

## Смыслы «анатомического языка» в современной отечественной литературе

В. В. Мароши

НОВОСИБИРСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ

*Аннотация.* В современной русской прозе происходит персонификация анатомического языка и усиление его роли в сюжетообразовании. Язык начинает играть особую роль для персонажа – его облика, поведения и статуса. Эта деталь портрета становится гротескной, язык превращается в важнейшую черту облика героя или автономный субъект. Анатомической необычности языка соответствуют разнообразные формы дефектности речи персонажа или чрезмерной риторичности в сочетании с дефектностью. С точки зрения общей сюжетной схемы происходит «самоотрицание» анатомического языка – в ситуациях самоубийства героя, удаления языка, замены языка на особый чужеродный, но более эффективно действующий орган «вампира». Гротескность анатомического языка связана с набором типичных как для традиционной русской, так и для современной глобальной культуры персонажных ролей: юродивый, «маленький человек», русский интеллигент-учитель, внушающий страх вампир. Границы такого героя в межтекстовой персонажной системе определяются аномалией – от уроды-изгоя до сверхчеловека, однако возможность вернуться к антропоморфной норме сохраняется. Таким образом, анатомический язык оказывается в контрверсивном пространстве смыслов между аномалией и нормой.

*Мароши В. В.* Смыслы «анатомического языка» в современной отечественной литературе // Критика и семиотика. 2015. № 2. С. 315–328.

ISSN 2307-1737. Критика и семиотика. 2015. № 2  
© В. В. Мароши, 2015

*Ключевые слова:* анатомический язык, современная русская литература, смыслы, персонаж, сюжет, гротеск.

УДК 83.0

*Контактная информация:* Мароши Валерий Владимирович, доктор филологических наук, доцент, профессор кафедры русской и зарубежной литературы, теории литературы и методики обучения литературе НГПУ (ул. Виллюйская, 28, Новосибирск, 630124, maroshi@mail.ru)

Хорошо известно, что объектом изображения литературы Нового времени нередко становится сама речь, создавая специфическую для словесного искусства рефлексию эстетически ориентированного высказывания. В современной терминологии это принято называть метанарративом или метатекстуальностью. Значительно реже литературе интересен язык не только как особый экспрессивный материал, изобразительное средство, но и как особый орган, участвующий в порождении речи. Его роль при этом оказывается решающей. Именно литература воскрешает изначальный синкретизм анатомического языка и продуцируемой им речи, телесную неразрывность того, о чем говорится, как сказано и кем сказано.

Практика традиции телесных наказаний в разных странах и культурах на протяжении многих веков предполагала урезание или частичное отсечение языка за богохульство или оскорбление сакрализованной власти. Ответственность за слово, направленное против сакральных инстанций, возлагалась на сам орган речи провинившегося. В современной отечественной литературе подобные ситуации становятся частью нарратива различных псевдоисторических романов. В качестве примера приведем эпизод наказания за словесное оскорбление из новейшего романа-квеста, в котором отчасти воссоздана биография Чингисхана: «Монгольское войско расположилось лагерем за холмами. Чингисхан с сыновьями и приближенными остановился в сотне шагов от стен. Боорчу в сопровождении трех нукеров и купеческого приказчика по имени Чу, толмача, умевшего говорить на многих языках, поскакал к воротам. Постучавшись в сияющую медь рукояткой меча, он крикнул:

– Эй, отворяйте, если вам дорога жизнь! Повелитель степи, великий Чингисхан хочет войти в город!

Чу перевел его слова. Злой голос с башни ответил по-монгольски:

– Убирайся обратно в степи, нищий оборванец!

– Оборванец? – удивился Боорчу, оглядывая свои позолоченные доспехи и богато украшенную сбрую коня.

– А своему бродяге-повелителю передай, что тут не подают милостыню всякому отребью! – добавил все тот же голос.

– Зря твой грязный язык сказал эти слова, – нахмурился первый нукер Чингисхана. – Очень скоро он покинет твой рот. Причем ты будешь еще жив, собака!

<...>

– Ты задержался, – заметил сын Есугея.

– Было одно дельце, – измазанное копотью лицо первого нукера озарилось белозубой улыбкой. Он достал из-за пазухи и бросил под ноги Чингисхану, на узорчатый персидский ковер, какой-то небольшой предмет, завернутый в пропитанный кровью шелковый платок.

