



Н.Г. Бабенко

Русский эротический язык:  
вербализация вопросов пола в  
современной  
художественной прозе

Сегодня много говорят о сексуальной революции, в которую ввергло российский социум крушение прежних этико-идеологических установок в вопросах пола. Объективированное в языке знание того, как именно сексуальная проблематика отражается в русском художественном сознании ныне, на рубеже веков и тысячелетий, дает лингвостилистический анализ современной прозы, ориентированной на поиск языковых средств выражения, изображения эротического.

Три слова являются концептуально определяющими в языке литературной эротики: *любовь*, *страсть* и *секс*. Сопоставление словарных дефиниций этих лексем (*любовь* – «2. Чувство горячей сердечной склонности, влечение к лицу другого пола» МАС<sup>1</sup>. Т. 2. С. 283; «страсть, сердечная привязанность, вожделье» – Сл. Даля<sup>2</sup>. Т. 2. С. 282; *страсть* – «3. Сильная любовь с преобладанием чувственного влечения» – МАС. Т. 4. С. 387; «безотчетное влеченье, необузданное, неразумное хотенье» – Сл. Даля. Т.4. С. 336; *секс* – «половые отношения, совокупность психических реакций, переживаний, установок, связанных с проявлением и удовлетворением полового влечения» – СИС<sup>3</sup>. С. 547) выявляет общее в их значениях – семантический комплекс «половое влечение».

Слова *любовь*, *страсть* и *секс* образуют лексико-тематический ряд, составляющие которого способны по-разному коррелировать между собой: в зависимости от контекстных условий они могут семантически сближаться, становясь членами синонимической парадигмы, и семантически расподобляться, причем лексемы *любовь* и *секс* расходятся в этом случае по полюсам высокого и низкого, духовного и телесного, превращаясь в контекстуальные антонимы.

Любовь, будучи комплексным культурным феноменом, сочетающим духовное и телесное, вербально может реализовывать свою многослож-

ность в контекстах трех типов: во-первых, в контекстах, актуализирующих духовную составляющую этого чувства; во-вторых, в контекстах, воплощающих сценарий сугубо плотской любви; в-третьих, в контекстах, отражающих любовь как согласное влечение души и тела. В русском эротическом языке слово *любовь* живет преимущественно как диффузный функциональный полисемант, редко подвергающийся моносемантизации.

Калькированная словесная формула *заниматься любовью* эксплицирует семантику конкретных поведенческих проявлений плотской любви и может вступать в синонимические отношения с устойчивым словосочетанием-калькой *заниматься сексом*.

Лексема *секс*, имея достаточно высокую частотность в русском эротическом языке, чаще всего используется как наименование полового акта, суммы составляющих его телодвижений и ощущений. В языке художественной литературы слово *секс* функционирует как моносемант, лишенный традиции литературного употребления, устоявшихся семантических эмоциональных и экспрессивных обертонов, традиционно присутствующих описанию физической любви. Будучи стилистически нейтральной лексемой, слово *секс* тем не менее детерминирует лексическое окружение, создающее чаще всего отрицательную в эмоциональном и оценочном отношении метатекстовую коннотацию:

*Подружка встретила петербургских приятелей, у которых была бутылка джина, пошла вытить и исчезла. Вместо нее рядом появилась незнакомая девица... Их со всех сторон толкали. Девица показала, чтобы он наклонился, и проорала ему в ухо:*

*– Хочешь секса? (Стогоff, 297)*

Слово *страсть* занимает срединное место в лексико-тематическом ряду *любовь, страсть, секс* вследствие того, что соединяет в себе близкое семантическое родство с полисемантом *любовь* во всей емкости его значения и бóльшую, нежели у лексемы *любовь*, функциональную отнесенность к вербализации сценария физического соития.

В современной художественной прозе находят свое описание все мыслимые разновидности полового влечения: разрабатываются мотивы любви продажной и бескорыстной, разнополой и однополой, «бинарной» и групповой, подростковой и старческой, примитивной и изощренной, естественной и противоестественной.

Современные прозаики работают над словесной репрезентацией концептов *любовь, страсть, секс* в разных стилевых манерах, и выраженное ими в той или иной степени эксплицирует не только конкретно-телесное, но и эстетико-философское начало. Соответственно сексуальность, эротизм, телесность воплощены в современной прозе как конкретное и отвлеченное, при этом грань между «конкретикой» и абстракцией может быть либо четкой, либо зыбкой, размытой.

В процессе реализации сценария соития (сексуально-механистического или облагороженного эротикой) писатели прибегают к разным вербальным стратегиям. Так, литераторы-радикалы (Виктор Ерофеев, В. Сорокин, Ю. Алешковский, Э. Лимонов и др.) в качестве эротического языка активно эксплуатируют *обсценную лексику*. Виктор Ерофеев считает, что «мат – не только эмоциональный взрыв «телесных» метафор, переходящих в междометия. Мат – это и язык любви»<sup>4</sup>. В. Ерофееву вторит В. Сорокин: «... мат – это в общем эротический язык»<sup>5</sup>. Использование мата как языка любви при вербализации эротических сценариев в художественной литературе осуществляется в разных «дозах». При доминирующем положении обсценной лексики в лексической структуре текста часто возникает эффект словесного минимализма, приметами которого являются жесткость текстовой энергетике, тотальная безобразность повествования, принципиальное отсутствие лексем с поэтическими эмоционально-экспрессивными коннотациями. Мат агрессивно отталкивает выработанные традицией литературные лексические средства, естественно принадлежащие семантическому полю плотской любви, эротике. Непечатное слово, будучи насильственно напечатанным и при этом вырванным из типичных для него сценариев функционирования, сопротивляется литературному нарративу, иррадирует мощную отрицательную экспрессию на все текстовое пространство. При этом из компонентов тематического ряда *любовь, страсть, секс* чаще всего семантически актуализируется полюс, обозначенный словом *секс*.

При спорadicеском использовании обсценной лексики в процессе вербализации эротических сценариев создаются условия для контрастного сопряжения мата и литературных эмотивов и экспресsem, что приводит к явному стилевому сдвигу, разломам и разрывам словесной ткани эротического нарратива, то есть порождает новую стилистику.

В качестве эротического языка в современной художественной прозе широко употребляются *просторечные лексические средства телесно-сексуальной тематики*. Обладая более мягкой в сравнении с матом энергетикой и меньшей степенью маргинальности, просторечия достаточно активно взаимодействуют с литературными средствами эротического нарратива, вследствие чего оказываются способными участвовать в репрезентации всех составляющих лексико-тематического ряда *любовь, страсть, секс*.

