

# СУСРЕТИ НАРОДА И КУЛТУРА

Међународни тематски зборник

## PEOPLE AND CULTURES IN CONTACT

Thematic Collection of Papers of International Significance



КОСОВСКА МИТРОВИЦА  
2015.

## САДРЖАЈ / CONTENT

<i>Предговор</i> .....	ix
<i>Preface</i> .....	xiii

### I СУСРЕТИ НАРОДА И КУЛТУРА У КЊИЖЕВНОСТИ (ПРОЗА, ДРАМА, КЊИЖЕВНОСТ- ФИЛМ) / ENCOUNTER OF NATIONS AND CULTURES IN LITERATURE (FICTION, DRAMA, LITERATURE-FILM)

#### ПРОЗА / FICTION

Radojka M. Vukčević <i>Alis Manro u kontekstu kanadske kratke priče</i> .....	5
Mladen M. Jakovljević, Radoje V. Šoškić <i>Hacking Bodies and Minds</i> .....	13
Milena Kostić, Vesna Lopičić <i>"She Would Never Know": Failed Cultural Contacts in Atwood's The Man from Mars</i> .....	33
Velemira B. Ivanova <i>People and Cultures in Contact: The Italian Impact on 16th Century British Literature</i> .....	49
Наталья Нестерова <i>Два шедевра русской литературы в анлийском переводе В. Набокова</i> .....	61
Мирјана Н. Лончар-Вујновић <i>Неке експресивне варијанте мултикултуралности и колективної идентичности у америчкој и британској прози</i> .....	75
Ольга Владимировна Соболева <i>Роль курсива в произведениях Елены Чижовой: к вопросу о графической маркированности художественного текста</i> .....	91
Александра С. Костић Тмушић <i>Одлике стила у старој српској, бугарској и руској књижевности</i> .....	105

- Efterpi Mitsi  
*"Let us pity the white man, no mother has he":  
Kindness and Cruelty in Mungo Park's African Travels* ..... 119
- Vladislava S. Gordić Petković  
*Naracija, tehnologija i komunikacija u savremenoj ženskoj prozi* ..... 133

ДРАМА / ДРАМА

- Михаил Павловец  
*Функция парафразиса романа Ф. Достоевского «Бесы»  
в повести Г. Сайири «Армагеддон»* ..... 147
- Dragana Tadić  
*Cultural Dimensions of Aging Concepts: Exploring the Narratives  
of Progress and Decline in John Mighton's Half Life* ..... 165
- Нада Н. Савковић  
*Пишање оригиналности Трифковићеве једночинке Мила* ..... 183
- Ана М. Андрејевић  
*Културолошки феномени сна (Хијнос) и смрти (Танаџос)  
у трагедији Магбет* ..... 197
- Миливоје В. Млађеновић  
*Шекспир у позоришним кришкама Лазе Костића* ..... 213
- Анна Александровна Сидякина  
*Документално кино как средство общения  
и взаимодействия: к определению миссии МКФ «Флаэртиана»* ..... 229

II СУСРЕТИ НАРОДА И КУЛТУРА У ЛИНГВИСТИЦИ,  
СОЦИОЛИНГВИСТИЦИ, ПСИХОЛИНГВИСТИЦИ /  
ENCOUNTER OF NATIONS AND CULTURES IN LINGUISTICS,  
SOCIOLINGUISTICS, PSYCHOLINGUISTICS

- Nick Ceramella  
*Socio-linguistic Approach to Italian Immigration Into the USA* ..... 243
- Alexandra Perović  
*Razumevanje ličnih i povratnih zamenica  
kod odraslih sa Daunovim sindromom* ..... 271
- Slobodanka R. Đolić  
*Is English Language Globalization a Possible Threat  
to Peoples' Cultural Heritage and Tradition?* ..... 289

Радмила М. Обрадовић <i>Употреба лексема за означавање сродства у функцији слике српске сеоске патријархалне породице друге половине XIX века у приповеци „На бунару“ Лазе Лазаревића и еквиваленци у преводу ове приповешке на француски језик .....</i>	319
Александра М. Вуловић <i>Лингвистичка обележја крашких порука у шурској мобилној шелефонији .....</i>	341
Наталија Владимировна Васильева <i>Ономастические импликације как компоненты интракультурной и межкультурной коммуникации .....</i>	351
Мирјана Теодосијевић <i>Турски свет: Турци и шурски језици .....</i>	361
Евгения Андреевна Наугольных <i>Окказиональные лексико-грамматические словоформы как способ стилизации в романе Дж. Джойса «Улисс» и их трансляция на русский и немецкий языки .....</i>	371
Nataša M. Bakić-Mirić <i>The Influence of Popular Culture on Intercultural Communication: Ask-Seek-Knock .....</i>	381
Iwona Anna NDiaje <i>Язык и культурная идентичность в условиях африканского общества .....</i>	395
Лариса И. Раздобудко-Човић, Бранимир Човић <i>О креолизацији културних и жанровских елемената у аутопреводима мемоара Н. Набокова и њиховим преводима на српски језик .....</i>	413

III СУСРЕТИ НАРОДА И КУЛТУРА  
У МУЛТИДИСЦИПЛИНАРНОМ ИСТРАЖИВАЊИМА  
/ENCOUNTER OF NATIONS AND CULTURES  
IN MULTIDISCIPLINARY RESEARCH

Laurence Armand French <i>Oral Histories of Appalachian Black Folk in Western North Carolina (1976-77) .....</i>	429
Бранка М. Гугољ, Данијела Т. Тешић-Радовановић <i>Културно наслеђе Косова и Метохије у делу Велка Пешировића .....</i>	453

СУСРЕТИ НАРОДА И КУЛТУРА  
PEOPLE AND CULTURES IN CONTACT

- Бранкица В. Поповић  
*Симболичка и ешичка улога миша у култури српског народа* ..... 463
- Дубравка Х. Шкунца  
*Значај културне размене у оквиру дунавског региона* ..... 479

IV СУСРЕТИ НАРОДА И КУЛТУРА У ПРИМЕЊЕНОЈ ЛИНГВИСТИЦИ /  
ENCOUNTER OF NATIONS AND CULTURES IN APPLIED LINGUISTICS

- Юлия Папулова  
*Категорије вишеструкости и интертекстуалности  
у постмодернистичком дискурсу в светле проблеме превода* ..... 491
- Dragana Spasić, Jelena Babić Antić  
*The Importance of Culture in Language Teaching and Translation* ..... 509
- Бошко Љ. Миловановић  
*Заступљеност текстова са хришћанском тематиком  
различитих народа у чланцима за млађе разреду* ..... 521
- Мирјана М. Стакић  
*Књижевни текст и његова васпитна улога  
у поштовању различитих култура* ..... 529
- Снежана М. Зечевић, Анита В. Јанковић  
*Друштвени медији и учење енглеског језика* ..... 541

V Прилог / ADDITION

- Branko R. Babic  
*Abuse of the Creative* ..... 567

UDC 821.161.1.09 САПГИР Г.