– Что это?

– Язык того нечестивца, что так дерзко говорил со мной и оскорбил тебя. Сам он еще жив. Я не решился окончить его судьбу, не узнав твоей воли<sup>1</sup>. Таким образом, даже в нарративах массовой литературы мы можем найти весьма сложные сюжетные узлы, связанные с изначальным синкретизмом анатомического и «лингвистического» языков: гибель толмача Чу, говорившего на нескольких языках, и оскорбление хана по законам симметрии эпоса уравниваются жестоким наказанием врага, которого сначала лишают языка, а затем убивают.

Синкретизм языка и речи отражается и в метапоэтическом аспекте лирических текстов. Как известно, авторская речь в лирике и многочисленных поэтических манифестах осознается как отклоняющаяся от обычной, «поэтическая». Это приводит к тому, что и сам анатомический язык автора в авторефлексивных текстах, посвященных миссии поэта и его идеальному облику, изображается чаще всего в максимально необычном, гротескном виде, далеком от привычной среднестатистической анатомии. Как правило, в русской поэзии это язык змеи (у А. Пушкина, К. Вагинова) или язык животного (у В. Маяковского). С другой стороны, гротескный облик языка используется в сатире, зачастую создающей искаженный телесный облик негативных персонажей. Характерно, что наиболее богата такого рода контекстами обоих типов поэзия русского авангарда – прежде всего В. Маяковского и, в меньшей степени, А. Крученых. Образ лирического героя или персонажа с необычным языком формируется, таким образом, еще в русском кубофутуризме, предвосхищая эксперименты с деформированной телесностью в современной прозе.

Однако синкретизм языка и речи может обернуться и своей противоположностью – отделением языка от своего хозяина и даже его доминированием над ним. Процесс подобного отчуждения анатомического языка от «носителя» и обретение им ведущей роли мы условно назовем автономизацией. Обособление анатомического языка как персонажа или гротескной части лица персонажа в русских литературных текстах в какой-то сте-

---

<sup>1</sup> Волков С. Солдат неудачи. URL: <http://fantasy-worlds.org/lib/id13382>. (дата обращения 10.01.2015).

пени можно объяснить большей степенью его автономности в русской паремиологии и фразеологии по сравнению с другими языками (см. [Полиниченко, 2004, с. 335]). Высокая степень самостоятельности анатомического языка в русском языке и связанная с этим опасность для владельца зафиксирована впервые еще в паремиологических контекстах статьи «Язык» словаря В. И. Даля. В русской культуре язык опережает в своих словесных поступках владельца, превращаясь из инструмента в самостоятельного агента речи. Символика языка была в христианской культуре, как это доказывается в работах А. Е. Махова, амбивалентна, однако чаще всего язык как орган был «под подозрением»: его считали орудием дьявольского наущения, инструментом обмана и лукавства, которому противопоставлялось суровое и смиренное Слово Божие и молчание [Махов, 2003].

В русской культуре впечатляющим доказательством такой парности стала «Легенда о Великом инквизиторе», в которой Христос не проронил ни слова в ответ на страстный монолог инквизитора. Христианству подозрительна риторика не как изобретение Античности, а как инструмент и атрибут дьявола. В результате фигура «болтуна», процесс «болтовни», «развязанный язык», избыточность риторики невысоко ценились в любой аскетической культуре, генетически связанной с христианством, в том числе и в советской. Поэтому неудивительно, что после реабилитации риторики в 1990-е гг., усиления влияния СМИ, распространения гедонизма и самоутверждения в разных сферах жизни в литературу возвращается не только риторически одаренный герой или рассказчик, но и сам анатомический язык, ставший анонимным культурным героем. Символика необычного анатомического языка будет связана с особым статусом неординарного персонажа – вампира, уродо-мученика, чудаковатого интеллигента-учителя.

Еще одной причиной литературной актуализации языка в прозе начала и середины 2000-х гг. стал культурный и литературный запрос нашего времени на чудовищное, монструозное. Его заметил литературовед И. П. Смирнов, но истолковал в духе пришествия «постмодернистской» эпохи, которая якобы в силу стадильности литературной антропологии питает особую склонность к «чудовищному». Как нам представляется, определенному слою новейшей русской словесности свойственен скорее интерес к любой антропологической аномалии, разрушающей цельность и симметричность героя и мира.