Еще одним лексическим источником эротического языка является *анатомо-физиологическая терминология*. Изначально присущие терминам «казенная» коннотация книжности, стилистическая нейтральность и «невосприимчивый», «негибкий» импликационал образуют собой тот семантический «шлейф», который тянется за этими словами при переходе их из терминосистемы в художественный нарратив и существенно затрудняет, делает проблематичным вживание (хочется сказать – трансплантацию) этих специальных слов в художественную словесную ткань. Несмотря на вышесказанное,

современные прозаики активно экспериментируют в литературной обработке, «обкатке» терминов сексуальной семантики, «выращивая» на почве их специального значения значение метафорическое:

*Оргазм – растворение в пространстве чувственного. Отшибленные на несколько мгновений мозги. Естественная тренировка смерти, данная нам природой. Спасибо ей за глумление... Миг смерти еще более краток, чем момент оргазма. Нет такого секундомера, микромера, чтобы засечь, когда все! Смерть вне времени. Может быть, она сладострастна? (Липскеров, 480)*

В русле культурной традиции находятся создатели эзопова языка эротики. Причем объектом табуирования чаще всего становятся мужские первичные половые признаки. *Сексуальные эвфемизмы*, широко употребляемые в современной художественной прозе, представляют собой лексические средства, различные по стилистической принадлежности, отнесенности к узусу или сфере окказионального, степени зависимости от контекста употребления, частеречной принадлежности, способу образования, структурным характеристикам. Иногда эвфемизм может разрастаться до развернутой метафоры:

*Бедный мой любимый дом, брошенный, отданный в чужие руки... крыльцо... и ступени, и двери... Стены твои, твой очаг...(Улицкая. Орловы..., 254)*

К уникальным, авторским речевым стратегиям следует отнести создание *дейктического эротического текста* В. Нарбиковой и *междометного эротического текста* В. Сорокиным. В романе «Равновесие света дневных и ночных звезд» В. Нарбикова предпринимает попытку описать эротическую сцену в основном посредством местоименных слов (местоименных наречий и прилагательных):

*И никак не могли наговориться про то-то и то-то, про то, как здесь и как здесь, про то, что здесь больше, чем там, а там совсем другое и не такое, как тогда, что люблю сто раз, только пусть будет сию же минуту, тогда пусть наоборот, потому что так не получится. (72)*

Такая указательно-заместительная речевая стратегия призвана активизировать сексуальную пресуппозицию читателя и обращена к его личному интимному опыту.

Латентная манера эротического письма имеет целью оставить неизреченным то, что изречено быть не может (вследствие своей иррациональности) и не должно (вследствие своей сугубой интимности). Латентное дейктическое письмо В. Нарбиковой (в принципе не характерное для нее) указывает, не называя.

Латентное междометное письмо В. Сорокина выражает, не называя. В. Сорокин в повести «Очередь» после многих страниц, стилизующих

стенограмму разговоров стоящих в очереди (очереди, которая концептуальна как модель коммунального советского существования, в одно и то же время дискретна и обезличена, монолитна и семейственна), «островком» поведенческой свободы, раскованности, торжества индивидуальности, приоритета личного делает развернутую эротическую сцену. Вербализована и ритмизована эта сцена междометиями, выражающими эротический восторг (с вкраплениями ласкательных эмотивов). Изобилие междометий, подавление ими всех прочих лексических средств делают эротический нарратив исключительно эмоциогенным в читательском аспекте: такой текст вынуждает реципиента переключиться с рационально-чувственного восприятия на сугубо чувственное (насколько это возможно).

Таким образом, в роли специализированной лексики эротического языка в современной художественной прозе выступают инвективы, просторечия, анатомо-физиологические термины, эвфемизмы, дейктические и междометные слова. Названные языковые средства являются лексическим ядром словарного запаса эротического языка, слова-компоненты которого распространяют специфическую сексуальную энергию на другие лексические сферы текста, эротически окрашивая представляющие их телесную, эмоциональную, перцептивную, бытовую, творческую, природную, религиозную лексические парадигмы. С другой стороны, перечисленные лексические парадигмы могут ситуативно порождать импульс к возникновению эротического мотива.

Чрезвычайно показательны в аспекте способов вербализации вопросов пола, компоновки эротического языка идиостилии Валерии Нарбиковой, Людмилы Улицкой, Владимира Маканина, Виктора Ерофеева.

*Как никто никогда никого...* (Л. Улицкая)

Гиперсексуальность, по мнению критики, является отличительной чертой идиостилии Валерии Нарбиковой, ее художественного мировосприятия. Если понимать гиперсексуальность как предельную сосредоточенность на проблематике пола, вербальной репрезентации сексуальной стороны человеческой природы, то эту характеристику существенно уточнило бы и дополнило слово «гиперлюбовность», так как именно глагол *любить* (в значении пребывания в состоянии любви духовной, плотской или «синтетической») и его дериваты (как узуальные, так и окказиональные) являются ключевыми словами эротического словаря В. Нарбиковой: *любить, любовь, любимый, возлюбленный, любовники, любишь-да-докажи-да, любишь-нелюбишь*. Самой употребительной формой глагола *любить* является форма 2-го лица ед. ч. настоящего времени *любишь*. Эта форма используется приблизительно в равной мере в предложениях утвердительной и вопросительной модальности, в условных и временных придаточных предложениях. Как уже было сказано выше о лексеме *любовь*, глагол *любить*, функционируя в текстах В. Нарбиковой, часто сохраняет свою полисемантическую, оставляя простор для смысловых интерпретаций контекстов его употребления:

*Знаешь, как мне бы хотелось? Так, чтобы сказать и сразу же сделать, чтобы не было ни одного метра между словами и делом. Сказать «люблю», и если ты тоже скажешь «люблю», то сразу любить вовсю и не смотреть по сторонам, а если скажешь «нет», то сразу же умереть, и не от старости, не от желудка и печени, а от слова, «как громом пораженный». (Равновесие света..., 141)*

Семантика эротики буквально пропитывает тексты В. Нарбиковой, коррелируя с семантическими зонами игры, быта, культуры, словесности, философии, филологии, природы, религии, жизни и смерти, времени и пространства. Причем неизменно актуальными остаются поиск, выявление и вариативная интерпретация тончайших соответствий / несоответствий в семантике компонентов лексико-тематического ряда любовь, страсть, секс. По одной авторской версии компоненты этого ряда (или их контекстуальные заместители) могут означать понятия, для которых характерна нисходящая градация – от возвышенно-отвлеченного до сниженно-конкретного при смежности значений:

*Любовь, то есть страсть, то есть постель. (Шепот шума, 286).*

По другой авторской версии любовь и секс (занятие любовью) могут быть полярно антонимичны, но могут и интерферироваться: граница между любовью и сексом может быть ситуативно устранена, преодолена, что приводит к возникновению зоны толерантности любви и секса, но их расподобление, стремление к нему не снимается:

*Ведь между любовью и занятием любовью пропасть, ведь бывает, что любишь и не занимаешься любовью, и бывает, что не любишь и занимаешься любовью. Но бывает же, бывает одновременно: что одновременно и любишь, и занимаешься любовью, и тогда оказываешься прямо в этой пропасти между потому что в этот момент не понятно, где кончается любовь и начинается занятие, где кончается занятие и начинается любовь. (Шепот шума, 263)*

Антиномии В. Нарбиковой – неперенные составляющие эротически ориентированного потока сознания. Их цель – «столкнуть лбами» два взгляда на какой-либо вопрос, но при этом создается эффект некоторого равновесия контрастных мнений в пределах текстового потока сознания. Так, в следующих примерах содержатся противоположные ответы на вопрос о возможности / невозможности элиминирования половой оппозиции:

*Мы два голых человека, и у нас нет пола: то, что ты делаешь со мной, я могу сделать с тобой, то, что я делаю с тобой, ты можешь делать со мной... У нас не только нет пола, у нас нет и собственного лица. Партнеры: ты любой и я любая, загоняем друг друга. Приятна эта безликость. Все индивидуальное стирается с*

*каждым приливом, и остается только общее – в принципе человек, который отличается от в принципе кошки. Уже не отличается. Ты дрессированная кошка...* (Равновесие света..., 108)

*– Все равно отношения возможны только половые. Из двух всегда кто-то мужчина, а кто-то женщина.*

*– Я, конечно, женщина, – пошутил Чяцяжышын.*

*– Кроме шуток.*

*– Ну а если муж чина и женщина?*

*– Женщина необязательно в своем качестве, она вполне может быть в качестве мужчины, а мужчина – в качестве женщины.* (Равновесие света..., 90)

В. Нарбикова тяготеет к порождению в пределах контекста произведения трудно членимой совокупности эротических текстовых фрагментов, характеризуемых семантической нюансировкой составляющих данный текстовый клубок, сгусток эмотивов сексуальной тематики и их корреляций с лексикой других текстовых парадигм.

