

## СТРАТЕГИИ МИФОЛОГИЗАЦИИ ЛИТЕРАТУРЫ В РУССКОЙ ПРОЗЕ И ДРАМАТУРГИИ 2000-х гг.

### *Аннотация.*

Мережинская А.Ю. Стратегии мифологизации литературы в русской прозе и драматургии 2000-х гг.

Охарактеризованы особенности современного мифа о литературе, его связи с переходным мышлением, кризисным культурным контекстом. Показаны интерпретации эсхатологического мифа и пасхального архетипа. Доказано, что в прозе и драматургии доминируют стратегии сакрализации и игровой демонизации литературы, что свидетельствует о том, что на данном этапе культурного кризиса искусству слова возвращен высокий статус.

*Ключевые слова:* современная проза, драматургия, миф, сакрализация, игра.

### *Анотація.*

Мережинська Г.Ю. Стратегії міфологізації літератури в російській прозі та драматургії 2000-х гг.

Охарактеризовано особливості сучасного міфу про літературу в контексті перехідного мислення, культурної кризи. Окреслено інтерпретації есхатологічного міфу, великоднього архетипу. Доведено, що в прозі та драматургії домінують стратегії сакралізації та ігрової демонізації літератури, що свідчить про повернення мистецтву слова високого статусу.

*Ключові слова:* сучасна проза, драматургія, миф, сакралізація, гра.

### *Summary.*

Merezhinskaya A. Yu. Strategies of the mythologisation of literature in the Russian prose and drama of 2000s.

The article characterises peculiarities of the contemporary myth about literature in the transitional consciousness and the cultural crisis context. It demon-

strates interpretations of the eschatological myth and the Easter archetype. It is proved that the strategies of sacralisation and the ludic demonisation of literature are dominating, attesting the recovery of high status to the art of writing.

*Key words:* contemporary prose, drama, myth, sacralisation, play.

Мифологизация литературы является особенностью переходного художественного мышления, она вызвана стремлением отразить стремительно преобразующийся мир, смену культурных парадигм при помощи традиционных структур ([Хренов 2002; Черная 1999; Мережинская 2001; Есаулов 2004] и др.), связана с саморефлексией искусства. Исследователи наметили параметры и код подобного моделирования: актуализация эсхатологического мифа, мифа о вечном возвращении, карах Господних, роковой ошибке, иронии истории (зыбкости русской истории, ее подчинении inferнальным силам), модель «мести отцов», использование архетипа Эдипа и Блудного сына как отражение смены поколений [Исупов, 2005; Мережинская, 2010].

Обращение к мифу и интерпретация литературы в таком ключе отражает процесс традиционализации, который присущ всем эпохам [Нямцу, 2007] и знаменует постоянное признание классики, обновление взгляда на нее, трансформацию конфликта «старины» и «новизны» [Панченко, 1984].

В конце XX – начале XXI века этот процесс приобрел специфические черты, обусловленные глобальным культурным кризисом, небывалой коммерциализацией искусства, некими масштабными сдвигами, которые, якобы, привели к утрате русской культурой своей традиционной литературоцентричности, к не востребованности искусства слова, исчезновению его укоренного в веках влияния на человека. Впервые, как отмечает Г. Нефагина, «экстралитературная» природа искусства слова, «постоянный выход в сферы философии, экономики, политики, роль «нашего всего» начали утрачиваться [Нефагина 2005: 300]. Опять же впервые, по мнению Ю.Б. Борева, литература (не только русская, но и мировая) не смогла или не пожелала предложить миру выход из культурного кризиса. «Мир в тупике. В предшествовавшие эпохи к моменту кризиса парадигмы одного художественного направления в культуре созревала и начинала функционировать новая парадигма, которую вырабатывали или лите-

ратура, или искусство, или философия, или политика. Сейчас этого не произошло» [Борев 2003: 38]. Хотя, отметим, именно на русскую литературу ученый возлагает особую надежду в силу адаптации к перманентным потрясениям и переходным ситуациям.

Смена литературой своего статуса провозглашается состоявшимся фактом и оформляется в научных работах не только в аналитическом ракурсе, но и в мифологическом ключе, отражая переходное мышление. Так, А. Гольдштейн рисует картину завершения эона русской литературы XX века, не оставившей, якобы, после себя взамен ничего. Искусство слова предстает в образе Нарцисса, самодостаточной цивилизации, «которая в какой-то момент не смогла выдержать собственной красоты» [Гольдштейн 1997: 8]. Нынешнее радикальное состояние исследователь предлагает отличать от претензий к литературе, звучащих в периоды потрясений. Глобальный кризисный контекст также интерпретируется с использованием мифологического кода и знаков литературы, живописи, архаичной мифологии. «Ежегодно над русской словесностью разносится стон, что этой словесности нет в помине. То бурлаки, идущие бечевою и критической массой, заводят свою песнь у баржи, которую они не видят в упор, как брейгелевские слепые. Так мог бы кричать поедаемый тотем или выпавшая из страниц недотыкомка, когда б ее заперли и забыли в бескнижном пустом доме [...] Современникам, это давно замечено, свойственно переживание неудачи [...] жалобный стон их понятен. Сегодня и он не звучит, но резонирует в густо набитом пространстве: никого в доме не заперли, не забыли, и вообще дом не пуст, а напротив того, полон книг. Только толку от них – ни малейшего. Никогда еще русская литература не была так обильна, и еще никогда с такой силой не ощущалась ее израсходованность» [Гольдштейн 1997: 7].

Состояние литературы, ее статус, утрата или сохранение мирообразующих позиций, гибель или, напротив, рождение нового космоса становится объектом художественной рефлексии писателей, которая выливается в форму нового мифа. Выявление стратегий его создания в контексте осмысления кризиса культуры и является **целью** настоящей статьи, построенной на материале прозы и драматургии писателей «поколения 1990-х» и средней генерации.

Отметим, что в процессе мифологизации авторы опираются как на традиционные для периодов потрясений модели (эсхатологический миф), так и на образцы, свойственные национальной литературе в целом (пасхальный архетип [Есаулов 2004]), а также ищут новые ориентиры и их сочетания.

