

*О. Ю. Осьмухина**

**Н. Н. ФЕТИСОВ В НОВЕЛЛИСТИКЕ ЕВГ. ПОПОВА:
СПЕЦИФИКА ПАРОДИРОВАНИЯ
ОБРАЗА ПИСАТЕЛЯ-СОЦРЕАЛИСТА**

Статья посвящена изучению специфики образа Н. Н. Фетисова в сборниках рассказов «Калёным железом», «Веселие Руси», «Тихоходная барка “Надежда”» Евг. Попова. Используются сравнительно-исторический, культурно-исторический, а также метод целостного анализа художественного произведения. В результате установлено, во-первых, что фигура Фетисова как маска реального автора пародирует образ писателя-соцреалиста и графомана, отчасти отсылая к базам Рудого Панько и Поприщина у Н. В. Гоголя. Во-вторых, являясь частью советской реальности, Фетисов рисует её мифологизированный образ, известный из литературы соцреализма, но при этом образ Фетисова пародиен: он предстаёт в двойном освещении — сам характеризует себя в своих и своими сочинениями и одновременно изображён глазами «реального» автора. В-третьих, посредством намеренного сочетания штампов советской речи с элементами «смехового слова» Фетисов фамильяризуется, снижает различные виды нарративов: гоголевский, греческую мифологию и мифологическую «мораль» («Ящик Фетисова»), ленинскую стихотворную «апологию» как номинативно, так и тематически («Пять песен о водке»).

Ключевые слова: соцреализм, малая проза; Евг. Попов; авторская маска; пародия; фамильяризация.

O. Yu. Osmukhina

*N. N. FETISOV IN EVG. POPOV'S SHORT STORIES: THE SPECIFICS OF PARODYING
THE IMAGE OF A SOCIALIST REALIST WRITER*

The article is devoted to the study of the specifics of the image of N. N. Fetisov in the collections of short stories “Red-hot iron”, “The Joy of Russia”, “Slow-moving barge “Nadezhda”

* Осьмухина Ольга Юрьевна — д-р филол. наук, проф., osmukhina@inbox.ru, Мордовский гос. ун-т им. Н. П. Огарева.

Osmukhina Olga Yuryevna — Doctor of Philology, Professor, osmukhina@inbox.ru, N. P. Ogarev Mordovian State University;

Evg. Popova. Comparative-historical, cultural-historical, as well as a method of holistic analysis of an artistic work are used. As a result, it was found, firstly, that the figure of Fetisov as a mask of a real author parodies the image of a socialist realist writer and graphomaniac, partly referring to the bases of Rudy Panko and Poprishchin by N. V. Gogol. Secondly, being a part of Soviet reality, Fetisov paints its mythologized image, known from the literature of socialist realism, but at the same time Fetisov's image is parodic: he appears in a double light — he characterizes himself and at the same time is depicted through the eyes of the “real” author. Thirdly, by deliberately combining the clichés of Soviet speech (literary criticism, public speeches) with elements of the “laughing word”, Fetisov familiarizes and reduces various types of narratives: Gogol's, Greek mythology and the mythological “morality” (“Fetisov's Box”), Lenin's poetic “apology” both nominatively and thematically (“Five Songs about Vodka”).

Keywords: socialist realism, small prose, Evgeny Popov, author's mask, parody, familiarization.

Общеизвестно, что с созданием единого Союза светских писателей в 1934 г. единственно «приемлемым» методом для советской литературы становится социалистический реализм [3, с. 18], следование канонам которого означало не только изображение четко установленной картины мира и развития истории (реальность, где «жить становится лучше, жить становится веселей», благодаря созидательной роли партии и вождя, отказывающиеся же «влиться» в «строительство» светлого будущего превращаются либо во врагов прогресса, либо в несостоявшихся «членов общества»), но — шире — изменение статуса русского писателя, ибо «соцреализм не был просто теорией, стилем или даже художественной практикой. Он был прежде всего институцией» [6, с. 369]. Действительно, теперь «все претензии Поэта на независимость» [9, с. 11], по словам Г. Морева, снимаются: творец, ранее претендовавший на суверенный статус по отношению к государству, теперь не может существовать вне бюрократических структур, а потому из «учителя» и «властителя дум» он автоматически превращался в слугу и, как справедливо заметил В. Ерофеев, был призван «выражать мнение, которого у него нет» [7, с. 423]. Писатель-соцреалист был обязан иллюстрировать замыслы партии, автоматически становился «заложником» государственной системы и клеймил всех (в том числе и коллег по литературному цеху); тот, «кто не хочет уподобиться предлагаемому образцу», «либо неразумен, не сознает собственной пользы и потому нуждается в перевоспитании», либо «подлежит уничтожению» [19, с. 45]. Писатель-соцреалист всецело зависел от «социального заказа», предполагавшего изображение неправдоподобно сознательных, «идейных» героев, преуспевающих на общественном поприще, действующих в соответствии с партийным установками и самоутверждающихся в борьбе с «врагом». Такой герой «неустанно повышает свой морально-политический уровень, он обладает всеми добродетелями, всех поучает» [19, с. 45–46]. Каждое же произведение социалистического реализма отрабатывало дискурс вождя и «еще до своего появления» обеспечивалось «счастливым финалом, по пути к которому обыкновенно движется действие» [19, с. 21]. Вплоть до середины 1980-х гг. подобная литература продолжала существовать, постепенно, правда, теряя статус «мейнстрима», а её творцы «ковали» «нового человека», «поучали», создавая при этом малохудожественные произведения, и по-прежнему ориентировались

на принцип «партийности». Не случайно литература соцреализма, аналитически осмысленная еще А. Синявским (А. Терцем) в известной статье 1957 г., равно как и её создатели, к началу 1980-х всё более становилась объектом осмеяния.