Напомним, что любопытство по отношению к уродливому, необычному, исключительному в телесном облике человека и животного пронизывало и средневековую европейскую культуру, и Просвещение, и литературу романтизма (см. «Человек, который смеется» В. Гюго). С таким же успехом интерес к чудовищному можно было бы назвать и «необарочной» перспективой, «торжеством гротеска» над реальностью, влиянием фантастики и т. д. Так, например, впервые в русской поэзии персонаж со «страш-

ным языком» появляется в поэме-сказке «Руслан и Людмила» (1820) А. С. Пушкина как деталь монструозной головы богатыря: «И что-то страшное храпит <...> И чудо видит пред собою <...> В своей ужасной красоте» [Пушкин, 1985, с. 683]. Характерно, что поражение анатомического языка монстра Пушкин сравнивает с потерей дара речи актером:

И между тем она героя  
Дразнила страшным языком.  
Руслан, досаду в сердце кроя,  
Грозит ей молча копием,  
Трясёт его рукой свободной,  
И, задрожав, булат холодный  
Вонзился в дерзостный язык.  
И кровь из бешеного зева  
Рекою побежала вмиг.  
От удивленья, боли, гнева,  
В минуту дерзости лишась,  
На князя голова глядела,  
Железо грызла и бледнела  
В спокойном духе горячась,  
Так иногда средь нашей сцены  
Плохой питомец Мельпомены,  
Внезапным свистом оглушен,  
Уж ничего не видит он,  
Бледнеет, ролю забывает,  
Дрожит, поникнув головой,  
И, заикаясь, умолкает  
Перед насмешливой толпой.  
[Пушкин, 1985, с. 685]

Необычный анатомический язык литературного героя естественным образом ведет к дефектности его речи, в которой не произносятся некоторые звуки (на этом будет построена речь Евгения Грызезова в «Нет» Л. Горалик и С. Кузнецова), иногда ей даже требуется «перевод» со стороны повествователя (см. ниже, «Человек-язык» А. Королева).

Отступление от «нормативного» реализма в современной отечественной прозе пришлось на 1990-е, когда экспериментирование авторов со всем необычным и маргинальным стало нормой. Однако нельзя игнорировать и традиционную роль приема гротеска в создании сатирического дискурса, в котором зачастую имеет место деформация самого антропоморфного облика героя. По крайней мере к двум произведениям, которые мы собираемся анализировать – роману В. Пелевина и антиутопии Л. Горалик и С. Кузнецова – эта традиция имеет непосредственное отношение:

ведь Пелевин оценивается критиками и литературоведами то как «образцовый постмодернист», то как не менее «великий сатирик» своего времени.

В самом начале романа В. Пелевина «Ампир В» (2006), который снабжен двуязычным заглавием («Empire V» и «Ампир В») и тем самым настраивает читателя на «раздвоение» языка повествования, анатомическая и ментальная детализация необычного анатомического языка современных вампиров сопутствует инициации юного вампира Романа Шторкина. Трансформация героя в вампира сопровождается переходом в него особого типа языка вампира, причем инициатива исходит именно от самого органа: «– Существует особый укус, – продолжал он, – на который вампир способен только раз в жизни. И только в том случае, если захочет язык. По традиции, это происходит в день летнего солнцестояния. Ты подходишь. Мой язык перейдет в тебя» [Пелевин, 2006, с. 11].

Сущностью вампира, которая переселяется из одного тела и души в другие, наподобие бессмертной души, является необычный с точки зрения анатомии орган: «Брама поднял голову так, чтобы я увидел его небо. Там была какая-то странная волнистая мембрана оранжевого цвета – словно прилипший к десне фрагмент стоматологического моста.

– Что это? – спросил я.

– Там язык, – сказал Брама, выделив это слово интонацией.

– Язык? – не понял я.

– Это не человеческий язык. Это душа и суть вампира.

– Им вы все узнаете?

– Да.

– А как можно узнавать языком?

– Объяснять бесполезно. Если ты хочешь понять это, тебе надо стать вампиром самому» [Там же, с. 10].

Анатомический язык становится «приставкой» к мозгу иницируемого и важнейшим органом познания мира: «– Язык что, выедаёт какую-то часть мозга?