Так, в следующем примере эмотивы *страсть, желание, занятие любовью* и номинации эмоциональных состояний *счастье, грустный, грустное счастье, тоска, веселое* сплетены, и в этом сплетении сопоставлены с их временными параметрами (*не вечное, а мимолетное, мимолетность*), драматизирующими человеческое существование:

*И страсть, которая охватила их, была даже не от страсти и не от желания, а от счастья, но вот само счастье, так сразу и показалось, было не вечным, а мимолетным и грустным от мимолетности, а от такого грустного счастья бывает тоска. И понятно, где начинается занятие любовью там, где кончается тоска, оно начинается, чтобы прогнать тоску, и оно зовется весельем, это занятие, оно веселит, и оно само по себе веселое занятие любовью, хотя сама любовь грустное занятие.* (Шепот шума, 265)

Автор сознательно отказывается от содержательной и формальной прозрачности высказывания в пользу передачи природной сумятицы чувственно-эмоциональных причинно-следственных отношений.

Иногда В. Нарбикова использует в качестве эротических номинаций обценную лексику, но делает это, прибегая к частичной купюре и/или обыгрывая употребление:

*И вот еще что: обнять линию плеча, вые... движение и дотронуться до выражения лица* (Шепот шума, 297)

Все инфинитивно-объектные словосочетания в данном примере созданы по принципу оксюморона: перенести действия, названные глаголами, на объекты, названные существительными, невозможно. Фантазм, эксплицированный инвективом и существительным *движение*, разрывается отто-

чием, интонационное членение становится вариативным, и возникает версия *обнять линию плеча и вые...* Фонетика инвектива по закону паронимической аттракции выводит нас на поэтизм *выя* в контекстуально вариативных падежных формах *выю / выи*, что содержательно вполне логично: *обнять линию плеча, выю / выи*. В итоге предложение становится двусмысленным, что в некоторой степени смягчает контекстную ситуацию.

В инвективах, включенных в нарбиковский контекст, низкая коннотация подворотен и бытовой грязи в известной степени размывается левым и правым контекстом ближайшего окружения, при этом инвективы становятся менее экспрессивными, отчасти теряя свой отрицательный заряд. Словообразовательное подобие инвектива литературному, книжному слову может способствовать включению этого слова в стилистически чуждый ему ряд:

*А все остальное есть: Греция, Китай, дождик, Средиземное море, рабство, б... тво, чистая-непорочная-вечная любовь, грязная-порочная-вечная любовь, а равенства точно нет...* (Шепот шума, 275)

Как видно из примера, нарратив строится на антиномиях как лексических (*чистая-непорочная-вечная любовь и грязная-порочная-вечная любовь*), так и стилистических (литературная – обценная лексика), но антиномии В. Нарбиковой – особые: они фиксируют некое равновесие противоположностей, их одинаковое право на существование. В этом смысле обценная и грубо просторечная лексика используется автором не столько в качестве эпатирующей словесной «приправы» или концептуально ценной экспрессемы, сколько в качестве живого, наличествующего, а значит, имеющего в принципе право быть речевого элемента эротического сценария. А блестящее, изысканное литературное лексическое окружение как бы омывает и очищает маргинальное слово, уравнивая «речевые веса».

Некоторые просторечия сексуальной тематики смягчают свое поведение в пределах в целом литературного текста, становясь материалом для семантической игры. Так, В. Нарбикова обыгрывает возможность двойкой семантической ориентации (просторечной и литературной) слова *дать*:

*... Ведь тот, кто сам берет и любит, всегда более с а м, чем тот, кто сам дает себя любить. Зато тот, кто сам дает себя любить, всегда более прав. И он всегда прав, когда опаздывает, тратит, слушает и дает.*

*Ты мне не даешь заниматься делами, – сказала Вера после того, как опоздала, послушала, дала...* (Шепот шума, 237)

Действительно, одним из главных принципов организации повествования (в том числе и эротического) в произведениях В. Нарбиковой является игровой принцип. Во-первых, этот принцип реализуется в языковой игре как постоянно действующем способе текстопорождения (в частности, как показано выше, именно посредством языковой игры в текст вводятся инвективы и просторечия); во-вторых, именно игровое действие, эмоциогенное по своей

природе, позволяет преодолеть чуждость физиологических терминов:

*Как они, эти сперматозоиды, ведут себя в момент акта? Ну как? Наверное, самый сильный, умный и красивый расталкивает и оплодотворяет клетку. Да, если бы! Как раз все не так, как раз все эти самые сильные, умные и красивые гибнут на поле боя, они сражаются между собой, не жалея себя, как рыцари, бандиты, гусары, интеллектуалы, и когда все поле боя в крови, когда море трупов, выходит какой-то один и женится на этой клеточке.*

*И именно этот сперматозоид может быть даже индифферентным, рефлекторным, он может быть прагматиком, догматиком, пацифистом, мазохистом, моралистом, экзистенциалистом, альтруистом, но только не первым солдатом. (Шепот шума, 261)*

Поток однородных членов – предикатов-характеристик персонифицированного сперматозоида – неожидан, сумбурен, но безусловно функционален, так как способствует переплавке термина в художественный образ.

В-третьих, игровой подход приводит к созданию грамматического эротического языка – грамматики любви:

*Они разговаривали отвлеченно. Но «отвлеченно» это обстоятельство образа действия, это зависело от обстоятельства. Само по себе действие было сладким, значит, оно было качественным прилагательным, потому что могло быть еще слаще. Они действовали точно по грамматике Ломоносова: имя, глагол, междометие для краткого изъяснения движения духа. (Равновесие света..., 97)*

Наконец, автор прибегает к передаче собственно любовной игры как сюжетного элемента эротического нарратива:

*И вот еще что: как будто они были малыши, они называли части тела и добавляли слово «дай». И вот еще что: все, что они давали друг другу, было сейчас общим, и все приличные части тела, и все неприличные были общими. И особенно те части, которые считаются приличными, так себя вели, даже хуже самых неприличных... (Шепот шума, 248)*

Филологичность художественного мышления прозаика приводит к избытию в ее текстах так называемых «рефлексивов», то есть «относительно законченных высказываний, содержащих оценку употребляемого слова или выражения, формально включающих единицу «слово» или глаголы говорения и именованья»<sup>6</sup>. Е.Н. Ремчукова предлагает относить к рефлексивам и «такие высказывания, в которых говорящий, объясняя свой выбор, интерпретирует, квалифицирует, оценивает не только лексемы, но и грамматические элементы языка...»<sup>7</sup> В. Нарбикова прибегает к грамматическим рефлексивам, привнося сексуальную семантику в филологическое осмысление родовой характеристики природных явлений:

*Дождь был «он» для удобства людей, и звезда была «она» для их удобства, не своего, и солнце «оно» для..., а там у них были свои отношения. Дождь менял свой пол на другой в другом языке, и солнце меняло свой пол в другом языке; луна, она же месяц, меняла пол в одном и том же языке. Переход пола. Язык являлся как бы материализацией перехода пола. Человеческие отношения выявляли пол, переход пола, и это проявлялось в языке. Но когда сам язык указывал на пол стихий, сил, светил, их отношения вытекали из языка. Ветер гонял стаи туч. Звезда говорила со звездой. Русское гермафродитное солнце надолго засело за русским андрогинным морем. (Равновесие света..., 90 – 91)*

Приведенный пример полностью отвечает тезису метафорологии о том, что в художественной литературе «природным явлениям последовательно приписываются свойства «внутреннего человека»<sup>8</sup>, то есть «человека в человеке»<sup>9</sup>.