Особое место в этом контексте принадлежит творчеству Евг. Попова, подметившего «пародийность стилистики» самой жизни: «Я не ставлю сознательно задачи что-то пародировать (это скорей дело писателя-юмориста), а просто жизнь так устроена и культура как часть жизни: что ни напиши, получится пародия (а иногда и сама жизнь становится пародией)» [17], — и уже в своей малой прозе 1970–80-х гг. пародийно-иронически обрисовавшего фигуру творца-соцреалиста в образе Н. Н. Фетисова. Фетисов не просто повествователь, которому автор передает нарративное право, но, во-первых, персонаж, обретающий собственный «голос», облик, судьбу, черты характера, а во-вторых, «сквозной» герой всего творчества прозаика с 1960-х гг.: он появляется не только в рассказах «Торжественные встречи» и «Концентрация», в романе-коллаже «Мастер Хаос», но и становится маской, обретающей «кровь и плоть» (схожей с Козьмой Прутковым или Черубиной де Габриак), частью мистификации Евг. Попова, который не просто публикует «стихи» якобы существовавшего поэта Н. Н. Фетисова, но и сопровождает их пародийными комментариями и предисловиями.

Так, «поэма по жизни» «Ресторан “Березка”», предваряется размышлениями публикатора Евг. Попова о творчестве «самого известного русского писателя XX века» Фетисова: «Продолжая публиковать бесценные фрагменты литературных шедевров самого известного неизвестного русского писателя конца XX в. Н. Н. Фетисова, не устаю вновь и вновь удивляться мощной силе его провиденциального прозрения, столь, казалось бы, нехарактерной для него, простого сторожа психоневрологического диспансера, расположенного в городе К. на улице, носившей до “перестройки” гордое имя вооруженного землепроходца Ерофея Хабарова, покорителя Сибири. Новое произведение Фетисова как бы подводит итог явно затянувшимся спорам о том, кто на самом деле поставил нашу страну на широкие рельсы демократии и прогресса и привел “наш паровоз” туда, где мы сейчас все до одного и находимся. Уверенная лепка образов поэмы, особенно проститутки Нины, где явно слышны мотивы поэзии А. Блока и нелегкие думы двух этих обоих авторов об истерзанной России, недюжинный подход к психологии героев, столь характерные для произведений Н. Н. Фетисова, здесь звучат с особенной гармонией и силой, как какая-нибудь симфония или балет “Лебединое озеро”. Жалко, что мастер не дожил до новых счастливых дней, когда его родной Сибирью стали править генерал Лебедь и его брат, тоже Лебедь. Он бы мог найти в них достойных покровителей, как Гете у веймарского герцога Карла Августа, а мог бы и не найти» [20]. Очевиден в этом предисловии, отсылающем к традиции траурного панегирика, синтез трафаретных конструкций, свойственных литературной критике позднего социализма («бесценные фрагменты литературных шедевров», «уверенная лепка образов», «недюжинный подход к психологии героев» и т. д.), и их пародийного снижения в финальном пассаже при упоминании «проститутки Нины», в образе которой «слышны мотивы поэзии А. Блока», братьев Лебедь и возникающей параллели между ними и веймарским герцогом, а также по-

становкой в один семантический ряд Фетисова и Гёте. В следующей за этим «поэме» Фетисова описывается не менее пародийный сюжет, по которому «беспартийный» водитель разоблачает происхождения своего начальника, «несо- знательного» партийного аппаратчика, использующего служебный автомобиль для поездок в ресторан, где он безудержно напивается и вместе со жрицей любви отправляется на «спецдачу»: «— Напился, будто клоп постельный! — / Ворчал Никитин за рулем. — / — Ну, погоди, билет партийный, / Ты скоро положишь на стол! / И как в спецдачу их завез, / То вскорости мотор завел / И тут же сразу укатил, / Но ключ от дачи прихватил» [20].

В малой прозе Евг. Попова Фетисов, с одной стороны, подобен гоголевскому Рудому Паньку, перенесённому в иную историческую эпоху, — сам являясь частью советской реальности, Фетисов рисует предполагаемым слушателям, собеседникам, читателям её мифологизированный образ, известный из литературы соцреализма: «Обладая самосознанием, демонстрируя авторское “своеволие”, нередко меняя интонацию, Н. Н. Фетисов и Рудый Панько выступают средством создания формальной дистанции между читателями и авторами “реальными”, с одной стороны, скрывая авторов подлинных, а с другой — погружая читателей в художественный мир, неотъемлемой частью которого сами фиктивные авторы являются» [11, с. 76]. Однако, в отличие от гоголевского фиктивного автора, образ Фетисова пародиен. Фетисов предстаёт в двойном освещении: сам характеризующий себя в своих и своими сочинениями (философ, дидактик, моралист, поучающий «молодое поколение»), одновременно он изображён глазами «реального» автора, в том числе, который низводит собственную роль до роли «лучшего друга», «соседа» и «публикатора» фетисовских текстов.

