

НЕОБАРОЧНЫЕ ЭЛЕМЕНТЫ ПОЭТИКИ ЮРИЯ БУЙДЫ

Томас Ченис

докторант Института балтийских языков и культуры Вильнюсского университета (Вильнюс, Литва)
e-mail: tomascenys@gmail.com

Аннотация. В статье анализируются элементы необарокко в творчестве писателя Юрия Буйды, рассматриваются концепции необарокко (Беньямин, Делёз, Калабрезе, Липовецкий), а также соотношение необарокко и барокко в контексте поэтики постмодернизма. В поэтике Буйды выявляются такие отличительные черты эстетики необарокко, как гипертрофированное цитирование и жанрово-стилевая эклектика («Пятое царство»); «ритм повторов и разрывов» на примере повторяющихся мотивов и персонажей («Все проплывающие»); проявление необарочной меланхолии и ностальгии («Прусская невеста»); эстетика избытка, проявляющаяся в физической и моральной деформации героев, в сценах массового театрализованного насилия; образ библиотеки-лабиринта («Нсцдгчндси»). В статье интерпретируется также роль кёнигсбергского текста как объекта авторской меланхолии и ностальгии, элемента повествования, связывающего рассказы автора. Элементы необарокко анализируются не только как ремифологизация стиля и мироощущения эпохи, но и с точки зрения художественной функции в текстах. В текстах Буйды эти элементы могут выступать в качестве инструментов авторского контроля за восприятием текста читателем, а также стратегии борьбы с хаосом и энтропией.

Ключевые слова: поэтика прозы, текст города, Кёнигсберг – Калининград, интертекстуальность, необарокко, русская постмодернистская литература, Юрий Буйда.

Введение

Барокко традиционно рассматривается с двух позиций – культурно-исторической и типологической. Согласно культурно-историческому подходу классиков (Я. Буркхардт, И. Винкельман) барокко как эпоха и стиль предстает всего лишь вырождением и декадансом Ренессанса. Г. Вёльфлин термин «барокко» реабилитировал, предложив типологический подход. Рассматривая барокко как форму, исследователь утверждал, что барочный стиль не ограничен историческими рамками и его черты могут проявляться в различных эпохах. К сходному мнению пришли и такие философы и теоретики культуры XX в., как В. Беньямин [Беньямин 2002], Х.А. Мараваль [Maravall], А. Панченко [Панченко], Ж. Делёз [Делёз]: барокко описывается у них с формальной точки зрения как отдельное, неклассическое, направление в искусстве и культуре, кроме того ими рассматриваются различные национальные версии барокко.

Н.Л. Лейдерман, подводя литературные итоги XX столетия, предложил дихотомическую модель, включающую две противостоящие системы – «хаосографическую и космографическую». Лейдерман не оперирует термином «необарокко», сосредоточивая внимание на барокко, которое, на его взгляд, представляет собой движение, задача которого – привнесение закономерности в хаос; при этом барокко не претендует на то, что-

бы структурировать весь хаос. Барокко – тот «тип культуры», который присутствует во всех эпохах и усиливается в переходные периоды. Исследователь указывает на специфику его функционирования в XX в.:

«Барокко со всем своим скепсисом все-таки оставался под Богом, барочный менталитет был защищен от полного распада неутраченной верой в наличие высших трансцендентальных сил и их волю. XX век оголил человека, оставил его наедине с Хаосом, заставил осознать ужас своего одиночества, трагизм своей судьбы и искать в самом себе ресурсы сопротивления энтропии» [Лейдерман: 42].

В трактовке Лейдермана барокко тесно связано с постмодернизмом – присущими ему темами ирреальности происходящего, взаимосвязи жизни (действительности) и сна, смешением жанров, особой значимостью масок и ролей (ср. усиление элементов кино и театра в литературе постмодернизма).

С 1990-х гг. связь барокко и постмодернизма в форме стилового гибрида *необарокко* утвердилась в ряде авторитетных исследований. Необарокко представляется составляющей постмодернизма [Липовецкий 2008; Липовецкий 2009] или интерпретируется в качестве уточнения, а в некоторых случаях и замены термина «постмодернизм», который, по мнению итальянского семиотика О. Калабрезе, стал слишком расплывчатым (см. монографию Калабрезе 1992 г. о необа-

рокко: [Calabrese]). Признанными чертами постмодернизма являются: эклектизм, фрагментарность; критика метанарративов; отказ от «просветительской» установки на идеал, поиска некоей универсальной и рационально постижимой истины», которые теперь «отождествляются с опасностями утопизма и тоталитаризма»; мир как текст, текст как «интертекст», в котором гипертрофирована автореферентность; сконструированность «реальности», которая мыслится как производная «от расовых, этнических, гендерных, сексуальных идентичностей и ориентаций исследователя, от его властных позиций и устремлений» [Эпштейн: 12–13]. Еще одна из существенных черт эстетики постмодернизма – *игра* как определяющее свойство письма. Несмотря на то, что игра является архетипической конструкцией человеческой культуры в целом, М. Липовецкий указывает на особенности функционирования игры в постмодернизме. Если в определении Хёйзинги (“*Homo Ludens*”) игра выполняет структурирующую, иерархизирующую функцию, то в постмодернизме игра становится, наоборот, формой, создающей энтропию, поскольку внутри такой игры постоянно идет процесс перекодировки. Игра становится инструментом ре- и демифологизации [Липовецкий 1997: 18]. Поскольку постмодернистский дискурс «лишен традиционного “я” – его “я” множественно, безлично, неопределенно, нестабильно» [Скоропанова:

5], то оно проявляет себя в комбинировании цитат как разных точек зрения. Такая полифония может сопровождаться недоверием к языку. Язык, не способный описать истину, воспринимается как бесконечная череда референций без означаемых. Указанные черты позволяют понять обновленную, ремифологизированную, функцию барочных элементов внутри постмодернистской эстетики.

Предметом исследования в данной статье являются необарочные элементы, объектом – функционирование данных элементов в прозе **Юрия Буйды** (р. 1954). Цель исследования – используя существующие типологии необарочных элементов (Калабрезе, Липовецкий, Ильин, Голышко-Вольфсон и др.), предложить интерпретацию этих элементов в избранных произведениях Буйды. В ходе исследования используются культурно-исторический, типологический, компаративный методы. В интерпретации необарокко как одной из стиливых доминант постмодернистской эстетики мы опираемся на две тенденции. Одна из них ориентирована на сравнение двух поэтик и выявление в современной культуре «театральности, иллюзорности», «восприятия мира как хаоса»; другая основана на позиции радикального постмодернизма, который только использует «образы культуры барокко» для описания современной культуры, но не претендует на «адекватное отражение культуры барокко» в ее историческом контексте [Солодовник 2006].

Необарокко в культуре постмодерна: проблемы типологии

Понятие «необарокко» было впервые введено испанским философом Х.Р. де Вентосом в описании современной культуры, которая отличается «отсутствием авторитетного теоретического обоснования, хотя в то же время... недвусмысленно противопоставляет себя “научному и идеологическому тоталитаризму”»; она скорее склонна «не к целостному, а дробному и фрагментированному восприятию, к пантеизму и динамике, к многополярности и фрагментации» [Ильин: 178]. Префикс «нео-» придает дефинициям определенных явлений культуры двойное значение: с одной стороны, диктует «типологическое понимание» того, что дефиниция «явно восходит к многочисленным бинарным теориям художественного развития, согласно которым в истории культуры последовательно чередуются два “противоположных” типа стилей» [Зусева-Озкан: 32]. С другой стороны, эта приставка сообщает теоретическому или историко-литературному термину ретроспективный характер, свойственный художественным течениям XX–XXI вв.: «“Нео”-течения XX–XXI вв. подразумевают не столько возрождение, сколько “обновление” некоего прежнего художественного течения, в котором видится уже не канон, не единственный в своем роде идеал, наиболее приближенный к божественному творческому акту, но ценное направление мысли, близ-

кий духовный опыт – при сознании невозможности возвращения в прошлое и господстве исторического релятивизма» [Там же].

Обе упомянутые тенденции выявляются в содержании термина «необарокко». Представляется, что наименование *необарокко* может употребляться в качестве уточнения категории постмодернизм, которая стала слишком расплывчатой и многозначной. Вслед за Вёльфлином можно предположить, что «барочные, гибридные» периоды в истории культуры сменяют «линейные и функциональные». Однако подобное допущение не противоречит осознанию того, что на отдельном синхронном срезе «барочные» и «линейные, функциональные» элементы могут присутствовать в творчестве одного и того же писателя или авторов, являющихся современниками [Calabrese: 18–19]. Связь современной постмодернистской культуры с эпохой барокко и анализ феномена необарокко впервые рассматривается в книге О. Калабрезе, кроме того, эту концепцию развивают в начале 2000-х гг. А. Ндалианис [Ndalianis], Г. Ламберт [Lambert].

В российской традиции термин необарокко используют как обозначение одного из течений внутри постмодернизма (ср.: [Липовецкий 2008]). Д. Голышко-Вольфсон в статье «Поставангард. Необарокко» (1998) предлагает схожую интерпретацию современной русской литературы, но при этом отказывается признавать адекватность термина пост-

модернизм в русской культуре, предлагая вместо этого «поставангард», который, как и концептуализм у Липовецкого, является противоположностью необарокко. Разъясняя различия концептуалистских художественных стратегий и поэтики необарокко, Голышко-Вольфсон указывает, что первые «оперируют с одним монологичным текстом, разрушая его авторитарность», а вторая «требует взаимопересечения, полифонии и столкновения нескольких гетерогенных текстов». Писатель необарокко «прибегает к барочной версии Мира как алфавитно организованной Книге, испещренной письменаами Бога и вмещающей энциклопедическую сумму знаний о реальности, компендиум герметических таинств вместе с естественнонаучными фактами и гипотезами». Обновление же барокко заключается в том, что необарочный текст «трактует реальность не как одну, а как множество кросс-цитатных, интерактивных книг-палимпсестов. Эпизоды, центоны и интертексты из разных временных и национальных традиций в них смешиваются не случайно и хаотично, а подчиняясь отчетливому осознанию автором их иерархического статуса в культуре, высокой и низкой» [Голышко-Вольфсон].