– Нет, – сказал Митра. – Он замещает миндалины и входит в контакт с префронтальным кортексом. Фактически к твоему мозгу добавляется дополнительный» [Там же, с. 33].

Встроенный язык обязывает вампира к сверхбыстрому и интенсивному обучению: «Для него это новая инкарнация, поскольку вся человеческая память и опыт, накопленные вампиром, исчезают, когда язык переходит в новое тело. Ты чистый лист бумаги. Новорожденный вампир, который должен учиться, учиться и учиться.

– Учиться чему?

– Тебе предстоит за короткое время стать высококультурной и утонченной личностью. Значительно превосходящей по интеллектуальным и физическим возможностям большинство людей» [Там же, с. 35].

Вампир-адепт познает мир прежде всего через вкусовые рецепторы этого особого вампирского языка: «Технология моего обучения была простой. Я ронял в рот две-три капли жидкости из каждой пробирки и запивал их прозрачной горьковатой жидкостью, которая называлась “закрепителем”. В результате в моей памяти вспыхивали целые массивы неизвестных мне прежде сведений – словно осмысленное северное сияние или огни информационного салюта. Это походило на мою первую дегустацию; разница была в том, что знания оставались в памяти и после того, как действие препарата проходило. Это происходило благодаря закрепителю – сложному веществу, влиявшему на химию мозга. При длительном приеме он вредил здоровью, поэтому обучение должно было быть максимально коротким.

Жидкости, которые я дегустировал, были коктейлями – сложными препаратами из красной жидкости множества людей, чьи тени в моем восприятии наслаивались друг на друга, образуя призрачный хор, поющий на заданную тему» [Пелевин, 2006, с. 61].

Как «язык» (собственно «поэтический язык») в представлениях И. Бродского подчиняет себе речь поэта, так и анатомический язык в романе Пелевина полностью подчиняет себе и тело, и душу вампира: «А язык – это второй центр личности, главный. Он и делает тебя вампиром.

– А что это такое – язык?

– Другое живое существо. Высшей природы. Язык бессмертен и переходит от одного вампира к другому – вернее, пересаживается с одного человека на другого, как всадник. Но он способен существовать только в симбиозе с телом человека. Вот, гляди!

– Я чувствую язык не телом, – сказал я, – а как-то иначе.

– Все правильно. Фокус в том, что сознание языка сливается с сознанием человека, в котором он селится» [Там же, с. 32].

Язык анатомически и ментально обеспечивает вампиру сверхчеловеческий статус: «В моем уме словно появился центр тяжести, какой-то черный шар, такой непоколебимо устойчивый, что равновесию оснащенной им души ничто не угрожало. <...> – Правильно, – ответил Митра. – Ты теперь другой. То, что тебе кажется ядром – это язык. Раньше он жил в Бrame. Теперь он живет в тебе» [Там же, с. 34].

В процессе адаптации к встроенному в него языку индивидуальность Ромы Шторкина деперсонализуется и представляет интерес для вампиров лишь как вместилище языка: «Мы рады, что ты снова с нами.

– До свидания, – пролепетал я.

Дверь за ним закрылась.

Я понял, что его последняя фраза была адресована не мне. Она была адресована языку» [Там же, с. 54].

На художественную концепцию Пелевина очевидным образом повлияли и христианские представления о возможности власти демонов / бесов

над душой человека («черный шар»), и платоническая концепция бессмертной души и брэнного тела (язык как всадник), и травестирированные автором идеи лингвистической философии XX в. Однако язык как инородный инструмент, вложенный в поэта-пророка посланцем Бога, у Пелевина внедряется в героя как самостоятельное демоническое существо.

Чрезмерная скорость «вкусового» овладения культурным опытом приводит поначалу к дезориентации героя – «смешению языков» и культурных кодов в процессе их освоения анатомическим языком: «Главной проблемой, которая возникала поначалу, была потеря ориентации среди слов. Пока память не приводила фокусировку в порядок, я мог самым смешным образом заблуждаться насчет их смысла. Синоптик становился для меня составителем синопсисов, ксенофоб – ненавистником Ксении Собчак, патриарх – патриотическим олигархом. Примадонна превращалась в барственную даму, пропахшую сигаретами «Прима», а *enfant terrible* – в ребенка, склонного теревить половые органы» [Пелевин, 2006, с. 64].