В контексте творчества В. Нарбиковой эротическими рефлексивными отзывами практически все сферы человеческого существования. Так, ей не представляется греховным текстовое пересечение, взаимодействие лексических парадигм эротики и религии. Эротические фантазии на религиозную тему имеют модальный фон странности и выдержаны в простодушной, если так можно сказать, не эпатажной речевой манере, призванной смягчить кощунственность тематики. Истоки подобных раскованных размышлений следует искать в героине – субъекте монологического повествования, – сексуальное чувство которой является для нее важнейшим инструментом познания как физического, так и духовного мира:

*... вот что странно: что верующие мужчины, которые ушли из мирской жизни, совсем ушли, – расцветают, а женщины, если они тоже совсем ушли, дурнеют (отцветают?), становятся какими-то серенькими мышками, серенькими и дохленькими, а у мужчин кожа становится розовой и гладкой, а глаза голубыми, и чистыми, и холеными, а у женщин кожа чернеет. И мужчины их больше не хотят. Но ведь и Христос их не хочет. Он их не берет и себя им не дает. И между Христом и женщинами существует половая связь, и надо удовлетворять ее во имя его. И все завядшие женщины завяли во имя Христа, и все расцветившие мужчины расцвели во имя его. Славься. (Шепот шума, 263)*

В. Нарбикову с полным правом можно назвать создателем «новой поэтики и политики тела»<sup>10</sup>, поборником «деидеологизации индивидуальной телесности»<sup>11</sup>. О. Дарк пишет о ней: «...ее действительно интересует тело, и оно является основой метафористики для Нарбиковой»<sup>12</sup>. Справедливость этой характеристики можно доказать сотнями цитат из произведений прозаика, но ее интересует и вопрос телесности как философской категории, о которой В. Курицын пишет: «...проблематика телесности го-

раздо шире, чем человеческое тело. Очень важна телесность всех физических вещей, но и это не главное... Как трансперсональная психология утверждает, что сознание существует вне мозга, так и современная культура артикулирует, что и телесность существует вне тела. Телесность – это атрибут онтологии, а не принадлежность какой-либо конкретной физической сущности»<sup>13</sup>. Эротический текст В. Нарбиковой вбирает в себя и постижение телесности как «атрибута онтологии»:

*Чяцяжышын любил Отматфеяна, но это был не дягилевский случай. В данном случае Сана была телом (в космическом смысле), через которое можно вступить в связь с душой (имеется в виду душа Отматфеяна). Просто так ограничиться душой Отматфеяна (не в космическом смысле) его мало занимало. Поэтому для Чяцяжышына Сана была идеальной длиной, шириной и объемом, она была для него идеальной высотой и весом, он мог бы с ней спокойно, потому что она была для него блуждающим телом (не в смысле блуда), связующим его и Отматфеяна. (Равновесие света..., 108)*

Итак, лексические средства описания эротики рассредоточены по всем семантическим зонам текстового пространства произведений В. Нарбиковой, что приводит к созданию эффекта эротичности, сексуальности всей авторской картины мира.

*Любовь – это общее кровообращение. (Виктор Ерофеев)*

Эротический язык, сексуальная мотивность произведений Людмилы Улицкой характеризуются четкой структурированностью эротических лексических парадигм персонажей и внутритекстовых связей (синтагматических и парадигматических) этих парадигм с концептуально значимыми лексическими микросистемами текста.

Так, лексическую структуру повести Л. Улицкой «Сонечка» организуют три концептуально значимые лексические парадигмы, репрезентирующие соответственно три творческие «стихии»: «стихии» чтения (а значит, литературы), живописи и музыки. Все три текстообразующие парадигмы характеризуются актуализированными связями с эротическим нарративом повести.

Парадигма чтения репрезентирует страсть к чтению как творческую стихию.

*Рьяная и опьяняющая страсть к чтению (20) владеет главной героиней повести:*

*...Сонечка пасла свою душу на просторах великой русской литературы, то опускаясь в тревожные бездны подозрительного Достоевского, то выныривая в тенистые аллеи Тургенева и провинциальные усадьбы, согретые беспринципной и щедрой любовью почему-то второсортного Лескова. (8 – 9)*

В женской судьбе Сонечки автор выделяет два этапа отчуждения от читательской страсти, от книжного мира, причем оба совпадают с временами пробуждения, возбуждения в нашей героине женской природы. Первый этап пришелся на раннюю юность:

*... по четырнадцатому году, словно повинуюсь древней программе рода, она влюбилась в своего одноклассника... Влюбленность эта выражалась исключительно в нестерпимом желании на него смотреть... взгляд с упорством компасной стрелки сам собой возвращался к русому затылку... Глаз жадно требовал русоголовой пицци. (17)*

Сексуальная окрашенность подростковой влюбленности Сонечки настолько размыта, «акварельна» (вся сексуальная энергия уходит в потребность видеть предмет любви), что эротически ориентированные лексемы *нестерпимое, желание, жадно* в приведенном контексте не реализуют своей потенциальной соотнесенности со сценарием плотской любви.

Второй этап – замужество, заслонившее чтение:

*Сонечкино дарование яркого и живого восприятия книжной жизни отуманилось, как-то одревенело... (28)*

Автор, парадигматически увязывая мотив *рьяной и опьяняющей страсти* к чтению и эротическую парадигму Сонечки, стилизует ее (парадигму) под классическую манеру повествования об интимной жизни героев: языкового материала, маркированного принадлежностью к эротической семантической зоне, предельно мало. Эротический тема Сонечки лишь заявлена, а наложение мотивов эротики и материнства окрашивает повествование коннотацией целомудрия:

*...кормление доставляло Соне наслаждение, которое непостижимым образом чувствовал муж, безошибочно просыпаясь в это предутреннее раннее время. Он обнимал ее широкую спину, ревниво прижимал к себе. И она обмирала от этого двойного груза непереносимого счастья. И улыбалась в первом свете утра, и тело ее молчаливо и радостно утоляло голод двух драгоценных и неотделимых от нее существ. (42)*

В приведенном примере доминирует отвлеченная лексика чувства и ощущения: *счастье, радость, наслаждение*. Мотив утоления голода разрешается как реализация буквального значения свободного сочетания слов и в то же время как эротическая метафора.