Помимо этого, термин необарокко употребляется в связи с русским *неореализмом* – течением, которое также вписывается в необарочную эстетику как «эстетика избытка <...>, доведение некоторых элементов до предела:

гипертрофия телесности как в ипостаси отвратительного, унижающего, связанного со смертью и болезнью, так и в гедонистическом... проявлении <...> Акцентирование, концентрация страшного, нелепого на контрасте (контраст – свойство барокко) с приободренной, залихватской авторской речью» [Ганиева].

Два из уже названных выше трудов можно воспринимать как фундаментальные для понимания феномена «необарокко». Это книга Ж. Делёза «Складка. Лейбниц и барокко» (1988) и монография В. Беньямина «Происхождение немецкой барочной драмы» (1925). Опубликованная в 1928 г. диссертация Беньямина описывает негативную составляющую барокко: проблематику различия между реальностью и иллюзией, характерную для эстетики барокко меланхолию, ощущение одиночества перед огромной массой бытия. В то же время трактовка Делёза, в его прочтении философии Лейбница, может быть интерпретирована как выявление позитивной стороны барокко, которая усматривается философом в полицентризме и отсутствии центра, динамизме и возможности адаптации системы. Если барокко, описанное Беньямином, эпистемологично, то (нео)барокко Делёза предлагает его онтологическую структуру [Farago, Hills et al.].

Эстетика руин и смерти, чувство разлада и упадка противопоставляются в (нео)барокко «светлой стороне» борьбы человека

с мировой энтропией и его попытке структурировать хаос. Типические признаки исторического барокко – восприятие мира как театра или сна, ощущение тревоги, меланхолии и дисгармонии, динамизм и противоречивость, стремление к синтезу искусств, эмблематичность – позволяют исследователям говорить если не о возрождении барокко в современности, то о возможности поиска параллелей и возрождении духа барочной эпохи. Следует признать, что все вышеперечисленные эстетические качества барокко укладываются в общую типологию признаков переходной эпохи. Последнее, очевидно, объединяет стиль барокко с постмодернизмом.

Во многом формальные признаки *барочности*, как и идея оппозиций, предлагаемые Калабрезе, имеют свои параллели в классификации Вёльфлина («Ренессанс и барокко», 1888). Вёльфлин наметил шесть формальных критериев, различая оппозиции *классических* и *барочных* форм: 1) линейность – живописность; 2) плоскость – глубина; 3) открытая форма – замкнутая форма (тектоничность и атектоничность); 4) множественность – единство (множественное единство и целостное единство); 5) неясность – ясность (безусловная и относительная ясность) [Вёльфлин]. Калабрезе, отталкиваясь от идей Вёльфлина, представляет ряд формальных признаков необарочного стиля. Остановимся на некоторых из них:

1) *Ритм и повторение*. Под ритмом Калабрезе понимает череду «эстетических вариаций» [Calabrese: 15]. Так, разбирая в качестве примера современные сериалы, Калабрезе описывает ритм повторений, основываясь на дихотомии неизменных и постоянных элементов системы. Показателен, например, анализ детективного сериала «Коломбо»: фигура героя остается неизменной, в то время как в каждой серии элементы нарратива вокруг Коломбо меняются. Калабрезе выявляет три отличительные особенности эстетики повторений: полицентризм, организованную вариативность и регулируемые нарушения. В качестве одного из прототипов Калабрезе называет роман Умберто Эко «Имя Розы», когда имя розы предлагается рассматривать в качестве палимпсеста, состоящего из цитат, в котором вариативность полностью зависит от читателя и его понимания текста [Calabrese: 27–47].

2) *Избыток и ограничение*. Несмотря на то, что избыточность в эстетике необарокко стремится раздвинуть границы дозволенного в культуре, она почти никогда не выходит за ее рамки, поддерживая таким образом установленный порядок. Это одно из главных различий между эстетикой необарокко и авангардом, который стремится выйти за принятые рамки, даже ценой негативной реакции публики. В качестве избытка в структуре репрезентации могут быть приведены примеры гигантизма и монументализма

в искусстве, когда избыток в артефакте представляется избытком материала [Calabrese: 50a–68].

3) *Деталь и фрагмент*. Деталь – часть системы, которая предоставляет возможность воссоздать из элемента всю совокупность частей. Фрагмент определяется как независимая часть системы, из которой уже невозможно восстановить целое. Эстетика детали представляет перенос акцента с целого на деталь или элемент произведения. Такими акцентированными частями становятся в литературе цитаты, извлеченные из своего изначального контекста и вставленные автором в новый. Читатель получает удовольствие как от распознавания произведения, из которого элемент был заимствован, так и от осознания его новой роли [Calabrese: 70–72].

4) *Лабиринты и узлы*. В романе «Имя Розы» эта метафора материализуется: описана огромная монастырская библиотека, своеобразный лабиринт с ловушками. Культура репрезентируется как лабиринт, в котором человек не обладает полной информацией, но вынужден оперировать только тем, что видит. Таким образом, лабиринт, с одной стороны, затрудняет возможность увидеть общий порядок, а с другой стороны, предлагает заново его отыскать, поскольку структура лабиринта предполагает потенциальный выход. Удовольствие читателя, по мнению Калабрезе, состоит не в том, чтобы найти возможный выход, а в самом чувстве

потерянности, дезориентированности; представшая перед ним головоломка более ценна, чем ее разрешение [Calabrese: 131–139].

5) *Барочная интертекстуальность*. Калабрезе проводит жесткое различие между интертекстуальностью как таковой – тем свойством текстов, которое присутствовало в литературе очень давно, но получило известность в эпоху постмодернизма, и тем, что стало ярко проявляться в необарочной интертекстуальности, целью которой является стремление вызвать эпистемологическую неуверенность. Необарочная цитатность рождает чувство правдивости повествования, но в то же время отнимает любую возможность это проверить. В то же время цитаты, к примеру в романах Эко, намеренно показаны как фальшивые, но при этом все равно заставляют читателя проверять их правдивость. Наконец, цитаты могут быть подлинными, но скрытыми, никак не выделяются в тексте. Такая виртуозная комбинация цитат создает, с одной стороны, ощущение мерцающей «историчности» повествования, а с другой, заставляет читателя сомневаться в аутентичности нарратива [Calabrese: 173–179].

В данной статье выявление черт необарокко будет основываться на тех формальных признаках, которые выделил О. Калабрезе, и на примерах использования этих формальных признаков применительно к современной русской литературе (о чем писал М. Липовецкий). Еще раз оговорим, что невозмож-

но не заметить внутреннего противоречия в определениях стиля необарокко. Калабрезе воспринимает необарокко как направление, отличное от постмодернизма или, по крайней мере, уточняющее его; для Липовецкого необарокко является частью русского постмодернизма несмотря на то, что именно в нем исследователь видит наиболее явное продолжение русской модернистской традиции. В этом проявляется некоторая непоследовательность аргументации Липовецкого, который занимает амбивалентную позицию, с одной стороны, описывая необарокко как продолжение модернистской традиции, а с другой стороны, рассуждая об исчезновении «дискурсивного, да и онтологического центра в необарокко»:

«Исчезновение – это не постулат, а процесс, причем процесс глубоко драматичный – прежде всего потому, что порой отчаянные, а чаще иронические (в силу заведомой обреченности) попытки героя и автора изобрести систему устойчивых ориентиров и отсылок неизбежно обнажают литературность, фиктивность этих ориентиров – тем самым превращаемых в знаки отсутствия» [Липовецкий 2008: 79].

В своей книге «Паралогии. Трансформации (пост)модернистского дискурса в русской культуре 1920–2000-х годов» (2008) и последующих работах Липовецкий в картине движения русского модернизма к пост-

модернизму выявляет две традиции, идущие из XX в., – концептуализм и необарокко, отмечая их противопоставленность друг другу:

«Концептуализм тяготеет к авангардной эстетике и неявным образом продолжает традиции обэриутов и некоторых других авторов предвоенной литературы (Евгений Кропивницкий, Георгий Оболдуев). Необарокко восходит к эстетике «высокого модернизма» и во многом идет по следам Андрея Белого и Владимира Набокова. Концептуализм подменяет авторское лицо системой безличных дискурсивных ритуалов и присущих им клишированных масок, жестов, языковых формул. Необарокко культивирует индивидуальный авторский миф (нередко в парадоксальной, сниженной форме, как у Венедикта Ерофеева, Андрея Битова, в “Палисандрии” Саши Соколова или в ранних рассказах Виктора Ерофеева). Если концептуализму свойственны деконструкция и демифологизация авторитетных культурных знаков и целых языков, то необарокко, напротив, нацелено на *ремифологизацию* культурных руин и фрагментов [Там же: 70] (курсив наш. – Т. Ч.).

Описывая необарокко, Липовецкий, скорее, подчеркивает те аспекты барокко, которые были очерчены В. Беньямином, а именно: барочную меланхолию, эстетику руин, аллегория смерти как пустоты, попытку структурировать хаос. Встраивая необарокко в систему постмодернизма, Липовецкий формулирует гипотезу, что в необарочном

произведении можно заметить два процесса, схожих с процессом деконструкции, описанным Ж. Деррида: поскольку такое произведение «работает» с традицией высокого модернизма, это процессы «демифологизации романтического мифа высокой культуры и ремифологизации его осколков» [Там же: 80].

Писатель, творчество которого будет рассмотрено в контексте необарокко, – Юрий Буйда. Произведения Буйды были отмечены критиками и читателями: книга «Прусская невеста» вошла в шорт-лист премии «Русский Букер», в 2013 г. роман Буйды «Вор, шпион и убийца» стал финалистом премии «Большая книга».

Творчество писателя рассматривается сегодня как репрезентирующее черты неомодернизма [Безрукавая] или постмодернизма: так или иначе, видится продуктивным рассмотрение его поэтики в рамках обозначенных выше необарочных, а не радикально-авангардных («концептуалистских») тенденций. В контексте нашего исследования интерес представляют статья Т.Г. Прохоровой и Е.М. Пельмской, в которой исследуются элементы необарокко в произведениях Буйды [Прохорова, Пельмская], а также статья «Формы инобытия в новеллистике Юрия Буйды» [Прохорова, Зафарова].

Мы проанализируем ниже ряд необарочных элементов поэтики Буйды: 1) ремифологизированные темы меланхолии и ностальгии; 2) жанрово-стилевую эклектику и ги-

пертрофированное цитирование; 3) ритм повторов и обрывов; 4) библиотеку-лабиринт; 5) эстетику избытка.