Так, «Ящик Фетисова» (1969) содержит подзаголовок «Публикация с предисловием Евг. Попова» [14, с. 196], где Попов рисует образ своего фиктивного автора, подчёркивая его пародийность: «<...> у нас в *полуподвальном помещении долгое время жил и лишь недавно умер Н. Н. Фетисов, который называл себя писателем, а ему никто не верил. Это был прекрасный и оригинальный человек золотой души. <...> Имелись у него, конечно, и недостатки, что уж тут скрывать. <...> к сожалению, пил Н. Н. Фетисов довольно много водки. <...> А также лежало во всей его судьбе несомненно что-то явно роковое <...>*» [14, с. 196–197; курсив мой. — О. О.]. Очевидно, что пародийность его образа возникает из столкновения явно сниженных биографических подробностей (алкоголик, живущий в подвале и считающий себя писателем, держащий своё «литературное наследие» в виде «грязных бумажек» в деревянном ящике) с возвышенно — патетической характеристикой «публикатора»: «<...> мне стало понятно, что я открыл никому доселе неизвестного **ГЕНИАЛЬНОГО МАСТЕРА ХУДОЖЕСТВЕННОГО СЛОВА <...>**. Я прочёл <...> и замер, и ахнул от мастерства и философской глубины Фетисова, как ахнете и замрётё вы, прочитав» [14, с. 197–198]. Более того, выясняется, что сочинения Фетисова непригодны к литературному употреблению — они написаны «химическим карандашом по обмусоленным бумажкам» [14, с. 197], причём сам «публикатор» подчёркивает, что «очень грязные у Фетисова бумажки в ящике и поэтому противно их разбирать» [14, с. 197]. Евг. Попов распределяет нарративные роли

между собой как «издателем» и Фетисовым как автором-рассказчиком, причем для него первостепенно именно авторская маска как образ подчеркнуто колоритный, не просто передающий посредством специфической речевой манеры те или иные сюжеты, но охватывающий собственным кругозором все истории, включенные в циклы. Равно как у Гоголя в «Вечерах...» Рудый Панько служит орудием погружения автора и читателя в сказочно-эпическое прошлое народа, а сами «истории», составляющие цикл, разножанровы (от былички до легендарного предания), у Попова фетисовские сочинения состоят из авантюрного романа («Похождения Псеукова»), поэмы в прозе («Торжественное обещание»), сатирического рассказа («Космические безобразия»), отрывков из дневника («Племянник Гамбургского дяди») и книги рассказов «Мифы и сказки бывшей Древней Греции»). Однако разножанровость здесь имеет принципиально иную задачу — пародийного осмеяния литературных штампов соцреализма его же средствами: выстраивание сюжетов по тем же схемам, но на принципиально иную, нежелательную, а подчас и табуированную для литературы 1960–70-х гг. тематику, с использованием обценной лексики, низовых подробностей. Н. Н. Фетисов постоянно обращается к читателю, выступая в качестве «учителя», «наставника», «авторитетного» голоса, чем пародируется также и авторитарная позиция автора соцреалистических произведений.

Оговоримся, что во включённых в состав «Ящичка Фетисова» отрывках из его дневника авторская маска Н. Н. Фетисова строится как пародийный синтез гоголевских масок Рудого Панько и Поприщина. Это подтверждается не только более поздним собственно авторским высказыванием Евг. Попова («В начале конца перестройки этот текст где-то был напечатан, и ему дали без моего ведома подзаголовок «Дневник шестидесятника». Я был недоволен. <...> Здесь — ясное влияние <...> *позднего Гоголя*», репликой «публикатора» о невменяемости сочинителя («не то в это время, не то чуть позже *Н. Н. Фетисов* лежал в психоневрологической лечебнице, и, следовательно, *весь дневник есть не что иное, как бред сумасшедшего*» [14, с. 234, 215; курсив мой. — О. О.]), но и абсолютно тождественным композиционным построением отрывков гоголевским «Запискам сумасшедшего» с практически ежедневной фиксацией событий по дням недели, мотивами «завистливого начальника» и «неравной любви».