Таким образом, гедонистические, материалистические и деперсонализирующие тенденции современной культуры были переосмыслены писателем в духе социальной фантастики – как конспирологическое откровение об особом устройстве и функциях языка вампира, в корне непохожего на язык человека. С помощью этих языков-суверенов в романе – и шире, в современном мире – создается вампирическая «элита» сверхчеловечества, властвующая над обычными людьми. Однако в ходе дальнейшего развертывания нарратива о вампирах, роль анатомического языка в сюжете сходит на нет.

Гораздо более привычный для русского читателя вариант отношений героя и его языка представлен в постмодернистском романе А. Королева «Человек-язык» (2000). В центре его – судьба втайне страдающего от своей неполноценности героя с кличкой Муму, у которого врожденное уродство – необычно больших размеров язык, сильно затрудняющий возможность членораздельной речи: «Боже, из приоткрытого рта бедолаги свешивался вдоль подбородка и ниже (Бог мой, доходя почти до ключиц! Veto!) ненормально выросший толстый язык. Кирпичев вздрогнул, с такой патологией в практике тератологии он еще не встречался. <...>

Несчастный страдалец сразу зажмурил глаза и так и остался стоять по стойке смирно, с двумя обкусанными кусками хлеба в левой и правой руке и стиснутыми крепко-накрепко веками». Изображение героя с самого начала принимает черты литературного мученика: «перед ним стоял маленького росточка тридцатилетний человек-подросток, остриженный наголо, как положено в клинике, с печальной гримаской боли на чистом лице, с ангельскими прямыми ресничками» [Королев, 2000]; «Кирпичев беспомощно видит мучения тихого человечка» [Там же]. Анатомический изъян героя соответствует его «собачьей» кличке, сну Кирпичева, в котором последний видит младенца с собачьим языком и трогательную привя-



занность Муму к щенку. Как мы замечали выше, необычный анатомический язык в литературе уподобляется чаще всего змеиному или собачьему. Герой пытается сохранять полную или частичную немоту, скрывая свое знание языка и владение речью.

Его спасителями, изо всех сил пытающимися вернуть героя к нормальной жизни и общению, становятся врач-тератолог Антон Кирпичев и его невеста Таша. Они изображаются по контрасту к главному герою как чрезмерно красивые люди, но оказываются в своем роде «чудовищами» сострадания и жертвенности. Для обывателей они тоже монстры, уроды, как и обладатель необычного анатомического языка Муму: «– Мой сын, – искренне отвечала она, – *чудовище* жалости. Этот вывих у него с самого детства. От хромого котенка мог расплакаться на всю ночь» [Королев, 2000]; «...единственной непогодой ее судьбы был сын – *чудовище мило-сердия*, как она называла его в сердцах» [Там же].

Их странное поведение (Таша даже выходит замуж за Муму, получив согласие от прежнего жениха) объяснимо лишь в известной системе координат жертвующего собой русского героя-интеллекта и «тургеневской» девушки: «Со свойственным русской *тургеневской* девушке идеализмом Таша сразу решила быть на высоте поступка суженого и во что бы то ни стало *полюбить* уродца». В контексте отечественной постмодернистской прозы очевидна и полемика с известным рассказом В. Ерофеева «Жизнь с идиотом» (1993), в котором пара интеллектов берет к себе в семью идиота. Не менее типажна для русской литературы детскость, наивность, кротость самого «маленького человека» Муму, неизбывность его пожизненного мучения. Автор перегружает повествование комментариями, соотнося его с фильмом Д. Линча «Человек-слон» и историей англичанина Джона Меррика, которая была положена в основу сценария фильма.

У романа есть и документальное, автобиографическое измерение, в котором он впервые встречает психобольного, чем-то похожего на будущего фиктивного персонажа: «Это *Муму* (устало отвечал мне Л.). Тихий шизоид, который воображает себя уродом и считает, что у него изо рта торчит песий язык. Совершенно безобидное существо. Чудесный малый. Органически не способен сказать неправды» [Королев, 2000].