Меланхолия и ностальгия

Перед тем как приступить к рассмотрению таких необарочных элементов, как *меланхолия* и *ностальгия* в их взаимосвязи, дадим определение этих категорий. З. Фрейд описывает меланхолию как чувство печали, вызванное «потерей объекта, каким-то образом недоступной сознанию» [Фрейд]. С. Бойм определяет ностальгию как попытку «преодолеть необратимость истории и превратить историческое время в мифологическое пространство» (слово происходит от гр. νόστος – ‘возвращение домой’, άλγος – ‘боль’ – через итальянское *nostalgia* и французское *nostalgie*). Как замечает Бойм, «ностальгия – это тоска по дому, которого больше нет, или, может быть, никогда не было <...> утопия, обращенная не в будущее, а в прошлое, а также проекция времени на пространство» [Бойм 1999].

В случае, когда речь идет о постсоветской культуре и литературе, мы сталкиваемся с конкретным типом ностальгии по утраченной в результате распада империи целостной социокультурной среде. С. Бойм в статье «Будущее ностальгии» описывает два «ностальгических сюжета» – «реставрирующий и рефлексивный (иронический)». Реставрирующая ностальгия ставит акцент на воз-

вращении домой (nostos) и пытается восстановить мифическое коллективное место обитания, в то время как рефлексирующая концентрируется на ощущении боли (algos) – тоске как таковой. «Реставрирующая ностальгия занимается прошлым и будущим нации; рефлексирующая ностальгия отсылает, скорее, к индивидуальной и культурной памяти» [Бойм 2013]. Поскольку в авторском художественном письме мы имеем дело с репрезентацией, скорее, персонального опыта, можно утверждать, что наиболее рельефно в литературных произведениях выступает рефлексирующая ностальгия, которая, по мнению С. Бойм, связана с меланхолией:

«Рефлексирующая ностальгия содержит в себе элементы и печали, и меланхолии. В то время как переживаемая в ней потеря никогда не осознается полностью, она имеет определенное отношение к утрате коллективных рамок памяти. Рефлексирующая ностальгия есть форма глубочайшей печали, в которой скорбь преодолевается не только посредством размышлений о своей горькой доле, но и через освобождение от стереотипов, игру и критическое мышление, выстраивающих новое будущее [Там же].

Взаимоотношениям между меланхолией и ностальгией на постимперских пространствах и проявлениям этих двух мотивов в литературе были посвящены диалоги поэта Елены Фанайловой с переводчиками Гри-

горием Дашевским и Татьяной Баскаковой, издателем Александром Ивановым и литературным критиком Константином Мильчиным. В этих беседах отмечалось, что сочетание меланхолии и ностальгии присутствует не только на постсоветском пространстве: подобная контаминация характерна для прозы Орхана Памука, отображающего меланхолию и ностальгию по бывшей Оттоманской империи, для произведений Стефана Цвейга, Йозефа Рота и Шандора Марай, оглядывающихся на исчезнувшую Австро-Венгрию [Фанайлова].

Обратимся к произведению Ю. Буйды, в котором репрезентируется связь меланхолии и ностальгии. Это рассказ «**Прусская невеста**» (1998), позднее вошедший в одноименный сборник рассказов. В новелле руины и ностальгия не связаны с советским прошлым: важную роль в рассказе играет место действия (оно же место рождения автора и нарратора) – Калининград, бывший Кёнигсберг. А. Эткинд в книге «Внутренняя колонизация. Имперский опыт России» описывает особую позицию Кёнигсберга – места уникальной колонизации русскими немецких земель: в первый раз при правлении Елизаветы Петровны в 1757 г. и второй – после Второй мировой войны [Эткинд: 61]. Описывая свои детские воспоминания, Буйда указывает на невозможность связи с историческим и этническим прошлым того места, в котором он жил,

когда, будучи ребенком, играя в развалинах и на пустырях, он находил артефакты совершенно чужой культуры.

«И ребенок начинал сочинять, собирая осколки той жизни, которые силой его воображения складывались в некую картину... Это было творение мифа. Рядом – рукой подать – был заколдованный мир, я жил в заколдованном мире, – но если русский человек в Пскове или Рязани мог войти в заколдованный мир прошлого, принадлежавшего ему по праву наследства, – кем был я здесь, человек без ключа, иной породы, иной крови, языка и веры? В лучшем случае – кладоискателем, в худшем – гробокопателем. При первом же вздохе девочка Пруссия обращалась в прах» [Буйда 2011: 3].

Прошлое, оказавшись чужим, здесь не травмируется, а мифологизируется и романтизируется: нарратор пытается установить отношения с отчужденной от него вековой традицией, ощущая неадекватность и мелкость собственной. Это ощущение чуждости своего дома характерно для опыта колониализма:

«Колонизация всегда связана с попыткой освоить чужое, а ее неудачи и срывы приводили к размножению объективирующих дискурсов о своем. Если ощущение невозможности стать своим среди чужих часто сопровождало неудачи внешней колонизации, то ощущение себя чужим среди своих оказалось постоянной формой недовольства

и протеста, связанных с ситуацией внутренней колонизации» [Эткинд: 90].

Прошлое в рассказе Буйды также связывается со смертью, аллегорией которой становится «прусская невеста» – мертвая девушка, кажущаяся живой, но рассыпающаяся в прах при первом прикосновении. Смерть – последняя возможность бытия, которая открывается человеку в состоянии страха или ужаса (Angst, по Хайдеггеру). В рассказе «Синий фонарь» в одноименном сборнике Пелевина чувство страха передается посредством детских рассказов, создавая атмосферу неуверенности, связывая индивидуальные чувства и исторический контекст. Яркой иллюстрацией этой связи детских страхов и советского исторического контекста является страшилка о красном знамени, пожирающем директоров заводов [Пелевин: 1]. Эта же тенденция в более явной форме присутствует и в романе Иванова «Пищеблок». В рассказе же Буйды прошлое, хотя и обладает хтоническими чертами (вдохнувший черную бабочку тракторист Саша сгорает в тракторе), эстетизируется до такой степени, что из повествования исключается состояние страха (или ужаса), а союз со смертью предлагается в качестве способа заново войти в чужую культуру.

«Та девочка, покой которой мы с Матрасом нарушили, была невестой. Именно невестой: не чу-

жой, но и не женой. Между живыми и мертвыми существуют отношения любви как высшее проявление памяти, то есть отношения идеального жениха и идеальной невесты. И именно Слово – та печь, где любовь становится скрепляющей нас известью» [Буйда 2011: 3].

Мы можем истолковать рассказ Буйды в рамках того понимания «Нового Ангела» Пауля Клее, о котором писал Бенъямин [Бенъямин 1995]. Желание Angelus'a «разбудить мертвых и восстановить разрушенное» манифестируется у Буйды в образных формах и мотивах (прусская невеста и свадебный союз живого и мертвого), в то время как в рассказе Пелевина и книге Иванова эта тенденция проявляется не в такой явной и декларативной форме.

Жанрово-стилевая эклектика и гипертрофированное цитирование

Без сомнения, наиболее узнаваемой постмодернистской чертой стиля Буйды является обилие цитирования (ср.: [Елисеев; Дегтяренко]).

Рассмотрим роман Ю. Буйды «**Пятое царство**». Его можно назвать историческим, если учесть, что действие происходит в 1622 г. и персонажами, наравне с вымышленными героями, являются исторические личности: автор указывает на то, что даже должности подобных персонажей соответствуют реальности 1622 г. Но в то же время

сам писатель называет роман плутовским, что вполне оправданно – в романе действительно присутствуют элементы плутовского романа. Так, например, каждую главу предваряет вступление, кратко резюмирующее ее события. Подобная архаизация напоминает рамочные элементы романов XVII–XVIII вв. (ср.: Сервантес, Дефо, Гриммельсгаузен и др.). При этом роман почти полностью состоит из донесений, писем и дневниковых записей, т. е. включает в себя элементы эпистолярного романного жанра и «я»-повествования. Такая свободная контаминация жанровых признаков – одна из самых ярких примет необарочного повествования. Нас будет интересовать функционирование цитатного материала в этом романе.

Цитаты эти разнообразны, переплетаются между собой в причудливый (нео)барочный узор. Приведем несколько примеров. Патриарх Филарет в романе Буйды цитирует Цицерона: “*Salus populi suprema lex esto*” (Cicero 1971, 112) – и Новый Завет на латыни: “*Et vidi caelum novum et terram novam. Primum enim caelum, et prima terra abiit, et mare jam non est*” (Иоанн 21:1), ссылается на Ветхий Завет в своем послании, посвященном бритью бород: «Не обсекайте бороды вашей» [Буйда 2018: 222]. В посланиях героев романа встречаются выражения на новогреческом и латыни. Отметим, что говорят персонажи на латинской латыни. Сложно сказать, является ли это попыткой реконструкции реальной речи

того исторического периода, ошибкой автора или попыткой имитации повседневной речи эпохи: «А что грек? – спросил я. – Facit hoc scire? – Scit sed non intelligere, – с усмешкой ответил кир Филарет» [Там же: 63]; «Αντίο, ἀγαπητέ φίλε, и пусть вынужденное расставание послужит укреплению нашей любви» [Там же: 32].

Роман начинается с пролога о палаче, младенце и слоне, где читателю предлагаются три истории. Первая описывает повешение малолетнего Ивана Дмитриевича – сына Лжедмитрия II и Марины Мнишек, вторая описывает казнь слона, а третья – казнь палача младенца Ивана Дмитриевича. Если художественное изображение казни людей опирается на имеющиеся тексты очевидцев, то казнь слона весьма амбивалентна с точки зрения источников. Это действие описывается в двух источниках – «Записках немецкого опричника» Г. Штадена и «Памфлете об Иване Грозном» немецкого пастора П. Одеборна. Слон должен был научиться вставать на колени перед царем, но из-за неправильной дрессуры или из-за опасений, что животное может своим присутствием вызывать чуму, слона, по версии Одеборна, казнили, а по версии Штадена сначала сослали и только потом казнили [Моисеев: 215]. В прологе присутствуют обе эти версии, поскольку Буйда вводит в повествование двух слонов. При этом романист упоминает и самого немецка-опричника Штадена:

«Слонов было два, черный и белый. Их подарил Ивану Грозному персидский шах Тахмасп. Но черный слон отказался преклонять колени перед московским государем, и был за это изрублен в лохмотья мясницким топором – это сделал немец-опричник Штаден» [Буйда 2018: 9].