Важно то, что конец времен и возрождение неизменно связываются с состоянием литературы и ее восприятием. Так, в пьесе О. Богаева «Мертвые уши, или Новейшая история Туалетной бумаги» признаком конца света становится именно то, что русские классики (забытые современными людьми, выброшенные из библиотеки, оттесненные массовым продуктом, потерявшие свои книги, переработанные на туалетную бумагу) покидают этот дольний мир. Финальная сцена пьесы обыгрывает эпизод прощания мастера, Воланда и свиты с Москвой, а также подключаются образы и эпизоды прославленных произведений Пушкина, Гоголя, Толстого, Чехова.

*«Ночь. В квартире темно. Книжные завалы как горный хребет. Темные силуэты. На вершине стоят крошечные фигурки русских классиков [...]*

Г о г о л ь . ... А однако же, при том, хотя, конечно, можно допустить и то, и другое, и третье, можно даже ... Ну да где ж не бывает несообразностей?.. Однако же, как поразмыслишь, во всем, право, есть что-то. Кто что ни говори, а подобные происшествия бывают на свете, редко, но бывают...

*Молчание.*

Т о л с т о й . Спаси тебя Господь.

Ч е х о в . Скучная история ...

П е р в ы й . Господа, пора!

*Классики исчезают один за другим.*

*Горы книг. [...] Заскрипели буквы. Лопнули шелковые нити. Книги набухают как дрожжевое тесто. Гром. Это не склад боеприпасов – книги разрываются огнем одна за другой. Огонь кружит по комнате. За окном падает черный снег или это типографский работник пошутил с крыши?*

*В пламени скачет медный всадник, шинель размахивает пустыми рукавами, детство–отрочество–юность стоят, прижавшись друг к другу, горящая чайка бьетса в окно» [Богаев].*

Уход классиков, да еще и в таком узнаваемом апокалиптическом контексте (гром, огонь, тьма, призыв мистического «Первого»), должен, по замыслу автора, восприниматься очень тревожно, поскольку писатели

воплощают ядро культуры и ее духовных хранителей. То место, которое хранитель покинул, обречено (эта мифологема широко представлена в средневековой литературе). Однако моделируется впечатление, что катастрофа не окончательная. К такой интерпретации подталкивает тот факт, что, по крайней мере, один человек возлюбил и признал классиков, выйдя из культурной темноты. Причем образ этой героини (могучей физически, но забитой и непросвещенной женщины Эры) приобретает символические смыслы времени и России. «Так что потерпите, Русь-матушка», – обращается к ней в одном из эпизодов Гоголь, справедливо разъяря приютившей классиков женщине, что без них Эра утратит свою идентичность. «Без нас вы – не пришей кобыле хвост. Вот возьмут у Вас когда-нибудь паспорт и впишут: “Эра Николаевна русская тире обезьяна”. А в нашей компании – вы почтенная дама. С корнями».

Тот факт, что эту просветленную классиками героиню забирают в сумасшедший дом, скорее, не свидетельствует о безысходности ситуации, а остраивает глубину культурного кризиса: современникам кажется безумным человек, который начинает жить вечным, а не прагматичными устремлениями.

В другой пьесе О. Богаева «Страшный суП» конец света и вовсе отменяется после того, как прозвучит от современников единственная достойная внимания вечности просьба о творчестве.

В контексте исследуемой проблемы обратим внимание даже не на вариации эсхатологического мифа и смену модальности, а на то, что высокий, судьбоносный статус литературы не подвергается сомнению, заново укрепляется. Фактически, писатель – представитель «поколения 1990-х» не соглашается с печальными прогнозами ученых, по которым литература отныне утрачивает статус, социальные функции, а новое поколение творцов обречено замкнуться в границах субкультуры, не нужной и непонятой массовому потребителю [Пелипенко 2005].

В целом можем выделить несколько стратегий мифологизации искусства слова, присущих 2000-м годам. Она, с одной стороны, трактуется как механизм гармонизации и восстановления разрушенного потрясениями космоса, то есть с использованием пасхального архетипа. В этом плане выделяется и личностный вектор: искусство слова и творчество интерпретируются как самодостаточная вселенная, содействующая само-

стоянию и обновлению человека. С другой стороны – литература в провокационном ключе демонизируется, а также проблематизируется, что, от противного, апофатическим путем, содействует утверждению ее судьбоносной роли.

Примером реализации первой стратегии может быть проза писателей «поколения 1990-х» Олега Зоберна и Дмитрия Данилова. В «Кунцевской патриархии» и «Тризне по Яну Волкерсу» О. Зоберна объектом описания является поле культуры, ее ядра – литературы как совершенно автономной области, дающей герою внутреннюю свободу и связь с вечным. В первом рассказе «патриархия» – это кунцевская квартира писателя с ее книгами, компьютером, видом за окном. Это плацдарм для выхода в вечное: слушания компьютерной записи космического ветра у планеты Титан, рассматривания звездного неба, творчества и связи с предшественниками. Правда, эта связь – достаточно сомнительного свойства: герой адаптирует и осовременивает по заказу издательства романы Лидии Чарской, популярной в дамской среде рубежа XIX – XX веков и востребованной сейчас. Эта денежная подработка дает свободу и возможность сочинять самому. Но оценивается героем двояко: с одной стороны, как занятие греховное, за которое последует на том свете наказание (то есть литература, причем даже второго плана, трактуется как сакральная сфера, профанное прикосновение к которой чревато отмщением, воздаянием), а с другой – благое дело, способ возвращения, воскрешения забытой писательницы. Рассказ моделируется так, что идеям конца света, смерти космоса (что воплощено в музыке окончательной гибели – вое ветра с планеты Титан), хаоса (лабиринт интернета) противопоставлена вечность литературы, в которой уютно не только гениям, но и писателям второго ряда. Влияние этого гармонизирующего космоса, его сакрального поля настолько велико, что герою (фактически послушнику, что резонирует с названием рассказа) хватает веры пообещать бессмертие всем живущим, даже самому беспомощному существу (в данном случае – бездомному котенку, попавшемуся у дверей «патриархии»).

Эта же идея сакральной нерушимости и гармонии литературы утверждается в «Тризне по Яну Волкерсу». Рассказ о прощании с любимым писателем превращается в переживание прозрения вечности и всепроницаемости поля литературы. Мифологизация подкрепляется ритуалами.