821.161.1.02 ПОСТМОДЕРНА

Михаил Павловец<sup>1</sup>

НАЦИОНАЛЬНЫЙ ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ  
«ВЫСШАЯ ШКОЛА ЭКОНОМИКИ», МОСКВА  
Россия

## ФУНКЦИЯ ПАРАФРАЗИСА РОМАНА Ф. ДОСТОЕВСКОГО «БЕСЫ» В ПОВЕСТИ Г. САПГИРА «АРМАГЕДДОН»

Резюме. Статья посвящена анализу позднего произведения Генриха Сапгира — его повести «Армагеддон». Апокалиптическая проблематика произведения полемически заострена как против эсхатологизма «исторического авангарда» первой трети XX века, так и против эсхатологических ожиданий «атомной войны» позднесоветского времени, и скорее носит форму рефлексии над «финалистской» концепцией культуры, присущей эпохе постмодерна с его критикой понятий «авторства», «эстетической новизны» и «подлинности». Автор в равной степени скептически относится и к идее сакрализующего воспроизведения «классического канона» (спародированное в сюжете переложение в стихотворной форме одним из персонажей романа Достоевского «Бесы»), и к идее смыслового выхолащивания претекстов в постмодернистской игре означаеми. Период «конца, быть может, 80-х» он осмысляет как кризисный — и как рубежный, скорее закрывающий целую эпоху, чем открывающий принципиально новые возможности и пути для художественных инноваций. Впрочем, одной из возможных новых форм становится сама повесть поэта, парадоксальным образом основывающаяся на скепсисе по отношению к наличным художественным формам современности.

Ключевые слова: Достоевский, лианозовская школа, парафраз, постмодернизм, Сапгир, эсхатологизм.

1. pavlovez@mail.ru

Прозаическое творчество Генриха Сапгира до сих пор находится несколько в тени его известности как одного из крупнейших отечественных стихотворцев. Прозаическое наследие поэта не столь велико: самое полное на сегодняшний день издание, готовящееся к печати Ю.Б. Орлицким, насчитывает чуть меньше 700 страниц<sup>2</sup>, первая же книга прозы Сапгира, вышедшая незадолго до смерти автора, была в два раза меньше по объему (Сапгир, 1999)<sup>3</sup>. Название этой книги – «Армагеддон» – дано по заглавию одной из вошедших в нее повестей, написанной, если верить авторской датировке, в феврале 1998 года. Выбор заглавия данной вещи в качестве названия всей книги свидетельствует о важности повести для Г. Сапгира, подчеркивая ее «метакодовый» характер, интегрирующий смыслы вошедших в книгу разножанровых произведений.

Эсхатологическая проблематика повести Г. Сапгира, как и всего одноименного издания, сразу же стала очевидна первым читателям произведения: так, автор одного из критических откликов на него Андрей Цуканов свою рецензию назвал «Виртуальный апокалипсис, или Русские в 2000 году» (Цуканов, 2000), намекая на связь содержания произведения с эсхатологическими ожиданиями, захлестнувшими российское общество (и не только его) накануне Миллениума. Однако апокалиптическая проблематика вошла в творчество Сапгира задолго до рубежа тысячелетий, о чем можно судить, к примеру, по двум произведениям поэта – поэме 1981 года «Быть – может» и имеющей двойную датировку поэме «МКХ – мушиный след» (1981, 1997): вторая поэма представляет собой переработанный вариант первой из них – переработанный достаточно глубоко, чтобы можно было говорить о том, что мы имеем дело с двумя самостоятельными вещами (см.: Суховей, 2008).

Апокалиптическая проблематика обеих поэм уже становилась предметом анализа (см. Павловец 2009а); в частности, нами было отмечено, что Г. Сапгир вступает в диалог с эсхатологией русского исторического авангарда (1910-х годов), полемически отвергая позитивно окрашенную в творчестве футуристов концепцию «мираскбнца» как мира обновленного творческими энергиями человека, преобразившего собственную природу и мироздание в целом. В обеих поэмах Г. Сапгира это апокалиптическое преобразование мыслится как биологическая мутация живого мира под радиоактивным воздействием ядерного Армагеддона, причем эти новые формы не вызывают энтузиазма у автора.

Повесть «Армагеддон», написанная сразу же после поэмы «МКХ – мушиный след», не только продолжает эсхатологическую тематику обеих поэм, но

2. Все прозаические тексты в нашей статье, за исключением повести «Армагеддон», цитируются по этой рукописи, любезно предоставленной нам Ю.Б. Орлицким.
3. Повесть «Армагеддон» в нашей работе цитируется по данному изданию с указанием в тексте страницы в косых скобках.

и содержит в себе прямые переключки с ними – правда, скорее на уровне образно-реминисцентном, нежели сюжетно-композиционном (заметим, впрочем, что в обоих произведениях по 20 глав!). Начнем с того, что прозаическое произведение снабжено жанровым подзаголовком «повесть, может быть, конца 80-х» /С.165/. Во-первых, здесь можно увидеть обыгрывание названия «Поэмы Конца (15)» Василиска Гнедова, которая завершала собой книгу этого поэта-эгофутуриста «Смерть Искусству», носящую мистериально-эсхатологический характер (см. Павловец, 2009b). Во-вторых, подзаголовок отсылает к названию сапгировой поэмы «Быть – может!», выражающему модальность возможности, гипотетичности того, о чем повествуется в произведении. Совмещение же обеих трактовок открывает путь к истолкованию подзаголовка как утверждения конца не только временного периода, но и завершения, гибели всей позднесоветской, постсталинской эпохи, истоком которой была хрущевская «оттепель», финалом же стали 80-е годы XX столетия.

Действительно, эсхатологическая тематика пронизывает всю повесть Г. Сапгира: тут и мотив деформации времени («Все уже не похоже само на себя! А время как прыгает! — вдруг воскликнула Наташа» /С. 142/), и массовые эсхатологические ожидания и предчувствия («И ждут. Кого ждут? Всегда ждут. Может быть Второго пришествия ждут? Или конца света?» /С.186/). Сами эти ожидания представляются нам некоторым анахронизмом в описываемое в повести время: они были весьма распространены в 1970-е – начале 1980-х годов, в эпоху «холодной войны» и преломились, в частности, в вышеупомянутых поэмах Г. Сапгира, конец же 1980-х – это период разрядки международной напряженности, кульминационной точкой которой стала встреча М. Горбачева и Р. Рейгана в Рейкьявике в 1988 году.