Возврат героини в книжный мир, сюжетно обусловленный крахом ее личной женской судьбы, способствует сублимации ее сексуальной энергии:

*Совершенно опустошенная, легкая, с прозрачным звоном в ушах вошла она к себе. Подошла к книжному шкафу, сняла наугад с полки книгу и легла, раскрыв ее посередине. Это была «Барышня-крестьянка». Лиза как раз вышла к обеду ... и от этих страниц засветило на Соню тихим счастьем совершенного слова и воплощенного бла-*

*городства...* (102)

С книгой Сонечка коротает долгую старость:

*Вечерами ... она уходит с головой в сладкие глубины, в темные аллеи, в веиние воды.* (127)

Чтение для Сонечки – возможный мир, притяжение которого неизбежно, и этот мир эротически окрашен. Ведь помимо нейтральных в этом отношении лексических компонентов (*чтение, великая русская литература, Достоевский, Тургенев, Лесков, книга, «Барышня-крестьянка», библиотека, каталог, читальный зал*), парадигме чтения принадлежат эротически маркированные в вертикальном контексте культуры словосочетания *темные аллеи, веиние воды*, которые русский читатель не воспринимает как сугубо свободные вследствие очевидной аллюзии на соответствующие литературные произведения (а *темные аллеи* – на целый цикл). В результате словосочетание *веиние воды* эксплицирует связанную семантику безрассудства, неуправляемости эротической стихии, а словосочетание *темные аллеи* – связанную семантику непознаваемости и неодолимости сексуальных позывов. Изысканный аромат эротики, который источают эти словосочетания, усиливает семантика свободного словосочетания *сладкие глубины*. Так в тексте повести рождается эротическая метаконнотация, «сопровожающая» концептуально значимую лексическую парадигму чтения.

Парадигма живописи репрезентирует творческую «стихию» живописи, которая соотносима с другим главным персонажем повести – мужем Сонечки, художником:

*Он был человеком-легендой, но легенда эта благодаря внезапному и, как считали друзья, немотивированному возвращению на родину из Франции в начале тридцатых годов оказалась отрезанной от него и доживала свою устную жизнь в вымирающих галереях оккупированного Парижа вместе с его странными картинами, пережившими хулу, забвение, а впоследствии воскрешение и посмертную славу.* (13)

У Роберта Викторовича в тексте повести своя эротическая парадигма, первые лексические компоненты которой заявлены уже в начале произведения:

*Был он женолюбом и потребителем, многую пищу получал из этого неиссякающего источника...* (14)

Но вплоть до заключительной части произведения эта парадигма не пополняется. Обширная, подробно разработанная парадигма живописи (*картины, холсты, мастерская, натюрморты, портрет, сепия, картон, московский Монмартр, художники, выставка, худфонд, ателье, подрамники, краски*) свободна до поры от эротической метаконнотации. Сопрягает парадигму живописи с парадигмой эротики сюжетный ход, согласно

которому старого человека, бывшего когда-то настоящим мастером, возвращает к творчеству эротическое потрясение, и в то же время страсть к юной девушке поддерживается творческим поиском художника. Автор делает попытку включить в свое словесное произведение чрезвычайно важный, пожалуй, определяющий для эротики аспект – визуальный:

*Он смотрел на нее долго-долго ... вдумывался в ее белизну, которая ярче радуги сияла перед ним на фоне матовой побелки пустой стены. И блеск эмали кухонной кружки в ее розовой, но все же белой руке, и куски крупного колотого сахара в кристаллических изломах, и белесое небо за окном – все это хроматической гаммой мудро восходило к ее яично-белому личику, которое было чудо белого, теплого и живого, и лицо это было основным тоном, из которого все производилось, росло, играло и пело о тайне белого мертвого и белого живого. (97 – 98)*

*... Он заканчивал свои белые сери. Открытия, как ему казалось, не состоялось. Он вскопал ту почву, что подалась, и это было немало, но сама тайна, обещавшая вот-вот открыться, ускользнула, оставив сладкую боль приближения и свою полноценную представительницу такой сокрушительной прелести, что побеждала его усталость, и возраст, и всю изношенность плоти. Не в тягость были старому Роберту неумеренные любовные труды. (117)*

Но неумеренные любовные труды приводят героя к по-мужски доблестной смерти:

*В конце апреля, в середине сырой ночной оттепели, он крепко сжал Ясины плечи и тяжело уткнулся дрогнувшей головой в жесткую подушку. (117)*

Памятником мастеру и его страсти остаются белые полотна – портреты возлюбленной. Так страсть к живописи смыкается с плотской страстью, лексическая парадигма живописи эксплицирует эротические мотивы и эротика, как и смерть, контекстуально обретает свой цвет – белый:

*Лицо умершего было темным, как бы оплавленным, и только сложенные на груди руки сверкали ледяной белизной того сорта, который Роберт Викторович называл белое-неживое. (121)*

Предмет безграничной тяги художника, Яся, переживая роман с Робертом Викторовичем, втягивается в «лабиринт» страсти, тем самым строя свою парадигму эротики: сначала она отдавалась из чувства благодарности к дому, уюту, теплу, потом наслаждалась своей безраздельной властью (98), наконец даже научилась испытывать некоторые приятные ощущения, о коих прежде и не догадывалась, невзирая на ранний и долгий опыт общения с мужчинами (116) (попав в дом Сонечки, Яся с двенадцати лет впервые оказалась свободна от необходимости впускать

*в свое совершенно незаинтересованное тело ихние противные штучки (93). В антонимичной по своему строению эротической мини-парадигме Яси отрицательный полюс представлен словосочетаниями *незаинтересованное тело, ихние противные штучки*, а положительный – единственным словосочетанием *некоторые приятные ощущения*.*

Итак, из объекта сексуальных действий эротически девственная Яся через несексуальные разновидности влечения постепенно переходит в позицию субъекта в субъект-субъектных эротических отношениях.

Контрастна в эмоциональном аспекте Ясиной малоэмоциональной эротической парадигме эротическая парадигма Тани, дочери Сонечки и Роберта Викторовича, с малолетства убежденной в своем *праве на удовольствие*. Именно лексема *удовольствие*, не задействованная ранее в эротических лексических микросистемах героев повести, стала стержневым словом Таниной парадигмы, самой «телесной» из всех:

*Самым увлекательным для Тани было новое осознание своего тела: оказалось, что каждая его часть: пальцы, грудь, живот, спина – обладает разной отзывчивостью к прикосновениям и позволяет извлекать из себя всякие прелестные ощущения, и это взаимодействие доставляло обоим массу удовольствия. (60)*

Это познание автор опережает как *механическую сторону любви (60)*, то есть как секс в его противопоставленности страсти и любви, но «окрашенный» юностью, задором первооткрывателей, их взаимным согласием (для них характерны субъект-субъектные сексуальные отношения) и взаимно-отрадным результатом – *веселыми телесными удовольствиями (78)*. Стихийная (природная?) сексапильность Тани (*самый воздух вокруг нее был накален (61)*) переключается ситуативно с музыкальной «стихией» повести, соответственно пересекаются лексические парадигмы музыки и эротики:

*...тем временем на шаткие звуки Таниной флейты стягивались войска поклонников. (61)*

Парадигма музыки вбирает в себя и музыкальные вечера в Таниной комнате, и старое пианино, и Владимира А., *будущего выдающегося музыканта*, и Алешу Питерского, *который классической выучке Володи противопоставлял гитарную свободу и полное владение всеми предметами, которые могли издавать звук, от губной гармошки до двух консервных банок. (63)*

Заявленная в тексте буквально, музыка в значении метафорическом вторгается в эротические парадигмы Яси и Роберта Викторовича:

*...и маленькое поигрывание грудью, и зыбкость бедер, и особое покачивание в щиколотке – все вместе это было не отработанными приемами кокетки, а женской музыкой тела, требующего внимания и восхищения. (75)*

*И музыка пронизала его насквозь, сладкой волной проходя по сердцевине костей. (88)*

Таким образом, в повести «Сонечка» эротический язык слагается из лексических парадигм эротики, принадлежащих героям повествования и лексических средств репрезентации эротических рефлексов в текстообразующих парадигмах чтения, живописи и музыки.