В данном случае это не только прощание с покойным, но и передача «послания Богу» через собрата по перу (автобиографический герой кладет в гроб свою книгу), сама тризна, которая включает наряду с традиционным поминовением еще и вглядывание в окружающий мир в ожидании мистического знака. И он следует: в вечернем море, над которым развеяли пепел кремированного писателя, выстраивается череда кораблей. Их «длинный перечень» прочитывается по образцу знаменитых мандельштамовских строк, намекая на возникший в веках «поезд журавлиный» ушедших гениев – от Гомера до Волкерса. Видимо, эта ассоциация очень важна автору, поэтому он моделирует ее дополнительно. Одному из далеких суден, чье название разобрать невозможно, герой присваивает имя Мандельштама. Наутро корабли рассеиваются, открывая взору первозданную пустоту как бы заново родившегося после смерти одной из своих частиц (писателя) космоса, в котором царят море и чайки, столь любимые Яном Волкерсом. Каждый из образов в этих картинах имеет символический смысл, а учитывая традиционные значения символов корабля (переход на новые уровни бытия) и моря (источника жизни, превращения), моделируется семантика возрождения и бессмертия. Знаменательно использование литературного кода. Все это моделирует миф о существовании и постоянном возрождении космоса литературы.

Схожие установки объединяют прозу Дмитрия Данилова и Владимира Березина. Оба создают произведения с центральным сюжетным ходом путешествия, акцентируя важнейший в русской культуре концепт странничества. В обоих случаях вынужденное или добровольное путешествие является не географическим перемещением, а духовным, экзистенциальным странствием, выявляющим опоры – концепты национальной культуры, оформленные в узнаваемые читателем образы классики. В рассказе Д. Данилова «За окном» эти образы складываются в игровой постмодернистский коллаж, в котором моделируются загадки, интеллектуальные интриги, активизирующие адресата.

«И серое небо, ЛЭП пересекает поле, по проводам со скоростью света бежит электричество, серое небо нависает, и так становится тоскливо и хорошо, что хочется впасть в сентиментальность и бормотать что-то про эти бедные селенья и скудную природу, про велика Россия, а отступать некуда, про не поймет и не оценит гордый взор иноплеменный, про измерение расстояний при помощи про-

стого аршина... Но это все, конечно, глупости, совершенно не относящиеся к делу [...]

Поля, поля, поля. Поля. И лес. Дома, домики. ЛЭП. И дорога.

По дороге, обгоняемый машинами, идет человек. Куда он идет? Куда же он идет?» [Данилов 2011: 430].

Знаменательно, что литературная образность помещена в ряд значимых концептов – дом, дорога, поле, лес, странник. Создается картина национального культурного мира, устойчивого, не разрушенного, но акцентирующего переходность (контекст дороги, быстрого движения, обгона и последний вопрос моделируют в игровом ключе ассоциации с гоголевской тройкой и вопрошанием «Русь, куда ж несешься ты? дай ответ. Не дает ответа»). Общая модальность оптимистическая, сентиментальная, ориентированная на пасхальный архетип. Миф о литературе аккумулирует идеи вечности, возрождения, иррациональной нелогичности, непостижимости, переходности.

В повести Д.Данилова «Черный, зеленый» вынужденные поездки по городкам Московской области (герой – литератор, потерявший работу, вынужден торговать в розницу чаем) превращаются в медитативное кружение, углубление духовного опыта (кодируемого образами русской литературы, культуры), что оказывается сродни мистическому ритуалу, исправляющему роковую ошибку, запускающему поворот нового круга бытия.

Схожие интенции наблюдаем в путевом романе Владимира Березина «Дорога на Астапово». Произведение имеет знаковый эпиграф – строки из письма Л. Толстого И. Тургеневу от 26 июля 1881 года о путешествии по глубинке России: «Паломничество мое удалось прекрасно. Я наберу из своей жизни годов пять, которые дам за эти девять дней». Важно, что паломничеством названо не странствие к святым местам, а поездка по стране, видимо, давшая важнейший духовный опыт. Автобиографический герой романа В. Березина подхватывает эту установку, в ироническом ключе снижая ее пафос и подчеркивая два важных момента. Первый – это значимость странствия для каждого русского писателя, что подтверждается постановкой своих намерений в контекст литературы и обыгрыванием концепта. Повествователь замечает, что «русского писателя хлебом не корми – дай куда-нибудь поехать. Хлебом его и так не



кормят, живет он под забором, ходит во вчерашних носках, а в дороге все эти обстоятельства как-то извинительны.

Опять же, Гоголь велел русскому писателю проездиться по России, а глагол этот сродни «проиграться» и «протратиться», не говоря уж о прочем» [Березин 2010: 9]. В этом контексте логична и обратная связь: путешествие всегда вызывает рассуждения о литературе.

Второй момент – это развитие сакрального дискурса в тон эпитафии, ведь путешествие изначально намечено преобразоваться в паломничество к святому месту для тех, для кого литература «наше все» и сохраняет высочайший статус. Странствие соединяет в себе исследовательский момент (развеивание мифов о Толстом, собирание культурной памяти о городах и селениях) с мифологизированием. Так, в едином времени мифа о русской литературе «мешаются» «настоящее, прошедшее, давно прошедшее и прошедшее – давно – совершенное время» [Березин 2010: 16]. Создается «географическо-поэтическое пространство вокруг себя» [Березин 2010: 18]. Выкристаллизовываются черты «географической поэтики» [Березин 2010: 36], в которой особое значение приобретают именно мифы, мифологизированные фигуры гениев места. Например, в Калуге на этот статус претендуют трое. Это местный святой – блаженный Лаврентий, скрывавшийся большую часть жизни в «своей норе», но вышедший, по легенде, на помощь князю в бою против басурман и спасший город, положив врагов своим волшебным топориком, порубив их, как капусту. Это и легендарный ссыльный Шамиль. Наконец, загадочный, связанный с иными мирами Циолковский: «Мистика царит в этом городе, как ни отмахивайся от нее топором Лаврентий. Главный человек – это мистик Циолковский. Человек с шаром, которому судьба вложила в руки космическое яйцо» [Березин 2010: 40]. И сами участники путешествия – Архитектор, Краевед, Директор музея и автобиографический герой – писатель – выступают в роли жрецов «географической поэтики». Их поступки (попытки понять, объяснить культурное своеобразие) приравниваются к магическим действиям, речь – общению посвященных, алхимиков. Они вскрывают тот общекультурный контекст, в который органично входит миф о Толстом.

«– Ампириный гриф строения с помощью ренессансной реплики попал в подпорку к Дону, – сказал он важно.

Я нервно закурил. Друзья мои снова забормотали у меня над ухом:

– Движение на полдень.

