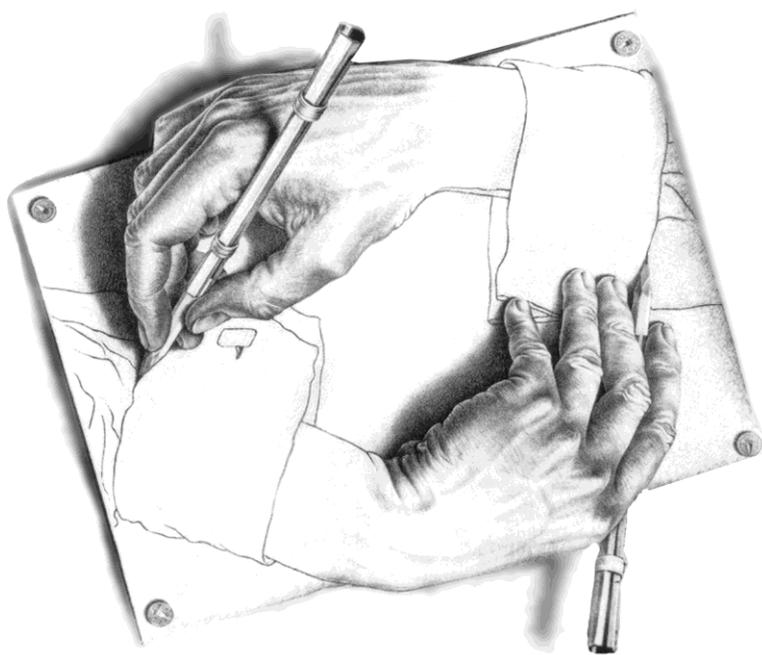


Т.Н. МАРКОВА

СОВРЕМЕННАЯ РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА

Учебное пособие



МИНИСТЕРСТВО НАУКИ И ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
ЮЖНО-УРАЛЬСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
ГУМАНИТАРНО-ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ

Т.Н. МАРКОВА

**СОВРЕМЕННАЯ
РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА**

Учебное пособие

Челябинск
2019

УДК 82.09(075)

ББК 83.ЗР6я73

М 52

Маркова, Т.Н. Современная русская литература [Текст]: учебное пособие / Т.Н. Маркова. – Челябинск: Изд-во Южно-Урал. гос. гуман.-пед. ун-та, 2019. – 241 с.

ISBN 978-5-907210-53-0

Учебное пособие представляет материал для изучения тенденций и наиболее заметных явлений русской литературы 1990–2000-х гг. Картина литературного процесса этих десятилетий представлена в динамическом сосуществовании основных литературных направлений: традиционного реализма, постмодернизма, постреализма и «нового» реализма. Наряду с обзорным освещением рассматривается творчество отдельных, наиболее значительных писателей, анализируются произведения, репрезентативные, «знаковые» для данного периода развития русской прозы.

Пособие, разработанное в соответствии с требованиями ФГОС направления подготовки 44.03.05 и 44.04.01 рекомендовано Учебно-методическим советом ЮУрГГПУ в качестве учебного пособия для студентов направления подготовки Педагогическое образование. Русский язык. Литература (бакалавриат с двумя профилями) и Филологическое образование (магистратура). Может быть полезным учащимся выпускных классов и школьным преподавателями-словесниками.

Рецензенты: Е.Г. Белоусова, д-р филол. наук, профессор
А.В. Подобрий, д-р филол. наук, профессор

ISBN 978-5-907210-53-0

© Т.Н. Маркова, 2019

© Издательство Южно-Уральского государственного гуманитарно-педагогического университета, 2019

ВВЕДЕНИЕ

Включенная в учебный план 5 курса филологического факультета дисциплина «История русской литературы (современная русская литература)» относится к вариативной части профессионального цикла дисциплин. Общая трудоемкость дисциплины составляет для студентов очного отделения 4 зачетные единицы – 144 часа. Из них 72 – аудиторная работа (36 – лекции, 36 – семинарские занятия), 36 – внеаудиторная самостоятельная работа студентов, 36 – экзамен. Для заочного отделения общая трудоемкость составляет 2 зачетные единицы – 108 часов. Из них 14 – аудиторная работа (6 – лекции и 8 – семинарские занятия), 49 – внеаудиторная самостоятельная работа студентов, 9 – экзамен.

Для освоения курса «История русской литературы (современная русская литература)» студенты используют знания, умения и навыки, сформированные в ходе изучения предметов «Литературоведение», «История русской литературы», «Философия», «История зарубежной литературы», входящих в базовую и вариативную части ОПОП по профильной направленности «Русский язык. Литература».

В свою очередь, дисциплина «История русской литературы (современная русская литература)» становится основой для изучения «Теории литературы», а также для дисциплин, входящих в ОПОП магистратуры по направлению «Филологическое образование».

Изучение дисциплины «Современная русская литература» направлено на решение следующих задач:

анализ и интерпретация на основе существующих филологических концепций и методик отдельных литературных явлений и процессов;

сбор научной информации, подготовка обзоров, аннотаций, составление рефератов;

проведение учебных занятий и внеклассной работы по литературе в общеобразовательных и профессиональных образовательных организациях;

сбор и обработка литературных фактов с использованием традиционных методов и современных информационных технологий.

В результате освоения курса студент должен

– *знать* ведущие стилевые тенденции, характеризующие современный литературный процесс; основные аспекты взаимосвязи современной русской литературы с русской классикой XIX–XX вв.;

– *уметь* анализировать произведения современной литературы; адекватно применять термины и понятия современного литературного процесса;

– *владеть*: представлениями о наиболее значительных авторах и произведениях современной литературы, о

связях современной русской литературы и современной зарубежной литературы.

Освоение курса «Современная русская литература» формирует следующие компетенции, обозначенные в п. 5.3 ФГОС:

ОК-2 – способен анализировать основные этапы и закономерности исторического развития для формирования патриотизма и гражданской позиции;

ПК-11 – готов использовать систематизированные теоретические и практические знания для постановки и решения исследовательских задач в области образования.

Задачи профессиональной деятельности филолога-бакалавра, а также указанные компетенции определили структуру данного учебного пособия.

Настоящее пособие содержит лекционный материал, в котором выносятся на обсуждение актуальные теоретические проблемы, анализ знаковых художественных текстов; а также список рекомендуемой литературы по курсу, вопросы для самопроверки, темы для рефератов и творческих заданий.

РУССКАЯ ВОЕННАЯ ПРОЗА 1990–2000-х гг.

Произведения о Великой Отечественной войне, созданные в последние три десятилетия, нельзя рассматривать вне связи с противоречивым историческим, социальным и литературным контекстом рубежа веков. Становление новой художественной парадигмы в 1980–1990-е гг. происходило в условиях необъявленной (афганской, затем – чеченской) войны, сформировавшей устойчивое антимилитаристское общественное сознание, которое внесло существенные коррективы в современные исторические реконструкции.

Новый взгляд на войну был подготовлен «окопной правдой» В. Богомолова и В. Кондратьева, прозой и публицистикой Д. Гранина и А. Адамовича, В. Быкова и В. Астафьева. Но неумолимый ход времени год от года сужает круг авторов, обладающих личным фронтовым опытом, а знания и оценки новых поколений о войне имеют вторичный, опосредованный, заемный характер.

Движение военной прозы последнего десятилетия XX в. определяется разнообразием художественным подходов, по-разному актуализирующих батальную традицию Л.Н. Толстого. В конце века в первую очередь оказались востребованы толстовский пацифизм (война – «противное человеческому разуму и всей человеческой природе событие») и жесткий реализм в изображении войны («в

крови, в страданиях, в смерти»), доходящий до натуралистических форм. Для примера сопоставим публикации середины 1990-х: две повести («Бунташный остров» Ю. Нагибина и «Блок-ада» М. Кураева) и два романа («Плацдарм» В. Астафьева и «Генерал и его армия» Г. Владимова).

Конструированию сюжета в повестях Ю. Нагибина и М. Кураева сообщается толчок в современности. У Нагибина это экстремальная ситуация бунта в интернате для инвалидов войны, спровоцированная жесткой реакцией политбюро ЦК КПСС на передачу одной из западных радиостанций. Протестуя против эвакуации в глубь страны, обитатели бывшего монастыря, калеки-фронтовики занимают круговую оборону. Бунт пробуждает в людях человеческое достоинство, бесстрашие перед лицом жестокой правды, выдвигает своего лидера и своего летописца:

Я как-то спросил у Пашки, отчего такая дегероизация войны, раньше или хвастались, или молчали. "Жить было нечем, – ответил Пашка. – У кого нервы послабее, вздрючивали себя бахвальством, у кого покрепче, искали чего-то в собственных потемках. А сейчас есть жизнь. Так на хрена липа? Это замечательно, может, главное, чего мы добились. Отметь в своей летописи¹.

В доме инвалидов войны не празднуют Дня Победы, здесь скорбным плачем и рыданием отмечают 22 июня – начало конца для людей, ставших калеками, страшными обрубками войны. Рассказываемые фронтовиками истории ранений и ампутаций окончательно освобождают чи-

¹ Нагибин Ю. Бунташный остров / Ю. Нагибин // Юность. – 1994. – № 4.

тателя от романтических иллюзий и мифов о героизме, потому что не подвиг в состоянии аффекта и не трагическая случайность, а бездарность командования и безответственность врачей, одним словом, преступное пренебрежение к человеческой жизни вообще оказывается главной причиной искалеченных человеческих судеб.

Поводом для написания повести М. Кураева стало празднование 50-летия снятия ленинградской блокады как генеральная репетиция юбилея Великой Победы. Рядом с названием «Блок-ада» стоит шокирующий подзаголовок «Праздничная повесть»², обнажающий парадоксальные отношения внутри текста: два мира (прошлое и настоящее), два стилевых ключа (повествовательный и публицистический), два подхода (гуманный и ироничный). Реконструкция прошлого ведется автором через активизацию воспоминаний раннего детства и семейных преданий. Рисуя страшный мир, в который против своей воли втиснут человек, Кураев не нагромождает ужасы, страдания и героизм, но акцентирует внимание читателя на якобы «бытовых» мелочах, эксцентрических деталях и даже поэтических моментах жизни блокадников. Кромешный мир блокадного города он одухотворяет «субстанцией интеллигентности» своих любимых героев, оживляет их порядочностью, противостоящей как кровавой трагедии прошлого, так и пошлому политическому фарсу современности.

² Кураев М. Блок-ада. Праздничная повесть / М. Кураев // Знамя. – 1994. – № 7.

Романы В. Астафьева и Г. Владимова, безусловные лидеры 1995 г., удостоенные самых престижных литературных премий, получили широкий резонанс в критике (Л. Аннинский, Т. Вахитова, И. Дедков, Н. Иванова, А. Марченко, А. Немзер и др.). Непреднамеренное, но символическое совпадение по времени и месту действия двух столь несхожих произведений контрастно оттеняет разницу писательских подходов.

В. Астафьев – участник Великой Отечественной, страдавший свою правду о войне, правду о помрачении, крови, ярости, предательстве, почти всевластно торжествующем зле. Стиль его романа отличает предельная экспрессивность, почти аввакумовская страстность, непримиримость, крайний максимализм и натурализм, композиционные и речевые контрасты. Астафьев 1990-х, начисто утративший романтические иллюзии, донельзя ожесточенный на советскую власть, рисует картины беспрочно трагические. Так, в главе «Переправа» представлен подлинный апокалипсис, вселенская фантазмагория, крошечный ад на земле. Писатель сам ужаснулся картине массового смертоубийства.

На острове горели кусты, загодя облитые с самолетов горячей смесью, мечущихся в панике людей расстреливали из пулеметов, глушили минами, река все густела и густела от человеческой каши, все яростней хлестали орудия, глуша немцев, не давая им поднять головы. Но противник был хорошо закопан и укрыт, кроме того, через какие-то минуты появились ночные бомбардировщики, развесив фонари над землей, начали свою смертоносную работу – они сбрасывали бомбы, и

в свете ракет река поднималась камнями, осколками, ошметками тряпок и мяса.

Старые и молодые, сознательные и несознательные, добровольцы и военкоматами мобилизованные, штрафники и гвардейцы, русские и нерусские, все они кричали одни и те же слова: «Мама! Божечка! Боже!» и «Караул! Помогите!». А пулеметы секли их и секли, поливали разноцветными струйками. Хватались друг за друга, раненые и не тронутые пулями и осколками люди связками уходили под воду, река бугрилась пузырями, пеннлась красными бурунами³.

И это та самая река, в которой князь Владимир крестил Русь, река, своими водами омывшая тела наших далеких предков во имя Отца и Сына и Святого Духа. Астафьев яростно разрушает прежние каноны, утверждая, что народ – покинутый богом страдалец – смертен и уничтожим, он разномастен и разнолик, в нем есть все: и величие, и мерзость. Роман производит впечатление болевого шока, пронзительной боли за народ, частицей которого ощущает себя и сам писатель. Если в произведении Астафьева акцентируется физиологический аспект в изображении войны, то в романе Г. Владимова «Генерал и его армия»⁴ анализу подвергается ее стратегия и психология.

Композиция произведения Владимова вычерчена практически безупречно, необычайно богат круг исторических, культурных, фольклорных и литературных реми-

³ Астафьев В. Плацдарм / В. Астафьев // Новый мир. – 1994. – № 10. – С. 88.

⁴ Владимов Г. Генерал и его армия / Г. Владимов // Знамя. – 1994. – № 4–5.

нисценций, повествование аналитично и психологично. Главный герой романа, отстраненный от командования генерал Кобрисов, на армейском «Виллисе» направляется в Москву, в Ставку, вновь и вновь мысленно возвращаясь к ключевому эпизоду – сцене заседания военного совета по поводу взятия Предславля (Киева). Он мучительно проигрывает про себя каждую деталь своего разговора с маршалом Жуковым, в результате которого и оказывается в опале. Суть расхождения позиций генерала и маршала – в вопросе о цене победы, о тактической целесообразности потерь в живой силе («Спасти Россию ценой России»), о цене солдатской жизни, жалости и сострадании. Кобрисову «этих людей жалко», но великий полководец не воспринимает слова «жалко», расценивая позицию Кобрисова как нерешительность и малодушие. Уже на въезде на Поклонную гору опальный генерал слышит по радио победоносную реляцию о взятии Мырятина и, нарушив распоряжение маршала, поворачивает машину обратно – в сторону Днепра, к оставленным им солдатам. Г. Владимов строит свою книгу на документе и творческом воображении, он почти романтизирует Великую и Священную. И все же...

Оба романа (Астафьева и Владимирова) сходятся в одной болевой точке современности – вопросе о цене Победы. «Победили? – Мы просто завалили своими трупами фашистов», – восклицает максималист Астафьев. А герой романа Владимирова, генерал Кобрисов, размышляет о четырехслойной русской тактике, когда «три слоя ложатся, четвертый проходит». Именно здесь находится точка пе-

ресечения, которая возводит в более высокую степень момент истины. При всем разнообразии художественных подходов и стилевых воплощений современная военная проза устремлена к решению главного вопроса – о цене солдатской жизни, о цене Победы.

О смене художественной оптики и нравственных акцентов со всей определенностью заявила новая военная («афганская») проза (С. Алексиевич, О. Ермаков). Современный мир сквозь призму страшного опыта афганской войны предстал как мир потрясенный, содрогнувшийся, потерявший свои ориентиры, свою человеческую сущность. Акцент в изображении войны смещается на проблему деформации человеческой психики, зараженной вирусом насилия, ненависти и мести.

Открытие новой темы принадлежит белорусской писательнице и журналистке С. Алексиевич, на что указывает само название ее книги – «Цинковые мальчики»⁵ (в цинковых гробах доставляли на родину убитых в Афганистане). Произведение относится к документально-художественному жанру – «жанру голосов», согласно авторскому определению.

Таких голосов в повести более шестидесяти: летчики и десантники, разведчики и связисты, врачи и библиотекари, матери и жены погибших. Каждый рассказывает о своей боли, но в общем хоре (полифонии голосов) возникает многосторонний облик необъявленной войны. Зада-

⁵ Алексиевич С. Цинковые мальчики / С. Алексиевич // Дружба народов. – 1990. – № 7.

чу книги писательница видит в том, чтобы «сорвать лицемерную завесу молчания, выпотрошить лживые лозунги», записать воспоминания «окопных людей», исполнявших чужие приказы, запечатлеть народную память и боль, понять, разобраться, погрузить человека в себя. «Мой путь – от человека к человеку, от документа к образу», – объясняет свою стратегию автор. «Голоса» героев книги распределяются по трем главам – «День первый», «День второй», «День третий» (как три дня творения) – и обрамляются авторскими разделами «Из дневниковых записей до книги» и «Из дневниковых записей после книги». Позиция автора воплощает женскую точку зрения на войну («война – порождение мужской природы»), позицию «абсолютного пацифиста». Каждая из глав предваряется библейской цитатой, а своего телефонного оппонента Алексиевич увещевает то Евангелием от Матфея, то Книгой Бытия. Передавая рассказы «афганцев», она никак не комментирует их, оставляя читателя наедине с чужой болью.

Герои новой военной прозы отличаются от своих предшественников тем, что существуют в тотально враждебном мире: чужая природа, чужие горы, чужие дороги, чужие лица. У них нет ощущения внутренней правоты, они переживают мучительную психологическую ломку – крах иллюзий о солдатском братстве, об исполнении интернационального долга. Отрекшись от ложных идей, они впадают в безверие, пессимизм, переживают состояние отчуждения от мира и от самих себя.

Если для С. Алексиевич главной является проблема деформации идей, для прошедшего через Афганистан

О. Ермакова важнее всего проблема деформации человеческой психики, вопрос о том, что происходит с человеком на войне.

После удачного дебюта с «Афганскими рассказами»⁶ он публикует в журнале «Знамя» первый роман об афганской войне – «Знак зверя»⁷. Библейский по замаху замысел воплотился в виде лирического романа с метафизическим сюжетом о «воспитании чувств» советского паренька, помещенного в условия «пограничной ситуации». Предмет романа Ермакова – психология человека на войне. Анализ психологии обеспечивается специфическим приемом расщепления авторского сознания. Автор и его герой живут сразу в двух сферах: в области природной вечности и в тесноте человеческого времени.

Война, которую изображает Ермаков в своем романе, – последняя война умирающей империи, война, у которой нет внятного ее участникам смысла, война без причин и целей, как бы сама стихия войны, это болезнь, повальная эпидемия, вызванная вирусом насилия и ненависти. Об этом говорит эпитафия, взятый из «Откровения Иоанна Богослова»:

И дым мучения их будет восходить во веки веков, и не будут иметь покоя ни днем, ни ночью поклоняющиеся зверю и образу его и принимающие начертание имени его.

Зверь – это антихрист, жестокий слуга дьявола, это лжепророк, соблазняющий и губящий людей, поклоняю-

⁶ Ермаков О. Афганские рассказы / О. Ермаков // Знамя. – 1989. – № 10.

⁷ Ермаков О. Знак зверя / О. Ермаков // Знамя. – 1992. – № 6–7.

щихся антихристу. На каждом персонаже романа лежит «знак зверя», кровавый отсвет войны. Слепленный им, человек убивает сам и велит убивать другим. Он воюет с пространством, временем, материей, самим собой. Под апокалипсическим «знаком зверя» автор имеет в виду согласие вступить в круговую поруку ненависти, стать звеном в цепи насилия и мщения.

История главного героя – это история болезни души, которая оказывается не в силах сохранить личную порядочность (здоровье) во время повальной эпидемии. Неся службу в ночном карауле, Глеб непреднамеренно убивает дезертировавшего из части товарища с традиционно братним именем Борис. По ходу повествования герой теряет собственное имя (Глеб Свиридов – Черепаха – Череп), и эта утрата входит в тот синдром обезличенности, который постигает его, как и всех, кто принял «знак зверя». Финал романа носит амбивалентный, символический характер. Отслуживший свой срок герой как бы раздваивается: в одной из своих ипостасей он поднимается на трап самолета, улетающего в Союз, а в другой – с вновь прибывшими новобранцами он возвращается в «мраморно-брезентовый город». И это не мифическое круговращение, а духовная реальность неискупленной вины за совершенное преступление («и не будут иметь покоя ни днем, ни ночью поклоняющиеся зверю»).

Если герои прозы о Великой Отечественной воевали с внутренним сознанием борьбы за правое дело, с ощущением поддержки боевых товарищей и верой в Победу, которая «одна на всех», то в новой военной прозе человек

поставлен в условия, изначально исключаящие успех, он одинок, отчужден от мира и своей человеческой сути. Так новая военная проза смыкается с литературой «потерянного поколения» (Олдингтон, Ремарк, Хэмингуэй), усваивая опыт экзистенциалистской прозы, приемы модернистского письма (Джойс, Пруст): расщепленного сознания, ассоциативных связей, символизации и метафоризации повествования.

При очевидной разнице индивидуальных стилей столь разных авторов, пишущих о войне, нельзя не отметить общие тенденции, среди них:

1) полемичность по отношению к официальному мифу о войне,

2) актуализация фольклорной и библейской образности и символики,

3) творческое усвоение приемов модернистского письма,

4) гуманистический пафос утверждения человеческой жизни как абсолютной ценности.

Среди публикаций 2000-х гг. назовем роман писателя-фронтовика Владимира Богомолова «Жизнь моя, иль ты приснилась мне?»⁸. События в романе начинаются в феврале 1944 г., с форсирования Одера и длятся до начала 1990-х. Свой роман-завещание Богомолов писал, активно привлекая историко-архивные документы: приказы Сталина, Жукова, выдержки из фронтовой печати. Автор передает

⁸ Богомолов В. Жизнь моя, иль ты приснилась мне? / В. Богомолов // Наш современник. – 2005. – № 11-12; 2006. – № 1; №№ 10-12; 2008. – №№ 10-11.

настроение в армии, вступившей на территорию врага, бесстрашно показывая замалчиваемую ранее изнанку войны. О своей последней и главной книге Богомолов писал: «Это будет отнюдь не мемуарное сочинение, не воспоминания, а, выражаясь языком литературоведов, «автобиография вымышленного лица». Причём не совсем вымышленного: в шкуре большинства героев я провёл целое десятилетие, коренными прототипами основных персонажей были близко знакомые мне во время войны и после неё офицеры. Этот роман не только об истории человека моего поколения, это реквием по России, по её природе и нравственности, реквием по трудным, деформированным судьбам нескольких поколений – десятков миллионов моих соотечественников».

В шорт-лист премии «Национальный бестселлер» 2008 г. вошел роман Андрея Тургенева (псевдоним В. Курицына) «Спать и верить: блокадный роман»⁹. Книга содержит рассказы о реальных фактах и событиях, нашедших отражение в блокадной историографии, при всем том это не документальное, а художественное произведение, наполненное вымышленными именами, эпизодами, сюжетными перипетиями. Перед нами Ленинград конца 1941 г. Разрабатывается зловещий «План Д» – взрыв Ленинграда в случае его падения. Молодой полковник НКВД, готовящий покушение на секретаря обкома Марата Кирова (прообраз Жданова), влюбляется во вчерашнюю

⁹ Тургенев А. Спать и верить: блокадный роман / А. Тургенев. – М: ЭКСМО, 2007.

школьницу Варю, ожидающую писем жениха с фронта. Автор не скрывает от читателя своего отношения к описываемому как к вымышленному любовному роману литературных героев, фоном (только фоном!) для которого послужили блокадные дни города.

Среди бестселлеров 2009 г. роман Ильи Бояшова «Танкист или "Белый тигр"»¹⁰ о поединке русского танкиста и немецкого чудо-танка. Почти былинный сюжет о схватке русского богатыря с заморским чудищем. Главный герой романа – неизвестный танкист, спасенный на Курской дуге из обгоревшего танка и чудом выживший. С этого момента для него война заключается в том, чтобы найти и уничтожить неуязвимый вражеский танк, который наносит большой урон советским частям. Советский солдат – это Воин Света, а его противник – воплощенное Зло в виде фантастического белого танка без опознавательных знаков. Так про войну еще не писали.

Приходится констатировать: временная дистанция, сделавшая Вторую мировую недоступной для сопереживания юному поколению, позволила ей стать благодатным материалом для конструирования иной реальности, и эту нишу немедленно заняли популярные в массовой литературе жанры мелодрамы и фэнтези.

¹⁰ Бояшов И. Танкист или «Белый тигр» / И. Бояшов. – СПб.; М.: Лимбус Пресс, 2008.

ПРОЗА В. МАКАНИНА О ЧЕЧЕНСКОЙ ВОЙНЕ

В.С. Маканин – признанный классик современной литературы. Особое место среди современных писателей обеспечено экзистенциальным характером его прозы. Если в начале 1980-х критика видела главное ее достоинство в анализе социальной действительности (А. Бочаров, В. Бондаренко, Н. Иванова), то в статьях 1990-х акцентируется иная – бытийная, экзистенциальная – направленность его творчества (Л. Аннинский, А. Генис, А. Латынина, М. Липовецкий, А. Немзер, И. Роднянская). По данным Интернет на июнь 1999 г., Маканин занимал первое место по количеству посвященных ему критических обзоров. Дважды его произведения были отмечены самыми престижными премиями: Букера («Стол, покрытый сукном и с графином посередине», 1993) и Пушкинской премией («Андеграунд, или Герой нашего времени», 1999). Повесть «Лаз» (1992), бесспорно, вошла в антологию лучших произведений XX в.

По мнению ученых-филологов (Т.Ю. Климовой, С.В. Переваловой, Т.Н. Чурляевой)¹¹, проза Маканина строится вне известных жанровых моделей, с опорой на интуицию и движение свободной мысли художника, раз-

¹¹ Климова Т. Притча в художественном мире В. Маканина / Т. Климова. – Иркутск, 2009.

вертывающейся в формах метафорических и притчевых. Действительно, притчевость как способ моделирования мира и рефлексии о нем определяет сюжетостроение всей прозы В. Маканина, начиная с 1970-х гг. по настоящее время (от повести «Ключарев и Алимущкин» (1970), через «Голоса» (1980), до «Буквы А» (2000) и далее).

В этой связи особый интерес представляют произведения Маканина о чеченской войне – «Кавказский пленный» (1995) и «Асан» (2008). Оба текста вызвали весьма бурную полемику. Достаточно вспомнить статью П. Басинского «Игра в классики на чужой крови»¹² и разгромную рецензию В. Топорова «Асан хочет крови»¹³. У отдельных критиков возникло ощущение мертвенности и фальшивости текста; указаниям на допущенные автором ошибки и неточности нет числа.

Разумеется, гораздо более органичны попытки осмысления войны в Чечне средствами журналистики: «Позывной – “Кобра”: записки разведчика специального назначения» Э. Абдуллаева (1997), «Моя война: Чеченский дневник окопного генерала» Г. Трошева (2001), журналистское расследование А. Политковской «Вторая чеченская» (2002). В сферу литературы тему чеченской войны вводят рассказы и повести участников событий: А. Бабченко («Алхан-Юрт»), А. Карасева («Запах сигареты»), З. Прилепина. Среди произведений крупной фор-

¹² Басинский П. Игра в классики на чужой крови / П. Басинский // Литературная газета. – 1995. – № 23.

¹³ Топоров В. Асан хочет крови / В. Топоров // Взгляд, 26 июля. – 2008.

мы назовем романы «Жажда» А. Геласимова, «Идущие в ночи» А. Проханова, «Патологии» З. Прилепина. Но какое место в рамках этой острой и горячей темы занимает притчевость?

Рассказ В. Маканина «Кавказский пленный» был напечатан в майском выпуске «Нового мира» за 1995 г. Его нравственно-философский смысл сразу подчеркивается полемическим зачином:

Солдаты, скорее всего, не знали, что красота спасет мир, но что такое красота, оба они, в общем знали¹⁴.

Но если Ф. Достоевский говорил о «всегдашней потребности красоты и высшего идеала ее», то у В. Маканина надобности в красоте герои не испытывают, она «пугает» и «заставляет насторожиться». В сознании человека конца XX в. происходит подмена понятия «красота мира» на понятие «красота местности», то есть этическое отторгается от эстетического.

Действие рассказа «Кавказский пленный» происходит в неопределенное время, на неназванной войне. Фабула рассказа проста: два армейских грузовика попадают в засаду в узком ущелье, боевики требуют выкуп; посланные за подкреплением солдат Рубахин и Вовка-стрелок возвращаются с пустыми руками. Статичность, тупиковость ситуации подчеркивается первой фразой заключительной части: *Без перемен*. Весь рассказ состоит из 6 частей, обозначенных автором арабскими цифрами; каждая из час-

¹⁴ Маканин В. Кавказский пленный / В. Маканин. – М: Панорама, 1997. – С. 449.

тей, в свою очередь, разделяется на тематические фрагменты, вводящие читателя либо в ситуацию, либо во внутренний мир героя. Контрастно-диалогический способ соединения этих фрагментов сообщает повествованию одновременно и кинематографический, и рефлексивно-аналитический характер.

В первом эпизоде два солдата пробираются сквозь кустарник. Пространственная динамика выражается глаголами в настоящем времени. Нарочитая замедленность второго эпизода контрастно противостоит динамике первого. Подполковник Гуров продолжает неторопливый торг с командиром боевиков Алибековым (речь идет об обмене оружия на провиант), но вялость слов (как и некоторая ленивость их спора) обманчива. В этом эпизоде постоянно резонируют два слова-образа – «обмен» и «обман», а также их корреляты.

Основная сюжетная линия «обмена» оттеняется побочной, развивающейся синхронно: из соседнего дома, куда скрывается Вовка-стрелок с подвернувшейся под руку молодкой, слышится долгий жаркий шепот, тихий стговор, и речь тоже идет об обмене. Этот побочный (по отношению к «стговору» командиров) эпизод, в свою очередь, зеркально отражается в кульминационной части рассказа: в первом случае женщина зажимает рот Вовке (любовный жест), во втором – Рубахин зажимает рот пленному кавказскому юноше, и это объятие оказывается смертельным.

