– Твои, радость! Твои, королева!

– Ну, так все прочь, что хочу, то и делаю! Не мешать! <...>

[Настасья Филипповна] схватила каминные щипцы, разгребла два тлевшие полена и, чуть только вспыхнул огонь, бросила на него пачку.

Крик раздался кругом; многие даже перекрестились» (4, 144–145).

Архетипы варьируются – один персонаж может играть две или три роли. Грубовато-простодушному Витькú (Акашину) достаётся роль князя Мышкина; это подкрепляется репликой Анки: «Молодец! Ты единственный человек...» – ср.: «...князь для меня то, что я в него в первого, во всю мою жизнь, как в истинно преданного человека поверила» (4, 131; здесь и далее в цитатах, кроме особо оговорённых случаев, курсив мой. – А. В.). Снедаемый ревностью повествователь, конечно же, играет роль Рогожина; но в финале они словно бы меняются местами – Анка, вопреки обозначившейся схеме, уходит не с ним, а с Витьком. Теряя сознание, повествователь уподобляется Гаврилу Ардалионовичу Иволгину (Гане); ср.: «[Настасья Филипповна] стояла у самого камина и ждала, не спуская с него огненного, пристального взгляда. Ганя, во фраке, со шляпой в руке и с перчатками, стоял перед нею молча и безответно, скрестив руки и смотря на огонь. Безумная улыбка бродила на его бледном как платок лице. Правда, он не мог отвести глаза от огня, от затлевшейся пачки; но, казалось, что-то новое вошло ему в душу; как будто он поклялся выдержать пытку; он не двигался с места; через несколько мгновений всем стало ясно, что он не пойдёт за пачкой, не хочет идти. <...>

– Горит, горит! – кричали все в один голос <...>

– Полезай! – заревел Фердыщенко, бросаясь к Гане в решительном исступлении и дёргая его за рукав, – полезай, фанфаронишка! Сгорят! О, пр-р-роклятый!

Ганя с силой оттолкнул Фердыщенко, повернулся и пошёл к дверям; но, не сделав и двух шагов, зашатался и грохнулся об пол.

– Обморок! – закричали кругом» (4, 145–146).

Варьирование архетипов (*Рогожин* ↔ *Мышкин* ↔ *Иволгин*) акцентирует многогранность, амбивалентность образа повествователя. Человек в общем-то незлобивый, пронизательный, не обделённый ни талантом, ни чувством юмора, он, как явствует из фабулы поляковского романа, в определённые моменты проявляет честолубие, упрямство, склонность к аффектным поступкам. Ревнуя, как Рогожин, он ориентируется, условно говоря, на архетип поведения Гани: пытается скрыть свои чувства (это, кстати, не очень ему удаётся), хочет отомстить Анке и в то же самое время до последней минуты подсознательно стремится, по выражению Достоевского, «свести концы и примирить все противоположности» (4, 90), т. е. предотвратить неминуемый в данных обстоятельствах уход «перемётчицы» к его сопернику – «глупому гению».

Любин-Любченко, вытаскивающий из камина обгоревшую папку, повторяет финальный жест Настасьи Филипповны (в романе «Идиот», напомним, свёрток с деньгами достаёт именно она), а затем почти дословно воспроизводит ремарку автора относительно сохранности денег и следующую за этим реплику чиновника Лебедева; ср.: «Вся почти наружная бумага обгорела и тлела, но тотчас же было видно, что внутренность была не тронута. Пачка была обернута в тройной газетный лист, и деньги были целы. <...>

– Разве только тысчоночка какая-нибудь поиспортилась, а остальные все целы, – с умилением выговорил Лебедев» (4, 146).

Аллюзивный контекст, необходимый для адекватного восприятия сцены «сожжения» акашинского романа, создаётся суггестивно, исподволь.

Имя героини Достоевского, например, возникает в 3-й главе, где впервые появляется – ещё в качестве эпизодического персонажа – «прозаик Чурменяев, автор знаменитого романа “Женщина в кресле”»: «Этот роман он сочинил лет десять назад <...>. Замысел, как сам автор рассказывал в одном из интервью (я слышал по радио “Свобода”), пришёл ему в голову, когда он вдруг вообразил себе *Настасью Филипповну* на приёме у гинеколога» (6, 26). Понятно, что всё это: название чурменяевского романа и несколько эпатажная авторская «презентация» произведения, на основании которой можно с достаточной долей уверенности судить о его предполагаемом содержании, – элементы многоуровневого пародийно-полемического дискурса, выстаиваемого Поляковым.