Иначе выстраивает Л. Улицкая эротический нарратив в рассказе «Женщины русских селений». Встреча трех подруг, *глупейший, бабий, кухонный разговор* (350) о жизни есть главным образом разговор о любви в ее духовном и физическом проявлениях, соответственно лексема *любить* является ключевой для восприятия и интерпретации эротики в этом рассказе. Словом *любовь* называют в рассказе и душевное, и плотское влечение. Игра разных значений глагола *любить* ситуативно работает как способ единения духа и плоти. Вот как Вера вспоминает умершего мужа – старого бабника, по определению ее подруги:

*Я Мишку любила всеми своими силами, и телом, и душой. И он меня любил. Ты даже не понимаешь, как мы любили друг друга. Трезвыми любили и пьяными. И особенно пьяными. Он был великий любовник. Он мне не изменял, он просто спал с другими бабами... У него был талант любить. (351)*

В приведенном примере *любить* в плотском значении не синонимично глаголу *спать* в значении совершения комплекса сексуальных действий, а антонимично ему по признаку наличия / отсутствия душевного влечения. Вера – певец субъект-субъектных эротических отношений. В таких же отношениях со своим возлюбленным находится и Эмма (вторая подруга):

*И мы провели нашу последнюю ночь... Которую я никогда не забуду. Потому что это выходит за пределы того, что обыкновенно происходит в сексе. Это за пределом. Перед лицом неба. (346)*

Это выходит за пределы – чего? Секса как механического действия? Как действия профанного? Перед лицом неба – в этом выражении, очевидно, обозначена попытка некой сакрализации эротики.

Женскую беду Марго, разошедшейся с мужем и ополчившейся на мужской род как таковой, Вера видит в ее неумении любить. В каком смысле? Должно быть, в смысле умения души и тела Одного равно любить душу и тело Другого. В описании сексуальной жизни Марго с этим Другим автор актуализирует лексику отрицательных эмоций и оценок:

*И не было бы этого стыда и срама пьяных соитий, когда лежишь, исполненная ненависти, а на тебе девяносто килограмм дергаются ... и грудь в синяках, как после побоев... И вонь перегарная, и*

*запах низа, от которого тошнота подкатывает...* (352)

Отрицательно заряженные лексические средства (включая просторечный эвфемизм *дрын*) вкупе с внедренными в данный контекст лексемами с коннотацией книжности, высоты (*соитие, исполненная*) создают внутреннее напряжение эпизода и его контраст с предыдущими и последующими фрагментами текста, то есть натуралистическая стилистика (неонатурализм, как говорят критики) в данном случае исключительно функциональна.

Маргоша как объект супружеского секса-полунасилия отторгает мужа, мужскую породу вообще, а за ней (может, подсознательно) и традиционное распределение сексуальных ролей между мужчиной и женщиной. Она элиминирует половую оппозицию, что обуславливает сюжетный ход, порождающий эротическую сцену: хорошо и много выпившие и поговорившие подруги укладываются спать, Марго делит хозяйскую кровать с Эммой, которой совсем тошно от выпитого и съеденного, отчего *она плывет неизвестно где*, а Марго неожиданно испытывает прилив сафической любви:

*На Маргошу напала вдруг такая неизъяснимая нежность, непонятно даже к кому, и она шмыгнула носом, потому что слезы готовы были поползти, и обняла Эмму за худую спину. Она была тонкая, как рыбка, и такая же гладкая, только не мокрая, а, наоборот, сухая, как печенье, и скользила под рукой. И Маргоша начала гладить ее, сначала по спинке, потом немного по плечам, и на нее наплыла такая горячая, такая сильная волна, и понесла ее в неизвестном направлении... И Маргоша чувствовала, что будто внутри живота у нее распускается какой-то цветок и стремится к Эмке, и она плавилась от наслаждения, и прикоснулась к Эмкиной груди сначала губами, а потом пальцами нежно (...) пальцы ее наслаждались прикосновением к плотной Эмкиной груди...* (354 – 355)

Приведенный пример содержит в качестве опорных словообразы (*рыбка, цветок, волна*), имеющие давнюю культурную традицию употребления в качестве эротических знаков. Экспрессивная тональность отрывка создается повторами однокоренных слов: *нежность, нежно; наслаждение, наслаждались*. Обилие слов с семантикой неожиданности, неопределенности, неизвестности (*вдруг, неизъяснимая, непонятно, неизвестном, какой-то*) обеспечивает модальный фон странности, что передает новизну состояния Марго: из объекта-жертвы сексуального сценария она становится субъектом эротического сценария.

Вследствие неучастия Эммы в происходящем в целом отношения остаются субъектно-объектными. Эротический сценарий внезапно обрывается:

*...такая плотная железа... нижняя доля пальпируется... и тяж вверх к соску... и слева второй... уплотнение, и еще одно... классическая картина... канцер! Можно без биопсии на стол. Маргошу*

*подбросило.*

*– Эмка! – заорала она. Эмка, вставай! Вставай немедленно!  
Хмель слетел, как не бывало. Все слетело... (355)*

Так взрыв плотской любви перекрывается любовью сестринской, со-  
страдательной, самоотверженной. Эта семантика заявлена имплицитно, но  
выявление читателем скрытой информации обеспечено лексической  
структурой фрагмента.

*Каждый случай единственный, поверь моему слову.* (Л. Улицкая)

«Кавказский пленный» В. Маканина – рассказ о красоте и войне,  
любви и убийстве, жизни и смерти. Союз «и» в данном случае «сводит»  
антонимы. *Жизнь* и *смерть* – антонимы языковые, системные, тогда как  
*красота* и *война*, *любовь* и *убийство* представляют собой контекстуаль-  
ные антонимы, в которых компоненты противопоставлены по признаку  
созидательности / разрушительности. Таким образом, ряд лексем *кра-  
сота*, *любовь*, *жизнь*, репрезентирующих соответствующие концепты, как  
семантический многочлен противостоит другому, полярному по значе-  
нию: *война*, *убийство*, *смерть*. Между компонентами каждого из семан-  
тических многочленов устанавливаются на основе смежности синоними-  
ческие отношения.

«Тормозящим включением» (В. Шкловский), введенным в текст авто-  
ром, является приписывание признака красоты, возбуждающей любовь, не  
своему, ч у ж о м у – горам, противнику, врагу. В культуре и философии  
постмодернизма классическая оппозиция «свое / чужое» преобразовыва-  
ется в оппозицию «свое / другое», где « д р у г о е » «идентифицируется  
как мое собственное и н о е »<sup>14</sup>. Именно такое преобразование заявленной  
в начале текста жесткой оппозиции «свое / чужое» происходит в анализи-  
руемом тексте в процессе словесной реализации эротического мотива.