Так, при сопоставлении взаимоотношения Фетисова и Поприщина с начальником выстраиваются практически идентично: «Начальник на меня сегодня очень хмуро посмотрел»; «Наш начальник очень меня ревновал. Всё крутился — крутился вокруг. Поражаюсь его нахальству!»; «С начальником наши отношения становятся всё хуже и хуже»; «Ну и сволочь же наш начальник. Хам!» [14, с. 218, 220, 225]. Фетисов практически повторяет мнение о начальнике Поприщина: «Признаюсь, я бы совсем не пошёл в департамент, зная заранее, какую кислую мину сделает наш начальник отделения. <...> Проклятая цапля! он, верно, завидует, что я сижу в директорском кабинете <...>»; «Разбесил начальник отделения. <...> Понимаю, понимаю, отчего он злится на меня. Ему завидно; он увидел, может быть, предпочтительно мне оказываемые знаки благорасположенности. Да я плюю на него!» [4, с. 174, 178–179]. Гоголевская история любви бедного чиновника Поприщина к богатой барышне в дневнике Фетисова

не просто пародируется, но очевидно снижается. Если у Поприщина любовь к дочери директора департамента сентиментально-возвышенная («Лакей отворил дверцы, и она выпорхнула из кареты, как птичка. <...> Господи, боже мой! пропал я, пропал совсем!»); «<...> солнце, ей-богу, солнце! <...> Она поглядела на меня, на книги и уронила платок. Я кинулся со всех ног <...> Святые, какой платок!» [4, с. 175, 177–178]), то отношения у Фетисова, описанные в тех же деталях, распределяются между несколькими женщинами, каждая из которых лишена романтического ореола, и переносятся в иную плоскость «телесного низа»: «Познакомился с чудесной женщиной. Застал её у нас во дворе около мусорного ящика за отпращиванием естественных потребностей. Договорились сходить завтра в Музей Западного искусства <...>. Встретил даму неопишумой красоты, очень нарядную: пальто “джерси”, глаза подбитые. Уронила свой милый газовый шарфик под мои ноги. Могла бы завязаться любовью, но не было денег» [14, с. 227–228; курсив мой. — О. О.]. Финал фетисовской истории пародийно развенчивает гоголевский финал: помешательство Поприщина, соотносимое с прозрением человеческого духа, пародируется «прозрением» Фетисова, узнавшего в своём начальнике собственного дядю.

Обыгрывание и пародирование гоголевских мотивов и образов, стилистический строй «Ящика Фетисова» как целостного произведения, выстраиваемого одним повествователем, явственно подчинены авторской воле, слову и «взгляду» Н. Н. Фетисова, и одновременно — участвуют в создании его образа как «фиктивного автора», авторской маски. Предисловие публикатора призвано уверить читателей в аутентичности предлагаемых его вниманию текстов и «реальности» существования фиктивного автора. Говоря о влиянии художественного наследия Н. В. Гоголя на прозу Евг. Попова, можно отметить переключки жанровые, повествовательные, поэтико-стилистические, образно-персонажные и мотивные: перенесение в литературу анекдотов из советской жизни; карнавальные корни творчества; центральность категории абсурда, «неслыханности», «необычайности»; «материально-низовая» детализация; специфика типизации героя; сказовое повествование и др. [10, с. 240–245]. Фетисов испытывает «карнавальную свободу», что стилистически выражается в его ориентированности не на литературную, нормативную речь, а на народно-смеховые (диалектные, просторечные, бранные), ненормативные пласты русского языка. При этом Евг. Попов последовательно конструирует двумерный аспект своей художественной миромодели через сталкивание «верха и низа». Так, примечательно высказывание самого Попова об этом: «народ всегда был стихийным антисоветчиком. Это выражалось прежде всего в современном фольклоре, анекдотах» [17].

Показательно, что в предисловии «Ящика Фетисова» автором пародийно используются штампы советской речи (литературной критики, публичных выступлений), скрывающие за собой представления эпохи соцреализма о «художественном творчестве», что намеренно сочетается с элементами «смехового слова» (слияния хвалы и брани) и разговорной фамильярности: «Чёрт побери! Не устанешь восхищаться непрестанному мастерству Фетисова! Ломаешь голову, ну как это ему удалось совместить всё: и живую обрисовку образов, и эпический размах повествования, и насущные проблемы нашего дня. <...>».

А тонко воссозданный колорит Древней Греции, а тема патриотизма, решённая образом Мидаса, потерявшего связь с родной Фригией!» [14, с. 324]. Детально не останавливаясь на соотношении предисловия и самого рассказа, рассмотрим специфику конструирования текста, приписанного Н. Н. Фетисову, — «Бог Дионис, царь Мидас и я». Новелла представляет собой пародию на мифологический нарратив, рождённую из желания автора-дидактика «опростить», приблизить древний сюжет к советской реальности, изложить его «доступно» и «поучительно», и состоит из двух параллельных сюжетов — мифа греческого и «мифа» фиктивного автора: пародийно-мифологического и псевдоавтобиографического (на что указывает фиктивный публикатор «Евг. Попов» [13, с. 324–325]).

Фиктивный автор-нарратор Н. Н. Фетисов «пересказывает» греческий миф о Дионисе и царе Мидасе: автор переводит его в семантический план советских представлений, идеологом и «карнавальных мезальянсов» («сочетает священное с профанным, высокое с низким, великое с ничтожным, мудрое с глупым» [1, с. 142]). Так, образ бога Диониса рассматривается рассказчиком сквозь призму советских идеологических штампов: «По случаю Диониса в ходу были также магические жесты, формулы, молитвы и другие примеры человеческого мракобесия, направленные к явному возбуждению суеверия среди масс населения. Примеры, как в зеркале отражающие неправильный социальный строй древнегреческого общества» [13, с. 326].