– Дырка с юга.

Это были тайные разговоры алхимиков. Архитектор с Краеведом просто заместили споры о противостоянии Меркурия Венере спорами о меридианах и параллелях. Север приближался к югу, восток с западом [...] Образы, зеркальные соответствия, диагональные отражения – все это чередовалось в их речи, как алхимические операции над веществами и сущностями. Директор музея не отставал и добавлял исторических обстоятельств в этот котел – так же, как сыплет фигура в мантии и островерхом колпаке тертый в ступке корень мандрагоры в волшебное варево [...] Они были как исторические волшебники, отменяющие и подкручивающие время. Это был стилистический коктейль, где был Толстой, но не было Толстого, все бурлило и смешивалось» [Березин 2010: 45-46].

Подобное «алхимическое» отношение к Толстому получает дополнительное оправдание в том, что сам классик рассматривается как творец мифов, в первую очередь, исторических, как создатель самодостаточных миров. «И художественный образ, расширяясь, увеличиваясь в объемах, как сказочный великан, подмял под себя жалкие вопли историков» [Березин 2010: 23]. Толстовское мифотворчество в «Войне и мире» трактуется как результат мистического путешествия в прошлое (чем, в определенной мере, занимается и повествователь, совершая паломничество в Астапово). Несоответствия мифа, созданного в «Войне и мире», конкретным историческим документам и альтернативным трактовкам исторических фигур, по мнению повествователя, ничего не меняют в восприятии читателя. Мысль о мирозозидающей силе литературы оформляется и пафосно, и иронически, в частности, в замечании о том, что нынешний не очень просвещенный читатель будет черпать сведения о Крымской войне не из исторических книг, а из романов Б. Акунина.

Еще одно оправдание демифологизации и ремифологизации Толстого, а в его лице и литературы в целом, имеет личностный характер, обусловлено особой мистической связью повествователя с классикой. Примером может служить эпизод, совмещающий признаки жанра видения, аллюзии на пророческий сон из «Анны Карениной», «Сон» Лермонтова, «Медный всадник» Пушкина, «Войну и мир», мотив проникновения в чужие сны из романов Милорада Павича, а также элементы метапрозы и черты ме-

дитации (как и в прозе Д. Данилова, О. Зоберна, А. Иличевского и других писателей «поколения 1990-х»).

«Внутренность автобуса время от времени освещается светом встречных автомобилей, а за окном стоит собачье-волчья пора. И отчего я слоняюсь по стране – не знаю того я.

Не знаю я, ничего не знаю, не знаю...

Внезапно я вижу сон, который приходил ко мне в детстве. Я лежу на своей кровати и откуда-то понимаю, что должен быть один в доме.

Однако, поворачивая голову, вижу в лунном свете бородатого старика, сидящего за столом.

Старик одет в армяк, подпоясанный веревкой, а на столе лежат кипы бумаг. Он пишет что-то, внезапно поднимает лицо и строго смотрит прямо мне в глаза. Весь он серебряный, с серебряной бородой и с серебряными морщинами на открытом лбу. Сейчас, думаю я, повернется обратно к своим бумагам и напишет там про меня. Он напишет про меня роман, где я, эпизодический герой, буду затоптан лошадьми на Бородинском поле. Этот немедный всадник знает про меня, никчемного беглеца по чужим улицам, все. Я просыпаюсь» [Березин 2010: 20-21].

Далее сон переадресовывается другому герою – вымышленному персонажу романа самого Березина – женщине, с которой в своих фантазиях влюбленный повествователь странствует по литературным маршрутам.

Широкие интертекстуальные связи и свободная переадресация сна усиливают семантику общности, единства и всепроникаемости поля культуры, подчеркивают мифологическую слитность и бриколажную сопричастность этой целостности каждого персонажа. Собственно, утверждению этой идеи служит все произведение.

Мифологизации служит и то, что само странствие к месту смерти и могиле Толстого интерпретируется как ритуальное действие. Мистический характер происходящего вызывает трепет и опасение за собственную жизнь, ощущение опасности быть наказанным за прикосновение к роковой стороне сакрального.

«День за днем я свыкался с этим последним путешествием Толстого, и неуютно мне было от приближающейся смерти этого человека [...] Мы въехали в Астапово, как больной на своей каталке в операционную, – полные тревожных ожиданий. [...] Тут все просто – если станешь шаг за шагом повторять чужой смертный путь, то немудрено в итоге самому отдать концы» [Березин 2010: 51].

Однако путь к гибели также ритуально прерывается и трансформируется благодаря действию, имеющему мифологические подтексты. «Алхимики» (сам писатель, Архитектор, Краевед, Директор музея) продолжают маршрут от рокового Астапово до тех мест, куда стремился добраться Толстой в своем последнем странствии: Астапово – Ротенбург – Лебедянь – Елец. А кроме того, закольцовывают путешествие возвращением в Ясную Поляну. Это ритуальное действие запускает механизм обновления космоса, воскресения. Как отмечает повествователь, преодолевший роковую черту Астапова, «жизнь казалась лишенной какого-то тяжелого гнета. Путешествие нас как бы отпускало, и я начинал верить, что после смерти Толстого ожидало некое светлое воскресение» [Березин 2010: 57]. Таким образом, автор опирается на пасхальный архетип.

Знаменательные совпадения – в «Страшном суПе» О. Богаева, «Черном, зеленом» Д. Данилова, «Дороге на Астапово» В. Березина героини совершают некое ритуальное действие, спасающее от конца света, заводящее часы (наиболее распространенный символ) нового космоса. Персонаж пьесы просит о творчестве, странник в повести Д. Данилова, объехав несколько раз по часовой стрелке Московскую область и помедитировав над пейзажами и литературой, также заводит остановившийся механизм; а в романе Березина продление пути после смертной черты и возвращение к дому обеспечивает единение национального космоса, финальный снег символизирует очищение и новый виток времени. Символический смысл можно усмотреть и в финальной сцене дружного вытаскивания путешественниками своей машины из кювета, особенно в контексте символики дороги, аллюзий на гоголевскую тройку и другие тексты литературы путешествий, авторских отступлений о связи русской литературы с темой странствия и сакральных значений образов железной дороги, паровоза и др. Все это свидетельствует об отходе от трагических эсхатологических трактовок, характерных для литературы 1990-х, и обращении к пасхальному архетипу в интерпретации современности и литературы.