В повествовании и персонажных текста романа постоянно соотносение обладателя необычного языка с самим языком и его идиоматикой, а также с философствованием о лингвистическом языке «Выходит... выходит, что несчастный человек затаился в себе, как улитка в домике, спрятался за шторкой, **как прячется язык во рту**. Он мучительно все видит, чувствует и понимает. Он знает буквы и знает слова, он умеет писать каракулями, он вовсе не умалишенный! Он мыслит и стыдится себя, следовательно, Муму не животное, он – человек...» [Там же]; «Как при живом человеке ему же могилу копать? **Язык не повернется** такое сделать. Но вижу – уходит бедолага!» [Там же]; «Процессия мелькает справа налево в зеленой

тропической раме и пропадает из глаз, открывая взору прежние виды... лавовую долину в перьях далеких пальм, меловую скалу, источенную сотами норок, и вечную полосу голубой лазури на горизонте, над которой показалась розоватая гряда парусов (облака): *язык это путь через ландшафт бытия, его суть разбивать все, что встречается на пути внутренней речи*» [Королев, 2000].

Письменная и устная речь героя затруднена и требует «перевода» от лица автора или другого персонажа: «– *Непеса*, – повторил с восторгом бедняга, – *Сфесты*. Как *фсе класифо*... это *посенька стелал*? (...Это боженька сделал?)»; «Антон не поверил своим глазам – неровными полудетскими каракулями на листочке том было накарябано этим обмусоленным огрызком:

*БОК ВСЕ ЗДЕЛАЛ АНА НАС РУГАЙЦА*

Кирпичев не сразу понял первое слово *бок*... Чей *бок*? Какой такой *бок*? И вдруг мысленным залпом ожога прочел написанное:

*Бог все сделал, а на нас ругается*» [Королев, 2000].

Автор предлагает несколько вариантов окончания сюжета на выбор читателя: в самом реалистическом он становится попрошайкой, которого использует для зарабатывания денег мафия; в самом литературно безупречном – добровольно умирает при православном монастыре, повторяя судьбу русских святых и юродивых; и, наконец, заезжие англичане доставляют его в «затерянную землю» папуасов, где он из-за необычных размеров своего языка становится священным существом, местным богом. Теоморфизация героя представляет собой вполне логичный для архаичных культур вариант превращения «чудовищного» в «священное»: «Доносятся крики людей, бормотание барабана, и мы успеваем разглядеть варварскую процессию смуглых полуголых мускулистых дикарей в набедренных повязках, которые бегом несут через заросли по тропе примитивное ложе на длинных жердях из бамбука, где восседает яркий, как попугай, божок папуасов *Йавага* – вялое, откормленное чудовище, дегенерат с огромным языком, что свешивается чуть ли не до пухлых грудей.

Язык божка покрыт густым слоем охры, веки насурмлены, живот намазан золой, мочки ушей, запястья рук, шея и ноги увешаны красотами из стекла, морских раковин, кабаньих клыков и прочей варварской снеди. В ногах *сокровища* лежит круглая тыква с питьевой водой» [Королев, 2000].

Однако христоцентричный вариант сюжета самому автору явно ближе, поскольку соответствует поступкам всех героев – немотствующим, страдающим, жертвующим собой, непонятным большинству «нормальных» персонажей: «Если представить христианский мир в виде распятого Христа, то место России на этой *карте спасения* – рана от удара римским копьём на бедре Спасителя...» [Там же].

В романе-дистопии «Нет» Линор Горалик и Сергея Кузнецова (2004) экстраординарным языком необычайной длины и гибкости обладает Евгений Степанович Грызевой из Смирновска – провинциальный русский интеллигент, учитель. Уродство персонажа в мире тератоморфных существ будущего, где люди уже смешались с животными, оборачивается его привлекательностью как перспективного персонажа порнофильмов: «Тот засмеялся и вдруг оказался очень обаятельным, и Волчек наметанным глазом кастера подметил большую потенциальную киногоеничность этого человека – только на что нам его киногоеничность, если окажется, что он совершенно нормальный? Потому что на первый взгляд он совершенно нормальный,

и если у него под галстучком-костюмчиком не обнаружатся дивной красоты перья или член не обнаружится в левой штанине, свернутый в четыре раза, то может он кормить своих жену и Осипа своей нереализованной киногоеничностью.

– Нет, нет, – на самом деле у меня, профтите за каламбур, язык без костей, во всех, знаете, фмыслах флова, – клаффическая болезнь руффкой интеллигенции.