Ключевой статус лексемы красота предопределяется ее высокой частот-  
ностью, функционированием в сильных позициях в начале и конце текста, то  
есть кольцевым употреблением в лексической структуре рассказа:

*Солдаты, скорее всего, не знали про то, что красота спасет  
мир, но что такое красота, оба они, в общем, знали. Среди гор они  
чувствовали красоту (красоту местности) слишком хорошо – она  
пугала. (194);*

*Горы. Который год бередит ему сердце их величавость, немая  
торжественность, но что, собственно, красота их хотела ему  
сказать? Зачем окликала? (226)*

Как следует из приведенных примеров, рассказ начинается и оканчива-  
ется фразами, содержащими концептуальную лексему *красота*. Это красота  
природного мира, которая, по мнению автора, константна (ведь кольцо, круг

– знак вечности). В обрамлении природной красоты возникает мотив брэнной красоты человеческого облика как сексуального импульса:

*...он вдруг догадался, что его беспокоило в пленном боевике: юноша был очень красив. ... Скулы и лицо вспыхнули, отчего еще больше стало видно, что он красив, – длинные, до плеч, темные волосы почти сходились в овал. Складка губ. Тонкий, в нитку, нос. Карие глаза заставляли особенно задержаться на них – большие, вразлет и чуть враскос. (210)*

В рассказе нет эпизодов, живописующих собственно сексуальные действия, есть лишь чрезвычайно тонко, бережно (если не сказать целомудренно) прописанный намек на зарождение чувственной любви бывшего русского солдата к пленному юноше-боевику. Главным лексическим актуализатором эротического мотива является лексика касания:

*Боясь встревожить этот полуоборот лица и удивительную красоту неподвижного взгляда, Рубахин только чуть коснулся пальцами его тонкой скулы и как бы поправил локон, длинную прядку, свисавшую вдоль его щеки. Юноша не отдернул лица. И как показалось, но это могло показаться, – еле уловимо, щекой ответил пальцам Рубахина. (215)*

*И вот тут, как бы согласившись, что надо подремать, пленный юноша медленно склонил свою голову вправо, на плечо Рубахину. Ничего особенного: так и растягивают свой недолгий сон солдаты, привалившись друг к другу. Но вот тепло тела, а с ним и ток чувственности (тоже отдельными волнами) стали пробиваться, перетекая волна за волной через прислоненное плечо юноши в плечо Рубахина. Да нет же. Парень спит. Парень просто спит, подумал Рубахин, гоня наваяждение. И тут же напрягся и весь одеревенел, такой силы заряд тепла и неожиданной нежности пробился в эту минуту ему в плечо, в притихшую душу. Рубахин замер. И юноша, услышав или угадав его настороженность, тоже чутько замер. Еще минута – и их касание лишилось чувственности. Они просто сидели рядом. (216)*

Удивительная красота взгляда – чуть коснулся (1) – еле уловимо, щекой ответил (2) – склонил голову на плечо Рубахину (3) – тепло тела – ток чувственности – заряд тепла и нежности – плечо – душа – их касание (4). Так выглядит последовательность звеньев эротического повествования в рамках сложного синтаксического целого:

(1): субъект касания – Рубахин (субъект-объектное отношение);

(2,3): субъект касания – пленный юноша (опять-таки субъект-объектное отношение при мене ролей);

(4): субъектов касания двое, это их касание, то есть взаимное (субъект-субъектное отношение).

Коннотация чувственности касания, детерминированная парадигматическим взаимодействием с лексемами тепло, нежность, душа, может быть определена как любовная, объединяющая в себе телесное и душевное влечение.

В свое время на семантической базе лексемы «касание», принадлежащей лексико-семантической группе моторики, в процессе абстрагирования был образован омоним – лексема, обозначающая философское понятие «касания» как способа, «посредством которого наше тело вписывается в мир, не разрушая ни его, ни себя»<sup>15</sup>. Если от философского терминологического значения вернуться к семантическому этимону, то станет очевидно, что в контексте рассказа В. Маканина актуализирована семантическая связь узуальной лексемы касание и специального слова касание. Причем философское значение второго дает ключ к концептуальной семантике первого: любовное касание героев рассказа именно вписывает их тела, их самих в мир, «не разрушая ни его, ни себя».

Философия постмодернизма, исследуя феномен соблазна, говорит о несиловом его характере, об отмеченности слабости как соблазняющей силы, о неопозиционности соблазнения. В рассказе В. Маканина в позиции слабого находится пленный, и в его слабости (юности, тонкости, доверчивости) ощущается и осознается им самим сила соблазна:

*Он, несомненно, уже знал, что Рубахин смущен наметившимися их отношениями, возможно, ему это было приятно. Он искоса поглядывал на Рубахина, на его руки, на автомат и про себя мимолетно улыбался, как бы играючи одержав победу над этим огромным, сильным и таким робким детской. (219)*

Обостренный драматизм финальной части рассказа достигается особой словесной организацией речеведения:

*Не отрывая взгляда от идущих по левой тропе, Рубахин завел руку назад и осторожно коснулся тела пленного. Тот чуть дрожал, как дрожит женщина перед близким объятьем. Рубахин тронул шею, ощупью перешел на его лицо и, мягко коснувшись, положил пальцы и ладонь на красивые губы, на рот (который должен был молчать); губы подрагивали. Обнимая за плечо, Рубахин развернул его к себе юноша уже сам потянулся к нему, прижался... Тело его рванулось, ноги напряглись, однако под ногами уже не было опоры. Рубахин оторвал его от земли. Держал в объятиях, не давая коснуться ногами ни чутких кустов, ни камней, что покатались бы с шумом. Той рукой, что обнимала, Рубахин, блокируя, обошел горло. Сдавил; красота не успела спасти. (221)*

Мотив убийства вербализуется прежде всего «военизированным» глаголом *блокируя* и глаголом конкретного действия *сдавил*. Но эту лексику убийства, контрастируя с ней, предваряет развернутая эротически марки-

рованная лексическая парадигма касания: *осторожно коснулся; как перед близким объятием; тронул; ошупью перешел на лицо; мягко коснувшись, положил пальцы и ладонь на красивые губы; обнимая за плечо; прижался; держал в объятиях; той рукой, что обнимал.*

Таким образом, эпизод убийства Рубахиным пленного юноши не выпадает из эротического нарратива всего рассказа, представляющего собой редкостный образец тонкой семантической нюансировки исключительно литературных языковых средств.

*Солдаты, скорее всего, не знали про то, что красота спасет мир.* (Владимир Маканин)

«Русская красавица» Виктора Ерофеева – эротический роман. Может быть, первый в русской литературе, каждой долей текста подтверждающий это определение. Названием своим это произведение В. Ерофеева претендует на обобщение русской женскости в ее современном состоянии. Роман выполнен в экспрессивной стилиевой манере, автор выказывает полное презрение к всяческим тематическим и словесным табу и соответственно – полную свободу словоупотребления.

По словам В. Шкловского, «проза начинается, как музей. Музей невероятных вещей. Кунсткамера Петра»<sup>16</sup>. Приведенное высказывание очень точно определяет стилистику романа «Русская красавица», что подтверждается уже первым абзацем текста:

– Ну?

*Вместо ответа ушел с головой. Кряхтя, шумно отдуваясь, полз. Ползти было склизко. Он то и дело упирался в темноте в тугие эластичные предметы, которые покачивались, будто беспривязные дирижабли, и нехотя уступали дорогу, уплывая в сторону. Густой клубящийся запах обескураживал, но он крепился и полз вперед, бормоча под нос латинские названия, призванные расколдовать угрюмый и хищный мир таинственного чертога...он достиг положенной цели и, невольно охваченный сильным волнением, залюбовался открывшимся перед ним видом: В ШИРОКОЙ, ОБЛАСКАННОЙ СОЛНЦЕМ ДОЛИНЕ ГОЛУБЫМ НЕЖНЫМ ЦВЕТОМ РАСЦВЕТАЛИ БЕРГАМOTOBЫЕ ДЕРЕВЬЯ. (5 – 6)*

Цитата представляет собой развернутую телесную, точнее, гинекологическую метафору – гиперболизированный поэтический образ женского лона (*таинственный, чертога, пещеры тайн и опасностей, обласканной солнцем долине*). Это один из примеров, составляющих поэтический пласт эротического нарратива романа.