Так, в композиции рассказа мы обнаруживаем множество характерных для Маканина переключек, повторов, возвратов: сюжетных – когда ситуации аукаются, зеркаль-

но отражаются, прорастают друг в друга (тот же зажатый рот, например, или ленивый торг), и семантических (радостно перекликающиеся в небе птицы в первой части и беспорядочная стрельба в последней – словно бы журавли закликали). Главная философема рассказа – красота – последовательно включается в ряды парных мотивов: красота – плен, память – зов (клич), помнить – окликать, обмен – обман, мысль – инстинкт, тепло – холод, чувственность – рассудочность, мужское – женское, эрос – танатос.

Красота и смерть у Маканина постоянно оказываются рядом. В композиции рассказа особо значимым представляется четырехкратное повторение эпизода, связанного с гибелью ефрейтора Бояркова. Так, в первой части, наткнувшись на знакомый транзистор, солдаты ищут тело убитого сослуживца, находят и наскоро закапывают; открытое, залитое солнцем место обязывает их быть настороже. Во втором эпизоде оставленный Вовкой на бугре играющий транзистор снова напоминает Рубахину, какое красивое место выбрал себе на погибель Боярков, воскрешает в памяти виденное, причем при новом упоминании картина детализируется. Описание одного и того же эпизода повторяется каждый раз в новой вариации. В кульминационной пятой части рассказа этот мотив возникает дважды: в первый раз как бы мимоходом, но все с той же рифмой: «смерть – красота» (*Стороной они прошли холмик, где был закопан пьянчуга Боярков. Замечательное, залитое вечерним солнцем место*), во второй раз он проявляется через параллелизм ситуаций, когда солдаты поспешно зарывают

мертвое тело прекрасного пленного (как двумя сутками раньше зарыли тело убитого ефрейтора).

Тема красоты в рассказе Маканина проходит, как в музыкальной фуге, поочередно в разных регистрах, с различными вариациями и преобразованиями, чередуясь с интермедиями, и каждое новое ее проведение сопровождается всевозможными контрапунктами – противоположениями. Композиция «Кавказского пленного» выстраивается как бы на трех одноголосых темах, которые контрапунктически сочетаются в одновременном трехголосом звучании, образуя одну, называемую в теории музыки «тройной» (трехголосой) тему: красота – опасность – память; эрос – танатос – зов; обмен – подмена – неизменность.

Подмена понятия «красота мира» понятием «красота местности» становится первым обменом в череде многих, описанных Маканиным: подмена мира войной, любви физиологией, ответственности за свою жизнь бездумным существованием в массе, в потоке. Люди не могут не слышать тревожащий их зов красоты, она властно притягивает (пленяет), но и карает людей, разучившихся внимать и служить ей. Таким видится нравственный урок и пафос этого произведения. Так поэтика повторений, разрастание смысла за счет символической природы «цитат из вечности» трансформируют рассказ «Кавказский пленный» в притчу о красоте, которая в очередной раз никого не успела спасти. Мы имеем дело с притчевой интенцией понимания, несводимостью концептов к фиксированным идеологическим доминантам и ориентацией на процесс осмысления. Композиционно это выражается в открытом

вопрошающем финале. Мы видим не результат, а процесс формирования мысли и приглашение к рассуждению.

Современный писатель создает притчу, чтобы проговорить некоторые вещи, которые он прямо сформулировать не может не в силу языковой несостоятельности, а в силу глубинных, психоаналитических в некотором смысле, причин. Скажем больше: современная притча – во многом реакция на замкнутое в литературном поле слово, на литературоцентричность, она выводит художественное слово – «цитату из вечности» – в более широкий контекст, возвращая слову этическую, учительную составляющую. Притчевость предоставляет практически неограниченные возможности для многоуровневого прочтения, предельно активизирует житейский, интеллектуальный и духовный опыт читателя.

В романе «Асан» (2008) тема чеченской войны развивается в рамках большой жанровой формы. Книга В. Маканина вызвала широкий резонанс в критике. Отклики о ней расположились в диапазоне от однозначно восторженных (Л. Данилкин) и сдержанно хвалебных (А. Немзер) до откровенно разгромных (В. Топоров) и смягченно хулигельных (И. Шевелев, В. Иванченко)¹⁵.

¹⁵ Данилкин Л. «Асан» / Л. Данилкин // Афиша, 29 октября. – 2008;

Немзер А. Служил на Кавказе.... О новом романе Владимира Маканина / А. Немзер // Время новостей, 1 сентября. – 2008;

Топоров В. Асан хочет денег / В. Топоров // Взгляд, 26 июля. – 2008;

Шевелев И. Культура, два раза «Ку»! / И. Шевелев // Новая газета. 2008. – № 64;

Особый интерес представляет вопрос о жанровой специфике произведения. А. Латынина считает «бесмысленным искать в романе Маканина реалистическое изображение этой войны» и определяет его как «притчу о том, как добро оборачивается злом», о невольной и трагической неблагодарности, о том, как страшно связаны в этом мире деньги и кровь¹⁶. С ней полемизирует С. Чередниченко: «Притче свойственна высокая степень абстрактности, когда все произведение становится целостной метафорой реальности. Герои притчи архетипичны, их опыт универсален <...> В романе "Асан" никаких признаков притчи нет. Его хронотоп предельно конкретен: вторая половина 1990-х годов, Чеченская республика. Главный герой майор Жилин – не абстрактный архетип, а вполне живой персонаж с массой типичных и индивидуальных черт. <...> "Асан" не притча, а настоящий роман, имеющий все основания претендовать на реалистичность»¹⁷.

Действительно, роман Маканина имеет некоторую двойственность. С одной стороны, до мелочей прописанные детали, введение в сюжет реальных, узнаваемых персонажей – Джохар Дудаев, Хаттаб. С другой стороны, авторская выдумка, миф – двурукое божество горских наро-

Иванченко В. Деньги против войны / В. Иванченко // Книжная витрина, 4 декабря. – 2008.

¹⁶ Латынина А. Притча в военном камуфляже / А. Латынина // Новый мир. – 2008. – № 12. – С. 163–170.

¹⁷ Чередниченко С. Уравнение Маканина / С. Чередниченко // Вопросы литературы. – 2009. – № 5.

дов Асан. Сюжетная конструкция с опорой на мнимое допущение оказывается для писателя более привлекательной, чем реальность, а реалистический роман – всего лишь оболочкой для притчи.

У писателя была более общая задача – выразить глубокие ментальные основы современной войны и описать войну как таковую. Решая эту задачу, он математически точно конструирует мир своей прозы, строит сюжет, формирует персонажей, доказывая самую важную для него теорему – о смысле бытия.

Маканин не бытописатель, он работает не с реальностью, а с ее математической моделью. Фабула романа состоит из длинной череды коммерческих операций. Он начинается сделкой, сделкой же – последней в жизни майора Жилина – заканчивается. Превращение театра военных действий в массовое торжище, вырождение общего дела войны в личное дело наживы скрепляет и символизирует в романе вымышленный мифический образ Асана, древнего грозного бога войны, ставшего современным всевластным богом денег. Имя бога превращается в пароль и в дензнак, «Александр» редуцируется до «Асан».

Акцент в романе смещается в сторону темы – человек на войне. Маканин выводит на литературную арену нового героя. Фамилия персонажа отсылает к хрестоматийному «Кавказскому пленнику» Л. Толстого. История толстовского Жилина – это рассказ о стойкости русского человека к лишениям. Однофамилец толстовского героя, перенесенный в наше время, служит на Кавказе. Он сталкивается с низостью, подлостью и предательством – бегством складских полковников из Чечни накануне войны. Но, как его

литературный предшественник, не сдается обстоятельствам, не падает духом.

Русский человек умеет ко всему приспособиться, и Жилин приспособился к войне. Он честно выполняет свой долг: снабжает армию горючим, при этом берет одну десятую часть себе в качестве платы за гарантию доставки. Ради того, чтобы вернуться в свой дом на берегу большой русской реки, к своей семье, к нормальной жизни, он работает, проводя по опасным дорогам машины со складским горючим.

Центральное место в романе уделяется переживаниям человека на войне. Исполнены трагизма истории о русских пленниках, томящихся в зинданах, об их матерях, приехавших в Чечню в поисках сыновей. Ничто не останавливает женщин на этом пути. Последние деньги они собирают на выкуп пленников. И тут им на помощь приходит майор Жилин, которому далеко не безразлична судьба солдат.

В этой связи показательна начальная сцена романа, выполняющая роль своеобразного эпиграфа к его притчевой составляющей. Маканину важно показать, что майор Жилин, этот всеильный Сашик, он же Асан, способен пренебречь денежными интересами и даже жизнью своей рискнуть ради не известных ему желторотых новобранцев. На протяжении торга с боевиками майор не перестает иронизировать над собой:

Пацанов тебе жаль. Ах, ах!.. Будут валяться в траве и в кустах!.. Ах, какие молодцы!.. Но взяляни честно. Они приехали убивать. Убивать и быть убитыми... Война. Сиди на своем

*складе, майор. Считай свои бочки с бензином... и с соляжкой... с мазутом...*¹⁸

На бензиновых складах у Жилина работает много солдат, среди них подобранные в перелеске на подходе к Грозному «контузники» Алик и Олег. Одуревшие после близкого разрыва, они отползли в кусты, избежав участи быть убитыми чеченцами. Теперь их ждет разбирательство в комендатуре и обвинение в дезертирстве. Жилин решает попридержать «контузиков» у себя на складе, а потом отправить в родную часть. Но почему-то он привязывается к этим двум нелепым пацанам. И чем больше хлопот приносят ему эти «шизы», тем большую ответственность чувствует за них майор.

По их настойчивым просьбам они отправляются в часть вместе с Колей Гусарцевым. Когда приходит слух, что Гусарцев убит, Жилин переживает за друга и двух «шизов», мысленно похоронив их, как вдруг они снова объявляются у складских ворот. Реконструируя обстоятельства гибели Гусарцева, майор выясняет, что застрелил его Алик, целясь в командира боевиков – Горного Ахмеда. Вспышку в мозгу контуженного пацана вызвала пачка денег, перешедшая из рук чеченца в руки офицера. Алик уже видел пачки денег, переходящие из рук чеченцев в руки командиров, после чего рота попадала в засаду и люди погибали. Он выстрелил в эту пачку как источник прошлых и будущих бед – и попал в Колю Гусарцева. С Колей Гусарцевым произошел несчастный случай. Жилин оказывается жертвой трагических обстоятельств. Не

¹⁸ Маканин В. Асан / В. Маканин. – М.: Эксмо. – 2008. – С. 11.

удалив от себя пацанов, к которым испытывает острую жалость, он сам делает шаг навстречу собственной гибели.

В повествовании Маканина мерцает древний фольклорный мотив — гибель отца от руки сына. Жилин гибнет от руки Алика, которого он спас от наказания, при тех же обстоятельствах, в каких погиб Коля Гусарцев, — при передаче ему денег чеченцем. После выстрела Алика Жилин успевает воскликнуть: *Ты же убил меня, дурачок стриженный*, — но так и не выдаст мальчишку подоспевшему офицеру, сказав: *Нас обстреляли*.

Конфликт разума и чувства, прагматической логики и иррациональной привязанности превращает Жилина в «слабое звено», в чужеродный системе элемент. Неуместность на войне красоты и добра здесь ощутима с особой отчетливостью. Человек гибнет, когда кого-то жалеет, к кому-то привязывается, то есть хочет остаться на войне Человеком.

Свою новую притчу о том, как добро оборачивается злом, о том, как страшно связаны в этом мире деньги и кровь, автор одел в «поношенный армейский камуфляж» (А. Латынина), в бытовую оболочку романа о чеченской войне, о которой кабинетный писатель имеет опосредованное знание. Но дело в том, что этот роман, как и вся проза Маканина, строится преимущественно с опорой на интуицию и движение свободной мысли художника, развертывающейся в притчевых формах. Роман привлекает не внятностью ответов, а парадоксальным звучанием вопросов.

В ситуации кризиса жанрового мышления наблюдается внешне парадоксальное явление: «неготовая, становящаяся современность» побуждает к регенерации от-

шлифованных веками культуры сюжетных архетипов, повествовательных форм и их словесного оформления. Предвидение О. Мандельштама осуществляется: «роман возвращается к <...> истокам – к летописи, агиографии, к Четьи-Минеи»¹⁹. М. Эпштейн говорит об инволюции романа²⁰, В. Тюпа о продуктивности протороманных форм²¹. Современный исследователь среди основных векторов трансформации романного слова указывает на актуализацию архаических форм: басни, сказки, утопии, притчи²².

В условиях тотального недоверия к открытому слову архаические модели и сюжетные структуры предоставляют современному писателю возможность сказать «о тайной глубине жизни», избегая пафоса, риторики и дидактики. Оставаясь верным своей художественной стратегии, писатель продолжает верить алгеброй (строго выстроенным текстом) дисгармонию (абсурдность, иррациональность) мира, непрестанно двигаясь по пути поиска формулы бытия, его сути и смысла.

¹⁹ Мандельштам О. Конец романа // О. Мандельштам «Слово и культура». – М.: Сов. писатель, 1987. – С. 75.

²⁰ Эпштейн М. Прото-, или Конец постмодернизма / М. Эпштейн // Знамя. – 1996. – № 3.

²¹ Исследуя типовые коммуникативные стратегии «исторически продуктивных пра-художественных жанров», ученый выделяет «первофеномены жанров»: сказание (легендарно-историческое предание), притча, анекдот, жизнеописание (биография) как протороманные формы высказывания» (В. Тюпа. Нарратология как аналитика повествовательного дискурса / В. Тюпа. – Тверь, 2001. – С. 12).

²² Маркова Т. Пути трансформации жанров в русской прозе рубежа 20-21 вв. // Метаморфозы жанра в современной литературе: сб. науч. тр. / отв. ред. Е. Соколова – М.: ИНИОН РАН, 2015. – С. 7-26.

«ЖЕНСКИЙ РАЗГОВОР» В. РАСПУТИНА

Произведения Валентина Григорьевича Распутина («Живи и помни», «Последний срок», «Прощание с Матёрой», «Пожар») прочно вошли в золотой фонд русской литературы XX в.²³ Они помогают найти ответы на важнейшие вопросы современности: что с нами происходит, как жить правильно, по совести, как не растерять себя, быть морально ответственным за свою жизнь и жизнь близких.

Имя В. Распутина известно во всем мире, его книги переведены на десятки языков. Горькая правда его произведений, напряженный драматизм и глубокий психологизм поразили читателей. На материале трагической истории ангарских деревень автор исследует вечные проблемы добра и зла, жизни и смерти, любви и счастья. Все его тексты – это признание в любви к русской деревне, ладу в крестьянской избе, это утверждение идеи семьи, рода, памяти – на чем и держится мир. Рассказ «Женский разговор» (1995) – еще одно тому подтверждение²⁴.

И снова перед нами сибирская деревня. Распутина неустанно волнует судьба ее жителей, судьба России. По

²³ Тендитник Н. Валентин Распутин. Очерк жизни и творчества / Н. Тендитник. – Иркутск: Изд-во Иркут. ун-та, 1987.

²⁴ Распутин В. Женский разговор / В. Распутин. Живи и помни. – М.: Панорама, 1997. – С. 354–366.

глубокому его убеждению, все лучшее, подлинное сохраняется именно в русской деревне с ее нравственными устоями. Писатель остро переживает за нее и дает понять своим современникам, что жизнь пошла не в ту сторону, что мы упорно уклоняемся от следования тем духовным правилам, которые всегда чтились русским народом.

Островком нравственности в океане зла, по мнению писателя, остаются старые люди. Его героини – много прожившие женщины, охраняющие вековые обычаи, устои. Они живут в тесном единстве с природой, работой на земле. Бог, семья, труд, память – неизменные жизненные ценности. Забота о детях, доме, родной земле составляет основу их миропонимания, их духовной жизни²⁵.

Эти истины стремится донести писатель в рассказе «Женский разговор», где центральное место занимает откровение бабушки Натальи о целомудрии, непорочности, таинстве любви, предназначении женщины. Эпитет «женский» здесь означает, что это не просто разговор женщин, а разговор о женском, тайном: о любви, детях, замужестве. Рассказ построен на антитезе в миропонимании главных героинь: старухи-праведницы и современной девочки-подростка. Это диалог старшего и младшего поколения о человеческой морали, о роли женщины в современном мире.

²⁵ Ковтун Н. Творчество В. Распутина в контексте национальной мифологии / Н. Ковтун «Современная традиционная проза: идеология и мифопоэтика»: учеб. пособие. – Красноярск: Сиб. федер. ун-т, 2013. – С. 129–227.

Рассказ начинается с предъявления, на первый взгляд, заурядной житейской ситуации:

В деревне у бабушки посреди зимы Вика оказалась не по своей доброй воле. В шестнадцать годочков пришлось делать аборт. Связалась с компанией, а с компанией хоть к лешему на рога. Бросила школу, стала пропадать из дому, закрутилась, закрутилась... (с. 354).

Но за этой ситуацией скрывается драма всего современного общества. И в поведении, и в словах Вики явлены черты, присущие молодым людям нашего времени: стремление к независимости, свободе, неуважение традиций, непонимание того, что очень легко разрушить себе жизнь, а исправить содеянное непросто, порой невозможно. Родители где-то рядом, но их нет, а есть поступки, которые подчеркивают взаимное отчуждение родителей и дочери: *...пока хватились, выхватили из карусели – уже наживленная. Дали отлежаться... и к бабушке на высылку, на перевоспитание (с. 355).*

В экспозиции рассказа иронически представлена картина бездумной электрификации всей страны.

Прошли те времена, когда электричество всякую минуту было под рукой. Сковырнули заради него ангарские деревни, свалили как попало в одну кучу, затопили поля и луга, порушили вековечный порядок – все заради электричества, а им-то и обнесли ангарские деревни... (с. 355).

Используя неопределенно-личные предложения, автор показал действие-уничтожение, неестественное течение жизни, ее саморазрушение.

В композиционном построении диалога четко обозначено кольцевое обрамление: предваряет и заканчивает ночной разговор описание природы, которое оттеняет развертывающееся действие.

За Ангарой, после заката, долго горело растекающееся зарево и долго томилось, впитываясь внутрь, долго потом уже новым, не зимним пологом, лежала по белому полю нежная синева (с. 355).

Пейзаж в рассказе представлен через восприятие Натальи, природа выступает своеобразным камертоном поступков. В начале беседы этот мир полон звуков (*звенькало из первых сосулк*), запахов (*загорчил воздух*) и красок (*солнечный яркий день, искристо играли тугие снега*). Автор подчеркивает красоту и богатство мира, в котором живет Наталья. Этот мир словно посылает ей импульсы, прилив энергии; общение с ним сопряжено с познанием себя, с постижением сущности мироздания. Картины сибирской природы, ночного неба особым образом окрашивают поэзию простых чувств, придают им характер таинства.

Чётко обозначено художественное время – мартовский вечер, восьмой час:

Мерцал под ранним месяцем ранний вечер, до темноты возило и разгорелось звёздное небо с юным месяцем во главе, и пролился на землю капельный, росистый сухой свет (с. 355). Тяжело отступает зима, но уже

«новым, не зимним, мягким пологом лежала по белому полю нежная синева» весны. Художественное пространство рассказа – ангарская деревня с затопленными полями и

лугами, с порушенным *заради электричества*» вековечным порядком.

Время и место разговора выбрано неслучайно. Это ночь.

Но ещё до темноты взошло и разгорелось звёздное небо с юным месяцем во главе, и пролился на землю капельный, росистый сухой свет (с. 355).

...С тихим звоном билась в стеклину звёздная россыпь, с тихим блеском наплывал и холодно замирал свет. Стояла глубокая ночь, ни звука не доносилось из деревни» (с. 366).

Именно ночь способна настроить людей на доверительный разговор, неспешность и искренность. Так и произошло с нашими героинями. За конкретным пространством и временем мы видим, как неспешно, без суеты ведётся диалог с надеждой на взаимопонимание. Это разговор с глубоким внутренним смыслом, из которого автор выводит свой закон любви, искусно пользуясь игрой слов: *целомудрие, целеустремлённая, терпение, тернии, милость, жалость, жертва*.

В рассказе писатель использует прием лирического соучастия, звучит мотив противопоставления естественности и гармонии.

Избы стояли придавленно, завороженно ... под могучим дыханием неба. Такое там царило безлюдье, такая немота и такой холод, так искрилось небо над оцепеневшей землей и такой бедной, сиротливой показалась земля, что Наталье стало не по себе (с. 358).

«Господи, помилуй!», – молится Наталья, ей страшно за Вику, не может она растопить «леденистую» душу внучки.

Ночной разговор бабушка затеяла, потому что её беспокоит, как сама Вика расценивает свой поступок: *Еройство у тебя это был али грех? Как ты сама-то на себя смотришь?* (с. 356). С высоты своего возраста, жизненного опыта и мудрости бабушка пытается подвести внучку к осознанию ошибки. Она убеждена, что, несмотря на переоценку всех устоев, в жизни должна сохраняться основа семьи – целомудрие, верность. Она открывает внучке закон *«ранешной любви»*: любить – значит заботиться, жалеть, отдавать, терпеть, оберегать и сохранять.

Наталья волнуется о судьбе бедовой своей внучки, хочет понять ее, хочет поделиться с ней своим опытом. Виктория – *девка рослая, налитая, по виду – вправду в бабы отдавай, но умишко детский, несозревший, голова отстаёт... Затаенная какая-то девка, тихоомутная. Распахнутые глаза на крупном лице смотрят подолгу и без прищуря, а видят ли они что – не понять* (с. 355).

Эпитет «тихоомутная» заставляет читателя вспомнить известную поговорку: «В тихом омуте черти водятся». Девушка смотрит на мир, на людей *широко распахнутыми глазами*, потому что не имеет внутреннего стержня, не знает, как жить дальше.

Вика вначале с раздражением принимает слова бабушки, дерзит, противоречит, настаивая, что поступила правильно, что сейчас другое время и бабушкина правда ей ни к чему: *все теперь не так*. Но в дальнейшем становится понятно, что раздражительность эта чисто внешняя. Слова бабушки задевают Вику. Она отвергает их из чувства противоречия, однако простая, ненавязчивая речь На-

тальи не сразу, но все же вызывает внимание и интерес внучки, и она уже сама подталкивает бабушку к продолжению рассказа. Ночной разговор бабушки и внучки длится несколько часов, но создается ощущение, что перед нашими глазами проходит жизнь целого поколения.

Разговор ориентирован на три временные плоскости: прошлое (молодость бабушки Натальи, замужество, военное лихолетье, послевоенные годы), настоящее (беда, случившаяся с внучкой) и будущее (дальнейшая судьба Вики). Это беседа о сокровенном, о том, что испокон века интересовало человека – о предназначении женщины, о нравственной чистоте, духовной красоте, о моде и старине, о достоинстве и женской чести.

Это уже не только беседа бабушки и внучки, а разговор двух поколений, разговор автора и читателя, разговор читателя с самим собой. Этот разговор важен для обеих героинь. Бабушка, рассказывая о себе, передает свой жизненный опыт, взгляды на жизнь, поддерживая внучку, вселяя в неё уверенность, закладывая надежный фундамент дальнейшей жизни – те самые устои.

Бабушка искренне хочет помочь внучке разобраться в мучительных вопросах. Она ни в чём не укоряет девушку, не поучает, не терзает наставлениями, а всей душой любит. Доверительный, откровенный разговор способен врачевать человека. Наталья стремится раскрыть Виктории благодатную красоту целомудрия, повернуть внучку к свету, убедить, что только духовная и телесная чистота – источники совершенной радости, живые родники юности.

Центральное место в рассказе занимает откровение бабушки Натальи о целомудрии, таинстве любви, семей-

ном счастье. Старуха Наталья убеждена, что любовь освящена взаимностью. Жена как *Божий сосуд* для суженого:

Потронься: какая лаская, да чистая, да звонкая, без единой без трещинки, какая белая, да глядистая, да сладкая! (с. 357).

В отличие от Натальи Вика раздражена, нетерпелива, не испытывает угрызений совести, не терзается. А у бабушки Натальи болит душа за внучку. Для неё убить ребенка или быть причастным к его гибели – тяжкий грех. Тяжело ей видеть, что девка с несозревшим умом *задает вопросы там, где пора бы с ответами жить*.

«Нарушился вековой порядок», – сетует Наталья. Хранительница очага стала *самой разнесчастной бабой... гончей породы*. Эту мысль развивает автор: *На холодный ветер, как собачонку, выгнали человека, и гонит его какая-то сила, гонит, никак не даст остановиться... А он уж и привык, ему другого и не надо. Только на бегу и кажется ему, что он живет* (с. 360).

Известно, как сам писатель с любовью и нежностью отзывался о своей бабушке, принимавшей активное участие в его воспитании: «Моя бабушка, Марья Герасимовна, не просто помогла мне, а всю себя отдала, вместе с говором, характером, судьбой, мышлением, чтобы я мог написать своих старух. Ни с кем в жизни я не разговаривал с таким интересом и с такой пользой, как с ней, особенно когда повзрослел, а она слегла, и торопиться ей было некуда. И когда упрекали меня в том, что старухи мои якобы слишком умничают, всегда хотелось ответить:

"Да знаете ли вы наших деревенских стариков? Нет, вы их не знаете"»²⁶.

Люди старшего поколения хранят бесценный опыт, который они бережно передают молодым. Половое воспитание на Руси осуществлялось посредством личного примера родителей. Мальчик запечатлевал образ жизни отца – работника, хозяина, защитника семьи и Отечества. Девочка – образ матери, воспитательницы, хозяйки, хранительницы лада в семье. Девочку готовили к супружеству и материнству. Каждый ребёнок знал, что в будущем ему предстоит стать семьянином и хозяином. Эти ясные цели были достижимы при укладной жизни. А уклад предполагает жизнь по вековым, устоявшимся традициям, передававшимся из поколения в поколение. Именно эта проблема связи поколений глубоко волнует писателя. Сопричастность всему живому и вечному противостоит разрушающей силе безнравственности.

В композиции «Женского разговора» имеет большое значение народно-разговорный и просторечный словесные ряды, которые служат и для изображения среды, местности (заброшенной ангарской деревни) и для языковой характеристики главной героини (Натальи). Её самобытная деревенская речь (*завсегда, встронь, дохтор, Вихтория, взамуж, заради*) очень образна, метафорична:

²⁶ Распутин В. Мой манифест / В. Распутин // Наш современник. – 1997. – № 5. – С. 4.

Только-только в дверцу скребутся, где люди живут, а уж надоело! (с. 356).

...Взяла я под крылышко свои 18 годочков... (с. 360).

...Выходили поспевать в мужних руках... (с. 357).

Мировидение собеседниц раскрывается с помощью развёрнутого ряда словесных образов. Их соотношения, расширяющие семантику, взаимодействия с непривычной средой обнаруживают связь авторской точки зрения и позиции героини рассказа. В диалог двух женщин введены элементы полифонии: «чужое слово», произнесённое Викой с запинкой, интонационно выделено и приобретает знаковый характер. Бабушка возражает внучке: женщине не надо быть «сильнее», надо «любее», «любее любой», а Вика настаивает на своём: «женщина ценится...целестремлённая». «Куда стреленая?» – как бы недослышав, переспрашивает мудрая старуха и развивает в своей речи образную цепочку: «собака», «гончая», «гоньба», завершающуюся метафорой «жизнь гончей породы». И хотя речь ее насыщена разговорно-диалектными словами и даже игровой «народной этимологией», лексическое значение слова бабушкой определяется совершенно точно.

Главный её наказ внучке: «*Устою возьми*» (с. 366). Рифмующее звучание слов: «устремлённая» и «устоя» – подчеркивает их противоположные смыслы и противостояние обозначаемых ими позиций.

Главный урок, преподанный бабушкой, – урок любви, хотя это слово она произносит как бы нехотя, уступая настойчивости внучки. И в связанном с ним словесном ря-

ду слова «добро», «нежность», «пожеланье», «угаданье друг к дружке» обозначают единение, родство душ и противопоставят «разладу» и «разлому».

И всё-таки торжествует закон природы: луна следует по своему извечному пути, заглядывая то в одно, то в другое окно, как бы следя за разговором. А в комнате продолжается разговор-исповедь.

Бабушка Наталья прожила долгую, трудную жизнь. Первый её муж, Николай, погиб на войне. Он «прислал с войны» своего друга Семёна к Наталье, дав ему наказ. Сопротивлялась Наталья, но со временем поняла, что нужна она Семёну, смирилась и позвала его к себе.

Постепенно под влиянием бабушки Вика все больше прислушивается к себе, задумывается, потому что в словах малограмотной старухи таится глубокая мудрость, отражается богатство её внутреннего мира: сила чувств, человеческое достоинство, нравственная чистота.

В ночном разговоре отчетливо слышен и голос автора, прослеживается его позиция, оценка изображаемого:

И – замолчали, каждая со своей правдой. А какая у девчонки правда? Упрямится и только. Как и во всяком незрелом плоду кислоты много (с. 358).

Через экспрессивную окраску глаголов проявляется авторское отношение к происходящему (*сковырнули, свалили, порушили, спохватились, выгнали*).

Язык рассказа емкий, образный, колоритный. Здесь большое количество фразеологизмов («к лешему на рога», «караул кричи»), эпитетов («рослая, налитая», «тихоомут-

ная», «бедовая»), просторечий («расхлябы», «Вихтория», «за-ради», «завздыхала», «потрату на себя приняла», «жизня»). Особенно выразительна речь Натальи, приобретающая подчас сказовый лад с внутренней рифмой. Словно песня, льются ее слова:

– Что это ты в рифму-то? Как заучила! – перебила Вика.

– Что в склад? не знаю... под душу завсегда поется (с. 357).

Игра слов, занимающая значительное место в тексте, показывает недопонимание, разобщенность людей двух поколений:

Да не это теперь, не это!.. Что ты мне свою старину!
Проходили!

– Куда проходили?

– В первом классе проходили. Все теперь не так. Сейчас важно, чтобы женщина была лидер.

– Это кто же такая? – Наталья от удивления стала подскребаться к подушке и облокотилась на нее, чтобы видеть и слышать Вику» (с. 356).

Психологическая динамика рассказа проявляется в том, что начинается он с непонимания, раздражения Вики, а заканчивается ее неподдельным интересом и спокойным, настойчивым советом Натальи не отрываться от своих корней, следовать нравственным законам.

Ох, Вихтория, жизнь – спаси и помилуй... Устою возьми. Без устои так тебя истреплет, что и концов не найдешь (с. 366).