И тут тоскливое существование Волчека и Лиса, за полтора месяца поездки не добившихся ничего, ни-че-го-шень-ки, и уже ни на что в этом мрачном Смирновске не рассчитывавших, озарилось небесным светом. Ибо язык у Евгения Степановича Грызевского оказался без костей, без упрека и, кажется, без конца. Прекрасный этот язык достигал первой пуговицы двубортного пиджака, переливался алым сквозь перламутр, сгибался и разгибался ловкой змейкой, тугим колечком скручивался и жгутом завивался то вправо, то влево, и Лис с Волчком сидели, оцепеневшие от такой идеальной, такой удивительной красоты, и Волчек тихонько встал из-за стола и подошел, замороженный, к гордо стоящему по стойке смирно, закатившему очи и руки прижавшему к бокам Грызевому, чей язык продолжал извиваться и бушевать, очаровывать взор и радовать сердце, и потрогал этот язык» [Горалик, Кузнецов, 2004, с. 126].

Дефектность речи Грызевского комически контрастирует с его восторженным отношением ко всем объектам высокой культуры: «Тут позволю себе немного отвлечься, потому что это интереснейший фюжет. Мы фобрались здесь, в Праге, в городе, как извефтно, колдунов и алхимиков – а мы понимаем, что в нашей, европейской культуре – да профтят меня прифутствующие здесь азиатские товарищи, – так вот, в нашей, европейской культуре Прага прежде всего город колдунов и алхимиков» [Там же, с. 220].

Необычность языка персонажа приводит не к частичной немоте, как у «человека-языка» Муму, а к логорее: «общаться с Евгением, несмотря на его невыносимую, бесконечную болтовню» [Там же, с. 214]; «Вот он бесконечно разговаривает в такой манере, как я сейчас!» «Слушая беско-

нечную болтовню застрявшего в дверях офиса Евгения, Волчек с облегчением подумал...» [Горалик, Кузнецов, 2004, с. 205].

Его бесконечные и риторически выстроенные монологи доводят до иступления продюсеров порноиндустрии, использующих усеченные фразы и обценную лексику: «Если он сейчас не заткнется, – подумал Волчек, – я плюну на контракт и на собственную карьеру и вырву его бесконечный язык к чертовой матери на х...» [Там же, с. 206]; «Если он сейчас не заткнется, – подумал Завьялов, – я ему, сукину сыну, отрежу его язык бесценный, и плевал я на все» [Там же, с. 231].

Однако после операции по усечению языка речевое поведение Грызезово резко меняется: «Но почему-то Евгений не начинает бла-бла-бла, а просто говорит:

– Спасибо, все хорошо.

– Седые пирамиды, древние храмы Луксора, дом Алистера Кроули? – Нет-нет. – Улыбается лучезарно. – Почти ничего не видел. Совсем не было времени на достопримечательности. Почти все время провел в больнице. Ничего себе.

– Господи, что случилось-то? Авария? Заболели?

– Нет, плановая операция. – И снова улыбается лучезарно.

– Какая плановая операция? – Потому вдруг очень нехорошим показалось и сдержанное молчание Евгения, и плавная, плавная, без прищепываний, речь.

– Да так, Леонид Юрьевич, коррекция. Язычок-с укоротить.

И перед холодеющим Завьяловым открылся большой розовый рот в обрамлении русых усов и козлиной бороды, и во рту этом красовалась культипка, нормальный человеческий язык, хорошенький, маленький, правильный, отвратительный, подлый, бессовестный человеческий язык» [Там же, с. 307]. Евгений использует порноиндустрию, чтобы вернуться к «норме», перестать быть «уродом»: «Устал, знаете, всю жизнь выродком жить, всем, кто наезжает, язык показывать. Я человек немолодой, противно экспонатом быть. Зачем мне слава, я жизнь свою люблю – жену, школу, Оську. <...> Но хочется, знаете, жизни человеческой. Че-ло-ве-че-ской» [Там же]. Путь Евгения – один из многих вариантов возвращения к антропологической норме многих персонажей романа.

Итак, в современной русской прозе анатомический язык начинает играть особую роль для облика, поведения и статуса персонажа. Эта деталь портрета становится гротескной, язык превращается в важнейшую черту облика героя или автономный субъект. Анатомической необычности языка соответствуют разнообразные формы дефектности речи персонажа или чрезмерной риторичности в сочетании с дефектностью («язык без костей» Грызезово). С точки зрения общей сюжетной схемы происходит «самоотрицание» анатомического языка – в ситуациях частичной немоты, само-

убийства героя, удаления языка, замены языка на особый чужеродный, но более эффективно действующий орган «вампира».