В других случаях образы полубогов и бога Диониса рассматриваются не с точки зрения мифологического дискурса, а с позиции осовремененных и намеренно опошленных, «снижающих» представлений рассказчика: «Бог-то он бог, но хорошенькая же шушера окружала бога Диониса. Все эти сатиры, силены, вакханки.

Сатиры, они всё по той же мифологии считались полубогами. До богов они не дотянули, во-первых, потому что их было много, во-вторых, что имели они довольно отвратительный на любой вкус козлиный облик — козлиные рога, козлиные уши, козлиные ноги, козлиный хвост. <...> Пьяные, зелёные, трясущиеся от алкогольных напитков, они вечно преследовали своей любовью целомудренных нимф — наяд, ореад и дриад <...>.

А взять, к примеру, силенов. Они тоже считались фантастическими существами, спутниками бога Диониса. Пьяные, лысые, они ездили на ослах <...>. И ведь именно они, силены, повлияли на формирование личности бога Диониса: научили его пьянствовать, разводить пчёл, играть на дудке. Но избави нас какой-нибудь другой бог от подобных спутников!» [13, с. 326–327]. Последний пассаж показателен тем, что переводит образ бога Диониса в сферу человеческого измерения, трактуя его как обычного смертного, над которым есть «какой-нибудь другой бог» и на «формирование личности» которого можно, в лучших традициях соцреализма, «повлиять». Автор реализует принцип «карнавальных мезальянсов»: он уравнивает, сближает божественное и человеческое, то есть «высокое и низкое», по М. М. Бахтину. При этом эти приёмы «мезальянсов» функционируют на общем фоне фамильяризации древнегреческого мифологического дискурса.

Экспозиционную часть новеллы продолжает вариация на сюжет из мифа о царе Мидасе, которого, по преданию, Дионис наградил даром при прикос-

новении обращать всё в золото. У Фетисова этот сюжет обретает иную, пародийную, интерпретацию. В оригинале Дионис награждает сверхъестественным даром Мидаса по его просьбе после того, как тот привёл к нему «охмелевшего» и отставшего Силена (учителя бога виноделия) от своей свиты, девять дней перед этим чествовав его «роскошными пирами». Однако злополучный дар угрожает жадному царю голодной смертью, и тот просит бога «взять назад этот дар». После чего Мидас смывает этот дар в реке Пактол, что делает его золотоносным [8, с. 84–85].

В смеховом, сюжетно изменённом модусе ведётся повествование о царе Мидасе у Фетисова: «И крутился там среди прочей пьяни некий царь Мидас, тоже порядочный сукин сын» [13, с. 327]. При этом, как и в случае полубогов и Диониса, царский статус Мидаса последовательно травестируется: подвергается стилистической фамильяризации и освещается сомнением рассказчика в достоверности этого статуса: «Он называл себя царём, а поскольку всё это происходило очень давно, то он с тех пор так и считается, видите ли, “легендарным фригийским царём”» [13, с. 327]. Рассказчик, чтобы наладить «зону фамильярного контакта», использует вымышленный диалог с царём: «— Что же это за страна такая, Фригия? — позволили бы мы спросить царя и не получили никакого вразумительного ответа. Он говорил бы, наверное, так: — Вроде бы это была Фригия — Малая Азия, Анатолия, западный полуостров Азии, почти что нынешняя Турция. Омывалась Чёрным, Мраморным, Эгейским и Средиземным морями...

— Не слишком ли много морей, Мидас?

— Да, да. Многовато, а также проливами Босфорским и Дарданеллами» [13, с. 327]. Очевидно, что подробный географический комментарий разлагает здесь сугубо художественный смысл мифологического хронотопа, не его прототипическую географию, но мир мифа, переводя его в плоскость картографического штампа и «обытовлённого» страноведческого очерка: «Вот. Видите. Восточная граница у него почему-то проходила через Батуми, население непонятно чем занималось. Вроде сплавом продуктов по воде. Занималось сплавом продуктов по воде, а реки, из которых наиболее значительной была Кзыл-Ормак, являлись несудоходными. Странно получается. И вообще, если Батуми, так пускай будет Батуми. Это в Грузинской ССР. Если Турция, так пускай будет Турция. <...> а вот насчёт Фригии — вопрос, таким образом, остаётся открытым» [13, с. 328].

Примечательно, что это хаотически смешивается с разными речевыми жанрами и элементами стиля (разговорно-фамильярная речь со специальными жанрами, учебными и научными, географического комментария и страноведческого очерка). Миф как нарратив с определённым эстетическим статусом переводится в плоскость языковой картины мира и среднестатистических знаний представителя советской эпохи. Фетисов выдвигает к логическому завершению «своей» вариации мифологического сюжета «свою» мифологическую «мораль», пародийно соотносимую со штампами «проработок» и назиданий советским гражданам, обязанным вести «сознательный» баз жизни: «И пускай этот трагический случай, произошедший в Древней Греции, послужит хорошим жизненным уроком всем любителям выпивки и легкой жизни всех времен и народов!» [13, с. 330].