Судьба черного слона почти полностью соответствует источникам, за исключением того, что один из авторов выведен в роли палача. Эпизод с белым слонем в общих чертах также основан на описании современников. В романе Буйды слона так же ссылают и впоследствии казнят, но при этом автор позволяет себе больше свободы: белый слон переживает и правление Ивана Грозного, и смуту, он встречает Лжедмитрия II и Марину Мнишек, его казнят только в начале правления Михаила Федоровича (в источниках эпизод со слонем датируется временем не ранее 1553 г. и не позднее 1571 г. [Моисеев: 215]). Появление двух слонов и трансформированное цитирование двух версий, с одной стороны, подтверждают историчность повествования, с другой стороны, такие элементы повествования, как введение в повествование опричника Штадена в роли палача, могут вызвать сомнения в правдивости излагаемого.

В описании казни малолетнего Ивана Дмитриевича Буйда эксплицирует текст источника – описание казни голландским купцом Элиасом Геркманом:

«Затем публично повесили Дмитриева сына, которому было около 7 лет. Многие люди, заслуживающие доверия, видели, как несли этого ребенка с непокрытой головою [на место казни]. Так как в это время была метель и снег бил мальчику по лицу, то он несколько раз спрашивал плачущим голосом: “Куда вы несете меня?” Эти слова напоминают слова, которые поэт Эврипид заставляет произнести своего Астианакса: “Мать, сжался надо мною!” Но люди, несшие ребенка, не сделавшего никому вреда, успокаивали его словами, доколе не принесли его (как овечку на заклание) на то место, где стояла виселица, на которой и повесили несчастного мальчика, как вора, на толстой веревке, сплетенной из мочал. Так как ребенок был мал и легок, то эту веревкою по причине ее толщины нельзя было хорошенько затянуть узел и полуживого ребенка оставили умирать на виселице.

В этом случае действия русских можно всего лучше сравнить с действиями греческого флота после падения Трои, ибо то зло, которое греки терпели от сына Гектора, русские терпели от сына Дмитрия, опасаясь, чтобы он не достиг зрелых лет. Доказательством этого могут служить стихи Эврипида, которые произносит Улисс по поводу тоски Андромахи, при похищении ребенка Астианакса:

Во мне возбуждает тоску страдание матери,
но еще более во мне возбуждают тоску страдания
матерей гречанок, на несчастье которых он бы вырос»
[Геркман: 259–261].

Приведенную обширную цитату Буйда осуждает своим комментарием, включая в нее

уже ложную цитату – якобы слова князя Репина «Вороненок заслуживал сострадания, но не снисхождения» [Буйда 2018: 17]. Автор предлагает свою версию казни ребенка, провоцируя читателя на недоверие к несомненности исторического свидетельства:

«Что же касается душераздирающей сцены с полуживым ребенком, которого “оставили умирать на виселице”, то голландский поэт проявил чрезмерную доверчивость, приняв слова потрясенных очевидцев за чистую монету. На самом деле все было гораздо будничнее и страшнее. Понимая, что ребенок слишком легок для смерти, палач посадил несчастного Ивашку в мешок с камнями, а уж только после этого надел на его шею петлю. Смерть его была болезненной, но скорой» [Там же: 16].

Далее продолжается ложное цитирование князя Репнина, которое поддерживает третий нарратив вступления – казнь безымянного палача, которая, в отличие казни слона и Ивана Дмитриевича, в той или иной степени подтвержденной источниками, является полностью вымышленной. Буйда цитирует слова Репнина при описании этой смерти: «Князь Репнин, который руководил допросом, сказал про этого убийцу так: “Слишком легок, чтобы называться человеком”» [Там же: 17].

Итак, три сюжета, представленных во вступлении к роману, можно разделить на три типа. Нарратив казни Ивана Дмитриевича

ча строится вокруг настоящей цитаты – воспоминаний Элиаса Геркмана, при этом они подвергаются сомнению при помощи ложной цитаты и фиктивного свидетеля, князя Репнина. Пользуясь этим приемом, романист может предложить не только свою версию происходящего, но и развернуть уже полностью самостоятельный авторский нарратив о безымянном палаче. История казни слона представляет переходную ситуацию между двумя вышеупомянутыми. В исторических источниках существует много упоминаний казни слона, однако романский нарратив сопровождается неточностями: появляются два слона разной масти, белый слон принимает участие в коронации Лжедмитрия II и Марии Мнишек, годом казни слона указан 1614-й.

В основном тексте романа «Пятое царство» уже сложнее найти отсылки к историческим источникам или известным фактам времен Смуты: одна из наиболее весомых – пересказ истории Яна Фаустина Лубы, одного из самозванцев, претендовавших на русский престол [Там же: 51]. Однако мы сталкиваемся с большим количеством фиктивных цитат, когда герои романа в своих рассуждениях ссылаются на суждения людей из абсолютно разных исторических эпох: например, патриарх Филарет Романов высказывается о концепции Катехона – государства, борющегося с концом света и приходом Антихриста. При этом он цитирует книгу «О. Иоанн Кронштадтский» Я.В. Илляшевича:

«Святой праведный Иоанн (Сергиев) считает Катехоном (Удерживающим) царей всяя Руси: “Да, чрез посредство Державных Лиц Господь блюдет благо Царств земных и особенно блюдет благо мира Церкви Своей, не допуская безбожным учениям, ересям и расколам обуревать ее, – и величайший злодей мира, который явится в последнее время, – антихрист – не может появиться среди нас по причине самодержавной власти, сдерживающей бесчинное шатание и нелепое учение безбожников”. Апостол говорит, что дотеле не явится на земле антихрист, доколе будет существовать самодержавная власть» (Второе послание Солунянам) [Там же: 203].

Другой пример: Буйда цитирует статью Ю.Н. Говорухи-Отрока «Тургенев. Критический этюд» (1894), посвященную творчеству писателя:

«Хочу напомнить тебе слова Говорухи-Отрока: “Летописец Смутного времени, описав полное разорение земли Русской, которой, казалось, уже не было спасения, говорит: “И встали тогда последние люди”. Эти последние люди спасли Русь. Кто же они, эти “последние люди”? Да именно эти, терпеливые и спокойные, выступающие только в последнюю минуту, когда, кажется, все уже гибнет и нигде нет веры в спасение, – встающие, чтобы пожертвовать собою и спасти...”» [Там же: 127].

Из этой цитаты вырастает романский нарратив о «последних людях», которые, по мне-

нию автора, возникают в критической для страны ситуации и спасают ее. Такие люди, утверждает нарратор, возникали в эпоху Смуты, в войну 1812 года, во время Второй мировой войны [Александров]. Их появление автор связывает с народным единством. Не случайно главный герой романа, тайный агент Кремля, называет свои воспоминания “*Commentarii ultima homini*” – «Записки последнего человека» [Там же: 23]. Опираясь на вышеуказанные источники, Буйда выстраивает в романе концепцию России как «пятого царства» – государства, объединившего светскую и духовную власть. Выбор периода правления Михаила Романова здесь не случаен, поскольку в романе обыгрывается идея единства отца и сына как единения светской и духовной власти в России. В некоторых комментариях к концепции персонажа-патриарха явственно прослеживаются аллюзии на современную Россию – параллели между прошлым и настоящим становятся крайне очевидными, даже на лексическом уровне:

«Филарет, Великий Государь и Патриарх всея Руси, Великому Государю и Царю всея Руси Михаилу написал: со всем вниманием, на какое только способен, прочел тезисы твоего выступления перед нашими гостями, и вот что я думаю. Наши гости – не инвесторы, которых надо заманивать преимуществами России, а такие же, как мы с тобой, полноправные ее хозяева, отвечающие за нее – со всеми ее язвами и сокровищами – перед Богом

и историей. Выступая перед ними, вряд ли следует говорить о России в прошлом или будущем. Мне кажется, важно подчеркнуть, что Россия не бывает вчерашней или завтрашней – она всегдашняя. Тем самым ты повышаешь роль наших гостей как хозяев державы, сохраняющей неразрывную связь с образом Пятого Царства, а заодно углубляешь понимание традиции» [Там же: 279].

Или на уровне иронической интонации: «В общем, этот грек был типичным русским интеллигентом нашего времени, который добросовестно заблуждался, раскаялся и стал служить власти верой и правдой» [Там же: 63].

Ритм повторов и обрывов: сборник рассказов Ю. Буйды «Все проплывающие»

В книге «Паралогии Трансформации (пост)модернистского дискурса в русской культуре 1920–2000-х годов» М. Липовецкий описывает один из признаков стиля необарокко как «ритм разрывов и повторений» (мы бы сказали: итераций): повторение уникальных элементов и в то же время – уникальность повторяющихся элементов. Особенно это характерно, полагает исследователь, для цитат разного рода и масштаба [Липовецкий 2008: 79].

О. Калабрезе также описывает цикл разрывов и повторений на примере американских телесериалов. Они, по мнению исследователя, представляют собой комбинацию по-

стоянных и изменяемых: каждая серия представляет собой уникальную единицу, но, при этом, позволяет зрителю понять связь между сериями, создавая, таким образом, эффект ритмичности. Калабрезе предлагает «эстетику ритма» в качестве части необарочной эстетики. Связывая эту черту необарокко со сходной универсальной чертой барокко, Калабрезе пишет:

«Вариации темы и стиля – это первый признак эстетики барокко, поскольку он основан на более общем принципе барокко – виртуозности. В каждом роде искусства виртуозность оформляется как попытка бегства от общего организующего принципа посредством четкой системы правил к обширной полицентричной комбинации и системе, основанной на ее трансформациях» [Calabrese: 44].

В данном разделе статьи сборник рассказов Юрия Буйды **«Все проплывающие»** (2011) сравнивается со структурой сериалов, описанной Калабрезе.

«Все проплывающие» представляет сложную систему, поскольку каждый из рассказов изолирован так же, как и серия в составе сериала, но при этом каждый пронизан повторяющимися элементами. Первым из подобных элементов становится место действия в рассказах книги «Прусская невеста» – Калининград, вторым – идея и пафос рассказов, характерные как для необарочных, так и для барочных произведений, – «жизнь есть сон».