Князя Мышкина повествователь упоминает в 9-й главе, воспроизводя разговор с автором «Женщины в кресле», – опять-таки в пародийно-полемическом контексте: «– Надеюсь, он не соцреалист? – усмехнулся Чурменяев.

– Нет. И даже не постмодернист. Это сверхпроза.

– В каком смысле?

– Как объяснить, чтобы вы поняли... Представьте себе *князя Мышкина*, работающего врачом-гинекологом!» (6, 76).

Слово идиот звучит в описании суматохи, предшествующей выступлению Акашина по телевидению: «То там, то здесь раздаётся полный ужаса вопль: “Скорее!.. Через семь минут эфир... Где эта чёртова ведущая со своим *идиотом*?!”» (6, 139).

2. Конец литературы

Почему безымянный повествователь «Козлѣнка...» пытается помешать Любину-Любченко переложить рукопись в новую папку, почему он угрожает Акашину, обещая рассказать о нём правду, и падает в обморок, услышав в ответ фразу: «Не вари козлѣнка в молоке матери его!» – становится понятно из фабульного контекста. Этот контекст и придаёт сцене, которая уже вследствие эффекта «узнавания» неизбежно начинает восприниматься в пародийно-реминисцентном ключе, полновесный комический смысл, базирующийся на том, что все эти поистине «достоевские» страсти разгораются фактически на пустом месте. В той папке, которую Анка жестом Настасьи Филипповны швыряет в камин, нет ничего, кроме чистых листов бумаги. Гениальный роман Виктора Акашина в действительности – мистификация, симулякр. Из всех действующих лиц об этом знают только повествователь и Акашин. Предыстория романа-симулякра, конечно же, с самого начала известная читателю «Козлѣнка в молоке», такова: подвыпивший повествователь, заключая пари со своим приятелем Жгутовичем, обязуется «заделать» первого встречного всемирно известным писателем, не написавшим ни строки. Первым встречным оказывается Виктор Акашин, чальщик, работающий с «незаконченным» образованием («– Из ПТУ за двойки выгнали...» – 6, 31). В ход идут: упомянутая выше папка (в которую почти до самого конца никто не удосуживается заглянуть), причудливая одежда, а также «золотой минимум начинающего гения» – универсальный набор слов и фраз,

призванный закрепить за автором никем не прочитанного, но всеми превозносимого романа репутацию гения. Каждому элементу «золотого минимума» соответствовал определённый, незаметный для остальных, но понятный Акашину жест руки героя-повествователя (кстати, в разбираемой нами сцене Акашин по привычке, уже почти не глядя на руки повествователя, изъясняется в основном посредством этого набора: «скорее нет, чем да», «ментально», «не вари(те) козлёнка в молоке матери его»).

Создавая в буквальном смысле «из ничего» миф о великом писателе Акашине, повествователь «Козлёнка...» вряд ли осознаёт свои истинные намерения. В первую очередь им движет жажда творческого самоутверждения: «Впервые в бездарной моей жизни я буду не бумагомарателем, сочиняющим полумёртвых героев, а вседержителем, придумывающим живых людей!» (6, 52). Но в определённые моменты он думает только о мести. Так, в 7-й главе, уговаривая сомневающегося Акашина сыграть главную роль в будущем фарсе, герой мысленно подстёгивает себя: «Я успокоюсь, только заполучив в руки кровотокающий скальп этой подлой людской несправедливости! Я успокоюсь только тогда, когда вся эта литературная сволочь будет лебезить и заискивать перед простодушным чальщиком, которого я снарядил в гении!» (6, 60). О личных обидах и ревности он вспоминает, провожая Анку и Витькá в США на вручение Бейкеровской премии, в 27-й главе: «“Летите, голуби, – зло подумал я, – вы даже не подозреваете, какая замедленная мина-сюрприз ожидает вас по ту сторону океана. Несправедливость должна быть искоренена. Конечно, в жизни нет и никогда не было справедливости. Но если исчезнет хотя бы несправедливость, то жить в этом мире можно”!» (6, 185).