Другой сборник Н. Н. Фетисова — «Пять песен» о водке — уже самим названием ориентирует на игровой модус повествования, отсылая читателя, во-первых, к известному «советскому» сборнику «Пять песен о Ленине», а во-вторых, к фильму Дз. Вертова «Три песни о Ленине». В комментариях к «Подлинной истории “Зеленых музыкантов”» Е. Попов иронически упоминает о подобном «прочтении» заглавия: «<...> сочувствующий мне критик <...> отвел меня среди шумного литературного бала в сторону и тихо сказал, что должен меня предупредить: название моего сочинения “Пять песен о водке” может вызвать “неконтролируемые ассоциации” с “Тремя песнями о Ленине”. Я ему ответил, что Дзигу Вертова никто, кроме нас с ним, не знает» [15, с. 171]. Сборник явно пародирует ленинскую стихотворную «апологию» как номинативно, так и тематически: сакральный статус вождя снижается и профанируется переводом заглавия в иной смысловой и тематический план — достойным «воспевания» у Попова-Фетисова становится водка — и предваряется двумя предисловиями: «публикатора» Евг. Попова и «подлинного автора» Н. Н. Фетисова. Автор подлинный, вновь надев маску публикатора, в предисловии уверяет читателя в аутентичности предлагаемых его вниманию текстов, написанных самим Фетисовым: «песни <...> принадлежат перу замечательного, покойного Николая Николаевича Фетисова и составляют ничтожно малую часть его громадного литературного наследства. Это вы сами поймете по блестящему стилю, форсированию действия песен и по исключительной актуальности затронутой покойником темы» [16, с. 59]. Предисловие Фетисова органично дополнено заключительным обращением его к читателям, являя в совокупности обрамление к «песням»: повествователь назидательно «предупреждает» о вреде пьянства: «Дорогие мои! Хорошие! Землячки! На примере изложенных пяти песен о водке вы ясно видите, что людям, которые тонут в море водки, приходится очень и очень туго» [16, с. 74]. Фетисов в лучших традициях соцреализма патетически взывает к читателю «не плыть по этому спиртовому пространству» [16, с. 74]. Вновь образ писателя-соцреалиста пародируется и снижается, ибо с призывами к трезвости выступает алкоголик.

Несмотря на то что повествование всех пяти рассказов Фетисова ведется от третьего лица, все происходящее видится именно его глазами — глазами фиктивного автора-нарратора, оно «снабжено «авторскими» комментариями происходящего. Автор реальный (Попов) из повествования полностью изъят, причем этот прием создания авторской маски Фетисова не только увеличивает иллюзию правдоподобия, придавая видимость сходства с действительно публикуемыми рукописными сочинениями реально существовавшего писателя, но и служит чисто психологическим средством самораскрытия самого Фетисова. Репрезентация в предисловии Фетисова Поповым как «блестящего» стилиста вновь, как и в «Ящике Фетисова», контрастирует с реальным стилистическим «мастерством» нарратора, не просто излагающего истории примитивным, не лишенным речевых ошибок и стилистических неточностей языком, но и являющим себя в качестве посредственного литератора, графомана-соцреалиста, стремящегося судить обо всем, демонстрирующего свою позицию в авторских ремарках и комментариях к описываемому, снижающих и профанирующих трагические финалы «песен»: «Надо, надо было

наказать Петрова и разъяснить ему вред употребления в пищу одеколона» [16, с. 64] («Дикалон»); «Но ведь это же безобразие! Вы представляете, как им обидно было видеть своего дорогого пьянчугу не за обеденным столом, а в гробу» [16, с. 61] («Стул Стул Табуретович»); «Да! И девушка пила, совершенно забыв про свою девичью честь. Пила, как будто бы и не знала, как вредна водка для ее неокрепшего юного организма. Пила, будто бы никогда не читала газет <...> Бедная девушка! Пожалуй, она поступала так нехорошо от любви» [16, с. 71] («Ромаша и Джульетта») и т. д. Стереоскопический эффект воспроизведения действительности (как материальной, так и «внутренней», душевной) составляет так называемую «эстетическую преднамеренность», или же мистифицированную природу «песен», которую выдает частое обращение к читателю, повторяемость многих описаний.