К обеим поэмам Г. Сапгира и их мотивике отсылает открывающий повесть индустриальный безлюдный пейзаж, упоминание героями произведения охоты на крыс, метро как возможного убежища на случай глобальной войны, Оруэлла («Орвела») как автора, описавшего возможную войну цивилизаций в романе «1984», появление в повести в качестве персонажей белой крысы и таракана-прусака, образы которых в поэмах являются знаками ядерного Апокалипсиса, и др. Важнейший момент содержательного пересечения упомянутых произведений – идея «заговаривания» возможной катастрофы, попытки предотвратить ее через совместные действия – в поэме Г.Сапгира «Быть – может!» – через со-творчество Автора и читателей<sup>4</sup>, в повести «Армагеддон» – через коллективные действия, напоминающие массовые богослужения в североамериканских церквях: «– Спасибо нам, – прошептала взмокшая, как вы-

4. «Поэма эта – скорее заклинание. Чтобы не произошло, о чем говорится. Назвать страшное, чтобы дом обошло. <...> Вот когда мы почувствуем весь ужас, всю невозможность и фатальность нашего падения туда. Когда откроется нам ад до самых своих глубоких щелей. Прямое участие есть прямое участие» (Сапгир, 2003).

катившаяся из сауны на снег, Наташа. – Землетрясение в Италии и на Кавказе, тайфун во Флориде, наводнение на Кубани, это все наша энергия натворила, ракеты в состоянии готовности, но войны не будет. Главное, чтоб не было войны. Шепотом – ура!

Белая пауза. Иначе не обозначишь. Потому что не рассказать. В общем, мы очутились на ее постели, мокрые, как мыши, все трое, вернее, четверо, если белую считать. Хотите верьте, хотите нет. Может быть, это была любовь втроем. Может быть, приснилось. Но войны до сих пор нет» /С.178/. Таким образом, тот же эпизод может трактоваться и как магическое воздействие любовного акта втроем, буквально реализующего популярный в 1960-е – 1970-е годы лозунг пацифистского движения «Make love, not war!» («Занимайтесь любовью, а не войной!»). При этом нельзя не отметить, что, в отличие от поэмы 1981 года «Быть – может!», в поэме «МКХ – мушиный след» данная идея уже отсутствует, а в повести «Армагеддон» – иронически обыгрывается, травестируясь на сюжетном уровне. Данное ироническое травестирование может отражать выросший скепсис автора в его отношении к «коллективным действиям» социального протеста, занимавшим такое место в жизни «шестидесятников» (диссидентское движение, манифестации, «подписанство» и др.), как, впрочем, и в отношении к жизнестроительному потенциалу акта творческого (возможности своим творчеством изменить мир).

Кроме того, по сравнению с поэмами, в повести «Армагеддон» сама катастрофа «конца времен» переключается в социально-исторический план: люди нового поколения, пришедшие на смену старому, все-таки обладают человеческим обликом и даже своими прототипами, пусть и не полностью им соответствуют: «– Нет, никакие не вредители, – горячо оборвала меня Наташа. – А переродившиеся. И в нашей реальности, хотя уничтожают нашу реальность. Их становится все больше. И реальность теряет свои нормальные очертания. Ну, как тебе объяснить, смотришь, по улице идут молочницы, с бидонами, с мешками, а навстречу им идет Ленин, заложив руки в карманы, только они идут с поезда, а он – на плакате, нарисованный. Только они идут своим путем, а он своим – призрачным, и не сказать, что не повлиял на жизнь каждой из них<sup>5</sup>.

– Родились, а потом переродились... – в раздумье сказал я. – Значит, этот Ленин на плакате и другие деятели в бронзе, на холсте, в газете – вернее, их изображения и слова – принимают участие в нашей жизни и меняют лицо будущего» /С. 173/.

Иначе говоря, мы имеем дело не с биологической, а с социальной мутацией: среди обычных людей возникают существа, являющие собой телесные

5. По меткому наблюдению Ильи Кукулина, высказанному им в частной беседе, данный фрагмент носит экфрастический характер, представляя собой вольное описание картины Эрика Булатова «Улица Красикова» (1977).

воплощения персонажей недавнего исторического прошлого, только не реальных политических деятелей, а их виртуальных образов, можно сказать – концептов, выработанных пропагандистской машиной. Не случайно неполнота соответствия оригиналу проявляется в их внешней недостаточной схожести, а также в имени ряда этих героев – Течер (вместо Тетчер), Реген (вместо Рейган) и др. Отсюда сквозной для всей повести мотив «театральности» или его вариации – «кинематографичности» того, что происходит<sup>6</sup>. Так, уже во Вступлении к произведению автор пишет: «Спрятал ее и сохранил в круглой жестяной коробке, как всегда, какой-то фанат, любитель. Но и теперь ее можно показать тем, кто интересуется».

Вырванный из середины человеческой комедии кусок пестрой киноленты стрекочет и светится на рабочем экране на монтажном столе. Завиваясь двойным серпантинном, лента струится в корзину» /С. 165/.

Спектакль напоминает Белле встреча «переродившихся» с «художниками» из кружка Венедикта Венедиктовича Чечулина (Ефим Борисович называет «переродившихся» – «ряжеными» /С.207/); одна из сторон будущего столкновения для секретного проекта «Армагеддон» готовится на кинофабрике «Мосфильм», а сама битва оказывается не чем иным, как съемками «нового супер-фильма... с новейшими спецэффектами» /С.228/ «Армагеддон» в постановке загадочных Гоги и его ассистента Мариночки, чьи имена, возможно, отсылают к названиям легендарных племен Гога и Магога, упомянутых в Откровении Иоанна как предвестники близкого Страшного суда (Апок. 20, 7-9).

Но вот что важно: само противостояние двух сил в кинематографическом «Армагеддоне» оказывается мнимым, вернее, сынсценированным, так как обе противоборствующие стороны – и та, что стоит за группой киношных «вождей» с «Мосфильма», и та, что поддерживает в финальном сражении кружок слабоумных живописцев из Клуба им. Зуева – это всего лишь части единого проекта «Армагеддон», подготовленного конкурирующими отделами спецслужб, что не противоречит кровавому характеру сражения. Такая «борьба нанайских мальчиков» тем трагикомичнее, что идеологии противоборствующих сторон по сути изоморфны: борцы за Справедливость (они же – за Милосердие) противостоят воинам Добра, причем боевые лозунги и тех, и других аннулируют гуманистическую суть их позиций: «Бей за милосердие» vs «Добро должно быть с кулаками». Цель сражения формулирует «бледный кудрявый блондин лет шестнадцати» (возможно, «аватар» юного Ленина): «Когда наши машины будут готовы, мы устроим между этими голубчиками

6. Заметим, что тот же мотив звучит и в вышеназванных поэмах Г.Сапгира: в послесловии к первой из них автор поясняет: «но прямого сюжета в поэме нет. Она смонтирована по-киношному из отдельных эпизодов. В этих быстро сменяющихся эпизодах есть своя последовательность, хотя их герои из разных кинофильмов» (Сапгир, 2003).