Следующая стратегия мифологизации литературы связана с постмодернистскими провокациями и заключается в проблематизации и демонизации искусства слова.

Так, например, в новой пьесе К. Драгунской со знаковым названием «Истребление» внешний конфликт разворачивается между наивными,

темными детскими душами школьников и жестокой действительностью, представленной совершенно кошмарным, роковым и мистическим явлением – ЕГЭ (единым государственным экзаменом). Сдача экзамена превращается в чрезвычайно опасное для обеих сторон конфликта (вторая – это академик, придумавший экзамен, штатный детский психолог, то есть властный дискурс) испытание, инициацию, провоцирующую жертвы, нынешние и будущие бои. Старшеклассники жалеют малышей и себя: «Им тоже ЕГЭ предстоит», «И нам всем тоже ЕГЭ предстоит...» [Драгунская 2010: 48]. Некий легендарный герой-школьник, попытавшийся по образцу пионера-героя советской литературы уничтожить врагов – экзаменаторов, но схваченный, дает младшим завет отомстить за всех и т.п. Наиболее страшный в ЕГЭ становится литература, а в центре программы, как минотавр в лабиринте, совершенно темный и непонятный детям Пастернак:

«В т я . [...] ЕГЭ [...] А оно знаете какое страшное... Там Пастернак...

К а т я (*пытается вызубрить то стихи, то критику*). Мело-мело по всей земле, во все пределы... / Во все пределы... Тьфу, блин, бляха... “У стихов Пастернака есть свойство западать в душу, затериваясь где-то в уголках памяти, восхищаясь и радуя...”» [Драгунская 2010: 48].

Зазубривание стихов поэта (дети читают их, как сказано в ремарке, «плохо и бессмысленно», особенно раннюю лирику, построенную на далеких ассоциациях). А также «критики» ассоциируется со зловещим ритуалом, без которого невозможно прохождение инициации, сдача ЕГЭ. Обыгрывая пастернаковский принцип далеких ассоциаций, автор показывает, как непонятные стихи рождают у детей неожиданные и контрастные контексту комментарии, усиливающие семантику гибели, жертвы. Например, Катя зазубривает явно темные для нее строки: «Я клавишей стаю кормил с руки / Под хлопанье крыльев, плеск и клекот. / Я вытянул руки, я встал на носки, / Рукав завернулся, ночь терлась о локоть. [...] И ночь полоскалась в гортанях запруд, / Казалось, покамест птенец не накормлен, / И самки скорей умертвят, чем умрут / Рулады в крикливом, искривленном горле». Эти строки рождают воспоминание (по цепочке ассоциаций птенец – самки – умерщвление, смерть, горло, гортань, искривленность) о бедной девочке Снежане, которая уже сшила выпускное платье, в нем красовалась под стаяй голубей, но показаться на балу в нем

не успела, так как не сдала ЕГЭ и, не вытерпев стыда перед родителями (видимо, тех самых «самок», которые «скорей умертвят»), повесилась. Пример этой жертвы инициации в целом и Пастернака в частности пугает школьников и постоянно всплывает в разговорах. Время от времени зубрежка прерывается рассказами о страшном «ПАС! ТЕР! НА! КЕ!!!», ужасе позора, ведь не сдать ЕГЭ («Это же вообще как у тебя СПИД!!!» [Драгунская 2010: 47]), сетованиями на то, что Пастернака, как сказочную злую силу, невозможно обойти. В этом отношении показателен разговор с добрым (и безумным, этот мотив окрашивает большинство образов) преподавателем ОБЖ, он может мыслиться как сказочный помощник, оказавшийся, тем не менее, не способным дать спасительный совет. «Дядя Володя, вы читали Пастернака? А он говорит: “Да расстреляли бы его тогда, и дело бы с концом”. Ага, с концом. Еще больше бы задавали. Наизусть... С расстрелянными еще хуже лезут, всегда наизусть учить заставляют. Про жирафа этот, как его... Вообще... Снежанка все жаловалась...» [Драгунская 2010: 118-119].

На первый взгляд, литература выступает в качестве властного дискурса, с которым автор в постмодернистском ключе борется. Но на самом деле, внимание акцентируется на другом – на подменах. Понимание подменяется зубрежкой, преподавание – запугиванием, традиционно акцентировавшийся гуманистический пафос литературы – сомнительными экспериментами составителей программ их идеологическими и конъюнктурными соображениями, перманентным реформированием. Трепетное отношение к искусству слова как к сакральной области замещается демонизацией и профанным практицизмом. В результате создается абсурдная ситуация полного отчуждения от литературы.

Формируется внутренний конфликт между идеалами, нормами и современным тотальным бескультурьем. Автор трижды варьирует его реализацию. Первый раз это происходит, когда психологу не удается детей (агрессивно настроенных против сочинителей ЕГЭ, желающих еще раз попытаться уничтожить академика Кузмичева) убедить в том, что убивать нельзя. Более того, у психолога не находится и для себя аргументов в пользу библейской заповеди, что заставляет его вернуться к угрозам, а детей, в свою очередь, обратиться от первоначально интересной дискуссии к зубрежке Пастернака. Отметим параллельно, что интрига испыта-

ния библейских заповедей некультурным сознанием молодого «дикаря», к тому же настроенного апокалиптически, является двигателем действия во многих пьесах писателей молодого поколения («Кислород» И. Вырыпаева, «Собиратель пуль» Ю. Клавдиева, «Пластилин» В. Сигарева и др.). То есть ставится общие глобальные проблемы культурного кризиса, переходного мировосприятия, выходящие за рамки обсуждения литературы и ее мифологизации.

«Психоналитик. Убийство – это страшный грех, за который расплачиваться будешь не только ты, но и твои дети и внуки.

Витя. Ну и что? Да какие внуки? В 2012 году конец света обещали...

Психоналитик. Это нарочно приспешники дьявола распускают слухи [...] Вот академик Кузьмичев мог бы, между прочим, вас в тюрьму посадить.

Витя и Катя. Ну и что? Ему бы наши родители потом так вlepили [...]

Психоналитик. Мстить нельзя [...] человек, которому мстят [...] сам становится жертвой, вызывает сочувствие.

Катя. Ну и что?

Психоналитик. [...] Это будет замкнутый круг зла... А если ты его простишь, то враг [...] уважает тебя...

Витя. Ну и что? На фига мне, чтобы он меня уважал, если он враг.