Рассказ «Концентрация», имеющий подзаголовок «Письмо Н. Н. Фетисова в ХХХ век», является пародийной отсылкой к «письмам в будущее» эпохи соцреализма, когда были популярны коллективные обращения к потомкам, письма-отчеты о достигнутых результатах и заветы потомкам сохранить и приумножить свершения, помещаемые в капсулы при строительстве того или иного сооружения. Рассказчик здесь вновь Фетисов, причем автор «реальный», «передоверяя» повествование фиктивному автору, пародирует самого себя в акте пародии, обыгрывая одну из центральных тем — иронического осмеяния соц-арта и советских штампов, клишированных понятий и используя все те же навязчивые повторы: «Так что тут мы имеем вовсе даже, наверное, и не РАССЛОЕНИЕ как таковое, а *КОНЦЕНТРАЦИЮ, здоровую по своей основе, исполнению и замыслу*» [12, с. 157; курсив мой. — О. О.]; «никакого такого расслоения не наблюдалось, а *имелась лишь КОНЦЕНТРАЦИЯ, здоровая по своей основе, исполнению и замыслу*» [12, с. 159; курсив мой. — О. О.]. «Серьезные» и объективные рассуждения Фетисова о «расслоении» в советском обществе (нарушающие полное равенство дачи, больницы «особые, для тружеников оригинальных» [12, с. 156]) обретают ироническую коннотацию, не только потому что «оглуляют» сам статус подобного «письма», но и в связи со сменой повествовательного регистра к финалу повествования, когда Фетисов, начавший с изобличения, полностью оправдывает «расслоение», именуя его необходимой «концентрацией», и готов разорвать написанное: «В заключении добавлю, что я, Николай Фетисов, написавший все это, вовсе не хотел написать ничего такого, что кому-нибудь может не понравиться. Поэтому если то, что здесь написано, кому-либо не нравится, то я эту гадость немедленно изорву на мелкие клочки» [12, с. 159]. Заметим, что письмо, предполагающее монологическую форму повествования, становится текстом, в котором голоса автора и рассказчика сливаются воедино, повествователь сам оказывается собственным автором, эстетически осмысливает в «послании к потомкам» «социальное расслоение», соответственно все описываемое видится его глазами, «изнутри» его самого, причем «нет органического слияния внешней выраженности героя <...> с его внутренней познавательной-этической позицией» [2, с. 20]. В предисловии Евг. Попов от лица фиктивного публикатора вновь позиционирует Н. Н. Фетисова как «*гениального мастера художественного слова*», но как уже «покойного» [12, с. 321], комически реализует принцип «веселых похорон», осмеивая и пародируя

известные «серьёзный» стереотип соцреалистической культуры признавать талант, гениальность после смерти: «Читайте его, наслаждайтесь творчеством гения. Наслаждайтесь творчеством недавно умершего гения. Что может быть приятней и полезней в наши дни, чем наслаждаться творчеством внезапно умершего гения!» [12, с. 325]. При этом «умерший гений» не кто иной, как типичный графоман, пытающийся рассуждать обо всём, демонстрирующий примитивность мышления и убожество стилистики.

Итак, фигура Фетисова является сквозной для творчества Евг. Попова 1960–1990-х гг., выступает в качестве авторской маски и пародирует образ писателя-соцреалиста и графомана, воспроизводящего советский нарративный дискурс. Являясь частью советской реальности, Фетисов рисует предполагаемым читателям её мифологизированный образ, известный из литературы соцреализма, но при этом образ самого Фетисова пародиен: он предстаёт в двойном освещении — сам характеризует себя в своих и своими сочинениями (философ, дидактик, моралист, поучающий «молодое поколение») и одновременно изображён глазами «реального» автора, который осмеивает панегирическими предисловиями, контрастирующими с примитивными сочинениям Фетисова, и его самого, и его тексты. Пародийность образа Фетисова возникает из столкновения сниженных биографических подробностей (алкоголик, живущий в подвале и считающий себя писателем, держащий своё «литературное наследие» в виде «грязных бумажек» в деревянном ящике), примитивностью его суждений с возвышенно-патетической характеристикой «публикатора». С помощью сочетания штампов советской речи, скрывающих представления эпохи соцреализма о «художественном творчестве», с элементами «смехового слова» Фетисов фамильяризует, снижает различные виды нарративов: гоголевский, греческую мифологию и мифологическую «мораль» («Ящик Фетисова»), ленинскую стихотворную «апологию» («Пять песен о водке»), «письма в будущее» эпохи соцреализма («Концентрация. Письмо Н. Н. Фетисова в ХХХ век»).

ЛИТЕРАТУРА

1. Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М.: Худ. лит., 1990. 541 с.
2. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества / сост. С. Г. Бочаров; Текст подгот. Г. С. Бернштейн и Л. В. Дерюгина; прим. С. С. Аверинцева и С. Г. Бочарова. М.: Искусство, 1979. 423 с.
3. Богданова О. В., Власова Е. А. «Что такое социалистический реализм» Абрама Терца (интертекстуальные пласты и эстетические перспективы) // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2022. Т. 15. Вып. 4. С. 1010–1016.
4. Гоголь Н. В. Собр. соч.: В 6 т. / под общ. ред. С. И. Машинского [и др.]. М.: ГИХЛ, 1959. Т. 3: Повести. 335 с.
5. Гоголь Н. В. Собр. худож. произв.: В 5 т. 2-е изд. М.: Изд-во АН СССР, 1959. Т. 3: Повести. 503 с.
6. Добренко Е. А. Поздний сталинизм: эстетика политики. Т. 2. М.: НЛО, 2020. 600 с.