В дальнейшем «автожизнеописании» героини (повествование в романе ведется от 1-го лица, субъектом речи является сама русская красавица) разворачивается во всей своей натуралистической откровенности

парадигма сексуальных отправления – физиологическая лексическая парадигма, включающая субпарадигмы тела, физиологических запахов, физиологических звуков. Тем самым высокой стилистической ноте поэтического пласта эротического текста противопоставляется стилистически предельно сниженная словесная стихия, представленная инвективами и грубым просторечием.

В контрасте с низовой лексикой физиологической парадигмы выстраивается лексическая парадигма физической красоты. В нарциссическом монологе субъекта речи формируется телесная парадигма-2, включающая разнообразные лексические экспликации любования, восхищения красотой и являющаяся актуализированным компонентом эротического повествования:

*...они залюбовались моей хрупкой шеей, которая выпорхнула из пестрого платья... (50);*

*...красоту ушей напрасно чтут мало и невнимательно: затейливый орган. (53);*

*... и руки мои – с особой тонкостью запястий. (59)*

*...глаза цвета морской волны, не то зеленые, не то серые, загадочные... (159)*

Исключительно литературная лексика красоты диссонирует парадигме площадной, грязной брани, субъектом речи которой является все та же русская красавица, «умащающая» бранью эротическое действие.

Бранная лексика вступает в стилистическое противоречие с лексической парадигмой любви (с опорой на разные лексико-семантические варианты этой лексемы):

*Я так устроена. Я могу только тогда, когда любовь. Я прочла в его глазах робкое недоверие и была серьезно покороблена, потому что я всегда искала любви. Я хотела любить и быть любимой... во семьдесят процентов моих мужчин, сложив оружие, бессовестно засыпали, забыв про меня... (70)*

*Потрясающий мужчина, племянник президента латиноамериканской республики, красавец Карлос любил тебя на столе своей резиденции, забыв о костлявой жене... (25)*

В непосредственном контакте употребляются в романе слова противоположной эмоциональной окрашенности и оценки (ингерентной положительной и адгерентной отрицательной):

*Такое вот выходило затянувшееся объяснение в чувствах, в его последних чувствах, в подергиваниях его мяса, я ответила: да, мол, люблю. (153)*

В авторской повествовательной манере можно усмотреть иронию по поводу тотальной телесной и сексуальной интравертности женского ми-

ровосприятия:

*И стало чисто в природе, как будто надела она белые кружевные трусы. (119)*

Согласно авторской концепции женскости, натура русской красавицы амбивалентна: женской приземленности, нарциссизму и интравертности в романе противопоставляется женская же экстравертность, жертвенность, самоотверженность. И все это эксплицируется в рамках эротического нарратива. Ведь героиня романа решается на совокупление с нечистой ради обретения святости и спасения России:

*... только думаю: быть мне новой Жанной д'Арк, вот тогда и посмотрим! То есть я умру, но зато святой стану, ... от греха до святости ближе, чем из мещанства... и меня воспоют... (295)*

Русская красавица бежит по дикому русскому полю нагая, безуспешно провоцируя своей наготой сексуальные действия нечистой силы.

*... и крови людской не прольется. А что же прольется? Известно что: вонючее, как гной, семя главного врага России, плотоядного демона... А как прольется, он немедленно сникнет, сморщится, ослабеет, и тогда сила справедливости восторжествует, кончится вековечное колдовство... (296)*

Так пафосная лексика жертвенности оказывается вплетена в лексическую ткань эротического романа.

Таким образом, все эротическое романное повествование строится на перемежении, взаимоналожении системно и контекстуально антонимичных лексических парадигм, что и обуславливает особую экспрессивность стилистики В. Ерофеева.

\* \* \*

Русский эротический язык...

Из всех возможных в конце предложения знаков препинания именно многоточие точно передает тот поиск, в котором находится современная русская художественная проза, пытаясь облечь в слова чувства, действия, ощущения – все то, что вбирает в себя триединство *любовь-страсть-секс*.

<sup>1</sup> Словарь русского языка: В 4 т. М., 1958.

<sup>2</sup> Даль В. Словарь живого великорусского языка. М., 1978.

<sup>3</sup> Современный словарь иностранных слов. СПб., 1994.

<sup>4</sup> Ерофеев В. Бог Х. Рассказы о любви. М., 2001. С. 201.

<sup>5</sup> Сорокин В. В культуре для меня нет табу // Владимир Сорокин. Собр. соч.: В 2 т. М., 1998. Т. 1. С. 17.

<sup>6</sup> Вепрева И.Т. Рефлективы как источник информации об изменениях в рус-

ской картине мира // Русский язык сегодня. М., С. 26.

<sup>7</sup> Ремчукова Е.Н. Грамматика и рефлексивный дискурс // Труды по русской и славянской филологии. Лингвистика. Новая серия. VIII. Тарту, 2002. С. 184

<sup>8</sup> Лагута О.Н. Метафорология: теоретические аспекты. Новосибирск, 2003. Ч. 2. С. 122.

<sup>9</sup> Там же. С. 114.

<sup>10</sup> Ролл С. Новые тенденции в современной культуре // Постмодернисты о посткультуре. М., 1998. С. 10.

<sup>11</sup> Там же. С. 10.

<sup>12</sup> Дарк О. Постмодернизм как утопический мир без богов // Постмодернисты о посткультуре... С. 90 – 91.

<sup>13</sup> Курицын Вяч. Пересекая границы традиционного и вербального // Постмодернисты о посткультуре... С. 77 – 78.

<sup>14</sup> Воробьева С.В. Левинас // Постмодернизм: Энциклопедия. Минск, 2001. С. 414.

<sup>15</sup> Грицанов А.А. Касание // Постмодернизм: Энциклопедия... С. 359.

<sup>16</sup> Шкловский В. Легкие нужны для дыхания: Мысли вслух // Виктор Шкловский. О теории прозы. М., 1984. С. 262

#### Литературные тексты

Ерофеев В. Русская красавица. М., 2001.

Липскеров Д. Про утро, пух и смерть // Дмитрий Липскеров. Эдипов комплекс. М., 2002.

Маканин В. Кавказский пленный // Антология современного рассказа. М., 2002.

Нарбикова В. Шепот шума // Валерия Нарбикова. Избранное, или Шепот шума. Париж – Москва – Нью-Йорк, 1994.

Нарбикова В. Равновесие света дневных и ночных звезд // Валерия Нарбикова. Избранное.

Сорокин В. Очередь // Владимир Сорокин. Собр. соч.: В 2 т. М., 1998. Т. 1.

Стогофф И. MASIAfucker. М.; СПб., 2003.

Улицкая Л. Сонечка. М., 2003.

Улицкая Л. Орловы-Соколовы // Людмила Улицкая. Цю-юрих: Роман, рассказы. М., 2002.

Улицкая Л. Женщины русских селений // Людмила Улицкая. Цю-юрих...