Психоналитик. [...] Он имеет шанс исправиться, он открыт для новой жизни...

*Дети скучно смотрят на него.*

Психоналитик. Думаете, в моей жизни все было гладко? Но я покался. И теперь к прошлому для меня возврата нет.

Витя и Катя (*с жадным интересом, оживляясь*). А что вы делали? Убили кого-нибудь, да? [...]

Катя (*с искренним страданием, желая понять то, что никак не вмещается в ее голову*). Сергей Борисович, я прослушала, а почему убивать-то нельзя?

Психоналитик (*тихим ледяным голосом, перерастающим в истерику*). Да потому, что двойку поставят, в милицию заберут, гулять не пустят, денег на мороженое не дадут, МРЗ отберут, компьютер новый не купят, генный мусор ты, поняла или нет, вошь тупоголовая?! Или, может, у того, кого убила, дядя – генеральный прокурор!!!

Витя и Катя. Ну и что?

Психоналитик (*вдруг*). Действительно – ну и что? Вот я возьму сейчас и поубиваю вас тут на хер! А что? Что? Что? (*орет, бесится*).

В и т я . А еще он велел полюбить Пастернака» [Драгунская 2010: 122-123].

Возврат к Пастернаку и последовавшее хоровое заучивание его непонятных детям строк напоминают некое зловещее ритуальное действие и акцентируют внимание на невозможности вырваться из заколдованного круга, выйти из плоскости повторяющихся ошибок без волшебного помощника. Видимо, в качестве такого представляется утерянный в программе и «критике» сакральный дух литературы. Без этого же вырисовываются пугающие и гротескные перспективы культурного исчезновения, «истребления», переданные остраивающих детским пересказом взрослых «оптимистических» прогнозов.

«К а т я . А вот мой папа говорит, не надо бомбу бросать. И на академика падать тоже... Говорит, скоро ЕГЭ вообще отменят. И школы тоже. Не будет школ. Будут только курсы обходчиков газопроводов. Обязательные, для всех. Потому что у нас в стране много газа, и надо чтобы кто-то все время следил, а то другие украдут наш газ через дырочку... А зачем обходчику газопровода Пастернак? Или Пушкин там? Папа у меня оптимист, всегда с надеждой смотрит в будуЮщее» [Драгунская 2010: 124].

Острые проявления конфликта между нормой и тотальным бескультурьем варьируются еще несколько раз. Например, когда изгнанный из зала за шуршание и разговоры по мобильному персонаж – зритель-«чудило» – возвращается во время спектакля с друзьями, чтобы доказать актерам и залу свой авторитет, то есть реалии бандитской повседневности врываются в храм искусства, ставя под сомнение его статус и демонстрируя степень культурной деградации общества. Кроме того, актеры, вместо того чтобы поддержать высокую атмосферу театра, патетику финала, создать эффект катарсиса, выходят из ролей, начинают дразнить зрителей и попрекать сытые «рожи», «электорат» голодающими детьми Африки, все бросают и сбегают на подработки. То есть актеры ударяются в политическую демагогию и хамство, создавая невозможный для храма искусства дискурс. Наконец, актеры «подсадки», изображающие зрителей, провоцируют обсуждение финального скандала, выдавая негодованием свою ограниченность и истинное отношение к театру и, следовательно, культуре в целом (кто-то собирался пересидеть в тепле время до поезда и теперь не доволен сворачиванием спектакля, кто-то собирался развлечься, «поржать», а его разочаровали; некоторые хотели посещением храма искусства подтвердить свой культурный статус и пытаются



реализовать и сейчас в наивных репликах о том, что бывают и хорошие учителя и не надо расстраиваться и усугублять). Желая быть понятой, автор оставляет пламенное послесловие, объясняя свое постмодернистское юродствование необходимостью привести в чувство, пробудить культурно оглохшего и ослепшего зрителя. «И все актеры, кто еще остался, уходят. Зрители, таим образом, могут оставаться и перетираться дальше. Обожравшиеся, пресыщенные, не готовые к размышлению, подходящие в театр только чтобы “поржать”, зрители должны подвергнуться настоящему издевательству. Ненависть и издевательство – вот подлинные проявления нашей любви к зрителям, нашей художнической заботы о них» [Драгунская 2010: 125].

То есть пьеса, в традициях русской классики, является «горьким лекарством» (как определены такие явления в предисловии к «Герою нашего времени»). В свою очередь, апофатическое, юродствующее издевательство над литературой становится способом актуализации искусства слова, его проблематизации, частью мифа о спасительной функции искусства, ведь без него (Пастернака «или Пушкина там») все рискуют стать «обходчиками газопроводов» (или «русской... обезьяной», как в пьесе О. Богаева «Мертвые уши, или Новейшая история туалетной бумаги»). Используется традиция постмодернистских «Прогулок с Пушкиным» Абрама Терца. Однако в романе демифологизация Пушкина связана с утверждением внутренней свободы, с протестными интенциями русского постмодернизма, его намерениями расшатать стереотипы восприятия искусства, классики. В «Истреблении» происходит демифологизация и ремифологизация Пастернака. Очевидным является то, что К. Драгунская не стремится дискредитировать поэта (о чем свидетельствует тот факт, что он ставится в один ряд с Пушкиным, и оба скоро могут «не пригодиться»). Названные процессы обусловлены стремлением писательницы заострить современный культурный кризис, показанный сквозь призму манипулирования литературой и образованием, показать пагубность перманентного экспериментирования (в программу вводятся непонятные для детей произведения, конъюнктурная «критика», и все это не расшифровывается учителем-словесником). К. Драгунская демонстрирует разрыв коммуникации между литературой и читателем (зрителем), а также неисполнение искусством слова своих извечных функций форми-

рования гуманистической, философской картины мира. Дидактический пафос пьесы, формирование суперидеи – восстановления культурной среды, традиций – существенно отличает пьесу от установок раннего русского постмодернизма. Цели у А. Терца и К. Драгунской разные, но схожим является использование юродствования и подтверждение высокого статуса литературы, поскольку оба писателя, стремясь расшевелить адресата, прикасались тому, что, видимо, все еще остается самым дорогим и сакральным – к «нашему всему» – литературе, классике.