Армагеддон с реальными параметрами и настоящими жертвами, но в виртуальной реальности. Кто победит (компьютеры определяют это), тот и выберет путь, по которому дальше пойдет Россия». (С.217). Однако, как впоследствии становится ясно из пояснения повествователя, планируемый результат достигнут не был: «Сам я супер-боевик «Армагеддон» не смотрел и не знаю, кто победил. Но судя по теперешнему состоянию нашего общества, победили тогда обе стороны – и Добро и Милосердие. Да так и не примирились до сих пор со своей победой» /С.228/.

Таким образом, повесть Генриха Сапгира «Армагеддон», на первый взгляд, манифестирует собой конец эпохи бинарных оппозиций с обязательным позитивным маркированием одного из их членов: произведение по сути является художественным опытом деконструирования такого рода оппозиций, опытом, который выявляет их симулятивный характер, демонстрирует мнимость противопоставления Добра и Милосердия с одной стороны и отождествления Милосердия и Справедливости – с другой (впрочем, оба лагеря лишены прокламируемого ими единства). С этой точки зрения особое внимание привлекает лагерь бойцов Добра, разбитый на «боевые пятерки» и позиционирующийся его идеологами как идущий «по исконно русскому пути» /С. 217/. Верхушка этого лагеря – кружок агента спецслужб, гипнотизера и по совместительству профессора психологии Венедикта Венедиктовича Чечулина<sup>7</sup>, который «учил податливых шизофреников быть Пушкиными, Чайковскими, Репиными» /С. 188-189/, причем охотно привлекал к участию в своих опытах и не страдающих слабоумием людей, к примеру – героев повести Беллу и Ефима Борисовича. В состоянии гипнотического транса подопечные профессора создают картины, не уступающие своим качеством произведениям тех художников, на творчество которых они ориентируются: так, Белла рисует как Г. Серебрякова, Ефим Борисович – создает картины в манере И. Айвазовского (хотя и чувствует себя при этом Репиным), а умственно отсталый «гений» Аркаша – «подлинный» В. Ван-Гог. Однако созданные ими артефакты, обладая многими прочими признаками своих прототипов, лишены главного для искусства, а именно – качества эвристичности: они есть лишь точное воспроизведение – если не конкретных образцов, то творческой манеры, стилизаторство, и потому заведомо вторичны. Собственно, и творческий дар не имманентен вновь появившимся живописцам, а внушается извне, с помощью гипноза, как, впрочем, и восприятие созданного в качестве шедевра возможно, судя по всему, лишь когда реципиент пребывает в состоянии транса: так, Белла и Ефим Борисович, пока сами не попали под гипноз Чечулина,

7. По устному замечанию Ильи Кукулина, прототипом данного героя мог служить весьма популярный в 1970-1980-е гг. врач, психолог-гипнотизер Владимир Леонидович Райков, известный своими опытами по погружению испытуемых в транс, в состоянии которого они перевоплощались в других людей, в частности – известных художников.

замечают, что на самом деле рисовальщики из его студии водят карандашами в воздухе, не касаясь бумаги (см. /С. 198/).

Один из центральных образов повести – пенсионер Олег Евграфович Песков. Вероятным прототипом этого героя является старший друг и наставник Генриха Сапгира – художник и поэт Евгений Леонидович Кропивницкий: тут и неявное анаграммирование имени (лишь два звука в ФИО Пескова отсутствуют в ФИО Кропивницкого), и вдовья одинокая жизнь в деревянном доме барачного типа без удобств в Долгопрудной, где его навещают друзья и единомышленники, неподалеку от прудов (около прудов любит гулять Олег Евграфович); роднит Олега Евграфовича с его прототипом и известный пессимизм, скептическое отношение к «новому искусству» и любовь к классике, а также легендарная влюбчивость мэтра «Лианозовской группы»<sup>8</sup>.

Однако сходство между ними не стоит переоценивать: основное занятие Олега Евграфовича остается неясным<sup>9</sup>, делом же своей жизни он считает стихотворное переложение романа Ф.М. Достоевского «Бесы». Отношение к роману и его автору у героя почти благоговейное: «стыдно забывать Федора Михайловича, ведь мы все как на фундаменте, на нем покоимся, наше поколение» /С.186/, роман «Бесы» же называет «евангелием» /С.182/. Не случайно святыней для Олега Евграфовича становится именно 7-й том 10-томного собрания сочинений Ф.М. Достоевского – первое послевоенное переиздание (1957 год) романа «Бесы» (Достоевский, 1957), знаменовавшее собой, среди прочих, робкий ручеек «возвращенной литературы». Публикация этого произведения, одного из ярчайших образцов так называемого «антигилистического романа», послужила не только свидетельством либерализации советского режима, но и позволила стать роману идеологическим обоснованием идейного сопротивления коммунистической доктрине, прежде всего, с традиционных, «правых», почвенных позиций, манифестом консервативной критики советской власти и ее идеологии.

Повествователь подчеркивает – обращение Олега Евграфовича к чтению данного произведения психологически мотивировано дефицитом общения и особенно – дефицитом девичьего внимания: герой сублимирует свои пере-

8. По воспоминаниям И. Холина, Евг. Кропивницкий «...любит старых мастеров и не любит современной живописи. Даже своего зятя Оскара Рабина не признаёт. Нет, на словах он признаёт, даже хвалит иногда. Но все это игра. Любит он и передвижников. И импрессионистов. Сюрреализм и экспрессионизм чужды ему. И это не только в живописи, но и в поэзии. Ни Хлебникова, ни Пастернака, ни Цветаевой – он не признает. <...> Он не курит, не пьет. Очень часто влюбляется в девушек» (Кропивницкий, 2004).

9. Василий Васильевич (в начале рукописи – Василий Евграфович, а в Плана к повести – Платон Петрович) – герой черного варианта повести, носящей заглавие «Воин», прямо назван «учителем рисования» /С.696/: реальный факт биографии Е. Кропивницкого. Похож он и внешне на своего прототипа: «крупнолобый лысый в очках» /с.693/. Наконец, в Плана к повести упомянута дочь героя Валентина, что тоже сближает его с Е. Кропивницким.

живания и страсти, «вчитывая» их в страницы романа и даже непроизвольно отклоняясь от авторской линии повествования, разыгрывает собственную судьбу по сценарию, заложенному в произведении Достоевского. Иначе говоря, роман Ф.М. Достоевского «Бесы» для Олега Евграфовича – авторитетный текст, являющийся как интерпретантом современной ему социо-политической реальности и идейно-духовного состояния общества, так и текстом, вживаясь в который герой переживает собственные эротические фантазии (тоску по девичьему обществу, он разыгрывает в воображении сцену визита Варвары Петровны Ставрогиной к Степану Трофимовичу Верховенскому с предложением жениться ему на Дарье Шатовой, войдя в роль Верховенского-старшего): «Вот и сейчас раскрыл Олег Евграфович книгу – и сразу ступил в богатую гостиную, обтянутую кремовым штофом с удобной немодной ампирной мебелью начала прошлого века.