Это значит, расшевелила бабушка что-то, зацепила за живое, заставила задуматься. Так и любой человек, про-

читав этот рассказ, не останется равнодушным, потому что В. Г. Распутин говорит о том, что непосредственно касается каждого, – о правилах и *устоях*, об ответственности каждого за собственную жизнь и жизнь близких.

Прослеживая психологическую и нарративную партию рассказа, мы отмечаем принципиальную новизну в авторском понимании перспективы диалога поколений. Если в «Прощании с Матерой» и «Последнем сроке» автор подвергает жесткому осуждению молодое поколение, оторвавшееся от своих корней, предъявляет ситуацию разрыва коммуникации²⁷, то в рассказе «Женский разговор» мы имеем дело с диалогом поколений, поиском точек соприкосновения, усиливающимся взаимным интересом, стремлением к пониманию.

Между тем финал рассказа остается открытым. Заканчивается он описанием природы, сообщающим авторскому повествованию новый – эпический масштаб и эсхатологическое звучание:

И только небо, разворачиваясь, всё играло и играло мириадами острых всплесков, выписывая и предвещая своими огненными письменами завтрашнюю неотвратимость (с. 366).

Страшен мир, в котором мы живем, рушатся традиционные ценности: семья, добро, верность. Изменит ли ночной разговор взгляды внучки на этот мир? Важно уже то, что он состоялся, этот диалог поколений.

²⁷ Колобаева Л. Распутин-рассказчик / Л. Колобаева // Русская словесность. – 2002. – № 2. – С. 11–18.

ЖАНРОВЫЕ ТРАНСФОРМАЦИИ В СОВРЕМЕННОЙ РУССКОЙ ПРОЗЕ

Ситуация конца XX – начала XXI в. весьма своеобразная, но не уникальная в истории литературы. Достаточно вспомнить о радикальной жанровой перестройке на рубеже XVIII–XIX вв., связанной с отказом от классицистических канонов и противопоставлением им свободы субъекта, творца. Рубеж XIX–XX вв. также характеризуется разрушением канонов, интенсификацией жанрообразования за счет привлечения средств пограничных сфер культуры и искусства (философии, публицистики, фольклора, музыки, живописи и т.д.). В 20-е гг. XX в. вопрос о жанре становится ключевым в трудах формальной школы. В работах Б. Томашевского, В. Шкловского, В. Жирмунского, Ю. Тынянова на широком литературном материале рассматриваются проблемы взаимодействия жанров, их «уходов» и возвращений, когда «из центра жанр перемещается на периферию, а на его место из мелочей литературы, из ее задворков и низин всплывает в центр новое явление»²⁸.

Принцип жанровости в течение XX в. постоянно подвергался переосмыслению. Современная наука жанрология демонстрирует многообразие подходов к проблеме.

²⁸ Тынянов Ю. Литературный факт / Ю. Тынянов. – М.: Высшая школа, 1993. – С. 124.

Так, Н.Д. Тамарченко²⁹ выделяет следующие парадигмы исследования:

- с позиций исторической поэтики (А.Н. Веселовский) жанр генетически связывается с ритуальными моментами жизни;

- в XX в. жанр рассматривается как образ мира, фиксирующий определённое мирозерцание (О.М. Фрейденберг), как содержательная форма (Г.Д. Гачев). В рамках данной парадигмы мы придерживаемся концепции Н.Л. Лейдермана, утверждающего, что через жанровую структуру та или иная эстетическая концепция оформляется в «целостный образ мира», жанр являет некий «тип построения мирообраза», он характеризует «глубинную содержательность, общность целой группы произведений»³⁰.

Сегодня особенно актуальны концепции, подчёркивающие коммуникативный статус жанра. Опираясь на подход М.М. Бахтина, разграничивающего «первичные» и «вторичные» жанры, В.И. Тюпа обозначает их коммуникативный статус как «взаимную условленность (конвенциональность) общения, объединяющую субъекта и адресата высказывания в их отношении к предмету речи».³¹ Иссле-

²⁹ Тамарченко Н. Универсальная модель жанровой структуры / Н. Тамарченко // Теория литературы: уч. пособие: в 2 т. / под ред. Н. Тамарченко. М.: Академия, 2004. – Т. 1. – Ч. 2. – С. 363–368.

³⁰ Лейдерман Н. Практикум по жанровому анализу литературного произведения / Н. Лейдерман и др. – Екатеринбург, 2003. – С. 24.

³¹ Тюпа В.И. Коммуникативная стратегия художественного письма / В.И. Тюпа // Теория литературы: уч. пособие: в 2 т. / под ред. Н. Тамарченко. – М.: Академия, 2004. – Т. 1. – Ч. 1. – Гл. 3. – С. 83.

дую типовые коммуникативные стратегии «исторически продуктивных пра-художественных жанров», ученый выделяет «первофеномены жанров»: сказание (легендарно-историческое предание), притча, анекдот, жизнеописание (биография) как протороманные формы высказывания»³².

Эволюция жанровых форм, как полагает современная наука, происходит в рамках структурного принципа «ведущего жанра» историко-литературной системы. Присущий этому «доминантному жанру» принцип миромоделирования распространяется и на другие, именно так складывается ядро жанровой системы – метажанр того или иного литературного направления. По мнению современных исследователей, в эпоху реализма метажанровым принципом стала «романизация жанров». Роман, по определению С.Н. Бройтмана, являет собой первый в истории литературы неканонический жанр, модальный, вероятно-множественный³³. В новейшей истории роман становится пространством встречи и диалога разных культурных традиций и тенденций.

Появление романа Б.В. Томашевский связывал с чисто количественным расширением новеллы или соединением нескольких новелл³⁴. Однако, как показывают современные исследования, исторически роман вбирал в себя

³² Тюпа В.И. Нарратология как аналитика повествовательного дискурса / В.И. Тюпа. – С. 12.

³³ Бройтман С. Историческая поэтика / С. Бройтман. – М.: Академия, 2004. – С. 321.

³⁴ Томашевский Б. Теория литературы. Поэтика / Б. Томашевский. – М., 1996.

архаические (первофеномены, в терминологии В.И. Тюпы) повествовательные формы: притчу, сказку, утопию, апокриф, мениппею, – ассимилируя, видоизменяя и даже пародируя их. Это результат чрезвычайной притягательности нарративного начала как основного принципа «романизации литературы» новейшего времени.

В XX в. в поэтику классического романа пришла поэтика кинематографа. Кино – это мышление сценами, взятое из жанровых принципов романа. На общую нарративную природу двух искусств указывал Ю.М. Лотман: «То, что изображение в кино подвижно, переводит его в разряд «рассказывающих» (нарративных) искусств, делает способным к повествованию, передаче тех или иных сюжетов»³⁵. Восприняв нарративную природу классического романа, кинематограф, в свою очередь, оказал сильнейшее влияние на литературу XX в.; его специфические приемы получили широкое распространение в словесном искусстве, в кинематографическом изображении сцен, в «стоп-кадрах», обладающих картинной наглядностью. Словесно-изобразительный и зрительный (визуальный) ряды в современной прозе сосуществуют, воздействуя одновременно на несколько органов чувств и создавая эффект синестезии.

Культура XX в. стала объектом экспансии со стороны аудиовизуальных и электронных средств коммуникации – кино, телевидения. Активное взаимодействие литературы с кинематографом обуславливает доминирующие пози-

³⁵ Лотман Ю. Природа киноповествования / Ю. Лотман // Об искусстве. – СПб.: Искусство, 1998. – С. 661.

ции монтажно-коллажных конструкций³⁶ и, соответственно, отражается в авторских жанровых подзаголовках: «Long Distance, или Славянский акцент: *сценарные имитации*» (М. Палей); «Мастер Хаос: роман-коллаж» (Е. Попов).

С появлением Интернета возникает новый – информационный – тип культуры. Новое качество литературной деятельности – это не просто набор текста на клавиатуре компьютера вместо печатания на пишущей машинке, но усвоение словесностью собственно компьютерных технологий и их использование в качестве художественных приемов. Технологии – это Интернет, гипертекст, виртуальная реальность, компьютерные игры и анимация. Приемы – это конкретная реализация компьютерных технологий в вербальном тексте.

Сегодня мы живем в эпоху «после Гуттенберга». С развитием глобальной коммуникационной сети происходит формирование новой социальной реальности – сетевых сообществ в виртуальном пространстве. Интернет создал собственную литературную среду: свои библиотеки, книжные магазины, журналы, конкурсы. В качестве ее особенностей отметим лаконичность, разговорность, развлекательность, неконвенциональность, то есть несоответствие установленным традициям и правилам. Сетевой литературе присуща интерактивность – новый вид коммуникации в режиме онлайн. Популярными формами суще-

³⁶ См.: Мартянова И. Кинематографичность стилевого развития современной литературы / И. Мартянова // Современная русская литература конца XX – начала XXI века. – М.: Академия, 2011. – С. 304–337.

ствования пространства интерактивного общения становятся гостевые книги (гестбуки), конференции, чаты.

Как следствие в современной словесности возникает новое явление – литература, пытающаяся художественно осмыслить феномен Сети. Например, роман Мэри Шелли «Паутина», вышедший в издательстве «Амфора», сборник прозы В. Тучкова «Смерть приходит по Интернету», «Дозоры» С. Лукьяненко, роман А. Житинского «Flashmob. Государь всея Сети» (2007), в котором, к примеру, читаем: «Крайне интересная выдумка общества – Интернет. И что с ним можно сделать. Не исключено, что это своего рода атомная бомба при определенных условиях и в определенных руках»³⁷.

Перед нами «приватный онлайн-дневник одного малоизвестного юзера», полученный издателем по почте на CD-диске. Этот юзер – Алексей Данилович Донников (Дон), в недавнем прошлом физик, доктор наук, а ныне сторож на даче отбывшего в Штаты сына, со скуки и от одиночества регистрируется в «Живом Журнале». ЖЖ – это сотни тысяч сетевых дневников (блогов), имеющих несколько уровней доступа: публичный (для всех юзеров сети), для друзей (френдов) и приватный (только для автора). Бродя по лабиринтам ЖЖ, он стихийно создает онлайн-акцию, демонстрирующую общественную мощь Сети, и понимает, какой инструмент влияния попал в его руки. Ученый-физик, используя принцип работы боль-

³⁷ Житинский А. Flashmob. Государь всея Сети / А. Житинский. – СПб., 2007.

ших самоорганизующихся систем, создает информационную пирамиду, и тут же начинают происходить странные флешмобы – короткие массовые акции в онлайн и оффлайне, заканчивающиеся культурными терактами (атакой скульптур Церетели, например). Акции сотрясают не только Интернет, где они зарождаются, но и порядок в стране. Так, проект «Виртуальная Россия» – это Империя во главе с Самодержцем. Внешне – «прикольная» игра, на деле – испытательный полигон новых политтехнологий.

Компьютерные технологии активно взаимодействуют с литературой, порождая новые жанровые формы и способы организации повествования. В художественных текстах они реализуются на разных уровнях поэтики в виде тех или иных приемов. На словесном уровне это введение специальной лексики и элементов компьютерной программы. Так, в повести В. Пелевина «Принц Госплана» изобилуют значки и символы MS-DOS (Shift, Down, Control-Break, Reset, Page Up), главы имитируют сценарий видеоигры (Loading, Level 1-12, Autoexec, Game Paused), широко используется сугубо специальная лексика и фразеология (*винчестер, монитор, дисковод, вирус, загрузиться, зависнуть*).

На сюжетно-композиционном уровне мы нередко имеем дело со сценариями видеоигр: «Принц Персии» у В. Пелевина («Принц Госплана»), «Гэлэкси плюс» у Д. Галковского («Друг утят»). Другая форма – организация текста в виде интернет-сайта («Акико»). Здесь рассказ ведется от лица виртуальной обитательницы японского порносайта. Юная Акико общается с посетителем сайта, кото-

рый прячется под паролем ЙЦУКЕН (набор первых шести букв верхней строки клавиатуры). Автор показывает нам, какие возможности открываются перед диспетчерами информационного поля: от тонких механизмов вовлечения в игру и выманивания денег до криминальных методов и угроз.

Новейшей технологией, перенесенной из компьютерной сферы в литературу, представляется чат – вид сетевого общения, характеризующийся интерактивностью и ориентацией на разговорный стиль. В такой форме написан «Шлем ужаса. Креатифф о Тесее и Минотавре» – произведение, созданное В. Пелевиным в рамках международного проекта «Мифы», где сюжеты мировой мифологии разворачиваются в современной ситуации и переосмысливаются в соответствии с реалиями начала XXI в. В. Пелевин выбрал известный миф о Тесее и Минотавре, решив, что на сегодняшний день лучший лабиринт – это Всемирная паутина. Так персонажи и сюжеты античной мифологии оказались органично встроенными в структуру виртуального диалога XXI в.

Открывая книгу Пелевина, читатель вступает в лабиринт, состоящий из множества параллельных пространств и измерений, и сам становится его участником, находящимся, как и герои, в поиске ответов на вопросы текста. В итоге писатель реализует концепт лабиринта не только на уровне Интернета, но и воплощает идею художественного текста как бесконечного лабиринта смыслов. Таким образом, анализ внешней формы выводит нас на концептуальный уровень произведения. По мере блужда-

ния по лабиринту читателю и героям открывается смысл, зашифрованный в его бесконечных разветвлениях, в прозрачных литературных намеках, в авторской иронии: свобода выбора – это иллюзия, а успех, счастье, любовь – обман, за который в итоге еще и приходится платить.

Организация текста в виде чата влечет за собой и жанровую трансформацию. Критика квалифицирует текст как повесть, как роман и как пьесу, что позволило выпустить аудиоверсию еще до выхода печатного варианта, а в 2005 г. «Шлем ужаса» стал интерактивным театральным проектом под названием «Shlem.com». Сам же автор определяет свое произведение как «креатифф», то есть на наших глазах рождается новая жанровая форма, которой адекватного названия еще не найдено. Виртуальные модели композиции мы обнаруживаем также в произведениях Д. Липскерова («Пространство Готлиба»), А. Слаповского («Я – не Я»), Л. Петрушевской («Номер Один, или В садах других возможностей»).

На рубеже XX–XXI вв. произошла смена культурного кода, преимущественно словесная национальная культура переживает кризис логоцентризма, предпочтение отдается визуальным и звуковым способам передачи информации. Академик В.Г. Костомаров обобщает: «...Становится все затруднительнее полноценно воспринимать информацию, не поддерживаемую изображением, цветом, движением, звуком... <...> ...Массмедиа изменили статус не только устного, но и написанного слова – от него уже не

требуется никакой книжной основательности»³⁸. Перенасыщение информацией человек пытается снять ее сжатым, этот процесс М. Эпштейн называет «инволюцией»: «Инволюция означает свертывание и одновременно усложнение. То, что человечество приобретает в ходе исторического развития, одновременно сворачивается в формах культурной скорописи»³⁹.

Вопреки тенденциям, вызванным увеличением объёма информации, художественное слово сохраняет особые потенции слова, позволяет писателю выйти за пределы сценарного и клипового мышления. «Пишущему человеку, – размышляет В. Маканин, – должно вовремя отступить в дороманную прозу и подпитаться там. Если он этого не делает, он умирает... Дороманная проза – это Рабле, протопоп Аввакум, Светоний, всяческие летописи, Библия. Слово должно быть словом. И тогда кинематографичность не страшна»⁴⁰. Современный прозаик осознаёт необходимость возвращения к архаическим жанрам, трансформирующимся в новейшую «закатную эпоху». «Неготовая, становящаяся современность» парадоксально побуждает к регенерации отшлифованных веками культуры сюжетных архетипов и словесного оформления несюжетных смыслов. Как предвидел О. Манделштам, «ро-

³⁸ Костомаров В. Наш язык в действии. Очерки современной русской стилистики / В. Костомаров. – М.: Гардарики, 2005. – С. 215.

³⁹ Эпштейн М. Постмодерн в России: литература и теория / М. Эпштейн. – М., 2000. – С. 43.

⁴⁰ Маканин В. Интервью с А. Солнцевой / В. Маканин // Время новостей. – 2000. – № 148. – 17 октября.

ман возвращается к истокам – к летописи, агиографии, к Четьи-Минеи»⁴¹.

Анализируя современные модификации притчи, сказки, менишпей, антиутопии, мы приходим к убеждению, что трансформационные процессы качественно меняют структуру жанрового канона. При соприкосновении с ситуацией постмодерна возникают явления, которые переводят формально-содержательные параметры того или иного жанра в новое качество. Архаические модели и сюжетные структуры предоставляют современному писателю возможность преодолеть описательность и миметическую детализацию, чтобы сказать «о тайной глубине жизни», избегая пафоса, риторики и дидактики. Об этом современные романы-притчи «Отец-лес» А. Кима, «Свобода» А. Бутова, «Человек-язык» А. Королева. Притчевость определяет сюжетостроение всей прозы В. Маканин – «Кавказский пленный» (1995), «Буква А» (2000), роман «Асан».

Сказка, наряду с притчей, открывает широкие возможности для жанровых экспериментов в современной словесности. Игровая атмосфера, артистизм повествовательной организации, широчайшие интертекстуальные возможности сказки делают ее необычайно привлекательной зоной для художественного эксперимента. Сказка весьма продуктивна и как жанровая номинация. Достаточно назвать «Сказки по телефону» Эргали Гера, «Сказки о животных» Л. Улицкой, «Московские сказки» А. Кабако-

⁴¹ Мандельштам О. Конец романа / О. Мандельштам. – Слово и культура. – М.: Сов. писатель, 1987. – С. 75.

ва. Жанрово-стилевой эпатаж особенно ярко проявляется в «Диких животных сказках» Л. Петрушевской.

«Дикие животные сказки» ориентированы одновременно на традиции социально-бытовой сказки и сказки о животных с использованием функциональных элементов анекдота и басни. Основные проблемы цикла носят подчеркнуто бытовой характер, но бытовизация отнюдь не вредит вымыслу, ибо заложена в сказке изначально. Сами названия сказок акцентируют семейно-бытовую сферу: «Семейная сцена», «Вопросы воспитания», «Семья», «Материнство», «Женитьба», «Квартирный вопрос», «Согласие». Реальность представлена в виде сказок-зарисовок из жизни животных и насекомых. Их героями являются волк Семен Алексеевич и собака Гуляш, медведь Володя (милиционер, мл. лейтенант) и исландская селедка Хильда, свинья Алла, баран Валентин, козел Толик, кукушка Калерия, ежик Витек и многие другие. В списке действующих лиц 112 имен, причем рядом с «именами» животных соседствуют имена литературных персонажей (Аркадина, Треплев, Нина Заречая, Наташа Ростова) и исторических личностей (Карл Маркс, Лев Троцкий, Лев Толстой, Евтушенко). Неслучайно составной частью цикла стали авторские иллюстрации-карикатуры, на которых изображены не животные, а люди: за образами животных, птиц и насекомых, их повадками, характерами стоит именно мир людей, изображаемый на основе иносказания. Действительность, преломленная сквозь призму обывательского сознания, предстает в этих сказках в абсурдно-пародийной форме.

Цикл Петрушевской представлен не собранием сказок, а «романом с продолжением», т.е. автором предлагается новая модель цикла, пародийно ориентированная на эпос, точнее, на его современную модификацию – мультсериал. Действительно, природа языка мультипликации как нельзя лучше соответствует многожанровому мышлению художника, она исключительно приспособлена для передачи разных оттенков иронии и создания игрового текста, предлагая образ внешнего мира на языке детского рисунка, карикатуры, пародии, примитива.

Обращение к гротеску, условности и экспериментирующей фантастике менишпей также помогает выявить черты социально-психологической реальности нашего времени: ее двойственность, текучесть, неуловимость границ между заурядным и абсурдным, обыденным и кошмарным, реальным и потусторонним, живым и мертвым. Сюжетное и морально-психологическое экспериментирование, свобода от этических и эстетических норм («менишпейный нигилизм»), оксюмороны и «мезальянсы всякого рода» органично вписываются в новую парадигму художественности в произведениях Л. Петрушевской («Возможность менишпей», «В садах других возможностей»), В. Пелевина («Вести из Непала», «Священная книга оборотня»), А. Слаповского («Первое второе пришествие»), П. Крусанова («Укус ангела»), В. Шарова («Воскрешение Лазаря») и др.

Саморазвития жанровой системы определяют ее внутренние закономерности – антиномии. Среди самых мощных, глубинных – антиномия эсхатологизма и утопизма. Эсхатологическая традиция русской историософии

предопределила критическое отношение к оптимистическому прогнозу исторических судеб человечества. Черты антиутопии стали неотъемлемой частью художественного мышления уже во второй половине XX в. Живопись Сальвадора Дали и Пабло Пикассо, кинематограф Андрея Тарковского и Фрэнсиса Форда Копполы, театр Эжена Ионеско и Сэмюэля Беккета, романы Уильяма Голдинга, Роберта Мерля, братьев Стругацких, Чингиза Айтматова впитали в себя идеи антиутопизма как этической и эстетической программы.

На рубеже тысячелетий эсхатологические настроения входят в ежедневный быт. Самостояние реальности пропитывается духом антиутопии, вследствие чего настает пора говорить об антиутопизме как проявлении рубежного сознания, об антиутопизме как неотъемлемой части художественного мышления конца XX в. Вспомним один из ключевых эпизодов повести В. Маканина «Лаз» – сцену подземельного опроса об отношении к будущему:

Опрос до чрезвычайности прост. Если ты веришь в будущее своих полутемных улиц, ты берешь в учетном оконце билет и уносишь с собой. Если не веришь – билет возвращаешь. (Это очень зримо. Возвращенный билет бросают прямо на пол⁴².

Отсылка к важной философии романа Достоевского способствует расширению поля смыслов, переходу эпизода в сферу эпистемологической неуверенности:

Люди в кафе нет-нет и поглядывают, как растет холм возвращенных билетов. Холм уже высок... Один из комиссии...

⁴² Маканин В. Кавказский пленный / В. Маканин. – М.: Панорама, 1997. – С. 316.

страстно кричит уходящим: «Опомнитесь!.. Будущее – это будущее!» ...Но они бросают и бросают свои листки, возвращают свои билеты. Холм уже в человеческий рост⁴³.

В душах людей царит мрак и безверие. Это диагноз рубежного сознания, как полагает критик И. Роднянская, «универсальный диагноз болезни конца тысячелетия, связанной с тотальным дефицитом мужества, сломленностью духа, потерей интереса к творчеству жизни»⁴⁴.

Постоянная потребность общества в художественной футурологии обуславливает разнообразие экспериментов в жанровом поле антиутопии, при этом структурные параметры претерпевают качественные изменения. Социальная антитеза классической антиутопии сдвигается в сторону текучести, вариативности, традиционный конфликт верха и низа приобретает очевидную полисемантическую.

Сохраняя функцию предупреждения и важнейшие элементы структуры (хронотоп, субъектный строй, формы условности), современная антиутопия развивается по пути сращения и скрещения (контаминации) с другими жанрами и одновременно дробится на подвиды. Ближе других к классическим опытам футурологической диагностики стоит социальная антиутопия, экстраполирующая реалии в устрашающем тоталитарном антураже, в гротесковой форме, часто с сатирическим пафосом, как в романе В. Войновича «Москва 2042», повести В. Пелевина «День

⁴³ Маканин В. Кавказский пленный / В. Маканин. – М.: Панорама, 1997. – С. 316.

⁴⁴ Роднянская И. Сюжеты тревоги: Маканин под знаком новой жестокости / И. Роднянская // Новый мир. – 1997. – № 4. – С. 212.

бульдозериста». Элементы социальной антиутопии мы обнаруживаем в новейших романах А. Проханова («Господин Гексоген»), Д. Быкова («ЖД»), В. Сорокина («Сахарный Кремль»).

Индивидуально-авторскую форму современной антиутопии представляет А. Варламов в романе «Купол». Образ города Чагодая, расположенного на самом краю земли, окруженного лесами и болотами, вызывает ряд ассоциаций – с произведениями Гоголя, Островского, Салтыкова-Щедрина. В основе варламовской антиутопии – топос провинциального города, «мифология места» как источник историко-культурных реконструкций (каковыми уже стали Миргород, город N, Обломовка, город Глупов, Юрятин, Васюки и т.д.). «Подкупольный» Чагодай существует в психологическом пространстве бредового сознания героя, однако наделенный одновременно формальными атрибутами «рая» и «зоны», он трансформируется в многозначный символ.

Современная антиутопия предъявляет нам целый спектр вариантов развития событий, не противоположный, а просто другой, иной мир, не мир после катастрофы, а мир после будущего. Это новая точка отсчета – начало после конца – демонстрирует парадокс эволюции, когда ускоренное движение вперед оборачивается провалом в архаику. Попытки радикальной социальной хирургии по удалению верхних, культурных слоев общественного сознания, диагностированных как заблуждения, ошибочные точки зрения, приводят к обнажению темного бессознательного. Стирая слой настоящего, мы попадаем не в будущее, а проваливаемся в очень далекое прошлое. По-

добные идеи инволюции (на биологическом, социальном и культурном уровне), движения вспять, возвращения к первобытному состоянию мира и человека находят свое воплощение в широком спектре образов-метафор и форм хронотопа в произведениях В. Маканина «Лаз», Л. Петрушевской «Новые Робинзоны», Т. Толстой «Кысь», Д. Глуховского «Метро 2033».

Современная антиутопия вбирает в себя разноприродные элементы самых разных жанровых моделей: от эсхатологического мифа, идиллии, сказки до современных фэнтези и сценариев компьютерных видеоигр. Антиутопия конца XX в. – это еще одно доказательство конца традиционалистской художественной установки как таковой.

Совершенно очевидно, что на рубеже XX–XXI вв. радикально меняется сам тип жанрового мышления, сформированного многовековой традицией, происходит дифференциация и одновременно контаминация жанров и в масштабах системы, и внутри одного произведения. Активизация жанрово-стилистических экспериментов наблюдается в творчестве самых разных писателей, назовём некоторых: В. Маканин и В. Пелевин, Л. Улицкая и А. Королёв, Л. Петрушевская и Е. Попов, Т. Толстая и В. Пьецух, А. Ким и А. Варламов, Д. Быков и П. Крусанов.

Ощущение завершения, свойственное художественному сознанию рубежа тысячелетий, порождает мучительные, но и плодотворные искания на путях синтеза разных формостроительных тенденций в прозе этого времени, а поиск новой формы сопровождается рефлексией по поводу формы старой.

Спор о судьбах романа – «единственного становящегося и еще неготового жанра...», отличного от всех твердых форм, не прекращается. Неоднократно предпринимались попытки ниспровергнуть «культ» романа как центрального жанра системы, однако и сегодня он остается наиболее востребованным жанром не только в реалистической (*роман-эпопея* А. Солженицына, *семейные саги* В. Аксенова, Л. Улицкой) и массовой литературе (*исторические детективы* Б. Акунина, *полицейские романы* А. Марининой), но и в постмодернистской прозе, что зафиксировано в разнообразных авторских жанровых определениях (В. Пьецух. Роммат: *роман-фантазия на историческую тему*; Д. Галковский. Бесконечный тупик: *роман-комментарий*; А. Ким. Поселок кентавров: *роман-гротеск*).

Распространенным способом бытования канона является тиражирование, эксплуатация старых форм; это форма существования массовой литературы, которая тем и отличается от искусства, что она вторична, производна, не уникальна, она не ищет новые пути, а эксплуатирует чужие открытия.

Элементы жанровой структуры, распавшиеся на «верхнем» романическом этаже литературы, уходят на «нижний» ее этаж. Эта тенденция в известной мере обусловлена социальным заказом – покупательским спросом потребителей книжной продукции. Наиболее востребованными массовым читателем оказываются жанры детектива, мелодрамы, фантастики, тиражирующие высокие образцы. Романский принцип соединения жизненных перипетий, их сюжетные схемы тиражируются книжными и телевизионными сериалами. Эстетическая черта, разде-

ляющая высокое искусство и массовую беллетристику, расширяется и размывается. Массовая литература тиражирует открытия классики, а «новая проза» вторгается на жанровую территорию массовой литературы, соединяя приемы западноевропейских жанров (фэнтези, ремейка, детектива, криминальной истории, мелодрамы, триллера и т.п.) с русской жанровой традицией и с материалом национальной истории.

Судьбой русской классики в эпоху постмодерна все-речь озабочены многие историки литературы (С. Бочаров, В. Катаев, В. Новиков). В современных условиях «разворачивается индустрия по выпуску комиксов классических произведений»⁴⁵. Зачастую литературный образец превращается в пастиш, ремейк, сиквел («Отцы и дети» И. Сергеева – 2000, «Идиот» Ф. Михайлова – 2001, «Анна Каренина» Л. Николаева – 2001, «Чайка» Б. Акунина – 2000). Серьезное беспокойство по поводу деконструкции классики высказывает исследователь современной прозы М. Адамович: «Мы стоим перед опасностью формализации классики, уподобления ее приему в современной культуре»⁴⁶. С ней солидарен известный чеховед В.Б. Катаев, однако он не склонен к категорическому неприятию постмодернистской игры, усматривая в ней отстраненное оживление классики, больше того – проявление любви, но без веры и поклонения. Русская классика, убежден уче-

⁴⁵ Катаев В. Игра в осколки. Судьбы русской классики в эпоху постмодернизма / В. Катаев. – М.: Изд-во МГУ, 2002. – С. 167.

⁴⁶ Адамович М. Юдифь с головой Олоферна (псевдоклассика в русской литературе 90-х) / М. Адамович // Новый мир. – 2001. – № 7. – С. 169.

ный, продолжает оставаться «основой, базисом, резервуаром, откуда современная культура черпает образы, мотивы, сюжеты»⁴⁷.

Внутренняя перестройка российской словесности влечет за собой радикальное изменение жанрового репертуара. Нам представляется, что на рубеже XX–XXI вв. трансформация романного слова осуществляется преимущественно в двух направлениях: к сужению семантического поля, свертыванию, редукции, это путь минимализации, или к расширению границ, скрещиванию с другими жанрами, это путь гибридизации.