Если в пьесе К. Драгунской мифологизация содействует выявлению поломок современного культурного космоса, чреватых его исчезновением, то в произведениях «поколения 1990-х» это явление приобретает иную функцию, также связанную с переходным художественным мышлением. Это функция творческой самоидентификации, освобождения от всепоглощающего влияния классики, утверждения своей новизны. Проявляет названную особенность на материале рассказа Д. Быкова «Экзорцист-2006». В нем классика демонизируется, но не в нигилистическом авангардном ключе, а в мягком постмодернистском. Поле литературы моделируется как безграничное, всеобъемлющее и очень контрастное, в нем находят свое место разные (но отнюдь не уравненные) явления, элитарное и массовое, китчевое. Проблема заключается в том, чтобы войти в него со своим самостоятельным голосом. И эта проблема, действительно, становится центральной, мистической и «медицинской» одновременно для группы героев. Все они – писатели и все одержимы «духами», то есть в них вселились художественные миры известных художников слова, что приводит к несамостоятельности, подражательности, комичным графоманским стилизациям, похожим на любовно-издевательские пародии на классиков. Эту болезнь вторичности лечит экзорцист-литературовед Колесников, применяя одно и то же специфическое лекарство: он «вычитывает» пациента (или бесноватого), подбирая литературный материал, резко контрастирующий стилистике духа. Духу становится невыносимо, и он покидает тело жертвы, что сопровождается видениями и обонятельными знаками, отражающими символический код произведений классика. Например, дух аристократичного эстета Набокова не выдерживает вычитки «деревенщиками» и в ужасе и отвращении поки-

дает тело подражателя (в данном случае это длинноволосый молодой человек с пренебрежительным выражением лица):

«[...] “Хмыкал да гыкал Федор, а вокруг духмяно возростали горькие сибирские травы...”

При этих словах руки длинноволосого беспокойно задвигались [...] Длинноволосый открыл рот. В воздухе запахло хорошим парфюмом и альпийским медом. Внезапно пациент закашлялся, и изо рта у него вылетела небольшая серая бабочка [...] покружилась над длинноволосым, словно изумляясь, как могла выбрать такое непрезентабельное жилище, и вылетела в [...] железную дверь. [...]

– А что такая маленькая? [...]

– Раз на раз не приходится. [...] По таланту [...], по таланту. Из Виктора Ерофеева в свое время вообще мушка вылетела, типа дрозифилы... А как благодарил! [...] Набоков вообще хорошо изгоняется деревенщиками, – доверительно пояснил Колесников. – Это дух покладистый, невредный... Вот с самими деревенщиками труднее. Давеча одного два часа Сартром отчитывал – ну и хлынуло же из него потом, правду сказать! Конским навозом три дня пахло, а в сочетании с елеем это, знаете, то еще амбре...» [Быков 2011: 161].

Заметим, что интересен сам отбор сильных «духов», подчиняющих себе современных писателей. В основном это «весь Серебряный век» [Быков 2011: 164]. Среди наиболее влиятельных выделяются такие. Это Цветаева и Ахматова (их демонические поэтические сущности терзают женщин-поэтесс и уживаются с влиянием Блока, изгоняются только примитивными и полу приличными частушками). Очень опасным признается «библиотекарь чертов», в котором угадывается Х.-Л. Борхес. Он изгоняется литературным китчем, при покидании тела оставляет запах «плесневого гриба», видимо так автор обозначает знаменитую ризому, а сам визуализируется в образе книжного червя, выползающего из лабиринта. Встречается, по признанию экзорциста, и Маяковской, но не «чистый», а в неожиданном симбиозе с Летовым и панк-роком; излечивается такое влияние Вертинским (а Гребенщиков – Шевчуком и официозными эстрадными песнями в исполнении Кобзона). Властвует и «дух древний и сильный», нашедший одно из своих воплощений в поэзии Баркова, изгоняется тяжело с помощью патриотической лирики и «производственной» литературы. Чрезвычайно устойчивым и самым авторитетным из современников оказался дух Бродского, покоровший главного героя, как и многих других, по признанию экзорциста. Битва с этим демоном стано-

вится в произведении кульминацией литературной игры. Всесильный дух отбивает экзорцистские атаки, находя реплики и «рифмы» в диалоге с другими писателями, причем как классиками (Фетом), так и современными авторами. «Универсальный, черт», – комментируют герои. Окончательно сдается дух только под пионерским напором стихов Агнии Бато, абсолютно чуждым его эстетике и мировосприятию:

« – Драмкружок, кружок по фото

А мне еще и петъ охота!

А что болтуня Лида, мол,

Это Вовка выдумал.

А болтать-то мне когда?

Мне болтать-то некогда!

Коркин на миг потерял сознание. Он очнулся от резкого и сложного запаха, сочетающего в себе крепкий табачный перегар, послевкусие граппы и гнилье прилива. Пахнуло каменной сыростью и тухлой водой канала. Послышался осенний крик ястреба, картавое твяканье чаек, и сноп искр вырвался из коркинского рта. Блаженное опустошение овладело поэтом [...] Демон с шумом ввинтился в потолок, слегка опалив известку, и запахи пропали» [Быков 2011: 170].

Отметим, что описания «духов», а также порождаемых в под их влиянием текстов «бесноватых» представляют собой интересные авторские интерпретации художественного мира классиков, отражают характерную символику, мотивный код, биографические факты и личностные пристрастия (например, «демонизм» поэтов серебряного века, набоковские бабочки или венецианские детали в образе духа Бродского). Одновременно моделируются интеллектуальные загадки: экзорцист для вычитки использует анонимные строки, авторство которых читатель угадывает самостоятельно и имеет возможность подобрать другие лекарства от болезни подражательности по контрасту со стилистикой изгоняемого духа.

Интересно, что в этом постмодернистском рассказе, создающем свою модель интертекстуального поля литературы, нарушается постмодернистский релятивизм и выстраивается иерархия авторитетов. На вершине оказываются писатели Серебряного века и во многом наследовавший им Бродский, где-то посередине фронтовое поколение – Б. Слуцкий, а у подножья – конъюнктурные авторы, китч (например, псевдодеревенщики, осмеянные еще Ильфом и Петровым) и некоторые современники, пустые и несамостоятельные (с точки зрения автора), причем, несмотря

на декларируемую оригинальность. К таковым, например, причислены Виктор Ерофеев и Владимир Сорокин. Последний, прославленный авангардными опытами постмодернист, на самом деле, представляет собой перевернутого соцреалиста Петра Павленко. Изгнание духов в случае подобной внутренней пустоты считается опасным, ведь, например, у того же Сорокина «ничего не останется, у него сил не хватит своими ногами уйти» [Быков 2011: 163].