Навстречу ему поднялась хозяйка <...> На самом деле это она к нему пришла. Но он варьировал. Хотя реплики оставлял прежние. Не касаться же святого. Хотя со временем и реплики меняться стали – сами. Даже удивительно! Спихватись, а ты уже о другом говоришь. А собеседник такое несет! Даже в современное вникает. А как же? Ведь это они – бесы весь этот мрак и нескладуху породили. Вот и теперь» /С.180/.

На первый взгляд, такая готовность в своем увидеть чужое, трактовать собственный текст как созданный сторонней инстанцией, обращение к чужому тексту как к интерпретанту своего, согласно И.П. Смирнову, отличительная черта символистского художественного сознания, в отличие от свойственного для постсимволистского (в частности авангардного) отношения к «чужому как своему» (Смирнов 2000). Отсюда специфика «чужого слова» в текстах символизма, изначально относимых исследователем к «вторичным» стилям (в противоположность постсимволистскому «первичному» стилю): «Тексты «вторичных стилей», трактующие обозначаемый объект в качестве чужого знака, могут быть адекватно декодированы только после того, как они будут включены в их словесное окружение. <...> Чужой текст становится интерпретирующей системой по отношению к авторскому, он проясняет замысел писателя. <...> Вразрез с этим создатели «первичных стилей» рассматривают чужой знак таким образом, как если бы тот был референтом, подлежащим изображению. <...> Чужой текст делается интерпретируемой системой. <...> Перевод чужого знака в позицию референта влечет за собой отрицание значений, составляющих смысловой мир источника: чужой знак становится тем, что следует обозначить, чему необходимо заново придать смысл» (Смирнов 2000).

Однако знаменательна попытка Олега Евграфовича создать парафрастическое переложение романа Ф.М. Достоевского «Бесы» в стихотворную форму. Парадоксальным образом, переводя прозаическую форму произведения в

стихи, Песков не стремится «осовременить» произведение, переписав его в современной стилистике, напротив, именно роман «Бесы» призван интерпретировать и современную действительность, и жизненный текст самого Олега Евграфовича, тем самым анахронизируя их, навязывая им собственную логику. Более того, герой ставит перед собою особую мнемоническую, а по сути – архивирующую задачу: «Уперся я в Федора Михайловича, решил жизнь свою положить, стихами его гениальный роман людям пересказать, чтобы крепче навсегда запомнили» /С. 195/. Речь здесь идет о такого рода реактуализации шедевра русской классики, постепенно уходящего из активного читательского оборота в архив «вечных ценностей», которая представляет собой попытку превратить произведение, бывшее злободневным более 100 лет назад, в род мифологического предания, а не создать на его основе пастиш романа «Бесы». Роман Достоевского представляется Пескову законченной, завершенной в себе системой, подобной мифу, которая не допускает творческих деформаций за исключением тех, что легитимизированы высокой культурой: переложение на язык иного рода литературы или иного вида искусства. Олег Евграфович тем самым отказывается от собственной творческой индивидуальности, подчиняя ее уже утвердившемуся статусу Достоевского как классика отечественной культуры, он выступает с позиции жреца-архивариуса этой культуры, но не ее творца.

Заметим, что, как показал И.П. Смирнов в другой своей работе «Бытие и творчество», анализирующей состояние этого типа культуры в то же самое время, что и повесть Г. Сапгира, «постмодернизм» снимает само противопоставление «первичных» и «вторичных» стилей, ибо две его кажущиеся самостоятельными разновидности – в терминах исследователя «шизофреническая» («свое как чужое») и «нарциссистская» («чужое как свое») – в действительности являют собой единый «шизонарциссизм», переводящий диахроническое чередование этих стилей в синхронический план: «Шизонарцисс реконструирует другое-в-себе и себя-в-другом» (Смирнов, 1996). Главный смысл такой позиции – упразднение истории, претензия на трансисторичность собственной позиции. По замечанию И.П. Смирнова, «Психологически говорение от лица всей культуры – это отчаянная попытка захватить максимально выигрышную позицию, исключая возможность того, что кому-то достанется место, еще более выгодное для смыслопроизводства. Но эта позиция и самая проигрышная: получив ее, мы оказываемся не в состоянии породить какой-либо смысл, который бы не был порожден до нас» (Смирнов, 1996). Именно поэтому воспринимающий роман «Бесы» как сакральный текст Олег Евграфович чувствует себя в какой-то момент уже (со-)творцом этого романа, не случайно он с такой серьезностью воспринимает слова Ефима Борисовича, что он уже «настоящий Достоевский»: «...вер-

шина уже достигнута. Проникновение. Слияние с Федором Михайловичем. / С. 186-187/.

Интересно, что название «творения» Пескова существует в двух взаимоисключающих вариантах. Так, на папке с рукописью написано «Достоевский – Песков, Бесы – поэма, 1958 и – (прочерк)» /С. 185/. В таком варианте текст Достоевского полностью присваивается Олегом Евграфовичем, ибо начало его положено моментом прочтения Песковым романа «Бесы» в 1958 году, а тире может прочитываться и как пунктуационный знак, замещающий указательное местоимение «это» или отсутствующую глагольную форму «есть» 3 лицо ед. числа наст. времени глагола «быть» (ср. «Достоевский есть Песков, Бесы есть поэма»). Что же касается прочерка в двойной датировке произведения, то тут, помимо очевидного объяснения (прочерк стоит на месте даты будущего завершения парафразиса «Бесов»), важен и еще один смысл: начало поэмы «Бесы» положено первым прочтением романа Достоевского Песковым, а не датой создания самого романа, отсутствие же даты завершения подчеркивает принадлежность произведения настоящему – и будущему: оно еще – потенциально. В письме же Сергею герой сообщает не без профетизма: «И сейчас вижу свою будущую книжку «поэма БЕСЫ. Федор Михайлович Достоевский в стихотворном переложении Олега Евграфовича Пескова» /С.195/ – в таком варианте отношения эквивалентности между двумя соавторами все-таки подменяется отношениями преемственности и подчиненности второго – первому.