Приемы свертывания повествования обнажаются уже на уровне авторского определения: «маленькая повесть», «короткая повесть», «мемуарные виньетки», «микророман». Жанровая минимализация в начале XXI в. кладется в основу новых романских форм: Д. Пригов. Живите в Москве: *рукопись на правах романа*; Ю. Дружников. Смерть царя Федора: *микророман*; А. Жолковский. Эросипед и другие *виньетки*.

Кризис крупной формы связан с падением кредита доверия к «авторитетному» повествованию, безотносительно к идеологическому знаку, в результате чего на авансцену выдвигаются малые жанры прозы, неприхотливые, мобильные и наиболее способные к формотворчеству. Размер текста – результат сжатия не в количественном, а в качественном смысле. В малых эпических жанрах (рассказе, в первую очередь) доминирует метонимический

⁴⁷ Катаев В. Игра в осколки. Судьбы русской классики в эпоху постмодернизма / В. Катаев. – М.: Изд-во МГУ, 2002. – С. 28.

принцип миромоделирования, предполагающий, что конкретный предметно-бытовой план, «кусочек жизни» подается писателем как часть большого мира.

Специфика современного рассказа проявляется в том, что он часто похож на анекдот «старого типа»: в нем представлено одно событие, он характеризуется символической точностью деталей и минимальным числом героев. Анекдот легко внедряется в художественную структуру практически любого современного текста, поскольку обладает качествами, отвечающими требованиям новой литературной ситуации: лаконизмом, парадоксальностью, коммуникативностью. И это явление прослеживается в широком диапазоне индивидуально-авторских систем: от Шукшина, выделявшего рассказ-анекдот как жанрово-композиционную форму, до Пелевина, в романе которого фольклорный эпос о Чапаеве создает рамочную конструкцию для парадоксальной версии судьбы персонажей. Очень показательна в этом смысле популярность прозы С. Довлатова.

Формула анекдота в современном художественном повествовании наполняется новыми структурными элементами: вводятся новые персонажи, психологические мотивировки, комментарий героя-повествователя; в результате – изменяется и план содержания: безапелляционность сменяется авторской неоднозначностью. Так, один из несомненных мастеров жанра современного российского литературного анекдота В. Пьецух в своих рассказах-анекдотах, повестях-анекдотах исследует, условно говоря, бытовой уровень хаоса. За их кажущейся простотой скрывается нечто важное, что улавливается в связи с переключением

ками с ранними рассказами Чехова, сказами Зощенко, короткими рассказами Шукшина. Предшественники Пьецуха напряженно искали ответ на «проклятый» русский вопрос «Что делать?». У современного писателя вопрос о том, как противостоять хаосу, сменяется другим – «Как человеку жить внутри хаоса?». Концовки рассказов-анекдотов Пьецуха поражают тоской, горечью, безысходностью, ощущением разрушенной жизни. И причина отнюдь не в обыденных неурядицах, бытовых проблемах или поголовном пьянстве. Картины жизни в рассказах писателя являют образ мира, зашедшего в тупик. И если Чехов, Зощенко и Шукшин оставляли своему читателю некую надежду («свет и во тьме светит»), то Пьецух куда более скептичен. Современный писатель требует от читателя мужества признать, что приспособиться к этому миру нельзя, а бороться с ним бесполезно, поскольку «вся наша российская жизнь есть ни мытье, ни катанье, а разве что именно унылый и фантастический анекдот»⁴⁸.

Современный анекдот разворачивается в картину, в целом представляющую наш абсурдный мир, в то время как роман нашего времени, наоборот, свертывается и сжимается до стенограммы. Механизмы романного «свертывания» ярко демонстрирует проза Л. Петрушевской. Так, исследователь «серебряного века» Р. Тименчик отмечает органичность, «уместность» в ее мире «пришедших от романной структуры излишностей», называя «заторможенность экспозиции, эпиложный наклон повествова-

⁴⁸ Пьецух В. Центрально-Ермолаевская война / В. Пьецух // Огонек. – 1988. – № 3. – С. 9.

ния, подробность пересказа засценических незначительностей»⁴⁹. Тексты Петрушевской дают основание ученому говорить о встрече романного мышления с новой фактурой, о новом жанровом феномене – «свернутом до стенограммы романе»⁵⁰.

В максимально сжатом текстовом пространстве Петрушевская спрессовывает несколько сюжетных линий, намеренно создавая впечатление их избыточности. Так проявляются новые принципы сочетания элементов и построения целого, новый «романный контрапункт» (М. Бахтин). В 1920-е г. существовал термин «грузофикация», сегодня назовем это качество «гиперинформативностью». Избыточность в таком тексте парадоксально соединяется со сжатостью, тягучая вязкость и «плетение кружева» текста – с дискретным характером динамического сюжета-стенограммы.

Сюжеты большинства рассказов Л. Петрушевской строятся не на событийности, а на анализе событий и героев с помощью их сопоставления с неким стереотипом быта и культуры. Постмодернистский прием деконструкции направляется автором не на классический сюжет, а на массовое, бытовое сознание, которое травестирует классические сюжеты в жанрах мелодрамы, жестокого романа, идиллии («Новые Робинзоны», «Новый Гулливер», «Путь Золушки», «Медя», «Богема», «Дама с собаками» и др.). «По старой канве» клишированных сюжетов автор «вы-

⁴⁹ Тименчик Р. «Ты – что?», или Введение в театр Петрушевской / Р. Тименчик // Петрушевская Л. Три девушки в голубом. М.: Худож. лит., 1989. – С. 396.

⁵⁰ Там же.

шивает новые узоры», реализуя право на собственное слово о современном мире.

Параллельно с минимализацией отчетливо проявляется тенденция к объединению прозаических миниатюр – циклизации. Свободное жанровое поле цикла создает комфортные условия для экспериментов по скрещиванию жанров, для эстетической игры. Наряду с Л. Петрушевской («Реквиемы», «Тайна дома», «В садах других возможностей», «Песни восточных славян» и др.) в этом направлении работают В. Пьецух («Русские анекдоты» – 2000), Е. Попов («Веселие Руси» – 2002), Л. Улицкая («Девочки» – 2002, «Люди нашего царя» – 2006) и другие прозаики. Каждый отдельный рассказ представляет лишь фрагмент, «кусочек» распавшейся целостности. По-разному располагая эти «куски» и фрагменты, дополняя и варьируя их, автор складывает различные «узоры», разные версии целостности. Иначе говоря – цикл являет собой «структуру, соединяющую целостность (и самостоятельность) каждого из составляющих цикл произведения с целостностью цикла (возникающей как результат взаимодействия его компонентов)»⁵¹.

Внутри того или иного цикла писатель активизирует признаки сразу нескольких жанровых моделей (песни и трагедии, идиллии и «чернухи», античной драмы и жестокого романа) и даже различных видов искусств: литературы и мультипликационного кино («Дикие животные сказки»), литературы и музыки («Реквиемы», «Песни вос-

⁵¹ Ляпина Л. Литературная циклизация. К истории изучения / Л. Ляпина // Русская литература. – 1998. – № 1. – С. 172.

точных славян»), демонстрируя практически неограниченные возможности вариативного выбора и соединения разноприродных жанровых форм.

Так, рассказы из цикла «Реквиемы» могут быть прочитаны как композиция, аналогичная музыкальной: «Requiem» («Я люблю тебя», «Еврейка Верочка», «Дама с собаками», «Мистика»); «Dies irae» («Смысл жизни», «Сирота», «Кто ответит», «Грипп», «Богема», «Медея»); «Lacrimosa» («Гость», «Элегия», «Сережа», «Нюра Прекрасная», «Смерть поэта»); «Lux aeterna» («Мильтром», «О, счастье»). Разумеется, структура жанра у Петрушевской не может совпадать во всех элементах с канонической структурой музыкального реквиема. В прозаическом тексте оказываются эмоционально различимы лишь некоторые части жанра-канона, но сама возможность прочесть подобным образом текст свидетельствует о способности автора структурировать новую жанровую форму с помощью соединения разных видов искусств.

В. Шкловскому принадлежит сравнение жанра с нотным ключом, который нельзя заменить произвольно, иначе будет звучать иная мелодия. Это сравнение согласуется с его определением жанра как конвенции, соглашения «о значении и согласовании сигналов»⁵².

Современная отечественная словесность предьявляет разнонаправленные художественные стратегии, обнаруживающие, однако, общую тенденцию преодоления ау-

⁵² Шкловский В. Кончился ли роман? / В. Шкловский // Иностранная литература. – 1967. – № 8. – С. 218–231.

тентичности и перехода к медиальности (коммуникативности) и интермедиальности. Это означает, в частности, что литература все чаще и активнее демонстрирует способности имитировать посредством слова-образа любые другие виды искусства. Интермедиальная поэтика важна в плане выяснения степени проницаемости границ между искусствами, текстообразующих и смыслообразующих функций визуальных и музыкальных кодов. В этой связи назовем такие произведения, как «Ермо» Ю. Буйды; «Сбор грибов под музыку Баха» А. Кима; «Быть Босхом» А. Королева, объединенные стремлением использовать интермедиальные коды, определить автоконцепцию новейшей русской прозы посредством диалога с художниками и музыкантами прошлого.

А. Ким пять глав в романе «Сбор грибов под музыку Баха» называет определениями классических опусов Баха: «Английские сюиты», «Французские сюиты», «Двухголосные инвенции», «Хорошо темперированный клавир», «Бранденбургские концерты». Развертывание грибной метафоры тоже осуществляется в музыкальной сфере. Грибница представляется метафорой подсознательного начала творчества, хаоса, того сора, из которого растет гармония произведений искусства.

А. Королев называет главы своего романа полотнами Босха. Описывая эти полотна («Муки Св. Юлии», «Сад земных наслаждений», «Детские игры в Вифлееме», «Увенчание Тернием», «Святой Христофор», «Смерть Иоанна Крестителя»), автор проводит ассоциативную связь с жизнью дисциплинарного батальона на Урале. Каждая

картина, обличающая какой-то человеческий порок и изображающая страдания человеческие, соответствует определенному эпизоду из жизни автора-героя. Между тем главная задача писателя отнюдь не изображение кошмаров и ужасов окружающей действительности, а уяснение концепции искусства.

Трансформация жанрового канона основана на переосмыслении самой фигуры художника. В романе он предстает жестоким творцом, вершащим суд над неправедным миром. Терзаемый комплексами, он претворяет свои собственные слабости и пороки в страшные по художественной силе картины, поражающие нагромождением нелепостей и ужасов, непостижимых с точки зрения обыденной логики. Сочетая три линии повествования (автобиографическую, псевдобиографическую («босхианскую»), и эстетическую, экфрастическую), роман выходит к проблеме устройства бытия, которое предстает непоправимо, непреодолимо, неизменно абсурдным. Думается, именно код Босха помогает писателю послать свой зашифрованный месседж – сказать о роли искусства, об ответственности Слова и картины, ответственности художника перед современниками и потомками. Искусство Босха рассматривается Королёвым как близкое к идеалу, что заявлено названием романа «Быть Босхом»: инфинитив "быть" в значении императива.

Напряженный поиск новых форм стимулирует эстетические игры, эксперименты по скрещению и смешению жанров. Экспериментальный характер современной словесности проявляется и в обилии авторских жанровых но-

минаций⁵³. Жанр оказывается той точкой, где встречаются сознание автора и читателя. Жанровые мотивировки формируют жанровые ожидания читателя – предугадывание, первичную адекватную реакцию на произведение определённого жанра, которая проистекает из представлений о жанровых традициях и соотносится с читательским опытом. Таким способом автор активизирует читательское восприятие за счет ассоциативной разветвленности, необходимости одновременного учета разных составляющих. С другой стороны, авторский подзаголовок вступает в диалогические (а иногда и оппозиционные) отношения с жанровым канонem, национальной традицией. Способы введения читателя в жанр индивидуальны и разнообразны. Приведем некоторые примеры.

Жанровое определение может уточняться эпитетами, дополнениями, которые могут указывать на тему («*Временитель: Роман о дружбе и любви*» С. Есина, 1987) или объем («*Спички: Маленький роман*» А. Бородыни, 1993), на структуру («*Желябутские выселки: Двучастный рассказ*» А. Солженицына, 1999) или субъекта повествования («*Дружбы нежное волнение: Записки провинциала*» М. Кураева, 1992). Между тем совершенно очевидно, что дело отнюдь не столько в указании на тему или объем, сколько в авторской установке на создание аллюзивного поля и управление читательским восприятием.

В процесс жанрообразования вовлекаются не только жанры из смежных речевых сфер (*монолог, диалог, исповедь*),

⁵³ Маркова Т. Авторские жанровые номинации в современной русской прозе как показатель кризиса жанрового сознания / Т. Маркова // Вопросы литературы. – 2011. – № 1. – С. 280–290.

но и из области искусства (с обращением к поэтике живописи, театра, кино): «Ночной дозор: *Ноктиурн на два голоса при участии стрелка ВОХР тов. Полуболотова*» М. Кураева, 1988; «Братья: *Уличный романс*» А. Слаповского, 1995; «Синдикат: *Роман-комикс*» Д. Рубиной, 2006; «Смерть автора: *Филологический триллер*» М. Елифёровой, 2007.

Авторские жанровые номинации нередко указывают на те или иные литературные или фольклорные жанры («Поющие в Интернете: *сказки для взрослых*» В. Тучкова, 2002.; «Отец-Лес: *Роман-притча*» А. Кима, 1993), обнаруживая присутствие разных жанровых кодов, объединение которых рождает новую жанровую модель: роман-исследование, роман-гротеск, роман-наваждение, роман-травелог («*Пирамида: Роман-наваждение в трех частях*» Л. Леонова, 1994; «*Поверх Фрикантрии, или Анджело и Изабелла: мужской роман-травелог*» С. Кибальчича, 2008).

Непосредственный контакт новой прозы с «неготовой, становящейся современностью» парадоксально сопровождается регенерацией архаических форм. В качестве общей тенденции современной прозы выступает формальная стилизация под архаику и – одновременно – смысловая полемика с традицией. Писатели стремятся максимально приблизить архаические жанры к современным эстетическим запросам, предъявить традиционный конфликт в новой аранжировке, связать «вечные» метафоры и символы с психологическими константами современного человека. Знаки вечных святынь и ценностей в прозе переходного времени предстают амбивалентными: дискредитированные хаосом, они все же остаются незыблемыми. Для художника рубежной эпохи важно не утратить

связь с традицией, сохранить представление о жанре как знаке нормальной, упорядоченной действительности.

Общий для всех жанров современной прозы процесс минимализации сказывается в свертывании романов в микророманы, романы в стенограммах. Насыщенность-избыточность (гиперинформативность) в таких текстах парадоксально соединяется со стенографическим минимализмом. Параллельно с минимализацией отчетливо проявляется тенденция к объединению прозаических миниатюр разной степени связанности – монтажу и циклизации. Свободное и просторное жанровое поле цикла создает наиболее комфортные условия для реализации многожанрового мышления, для экспериментов по скрещиванию жанров, для эстетической игры. Эстетические эксперименты современной прозы затрагивают самые основы жанрового мышления и отражают кризис жанрового сознания в начале третьего тысячелетия. Об экспериментальном характере современной словесности сигнализирует обилие авторских жанровых номинаций.

Жанровую структуру современной прозы в целом можно охарактеризовать как поливариантную. Жанровые параметры трансформируются в стилевые признаки. Центр тяжести в собирании целого смещается в область стиля, индивидуального стиля художника.

ФИЗИОЛОГИЯ И МЕТАФИЗИКА СЕМЕЙНОЙ ЖИЗНИ В РАССКАЗАХ Л. ПЕТРУШЕВСКОЙ

Рассказы Л. Петрушевной предлагают читателю бесконечное разнообразие сюжетов на семейно-бытовые темы, однако знакомый по произведениям Ю. Трифонова и В. Маканина «пошлый быт» предстает здесь через «утрированное» (А. Синявский), неожиданное сочетание физиологизма с мистикой, натурального с мифологией, хаотично-бытового с поэтически-возвышенным. Для Петрушевной принципиально значима ситуативность, неожиданность, спонтанность. Уже в зачинах своих рассказов она парадоксально подчеркивает (утрирует) заурядность житейских ситуаций:

Они познакомились – так бывает – в очереди в пивбар («Али-Баба»).

Две высокие души иногда встречаются летом у прилавка овощного магазина, в очереди – мужчина и женщина («Две души»).

Без предварительных объяснений, описаний и прологов мы погружаемся в вязкий, тягучий быт:

Жила молодая вдова, хотя и не очень молодая, тридцати трех лет, и ее посещал один разведенный человек все эти годы («Устроить жизнь»).

Вот кто она была: незамужняя женщина тридцати с гаком лет, и она уговорила, умолила свою мать уехать на ночь

куда угодно, и она привела, что называется, домой мужика («Темная судьба»)⁵⁴.

Героинями подавляющего большинства рассказов Петрушевской являются женщины. В женской природе заложена мощная биологическая программа сохранения и продолжения человеческого рода, и эта миссия делает первостепенно важной так называемую «сферу пола». Государственные, общественные, производственные и прочие коллизии представляются лишь периферийным фоном в жизни женщины, что, по сути дела, демонстрируют очень многие тексты Петрушевской. Например:

Идут ранние шестидесятые годы, скоро многих посадят, многих из тех, кто пирует, начнутся лагеря, ссылки, обыски, эмиграция, подполье в виде кочегарок, диспетчерских при больницах и сторожевых комнатух с телефоном и топчанчиком – короче, все разлетится («О, счастье!»).

Прокатились чешские, польские, китайские, румынские и югославские события, прошли какие-то процессы, затем процессы над теми, кто собирал деньги в пользу семей сидящих в лагерях, – все это пролетело мимо («Свой круг»).

Главное в жизни героинь Петрушевской лежит в другой плоскости – интимной, домашней, семейной, бытовой. Личная жизнь женщины – *тайна дома* – «покрывает собой» весь окружающий ее мир:

Кларисса кропотливо рассчитывала время на дорогу от детского сада до работы, бегала в обеденный перерыв по магази-

⁵⁴ Петрушевская Л. Собр. соч.: в 5 т. / Л. Петрушевская. – Харьков-Москва, 1996. –Т. 1. – 2.

нам и относилась к своим служебным обязанностям как к чему-то второстепенному в жизни, что было, несомненно, понятно в ее положении («История Клариссы»).

Главными константами мира в женском сознании предстают любовь, рождение детей, заботы о семье, болезни и смерть. Бытие является здесь в «некристаллизующем состоянии», напоминающем коллоидный раствор, – *теплое вязкое вещество жизни*, или еще определенной – *густой семейный суп, теплое, небогатое гнездо, где клубится неповоротливая семейная жизнь* («Я люблю тебя»).

Героини Петрушевской способны органически ощущать всю тоску и горечь жизни, и одновременно в них живет дар сопротивления переживаемым невзгодам. Писательница убеждает нас:

Жизнь такова, что она все изворачивается, все поднимается после ударов, все растет и пучится («Смотровая площадка»).

Как известно, у слова «жизнь» есть этимологически родственное, однокоренное, архаическое – «живот» («не на живот, а на смерть»), имеющее в современном языке общеупотребительное и всем понятное значение (живот –местилище внутренних болезней). Число и характер этих болезней в рассказах Петрушевской свидетельствуют обособо пристальном ее внимании к телесной жизни, к страданиям плоти. В то же время живот беременной женщины, который «растет и пучится» (а это происходит в каждом втором рассказе), может быть прочитан и как архетипический символ двойственности жизни – ее греховности и святости. Зачатие, беременность, роды – именно

здесь критика справедливо усматривает точки пересечения (и совмещения) физиологии и метафизики в художественном мире Л. Петрушевской.

С природным, бытийным женщина связана через собственную физиологию, она носит в себе вечную тайну рождения и смерти. Ее внутренняя связь с изначальным, стихийным предопределяет особенности женского сознания, в котором грязь и чистота, боль и наслаждение, отчаяние и радость присутствуют в нерасчлененном единстве и парадоксальной слитности, чему мы находим множество примеров в прозе Петрушевской:

...От этих слез, стонов и от этой крови зарождается малая кровиночка, точка в икринке, головастик после этого взрыва и извержения, он первый доплыл по волнам и внедрился, и это каждый из нас! О, обманщица природа! О, великая! За чем-то ей нужны страдания, этот ужас, кровь, вонь, пот, слезь, судороги, любовь, насилие, боль, бессонные ночи, тяжелый труд, вроде чтобы все было хорошо! Ан нет, и все плохо опять («Время ночь»).

Все это вышло через Васю и через грешную Светочкину постель, но что же не через постель получается в семье, что же не через постель – спросите вы и будете правы («Путь Золушки»).

Или другой пример – эпатирующий зачин рассказа «Белые дома»:

Разумеется, мука мук есть неизвестность. Не знать, что происходит, мучиться вопросами, на которые нет ответа. Ответы, конечно, есть, но кому они известны, известно кому, тому, кто стоит в момент зачатия с фонарем, причем на

микроскопическом уровне: сейчас эта яйцеклетка оплодотворяется, сейчас происходит начало новой жизни, именно в тот момент, а не в предыдущего часа момент, когда мать еще не могла так называться, а была просто сукой на случке. А затем она называется (спустя столько-то минут) уже матерью и безгрешно смотрит на все вокруг, т. к. она мать.

Подобного рода примеров, шокирующих с точки зрения литературной традиции, у Петрушевской достаточно, однако отрицательной оценки в этой экспрессии гораздо меньше, чем может показаться на первый взгляд. Животное, звериное и священное, духовное пребывают в женском мире, создаваемом автором, во взаимоперетекающем, диффузном состоянии – в коллоидном растворе бытия.

Парадоксальность слова и фразы, сюжетных ходов и психологических мотивировок для Петрушевской – самая естественная и органическая форма восприятия и изображения, адекватная динамике самой жизни. Все ее сюжеты посвящены тому, как человек пропадает в жизни, как мир не вмещает его в себя. Эта идея явлена в антиномичной, «наоборотной» поэтике, вне которой невозможно представить созданный автором мир. Обратимся к тексту рассказа «К прекрасному городу»⁵⁵. На одном полюсе его языковой структуры возникают слова с семантикой надежды, упования – *думать, лелеять мысль, строить планы, вообразить*; на другом – с обратным значением краха иллю-

⁵⁵ Петрушевская Л. Лабиринт / Л. Петрушевская // Октябрь. – 1999. – № 5. – С. 10–37.

зий – однако, ан нет, но ничего не получилось, но не тут-то было, но ничего хорошего из этого не вышло и т.п.

Настечка, оберегаемая матерью, думала, видимо, что ее и все будут так оберегать, но не тут-то было.

Квартиру Настя получила, ура. Но ничего хорошего и в этот раз не вышло.

Алексей Петрович когда-то поступил в аспирантуру... большие планы роились в его мужественной голове, но тоже не вышло.

Лариса Сигизмундовна успела выменять квартиру в Питере на «перспективную» комнату в Москве... Но получилось, что сама Лариса Сигизмундовна оказалась «перспективной»: получив комнату, она долго не зажила на свете.

Лариса Сигизмундовна вышла из лечебницы с победой, приняла Настю с Викой из роддома, пожила с ними первый месяц... Затем – так вышло – она сдалась.

В плане конструкции эти текстовые фрагменты соотносимы с формулой антиномичной структуры чеховских новелл, с их выявленной оппозицией «казалось – оказалось», открытой В.Б. Катаевым⁵⁶. Однако в тексте Петрушевской (в смысловом плане) мы имеем дело с оппозицией предельного, парадоксального характера. Чеховская ситуация «казалось – оказалось» – это ситуация открытия, осознания человеком жизни, освобождения от иллюзий. У Петрушевской задается иная коллизия: жизненный опыт, «сын ошибок трудных», не приводит человека к

⁵⁶ Катаев В. Проза А.П. Чехова: проблемы интерпретации / В. Катаев. – М.: Сов. писатель, 1979.

прозрению, он остается слепым орудием в руках судьбы. Сюжеты ее рассказов с фатальной неизбежностью раскрывают роковую предопределенность, предданность трагического конца: у судьбы (читай: смерти) много имен (*последний день Помпеи, бешено несущийся в тартарары поезд, тень тюремной решетки, Бермудский треугольник* и др.), но единая суть – катастрофа.

Своеобразная художественная оптика Петрушевской, отмеченная многими критиками (Е. Гоцило, О. Дарк, Л. Панн и др.), позволяет ей одновременно видеть противоположные стороны бытия: чистоту и грязь, радость и отчаяние, боль и наслаждение, жизнь и смерть. В авторском изображении и понимании сама повседневная бытовая жизнь (заурядная, тривиальная, пошлая, банальная) содержит в себе истинное, сущностное, бытийное, высокое, трагедийное. В «мусорном», постыдном (*а что в быту не постыдно?*) она открывает возвышенное, вечное и дает возможность читателю уловить и запомнить этот момент сопряжения «дольнего с горним». Подчеркнем эту мысль – дает возможность сделать это самому читателю, отказываясь от форм, содержащих прямые авторские объяснения и оценки.

Открывая читателю многочисленные, внешне заурядные, бытовые «случаи» Клавы, Веры, Клариссы, Петрушевская настойчиво акцентирует необъяснимость, таинственность происходящего с ними:

Я не могу понять одного: почему он бросил Надю, ведь он знал, что это ее доконает, и она действительно умерла через год после его смерти. Но все-таки он бросил Надю каким-то

чудовищным способом, каким-то пошлым способом, который ему, очевидно, доставил наибольшее чувство разбомбления жизни («Сережа»).

Все были еще смущены и потому, что тут явно прослеживался какой-то слишком уж простой, даже примитивный сюжет: ненужное, бросовое и лишнее, скандальное и плачущее погибло в муках, а спокойное, терпеливо ждущее с ребенком на руках, живет и скоро свадьба («Нюра Прекрасная»).

...Осталось неизвестным, чем на самом деле была эта семья и чем все могло на самом деле закончиться, потому что ведь все в свое время думали, что с ними что-нибудь случится, что он от нее уйдет, не выдержав этой великой любви, и он от нее ушел, но не так («Элегия»).

Как точно отмечено критикой (А. Барзах, М. Липовецкий и др.), речевая стихия в прозе Петрушевской выражает не событие жизни героя, а созерцание этого события окружающими – хором, подобно хору в античной драме. Именно на реакцию «хора» по поводу совершающегося события откликается читатель. Сам же автор растворяется в тексте, не столько «излагая», сколько «читая» незавершенный сюжет судьбы человека. Рефлексия автора по поводу изображаемых событий оказывается принципиально не доведенной до конца, а предъявление событий – многомерным и вариативным, потому что информация о происходящем подается не прямо, а чаще всего через оценку этого факта неким безличным окружением, причем оценка эта нередко предвосхищает, опережает и даже замещает само событие. Вот, например, начало рассказа «Грипп»:

Всему виной, очевидно, все-таки был грипп, хотя некоторые придерживаются иной точки зрения и говорят, что дело именно и обстояло так просто, как оно выглядело на первый взгляд после первого рассказа жены, и никаких глубин, подспудных причин, смешения разных обстоятельств в этом случае не следует доискиваться; тем более смешно выставлять причиной грипп – эту странную болезнь, которая у всех протекает настолько по-разному, что здесь можно даже говорить не о конкретной болезни, а каком-то всеобщем предрасположении к болезни, к разным болезням, о всеобщей ослабленности, возникающей в одно и то же время, во время холодов⁵⁷.

О событии (самоубийстве мужа) мы узнаем ближе к концу рассказа, но уже с начальных строк как бы участвуем в расследовании, которое невольно ведется многими людьми – сослуживцами, знакомыми, соседями, друзьями погибшего. На характер расследования указывает сугубо специальная лексика: *всему виной, причины выдвигались и сопоставлялись, совпадение случайных обстоятельств, случайные свидетели, косвенное обвинение, смягчающие обстоятельства, обвинение, подстрекательство, обвиняют, осуждают* и пр. О суммарности коллективного мнения («хора») говорит отсутствие собственных имен, употребление описательных оборотов и местоимений: *те женщины; те, кто работал* и т.п. В рассказе нет формально маркированных диалогов, мы имеем дело с эффектом многоголосия, возникающим в повествовании от 3-го лица. В обобщенно-

⁵⁷ Петрушевская Л. Собр. соч.: в 5 т. / Л. Петрушевская. – Харьков-Москва, 1996. – Т. 1. – С. 211.

личной и безличной форме (можно говорить о...; смешно выставлять причиной) здесь обсуждаются возможные события и тут же отклоняются гипотезы и предположения. Амбивалентная интерпретация происшедшего выявляется, таким образом, и на лексическом, и на психологическом уровнях: «не обвиняли – осуждали», «заслуженно – незаслуженно», «не притворялась – притворялась»:

И вот что, во-первых, вменяется ей в вину сейчас: вместо того чтобы подбежать и снять его с подоконника, она резко, демонстративно отвернулась и продолжала собирать вещи. Это должно было показать мужу, что она ему не верит, как он не верил ей, и считает этот его жест попой, пустым актерством, желанием спекулировать, капризом и так далее. Но, с другой стороны, то, что она отвернулась к шкафу, теперь можно считать прямым подстрекательством к самоубийству. Вот в чем ее обвиняют, во-первых.

Человек в восприятии Петрушевской предстает «вещью в себе» (эта формула звучит в рассказе «Бал последнего человека»). В ординарных, не-уникальных, не-обаятельных, зачастую мелких и жалких героях она прозревает существование закрытого для окружающих внутреннего мира, где за каждым большими глазами стоит личность со своим космосом, и каждый этот космос живет один раз и что ни день, то говорит себе: теперь или никогда («Али-Баба»). Писательница убеждена в том, что внутри каждой личности заложена высшая ценность, что в каждом присутствует искра божественного замысла. В ее интервью журналу «Иностранная литература» содержится очень показательное признание: «Когда притерпишься с годами,

присмотришься, познакомишься, окажется, что толпы нет. Есть люди. Каждый сам по себе человек, со своей историей и жизнью своего рода, каждый со своим космосом (подчеркнуто мною. – Т.М.), каждый достоин жизни, достоин любви, все были нежными младенцами, станут немощными стариками»⁵⁸.