Безусловно, в рассказе Д. Быкова демонизация классики является ее признанием, стилизации имеют характер соревнования и углубляют традицию. Литература трактуется как самодостаточный космос, отнюдь не собирающийся умирать, напротив, властный, широкий, вмещающий контрастное разнообразие, космос упорядоченный, иерархически структурированный. А каждый входящий в поле художественной словесности имеет возможность создать свой полноправный мир, «другую сказку», как обозначает автор будущее освободившегося от чужого влияния поэта.

В результате исследования приходим к таким выводам. Мифологизация литературы утверждает высокий статус искусства слова, выдвигает его критерием оценки современного культурного кризиса и путей выхода из него.

Стратегии мифологизации разнообразны, в качестве доминант в 2000-е выступают следующие. Во-первых, искусство трактуется как воплощение вечности, контрастное социальному хаосу и культурной деградации; как механизм гармонизации космоса, его спасения и личностного самостояния. Во-вторых, литература проблематизируется, изображается как сложное сакральное явление, склонное к превращениям, суть и функции феномена пересматриваются в условиях культурных потрясений, миф о гармоническом космосе переворачивается, в частности, высвечивается властный дискурс, утрата коммуникации с душой читателя, обособление литературы и реальности. В-третьих, литература в апофатическом ключе демонизируется.

Во всех случаях, в противовес концепциям ученых об утрате литературой статуса, писатели утверждают судьбоносную роль искусства слова, подтверждают литературоцентричность русской культуры.

Мифологизируется как искусство слова в целом, так и отдельные фигуры писателей, причем в ряд авторитетных классиков включаются и ху-

дожники слова XX века (Ахматова, Цветаева, Маяковский, Пастернак, Набоков, Бродский, Ян Волкерс, а также второй ряд литературного космоса – Л. Чарская, Б. Слуцкий). Все они вписаны в иерархическую систему, отличающуюся разнообразием, контрастными полюсами, всеобъемлющим характером. Это свидетельствует о подведении литературных итогов столетия и утверждении жизнеспособности литературного космоса. Классики – «духи» литературы – выступают критериями оценки современного состояния культуры.

В прозе поколения «поколения 1990-х» мифологизация связана также с поиском культурной идентичности, освобождением от влияния авторитетов и решением характерной для переходного времени проблемы «старины» и «новизны».

В 2000-е общая модальность мифологизирования (в отличие от 1990-х) оптимистическая. Эсхатологический миф сменяется пасхальным архетипом, ритуалами преодоления смерти, завода часов нового времени. Все это отражает смену фаз культурного кризиса: от разрушительной – к творческой, креативной.

### ЛИТЕРАТУРА

1. *Березин В.* Дорога на Астапово // Новый мир. – 2010. – №11.
2. *Быков Д.* Экзорцист-2006 // *Быков Д.* Прощай, кукушка: Рассказы. – М.: ПРОЗАИК, 2011. – 272 с.
3. *Богачев О.* Мертвые уши или Новейшая история туалетной бумаги // <http://www.library.ru/3/reflection/literature/bogaev.php>
4. *Борев Ю.Б.* Литература и литературная теория XX в. Перспективы нового столетия // Теоретико-литературные итоги XX века. Т.1. Литературное произведение и художественный процесс / Редкол. Ю.Б. Борев (отв. ред.), С.Г. Бочаров, И.П. Ильин и др. – М., Наука, 2003. – С. 6-48.
5. *Гольдштейн А.* Расставание с Нарциссом. Опыт поминальной риторики. – М.: Новое литературное обозрение, 1997. – 445 с.
6. *Данилов Д.* За окном // Десятка: антология современной русской прозы. – М.: ООО «Ад Маргинем Пресс», 2011. – С. 428-430.
7. *Драгунская К.* Истребление // Новый мир. – 2010. – №12.
8. *Есаулов И.А.* Пасхальность русской словесности. – М.: Кругъ, 2004. – 560 с.

9. *Исупов К.Г.* Мифологические и культурные архетипы преемства в исторической тяжбе поколений // Поколение в социокультурном контексте XX века / Отв. ред. Н.А. Хренов. – М.: Наука, 2005. – С. 137-182.

10. *Мережинская А.Ю.* Художественная парадигма переходной культурной эпохи. Русская проза 80–90-х годов XX века: Монография. – К.: ИПЦ «Киевский университет», 2001. – 433 с.

11. *Мережинская А.Ю.* Своеобразие мифологизирования в произведениях русских писателей «поколения 1990-х» // Біблія і культура: Науково-теоретичний журнал. Випуск 14 / За ред. А.Є. Нямцу. – Чернівці: Чернівецький нац. університет, 2010. – С. 141-149.

12. *Нефагина Г.Л.* Русская проза конца XX в.: Учебное пособие. – М.: Флинта, Наука, 2005. – 320 с.

13. *Нямцу А.Е.* Миф. Легенда. Литература (теоретические аспекты функционирования): Монография. – Черновцы: Рута, 2007. – 520 с.

14. *Панченко А.М.* Русская культура в канун петровских реформ. – Л.: Наука (ЛО), 1984. – 205.

15. *Пелипенко А.А.* Динамика эстетической компоненты в поколениях рубежа XX–XXI вв. // Поколения в социокультурном контексте XX века / Отв. ред. Н.А. Хренов. – М.: Наука, 2005. – С. 300-319.

16. *Хренов Н.А.* Культура в эпоху социального хаоса. – М.: Едиториал УРСС, 2002. – 448 с.

17. *Черная Л.А.* Русская культура переходного периода от средневековья к новому времени. Философско-антропологический анализ русской культуры XVII – первой половины XVIII века. – М., 1999.

УДК 821.512.154

**Н.В. БЕЛЯЕВА**  
(Киев)

## **ПОЭТИКА ЭПИЧЕСКИХ ФОРМ ПОВЕСТВОВАНИЯ В ТВОРЧЕСТВЕ ЧИНГИЗА АЙТМАТОВА**

*Анотація.*

Беляева Н.В. Поетика епічних форм оповіді у творчості Чингіза Айтматова.

Повісті Ч.Айтматова раннього періоду («Джаміля», «Прощавай, Гульсарі!») жанрово моделюються притчею, що так само функціонує у якості вставного жа-