Эта же идея постулируется в первом рассказе Буйды «Прусская невеста», где она представляется в качестве следующей тематической вариации – смерть как пробуждение от сна. К примеру, в рассказе «Все проплывающие» описывается супружеская пара: муж засыпает на одиннадцать лет, а когда просыпается, находит свою жену мертвой и ждущей его в «бессмертном сонме» плывущих [Буйда 2011: 437].

Двойственная природа города Калининграда была закреплена Буйдой в его семейной саге – романе **«Кёнигсберг»** (2003), где настоящее противопоставлено прошлому, и в калининградский нарратив вписывается текст Кёнигсберга:

«Я любил приходить сюда дождливыми осенними вечерами. Садился на лавочку и подолгу курил, глядя на Кафедральный собор и стоявшую на другом берегу ганзейскую Биржу, что встречала гостей Дома культуры моряков широким лестничным маршем и двумя львами, державшими в лапах рыцарские щиты, с которых по приказу властей были аккуратно сбиты гербы Ганзы и Кёнигсберга. Я не был историком и знал о семисотлетней предыстории Калининграда немногим больше, чем другие, да и если бы даже меня допустили в старые архивы, вряд ли я долго выдержал: меня мало интересовал реальный Кёнигсберг, где сходили с ума Гофман и Клейст, а во время русско-японской войны некий университетский доктор Шаудинн поразил мир открытием бледной спирохеты. Меня притягивал

скорее образ утонувшего в вечности города королей, и в эти минуты жизнь моя представлялась мне путешествием в прошлое, в миф, и зыбкость существования между реальностью и этим иллюзорным прошлым вовсе не пугала, но вызывала озноб и даже что-то похожее на радость, на счастье самое безотчетное, а нередко и самое беспричинное из чувств, ощущений, состояний человеческих» [Буйда 2003].

Символично-мифологическая природа утверждается и в рассказе «Прусская невеста», служащем вступлением к сборнику «Все проплывающие»:

«Там, где я родился. Тени и тайны принадлежали чужому миру, канувшему в небытие. Но странным образом эти тени и тайны – быть может, тень тени, намек на тайну – стали частью химии моей души. Одно время я терзался раздвоением. Ребенком я гордился победой славян и литовцев под Грюнвальдом – и одновременно горько сострадал судьбе Ульриха фон Юнгингена, гроссмейстера Ордена, павшего в отчаянной схватке с поляками и похороненного в часовне замка Бальга, на берегу Фришес-Гафф. Позднее я понял, что русский интеллигент в XX веке поставлен точно в такое же положение относительно русского прошлого. Наверное, тогда же пришло понимание того, что сновидения национальности не имеют. Слова – слова! – имеют, но не Слово, стирающее различия между Шиллером и Эсхилом, Толстым и Гёльдерлином, более того, между живыми и мертвыми – между читате-

лем и давно умершим писателем. Писатель, то есть сновидец, живет не в Знаменске или Велау, но там и там одновременно, – но в России, Европе, в мире. На вершине холма под Изборском, который называют Труворовым Городищем, я испытал те же чувства, что и на мысе Таран, на самом западе России. У моей малой родины немецкое прошлое, русское настоящее, человеческое будущее» [Буйда 2011: 10–11].

В рассказах Буйды необарочная тема и структурная форманта «жизнь как сон» совмещается с мифологическим сюжетом возвращения умерших, с обилием и вариативностью одних и тех же персонажей, населяющих кёнигсбергский текст. В сборнике частотным (повторяющимся) является мотив смерти и/или похорон главного героя. Смерть как пробуждение от жизни-сна эстетизируется в первом же рассказе сборника «Все проплывающие»: «Между живыми и мертвыми существуют отношения любви как высшее проявление памяти, то есть отношения идеального жениха и идеальной невесты» [Там же: 13].

Эстетизация находит отражение в итерации мотива мертвой невесты, а также сюжета о Пигмалионе и Галатее. В рассказе «Хитрый Мух» Буйда рассказывает о зрителе парка, влюбляющемся в статую девушки с веслом, которая оживает в конце повествования. Девушка с веслом, как и «прусская невеста», олицетворяет ушедшую высокую

культуру: процесс ее оживления сопровождается тем, что Хитрый Мух начинает читать романы: «Он пристрастился к чтению “Трех мушкетеров” и “Братьев Карамазовых” вслух под сенью девушки с веслом. Время от времени он вдруг замолкал и пытливо вглядывался в гипсовое лицо. А когда наступила зима, перетащил статую в свой дом» [Там же: 36]. Но брак с ней приводит к смерти. Погружение героя этого рассказа в чтение сопрягается с мотивом творчества как способа борьбы с энтропией и выхода из времени. Этот смысл моделируется в детских воспоминаниях автобиографического рассказчика:

«Проникаясь этой творческой радостью, силой творящей любви, человек перестает быть лишь деталью безразличного к нему исторического ландшафта, ибо даже попытка достижения вершин этой радости, этой любви – уже героическое деяние. Тикамацу и Шекспир уже живут в том мире, который по-настоящему един, целостен, жив и радостен, в мире, где братство – достигнуто. Живут в Золотом веке, который не в прошлом, не в будущем, но существует всегда, пока какой-нибудь мальчик в провинциальной библиотеке листает книгу, пока хоть один человек на Земле помнит хоть одно слово четвертой эклоги Вергилия, пока...» [Там же: 991].

Можно заметить определенное сходство новелл Буйды с романом Владимира Шарова «До и во время» (1995), где рассказчик пытается сохранить память об умерших лю-

дях, записывая их истории. Но если Шаров сосредоточен на запечатлении исторических индивидуальных и коллективных пластов памяти, то Буйда переводит персонажей, населяющих его художественную реальность Калининграда-Кёнигсберга, в безвременное пространство – пространство культуры. Сборник рассказов «Все проплывающие» может прочитываться как попытка увековечения культурного пространства и культурного обмена, как исследование возможностей преодоления энтропии и забвения путем ликвидации представления о времени, текущего линейно и неотвратно к смерти. Так, например, в рассказе «**По Имени Лев**» главного героя хоронят, не указывая ни дату рождения, ни дату смерти [Там же: 64].

Ритм повторений и разрывов в сборнике Буйды, с одной стороны, позволяет автору придать единство и целостность всей книге, где каждый рассказ изолирован. Рассказы связывают сквозные персонажи, такие как Муханов, Кальсоныч, Синдбад Мореход, Лев, доктор Шеберстов, Буяниха, Колька Урблюд. Но скрепляет их, прежде всего, постоянный элемент – место действия, образуя единый кёнигсбергский текст (ср.: [Черняков]).

Необарочная библиотека-лабиринт

В творчестве Буйды представлена необарочная метафора библиотеки-лабиринта, разработанная У. Эко и Х.Л. Борхесом. В автобиографическом рассказе «**Нсцдгчндси**»

описано вступление рассказчика в мир литературы. Повествуется о первом посещении библиотеки, представляющей динамическим лабиринтом, состоящим из текстов, по которым герой путешествует. Так же, как и в рассказе Борхеса «Вавилонская библиотека», автор (он же герой) отправляется на поиски книги, способной описать все существующее:

«...Однажды это побудило меня пуститься на поиски Единственной Книги, которая объяснила бы все остальные, стала бы неким универсальным ключом, отпирающим разом все двери (не забывайте: я был юн и, скажу без ложной скромности, чрезвычайно глуп). Разумеется, речь шла не о банальном каталоге, но о Каталоге Космоса. Что бы это могло быть? Библия? “Махабхарата”? “Война и мир”? Или крошечная “Локарнская нищенка” Клейста, которая до сих пор вызывает у меня не только почтительнейшую любовь, но и ревность, зависть? А может быть, речь могла бы идти даже не о книге, но о фрагменте, строфе, реплике..., даже – о тональности произведения, абзаца...» [Там же: 393].

Сравним этот фрагмент с описанием паломничества за книгой в рассказе Борхеса:

«Известно и другое суеверие того времени: Человек Книги. На некоей полке в некоем шестиграннике (полагали люди) стоит книга, содержащая суть и краткое изложение всех остальных: некий библиотекарь прочел ее и стал подобен Богу. В язы-

ке этих мест можно заметить следы культа этого работника отдаленных времен. Многие предпринимали паломничество с целью найти Его. В течение века шли безрезультатные поиски. Как определить таинственный священный шестигранник, в котором Он обитает? [Борхес: 1].

Поиски «главной» книги у Буйды соответствуют сюжетной линии, связанной с героями романа «Имя Розы» Вильгельмом и Адсоном, которые ищут таинственную книгу в библиотеке монастыря Аббон. Эту интертекстуальную связь укрепляет и судьба обеих библиотек: и в романе Эко, и в рассказе Буйды библиотека сгорает, при этом пожар библиотеки рассказчик иронично определяет (вероятно, в силу множественных вариаций-повторений событийного ряда знаменитого романа итальянского автора) как литературную пошлость: «А я-то всегда думал, что горящая библиотека – литературная пошлость, на которую способны только графоманы» [Буйда 2011: 394]. Описывая несколько из своих библиотек, Буйда эксплицирует следующий смысл соположения библиотеки и лабиринта:

«...Упорядоченный хаос, расчисленный, рациональный, где полет принесен в жертву геометрии, как кажется на первый взгляд. Сложность лабиринта изначально бессодержательна и механистична, но становится естественной, как только в дело вмешивается случай – Минотавр, способный напасть

в любой миг, в любом месте. Нас влечет неведомое, влечет незнание...» [Там же: 395].

Писатель пытается романтизировать непознанное, поскольку, когда тайна и незнание исчезают, библиотека перестает быть «обособленным миром, где, по законам романтического мифа, художник-мечтатель мог укрыться от пошлости жизни» [Там же: 396]. Библиотека в современной ситуации постмодерна, по Буйде, «есть наилучший вариант лабиринта, где тысячи путей ведут куда угодно. Из средоточия мудрости она давно превратилась в склад знаний, лишенный сакрального содержания» [Там же: 395].