Следствием такой убежденности является то, что в рассказах Петрушевской, предельно насыщенных физиологией и бытом, концептуально важным оказывается идеальное начало; соотношение телесности и духовности разрешается в пользу бессмертной любви – в онтологическом (не романтическом) смысле этого понятия. Человеческое тело, бременная плоть представляется писательнице лишь временной «личиной», «бросовым коконом», полуразрушенной болезнями и страданиями «оболочкой», под которой прячутся *неуловимые гении* – бессмертные людские души. В рассказе «По дороге бога Эроса», как подтверждение этого настроения, читаем:

Пульхерия расценивала свою внешность как несуществующую и знала про себя, что настанет момент, и она из куколки, из кокона обратится в бабочку (...) Пульхерия носила в своей душе маленького, но крепкого и иронического ангела-спасителя, который все про всех понимал.

Ведомая природной интуицией героиня Петрушевской наделена способностью к невербальному общению с миром: пониманию помимо слов, поверх слов, безмолвно-

⁵⁸ Петрушевская Л. «Нам – секс?» / Л. Петрушевская // Иностранная литература. – 1989. – № 5.

му видению и озарению. За прозрением немедленно следует и внешнее преображение героини: вдруг исчезает (сбрасывается) «личина толстенькой тихой бабушки» и открывается прекрасная сущность.

Кудри Пульхерии обрамляли ее милое пухлое лицо, глаза раскрылись, румянец проступил на бледных щеках, короче говоря, ее ангел-хранитель вознесся сквозь толщу плоти, уже готовой к старости.

Подобное преображение происходит и с героинями рассказов «Лабиринт», «Донна Анна, печной горшок» и др. Но самый яркий – в духе парадоксальной поэтики Петрушевской – пример открытия в заурядном человеке его высокой, духовной стороны, скажем так, «чистой сущности», являет собой рассказ «С горы». Повествование о курортном романе вначале ведется в почти гротескных формах (*собачья свадьба*), при этом в тексте рассказа постоянно резонируют парные контрастные мотивы: настоящее – иллюзия, полет – падение, встреча – разлука, счастье – несчастье.

Она покушалась, бедная бабенка, на счастье, хотела вкушать, оторвать себе клочок настоящего, недоступного ей счастья и той жизни, которую они все видели в телесериалах⁵⁹.

В окказиональном фразеологизме «покушаться на счастье» происходит взаимное наложение смыслов устойчивых сочетаний: архаического – «вкушать наслаждение (счастье)», иронического – «с покушением на моду», жаргонного – «оторвать кусок», юридического – «покушаться на чужое

⁵⁹ Петрушевская Л. Дом девушек / Л. Петрушевская. – М.: Вагриус, 1999. – С. 10.

(добро)». В результате это словосочетание получает горько-иронический подтекст, обнажающий отчаянную безнадежность, иллюзорность людского стремления к счастью.

Внутреннее преображение героини автор открывает посредством внешних деталей ее портрета: мы видим, как сквозь шелуху и вульгарность проступают мягкость и женственность и даже – *некий золотой ореол*. Печаль и скорбь любви высвечивают подлинную сущность случайно встретившихся людей – мужчины и женщины: *чудесная пара – золотая блондинка и ее верный муж*. Банальную (с обывательской точки зрения) историю из жизни отдыхающих автор переводит в другое измерение – в координаты вечности, печали, скорби и одиночества:

Их уже нет, на пляже бестолково топчутся новые белые тела, крикливые, ничьи, сами по себе, эгоистические свинюшки, рыла, а нашей чудесной пары тут нет, и Кармен, золотая блондинка, и ее верный муж, Первый дядечка, высокий, жилистый, черный, – канули в вечность, летят где-то в мерзлой вышине, в разных самолетах домой, в свои места, к своим детям и супругам, в зиму, снег и труд⁶⁰.

Непроизвольная ассоциация с чеховской «Дамой с собачкой» еще ярче оттеняет степень художественной смелости Петрушевской и ее крайней полемичности в отношении к традиции. Современный автор демонстрирует нам принципиальную внеиерархичность, эпатазирующе дерзкое сочетание в пределах одного сюжета самого низкого и самого высокого: *всеобщая Кармен – бедная бабенка* –

⁶⁰ Петрушевская Л. Дом девушек / Л. Петрушевская. – М.: Вагриус, 1999. – С. 12.

золотая блондинка; голодный самец – рабочая кляча – верный муж. Здесь, на наш взгляд, явлена сердцевина эстетики Петрушевской, заключающаяся в максимальной художественной свободе, бесстрашии открытого, непредвзятого отношения к действительности: все увидеть, вскрыть, обнажить, ибо все значимо – от мелкого, ничтожного, дикого, ужасного, чудовищного до высокого, прекрасного, идеального, божественного. На глубине ее текстов рождается пафос парадоксального характера – пафос отторжения от бесчеловечных обстоятельств и восхищения богатством жизни; неприятия искаленной, поруганной жизни и приятия мира – пестрым, разноречивым. Но главное – это пафос муки-бунта против отступлений от человеческого состояния мира, боли за человека – жалкого, беспомощного, обреченного, но несущего в себе знак (крест!) высокой и трагической судьбы.

Трагедийные аллюзии открывают необходимый писательнице путь выявления высокого, грандиозного в «черновиках» сегодняшней жизни ее героев. В этом убеждает и множественность шекспировских коннотаций в ее текстах, например: *мамаша в роли Яго, муж Милы сам себе Яго и Отелло («Поэзия в жизни»); Ромео и Джульетта с разницей в возрасте в 15 лет, их родители Монтекки и Капулетти («Непогибшая жизнь»); он отдал все, как король Лир, оставшись жить в однокомнатной квартире... те, кому он все отдал, не приходили на день рождения, тоже хороши Гонериллы («Маленькая Грозная»); Нина находилась в положении как раз Гамлета в связи с замужеством Гертруды («Музыка ада»); у*

Толи в голове *распалась связь времен* («Гость»). А вот начало рассказа «Новые Гамлеты»:

В чем проблема Гамлета – в том, вероятно, что порвалась связь времен. А что такое связь времен, как не связь отец – мать – ребенок? Мы легкомысленно строим жизнь, надеемся на счастье, получаем это счастье, не подозревая о том, что дети воспримут наши поиски не иначе как предательство; и вот вам пример⁶¹.

С явно полемическими целями Петрушевская избирает весьма архаичную форму повествования: она преподносит читателю моральный урок, иллюстрируя его примером из жизни. Однако дидактическая интонация уже в следующем абзаце ее текста резко сменяется разговорной; замедленно-приподнятые риторические фигуры вытесняются «скороговорением», которое со стенографической точностью и быстротой воспроизводит историю семейной жизни Леокадии и Петра. Стремительно двигаясь к кульминации (акцентируя слова-индексы скороговорения – *короче, короче*), автор вдруг резко меняет тон, вновь возвращаясь к дидактике:

Но эта бесконечная благодарность Леки сослужила ей такую службу, что, когда она умерла, все построенное такими усилиями семейное здание рухнуло...

Смерть героини рассказа становится не кульминацией, а завязкой трагедии, началом распада семьи:

И возникла ситуация, знакомая всем по пьесе «Гамлет», когда умер отец (мать в нашем случае), а мать (отец в

⁶¹ Петрушевская Л. Лабиринт / Л. Петрушевская // Октябрь. – 1999. – № 5. – С. 26.

данном случае), башимаков еще не износивши, совершает свадебный обряд.

Сталкивая образ высокой литературы с миром банального быта, Петрушевская как будто травестирует классику, однако это «как будто» лишь кажущееся, ибо благодаря шекспировской трагедии сугубо бытовой ситуации сообщается бытийный смысл, частная семейная драма приобретает подчеркнуто экзистенциальный характер, укрупняя и заостряя проблему измены, лжи и коварства:

Все то милое, над чем подшучивала мать, все это выросло до размеров египетского сфинкса с уже готовой разрешиться загадкой.

На наших глазах предельно конкретная, частная ситуация попадает в «координаты вечности», оборачиваясь притчей. Новые Гамлеты – это и сыновья, не простившие отца, но унаследовавшие его комплекс саморазрушения, это и сам отец Петр, чье имя в переводе значит «камень». Разрушив семью (не просто оставив, но – прокляв детей), он чувствует себя (именно себя!) несправедливо обиженным, и на пороге вечного холода и одиночества вопрошает пустоту:

Детки, дети мои, быть или не быть? Был я или не был?

На проекцию литературной модели накладывается и этимологическое значение имени героя-персонажа. Петр (греч. petro) – скала, утес, каменная глыба. Смысловой план имени (непреклонный, решительный, твердый, а также холодный, бесчувственный, равнодушный) акцентируется автором в разных фрагментах текста:

...Этот Петр, что в переводе значит «камень», оказался в чужом городе и в первое же воскресенье пошел проведать троюродную родню.

Петр все это пресек разводом, все оформил, вытисался и женился в Москве...

Вот почему – догадывались эти, уже вполне взрослые, дети – вот почему он был такой камень, а мы его любили, думая, что он ради нас сдерживает свои эмоции любви и орет по каждому пустяку – для нашего же блага, для воспитания! Камень не любил их? Камень нас не любил!

Еще одна грань значения имени раскрывается через фразеологизм «держат камень за пазухой», в связи с чем к значениям «строгость, твердость, холодность, бессердечность» присоединяются дополнительные смыслы («ложь, предательство, коварство и притворство»), которые вызываются внезапно открывшейся изменой отца, уже десять лет живущего с другой семьей, что приводит детей в состояние оцепенения и растерянности:

Но именно это дети восприняли как самую изоциренную подлость, как утаение камня за пазухой, как ложь; а ложь для взрослых детей самое невыносимое, оказывается. Отец притворялся!

Однако эта другая грань проявленного в рассказе смысла не перечеркивает первую, и образ ускользает от окончательного приговора. Не случайно бытовая ситуация столь определенно, даже дидактически соотносится Петрушевской с шекспировским сюжетом: автору необходимо высветить бытийный – не отвлеченно-философский, а онтологический – смысл происходящего.

В заключительной части рассказа авторская интенция становится особенно очевидной, благодаря использованию приемов риторического синтаксиса, который получает ту самую – необходимую автору – «учительную», дидактическую интонацию:

И тогда настал период исхода.

Знала бы ты, мама, чем обернулось твое добро, думали дети.

Но не в день рождения отца, которого они не простили, новые Гамлеты.

Ну что же, семья действительно распалась по частям, отец далеко, сыновья совсем за линией горизонта, дочь здесь, младшие без отцов и дедов, словно была война, унесшая всех мужчин рода...

Думается, здесь мы имеем дело с радикальной трансформацией частной ситуации, которая соотносится с мировыми катаклизмами и катастрофами. Именно так создаваемый Петрушевской локальный, предметный «мирок», населенный несчастными (зачастую даже ущербными) персонажами и включающий несколько вполне банальных, хотя и бесконечно варьирующихся коллизий, превращается в безграничный, уходящий корнями в архаику (и одновременно устремленный в бесконечность) образ мира, наполненный высокой и горькой истиной о трагически-возвышенном смысле человеческой жизни.

ИНТЕРМЕДИАЛЬНЫЙ КОД В НОВЕЙШЕЙ РУССКОЙ ПРОЗЕ (РОМАН «БЫТЬ БОСХОМ» А. КОРОЛЕВА)

В переходные историко-культурные эпохи (барокко, романтизм, модернизм, постмодернизм) закономерно и неизбежно возникает стремление к синтезу искусств, сегодня именуемое интермедиальной эстетикой. Предельно усиливающаяся тенденция к реализации творческой свободы художника выражается в смешении и скрещении жанров и родов литературы, художественной и нехудожественной словесности, типов организации художественной речи и видов искусства.

Постмодернизм осуществил переоценку предыдущих эпох, увидев мир как текст и единую знаковую систему. Именно постмодерн, назвав всё мироустройство текстом, стал различать однородные и интермедиальные тексты. Однородными считаются тексты, принадлежащие к одному виду искусства, а значит, в постмодернистском видении мира любые музыкальные, хореографические, живописные и др. произведения тоже являются текстами, только написанными на разных художественных языках. Смешение художественных кодов порождает гетерогенные тексты.

Понятие интермедиальности, появившееся сравнительно недавно (в 1980-х гг.), призвано служить инструментом для определения различного рода взаимодействий

разных видов искусств. Под интермедиаальностью мы понимаем особый тип построения литературного произведения, основанный на взаимодействии разных художественных кодов. В системе интермедиаальных отношений сначала осуществляется перевод одного художественного языка на другой, вследствие чего происходит взаимодействие и на смысловом уровне. Применительно к художественной словесности интермедиаальность можно рассматривать, с одной стороны, как способ создания текста, подразумевающий ассимиляцию, скрещение, смешение приемов разных искусств, а с другой – как инструмент считывания смыслов, код прочтения.

Теория интермедиаальности, восходящая к теории интертекстуальности, сегодня находится в стадии становления. Она опирается, прежде всего, на исследования, ставшие классическими в гуманитарной сфере: Р. Барта, Ж. Делеза, Ж. Дерриды, Ю. Кристевой, Ж. Женнета, О. Ханзена-Леве. Теория интермедиаальности прочно связана с теорией медиа, создаваемой в работах М. Маклюэна, В. Беньямина, Ф. Киттлера, И. Смирнова. С опорой на идеи М.М. Бахтина и Ю.М. Лотмана продолжают исследования синтеза и взаимодействия искусств в отечественной науке – Н.В. Тишуниной, А.Г. Сидоровой, В.О. Чуканцовой⁶² и др.

⁶² Тишунина Н. Методология интермедиаального анализа в свете междисциплинарных исследований / Н. Тишунина // Методология гуманитарного знания в перспективе XXI века: мат-лы междунар. конф. – СПб.: С.-Петербург. филос. общество, 2001. – С. 153-163;

Интермедиальность как универсальный художественный принцип сегодня видится доминирующей характеристикой актуального искусства. Использование понятия интермедиальности для понимания и концептуализации авторских стратегий художественной культуры рубежа XX–XXI вв. представляется в высшей степени целесообразным и эффективным. Интермедиальность как художественный принцип способна стать основанием для выявления принципиально новых художественных моделей.

Современная отечественная словесность предъявляет разнонаправленные художественные стратегии, обнаруживающие, однако, общую тенденцию преодоления аутентичности и перехода к медиальности (коммуникативности) и интермедиальности. Это означает, в частности, что литература все чаще и активнее демонстрирует способности имитировать посредством слова-образа любые другие виды искусства и в первую очередь – зрелищные. Перенос визуальных элементов в вербальный ряд порождает особый художественный эффект. Вербальная картина не может быть тождественна живописной, скажем больше – вербальный образ картины часто противоположен живописному, так как статика живописного произведения сменяется динамикой литературного образа и сюжетной изменчивостью.

Эпоха постмодерна с ее деструкцией актуализировала опыт «жесточкого искусства», связанный с именами

Чуканцова В. Картина и текст: композиция и ее элементы / В. Чуканцова // Детская литература как предмет компаративистики. – СПб., 2009. – Вып. 3. – С. 27–33.

И. Босха, П. Брейгеля, Ф. Гойи. Можно назвать целый ряд текстов, содержащих отсылки к живописи голландского художника конца XV – начала XVI в. Иеронима Босха. Среди них «Город палачей» Ю. Буйды (2003), «Быть Босхом» А. Королева (2004), «Сад наслаждений» Л. Елистратовой (2005), повести «Школа Босха» А. Звягинцева (1997), «Уткомесьть, или Моление о Еве» (2000) и «Мальчик и девочка» (2001) Г. Щербаковой. Можно припомнить и произведения первой половины и середины XX в., скажем: «Жизнь Климса Самгина» М. Горького, «Король дама, валет» и «Камера обскура» В. Набокова.

«Текст Босха», как именует его А.Г. Сидорова, в литературе нулевых являет, по мнению исследователя, особый тип художественного сознания⁶³. В нем проявляются элементы необарокко, тенденция к ассимиляции фантазмагорических образов и обыденной действительности, псевдобιοграфического и автобиографического текстов.

Избранный нами для анализа роман А.В. Королева «Быть Босхом»⁶⁴ был в числе финалистов Букеровской премии 2004 г. и удостоился премии Аполлона Григорьева. Книга получила высокие оценки критиков⁶⁵, в частно-

⁶³ Сидорова А. «Текст Босха» в современной прозе / А. Сидорова // Наука и образование: проблемы и перспективы: мат-лы регион. научн.-практ. конф. – Бийск, 2005. – Ч. 2. – С. 130-133.

⁶⁴ Королев А. Быть Босхом / А. Королев // Знамя. – 2004. – № 2. – С. 7-92.

⁶⁵ ПермЛитЦент: Анатолий Королев [Электронная версия] – Режим доступа: http://liter.perm.ru/reg_korol.htm (дата обращения: 18.11.2013).

сти, Александр Агеев квалифицировал ее как самое яркое произведение из списка выдвинутых на премию Букера. Известный писатель Василий Аксенов, выступая в телепрограмме «Ночной полет», назвал Анатолия Королева удивительным эзотериком и мощным сюрреалистом, одним из самых любопытных явлений в современной русской литературе. Член Букеровского жюри Никита Елисеев, отметив тематическую близость «Зоне» С. Довлатова⁶⁶, подчеркнул коренное отличие романа А. Королева – «барочную пышность». Действительно, между текстами Довлатова и Королева есть явные переклички⁶⁷. И дело не только в предьявлении картин лагерной жизни глазами надзирателя или дознавателя, гораздо убедительнее в пользу тезиса о художественной близости свидетельствует утверждение, что ад, находящийся внутри человека, неизбежно приводит к хаосу вовне. Поэтому совершенно не случайно Королев избирает в качестве «проводника» именно Иеронима Босха.

Как справедливо полагают критики (М. Абашева, А. Агеев, Н. Елисеев, А. Сидякина, С. Чупринин и др.)⁶⁸,

⁶⁶ Елисеев Н. Рецензия на роман А. Королева / Н. Елисеев // Эксперт. Северо-Запад. – Режим доступа: http://liter.perm.ru/reg_korol.htm (дата обращения: 07.09.2009).

⁶⁷ С «Зоной» книга А. Королева соотносится и с точки зрения структуры: это цикл новелл, скрепленных, однако, не письмами издателю, как у Довлатова, а набросками романа о голландском художнике, который молодой лейтенант пишет по ночам.

⁶⁸ Абашева М. Автоконцепция русской литературы рубежа XX–XXI вв. / М. Абашева // Теоретико-литературные итоги XX века. – М.: Наука, 2003. – Т. 1. – С. 74–75.

мотивы живописи, кинематографа, архитектуры, то есть визуальных искусств, характерны для многих романов и повестей А. Королева. Строй его мыслей насквозь литературен и культурологичен. В новейших диссертационных исследованиях (А. Сидоровой и А. Климутиной⁶⁹) говорится о том, что экфрастические или другие интермедийальные формы, становясь выражением творческой саморефлексии писателя, одновременно служат эстетизированным языком описания неэстетического материала, призванного дарить наслаждение, передавая ужас.

Роман «Быть Босхом» в своей сюжетной основе – это биографическое повествование, возвращающее читателя в 1970-е гг. Молодой филолог, только что закончивший университет, за связь с пермскими диссидентами-правозащитниками направлен служить в качестве военного доз-

Чупринин С. Встречным курсом / С. Чупринин // Знамя. – 2005. – № 6. – С. 155.

Сидякина А. Анатолий Королёв [Электронный ресурс] / А. Сидякина // Маргиналы (уральский андеграунд: живые лица погибшей литературы). – Челябинск: Фонд Галерея, 2004. – Режим доступа: <http://abursh.sytes.net/Marginaly/Korolev.htm> (дата обращения: 07.09.2009).

Елисеев Н. Право на саспенс / Н. Елисеев // Знамя. – 2004. – № 6.

Ремизова М. Новое русское барокко / М. Ремизова // Независимая газ. – 2002. – 28 янв. (№ 15). – С. 7.

⁶⁹ Сидорова А. Интермедийальная поэтика современной отечественной прозы (литература, живопись, музыка): автореф. дис. ... канд. филол. наук / А. Сидорова. – Барнаул, 2006. – 24 с.

Климутина А. Проза Анатолия Королева: текст и реальность: автореф. дис. ... канд. филол. наук / А. Климутина. – Томск, 2009. – 23 с.

навателя в уральский дисциплинарный батальон, куда и прибывает с томиком Камю, сборником новелл Кафки в портфеле и черновиками собственного романа «Корабль дураков» о средневековом художнике Иерониме Босхе. «Роман с биографией» написан много позже описываемых событий, это как бы покаянно-просветительская ретроспекция, на что и указывает авторское предупреждение:

Признаюсь, что в последнее время – впрочем, как и многие, – охладел к вымыслу, что львиная доля моего чтения сегодня – это мемуары и прочая внехудожественная словесность. Однако сам я практически всю писательскую жизнь избегал трогать пером свой жребий. Почему? Не потому ли, что в основе этого запрета лежит одно прегрешение и... и не потому ли оно все сильнее сверлит мою память! Ну почему, скажи, оказавшись в начале судьбы в дисбате, в уральской зоне, офицером среди заключенных солдат, ты ни полслова правды не записал на клочке бумаги. Почему промолчал, не написал ни одного честного письма друзьям о том, чем была твоя жизнь, а с маньякальным упрямством сочинял грозное готическое облако – романхимеру о голландце Иерониме Босхе? Почему от лая сторожевых овчарок не дрогнула ни одна строчка? Тем более что тебе выпала участь шагнуть в край, откуда великие вынесли на руках орущие благим матом «Записки из мертвого дома» и «Архипелаг ГУЛАГ»?⁷⁰

В одном из интервью о причинах написания романа автор признается: *«Наверное, одна из причин – недавняя смерть моей мамы. Я когда-то утаил от нее службу в дисбате,*

⁷⁰ Королев А. Быть Босхом / А. Королев // Знамя. – 2004. – № 2. – С. 7.

хотя не скрывал, что служил в армии следователем. Но живописать тогдашний кошмар в зоне не считал нужным, иначе бы мать извелась от тревоги. Смерть отменила запрет. И роман вырвался, словно джинн из бутылки. Кроме того, мне надоел художественный вымысел. А тут все за меня сочинила судьба. И сочинила круто. Пылкий романтический филолог, выпускник университета, поклонник Кафки и Камю – и раз! Мордой в грязь. Но надевать на себя после Достоевского и Солженицына венец мученика было бы недостойно. Они-то сидели, а я лишь надзирал. Потому я постарался написать о зоне с черным юмором, и в первую голову вспомнить трагикомическое»⁷¹.

Действительно, после произведений, основанных на феерической фантазии или, по крайней мере, вымысле («Голова Гоголя», «Эрон», «Человек-язык»), писатель обратился к собственному пережитому лагерному опыту. Роман о художнике Средневековья был для молодого интеллектуала своего рода спасением от зоны, от работы дознавателя. Об этом говорит и сам автор: «Я с упоением выдумывал жизнь человека, о котором практически ничего неизвестно, кроме нескольких фактов»⁷². Оказавшись в дисбате, наблюдая ад дедовщины, молодой лейтенант Королев пишет роман о художнике, замороженном идеей греха, предъявляющем ужасы адских мук.

⁷¹ Королев А. Интервью о романе «Быть Босхом» [Электронный ресурс] / А. Королев. – Режим доступа: <http://anatoliy-korolev.ru/?p=60> (дата обращения: 18.11.2013).

⁷² Королев А. Интервью о романе «Быть Босхом» [Электронный ресурс] / А. Королев. – Режим доступа: <http://anatoliy-korolev.ru/?p=60> (дата обращения: 18.11.2013).

О жизни Иеронима ван Акена, называвшего себя Босхом, известно немного⁷³. Он считается одним из самых таинственных мастеров мирового искусства. Из исторических сведений о художнике сохранились только церковные записи о его бракосочетании в 1480 г. и отпевании спустя 36 лет в капелле собора Святого Иоанна в Хертогенбосе, тем не менее выбор персонажа для романа, параллельного описанию принудительной службе в дисбате, очень понятен. На это указывает и сам Анатолий Королев:

И там, в Хертогенбосе, и здесь, в Бишките, мелется жерновами вся злоба мира

После Хертогенбоса даже такая дыра как Бишкиль кажется подходящим местом для жизни

Мой тогдашний Босх – башня слоновой кости, встающая из пучин бишкильского потопа⁷⁴.

Королев оценивает самого себя, свои мысли и поступки тридцать лет спустя, при этом он достаточно самокритичен и, обличая человеческие грехи, не упускает случая и себя назвать грешником, искушаемым властью, превосходством над солдатами дисциплинарного батальона. Бегство в позднее средневековье от настоящих, подлинных человеческих страданий вызывает авторское самоосуждение.

Кто пожалеет этих баб и этот народ жалостью XIX века? – думаю я сейчас и тогда. – Где художник, который кинется рисовать «Прачек» или тройку детей, тянущих вдоль мона-

⁷³ Блинова О. Алхимия и ее символика в творчестве Иеронима Босха / О. Блинова // Науковедение. – 2000. – № 1. – С. 82–127.

⁷⁴ Королев А. Быть Босхом / А. Королев // Знамя. – 2004. – № 2. – С. 7–92.

стырской стены обледеневшую бочку воды на салазках? Где «Кочегар» или «Смерть переселенца»? Где столовые для голодных, которые построил граф Толстой, где лечебницы, открытые на деньги разночинца Чехова? Кто напишет эков за решеткой вагона с сочувствием Ярошенко? Почему ты спятил на Босхе и Джойсе, лейтенант? Один твой дед – алтайский шахтер, другой – уральский крестьянин...⁷⁵.

Между тем он вновь и вновь принимается за роман о Босхе. Ежедневно сталкиваясь с армейским идиотизмом и жестокостью, упрекает себя за примиренчество со свинцовыми мерзостями окружающей жизни и снова погружается в свои inferнальные сны.

В интервью по поводу романа «Быть Босхом» читаем: «Мой роман рождался из чего-то похожего на видения. Или сновидения. Так я уносился из зоны судьбы в царство свободы. Заслоняясь страничками мистического романа от тягот уральской жизни, я между тем уверенно возомнил, (или внушил себе), что в прежней жизни был среди подмастерьев Босха и заодно с другими юнцами писал фон к его триптиху известному как "Сад земных наслаждений". Но, разумеется, никаких прочных доказательств этому у меня нет, только смутные видения. Нечто вроде клубов дыма в памяти.

Но вот что интересно, спустя 35 лет после той попытки написать роман, я, поколебавшись, решил не затупевывать свои юношеские претензии на причастность к

⁷⁵ ⁷⁵ Королев А. Быть Босхом / А. Королев // Знамя. – 2004. – № 2. – С. 70.

великому мастеру и в этом смысле остался в рамках факта. Пусть факта самообмана. Я понимал, что «подставляю» себя под удар скептиков, не верящих в реинкарнацию и прочие благоглупости... но скрыть свои тогдашние юношеские мечтания я счел недопустимым в биографическом тексте. Я был реальностью, телом, мозгом, который сочиняет и переживает иллюзию. Так художник рисует перспективу на полотне, чтобы придать плоскости впечатлительные глубины»⁷⁶.

Композиция романа «Быть Босхом» выстраивается на монтажном чередовании глав и фрагментов, действие которых происходит то в 1970-е, то в средневековье. Связь между этими частями организуется по принципу «текста в тексте» (Ю.М. Лотман). Так выстраивается двухуровневая архитектура романа: две включенные одна в другую истории, два романа и два автора (отсылка к автору романа «Быть Босхом» и к его герою – автору романа «Корабль дураков») и два текста – биографический и «босхианский».

В сюжетной структуре романа просматриваются три уровня: 1) автобиографический сюжет службы лейтенанта Королева в дисбате, представленный как эпизоды-воспоминания и комментарии повествователя, 2) сюжет жизни Босха, предьявленный в виде рассказов из жизни художника, авторских размышлений над природой дарования и сновидений как следствия творческого вхождения

⁷⁶ Королев А. Интервью о романе «Быть Босхом» [Электронный ресурс] / А. Королев. – Режим доступа: <http://anatoliy-korolev.ru/?p=60> (дата обращения: 18.11.2013).

автора в пространство жизни Босха, 3) экфрастические описания картин средневекового художника и комментарии библейских сюжетов.

Описывая полотна Босха – «Муки Св. Юлии», «Сад земных наслаждений», «Детские игры в Вифлееме», «Увенчание Тернием», «Святой Христофор», «Смерть Иоанна Крестителя» – писатель проводит ассоциативную связь с жизнью в Бишкеке. Каждая из картин, обличающая какой-либо человеческий порок и изображающая страдания человеческие, соответствует определенному эпизоду из жизни автора-героя в дисбате. Сочетая три линии повествования, роман выходит к проблеме устройства бытия, которое предстает как абсурдное: «...Вот в чем кафкианский ужас: приходится вести себя по-человечески в нечеловеческих обстоятельствах»⁷⁷.

Биографический текст романа А. Королева соотносится с современной неонатуралистической прозой – чернухой. Он содержит ужасающий перечень чудовищных изуверств и насилий, для описания которых, действительно, нужно «быть Босхом». Это «солдаты с наколками “раб КПСС”, солдаты, пришившие в знак протеста пуговицы от формы кровавой суровой ниткой прямо к коже, самоубийства, побеги, изнасилования, членовредительство, кражи, стрельба, овчарки, избиения, массовые драки, садизм охраны, психушки, сифилис, грязь, вонь, хлорка, пьянство, ужас, тоска»⁷⁸. Писа-

⁷⁷ Королев А. Гоголь: реальность воображения / А. Королев // Знамя. – 2009. – № 4. – С. 165–177.

⁷⁸ Королев А. Быть Босхом / А. Королев // Знамя. – 2004. – № 2. – С. 60.

тель намеренно стремится утяжелить ношу своего читателя, транслируя через текст тот ужас, в котором пребывает душа его героя.

В книге А. Королева мы наблюдаем смешение барочного стиля средневековья и жаргонной солдатской лексики. Практически после каждой лагерной сцены автор дает толкование неизвестных читателю слов. Например:

Побег из зоны. Ушли с божницы два переменника с АКа. Лежат где-то в поле под балдой, суки. Рвут в кильдым на Бишкиль. Был бы ты в форме, кадет, откушал маслин. Твой фарт.

Тезаурус: АКа – автомат системы Калашникова

Божница – унитаз.

Кадет – неопытный сотрудник уголовного розыска.