Эта восходящая к характерам героев Достоевского двойственность проясняет и странное, алогичное, на первый взгляд, поведение повествователя в 23-й главе: он заявляет, что готов рассказать правду о Витькэ; тот отвечает ему знаковой фразой из «золотого минимума», напоминающей о заключённом ими соглашении. В сознании героя в это мгновение происходит «сшибка» разнонаправленных чувств и стремлений – сиюминутной бешеной ревности и не менее сильным, давно обдуманном желанием отомстить чуть ли не всему литературному миру за свои неудачи, – завершающаяся обмороком. Очнувшись, он выбирает всё же путь литературной мести, т. е. решает довести мистификацию до конца. Таким образом, всё дальнейшие действия героя: попытка воспрепятствовать переключиванию акашинской «рукописи» и случайный разговор с Любиным-Любченко, которым он воспользуется, чтобы намёками убедить теоретика «контекстуализма» не удивляться тому, что он (не) увидел в обгоревшей папке, и заодно поразмышлять над символикой *tabularasa*, – обусловливаются стремлением не допустить прежде временного разглашения тайны романа «В чашу».

«Достоевской» сцене, ставшей кульминацией 23-й главы и одним из связующих звеньев в сюжете «Козлёнка...», предшествует «катастрофа в ночном эфире». Отвечая на заданный телеведущей дежурный вопрос, Витёк по недоразумению (неправильно понял жест, сделанный присутствующим в студии главным героем) обругал непечатным словом метод социалистического реализма, главенствовавший тогда в советской литературе. Отношение к этому происшествию – важный момент (само)характеристики героя-повествователя: полагая, что злополучное словцо, произнесённое его «воспитанником», стало детонатором радикальных перемен, завершившихся распадом СССР, он берёт на себя ответственность за катастрофические последствия этих перемен.

Столь гипертрофированное чувство вины, как можно догадаться, вполне согласуется с идеями Достоевского, в частности, с тем покаянным императивом, которым начинает руководствоваться в финале «Братьев Карамазовых» находящийся под следствием Митя: он должен пойти на каторгу, потому что, как явствует из увиденного им пророческого сна, невиновных в этом мире нет вообще – «все за всех виноваты» (3, 31). Но чувство, приводящее Митю Карамазова к смирению, у героя Полякова осложняется болезненно-обострённым

ощущением собственной значимости, оригинальности, избранности, восходящим опять-таки к образам «бунтующих» персонажей Достоевского: Раскольникова, Гани, Ставрогина, не говоря уже о повествователях «Записок из подполья» и «Бобка».

Случай на ТВ сыграл решающую роль в судьбе Акашина: после ночного эфира, так до конца и не поняв, что произошло, он «уснул знаменитым» (6, 143). О нём сразу же начинают говорить западные радиоголоса; им заинтересовываются органы госбезопасности; из горьковской ссылки ему звонит академик Сахаров. Уязвлённый Чурменев, явно не ожидавший, что дебютант из провинции, добьётся такого успеха, приглашает новоявленную знаменитость к себе на дачу, где на следующий день и происходит то, о чём повествует 23-я глава. Мистер Кеннеди, восхищённый «смелостью» молодого писателя и зрелищем à la Dostoïevski, увозит с собой извлечённую из камина «рукопись» Акашина. После присуждения Витькú Бейкеровской премии папку передают в престижное западное издательство, где отсутствие текста, конечно же, сразу обнаруживается. Назревает международный скандал, могущий дискредитировать не только советских литературных функционеров («классик» Горынин, например, способствует принятию Витькú в члены Союза писателей), но и фрондирующих интеллигентов (вроде Чурменева и Одуева). Честь мундира тех и других спасает Любин-Любченко – он пишет и передаёт в «тамиздат» статью «Табулизм, или Конец литературы», о содержании которой рассказывает повествователю: «...Чистая страница – это окно в коллективное бессознательное, поэтому, существуя в сознании автора и не существуя на страницах рукописи, роман тем не менее существует в коллективном бессознательном, куда можно проникнуть, распахнув, как окно, книгу...<...> Таким образом, чистая страница – это прежде всего шифр для выхода сознания в надсознание<...>».