Напомним, что сей акт творческого самоотречения сопровождается утратой героем его оригинальной внешности и сознательным подражанием кумиру: «Он и бороду отращивать стал, такая же клочковатая, и взгляд в зеркале из-под насупленных бровей – похож, похож. Имена-отчества тоже – в обеих буква эф, разве не примечательно?» /С.156/. Если попытка создать парафразис романа Достоевского роднит Олега Евграфовича с «художниками» из кружка «ВэВэ» Чечулина, создающими шедевры классиков живописи, то внешняя метаморфоза героя помещает его в парадигматический ряд прочих «артистов» из повести, т.е. персонажей, являющихся двойниками выдающихся исторических деятелей недалекого прошлого, пусть эти двойники и выступают в решающей битве противниками лагеря Добра, к которому примыкает Олег Евграфович в роли не только бойца, но и автора гимна. Однако клоны политиков так и не становятся настоящими политиками (о чем свидетельствует 19-ая глава повести, представляющая собой рассказ двойника Сталина). Становится ли настоящим писателем Олег Евграфович, пытающийся, говоря языком социологии, апроприировать символический капитал Достоевского, стать новым властителем дум, при этом не порождая новые смыслы, а транслируя старые?

Интересно, что в характеристике героя 7-й том Собрания сочинений, в действительности содержащий исключительно роман «Бесы» и комментарий к нему, предстает как «Избранное» Достоевского: «Да тут не только это было, тут много другого: и прозы и стихов – всякой всячины, как любил выражаться великий» /С. 150/. Говоря о стихах, герой, видимо, имеет в виду стихи капитана Лебядкина из романа: именно этот «автор-персонаж», а не только (и не столько) Степан Трофимович Верховенский, является своеобразным «двойником» Олега Евграфовича. Не имея причастности к высокой литературе, Лебядкин стремится выразить свои чувства на языке, для него чужом и ему не принадлежащем, что создает комический эффект. Именно это стремление роднит капитана Лебядкина с Олегом Евграфовичем, который не является профессиональным писателем, однако берется перелагать стихами произведение Достоевского, будучи уверен, что тем самым обретает полноценный язык для говорения о себе, своих чувствах и своем видении мира. А значит, оба автора могут быть предварительно отнесены к так называемому «наивному типу» авторов, а их творчество – к литературному примитиву (но не примитивизму!).

По определению исследователя литературных примитивов Даниила Давыдова, «...“примитив” (= “наив”), “примитивная словесность” (= “наивная словесность”) понимается как особое, дискретное по своей структуре субполе литературы (искусства, культуры), занятое агентами, идентифицирующими себя в качестве авторов, но не участвующими в маневрах профессиональных элит, находящимися вне или “на обочине” (*ad marginem*) литературного (культурного) процесса, не связанными взаимными иерархическими и т. п. отношениями, лишенными общей идеологии, в т. ч. эстетической, но объединенными в качестве производителей текстов общими чертами (“непреднамеренная неконвенциональность” текстуального продукта, его стихийная эклектичность, “бриколажность”, произвольная несоотнесенность с авторитетными литературными рядами; склонность автора к архаическому, “правополушарному”, “визионерскому” способу художественного мышления, к партиципации, при этом, по причине более близких аналогий, отмечаемая скорее в соотношении с “первобытным”, “магическим” мышлением, нежели *per se*; его ориентация на произвольный, неконвенциональный архив литературных и культурных традиций; наконец, его неадекватность в оценке собственного статуса, неироничность, нерелефивность)» (Давыдов 2004). Однако если «творчество» Лебядкина в основном вписывается в очерченные исследователем рамки «примитива», то с Песковым дело обстоит сложнее: с точки зрения версификационного мастерства его письмо формально гладкое, оно лишено как эстетических новаций, так и «провалов вкуса», являя собой образцовый пример «нулевого стиля», то есть бесстильности, астильности. В отличие от наивного письма, стиль Олега Евграфовича предельно

конвенционален, только эти конвенции глубоко пассаистичны, если не сказать – архаичны. Стих поэмы Пескова «Бесы» – силлабо-тоника, как правило 4-хостопный ямб (реже – хорей), рифмы точны, не экспериментальны, но и не банальны, неоригинальна и строфика (как свидетельствует Олег Евграфович, «Я ведь неукоснительно следую правилу: строфа – абзац» /С. 187/). Если «писеса» Лебядкина «Таракан» представляет из себя своеобразный «устный» вариант прозиметрума – хотя бы в силу своей незавершенности, так что капитан какие-то части ее вынужден пересказывать «прозой», то в переложении Олега Евграфовича это произведение приобретает законченный вид, более того, автор домысливает исходный текст (диалог мух и Зевса), а также правит его, избавляя от наиболее очевидных неправильностей (ритмических перебоев, банальных рифм): «Хоть Таракан и невелик, / Но занял чье-то место. / И тут поднялся шум и крик, / В стакане стало тесно».

Таким образом, Олега Евграфовича правильнее было бы определить как «бывшего примитива», то есть как автора, которые профессионализирует свое творчество «институционализируя собственное субполе и стремясь к своего рода “безупречности”, на деле же – “безличности”, “внеиндивидуальности”, “внесистемности”, “несвязности”» (Давыдов, 2004). Однако валоризовано такое творчество может быть только в идеократическом пространстве, где любые эстетические новации воспринимаются как факультативные по сравнению со способностью художественного текста транслировать смыслы властной идеологии (см. об этом: Добренко, 1999). С крахом советской власти единственным субполем литературного пространства, на котором текст Олега Евграфовича имел бы возможность обрести профессиональный статус, это субполе «патриотической», замешанной на антикоммунистической идее, литературы, литературы «исконно русского пути», как его определяет в повести «ВэВэ» Чечулин, однако в 1990-е годы это поле само серьезно маргинализировалось, не сумев мобилизовать достаточного количества своих адептов и не обладая на тот момент властно-административным ресурсом. Потому после смерти героя и оказывается неосуществимой его сокровенная мечта о публикации поэмы «Бесы»: она просто никому не интересна, ибо ее потенциальный референтный круг ограничивается исключительно дружеским кругом Олега Евграфовича, мнимый же успех авторского исполнения произведения перед «Сталиным», «Молотовым» и пр. есть не что иное, как часть театрализованного представления, не случайно персонажи ведут себя как герои исторических анекдотов.

Однако, с точки зрения автора, эстетический пассаизм Олега Евграфовича родственен не только советскому опыту «институционализированной графомании», но и наступающему «симулятивному постмодернизму» начала 1990-х с его «шизо-нарциссическим стилем», отрицающим возможность эстетических новаций и лишь произвольно комбинирующий содержательно

выхолощенные знаки и концепты предшествующих идеологических систем. Манифестацией такого рода «постмодернизма» в повести становится «супер-фильм» «Армагеддон», свободно апроприирующий чужие ценности и стилизуемый их в игровом пространстве съемочной площадки. Мнимость, симулятивность столкновения полярных сил во время «Армагеддона» подчеркивается в повести как тем, что действие разворачивается на съемочной площадке, так и тем, что обе противоборствующие силы вышли из одного проекта спецслужб, пусть и готовились они конкурирующими отделами. А значит, победа любой из этих сил вовсе не будет означать выбора определенного пути развития страны, ибо ей шизофренически предуготованы и предначертаны сразу оба пути, что делает проблематичной полноценное движение вперед.