Текст рассказа лишен усложненной лабиринтной структуры, обычно присущей текстам, описывающим библиотеки, и, скорее, прямолинеен и дидактичен. Выше уже говорилось о том, что лабиринтная структура служит инструментом контроля за читателем, и этот контроль в той или иной форме свойственен всем необарочным текстам. На примере рассказа Буйды мы можем увидеть, как загадка или шифр, заключенный в тексте, заменяются прямыми, эксплицированными комментариями автора. Эту же схему можно найти в рассказе «Прусская невеста», открывающем сборник «Все проплывающие», и в последнем рассказе книги, названном по фамилии самого автора – «Буйда». В финале этих рассказов звучит «разъясняющий» голос внутритекстового автора:

«В XX веке люди вновь осознали как неизбежность устремления к Целому, так и то, что путь этот – путь трагический, путь через разлад, который, как ни парадоксально, является источником нашего стремления к Целому. Быть может, единственным источником.

Той девочки, разумеется, никогда не было. Это миф, один из мифов моего детства. Но часы – ее крошечные часики в форме сердца – продолжают идти (сколько времени? – вечность). Цветет родинка в уголке рта. Выпархивает из глазницы мотылек – черная бабочка сновидений.

“Мы созданы из вещества того же, что наши сны...” Это Шекспир. Кажется, англичанин, что, впрочем, несущественно в мире вечности – в Доме моей невесты...» [Там же: 400].

В рассказе «Буйда» автор обыгрывает собственную фамилию, которая одновременно может означать «ложь, фантазию, сказку, байку» и «рассказчика, сказочника, лжеца, фантазера»:

«Что ж, приходится смириться с тем, что *Gesang ist Dasein*: Буйда – это буйда. Рассказчик – это рассказ, и в этом нет никакой моей заслуги. Как нет заслуги в том, что человек обладает сердцем, даже если оно – зеленое. Я есть то, что я есть: nihil. Надеюсь, меня не обвинят в претенциозности и высокомерии, – я не выбирал имя, разве что – судьбу. А остается только имя, хотя значима только судьба» [Там же].

Эстетика избытка

Эстетика избытка проявляется в прозе Буйды прежде всего в описаниях персонажей: большинство из них деформированы или увечны. Чаще всего это выражается в их гигантизме или, наоборот, в чрезвычайно маленьких размерах. Иногда персонажи совмещают в себе (или в своем окружении) оба эти качества. Например, таковы герои рассказов из сборника «Все проплывающие»: Ванда Банда – гигантская женщина с миниатюрной ножкой и любовником-лилипутом, доктор Шеберстов и старик в рыжей шинели – огромные старики. В словесных портретах персонажей акцентируются шрамы или дефекты лица: так главная героиня романа «Синяя кровь» Ида Змойро попадает в аварию, после которой она не может иметь детей, а ее лицо напоминает «разбитую тарелку» [Буйда 2012: 112].

Деформация персонажей может иметь как внешние, так и внутренние проявления: в текстах Буйды алкоголизм, обжорство и психические расстройства являются отличительными чертами второстепенных персонажей, в роли которых часто выступают городские сумасшедшие или алкоголики. При этом грань между уродливостью и красотой весьма зыбкая, одно состояние при такой деформации может перетекать в другое. Не случайно одним из излюбленных образов Буйды является старуха, соединяющая в себе красоту и уродливость, прекрасное

и ужасное. Заметим, что этот образ уходит своими корнями в искусство барокко. У. Эко в «Истории уродства» пишет о традиции эстетизации уродства, появившейся у художников барокко и маньеризма: «маньеризм и барокко не боятся прибегать к тому, что в классической эстетике считалось неправильным. А потому меняет перспективу и тема безобразной женщины: теперь женские несовершенства описываются как нечто интересное, даже возбуждающее чувственность» [Эко: 169]. В рассказах Буйды «Три Кошки», «Синдбад Мореход», «Чудо о Буянихе», «Веселая Гертруда», «Беспричинный Северин» («Все проплывающие») старухи выступают в роли центральных или второстепенных персонажей. К ним примыкает героиня романа «Синяя кровь» – старуха Ида Змойро, бывшая провинциальная актриса.

Образ уродливой старухи нередко соотносится, с одной стороны, с красотой, которой та обладала в молодости, а с другой, с обретением былой красоты после смерти. Так, например, представлена умершая героиня в описании ее похорон («Три Кошки»):

«В кое-как сколоченном гробу, среди вороха темного тряпья теплилось личико размером с детскую ладонь, обращенное к небу, где ее высокую грудь, чистый, как золото, живот и влажноватую нервную спину ждал преданный ей навечно Колясик» [Буйда 2011: 182].

Тело другой старухи, Буянихи, в рассказе «Чудо о Буянихе» после смерти источает «запах только что распустившихся пионов» [Там же: 70]. Это же проявляется в комментариях жителей города: «Какая баба была! Походка! Грудь! Сон и аппетит, да, сон и аппетит!» [Там же: 66]. Обретение старухами былой красоты можно интерпретировать как акт обретения чуда, а именно это, по мнению В. Беньямина, составляет предмет ожидания и творческих поисков барочного художника. Стремление к чуду вписывается в общий контекст борьбы автора со смертью и энтропией, преодолением смерти при помощи творческого созидания. Не случайно заново обретенная красота коррелирует в рассказах Буйды с творчеством, пусть и своеобразным. Старуха Синдбад Мореход, лежащая при смерти, просит сжечь свои листы, на которых она переписывала всю свою жизнь одно и то же стихотворение Пушкина.

Для поэтики Буйды также характерен избыток насилия. Речь идет о сценах бытового насилия, к которому персонажи относятся равнодушно, или о насилии, представленном в театрализованном виде: в виде оргии-танца или футбольного матча. В рассказе «**Тема быка, тема льва**» танец постепенно превращается в кровавую вакханалию:

«Музыка гремела так, что с потолочных балок сыпались труха и птичий помет. То там, то здесь вспыхивали драки, и люди, дико вскрикивая и раз-

махивая невесть откуда взявшимися ножами, мчались вместе со всеми под музыку по кругу... Коля-Миколай, не выдержав, сорвал с Дули воняющее мочой и хлоркой платье и повалил истерически хохочущую девку на пол, – и уже через минуту нельзя было разобрать, где там Коля-Миколай, а где Дуля: танцующие со смехом топтали кровавую лепешку, в центре которой поблескивали четыре глаза – два зеленых и два черных. Медведицу насиловали на сцене, и при каждом подскоке из-под ее монументальной задницы в зал летели осколки грампластинок. Сдавленный со всех сторон людьми, Чеснок с ножом в животе тщетно пытался выбраться из толпы» [Там же: 41–42].

В рассказе «Отдых на пути в Индию» похожую схему художественного воспроизведения насилия можно наблюдать в описании футбольного матча жителей города с командой парохода «Генералиссимус», когда насилие по отношению к собственной команде воспринимается обывателями как что-то само собой разумеющееся:

«Гости продемонстрировали высокий класс, забив только в свои ворота более пятнадцати мячей. Особенно отличился их центрфорвард. Человек ангельского терпения, он в конце концов не смог вынести наглой выходки нашего вратаря, который, получив от него бутсой по челюсти, попытался подло покинуть поле. Разумеется, мы не дали негодяю уйти и задержали, чтобы отдать его в руки центрфорварду гостей. Но этот великодушнейший

человек позволил нам самим расправиться с невежей, что мы и сделали, выбив мерзавцу кишки через глотку...

Наутро, повесив и расстреляв наших футболистов, явно с коварным умыслом проигравших паровой команде, экипаж “Генералиссимуса” отдал швартовы. Заглушая крики провожающих, оркестры на всех палубах грянули с такой силой, что у некоторых стоявших ближе к воде мозги вылетели через нос и уши» [Там же: 11].

Эскалацию насилия, вовлекающего все большее число участников, можно наблюдать и в рассказе «Красавица Му», когда драка между двумя петухами превращается в «битву на Банном мосту» [Там же: 54], а заканчивается описанием божьей кары: «Опомнившиеся вдруг драчуны прыгали в воду, бежали в разные стороны, – а молнии все били и били одна за другой в гудящее пламя, словно сам Всевышний во гневе решил раз и навсегда покончить со скверной» [Там же].

Специфика выражения эстетики избытка в творчестве Буйды соответствует барочной модели. В его творчестве множатся описания деформированных персонажей, массового бытового или сверхъестественного насилия, но интонация повествователя не меняется, сохраняет определенные равнодушие и монотонность, а ущербность или деформированность облика персонажей не является их отличительной чертой, поскольку воспринимается, скорее, как норма, чем что-то

необычное. Несложно заметить, что (применительно к роману «Синяя кровь») верно и обратное: протагонист Ида Зимер выделяется на фоне других персонажей (жителей Чудова) стойкостью, твердостью взгляда и ясностью ума [Буйда 2012: 16]. Излишек же безобразного, избыток насилия и эротики мифологизируется и театрализуется в рассказах Буйды, массовое насилие вписывается в описания старинной битвы, божьей кары, развлекательных или спортивных мероприятий и не приводит к каким-либо изменениям в жизни жителей города, в котором оно происходит.

Заключение

В прозе Буйды очевидна интенция борьбы с хаосом, энтропией. Такую авторскую стратегию действительно можно сравнить с «ожиданием чуда» барочного художника или «ремифологизацией», в терминах М. Липовецкого, который пишет о сверхзадаче необарокко как о «создании “сверхитерации”, способной заместить пустой центр сознания и художественной структуры» [Липовецкий 2008: 79]. Буйда так же, как ангел истории в эссе В. Беньямина, пытается восстановить «руины». Миссию «восстановления руин» берет на себя искусство, осложненное танатологическими мотивами. Отсюда частотность образа старухи, к которой возвращается ее молодость, или любовников, воссоединяющихся после смерти.