– Трансцендентально!

– Да бросьте! Роман мог быть не только не записан, но и не сочинён вообще. Неважно! Главное – это шифр, открывающий тайники астральной информации <...> Только за одно это Виктору нужно поставить памятник напротив Пушкина!» (6, 191–192).

3. Тайна сверхпрозы

Роман «В чашу» не случайно назван *сверхпрозой*. Контекстуально – применительно к (не)написанному Виктором Акашиным тексту – это, конечно же, ирония, блеф. Но если обратить внимание на внутреннюю форму неологизма, то окажется, что одна из сем префикса *сверх-* («осуществление вне пределов чего-л.» – см.: 7) может быть соотнесена с особенностями жанра и стилистики самого «Козлёнка в молоке». Рассказ о литературной мистификации – несуществующем романе Виктора Акашина – ложится в основу фабулы другого романа, замысел которого постепенно выкристаллизовывается по мере приближения к финалу. На уровне повествовательной игры текст маскируется под безыскусный, импровизированный, условно говоря, *вне-* или *до-*текстовый монолог героя, с неизбежными при спонтанной внутренней или внешней речи многочисленными оговорками, поправками, отступлениями от основной темы и т. д. Рассказчик рефлексировать, ищет нужные слова, словосочетания, образные сравнения, попутно оценивая их с точки зрения пригодности/непригодности для будущей литературной работы.

Папка с чистыми листами, выдаваемая за акашинскую рукопись, контрастивно ассоциируется с самим текстом поляковского романа – реальным текстом «Козлёнка...», отрицающим свою текстовую природу и фиктивно презентуемом как *не-текст*, т. е. выдающем себя за разворачивающийся в экзистенциальном «временипространстве» внутренний монолог неизвестного литератора. Этому литератору только предстоит записать свой монолог, оформить его в виде рукописи романа, о чём прямо говорится в «пост-эпилоге» («Унесённые свежим ветром (Postepilogum)»): «У меня появляется чувство, будто роман я уже когда-то

написал, а потом *сжѐг рукопись* и сейчас мне просто нужно его вспомнить... Я вспомню! Сегодня надо только начать, а потом махнуть в Перепискино, к Горынину на дачу, и работать, работать, работать...» (6, 229–230). «Пост-эпилог» заканчивается теми же самыми словами, с которых начинается первый абзац романа, но это уже не спонтанно «произнесѐнная», а сознательно «записанная» фраза, как бы предопределяющая ритмику и стилистику будущего текста: «Самолѐт набрал высоту и теперь натужно гудел, точно обожравшийся нектаром имель, волокущий своё мохнатое тело к скрытой в разнотравье заветной норке... “Разнотравье” – плохо. В траве... Да, просто в траве!» (6, 230; курсив Ю. Полякова).

За «пост-эпилогом» следует «издательское» послесловие «“Найдена рукопись!”...», конституирующее следующий, последний уровень фиктивной реальности. Из послесловия следует, что «автор» (повествователь «Козлѐнка...») бесследно пропадает – по-видимому, погибает, став случайной жертвой криминальной разборки, в середине 90-х годов. Завершѐнная рукопись без титульного листа случайно будет найдена Ю. Поляковым, который издаст её под своим именем и под названием «Козлѐнок в молоке», лишь заменив в тексте «подлинные фамилии на вымышленные», дабы не «ссориться со всей литературной Москвой» (6, 232). Здесь Поляков использует приём, задействованный Достоевским в уже упоминавшемся в данной статье рассказе «Бобок». В обоих случаях автор, играя роль публикатора чужой рукописи, акцентирует образ героя-повествователя – «совсем другого лица», амбициозного литератора-неудачника, пробавляющегося случайными заработками; при этом он включает в текст упоминание о себе и/или сам обретает определённый персонажный статус. Повествователь «Бобка», Иван Иванович, решив вернуться на кладбище, чтобы всё-таки услышать обещанные «биографии и разные анекдотцы», вдруг «вспоминает» о реальном авторе: «Снесу в “Гражданин”; там одного *редактора* портрет <...> выставили. Авось напечатает» (2, 54). Факт биографии Достоевского, как известно, ставшего в 1873 году редактором «Гражданина», вплетается в канву вымышленного, фантастического сюжета, обосновывая и написание рассказа, и его появление «на страницах именно этого издания» (5, 25). Ю. Поляков создаёт в «Козлѐнке...» узнаваемый автошарж – образ писателя-«комсорга», кудрявого юноши с неспортивной фигурой. Этому эпизодическому персонажу даѐтся весьма нелестная (в контексте ностальгии по советским временам) характеристика: «Кто мог тогда подумать, что <...>*пузатый мерзавец* через несколько месяцев достанет из стола и опубликует скандальную повестушку “ЧП районного масштаба” и не оставит на комсомоле, вскормившем его своей грудью, живого места!» (6, 153).