Емкую формулу, позволяющую различить подлинных революционеров и тех, кто играет их роль, дает Ефим Борисович: «Разница принципиальная. Те бесы изображали из себя людей, а эти только притворяются бесами» /С. 181/. Иначе говоря, прототипы романа Достоевского скрывали свою демоническую сущность, при этом обладая социофизическим бытием, а потому были субъектами исторического процесса, «переродившиеся» же являются «симулякрами», так как этой сущностью не обладают, а лишь симулируют ее, имитируя «бесовщину», а не манифестируя ее собственным существованием, и потому субъектности лишены. Любопытно, что и «ВэВэ» Чечулин, наставник самодеятельных «Репиных» и «Ван-Гогов», предстает в повести стихийным идеологом, чьи воззрения отражают мироощущение, воцарившееся на обломках рухнувших Больших идеологий, хотя латентно присутствовавшее и в годы торжества этих идеологий – как их циническая идейная «подложка», что позволяет герою назвать его «лагерной диалектикой»: «Все люди – сумасшедшие. <...> Есть догадка – воображение. Ни логики, ни причинно-следственной связи в реальности не обнаружено. Видимо, нет. Ведь солнце не для того, чтобы нам светить. Попались мы ему на дороге, вот и освещает. Условно, понимаете, условно, человечество придумало связи, чтобы нормально существовать. Чтобы не выть по ночам от безысходной тоски. Научились и привыкли – различают добро и зло, тьму и свет. А на самом деле – ничего этого нету. Все по отношению – и смотря к кому. Ну и пусть лагерная диалектика, зато реальная» /С.190-191/.

Таким образом, можно предположить, что Г. Сапгир подвергает критике культуру наступающей эпохи с позиций «первичного стиля» наследника «высокого модернизма» в его постсимволистском (=авангардистском) изводе. Писатель не принимает прокламируемый адептами нового мироощущения тезис о невозможности «своего» слова, не являющегося при этом словом «чужим», уже кем-то сказанным («все сказано»). Не приемлет он и безответственного, лишнего чувства исторического наследования и субординации

присвоения себе слова «чужого» – присвоения, способного не ресемантизировать присвоенные формы, но лишь бесконечно стилизовать их, ибо само чужое расслаивается в шизоанархистском сознании на собственно чужое – и свое, что выражается в ощущении своего права на чужое слово. Г. Сапгир, отвергая нетворческое заимствование в форме стилизации или подражания, настаивает на возможности рождения «нового» из «старого» путем творческой деформации «чужого», его креативной апроприации («чужое как свое»). Отсюда и негативизм в его отношении к «театральности» («кинематографичности») жизненной стратегии, воспринимаемой им, в соответствии с принципами «первичного стиля», как «неподлинность», «вторичность». Именно стратегия «чужое как свое» объясняет особенности «реинтерпретации» чужого текста через вольный перевод, а по сути – переложение, размывающее единоличное авторство, но не подменяющее одно – другим (в случае с переводами Г. Сапгиром Овсея Дриза) или продолжение им незаконченных произведений без их снижающего травестирования («Черновики Пушкина»). Этим же объясняется свободное отношение автора к твердым жанровым формам – от строго следования их канону и до радикальной ее деструкции, каждый раз обусловленных, впрочем, конкретной художественной задачей.

Поэтому, будучи одним из важнейших претекстов для повести Г. Сапгира, роман Ф.М. Достоевского не столько является интерпретационным «ключом» к произведению современного автора – сколько сами «Бесы» в повести тематизируются, реинтерпретируются, превращаются в объект референции и отчасти высокой пародии. Даже тот факт, что в обоих произведениях используется образ «некомпетентного повествователя» (хроникера Г-ва у Достоевского, безымянного рассказчика, близкого реальному автору, у Г. Сапгира), является лишь внешним их сближением, так как в повести «Армагеддон», помимо авторского, присутствуют еще 6 повествовательных инстанций<sup>10</sup>. Роман Достоевского для Г. Сапгира прежде всего открывает возможность разговора о статусе классики на исходе XX века, возможности художественных инноваций в условиях кризиса прежних художественных парадигм. Причем его пафос родствен словам одного из главных героев другой поздней прозы писателя – «романа-версии» «Сингапур»: «Мы – лишние люди оказались совсем не лишние для конца века. Нас развратил развал империи, мы развратили свое перо – и вписались в общее ерничество, в голове у нас – куча цитат – раньше это называли: эрудиция, компиляция, плагиат, а теперь все называется постмодернизмом. Имя новое, глупость старая. Не стихи, а текст. Не текст, а говно...» /С.110/.

10. Помимо анонимного «повествователя», наиболее близкого «реальному автору» – Г. Сапгиру, в функции повествователя в повести выступают также Ефим Борисович, Сергей, Олег Евграфович, Белла, Карен Арутюнян (двойник Сталина); кроме того, образ дурачка Аркаши дан через прием несобственно-прямой речи.

И еще один вывод: в отличие от поэм «Быть – может!» и «МКХ – мушиный след», «конец света» в повести «Армагеддон» переводится из трансисторического в социально-исторический (а также социально-психологический) план. Катастрофы не происходит, просто заканчивается очередная историческая эпоха – эпоха «высокого модерна», сменяясь эпохой постмодерна, некоторые адепты которой считают ее, вслед за Ф. Фукуямой, эпохой постисторической, эпохой «после конца» (см. Фукуяма, 1990). А вместе с уходящей эпохой уходят и ее порождения – одни (как Олег Евграфович) умирают, утрачивают подлинную креативность, другие (как Ефим Борисович и Наташа) эмигрируют (перемещением в пространстве компенсируя свою неспособность перейти в следующую временную фазу), третьи (как Сергей) обречены на полумаргинальное существование. Конец этой эпохи подчеркивается названием финальной главы «Глава 20 и последняя», как и финальными словами «вот и всё». С точки зрения повествователя, наступает действительно «пост-покалиптическое» время, ибо оно, как может показаться, аисторично, то есть лишено способности к развитию, новациям, обречено на вечное комбинирование готовых «смыслов» и концептов, воспроизведение образцов без их творческой деформации. И неслучайно в повести мы не обнаруживаем ни одного персонажа, которого можно было бы причислить к творцам в традиционном смысле этого слова (один Ефим Борисович что-то публиковал в самиздате, однако его литературные опыты значимо отсутствуют в повести вопреки сложившейся в XX веке традиции использования приема «текста в тексте» в произведениях о творцах).