М. Липовецкий пишет о жестком авторском контроле за читателем у писателей необарокко и указывает в качестве примеров такого контроля шифры и загадки, *учительские* обращения к читателю. Буйде, как видим, свойственно такое открытое авторское высказывание, непосредственное обращение к читателю, пусть и завуалированное «биографическим» началом – формой разговоров с отцом или детских воспоминаний. «Дидактичность» повествования обеспечивается также необарочным ритмом повторов и разрывов. Повторяющиеся элементы создают эффект идеологизации произведения, выраженной не прямо, но опосредованно. Здесь уместно вспомнить о связи повторов и морально-нормативной функции текста, которая была отмечена Ю.М. Лотманом в статье «О двух моделях коммуникации». Рассуждая о различиях поэтического и мифологического текстов, Лотман указывал, что повторы в более последовательной форме характерны для «моралистических и религиозных текстов типа притч, в мифе, в пословице» [Лотман: 86]. Еще одной возможной причиной появления такого контроля за читателем может быть переизбыток необарочных элементов в творчестве автора: текст так нагружен деталями и повторяющимися нарративами, что может дезориентировать читателя, в таком случае эстетика повествования теряет свою эффективность как инструмент контроля и единственной возможностью, оста-

ющейся в распоряжении автора, становится обращение к читателю напрямую.

Литература

Александров, Н. Фигура речи. Юрий Буйда // Общественное телевидение России, 2018 [Электронный ресурс]. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=7C0dGTznsY4&t=1147s> (дата обращения: 12.10.21).

Беньямин, В. О понятии истории // Художественный журнал. 1995. № 7 [Электронный ресурс]. URL: <http://moscowartmagazine.com/issue/73/article/1551> (дата обращения: 12.10.21).

Беньямин, В. Происхождение немецкой барочной драмы. М.: Аграф, 2002.

Безрукавая, М.В. Неомодернизм в современной русской прозе: художественные модели мира, концепции человека, авторские стратегии: дис. ... докт. филол. наук. Краснодар, 2020.

Бойм, С. Будущее ностальгии // Неприкосновенный запас. 2013. № 3. [Электронный ресурс]. URL: <https://magazines.gorky.media/nz/2013/3/budushhee-nostalgii.html> (дата обращения: 05.10.2021).

Бойм, С. Конец ностальгии // Новое литературное обозрение. 1999. № 5 [Электронный ресурс]. URL: <https://magazines.gorky.media/nlo/1999/5/konecz-nostalgii.html> (дата обращения: 12.09.21).

Борхес, Х.Л. Коллекция / сост. В. Багно. СПб.: Северо-Запад, 1992.

Буйда, Ю. Все проплывающие. М.: Эксмо, 2011.

Буйда, Ю. Кёнигсберг // Новый мир. 2007. № 3 [Электронный ресурс]. URL: https://magazines.gorky.media/novyi_mi/2003/7/kyonigsberg.html (дата обращения: 12.09.21).

Буйда, Ю. Пятое царство. М.: АСТ, 2018.

Буйда, Ю. Синяя кровь. М.: Эксмо, 2012.

Вельфлин, Г. Ренессанс и барокко. Исследование природы и происхождения стиля барокко в Италии / пер. Е.Г. Лундберг. СПб.: Азбука-классика, 2004.

Ганиева, А. И скучно и грустно. Мотивы изгойства и отчуждения в современной прозе // Новый мир. 2007. № 3 [Электронный ресурс]. URL: https://magazines.gorky.media/novyi_mi/2007/3/i-skuchno-i-grustno.html (дата обращения: 12.09.21).

Геркман, Э. Хроники Смутного Времени. М.: Фонд Сергея Дубова, 1998.

Гольинко-Вольфсон, Д. Поставангард. Необарокко // Художественный журнал. 1998. № 21 [Электронный ресурс]. URL: <http://moscowartmagazine.com/issue/70/article/1504> (дата обращения: 10.09.21).

Дегтяренко, К.А. Интертекст в рассказе Ю. Буйды «Черт и аптекарь» // Научный диалог. 2018. № 4. С. 77–86. DOI: 10.24224/2227-1295-2018-4-77-86.

Делёз, Ж. Складка. Лейбниц и барокко / общая ред. и послесл. В.А. Подороги. М.: Логос, 1997.

Елисеев, Н. Писательская душа в эпоху социализма // Новый мир. 1997. № 4 [Электронный ресурс]. URL: https://magazines.gorky.media/novyi_mi/1997/4/pisatelskaya-dusha-v-epohu-soczializma.html (дата обращения: 10.10.21).

Зусева-Озкан, В.Б. Префикс «нео-» в культурной и научной рефлексии // Studia litterarum. Т. 4. 2019. № 4. С. 28–43. DOI: 10.22455/2500-4247-2019-4-4-28-43.

Ильин, И.П. Постмодернизм от истоков до конца столетия: эволюция научного мифа, М.: Интрада, 1998.

Лейдерман, Н.Л., Липовецкий, М.Н. Современная русская литература: 1950–1990-е годы. В 2 тт. Т. 2. М.: АCADEMIA, 2003.

Липовецкий, М. В защиту чудовищ // Новое литературное обозрение. 2009. № 4. [Электронный ресурс] URL: <https://magazines.gorky.media/nlo/2009/4/v-zashhitu-chudishh.html> (дата обращения: 10.10.21).

Липовецкий, М. Паралогии. Трансформации (пост)модернистского дискурса в русской культуре. 1920–2000-х годов. М.: Новое литературное обозрение, 2008.

Липовецкий, М. Русский постмодернизм. Екатеринбург: Уральский государственный университет, 1997.

Лотман, Ю.М. О двух моделях коммуникации // Лотман Ю.М. Избранные статьи. Т. 1. Таллин: «Александр», 1992.

Моисеев, М.В. Слоны Ивана Грозного. Исследования по истории восточной Европы. Минск: РИВШ, 2010.

Панченко, А.М. Два этапа русского барокко // Труды Отдела древнерусской литературы / АН СССР. Институт русской литературы (Пушкинский Дом); Отв. ред. Д.С. Лихачев. Л.: Наука, Ленинградское отделение, 1977. Т. 32: Текстология и поэтика русской литературы XI–XVII вв. С. 100–106.

Пелевин, В. Синий фонарь. М.: «Текст», 1991.

Прохорова, Т.Г., Загфарова, И.М. Формы инобытия в новеллистике Юрия Буйды // Вестник Татарского государственного гуманитарно-педагогического университета. Филология и культура. *Philology and Culture*. 2016. № 1 (43). С. 251–255.

Прохорова, Т.Г., Пельмская, Е.М. Черты необарокко в романе Юрия Буйды «Синяя кровь» // Вестник Татарского государственного гуманитарно-педагогического университета. Филология и культура. *Philology and Culture*. 2014. № 2 (36). С. 155–159.

Скоропанова, И.С. Русская постмодернистская литература. Уч. пособие для студентов филологических факультетов вузов. Изд. третье, исправл. и доп. М.: «Флинта»; «Наука», 2001.

Солодовник, К.Б. Диалогичность барочной и постмодернистской художественных систем // Русская литература: Национальное развитие и региональные особенности. Дергачевские чтения: материалы Междунар. науч. конф. Т. 2. Екатеринбург: Союз писателей, 2007.

Фанайлова, Е. Ностальгия и меланхолия. Свобода в Клубах. Сайт «Радио свобода». 2012 [Электронный ресурс] URL: <https://www.svoboda.org/a/24579903.html> (дата обращения: 14.10.21).

Фрейд, З. Печаль и Меланхолия. Психология эмоций. Тексты / под ред. В.К. Вилюнаса, Ю.Б. Гиппенрейтер. М.: Изд-во Московского ун-та, 1984 [Электронный ресурс]. URL: <http://psyberlink.flogiston.ru/internet/bits/freud1.htm> (дата обращения: 14.10.21).

Черняков, А.Н. Из города в миф («Кёнигсберг» Юрия Буйды) // Слово.ру: Балтийский акцент. 2014. № 2. С. 52–62.

Эко, У. История уродства / пер. с итал. А.А. Сабашниковой, И.В. Макарова, Е.Л. Кассировой, М.М. Сокольской. М.: Слово, 2007.

Эпштейн, М. Постмодернизм в России. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2019.

Эткинд, А. Внутренняя колонизация. Имперский опыт России. М.: Новое литературное обозрение, 2013.

Calabrese, O. (1992). *Neo-Baroque: a sign of the times*. Princeton: Princeton University Press.

Farago, C., Hills, H., Kaup, M., Siracusano, G., Baumgarten, J., & Jacoviello, S. (2015). Conceptions and reworkings of baroque and neobaroque in recent years. *Perspective*, 1, 43–62.

Lambert, G. (2008) *On the (New) Baroque*. Colorado: Aurora.

Maravall, J.A. (1986). *Culture of Baroque: analysis of a historical structure*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Ndalianis, A. 2004. *Neo-Baroque aesthetics and contemporary entertainment*. Cambridge: The MIT Press.

References

Aleksandrov, N. (2018). Figura rechi. Yuriy Buyda [Figure of speech. Yuriy Buyda]. *Obshchestvennoye teledeniye Rossii* [Public television of Russia]. Retrieved from: <https://www.youtube.com/watch?v=7C0dGTznsY4> (date of access: 12.10.2021).

Benjamin, W. (1995). O ponyatii istorii [On the concept of history]. *Khudozhestvennyy zhurnal* [Art magazine], 7. Retrieved from: <http://moscowartmagazine.com/issue/73/article/1551> (date of access: 12.10.2021).

Benjamin, W. (2002). *Proiskhozhdeniye nemetskoy barochnoy dramy* [Origin of German tragic drama]. Moscow: Agraf.

Bezrukavaya, M.V. (2020). Neomodernizm v sovremennoy russkoy proze: khudozhestvennyye modeli mira, kontseptsii cheloveka, avtorskiye strategii [Neomodernizm in the contemporary Russian prose: fictional models of the world, concepts of human, author's strategies]. (Doctoral Dissertation, Kuban State University, Krasnodar).

Boym, S. (2013) Budushcheye nostalgii [Future of nostalgia]. *Neprikosnovenny zapas*, [Iron ration], 3. Retrieved from: <https://magazines.gorky.media/nz/2013/3/budushhee-nostalgii.html> (date of access: 05.10.2021)

Boym, S. (1999). Konets nostalgii [End of nostalgia]. *Novoye Literaturnoye Obzreniye* [New Literary Observer], 5. Retrieved from: <https://magazines.gorky.media/nlo/1999/5/konecz-nostalgii.html> (date of access: 12.09.21).

Borges, J.L. (1992). *Kollektsiya* [Collection] (V. Bagno, Ed.). St. Petersburg: Severo-Zapad.

Buidya, Y. (2007). Koenigsberg [Königsberg]. *Novyi mir* [New world], 3. Retrieved from: https://magazines.gorky.media/novy_mi/2003/7/kyonigsberg.html (date of access: 12.09.21).