7. Ерофеев В. Поминки по советской литературе // Ерофеев В. Страшный суд (роман, рассказы, маленькие эссе). Тверь: Союз фотохудожников России, 1996. С. 422–434.
8. Легенды и сказания Древней Греции и Древнего Рима / сост. А. А. Нейхардт. М.: Правда, 1990. 574 с.
9. Морев Г. А. Поэт и Царь. Из истории русской культурной мифологии (Мандельштам, Пастернак, Бродский). М.: Новое издательство, 2020. 128 с.
10. Осьмухина О. Ю. Русская литература сквозь призму идентичности: маска как форма авторской репрезентации в прозе XX столетия. Саранск: Изд-во Мордов. Ун-та, 2009. 284 с.
11. Осьмухина О. Ю., Байкова С. А. «Вторичный сюжет человеческой трагикомедии»: авторская стратегия прозы Евг. Попова. Саранск: Изд-во Мордовского ун-та, 2016. 228 с.
12. Попов Е. Веселие Руси. СПб.: Амфора, 2002. 238 с.
13. Попов Е. А. Калёным железом: повести, рассказы. М.: АСТ, 2009. 383 с.
14. Попов Е. А. Плешивый мальчик. Проза Р. С. М.: ООО «Грейта», 2004. 268 с.
15. Попов Е. А. Подлинная история «Зеленых музыкантов». М.: Вагриус, 2001. 366 с.
16. Попов Е. А. Тихоходная барка «Надежда». СПб.: Вагриус, 2001. 383 с.
17. Попов Е. А. «Человек никогда не бывает счастливым». Беседу ведёт Евгений Шкловский // Дружба народов. 1998. № 6. С. 125–129.
18. Преодолевшие соцреализм. Авангард 1970–1980-х в борьбе с социалистическим реализмом / под ред. О. В. Богдановой. СПб.: Алетейа, 2023. 232 с.
19. Терц Абрам. Что такое социалистический реализм. Париж: Syntaxis, 1988. 64 с.
20. Фетисов Н. Н. Ресторан «Березка» // URL: www.guelman.ru/slava/writers/popov8.htm (дата обращения: 15.01.2024).

REFERENCES

1. Bakhtin M. M. The work of Francois Rabelais and the folk culture of the Middle Ages and Renaissance. Moscow: Khud. lit., 1990. 541 p.
2. Bakhtin M. M. Aesthetics of verbal creativity / comp. S. G. Bocharov. Moscow: Iskusstvo, 1979. 423 p.
3. Bogdanova O. V., Vlasova E. A. “What is socialist realism” by Abram Terts (intertextual layers and aesthetic perspectives) // Philological sciences. Questions of theory and practice. 2022. Vol. 15. Issue 4. Pp. 1010–1016.
4. Gogol N. V. Collection of Op.: in 6 vols. / under the general editorship of S. I. Mashinsky [et al.]. Moscow: GIHL, 1959. Vol. 3: Novellas. 335 p.
5. Gogol N. V. Collection of works of art: in 5 vols. 2nd ed. Moscow: Publishing House of the USSR Academy of Sciences, 1959. Vol. 3: Novellas. 503 p.
6. Dobrenko E. A. Late Stalinism: aesthetics of politics. Vol. 2. Moscow: NLO, 2020. 600 p.
7. Yerofeyev V. Commemorations of Soviet literature // Yerofeyev V. The Last Judgment (novel, short stories, small essays). Tver: Union of Photo Artists of Russia, 1996. Pp. 422–434.
8. Legends and tales of Ancient Greece and Ancient Rome / comp. A. A. Neihardt. Moscow: Pravda, 1990. 574 p.
9. Morev G. A. The Poet and the Tsar. From the history of Russian cultural mythology (Mandelstam, Pasternak, Brodsky). Moscow: New Publishing House, 2020. 128 p.

10. Osmukhina O. Y. Russian literature through the prism of identity: the mask as a form of author's representation in the prose of the twentieth century. Saransk: Publishing House of Mordovia. Unita, 2009. 284 p.
11. Osmukhina O. Yu., Baykova S. A. "The secondary plot of human tragicomedy": the author's prose strategy Evg. Popova. Saransk: Publishing house of the Mordovian University, 2016. 228 p.
12. Popov E. Veselie Rus. St. Petersburg: Amphora, 2002. 238 p.
13. Popov E. A. With a hot iron: novels, short stories. Moscow: AST, 2009. 383 p.
14. Popov E. A. The bald boy. Prose P. S. Moscow: Greita, 2004. 268 p.
15. Popov E. A. The true story of the "Green Musicians". Moscow: Vagrius, 2001. 366 p.
16. Popov E. A. Slow-moving barge "Nadezhda". St. Petersburg: Vagrius, 2001. 383 p.
17. Popov E. A. "A person is never happy". The conversation is conducted by Evgeny Shklovsky // Friendship of peoples. 1998. No. 6. Pp. 125–129.
18. Those who overcame socialist realism. The avant-garde of the 1970s and 1980s in the struggle against socialist realism / ed. by O. V. Bogdanova. St. Petersburg: Alethea, 2023. 232 p.
19. Terz Abram. What is socialist realism? Paris: Syntaxis, 1988. 64 p.
20. Fetisov N. N. Restaurant "Berezka" // URL: www.guelman.ru/slava/writers/popov8.htm (date of application: 15.01.2024).