Кильдым – притон.

Маслина – пуля.

Переменник – заключенный за преступления в дисциплинарный батальон солдат срочной службы, т.е. солдат переменного состава.

Под балдой – в состоянии наркотического опьянения.

Бишкиль – станция железной дороги в пятидесяти километрах под Челябинском на Южном Урале, мой почтовый причал с 1970 по 1972 год.

УРАЛВО. В/ч № 00140. Дисциплинарный батальон Уральского военного округа. Проце – солдатский лагерь.

То есть в переводе на русский литературный язык фраза капитана звучит так:

Беда, два заключенных солдата, завладев в сортире автоматом охранника дисциплинарного батальона, сбежали из зоны

и пробираются полями в притон на станцию Бишкиль. Оба под кайфом. Был бы ты в форме, а не в пиджачке, лейтенант, они могли б тебя с перепугу и злобы расстрелять в открытом поле из автомата. Считай, что тебе повезло⁷⁹.

Между тем натурализм в романе сочетается с авторской культурологической, искусствоведческой рефлексией – собственно «текстом Босха». Псевдобиографической составляющей «текста Босха» становится авторский миф о средневековом художнике, подтверждаемый устными преданиями, легендами, средневековыми суевериями. Это средневековые манускрипты, карнавальные шествия и уличные зрелища. Облик обитателей ада складывался у Босха под влиянием многочисленных изображений Страшного Суда на стенах старых церквей и в народном лубке, дьявольских масок и карнавальных костюмов праздничных представлений, разыгрываемых на подмостках городской площади средневековья.

Фантастические образы, населяющие картины Босха и приводящие в смущение зрителей, вступают в явное противоречие с религиозностью художника, в которой убеждают редкие косвенные свидетельства, имеющиеся в исследованиях о жизни и творчестве Босха. Королев подчеркивает:

Босх был аристократом теологии, изоциренным мистиком, ироническим комментатором Священного Писания, в догматах которого он порой сомневался. У него, например, было свое отношение к Христу, порой отдающее святотатством.

⁷⁹Королев А. Быть Босхом / А. Королев // Знамя. – 2004. – № 2. – С. 8–9.

*Его картины – это исполинский алтарь горьких иронесок по поводу человека, христианства и католической церкви, тайнопись мистической ереси*⁸⁰.

Искусствоведческая, аналитическая составляющая представлена интерпретацией основных мотивов живописи голландского художника и описанием наиболее значимых его картин: «Брак в Кане», «Искушение св. Антония», «Несение креста», «Муки святой Юлии», «Сад земных наслаждений», «Страшный Суд», «Увенчание терновым венцом». Помимо названных, автор романа реконструирует историю создания и мотивы картин, авторство которых специалистам видится сомнительным («Детские игры в Вифлееме», «Пляска смерти», «Бегство в Египет»).

Представление об устройстве ада Босх заимствует из средневековых литературных источников: ад разделен на несколько частей, в каждой из которых определенные грехи подвергаются соответствующему наказанию; части (или круги) отделяются друг от друга ледяными реками или огненными стенами и соединяются мостами. Так была сконструирована преисподняя и у Данте. «Странные создания Босха, – как пишет А. Лосев, – находят себе двойников на полях средневековых манускриптов. Еще одним источником босховского мира могли стать карнавальные шествия и уличные представления. В подобных спектаклях разыгрывались сценки из жизни святых, искушаемых дьяволом, а карнавальная жизнь предполагала системы

⁸⁰ Королев А. Россия как государство-выставка [Электронный ресурс] / А. Королев. – Режим доступа: http://exlibris.ng.ru/fakty/2004-03-11/1_korolev.html (дата обращения: 07.09.2009)

масок – и часто необычных масок. Нелишне будет заметить и то, что средневековый человек воспринимал дьявола совершенно реальным существом, а его живое присутствие ощущал буквально на каждом шагу»⁸¹.

Названия центральных картин Иеронима Босха («Корабль дураков», «Сад земных наслаждений», «Семь смертных грехов», «Извлечение камня глупости») повторяются в названиях глав романа А. Королева. Их содержанием, однако, становятся не экфрастические описания того или иного художественного полотна, а жуткие истории из жизни дисциплинарного батальона. Так, отсылка к самой известной картине Босха «Корабль дураков» иронически освещает историю прибытия филолога-дознавателя в военную часть и первого его дела, связанного с нелепой, «дурацкой» гибелью рядового Ноготкова. В день счастливого дембеля солдат, не дожидаясь электрички до Чебаркуля, запрыгнул на крышу товарного вагона и *«снял разряд электричества из низко нависшего высоковольтного провода»*.

Самая знаменитая картина Босха «Корабль дураков» считается вершиной раннего периода творчества художника; пассажиры его корабля, плывущие в страну Глупляндии, призваны олицетворять собой человеческие пороки. Сама же картина Босха содержит аллюзию на одноименную поэму немецкого сатирика XV в. С. Бранта, основная идея которой формулируется так: «Глупость – мать пороков. Люди, погрязшие в пороках, слепы и глухи,

⁸¹ Лосев А. Эстетика Возрождения. Модифицированное Возрождение [Электронный ресурс] / А. Лосев. – Режим доступа: <http://www.litmir.net/br/?b=49342> (дата обращения: 18.11.2013).

а, следовательно, глупы. Они не понимают, что, греша против Бога, выигрывают немного, но проигрывают Благодать, ибо “ровно погибнуть суждено нам”, признает автор, но что останется в душе – этот вопрос его и волнует больше всего»⁸². Персонажи поэмы Бранта лишены индивидуальности, каждый наделен одной всепоглощающей страстью и выступает в сообществе ему подобных. Галерея образов многолика: это и дурачки-старички, обучающие молодых всякому вздору, это и волокиты, готовые терпеть любые издевки Венеры, это и сплетники, интриганы, склочники и т.п. На корабле находятся и самовлюбленные нарциссы, и подхалимы, и игроки, и врачи-шарлатаны. Поскольку глупость персонажей предельно гиперболизируется, постольку образы получают шаржированными, карикатурными. Брант часто именует то одного, то другого персонажа Гансом-дурнем. Заметим, что в тексте А. Королева с этим именем резонирует выражение «солдаты-гнусы» – так называет своих подчиненных старшина Стонас.

Другая картина Босха – «Сад земных наслаждений» – сообщает абсурдистский, иронический код истории о проникновении в лагерь проститутки-нимфоманки и безуспешной борьбе с нею военного начальства. Солдатскую «мамку» искали, заставив на плацу всех заголиться, и безрезультатно.

⁸² Белфорт Н. «Корабль дураков» Бранта [Электронный ресурс] / Н. Белфорт. – Режим доступа: <http://www.proza.ru/2009/04/08/855> (дата обращения: 07.09.2009).

Название картины Иеронима Босха «Семь смертных грехов» предшествует истории солдат из медсанчасти, чьи болезни и страдания явились результатом их собственной глупости или греха. Лейтенант Королев видит больных сифилисом, стукачей, предателей и ловит себя на том, что испытывает отвращение и ярость. *«Глупцы растут без полива»*, – говорит автор, продолжая рассказ о своем путешествии по преисподней Советской Армии.

Дознаватель Королев отправляется в психиатрическую больницу недалеко от Бишккия по делу симулирующего сумасшествие солдата Драницкого. Встречаясь с ним, филолог-диссидент находит прекрасного собеседника, сочувствует ему и даже пытается помочь. Атеиста Королева буквально потрясает страстное желание солдата попасть в храм. Оставив истово верующего в заброшенном храме наедине с Богом, он в ужасе обнаруживает, что Драницкий, оставшись один, пытается искалечить себя. Его религиозность оказывается прикрытием глупой затеи *«косить под сумасшедшего»*, чтобы избежать наказания за преступление.

Параллельно Королев приводит эпизод из «фантастической» жизни Босха – его игру в шахматы со смертью. В этой игре Босх выигрывает лишний день, на что Смерть отвечает:

Ты выиграл свой лишний день потому, что разгадал суть игры – это жизнь, где правила игры скрыты у Бога, который их волен менять сколько захочет, а человеку остается только ме-

*тодом тыка вслепую и на ощупь узнавать малую толику из тех быстрых тайн, потому что у Господа нет долгих правил*⁸³.

Подобная история происходит в санчасти дисциплинарного батальона с солдатом-самоубийцей. В санчасть он угодил из-за того, что его желудок отказывался принимать пищу и каждый поход в столовую сопровождался приступом рвоты. Причину странной болезни обнаружило вскрытие:

*Вот, лейтенант, видите? Это свинцовая пуля. На ней специально пропилена бороздка, чтобы плотно завязать нейлоновую леску. Я обнаружил ее в желудке этого дурака. А эту петельку снял с коренного зуба. Этот несчастный симулянт проглотил свинцовую пулю на леске, кончик которой привязал во круг зуба. Зуб был тоже подпилен. Пуля находилась внутри желудка под желудочным сфинктером. Дурня кто-то неплохо проинструктировал. Так вот, лейтенант, под действием желудочного сока леска стала растягиваться и ушла из желудка в тонкий кишечник, где запуталась в складках. Наш симулянт пытался вытащить ее через рот, но не тут-то было! Попался. Теперь он действительно не мог принимать пищу, а когда узнал, что его направляют в госпиталь, где обман будет раскрыт, повесился...*⁸⁴.

Таково было заключение врача. И снова перед нами абсурдная ситуация, трагедия как следствие человеческой глупости.

Но больше всего молодого филолога поразил случай с солдатом Кукиным, который сбежал «на похороны мате-

⁸³ Королев А. Быть Босхом / А. Королев // Знамя. – 2004. – № 2. – С. 62.

⁸⁴ Там же. – С. 49.

ри». Чтобы не получить дополнительный срок за побег, он выдумал смерть матери и очень убедительно просил у нее, якобы умершей, прощения. Когда дознаватель прибыл в родной город солдата, его на пороге квартиры встретила со слезами и расспросами любящая мать. Артистически исполненный мерзавцем-сыном спектакль вызвал у начинающего сочинителя двойственное чувство – смесь брезгливости и восхищения.

Глава «Извлечение камня глупости» – это «сатирическая эпопея» об охоте на лис и о «деле» лейтенанта Грудина, который по ошибке вместо лиса ранил из винтовки рыжего спаниеля – любимую собаку полковника Охальчука. В военном городке разворачивается грандиозный скандал. Полковник готов расстрелять офицера, требует завести уголовное дело, расследовать которое должен лейтенант Королев. Грудин вынужден скрываться от мести полковника, хотя собака уже идет на поправку. Тем временем дознаватель, осознавая глупость ситуации и уголовного дела по этому факту, все же отправляется в областную прокуратуру, где, естественно, отмахиваются от этого «смешного преступления». Абсурдность ситуации подчеркивается и на уровне стиля:

Я только заснул – звонок.

Кто говорит?

Носорог.

Что случилось?

Беда, беда,

Бегите скорее сюда...

Товарищ лейтенант! ЧП! Срочно в штаб! Воскликнул голос дежурного. Машина уже ушла.

И бросил трубку. На часах скоро полночь.

Что стряслось?

Выбегаю из домика навстречу летящим фарам ошалевшего газика.

Что там?

Джерри ранен! Вскричал шофер начштаба отчаянным криком Помпеи, угодившей под гнев Везувия.

Как? Мое сердце ухнуло в пропасть.

Поднять руку на любимого спаниеля полковника Охальчука?

Во все подлунном мире не было более страшного преступления!

Он жив?

При смерти! Отвезли в Челябинск в ветеринарную клинику!⁸⁵

Этой абсурдной лагерной истории предшествует эпизод из жизни Иеронима Босха – история о говорящей собаке. В ней собака пострадала из-за своего хозяина – нищего, который, зная, что ему не подадут милостыню, умело прятался, а прохожие думали, что говорит собака. Собаку обвинили в сговоре с дьяволом.

Ситуации автобиографического и «босхианского» текстов сознательно рифмуются автором. Так, рассказ об абсурдной, глупой и жестокой облаве на Грудина, по ошибке принявшего пса за разбойницу-лису, соотносится со средневековой историей о двух глупых братьях, собирающих груши на дубе, с анекдотом о муже, принявшем любовника жены за свинью, с байками о крестьянах, за-

⁸⁵ Королев А. Быть Босхом / А. Королев // Знамя. – 2004. – № 2. – С. 70.

бивших камнями встретившегося им рака (неизвестного чудища), и о горожанах, изгоняющих беса из пса, пойманного на паперти. Автор последовательно проводит параллели между изображением пыток на картинах Босха («Сад земных наслаждений») и пытками арестантов (гноса) на губе, изобретаемыми старшиной Стонасом. Деятельность дознавателя лейтенанта Королева в отношении старшины Стонаса соотносится с действиями средневековой инквизиции в отношении Иеронима Босха.

Казалось бы, отступлением от устойчивого художественного принципа предстает глава «Посох святого Христофора, или видение Тундала». Ее название отсылает к картине И. Босха «Святой Христофор», но эта единственная якобы сохранившаяся глава из романа лейтенанта «Корабль дураков» вовсе не содержит бишкильских эпизодов. Она строится исключительно на вымысле, в ней повествуется о сошествии живописца вместе с королем испанским Фердинандом и королевой Изабеллой в ад, расположенный в окрестностях города Толедо.

Однако интермедийный код сохраняется. В аллегорическом сюжете путешествия по аду проводником художника оказывается Сатана. Пластическое решение картины (святой Христофор с младенцем Христом на плече) дублирует король Испании Фердинанд Арагонский, который несет на плече гадкого карлика. На это обращает внимание вымышленный Босх, сопровождающий короля:

Вы невольнo кощунствуете над священным преданием, а ваш шут-карлик, сидючи на плече короля, глумится над тяже-

*стью Господа, которой уравновешивает на весах вселенной весь модус лундус, чтобы миру не пасть в бездну*⁸⁶.

Испанский король оборачивается князем тьмы, несущим в будущее беса – Антихриста. В итоге доминирует апокалипсическая интерпретация А. Королевым живописного полотна художника в стиле самого Босха.

Действительно, в поздних работах художника границы между адом, земной жизнью и даже раем начинают стираться: «...ад словно выплескивается в потрясающем многообразии своих фантастически реальных форм за сферу преисподней и начинает обнаруживаться не только среди привычных явлений повседневности, но и в райских садах Эдема. Он становится необходимым звеном в логической цепи человеческой жизни, чуть ли не ее конечным результатом»⁸⁷. По примеру Босха, обнажая земной ад, ад внутри человека, который неизбежно тянет его на дно, писатель начала XXI в. кричит о том, что так не должно быть, что люди сами должны ужаснуться своему падению.

Сюрреалистическая трансформация темы картины И. Босха происходит в финале главы:

Карлик нахохленной орущей совой тьмы сидел у него на плече в виде хохочущей пастью зла обезьяны, пустившей корни в плоть человека. Корень мучительным вервием шел по левой стороне тела вниз, где вылезал, – клешней растопыренного кор-

⁸⁶ Королев А. Быть Босхом / А. Королев // Знамя. – 2004. – № 2. – С. 80.

⁸⁷ Лосев А. Эстетика Возрождения. Модифицированное Возрождение [Электронный ресурс] / А. Лосев. – Режим доступа: <http://www.litmir.net/br/?b=49342> (дата обращения: 18.11.2013).

*невища, – из сапога, ботфорты которого были оторочены мехом куницы, пожиравшей с хрустом гнездо куропатки*⁸⁸.

Художник, принимающий страшную ношу Сатаны, в мучениях погибает. Однако факт смерти превращается в фантазмагорию и отменяет сам себя. «Благополучно» возвращающийся из ада Босх на два дня опаздывает на заупокойную мессу по себе.

Роман молодого лейтенанта Королева «Корабль дураков» остается неоконченным. Завершением «бишкильского» сюжета становится арест ряда лагерных начальников, самосуд бывших узников гауптвахты над своим недавним мучителем и трибунал. Но говорить о торжестве справедливости не приходится: на место Стонаса и его банды приходит «мелкая саранча», «рой кровососущей нечисти». Количество зла в мире остается величиной постоянной.

Финал романа «Быть Босхом» А. Королева также принципиально открыт: служба подошла к концу, лейтенант ликует, и лишь всеведущий автор знает, что радость освобождения иллюзорна:

*Ты слышишь сквозь березовый шумок рощи, как колонну зеков автоматчики гонят по пыльной дороге в зону, но тебя это уже не касается. Ах, какое сладкое слово свобода...*⁸⁹.

В интервью писателя показателен следующий комментарий к финалу романа: «Глядя на самого себя с высоты прошлого, на то, как ликует молодой лейтенант, вырвавшись на свободу, я – автор – горько думаю, что в этой радо-

⁸⁸ Королев А. Быть Босхом / А. Королев // Знамя. – 2004. – № 2. – С. 84.

⁸⁹ Там же. – С. 91.

сти много наивности. Свобода совсем не то, что ты думаешь. Страдания далеко не кончились. И вольность предъявит тебе не меньший счет, чем зона. Хотя тут нет безнадежности. Все залито солнцем. Тернии — это нормальное (творческое) состояние для писателя. Он ищет бури»⁹⁰.

Совершенно очевидно, что в романе А. Королева последовательно выдержан принцип, в котором предельно натуралистический, «чернушный» сюжет сплетается с сюжетом романа о художнике. Между тем главной задачей писателя было отнюдь не изображение кошмаров и ужасов окружающей действительности, а уяснение концепции искусства. Трансформация жанрового канона основана на переосмыслении самой фигуры художника. У Королева он предстает жестоким творцом, вершащим суд над несправедным миром. Терзаемый комплексами, он претворяет свои собственные слабости и пороки в страшные по художественной силе картины, поражающие нагромождением нелепостей и ужасов, непостижимых с точки зрения обыденной логики.

Именно Босху Королев приписывает слова о «творческой силе греха»:

Для достижения подлинной силы в живописи ученик должен мысленно стать грешником и даже убийцей. Святые не пишут картин, а спасаются в аравийских пустынях. Ты дол-

⁹⁰ Королев А. Интервью о романе «Быть Босхом» [Электронный ресурс] / А. Королев. – Режим доступа: <http://anatoliy-korolev.ru/?p=60> (дата обращения: 18.11.2013).

*жен быть способен убить, прелюбодействовать, украсть и лже-свидетельствовать*⁹¹.

Этот, приснившийся лейтенанту Босх специально подталкивает подмастерья к краже, чтобы отяготить его грехами и тем самым разбудить в нем художника, способного *«творить в полную силу раскаяния»*. Примерно то же самое говорит юному лейтенанту проницательный гебист:

*Поверьте, лет через двадцать вы будете вспоминать лагерь как подарок судьбы*⁹².

В целом функция «текста Босха» в романе состоит в переведении натуралистического регистра образов в эстетический. Кошмарные подробности из жизни дисбата озаряются инфернальным светом картин средневекового художника. Интермедийальные формы служат эстетизированным языком описания неэстетического материала, средством дарить наслаждение, передавая ужас. Писателю важно понять, почему зло так привлекательно для людей:

*Странное дело, но словарь добра не расширился со дня творения. К «милосердию» и «состраданию» не добавилось ни одного нового слова (...), а вот тезаурус зла неуклонно растет. Почему зло красиво, а добро квашня квашней? Почему зло так завораживает, как мекфистофельский профиль, как приталенный рисунок Бердслея, а добро мило, пузато и близоруко, как Пьер Безухов?*⁹³

Королев обнаруживает и предъявляет предметно-метафорическое объяснение, квинтэссенцию социального абсурда и русского космоса:

⁹¹ Королев А. Быть Босхом / А. Королев // Знамя. – 2004. – № 2. – С. 86.

⁹² Там же. – С. 56.

⁹³ Там же. – С. 56.

В поисках изначальной формулы основания всех наших поражений и побед я обнаружил вот такую любопытность – оказывается, система колокольного звона, получившая распространение в Англии, значительно отличается от системы, сложившейся на Руси. В Англии звонят, раскачивая сам колокол, а русские звонари раскачивают язык. Так легче... Вот оно! Если перевести этот принцип отношения между государством (колокол) и гражданином (колокольный язык), то в Англии государство раскачивается, приспособливается, приближается к индивиду, который остается неподвижным – суверенным! – неизменным центром и целью звучащего космоса. Иное у нас, человек-язык опутан узами, притянут за веревки и продет за язык сообразно потребностям государства-колокола. У нас необходимый звук выбивается подвешенным языком, то есть самим человеком. Государство же остается неподвижно висящей целью в центре русского сонорного космоса. Но вот что удивительно, колокольный звук Англии однообразен, ударные комбинации вызваниваются в одном ритме, а у нас издавна звон отличается богатством мелодий и разнообразием ритмического рисунка. Выходит, муки дороже искусству, чем скучное джентельменство? И крик раненой птицы мелодичней для слуха музы? ⁹⁴

Искусство постмодерна, как и живопись Средневековья (в лице Босха) производит шокирующий эффект – люди должны опомниться, проснуться от летаргического сна, понять, что мир лежит во зле и зло в нас самих.

Думается, именно код Босха помогает писателю послать свой зашифрованный мессидж. Ему важно сказать о роли искусства, об ответственности Слова и картины, ответственности художника перед современниками и по-

⁹⁴ ⁹⁴ Королев А. Быть Босхом / А. Королев // Знамя. – 2004. – № 2. – С. 11.

томками. В уже цитируемом интервью писатель размышляет: Лицо Босха мучает всех, кому интересна его живопись. Сегодня во многих монографиях о художнике сложилась общее убеждение в том, что, скорее всего на правой створке – Ад – триптиха «Сад земных наслаждений» в кошмарной фигуре человека-яйцо художник изобразил свое лицо. Это единственное лицо, взор которого устремлен прямо на зрителя с мрачной иронией. В пользу такого предположения говорит наличие еще нескольких схожих автопортретов, разбросанных в других картинах художника: худощавый светловолосый человек с горькой усмешкой на стареющем лице. Например, на картине мучений Христа, один из мучителей так же отрешенно с горькой иронией взирает на зрителя. Если эта догадка верна, то картина страданий Спасителя разом становится тайной: как понимать, что художник рисует себя среди тех палачей, кто истязает самого Иисуса?

«Поместив самого себя – молодого человека, лейтенанта – среди тех, кто терзает несчастных солдат, – я признаюсь читателю в том, что, хотя сам никому не сделал конкретного зла, в силу отвращения к насилию не сделал, что, может быть, даже кое-кому из заключенных солдат я и помог, все равно я оказался в толпе имеющих власть, и моя рука тоже держала бич. Пусть ты только замахивался, но не ударил, пусть только носил погоны и сапоги, но никого не пинал, пусть! все равно твой грех надсмотрщика, бичевщика требует покаяния. Это средостение чувств трудно назвать сладострастным созерцанием, но парадокс налицо – роман причудливой лианой вырос из березовой

каши дисбата. Литература еще раз доказала, что питается «сором», что шелковая нить алого шелка вытекает из лужи пролитой крови. И цель текста – сила впечатления, красота звука. "Художник должен разродиться в прекрасном", – писал еще Платон»⁹⁵.

Писателю А. Королеву присуще понимание книги как своего рода храма, где человек честен, прежде всего, перед самим собой, где он не боится быть «другим», переживать не свою жизнь, не боится быть *свободным*:

И хотя книгу можно открыть в любом месте и так же в любом месте из нее выйти, существо дела не меняется – и в храме, и в книге ты переживаешь время, в котором тебя почти нет.

В этом смысле символичен фрагмент романа:

Свободен! Ура! Ты выбежал от переизбытка чувств из зоны и кинулся в ближайший лесок, и вот улегся спиной на траву-мураву, глядя в облака знойного августа, и всякие маленькие мушки, и разные насекомые оплетают тебя, как древо познания Добра и Зла на левой створке «Сада наслаждений»⁹⁶.

Искусство Босха рассматривается Королёвым как близкое к идеалу, что заявлено императивом «быть Босхом», вынесенным в название романа. Стратегия Босха – погружение в реальность, усугубление её абсурда через творчество, тогда как Королёв сравнивает себя с Робинзоном, бегущим от реальности. Важно различие предмета

⁹⁵ Королев А. Интервью о романе «Быть Босхом» [Электронный ресурс] / А. Королев. – Режим доступа: <http://anatoliy-korolev.ru/?p=60> (дата обращения: 18.11.2013).

⁹⁶ Там же. – С. 89.

творчества: для Босха это современная ему реальность (даже на картинах с библейскими сюжетами он изображает своих современников), Королёв же обходит стороной опыт реальности, погружаясь в средневековье. Его герой настаивает на том, что индивидуальность выше ценностей общества, выше обстоятельств и важнее самой жизни. Он не уступает ни на йоту давлению судьбы и выходит из ада советской зоны именно таким, каким был в начале. Никто в современной литературе не настаивал на ценности своего Я с такой силой вызова. Пропуская через свою душу ужас и отчаяние лейтенанта Королева, читатель, порой узнавая себя в каких-то пороках, обретает очищение и осознание собственной греховности, терпимости ко злу. Однако пройдя вместе с писателем сквозь фантастический ад Босха и реальный ад дисбата, можно научиться ценить свою собственную жизнь и жизнь как таковую.

Роман «Быть Босхом», как и другие тексты А. Королева, ставит философско-эстетические вопросы о соотношении «ужасного» и «прекрасного», о красоте зла и непривлекательности добра, об отношении человека и религии, о муках творчества и призвании художника, о значении текстов культуры, о сущности искусства, его возможностях в познании реальности и воздействии на нее.

ГЕРОЙ РАССКАЗОВ ЗАХАРА ПРИЛЕПИНА

Захар Прилепин вошел в литературу как человек «с биографией»; активной гражданской позицией, жесткими высказываниями об устройстве страны; автор «брутальных» текстов о революции («Санькя») и войне («Патологии»), в которых он переосмысляет и свой собственный опыт; а также как мастер малой прозы. Активно работая с романной формой, Прилепин идет по пути ее преобразования, создавая, например, «роман в рассказах» («Грех»). Герой прозы Прилепина пребывает постоянно на грани. Он брутален, он вожак, бесстрашный боец и в то же время человек, удивительно тонко чувствующий красоту мира, испытывающий трепетную нежность к тем, кто ему дорог.

Особой поэтичностью в текстах З. Прилепина наполнены описания мира детства: деревенский быт, семейный уклад, любимая «бабука». Друзья предстают перед нами в почти идиллических красках:

Мы что-то рассказывали друг другу о себе, с такой ласковой добротой, с таким нежным вниманием – подобное, помню, было только в пацанском возрасте, когда лет в двенадцать, после хорошей рыбалки, после красивого и пышного дождя, от которого спасали хлесткие, ненадежные кусты, мы шли с навек забытым товарищем по нестерпимо красивому лугу, и огром-

*ная радость мира чуть ли не в последний раз сделала нас хорошими, честными, веселыми, совсем-совсем не взрослыми*⁹⁷.

Защищенность и доверие к миру у Прилепина прочно ассоциируется с хронотопом деревенского детства. В рассказе «Ничего не будет» любимая «бабука» открывает тот мир *вокруг, который я мерю маленькими шажками, еще веря, что едва подрасту – пройду его весь*.

Детские воспоминания героя рассказа «Бабушка, осы, арбуз» переполняет чувство радости бытия, разумности и правильности происходящего в мире, где живет «большая, нежная семья», все трудятся по мере сил. За незначительными событиями прошлого – уборкой урожая, совместным поеданием арбуза, разговорами с бабушкой – обнаруживается ценность внимания друг к другу и важность несуетливого и незлобивого отношения к жизни.

Воплощение мудрости и доброты читается в нехитрой житейской философии бабушки:

*Не двигаясь и не суетясь в редкие мгновения, когда можно было не двигаться и не суетиться, вкушая малую сладость, она прожила огромную жизнь, оглянувшись на которую не различишь земным взглядом и первого поворота, за которым тысячи иных*⁹⁸.

Оглядываясь назад, повзрослевший внук приходит к выводу: «Мы не сумели так жить». Может быть, поэтому некогда солнечная деревня превращается в безрадостное место запустения, где «все умерли» или бесследно канули в городской жизни. И только бабушка по-прежнему ведет

⁹⁷ Прилепин З. Ботинки, полные горячей водкой / З. Прилепин. – М.: Астрель, 2014.

⁹⁸ Прилепин З. Грех и другие рассказы / З. Прилепин. – М.: Астрель, 2012. – С. 412.

хозяйство и хранит память прошлого: крепкие дедовские постройки, отцовские картины, память о предках и о любимых лакомствах внука.

В конце рассказа Захар привозит свою молодую супругу в полуразрушенную деревню. Две самые любимые женщины – бабушка и жена – сразу же находят общий язык, и старшая с готовностью передает свой жизненный опыт младшей:

Баба служит, а мужик в тревоге живет, только прячет свою тревогу. Бабыю жизнь мужику не понять. нас никто не пожалеет. А нам мужичью колготу не распознать (с. 412).

А сам герой переносит модель поведения бабушки на возлюбленную, предрекая:

Подожди, я сломаю и твое сердце (с. 413).

Герой рассказа «Грех» с нежностью относится к своим родным: бабушке, дедушке, сёстрам, племяннику Роддику. Юноша начинает осознавать всю ответственность за своих близких и перед ними:

Он любовался на своих близких, каких-то особенно замечательных в этот вечер. Ему вдруг тепло и весело примнилось, что он взрослый, быть может, даже небритый мужик и пахнет от него табаком, хотя сам Захарка ещё не курил (с. 63).

Рассказ начинается с фиксации физического состояния героя:

Он нервно носил своё тело. Тело его состояло из кадыка, крепких костей, длинных рук, рассеянных глаз, перегретого мозга⁹⁹.

⁹⁹ Прилепин З. Грех и другие рассказы / З. Прилепин. – М.: Астрель, 2010. – С. 43.

Мы видим, как он прислушивается к своему телу, хочет понять, что с ним происходит. Захарку волнуют совершенно не детские проблемы: таинство смерти, человеческих отношений, телесная, потаенная сторона жизни, с которой он только начал знакомиться в силу физического взросления.

На главного героя похож и сын Кати – Родик. Он точно так же постигает мир, но его переход другой – из младенчества в детство; постижение мира происходит через слово (речь), и благодаря Захарке ребенок учится говорить.

