

## Специфика деконструкции в романе Л. Гиршовича «“Вий”, вокальный цикл Шуберта на слова Гоголя»

Тарнаруцкая Елизавета Вадимовна

Студентка Самарского государственного университета, Самара, Россия

На фоне радикальной критики деконструкции с точки зрения философско-эстетической теории, наиболее резко звучавшей из уст Б. Гройса еще в конце 1980-х гг., и нарастающего в наши дни пересмотра «романтических» теорий постмодернизма 1990-х, наиболее объективным, как всегда, оказывается сам предмет интеллектуальных изысканий – искусство. Новая версия деконструкции в современной российской литературе прочитывается, в частности, в прозе Леонида Гиршовича.

Традиционно с понятием деконструкции в русском литературоведении связывается репрезентация агрессивных телесных практик в произведениях концептуалистов, в частности, В. Сорокина (репрессивность текста деконструируется репрессивностью письма). Однако на мой взгляд, эти стратегии далеки от деконструкции Жака Дерриды, который понимал ее не как деструкцию (разрыв), но как перестраивание.

В романе «“Вий”, вокальный цикл Шуберта на слова Гоголя» Л. Гиршовича реализуется последний этап деконструкции, который можно назвать «нерадикальным» или «зрелым». Произведение не превращается в бессмысленную игру различий, но напротив, деконструкция здесь – это способ конструкции, инструмент поиска нового диалога.

В произведениях Л. Гиршовича прослеживается деконструкция, наиболее близкая аутентичной, о которой говорил Деррида – в виде не радикального отрицания, но мелких дифференций, обогащающих текст новыми смыслами. Как писал М. Рыклин, «В борьбе условностей, какими являются социальные системы, не следует прибегать к слишком сильному аргументу *ad realitatem*; это такое же проявление логоцентризма, как и отказ вносить элемент различия в насильственные миры диктатур» [Рыклин: 10].

В романе Гиршовича антагонистичные различия между друзьями и врагами (местными жителями и оккупантами) противопоставляются игре небольших и неоднозначных различий. Действие романа происходит в оккупированном немцами Киеве. Первые ассоциации в связи с этим – жестокость немцев, героизм местного населения; или же наоборот – Бабий Яр и продажность, трусость аборигенов, украинские полицаи, по подлости и насилию идентичные фашистам. Однако ни глобального деления на своих и чужих, ни утверждений идентичности между антагонистами в романе нет. О Бабьем Яре здесь даже отдаленно не упоминается. В центре сюжета – интриги в Киевской опере, главным режиссером которой назначен немец Мюнстер. «Монстр» (как его прозвали в театре) дирижирует вместо палочки револьвером и вообще наделен всеми чертами жирного, недалекого фашиста. Но в нем присутствует и совсем другая сторона. Не отделяя одной своей «оболочки» от другой, он, поедая пирожное, рассуждает о загадках русской души, по-настоящему ценит красоту и старается осмыслить природу музыки. Причем эти две ипостаси Мюнстера отнюдь не противопоставляются друг другу.

То же самое в романе проделывается с другим героем – директором Киевской оперы Лозининым. В начале романа он предстает коварным интриганом и злодеем, карьеристом и коллаборационистом. В финале этот хитроумный интеллектуал оказывается просто извращенным сумасшедшим, склоняющим актрису Валю и ее дочь Паню к тройному сожителству. Более того, можно сказать, что все герои романа (жители оккупированного Киева) являются коллаборационистами. В театре плетут интриги в борьбе за право поехать на гастроли в Берлин. Берлин здесь – средоточие самой высокой культуры, немецкие женщины – образцы элегантности, немецкая мода и немецкий вкус – верх совершенства.

Подпольщики же в романе изображены с явным намеком на современных террористов, бессмысленно взрывающих неповинных людей и предающих друг друга. Политический подтекст, конечно, не совсем выключен из текста (здесь и голод, и тема еврейства – Пани оказывается дочерью Мейерхольда), однако он перенесен на второй и даже третий план. На первом же плане – регистрация мгновений человеческой жизни, любовь, измены, еда, наряды, музыка (герои на протяжении романа спорят о превосходстве музыки Шуберта над другими образцами музыкальной классики). На втором плане – мир литературы как мир аллюзий и цитат. Здесь и Гоголь, и Булгаков, и Пушкин. Аллюзии не скрыты, не даны для разгадывания, а напротив, «обнажены» и объяснены.

Но множественность аллюзий скрывает глубинный интертекст романа. Главные литературные тексты, на которые непосредственно обращен роман Гиршовича – произведения Гофмана и В. Набокова. Однако ссылки на них не столь очевидны. Так, на Гофмана в сюжетном плане лишь указывают повторяющиеся имена Ансельм (любовь Пани, немецкий офицер) и Ансельми (немецкий генерал). Гофман близок Гиршовичу по тону художественного высказывания, напоминающего романтическую иронию, где относительно всякая действительность, кроме жизни и мира в целом.

Набоков же, возможно, первым в русской литературе высказал мысль о превосходстве различий над тождествами, идентичностями. В романе «Отчаяние» Ардалион говорит: «Вы забываете, что художник видит именно разницу. Сходство видит профан» [Набоков: 404].

Итак, деконструкция в романе Л. Гиршовича предстает не как бессмысленная игра различий, но напротив, сводит на нет агрессивно антагонистические различия. Деконструкция в «новое время» – механизм диалога, способ договориться, обрести новые смыслы, выводя различия из пространства диалога.

Литература

*Набоков В. В.* Отчаяние. Самара, 1991.

*Рыклин М.* Пространства ликования: Тоталитаризм и различие. М., 2002.