Гротескность анатомического языка связана с набором типичных как для традиционной русской, так и для современной глобальной культуры персонажных ролей: юродивый, «маленький человек», русский интеллигент-учитель, внушающий страх вампир. Границы такого героя в межтекстовой персонажной системе определяются аномалией – от урода-изгоя до сверхчеловека, однако возможность вернуться к антропоморфной норме сохраняется. Таким образом, анатомический язык оказывается в контroversивном пространстве смыслов между аномалией и нормой. Аномалия, в свою очередь, обнаруживает категории «чудовищного» и «священного».

#### Список литературы и источников

- Горалик Л., Кузнецов С.* Нет. СПб.: Амфора, 2004. 504 с.
- Королев А.* Человек-язык // Знамя. 2000. № 1. URL: <http://magazines.russ.ru/znamia/2000/1/> (дата обращения 10.01.2015).
- Махов А. Е.* Обнаженный язык дьявола как иконографический мотив // Одиссей. Человек в истории. М., 2003. С. 332–367.
- Полиниченко Д. Ю.* Образная составляющая лингвокультурного концепта «язык» в русской и английской паремиологии // Языки и транснациональные проблемы: Материалы I Междунар. науч. конф. / Отв. ред. Т. А. Фесенко. М.; Тамбов: Изд-во ТГУ им Г. Р. Державина, 2004. Т. 1. С. 332–337.
- Пелевин В. О.* Амфир В: Роман. М.: Эксмо, 2006. 416 с.
- Пушкин А. С.* Соч.: В 3 т. М.: Худож. лит., 1985. Т. 1: Стихотворения. Сказки. Руслан и Людмила: Поэма. 735 с.

#### Article metadata

*Title:* A meaning of tongue in modern Russian Literature

*Author:* V. V. Maroshi

*Author's e-mail:* maroshi@mail.ru

*Author affiliation:* Novosibirsk State Pedagogic University

*Abstract:* In modern Russian prose a tongue begins to play a special role for appearance, behaviour and status of the character. This detail of a portrait becomes grotesque, language becomes the most important trait of character appearance or an autonomous entity. The anatomical strangeness of the tongue corresponds to various forms of defects in the speech of a character or excessive rhetoric in combination with defectiveness. From the point of view of the plot it is «self-abnegation» of a tongue in situations of suicide of the hero, tongue's cutting, replacement language to a particular alien, but more effectively acting

special «vampire» tongue. A grotesque anatomical tongue is associated with a set of typical of traditional Russian and modern global culture character roles: the fool, «little man», Russian intellectual, a fearsome vampire. The boundaries of such intertextual character in the character system are determined by the anomaly – a freak outcast to Superman, but the opportunity to return to anthropomorphic norm is preserved. Thus, image of a tongue is in contraversive space of meanings between the abnormal and normal.

*Key terms:* tongue, modern Russian literature, meaning, character, plot, grotesque.

*Reference literature (in transliteration):*

Goralik L., Kuznecov S. Net. SPb.: Amfora, 2004. 504 s.

Korolev A. Chelovek-jazyk // Znamja. 2000. № 1. URL: <http://magazines.russ.ru/znamia/2000/1/> (data obrashhenija 10.01.2015).

Mahov A. E. Obnazhennyj jazyk d'javola kak ikonograficheskij motiv // Odissej. Chelovek v istorii. M., 2003. S. 332–367.

Polinichenko D. Ju. Obraznaja sostavljajushhaja lingvokul'turnogo koncepta «jazyk» v russkoj i anglijskoj paremiologii // Jazyki i transnacional'nye problemy: Materialy I Mezhdunar. nauch. konf. / Otv. red. T. A. Fesenko. M.; Tambov: Izd-vo TGU im G. R. Derzhavina, 2004. T. 1. S. 332–337.

Pelevin V. O. Ampir V: Roman. M.: Jeksmo, 2006. 416 s.

Pushkin A. S. Soch.: V 3 t. M.: Hudozh. lit., 1985. T. 1: Stihotvorenija. Skazki. Ruslan i Ljudmila: Poema. 735 s.