Переход из мира детства во взрослый мир осуществляется в том числе с участием сказочного мотива из «Царевны-лягушки». Сказочное пускание стрелы рождает ассоциации с Иваном-царевичем, но камышовая тростина падает в пыль, значит, не здесь его судьба, не рядом с сёстрами. Уместно напомнить, что в основе сказочной ситуации лежат вполне реальные представления об экзогамии, запрете на брак внутри рода, во избежание инцеста.

Юность застаёт Захара «приговоренным к счастью» семнадцатилетним юношей, внутри которого «все клокотало от радости и безудержно милой жизни» (с. 49). «В перегретом мареве мозга» Захарки, привыкшего «жить легко, ежась на солнце, всерьез не размышляя никогда», зарождается рефлексия, связанная с осознанием двойственности человеческой природы. В раскрытии этой темы камертоном служит эпизод свежевания свиньи. С одной стороны, Захару доверили настоящее мужское дело, и это повод для гордости – он прошел инициацию. С другой сто-

роны, юноша испытывает возбуждение и страстно ощущает собственную «теплую влажную животность» (с. 59), видя в сырых внутренностях свиньи «свои органы, и выглядели они точно теми же, что дымились перед глазами минуту назад» (с. 58). Не случайно сразу после забоя свиньи он отправляется к сестрам, чтобы рассказать им о каком-то важном, до конца не осмысленном открытии. Однако переживание героя так и остается невербализованным: «вдруг разом, в одну секунду понял, что сказать ему нечего» (с. 59), не хвалиться же тем, что принимал участие в убийстве живого.

Мотив греха в рассказе тесно соотнесен с мотивом искушения, предметами которого являются сестры Катя и Ксюша. Младшая Ксюша намеренно обольщает брата «неизменно открытым животиком» (с. 48), «беспечной на ветру юбочкой» (с. 48) и подчеркнуто эротичным заигрыванием.

Однако концептуальное значение мотив искушения приобретает именно в отношении Кати. В своей духовной чистоте образ Кати соотносится с образом Богородицы:

Разморенные едой, разговаривали мирно, неторопливо. Помаргивала лампадка у иконы. Захарка, выпивший с дедом по три полрюмочки, подолгу смотрел на икону, то находя в женском лице черты Кати, то снова теряя (с. 6).

Тема греха развивается символикой запретного плода, мотивом яблока (яблочный сад, яблонево дерево, с которого собирают плоды Катя, Захарка и Ксюша). С одной стороны, это символ искушения, первородного греха (миф об Адаме и Еве), но с другой – это и образ

Эдема, рая. Ксюша искушает брата незрелыми зелеными яблочками. Старшая сестра срывает спелые, красные плоды, и не посвященному в культурную символику Захарке кажется, что «хрусткая белизна» спелого яблока напоминает Катин смех.

Прозрачный намек на библейскую историю искушения и грехопадения Адама и Евы вызывает в герое импульс сопротивления греху. Не случайно огрызки съеденных яблок Захарка выбрасывает в воду и сам испытывает острое желание омовения. Вода здесь становится символом очищения: юноше хочется остудить внутренний жар, побороть телесный зов.

В сцене на кладбище юноша готов переступить запретную грань. Захару удастся преодолеть себя, поэтому молодые люди уходят с кладбища «оживленные, словно побывали в очень хорошем и приветливом месте» (с. 71). И хотя абсолютный финал контрастирует с идиллической интонацией всего рассказа («другого лета не было никогда»), деревенский «рай» Захар покидает в полном согласии с собой («ехал в автобусе с ясным сердцем»; «как все правильно, боже мой, – повторял светло...» (с. 72).

Дальнейшее духовное становление героя будет соотноситься с этим эпизодом из юности: *«... всякий мой грех будет терзать меня... А добро, что я сделал, – оно легче пуха. Его унесет любым сквозняком...»* (с. 72).

Особого внимания заслуживает темпоритм рассказа. Приём ретардации создаёт такой эффект, что события предстают покадрово на медленно движущейся киноленте. Время в рассказе линейно, неспешно. Прилепин умело

создает ощущение неспешности, томления, ленивой расслабленности, подчеркивая это настроение выбранной лексикой: *«в перегретом мареве мозга», «крысы...стали гораздо медленнее передвигаться, словно навек задумались и больше никуда не спешили», «долго ужинали», «разморенные едой, разговаривали нежно», «медленно бродили куры, тупые от жары».* Многократно встречающиеся глаголы в прошедшем времени несовершенного вида передают ощущение замедленного повествования.

Если в начале рассказа внимание акцентировалось на телесности:

Он нервно носил своё тело. Тело состояло из кадыка, крепких костей, длинных рук, рассеянных глаз, перегретого мозга.

В конце мы имеем дело со сформировавшейся душой:
Ехал в автобусе с ясным сердцем.

Сборник рассказов «Ботинки, полные горячей водкой» открывается рассказом о любви и свободе «Жилка». В центре авторских размышлений снова соотношение мужского и женского, близкого и далекого, родного и «чуждого». Текст представляет собой внутренний монолог. Размышления героя прерываются воспоминаниями о начале совместной жизни с возлюбленной, о детстве, в котором можно было быть «хорошими, честными, веселыми», о дружбе, о свободе выбора жизненного пути. Такое композиционное построение соответствует концепции человека в творчестве З. Прилепина: его герой совмещает в себе противоположные качества – брутальность и нежность. Именно с таким героем мы встречаемся в рассказе «Жилка».

В самом его начале звучат хлесткие, как пощечина, слова – характеристика героя самым близким человеком, его любимой:

– Ты жестокий, безжалостный, черствый, ледяной. Ты врешь, всё, всегда, всем, во всем. Ты не любишь меня, ты не умеешь этого¹⁰⁰.

Герой не отвечает, не вступает в спор, не пытается переубедить ни возлюбленную, ни читателя, и позже мы понимаем, почему: она права.

Я жестокий. Черствый и ледяной. Я умею соврать, сделать больно, не чувствовать раскаянья.

Эти слова произносит уже не разъяренная, обиженная возлюбленная, это слова героя о самом себе, которые звучат с обезоруживающей откровенностью, и именно поэтому так жестко – ни оправданий, ни жалости к себе герою Прилепина не позволяют. Короткие, парцеллированные конструкции только усиливают эффект предельной откровенности, честности в оценке собственных поступков, показывают, что эта самооценка укоренилась в сознании героя.

Бытовая, простая до банальности семейная ссора перерастает в ситуацию глубокой рефлексии героя, оставшегося один на один с собственными мыслями. Прилепин фиксирует глубокие противоречия, «патологии», составляющие основу природы человека, мужчины в частности.

Герой, «занимающийся революцией», совмещает в себе, казалось бы, несовместимые качества: с одной сторо-

¹⁰⁰ Прилепин З. Ботинки, полные горячей водкой / З. Прилепин. – М.: Астрель, 2014.

ны, он грозный воин, вожак «страстной, бесстрашной колонны пацанвы», с другой – удивительно нежный, трепетный муж, тонко чувствующим свою любимую, свою жену-дочку.

Красота окружающего мира, любовь, искренность переполняют его, но, зачастую, он не умеет выразить окрыляющую душу радость, носит в себе желание согреть весь мир, и в то же время он остро ощущает свое одиночество в мире, где другие души представляются «чуждыми, как метеорит».

Прилепинский мир распадается на две части: мир «своих», близких, родных, за которых герой с готовностью отдаст жизнь, и мир «чуждый», агрессивный, несущий угрозу родному, любимому. Излюбленный прилепинский прием – контраст – фиксирует противоречие между безудержным трепетным счастьем, открытостью перед жизнью и ощущением смертельной угрозы извне. Мужчина-воин, защитник, «занимающийся революцией», вынужден носить внутри свою «колготу» и муку, тоску и тревогу. Он не может проявить слабость и стать уязвимым – слишком многое зависит от него, слишком большая ответственность лежит на его плечах:

Я не очень хотел разделять с миром свое счастье в иные времена, да и кому оно было нужно; но и унижением никогда делиться не хотел. Я ни разу не звал свою любимую на красно-черно знаменные шествия: мне не хотелось, чтобы она видела, как чужие люди будут волочить меня по асфальту.

Ощущение нестерпимой красоты и радости мира остается невостребованным в мире мужЖЖиков «с двумя тя-

желыми «ж» посередине». Герою нет места среди них, хотя он «много раз так делал», потому что «это несложно, только надоедает быстро». Язык повествования меняется вместе с темой: от поэтического, возвышенного описания «родного» мира, до жесткого, грубого словесного описания мира чуждого. Не остается места для поэзии жизни, фразы становятся жестче, суровее, грубее:

До тех пор, пока власть не окрестила всех нас разом мразью и падалью, которой нет и не может быть места здесь.

Пасторально-идиллические картины сменяются образами жестокого мира, в который вовлечен герой. И от этой борьбы он не может уклониться, это его выбор, его судьба, на которую он не жалуется и ни о чем не сожалеет. Но эта борьба подтачивает силы, меняет героя:

Я получаю по заслугам, получаю по каменному лицу; но там, где должен быть камень, уже глина, и она ломается, осыпается, оставляет голый костяной остов. Черствый, и ледяной, и мертвый.

Природа человека противоречива, биполярна. Прилепинский герой стремится обрести гармонию с миром, но как только он достигает равновесия (*Мне нечего терять, у меня все уже было*», – сказал я вслух и улыбнулся живым, казалось мне, обретшим новые мышцы, новую кожу, новую кровь, лицом), как только он находит твердую почву под ногами, пытаюсь удержать, продлить счастливый миг («и мне хотелось немного станцевать или сделать кому угодно что-нибудь нежное»), так снова наступает неизбежное:

Вечером мы опять поругались с женой.

Любовные отношения, описанные в текстах Прилепина, особенные, они мало похожи на известные мировой классике. Это особенное, сохраняемое, трепетно вынашиваемое, оберегаемое от чужого вмешательства чувство между мужем и женой, людьми, которые, со временем, представляют собой уже одно целое – единое и неразрывное.

Мы начинали жить так: смешавшись, как весенние ветви, листья, стебли. Однажды мама моей жены вошла ранним утром к нам в комнату и увидела нас. Мы спали. Это было самой большой нашей тайной: как мы спали. Другие тайны теперь кажутся смешными.

Мы лежали лицом к лицу, переплетенные руками и ногами, щека ко лбу, живот к животу, лодыжка за ляжечку, рука на затылке, другая на позвонке, сердце в сердце. Мы так спали всю ночь, из ночи в ночь, месяц за месяцем. Если бы нас решили разорвать, потом бы не собрали единого человека.

Спустя годы, «уставшие, измученные жизнью и суетой» герои начинают отдаляться. К искреннему «люблю» неизбежно добавляется «но»:

Я люблю тебя, но. И я тебя люблю. Но...

И действительно – любят. Но ты слишком часто обижал меня. Но ты слишком много оскорбляла меня.

И только жилка сохраняет последнее тепло, последнюю связь между отдаляющимися людьми:

Этой жилкой я цеплялся за нее, единственной и слабой. На этой жилке все держалось, на одной.

Разлад с миром, отчужденность, потеря себя, изначальной силы, чистоты, искренности чувства заставляет

героя размышлять о том, как «спустя годы» все меняется, размывается и исчезает. Грустное размышление представляет собой почти белый стих, исполненный нежностью и счастьем от сознания, что есть то, чего нельзя отнять:

Троллейбус вывернул мимо ларька, мимо светофора, ослепшего на солнце, мимо столба, уклеенного объявлениями о догуге, мимо резко вставшего прохожего в зимнем еще пальто. И здесь солнце, которое до сих пор бродило где-то над крышей троллейбуса, вдруг прыгнуло мне в глаза со всей силы, как окатило из весенней бадьи.

Господи, спасибо тебе, – сказал я вдруг, неожиданно для себя, с искренностью такой, какая была разве что в моем первом, новорожденном крике, – Спасибо тебе, Господи: у меня было так много счастья, я задыхался от счастья, мне полной мерой дали все, что положено человеку: прощение, жалость! безрассудный пульс нежности!

– Верность и восхищение – только это нужно мужчине, это важнее всего, и у меня было это, у меня этого было с избытком! – вдруг вспомнил я с благодарностью.

Я благодарил радостным сердцем и глазами, которые смотрели на солнце и видели огромный свет.

– Еще я знаю, что такое ладонь сына и дыхание дочери, – сказал я себе тихо, – но если я буду думать об этом еще секунду, я умру с расколотым сердцем.¹⁰¹

¹⁰¹ Прилепин З. Ботинки, полные водкой. Рассказы / З. Прилепин. – М.: Астрель, 2014.

В. ШУКШИН В ВОСПРИЯТИИ В. ПЬЕЦУХА

Первыми о сближении творчества Шукшина с постмодернизмом заговорили западные слависты. Так, известный немецкий исследователь, профессор Рауль Эшелман обнаруживает в текстах Шукшина приемы постмодернистской поэтики¹⁰². Солидаризируясь с ним, А.И. Куляпин делает следующее заявление: «Поздний Шукшин явно тяготеет к «игровой», «цитатной» прозе, что сближает его с постмодернизмом»¹⁰³. Авторы изданного на родине классика энциклопедического словаря-справочника убедительно доказывают, что, впитав достижения предшественников (Пушкина, Толстого, Горького), Шукшин в своем творчестве предвосхитил поэтический стиль нового поколения¹⁰⁴. Очевидно, не только из «джинсовой куртки» В. Аксенова вышли писатели новой волны. Не менее значимым оказалось влияние В. Шукшина. Поэтому вполне закономерно, что книга эссеистических биографий русских классиков, написанная мастером современной прозы В. Пьецухом, завершается главой о Шукшине «Последний гений»:

¹⁰² Эшелман Р. Эпистемология застоя: О постмодернистской прозе В. Шукшина / Р. Эшелман // *Russian Literature*. Amsterdam. – 1994. – Vol. XXXV. – P. 203-226.

¹⁰³ Творчество В.М. Шукшина: Энциклопедический словарь-справочник. Т.1: Филологическое шукшиноведение / науч. ред. А.А. Чувакин. – Барнаул: Изд-во Алт. ун-та, 2004. – С. 133.

¹⁰⁴ Там же. – С. 193

Почему Шукшин – это последний гений, неужто после Шукшина у нас так-таки и не было никого? Были, конечно. Были проникновенные описатели внутренних миров, точнее, своего собственного, более или менее фальшиво резонирующего с нервом реальной жизни. Были честные плакальщики по умирающему селу, нравоучители на вымученных примерах, изобличители, не лишённые чувства слова, забавные анекдотчики, прилежные изобразители народного быта, но пороку из них не выдумал никто... Да еще то нужно принять в расчет, что в среднем мы каждые 70 лет оказываемся на краю культурной, государственной, этнической или еще какой-нибудь катастрофы. Естественно, что о каждом взлете российской словесности в этих условиях думаешь, как о последнем. Вот поневоле и впадаешь в то опасливое убеждение, что гений Шукшин – последний гений. Но даже если он по счету точно последний, все равно неизлаголимое спасибо¹⁰⁵.

В. Пьецуха критики единодушно относят к представителям так называемой иронической прозы. Этим произведениям свойственна ориентация на книжные традиции, игровая стихия, всепроникающая ирония, а главное – анекдотические сюжетные коллизии, элементы фантастики, даже фантазмагории, включаемые в ткань повествования. Ведущим литературным приемом, формирующим художественный строй рассказов Пьецуха и выражающим главную авторскую идею, становится ирония, а излюбленным жанром – анекдот: бытовой («Драгоценные черты», «Русские анекдоты»), исторический («Роммат»), философский («Новая московская философия»). В этой связи

¹⁰⁵ Пьецух В. Русская тема: о нашей жизни и литературе / В. Пьецух. – М.: Глобулус ЭНАС, 2005. – С. 215–216.

совершенно естественной и даже неизбежной видится апелляция мастера современной иронической прозы к текстам В. М. Шукшина.

Основной жанр, в котором работал Шукшин, – короткий рассказ: «Вот рассказы, какими они должны быть: Рассказ-судьба. Рассказ-характер. Рассказ-исповедь. Самое мелкое, что может быть, это рассказ-анекдот»¹⁰⁶. В Толковом словаре русского языка С. Ожегова и Н. Шведовой читаем следующее определение: «Анекдот – очень маленький рассказ с забавным, смешным содержанием и неожиданным острым концом»¹⁰⁷. Анекдот (от греч. *anekdotos* "неизданный" англ. *canned joke*) – короткий устный рассказ о вымышленном событии злободневного бытового или общественно-политического содержания, с шутливой или сатирической окраской и неожиданной остроумной концовкой. Традиционно анекдот состоит из завязки, рассказа о каком-либо событии или происшествии, диалога персонажей и неожиданной развязки, создающей «соль» анекдота, его пуанту. Персонажи анекдота не нуждаются в представлении, они известны всем носителям языка и представителям данной культуры. Повествование, как правило, ведется в настоящем времени, представляя действие как бы разворачивающимся в данный момент перед глазами слушателей.

Сегодня нет нужды вести полемику с теми, кто необоснованно пренебрежительно относится к анекдоту, отводя ему место в ряду второсортных литературных жанров.

¹⁰⁶ Шукшин В. Вопросы самому себе / В. Шукшин. – М.: Мол. гвардия, 1981. – С. 246.

¹⁰⁷ Ожегов С. Толковый словарь русского языка / С. Ожегов. – Режим доступа: <http://slovari.299.ru/word.php?id=493&sl=oj>

Анекдот имеет давнюю историю, он был популярен и в русской, и советской, а теперь и в российской литературе. Этот архаический, фольклорный по происхождению и бытованию жанр обладает качествами, отвечающими всем требованиям новейшей литературной ситуации: лаконизмом, парадоксальностью, коммуникативностью. Он легко внедряется в художественную структуру практически любого современного текста. И это явление прослеживается в широком диапазоне индивидуально-авторских систем: от Шукшина, выделявшего рассказ-анекдот как жанрово-композиционную форму, до Пелевина, в романе которого фольклорный эпос о Чапаеве создает рамочную конструкцию для парадоксальной версии судьбы персонажей.

Как полагают современные исследователи, анекдотическая ситуация, представляющая столкновение двух миропониманий на грани реальности и абсурда, выступает катализатором сюжетного движения, неожиданность развязки разрушает инерцию восприятия текста, а память об устном происхождении анекдота проявляется в повышенной коммуникативности, способствующей реализации диалогизма художественного мышления¹⁰⁸.

В современном художественном повествовании формула анекдота наполняется новыми структурными элементами: вводятся новые персонажи, психологические мотивировки, комментарий героя-повествователя. В ре-

¹⁰⁸ Курганов Е. Анекдот как жанр / Е. Курганов. – СПб., 1997.

Шайтанов И. Между эпосом и анекдотом / И Шайтанов // Литературное обозрение. – 1995. – № 1. – С. 18–20;

Выгон Н. Анекдот в современной философско-юмористической прозе / Н. Выгон // Открытый урок по литературе: Русская литература XX века. – М.: Моск. Лицей, 2001. – С. 393–397.

зультате изменяется и план содержания: безапелляционность сменяется авторской неоднозначностью. Современный анекдот разворачивается в картину, представляющую наш абсурдный мир в целом¹⁰⁹.

Вячеслав Пьецух – несомненный мастер современного литературного анекдота. Один из лучших его текстов так и озаглавлен – «Русские анекдоты» (сборник «Жизнь замечательных людей»). В своих рассказах-анекдотах, повестях-анекдотах писатель исследует, условно говоря, бытовой уровень хаоса. За кажущейся простотой и непритязательностью скрывается нечто глубинное, что открывается через аллюзии, переключку с ранними рассказами Чехова, сказами Зощенко и короткими рассказами Шукшина. Но если предшественники Пьецуха напряженно искали ответ на «проклятый» русский вопрос «Что делать?», то у современного писателя он сменяется другим – «Как человеку жить внутри хаоса?». Если реализм (а мы все-таки склонны считать Шукшина реалистом) стремился обнаружить скрытые в реальности логику, порядок, смысл, то постмодернизм декларирует изменчивость и случайность всего сущего, демонстрируя алогизм бытия. Важнейшим конструктивным элементом постмодернистского текста является ирония, и никакой реальной альтернативы человеческой комедии постмодернизм не предлагает. Если Чехов, Зощенко и Шукшин оставляли своему читателю некую надежду («свет и во тьме светит»), то Пьецух куда более скептичен. Современный автор требует от читателя мужества признать, что

¹⁰⁹ Маркова Т. Современная проза: конструкция и смысл (В. Маканин, Л. Петрушевская, В. Пелевин) / Т. Маркова. – М.: МГОУ, 2003. – С. 168.

приспособиться к этому миру нельзя, а противостоять ему бесполезно. Концовки его рассказов-анекдотов обнажают тоску, горечь, безысходность, поражают ощущением разрушенной жизни. И причина отнюдь не в обыденных неурядицах, бытовых проблемах или поголовном пьянстве. Картины жизни в рассказах писателя представляют образ мира, зашедшего в тупик.

Произведения Пьецуха, будь то «Драгоценные черты», «Русские анекдоты» или «Город Глухов в последние десять лет», достаточно однотипны с точки зрения языка и стиля. В основе их сюжетов всегда лежит некий курьезный факт, фиксируется ряд бытовых деталей под ироническим углом зрения и, наконец, делается вывод: «у нас может случиться все». Очевидно, дело в том, что абсурд для писателя не просто художественный прием, а некая константа, неизменная, характерная черта российской действительности. Алогичны взаимоотношения человека и среды, нелеп и сам человек, привыкший воспринимать бытовой хаос как единственно возможную форму своего существования. Автор с горечью констатирует: «Вся наша российская жизнь есть ни мытье, ни катанье, а разве что именно унылый и фантастический анекдот»¹¹⁰.

И. Сухих очень точно указывает на связь жанра и авторской сверхзадачи: «Через анекдот Пьецух пытается схватить какие-то черты национального характера, понять, какие мы и почему мы такие»¹¹¹. Действительно, собранные вместе, рассказы Пьецуха соединяются в умный и

¹¹⁰ Пьецух В. Русская тема: о нашей жизни и литературе / В. Пьецух. – М.: Глобулус ЭНАС, 2005. – С. 65.

¹¹¹ Сухих И. Период ремонта гильотины / И. Сухих // Нева. – 1989. – № 3.

смешной роман о России, о русском национальном характере. По сути, Пьецух пишет одну книгу о маргиналах и чудаках, о странностях и абсурде российской жизни: о пациентах сумасшедшего дома, клиентах вытрезвителя, деревенских мужиках и бывших интеллигентах, о жителях щедринского города Глупова... Здесь коренится еще одна важная причина притяжения современного писателя к творчеству В. М. Шукшина.

В одном из интервью Пьецух весьма парадоксально сформулировал свое писательское кредо: «Если когда-нибудь обнаружится настоящий литературовед, который сдуру мною займется, он напишет: Пьецух был всего лишь тонким знатоком русского дурака. Повторяю, я внутри народной жизни, не сверху, не сбоку, а внутри, поэтому она мне открывается. А открывается она в поразительном несогласии формы и существа. С одной стороны, я понимаю и чувствую, насколько это прекрасный народ, может быть, самый тонкий народ из всех, с которыми я имел дело. С другой стороны, я знаю, насколько это несчастный, безобразно воспитанный, абсолютно аморальный народ»¹¹².

Пьецуха и Шукшина сближает узнаваемость человеческого типа, представленного обоими писателями. Это обыватель, носитель массового сознания, «маленький» человек, знакомый еще со времен Пушкина и Гоголя:

Вот откуда взялся Паша Холманский, он же Колокольников, один из самых животрепещущих героев нашей новейшей литературы, из чего прорезался «Алеша Бесконвойный», первый русский рассказ о свободе личности, как получился

¹¹² Персона. Интервью с В. Пьецухом. Беседу вел Сергей Шпалов. – Режим доступа: http://www.kulturaportal.ru/tree_new/cultpaper/article.jsp?number=700&rubric_id=1000188

«Танцующий Шива», олицетворенная нервная система нашей беспутной жизни, или странно-одушевленная подоплека «Беседы при ясной луне»¹¹³.

Короткие рассказы Шукшина и Пьецуха представляют собой метатексты, обращенные к исследованию «загадочной русской души» в разные эпохи и в разных обстоятельствах. Н. Иванова очень точно заметила: «Героичудики появились в современной прозе у Шукшина, ему и принадлежит это определение <...>. Влияние Шукшина заметно ощущается в прозе Пьецуха – прежде всего в исследовании русского национального характера»¹¹⁴.

Шукшин, по Пьецуху,

безошибочно поставил нашему больному бытию диагноз: все от человека, трансформирующего животворное электричество на свой бесноватый лад, и беда не в конституционной монархии или разгуле свободы слова, а непосредственно в Иванове, Петрове, Сидорове со всеми их вредными свычаями и обычаями, которые и свободу слова могут превратить в препирательство перед схваткой, и конституционную монархию оборудовать в Эдем¹¹⁵.

Современный прозаик ведет читателя к парадоксальной мысли: лучшее, на что способен человек, – лежать на кровати или сидеть на скамейке и рассуждать о вечном. Добрые люди, по определению Пьецуха, не от мира сего. Стоит доброму человеку встать и приняться за дело, как

¹¹³ Пьецух В. Русская тема: о нашей жизни и литературе / В. Пьецух. – М.: Глобулус ЭНАС, 2005. – С. 215.

¹¹⁴ Иванова Н. Намеренные несчастливцы? («о прозе новой волны») / Н. Иванова // Дружба народов. – № 7. – 1989.

¹¹⁵ Пьецух В. Русская тема: о нашей жизни и литературе / В. Пьецух. – М.: Глобулус ЭНАС, 2005. – С. 213.

ломается техника, распадаются семьи – рушится мир вокруг. Так что лучше рассуждать о Шопенгауэре и тихонько выпивать с соседями по лестничной клетке, чем заниматься добычей денег и прочими суетными делами. Получается некий иронический парафраз Толстому: непротивление злу недеянием и разговорами по душам¹¹⁶. Так тоже проявляется русский национальный характер с его склонностью к философскому осмыслению жизни, о которой после Шукшина точнее и ироничнее всех своих современников пишет В. Пьецух: «Особенно хорошо у нас сложилось с витанием в облака. Скажем, человек только что от скуки разобрал очень нужный сарайчик, объяснил соседу, почему мы победили в Отечественной войне 1812 года, отходил жену кухонным полотенцем, но вот он уже сидит у себя на крыльце, тихо улыбается погожему дню и вдруг говорит: Религию нову придумать, что ли?»¹¹⁷.

Таким образом, мы можем сделать вывод о том, что диалог новейшей литературы с наследием «последнего русского классика» осуществляется по способу сближения/отталкивания. Притяжение мастера современной иронической прозы к личности и творчеству В. М. Шукшина обусловлено жанровыми предпочтениями обоих авторов, непреходящим интересом к исследованию русского национального характера, «загадочной русской души».

¹¹⁶ Непротивление злу безумием. – Режим доступа: http://exlibris.ng.ru/subject/2007-02-08/1_laureat.html

¹¹⁷ Пьецух В. Центрально-Ермолаевская война / В. Пьецух // Огонек. – 1988. – № 3. – С. 9.

РУССКАЯ ПОЭЗИЯ КОНЦА XX ВЕКА

Новейший этап развития поэзии начинается с середины 1980-х гг. Общекультурная ситуация последних лет при отсутствии общей идеи представляется непроясненной, бесформенной. О противоречивом, хаотичном характере поэзии 80-х наиболее адекватное представление могут дать альманахи и сборники: «День поэзии», (1988); «Поэзия», «Порыв: Новые имена», (1989); «Новая волна: Стихи сегодня», (1991); «Лучшие стихи года», (1991), а также многочисленные авторские сборники, как например: «Заканчивается двадцатый век» М. Дудина, (1999) и «Место земли» И. Жданова, (1991). Живую галерею современных поэтов представлял культурный фонд «Галерея», возглавляемый поэтом В. Кальпиди; О. Седакова «Китайское путешествие», (1990); Т. Кибиров «Сантименты», (1991), А. Еременко «Инварианты», (1997).

Критика о поэзии достаточно обширна, но зачастую наэлектризована (См.: Анкета «Дня поэзии» (1988). – С. 77–88; «Контраргументы в «Поэзии» № 52. – С. 66–100). Поэзия 80-х не может претендовать на определение целостного явления. Это пестрая и крайне противоречивая картина, состоящая из нескольких блоков. Критика определяет ситуацию словами «калейдоскоп», «мозаика». Попробуем сложить мозаику русской поэзии конца XX в.

Значительным поэтическим явлением середины 80-х была **возвращённая поэзия**. Это, как минимум, три гро-

мадных открытия. Во-первых, поэзия «серебряного века». Здесь первым прорвал дамбу Н. Гумилёв.

СЛОВО

В оный день, когда над миром новым
Бог склонял Лицо своё, тогда
Солнце останавливали словом,
Словом разрушали города.
И орёл не взмахивал крылами,
Звёзды жались в ужасе к луне,
Если, точно розовое пламя,
Слово проплывало в вышине.
А для низкой жизни были числа,
Как домашний разъярённый скот,
Потому, что все оттенки смысла
Умное число передаёт.
Патриарх седой, себе под руку
Покоривший и добро, и зло,
Не решаясь обратиться к звуку,
Тростью на песке чертил число.
Не забыли мы, что осиянно
Только слово средь земных тревог
И в Евангелии от Иоанна
Сказано, что слово – это Бог.
Мы ему поставили пределом
Скудные пределы естества,
И, как пчёлы в улье опустелом,
Дурно пахнут мёртвые слова.

За Гумилёвым в литературный корпус вернулись В. Ходасевич, Г. Иванов, О. Мандельштам и многие другие.

Во-вторых, это так называемая «лагерная» поэзия – В. Шаламов, А. Жигулин.

Я полностью реабилитирован.
Имею раны и справки.
Две пули в меня попали
На дальней, глухой Колыме.
Одна размозжила локоть,
Другая попала в голову
И прочертила по черепу
Огненную черту.

Та пуля была спасительной –
Я потерял сознание.
Солдаты решили: мёртвый –
И за ноги поволокли.
Три друга мои погибли.
Их положили у вахты,
Чтоб зеки шли и смотрели –
Нельзя бежать с Колымы.