Однако, с нашей точки зрения, было бы ошибочным проводить знак равенства между позицией «повествователя» и «реальным автором», Г. Сапгиром. Уже выбор Е. Кропивницкого (человека, которого Сапгир не раз называл Учителем) в качестве прототипа для образа Олега Евграфовича – героя, несомненно, не обделенного ироническим отношением к нему автора, – ставит под сомнение возможный тезис о категорическом неприятии Сапгиром новой культурной эпохи. По крайней мере, если увлечение «Бесами» со стороны друзей Олега Евграфовича воспринимается как невинная прихоть старика, его чудачество, то человеческие качества друга и наставника не подвергаются в повести травестированию, как и его гибель в финале повести. Можно предположить, что и для самого Сапгира идея переложения «Бесов» стихами в свое время показалась заманчивой, о чем свидетельствует эволюция образа Олега Евграфовича: так, в Плане к черновому варианту повести герой носит имя Платона Петровича (и имя, и отчество здесь обладают отчетливо позитивными коннотациями), а собрания у него – «школой подмосковного Платона» /С. 672/. Иронический пересмотр трактовки данного образа является, по-видимому, результатом переосмысления Г. Сапгиром самого характера работы по парафрастическому переложению

«литературной классики»: в черновом варианте повести «Воин» о парафразировании «Бесов» сказано, что герой их «переводил» (что превращает текст романа Достоевского в своего рода подстрочник для «переводчика»), однако в окончательном варианте автор знаменательным образом отказался от данного слова. Вспомним и тот факт, что сам Г. Сапгир с большим интересом относился к новым силам в поэзии, в том числе и тем, кто в критических реестрах проходил по ведомству «постмодернистов».

Таким образом, эсхатологизм повести «Армагеддон» – носит специфический характер хотя бы потому, что сами апокалиптические ожидания в нем переданы как исторически обусловленные, они маркированы историческим переходом и потому воспринимаются как неизбежные при наступлении новой, еще не ясной в своих грядущих чертах культуры. По словам Е. Трофимовой, «Программная несерьезность стилиевой игры постмодернизма знаменует <...> драматичные предчувствия, которые можно назвать апокалиптическими. Речь идет о том подсознательном чувстве усталости, истощенности цивилизации, о том страхе перед грядущим, который вызывает «fin de siècle» – конец века – особенно в интеллектуальных и творческих кругах общества. Тем более сегодня, когда грядет fin du millenaire – конец тысячелетия. В истории в такие периоды все кажется мелким, ничтожным, переходящим перед лицом эсхатологических ожиданий вселенской катастрофы» (Трофимова 1999). Именно эти ощущения и передает в своей повести Г. Сапгир, что вовсе не свидетельствует о капитуляции писателя перед наступающей эпохой: в определенном смысле само его произведение, факт его создания является ответом на вопрос о возможности творчества в эпоху, проблематизирующую существование «автора», «своего слова» и «художественной новизны».

#### ЛИТЕРАТУРА

- Давыдов, 2004: Давыдов Д. (2004). *Русская наивная и примитивистская поэзия: генезис, эволюция, поэтика. Дисс. канд. филол. наук.* (С.46–47; 78–79). Самара: СГПУ.
- Добренко, 1999: Добренко Е. (1999) *Формовка советского писателя. Социальные и эстетические истоки советской литературной культуры.* СПб.: Академический проект.
- Достоевский, 1957: Достоевский Ф. (1957). *Бесы. У: Собрание сочинений в десяти томах. Том 7. Роман «Бесы».* М., ГИХЛ.
- Кропивницкий, 2004: Кропивницкий Евг. (2004). *Избранное. 736 стихотворений + другие материалы.* (С. 630–631). М., Культурный слой, 2004.
- Павловец, 2009а: Павловец М. (2009). Поэмы Генриха Сапгира «Быть – может!» и «МКХ – мушиный след»: к вопросу об эсхатологии русского поэтического авангарда. У: *Полилог.* (№ 2., С. 59–70; URL: [http://polylogue.polutona.ru/upload/private/Polylogue\\_2\\_2009.pdf](http://polylogue.polutona.ru/upload/private/Polylogue_2_2009.pdf)). Москва.

- Павловец 2009b: Павловец М. (2009). «Pars pro toto»: Место «Поэмы Конца (15)» в структуре книги Василиска Гнедова «Смерть Искусству» (1913). У: *Toronto Slavic Quartely*. (# 27 (1); URL: <http://www.utoronto.ca/tsq/27/pavlovec27.shtml>). Toronto.
- Сапгир, 1999: Сапгир Г. (1999). *Армагеддон. Мини-роман, Повести, Рассказы*. М., Изд-во Руслана Элинина.
- Сапгир, 2003: Сапгир Г. (2003). *Быть – может: Поэма. У. Великий Генрих. Сапгир и о Сапгире*. Сост. Т.Г. Михайловская. (С. 59). М., РГГУ.
- Смирнов, 1996: Смирнов И.П. (1996). *Бытие и творчество*. (с.29, 28) СПб.: Приложение к альманаху «Канун» (№1).
- Смирнов, 2000: Смирнов И.П. (2000). *Метаистория. К исторической типологии культуры*. (С.22-26, 44-45). М., Аграф.
- Суховой, 2008: Суховой Д. (2008). *Рифма-умолчание (на материале поэмы Генриха Сапгира «МКХ - Мушиный след»)*. У: *НЛО*. (№ 90; URL: <http://magazines.russ.ru/nlo/2008/90/su18.html>). Москва.
- Трофимова, 1999: Трофимова Е.И. (1999). *Стилевые реминисценции в русском постмодернизме 1990-х годов*. У: *Общественные науки и современность*. (№ 4. С. 175). Москва.
- Фукуяма, 1990: Фукуяма Ф. *Конец истории? // Страна и мир*. (№55 (I)). Москва.
- Цуканов, 2000, Цуканов А. (2000). *Виртуальный апокалипсис, или Русские в 2000 году*. У: *Знамя*. (№ 4; URL: <http://magazines.russ.ru/znamia/2000/4/cukanov.html>)

**Abstract.** The paper aims to shed some light on the cultural aspects of the narratives about aging and elderly population. These narratives can be derived from a myriad of sources. Various social practices such as talking on a regular basis, reading literary texts or texts that appear in the media, and institutionalized social practices shape our knowledge about old age and influence our sense-making practices of what it means to grow old. These various practices we take part in present a form of cultural imagery from which we construct our identities (MacKenzie, 2000).

The analysis of the narratives about aging is based on an instance of a literary text, or to be more precise, on a play which, among its other themes, deals with the issues of aging, thus revealing the dominant, mostly culturally-shaped narrative of decline. Apart from exposing and challenging the decline narrative, the paper also gives an insight into the narrative of progress which is seen as antagonistic to the decline narrative. Analyzing these narratives, the paper exposes some ideas that scholars in aging studies embrace as well as some