* * *

Итак, хотя по своей жанровой природе «Козлѐнок в молоке» – роман-эпиграмма, основной вектор его сюжета (историю папки с чистыми листами, принимаемыми за рукопись) можно интерпретировать в ключе пародии на стилистику постмодерна. В этом же ключе следует рассматривать цитаты и аллюзии, которыми изобилует текст поляковского романа. Источники «заимствования» в большинстве случаев акцентируются, это позволяет Ю. Полякову иронически высветить одну из характерных особенностей постмодернистской эстетики – установку на интертекстуальность.

Но очевидно и то, что за всеохватывающей иронией, фабульным и языковым комизмом скрываются другие черты и свойства поляковского мира, более глубинные и зачастую парадоксальные. Выявленные в статье «достоевские» мотивы являются частью архетипического фона, благодаря которому (вос)создаваемый на страницах «Козлѐнка» мир обретает символическую многомерность. Об этом свидетельствует, в частности, параллельное прочтение кульминационной сцены 23-й главы и соответствующего ей фрагмента 1-й части романа «Идиот». Фиктивный автор «Козлѐнка» явно ни о каких «заимствованиях» не думает, он про-

сто рассказывает о своих неудачах, обидах, наконец, о своей страстной жажде самоутверждения. Почти до последнего момента он не подозревает, что его спонтанный монолог и есть та *главная* проза, которую ему предстоит написать. Архетипичность иных реалий вызывает ощущение припоминания: кажется, что заветный роман когда-то уже был написан и сожжён. (Благодаря этой «ложной памяти», кстати, возникает очень значимая в концептуальном отношении контрастная переключка «пост-эпилога» и 23-й главы.) Истинным субъектом литературы, продуцирующим разнообразные тексты и, следовательно, обуславливающим их взаимное притяжение/отталкивание в рамках конкретных дискурсов, оказывается не автор как таковой и даже, вопреки законам интертекстуальности, не обезличенная стихия «письма», а сама жизнь. Порождая и бесконечно варьируя определённые типы и коллизии, она – если воспользоваться подходящей к сему случаю поэтической формулировкой А. Кушнера – заставляет писателей различных эпох обращаться и кизвечным «роковым теням», ассоциирующимся в первую очередь с именами героев и сюжетами произведений Ф. М. Достоевского.

Литература

1. *Большакова А. Ю.* Переоткрытие времени в прозе Юрия Полякова // Вопросы философии. 2009. № 12. С. 38–52.
2. *Достоевский Ф. М.* Бобок // Достоевский Ф. М. Полное собр. соч. в 30 т. Т. 21. Л., 1980. С. 41–54.
3. *Достоевский Ф. М.* Братья Карамазовы // Достоевский Ф. М. Полное собр. соч. в 30 т. Т. 15. Л., 1976.
4. *Достоевский Ф. М.* Идиот // Достоевский Ф. М. Полное собр. соч. в 30 т. Т. 8. Л., 1973.
5. *Наседкин Н. Н.* Достоевский: Энциклопедия. М., 2003.
6. *Поляков Ю. М.* Козлёнок в молоке: Роман-эпиграмма // Поляков Ю. М. Собр. соч. в 5 т. Т. 3. М., 2004. С. 11–232.
7. Словарь русского языка в 4 т. М., 1999. Т. 4. URL: <http://feb-web.ru/feb/mas/mas-abc/18/ma404217.htm> (дата обращения: 08.06.2019).