Buidya, Y. (2018). *Pyatoye tsarstvo* [Fifth kingdom]. Moscow: AST.

Buidya, Y. (2012). *Sinyaya krov'* [Blue blood]. Moscow: Eksmo.

Buidya, Y. (2011). *Vse proplyvayushchiye* [Everyone flowing]. Moscow: Eksmo.

Calabrese, O. (1992). *Neo-Baroque: a sign of the times*. Princeton: Princeton University Press.

Chernyakov, A.N. (2014). Iz goroda v mif ("Koenigsberg" Yuriya Buydy) [From city to myth ("Königsberg" of Yuriy Buidya)]. *Slovo.ru: Baltiyskiy aktsent* [Slovo.ru: Baltic accent], 2 (2), 52–62.

Degtyarenko, K.A. (2018). Intertekst v rasskaze Yu. Buydy "Chort i aptekar'" [Intertext in story of Y. Buidya "Imp and apothecary"]. *Nauchnyy dialog*, [Science dialog], 4, 77–86. DOI: 10.24224/2227-1295-2018-4-77-86.

Deleuze, J. (1997). *Le Pli: Leibnitz et le Baroque* [The fold: Leibniz and the Baroque] (V.A. Podoroga, Ed.). Moscow: Logos.

Deleuze, J. (1997). *Le Pli: Leibnitz et le Baroque* [The fold: Leibniz and the Baroque] (V.A. Podoroga, Ed.). Moscow: Logos.

Deleuze, J. (1997). *Le Pli: Leibnitz et le Baroque* [The fold: Leibniz and the Baroque] (V.A. Podoroga, Ed.). Moscow: Logos.

Eco, U. (2007). *Istoriya urodstva* [History of ugliness] (A. Sabashnikova et. al., Trans.). Moscow: Slovo.

Eliseyev, N. (1997). Pisatel'skaya dusha v epokhu sotsializma [Soul of writer in the epoch of socialism]. *Novyi mir* [New world], 4. Retrieved from: https://magazines.gorky.media/novyi_mi/1997/4/pisatelskaya-dusha-v-epohu-sotsializma.html (date of access: 10.10.2021).

Epshteyn, M. (2019). *Postmodernizm v Rossii* [Postmodernism in Russia]. St. Petersburg: Azbuka, Azbuka-Attikus.

Etkind, A. (2013). *Vnutrennyaya kolonizatsiya. Imperskiy opyt Rossii* [Internal colonization. Imperial experience of Russia]. Moscow: Novoye literaturnoye obozreniye.

Fanaylova, E. (2012). *Nostal'giya i melankholiya. Svoboda v klubakh* [Nostalgia and melancholy. Freedom in clubs]. Retrieved from: <https://www.svoboda.org/a/24579903.html> (date of access: 14.10.2021).

Farago, C., Hills, H., Kaup, M., Siracusano, G., Baumgarten, J., & Jacoviello, S. (2015). Conceptions and reworkings of baroque and neobaroque in recent years. *Perspective*, 1, 43–62.

Freud, S. (1984). *Pechal' i Melankholiya. Psikhologiya emotsiy. Teksty* [Morning and melancholy. Psychology of emotions. Texts] (V.K. Vilyunas, & Yu.B. Gippenreyter, Eds.). Moscow: Publishing house of Moscow University. Retrieved from: <http://psyberlink.flogiston.ru/internet/bits/freud1.htm> (date of access: 14.10.2021).

Ganiyeva, A. (2007). I skuchno i grustno. Motivy izgoystva i otchuzhdeniya v sovremennoy proze [And boring and sad. Motive of marginalization and separation in contemporary prose]. *Novyi Mir* [New world], 3. Retrieved from: https://magazines.gorky.media/novyi_mi/2007/3/i-skuchno-i-grustno.html (date of access: 12.09.21).

Golynko-Vol'fson, D. (1998). Postavangard. Neobarokko. [Post-Avant-garde. Neo-Baroque]. *Khudozhestvennyy zhurnal* [Art magazine], 21. Retrieved from: <http://moscowartmagazine.com/issue/70/article/1504> (date of access: 10.09.2021).

Herkman, E. (1998). *Khroniki Smutnogo vremeni* [Chronicles of the Time of Troubles]. Moscow: Sergey Dubov Foundation.

Ilyin, I.P. (1998). *Postmodernizm ot istokov do kontsa stoletiya: evolyutsiya nauchnogo mifa* [Postmodernism from the beginnings to the end of century: evolution of scientific myth]. Moscow: Intrada.

Lambert, G. (2008). *On the (New)Baroque*. Colorado: Aurora.

Leyderman, N.L., Lipovetskiy, M.N. (2003). *Sovremennaya russkaya literatura: 1950–1990-e gody* [Contemporary Russian literature: 1950–1990] (Vol. 2). Moscow: ACADEMIA.

Lipovetskiy, M. (2008). *Paralogii. Transformatsii (post)modernistskogo diskursa v russkoy kul'ture 1920–2000-kh godov* [Paralogies of (post)modern discourse in Russian culture of 1920–2000s]. Moscow: Novoye literaturnoye obozreniye.

Lipovetsky, M. (1997). *Russky postmodernism [Russian postmodernism]*. Yekaterinburg: Ural State University.

Lipovetskiy, M. (2009). V zashchitu chudovishch [In defense of monsters]. *Novoye literaturnoye obozreniye [New Literary Observer]*, 4. Retrieved from: <https://magazines.gorky.media/nlo/2009/4/v-zashchitu-chudishh.html> (date of access: 10.10.2021).

Lotman, Yu.M. (1992). O dvukh modelyakh kommunikatsii [Of two models of communication]. In Lotman Yu.M., *Izbrannyye stat'i*. [Selected articles] (Vol. 1). Tallin: Aleksandra.

Maravall, J.A. (1986). *Culture of Baroque: analysis of a historical structure*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Moiseyev, M.V. (2010). *Slon Ivana Groznogo. Issledovaniya po istorii vostochnoy Evropy* [Elephant of Ivan the Terrible. Research of history of eastern Europe]. Minsk: RIVSh.

Ndalianis, A. 2004. *Neo-Baroque aesthetics and contemporary entertainment*. Cambridge: The MIT Press.

Panchenko, A.M. (1977). Dva etapa russkogo barokko [Two stages of the Russian Baroque]. In D.S. Likhachyov (Ed.), *Trudy Otdela drevnerusskoy literatury* [Proceedings of the Department of Ancient Russian Literature]. USSR Academy of Sciences. Russian Literature Institute (Pushkin House). Leningrad: Nauka, Leningrad Branch. Vol. 32:

Textology and Poetics of Russian literature of the XI–XVII centuries, 100–106.

Pelevin, V. (1991). *Siniy fonar'* [Blue lantern]. Moscow: Text.

Prokhorova, T.G., & Pelymskaya, E.M. (2014). Cherty neobarokko v romane Yuriya Buydy "Sinyaya krov'" [Traits of Neo-Baroque in novel of Yury Buida "Blue Blood"]. *Bulletin of the Tatar State Humanitarian Pedagogical University. Filologia i kultura. Philology and Culture*, 2 (36), 155–159.

Prokhorova, T.G., & Zakharova, I.M. (2016). Formy inobytiya v novellistike Yuriya Buidy [Forms of otherness in the stories of Yury Buida]. *Bulletin of the Tatar State Humanitarian Pedagogical University. Filologia i kultura. Philology and Culture*, 1 (43), 251–255.

Skoropanova, I.S. (2001). *Russkaya postmodernistskaya literatura. Uch. posobiye dlya studentov filologicheskikh fakul'tetov vuzov*. [Russian postmodern literature. Textbook for students of faculties of philology] (3th Ed.). Moscow: Flinta; Nauka.

Solodovnik, K.B. (2007). Dialogichnost' barochnoy i postmodernistskoy khudozhestvennykh sistem [Dialogism of baroque and postmodern art systems]. In *Russkaya literatura: natsional'noye razvitiye i regional'nyye osobennosti* [Russian literature: national development and regional features]. Proceedings from *Dergachevskiy chteniye* (Vol. 2). Ekaterinburg: Soyuz pisateley.

Wölfflin, H. (2004). *Renesans i barokko. Issledovaniye prirody i proiskhozhdeniya stilya barokko v Italii* [Renaissance and Baroque. Research of nature and origin of baroque style in Italy]. St. Petersburg: Azbuka-klassika.

Zuseva-Özkan, V.B. (2019) Prefiks “neo-“ v kul’turnoy i nauchnoy refleksii [Prefix “neo” in cultural and scientific reflection]. *Studia litterarum*, 4 (4), 28–43. <https://www.doi.org/10.22455/2500-4247-2019-4-4-28-43>.

NEO-BAROQUE ELEMENTS OF YURY BUIDA'S POETICS

Thomas Cenis, Postgraduate Student, Vilnius University, Institute of Baltic languages and cultures (Vilnius, Lithuania), e-mail: cenystomas@gmail.com.

Abstract. The article analyzes the neo-baroque elements in the work of the writer Yury Buida, considers the concepts of neo-Baroque (Benjamin, Deleuze, Calabrese, Lipovetsky), as well as the relationships between Baroque and neo-Baroque in postmodern poetics. In Buida's prose such distinctive features of neo-Baroque aesthetics are revealed as excessive quoting and genre-style eclecticism ("The Fifth Kingdom"); "rhythm of repetitions and breaks" in repetitive motifs and representation of the characters ("Everyone flowing"); manifestation of neo-Baroque melancholy and nostalgia ("The Prussian Bride"); the aesthetics of excess, manifested in the physical and moral deformation of the characters or in mass scenes of violence in a theatrical fashion; the image of the library-labyrinth ("Nscdtchndsi"). The article also interprets the role of the Königsberg text as an object of the author's melancholy and nostalgia, an element of the narrative linking of the author's stories. The neo-Baroque elements are analyzed not only as a re-mythologization of the style and of the specific views of the epoch, but also from the point of view of their poetic function in the texts. In Buida's texts these elements can perform as tools of author's control over the reader's reception, as well as strategies aimed to confront chaos and entropy.

Key words: poetics of fiction, city text, Königsberg – Kaliningrad, intertextuality, Neo-Baroque, Russian postmodernist literature, Yury Buida.