А я находился в БУРе.
Рука моя нарывала,
И голову мне покрыла
Засохшая коркой кровь.
Московский врач - «отравитель»
Моисей Борисович Гольдберг
Спас меня от гангрены,
Когда шансы равнялись нулю.

Я часто друзей вспоминаю:
Ивана, Игоря, Федю,
В глухой подмосковной церкви
Я ставлю за них свечу.
Но говорить об этом невыносимо больно.
В ответ на распросы близких
Я долгие годы молчу.

А. Жигулин. Памяти друзей

Наконец, это поэзия эмигрантов третьего поколения, которые «чаши лишившись в пиру отечества, пришли ниоткуда с любовью»: И. Бродский, Н. Коржавин, А. Галич и др.

Я входил вместо дикого зверя в клетку,
выжигал свой срок и кликуху гвоздём в бараке,
жил у моря, играл в рулетку,
обедал чёрт знает с кем во фраке.
С высоты ледника я озираю полмира,
трижды тонул, дважды бывал распорот.
Бросил страну, что меня вскормила.
Из забывших меня можно составить город.
Я слонялся в степях, помнящих вопли гунна,
надевал на себя что сызнова входит в моду,
сеял рожь, покрывал чёрной толью гумна
и не пил только сухую воду.
Я впустил в свои сны воронёный зрачок конвоя,
жрал хлеб изгнанья, не оставляя корок.
Позволял своим связкам все звуки помимо воя;
перешёл на шёпот. Теперь мне сорок.
Что сказать мне о жизни? Что оказалось длинной.
Только с горем я чувствую солидарность.
Но пока мне рот не забили глиной,
из него раздаваться будет лишь благодарность.

Количество новой информации потребовало нового качества, новых подходов, критериев оценок.

Вторым блоком в мозаике можно считать **поэтическую публицистику 1980-х гг.** Перестроечная эйфория возродила, а текущая периодика активизировала линию гражданской поэтики, в которой слышны отголоски поэтического бума 60-х. Снова на страницах газет и журналов появляются актуальные стихи известных поэтов: «Прорабы перестройки» и «Активная совесть» А. Вознесенского, «Законсервированная культура» и «Памяти А.

Сахарова» Е. Евтушенко, «Бессонница» Р. Рождественского. Однако всплески поэтической публицистики значительно слабее, чем в 60-е, да и кредит доверия к ней почти исчерпан.

Третье слагаемое поэтического потока 80-х – **медитативная лирика поэтов старшего поколения**, отразившая болезненный процесс переоценки ценностей на пороге земного бытия. От имени поэтов так называемого «большого поколения» – ровесников революции – представляет М. Алигер:

Все умерли, а я ещё жива
и помню все высокие слова.
Но кажется порой на склоне лет:
слова остались те же, смысла нет.

Ощущение катастрофичности современного бытия переплывало в очень выразительный образ:

Проходит ночь – от света и до света.
И сутки – от луны и до луны.
Ни на один вопрос мне нет ответа,
а все они тревогою полны.
Ни ликовать, ни плакать не умея,
среди житейских тягот и забот,
мне кажется, что я живу в Помпее
и что Везувий тронется вот-вот.

Поколение «меченых», опалённых войной, в конце 80-х говорило голосами Л. Самойлова, Ю. Друниной, М. Дудина и др. Поэтической книжке последнего «Заканчивается двадцатый век» предпослан эпитафия:

Грядущий день меня ещё тревожит,
Прошедшее – под ложечкой сосёт,
Раскаяние, как мороз по коже,

Судьбы и долга предъявляет счёт.
Ложь никому на свете не поможет
И никого на свете не спасёт.

Мужественный, беспощадный анализ ведёт поэт в стихотворении «Вдвоём с памятью», подводит горькие итоги прожитой жизни. Здесь пронзительно звучит мотив боли о России, о народе, мотив горькой веры в спасительную силу вечного, нетленного:

Измаялась душа, устало тело
У песни на последнем рубеже.
Мечта сгорела, радость отболела,
И жизнь давно прохлопана уже.
Итог её, невыносимо тяжек,
Означился на пройденном пути.
И – Бог молчит, и новый вождь не скажет
Уверенно, куда теперь идти.
Со временем и совестью в разладе,
Мир рушится, куда ни погляди.
Знамёна славы отшумели сзади,
И сумрачно, и глухо впереди.
В самой тоске безжалостных сомнений
Кто приберёт грядущее к рукам?
Что скажет завтра деспот или гений
Моей земле, народам и векам?
Что ляжет завтра на судьбу народа,
На кровь и боль непоправимых зол –
Иль разума высокая свобода,
Или самоуправства произвол?

Мне в уши ветры разные трубили.
Ломали бури мачту кораблю.
Но я-то помню, что меня любили.
И я ещё всех любящих люблю.

Наконец, четвёртое слагаемое поэтического потока 80-х – это новое поколение, новые имена, **«новая волна»**, как их принято называть. Это явление – предмет ожесточённых дискуссий в «Вопросах литературы» и «Литературной газете» – сформировало свой корпус критиков: М. Эпштейн, Л. Баранова-Гонченко, И. Роднянская, А. Шайтанов и др. Диапазон «новой волны» достаточно широк: от крайней условности до вещной предметной конкретики, от иронической игры до высокой патетики. Здесь снова, как и в прежние времена, обозначилось противостояние: авангардисты – традиционалисты. Критики и читатели отдают свои симпатии разным тенденциям в «новой волне». И всё же при всей разнице стилистических поисков есть нечто общее в новом поэтическом поколении.

Это поколение безвременья, смуты, поколение, лишённое ощущения цельности и ценности бытия, того, что Пушкин называл «самостоянием человека», поколение, ищущее формы и способы компенсации мучительной дисгармонии духа.

В анкете альманаха «Поэзия» (№ 55) среди других вопросов, обращённых к молодым поэтам, есть следующий: «Считаете ли Вы своё поколение счастливым или трагическим – и почему? Каким Вам видится его будущее?» Вот фрагменты некоторых ответов.

М. Аввакумова: «Трагическим. Будущее поколение «печально и темно»... Поколение завравшихся, извертевшихся, без царя в голове, в лучшем случаи заспавшихся...паноптикум печальный. Сейчас многие впадут в ещё более глубокую хандру и оторопь, а кто помоложе, поздоровее, попытаются наверстать упущенное, догнать время. Увы, всё это уже было (вспомним последекабристский шок)».

Е. Блажеевский: «Моему литературному поколению долго и активно мешали состояться. В результате кто-то спился, кто-то умер, кто-то уехал. Устояли, возможно, не самые лучшие. Но не надо излишне драматизировать ситуацию».

Н. Дмитриев: «Я не помню примера счастливого литературного поколения. Моё поколение, по нынешним меркам, ещё довольно молодо, работоспособно. К тому же застало мир и его минуты роковые – в этом и трагедия, и счастье».

И. Жданов: «...Трагедия. Может быть, она в том, что мы слишком рано поняли рассогласованность обломков культуры и невозможность привести их к согласию».

Приведённые высказывания свидетельствуют о несомненной общности мироощущения поэтов «новой волны». **А что общего в эстетике?**

В отчаянном стремлении состояться, успеть поэты решительно отталкиваются от унификации: одни рефлексирова, другие эпатирува, но и те, и другие – желая быть равными себе. Средством отражения действительности для всех становится **коллаж** как способ запечатлеть разорванное сознание современного человека. В поэтической

практике это выражается в произвольных комбинациях исторических, бытовых, литературных реалий, как, скажем, в «Гимне полистилистике» Н. Искренко:

Полистилистика

это когда средневековый рыцарь

в шортах

штурмует винный отдел гастронома № 13

по улице Декабристов

и куртуазно ругаясь

роняет на мраморный пол

«Квантовую механику» Ландау и Лифшица

Полистилистика

это когда одна часть платья

из голландского полотна

соединяется с двумя частями

из пластилина

а остальные части вообще отсутствуют

или тащатся где-то в хвосте

пока часы бьют или хрипят

а мужики смотрят...

Полистилистика

это когда я хочу петь

а ты хочешь со мною спать

и оба мы хотим жить

вечно

Ведь как всё устроено

если задуматься

Как всё задумано

если устроиться

Если не нравится

Значит не пуговица

Если не крутится

зря не крути

Нет на земле неземного и мнимого

Нет пешехода как щепка румяного
Многие спят в телогрейках и не менее тысячи
карт говорят о войне
Только любовь любопытная бабушка
бегает в гольфах и Фёдор Михайлович
Достоевский и тот
не удержался и выпил бы рюмку
«кинзмараули» за здоровье
толстого семипалатинского мальчика
на скрипучем велосипеде.
Ленинграде и Самаре 17–19
В Вавилоне полночь, на Западном фронте
без перемен.

Множество явных и скрытых реминисценций обнаруживает критик И. Роднянская, анализируя стихи А. Еременко, А. Парщикова, И. Жданова, реминисценций из раннего Заболоцкого, Мандельштама, раннего Маяковского, Пастернака, Олейникова, а также из очень чтимых «новой волной» Лермонтова и Тютчева.

Общая черта этих поэтов – высокая степень абстрагированности от изображения реалий в их зримой конкретности, высокая степень абстрактности художественных образов.

Характерной чертой мироощущения восьмидесятников, формой самоутверждения и самозащиты зачастую избирается **ирония**. Степень насыщенности иронией у разных поэтов различна. У Виктора Коркия это саморазъедающая ирония.

То, что не снится нашим мудрецам,
быть может, снится нашим мертвецам.
Не льщу себя надеждой, не прельщаю,

но перед каждым каменным лицом
себя я ощущаю мёртвецом –
а больше ничего не ощущаю.

Из этого же ряда Сергей Гандлевский. Пустота и бессмыслица никчёмной жизни, призрачной, бесцельной, тупо механической, переживание времени в его замедленной, а точнее, занудливой протяжённости в стихотворении «Не сменить ли пластинку?» обрывается на нотке горечи и боли. Это грустная сатира о нашем тяжёло больном мире.

Иронический парадокс как способ отражения реальности и оценки её избрал А. Ерёмченко. Неожиданные, шокирующие образы, намеренно рассчитанные на эпатаж, но сквозь них явственен прорыв горечи и досады. Стихотворение называется «Из поэмы»:

Я мастер по ремонту крокодилов,
Окончил соответствующий вуз.
Хочу пойти в МГИМО, но я боюсь
Что в эту фирму не берут дебилов.
Мы были все недалёкая родня.
Среди насмешек и неодобренья
они взлетали в воздух у меня,
лишённые клыков и оперенья.
Я создал новый тип. Я начинал с нуля.
Я думаю, что вы меня поймёте.
Я счастлив, когда на бреющем полёте
он пролетал колхозные поля.
Но, видно, бес вошёл в ту ночь в меня,
и голос мне сказал: чтобы задаром
он не пропал, ему нужна броня.

И вот его я оснастил радаром.
Я закупил английский пулемёт.
На хвост поставил лазерную пушку...
Последний раз его видали в Кушке.
Меня поймали, выбрили макушку,
И вот о нём не слышу целый год.
Хотя, конечно, говорящий клоп
полезнее, чем клоп неговорящий,
но я хочу работы настоящей,
в которой лучше действует мой лоб.
Я мастер по ремонту крокодилов.
Вокруг меня свобода и покой.
Но чтоб в груди дремали жизни силы,
я не хочу на всё махнуть рукой.

Последние строчки с публицистической обнажённостью и однозначностью формулируют гражданскую позицию автора, проливая свет на парадоксальные, эпатирующие образы стихотворения

Многие поэты (Д. Пригов, Т. Кибиров, Л. Рубинштейн) поставили цель – разоблачение, обнажение стереотипов, штампов массового сознания и соответствующих языковых клише (концептов). В стихах **поэтов-концептуалистов** разоблачается паразитизм массового сознания, его готовность воспользоваться существующими штампами и стереотипами, примитивность и леность интеллекта. Между тем механизм разоблачения прост: эффект опровержения возникает в результате концентрации штампов. Так, в стихотворении Тимира Кибирова ведётся

нагромождение картин, напоминающих кадры очень зна-
комой кинохроники:

Гордо реют сталинские соколы
В голубом дейнековском просторе.
Седенький профессор зоологии
Воодушевил аудиторию.
Отдыхом с культурой наслаждаются
В белых кителях политработники.
И на лодках вёсельных катаются
С ними загорелые курортницы.
Пляшут первоклассницы, весёлые.
Льётся песня. Мчатся кони с танками.
Сквозь условия Севера суровые
В Кремль радиogramму шлёт полярник.
Комполка показывает сыну
Именное славное оружие.
Конного вождя из красной глины
Вылепил каракалпакский труженик.
И в рубахе, вышитой украинской
Секретарь райкома едет по полю.
И с краснознамённой песней-пляскою
Моряки идут по Севастополю.
Свет струит конспект первоисточника,
Пламенный мотор поёт всё выше.
Машет нам рукою непорочною
Комсомолка с парашютной вышки.

Галерея одна другой отраднее картин, сдобренных
весьма беззлобной авторской иронией, вступает в антаго-
нистические отношения с названием стихотворения –
«1937-й», даже не с самим названием, а с тем грузом
страшных ассоциаций, которые есть в сознании современ-
ного читателя. Так достигается эффект разоблачения.

Антитезой концептуализму по языку и стилю рассматривается метареализм. **Метареализм** – это поэзия многих реальностей, связанных непрерывностью переходов и превращений. Эта эстетика исходит из всеобщности метаморфоз и основывается на синтаксической метафоре (метаболе), сопрягающей явления природы, атрибутику НТР и разные временные пласты культуры, включая мифологический. Наиболее яркие представители этого течения – поэты А. Парщиков, А. Ерёмченко, И. Жданов.

Критика сравнивает метареалистов с модернистами начала века. У них вкус к современности, технической пластике вещей, как у футуристов, но нет ни воинственности, ни утопизма, ни восторга перед будущим. Метареализм бесстрастен и презентабелен (весь в настоящем). Метабола, на первый взгляд, близка символу, но символ возникает из уподобления – это стык двух значений, буквального и обобщающего. Метабола же исходит из принципа единомирия, взаимопроникновения (не уподобления) реальностей.

Так, у Алексея Парщикова Вавилонская башня – такая же реальность, как «гора над моей деревней.

Выросшая как попало
до сотворения мира,
не дрогнув, трава стоит,
след Вавилонской башни
сияет беспамятством ада
и бродит, враждой и сварой
пятная пути времён».

Иными словами, непреодолимы, извечны на земле вражда и непонимание.

В большинстве стихотворений А. Парщикова поэтический мир творится из обломков мира реального (критики это называют работой в технике ужаса), и в этом мире нет субъекта, нет человека.

Тренога

На мостовой, куда свисают магазины,
лежит тренога, и, обнявшись сладко,
лежат зверёк нездешний и перчатка
на чёрных стёклах выбитой витрины.
Сплетая прутья, расширяется тренога,
и соловей, что круче стеклореза
и мягче газа, заключён без срока
в кривящуюся клетку из железа.
Но, может быть, впотьмах и малого удара
достаточно, чтоб, выпрямившись резко,
тремя перстами щелкнула железка
и напряглась влюбленных пугал пара.

Если говорить о технологических особенностях характера лирического героя «новой поэтической формации», то ему свойственен трезвый, нередко и скептический взгляд на действительность, недоверие ко всякого рода восторженности и книжной экзальтации (безочарованность), боязнь патетики, жёсткость суждений, рационализм в выражении чувств. Характер лирики восьмидесятников выразил экзистенциальное мироощущение человека конца XX века, носителя кризисного сознания, сформулированного годами социальной энтропии. Однако при всей безочарованности в поэзию вновь возвращает-

ся элегия с её традиционными темами: всё уносящее время, осеннее увядание, напоминание о смерти. Медитации Ивана Жданова – это запись смутных, почти подсознательных образов на все скрепляющей музыкальной основе и в русле единой темы:

Лунный серп, затонувший в Море дождей,
задевает углами погибших людей,
безмянных, невозвращённых.
То, что их позабыли, не знают они,
по затерянным сёлам блуждают огни
и ночами шуршат в телефонах.
Двери настезь, а надо бы их запереть,
да не знают, что некому здесь присмотреть
за покинутой ими вселенной.
И дорога, которою их увели,
так с тех пор и висит, не касаясь земли, -
только лунная пыль по колено.
Между ними и нами не ревность, а ров,
не порывистой немощи смутный покров,
а снотворная скорость забвенья
Но душа из безвестности вновь говорит,
ореол превращается в серп и горит,
и шатается плач воскресенья

Новая поэзия не представляет собой монолитное единство.

Есть целая группа авторов (члены «Беседы»), выступающих противниками формальных экспериментов в поэзии. В акцентировании этической проблематики они **традиционалисты**. Г. Касмынин, А. Тепляшин, М. Гаврюшин и др. видят свою задачу в том, чтобы найти способы воссоединения распавшейся связи времён, убеждены,

что надо заново отстраивать храмы России и храмы в своих душах.

Для них характерно серьёзное отношение к глубинной национальной традиции, упоение отечественным корнесловием, самоценностью «того Слова, что было вначале».

М. Гаврюшин посвящает стихотворение «Купель» Храму Христа Спасителя. Взирая на клубящиеся пары бассейна «Москва», спокойно, по-мужски, без надрыва, но с грустью осознанного исторического опыта поэт пишет:

...Ты плывёшь, распластавшись крестом,
по зелёной воде атеизма
стилем брасс до стены, а потом
вольным стилем... Так знай, что отчизна
здесь отпела весёлых гусар,
злых казаков, лихих кирасиров
и что пламень здесь не угасал
православия истовой силы.
Свечи грели здесь их имена,
кровь, застывшую в розовый мрамор.
Бородинскому полю страна
посвящала величие храма...
Ну! Плыви, закусив удила...
Все опустимся тихо на дно мы,
а вода отразит купола,
а потом кивера и шеломы.

Вольно или невольно молодые поэты касаются темы веры как основы духовной крепости, единения и воскрешения. Г. Вихров в цикле «В зарубежном русском православном храме» тему изгнания и воссоединения решает в христианском ключе:

Слезами изгнанников Богу расскажем,
О страждущих людях в Отечестве нашем.

Поведаем Богу, напомнив себе
О чёрной чужбине и общей судьбе
Любимые братья, любимые сёстры,
Рождаются дети, рождаются сосны.
У нас, разлучённых на долгие дни,
Молитвы созвучны и думы одни.
О Славе и Боли согласно расскажем
И Богу? – И Богу...И правнукам нашим.
Воскресную силу любовь обрела.
Россия, страстная неделя прошла.

Общую картину русской поэзии конца XX в. мы определили, как мозаику. Однако если попытаться определить некую общую черту, доминанту рассматриваемого периода, то это, как нам кажется, **рефлексия по поводу обесценивания слов**, за которыми стоят понятия, идеалы, – иначе говоря, инфляция слова в результате кризиса сознания, духа. Если признать это качество за доминанту, то в общую картину поэзии 80-х пророчески вписывается «Слово» Н. Гумилёва:

И, как пчёлы в улье опустелом,
Дурно пахнут мёртвые слова.

Как мотив безнадёжности, звучит эта тема у М. Алигер:

Все умерли, а я ещё жива
и помню все высокие слова.
Но кажется порой на склоне лет:
слова остались те же, смысла – нет.

Поэты-концептуалисты в качестве заглавной поставили задачу развенчивания штампов общественного соз-

нения и языковых клише, стандартов («1937-й» Т. Кибирова).

Упованием на высшее Слово звучит поэтическая доминанта у В. Артемова, А. Позднякова:

Злословье опять поднимают на щит...
Над полем российской печали
Одно только слово, как прежде, молчит –
То слово, что было вначале...

У поэтессы М. Аввакумовой мы встречаемся с мотивом немоты, потери дара речи:

Вы прошли такие испытания...
Немоты удел был так велик...
что теперь,
когда просвет возник,
речи говорить уж нет желанья,
да к тому ж окостенел язык.
Нет слов – какими говорить.
Нет воздуха – в каком парить.

Итак, поэзия конца XX века – явление кризисное, но кризис не тупик, а необходимый момент развития. Единомыслие, унификация стиля губительны для поэзии, в то время как эстетические поиски, и эксперименты в том числе, необходимы как реакция на запросы нового времени, нового художественного мышления.

МОЛЧАНИЕ О ЛЮБВИ В ЛИРИКЕ Л. ТАТЬЯНИЧЕВОЙ

У Людмилы Татьяничевой прочная, давно устоявшаяся репутация. Для наших современников она поэтесса, воспевшая красоту и величие родного Урала, и удачливый деятель официальной советской литературы. Однако мало кто знает, что строгая «начальница челябинской поэзии», как однажды ее назвал журналист М. Фонотов, начинала, как все ее сверстницы, с трогательных стихов о любви.

По-девичьи взволнованно, светло и радостно звучит ее голос в поэтических опытах начала 1930-х – «Кто бы поверил», «Рассудите сами». Трепетное любовное волнение гордого девичьего сердца героини, стоящей «на пороге взрослости», – вот главный мотив стихотворений «Подари мне шелковый платок», «Я дорогу проторю» и др. На их поэтический язык и образность очень заметно влияние фольклорной традиции. Народные формы параллелизма, повторы, символика, народная фразеология, синтаксис – характерные признаки поэтического строя ранней Татьяничевой:

Подари мне шелковый платок,
Клен мой добрый,
Стройный мой кленок, –
Пусть на голове моей влюбленной
Шелестит листвой твоей зеленой
И нашепчет звонкие слова

Для того, о корм шумит молва.
Чтобы очи на меня он вскинул
Так, чтоб свет на мне сошелся клином!¹¹⁸

Не менее сильным и значительным фактором, оказавшим влияние на раннее творчество, стала большая литература, русская классика. Совершенно естественно, ближе других девичьему сердцу оказалась любовная лирика А. Ахматовой: «Не говори, что ты меня обидел», «Снова стою у порога», «Голос мысли спокойный и строгий», «Я пришла к тебе в дождь проливной», «Я помню все. И старый сад». История литературы располагает неоспоримыми фактами необычайной популярности стихов Ахматовой в среде женщин Советской России, работниц и рабфаковок. Причина этой популярности в самой природе ахматовской лирики – глубокой искренности сердечной исповеди. Особенно сильное влияние ее поэтики испытывали начинающие поэтессы, в их числе В. Инбер, В. Тушнова и Л. Татьяничева.

Творческую биографию нашей землячки принято вести с Магнитки. Между тем ко времени приезда на стройку она уже достаточно хорошо владела стиховой культурой, имела свои устойчивые поэтические симпатии и, как следует из ее собственного признания, была одержима стремлением обрести свой путь, единственно необходимую ей судьбу: «Возможно, я смогла бы стать непло-

¹¹⁸ Татьяничева Л. Из ранних стихов / Л. Татьяничева. – Молодая гвардия. – 1981. – № 3. – С. 8-15.

хим инженером, если бы иная страсть, иные стремления не заставили бросить на полпути учебу и уехать на знаменитую стройку у горы Магнитной. Мне казалось, что именно там, на Магнитострое, я смогу стать поэтом и напишу стихи, нужные людям»¹¹⁹.

Вскоре по приезде Татьяничева оказывается на заседание известного всей стране литобъединения «Буксир», где знакомится с поэтами М. Люгариным и Б. Ручьевым. Руководитель объединения драматург Николай Смелянский влюбляется в нее практически с первого взгляда и делает все, чтобы Людмила оставила работу на комбинате и полностью перешла на литературные хлеба. Так она становится штатным сотрудником газеты «Магнитогорский рабочий» и литературного журнала «За Магнитострой литературы».

В ранних ее стихах звучит гордость просторами родной земли («Здесь раздолье веселым ветрам»), стремление открыть маленькому сыну красоту и величие цветущей земли («О сыне»), донести свое ощущение высоты, полета, движения к новым победам («Мой герой», «Орленок»). В эти годы начинают обозначаться черты лирической героини Татьяничевой: самоотверженность, сила и цельность чувств человека, вдохновенно строящего новую жизнь. Тогда же возникает и сквозная тема любви-

¹¹⁹ Татьяничева Л. О себе / Л. Татьяничева // Лирические стихи. – М.: Худ. лит., 1964. – С. 3.

испытания, обогащающей внутренний облик лирической героини даже в горькие минуты разочарований:

Я счастлива
Высоким горьким счастьем —
Неразделенной целостью любви...
Все, что ты отнял, любимый,
Мир возвратит мне сторицей!

Героине Татьяничевой чуждо чувство одиночества, отрешенности от окружающих ее людей; ради собственного деятельного участия в общей жизни, в общей борьбе за будущее она преодолевает личные испытания и потери, за что и воздастся ей сторицей. У нее свои представления о ценностях мира, тесно связанные с трудовыми процессами, с образом уральской земли, ее дореволюционного прошлого и военного настоящего. В годы Великой Отечественной войны мотив предельного самоотвержения укрепляется и разрастается, потому что он воплощает общенародные переживания и свершения, мобилизацию души защитников Родины. На чаше весов не личная обездоленность, утрата своего ребенка, друга, песенного дара, а потеря на поле битвы, полная отдача сил во фронтовом или трудовом подвиге. Но мера самоотречения не менее высока («Припасть к земле и плакать, плакать», «России»):

Прими мой дочерний поклон
За русскую речь, за молитвы
Суровых прабабок моих,
И даже за то, что средь битвы
Мой сын не остался в живых.

Ориентация на судьбу русской женщины далеких эпох возникает в стихотворении «Сказ» (1945). Прародительница-бабка завещает внучке горький опыт вдов, оплакивающих свое одиночество и как бы дающих будущим поколениям завет хранить верность погибшим:

Узнав, что друг в бою убит,
Подруга уходила в скит,
Чтобы в лесу, в глухом скиту
Оплакивать свою беду,
И чтоб любовь свою сберечь
От наважденья жарких встреч.

В «Сказе» Татьяничевой главным становится образ нового времени, советской женщины, преодолевшей трудности войны, умеющей *«...сильной быть, В далекий скит не уходя, Трудиться, петь, детей растить И за себя И за тебя...»* Но неизбывная боль прощания с любовью, счастьем, безысходного ожидания проходит трагической темой в отдельных стихах Татьяничевой («Вдова»).

В трудные военные годы формируются и взгляды Татьяничевой на искусство, творческое ремесло. В них многое заставляет вспомнить об опыте Ахматовой: стремление отдать песне полученные в тяжких личных испытаниях мужество, знания, ощущение боли рождения крылатого слова и одновременно спасительность служения ему. По сравнению с обобщениями «Белой стаи», у Татьяничевой, отдающей свою Музу воюющей Родине, все звучит суровей, даже трагичнее, но и оптимистичнее:

Тебя я буду вновь и вновь
Лепить из слов и петь.
Будь неподкупна, как любовь
Идущего на смерть.

В стихотворении «Я стою под всевидящим небом» молодая поэтесса, не прося любви, признания, славы, определяет для себя

. . . тяжелый и длительный путь,
Только б слово, поющее слово
Сладкой болью проникло мне в грудь.

Любое потрясение вызывает у автора страх потерять Песню. Но даже «безглазая мокрая тьма», «горестная страда» не пугают крылатую. Песня оборачивается дарующей душевную радость, возрождение.

Стремление проникнуть в закономерности времени, жизни в целом через призму ищущей, предельно самоотверженной женской души привело Татьяничеву к освоению поэтики, вполне сопоставимой с ахматовской¹²⁰. Конечно, речь здесь не о силе художественных открытий (не случайно справедливо утвердилось понятие «ахматовской школы») и не о степени поэтического дара (в этом смысле вряд ли можно поставить с Ахматовой кого-нибудь из ее или наших современниц), а о некоторых сходных особенностях их лирики. Среди них: разные формы «самоиспеляющей» исповеди, способность идти от частного, даже интимного признания к широким обобщениям, внешняя простота детали, сдержанность жеста, движения, бытовая конкретность образа при «мыслеёмкости» каждой строки, наконец, динамика нарастания к финалу стихотворения (вплоть до «открытых» концовок) смысловой нагрузки.

¹²⁰ Маркова Т. Анна Ахматова в творческой судьбе Л. Татьяничевой / Т. Маркова // Русская литература. – 1983. – № 3. – С. 150-155.

Разумеется, по отношению к раннему творчеству Татьяничевой можно говорить лишь о тенденциях развития такого мастерства. Но уже здесь радуют такие строки:

Когда войдешь ты в комнату мою,
Огнем великой битвы опаленный,
Не зарыдаю я, не запою,
Не закричу, не брошусь иступленно.
Я даже слов, возможно, не найду,
Заветных слов, что берегла годами,
А лишь, как на присяге, припаду
К руке твоей горячими губами.

Все вышеуказанные черты поэзии Татьяничевой 1930–40-х гг. созревали не без серьезных упущений, содержательно-структурных огрехов. Немало здесь было прямого подражательства, заимствования красок, конструкций; образов («суровой обители любви», «горячего бреда», «горького песенного бреда», «голодной печали» и т.д.), деталей («трепет губ», «рот, не знающий признаков», «глиняный божок»). Более того, ощущалась примесь нехарактерных для Татьяничевой «смирненных интонаций», невыразительность откровенно зависимого от первоисточника строя мысли:

*Страданьем омой мою душу, печалью меня успокой,
Пресветлым и ласковым ликом склонись надо мною, о, мать.*

Думается, однако, что приобщение к классическим традициям через освоение художественной культуры Ахматовой в любом случае плодотворно.

Не секрет, что большинство стихов ее магнитогорского десятилетия были репортажами со строительной площадки металлургического комбината, но рядом с ними ро-

ждались проникновенные лирические строки, понятные и близкие широкому читателю. Их образный строй достаточно прост и прозрачен, практически без подтекста, без стилизованных и мелодических изысков, ведь, чтобы преодолеть ужас войны и репрессий, народу нужен был не выхолощенный идеологический звон, а открытое и прямое, утверждающее некий высший смысл и при этом глубоко искреннее поэтическое слово. Такое слово несли поэты Я. Смеляков, В. Федоров, О. Берггольц и Л. Татьяничева.

Между тем снова наступало тревожное время: сначала в Челябинске, а потом и Москве в адрес Татьяничевой прозвучали обвинения в «безыдейности и аполитичности»¹²¹. В 1946 году в Свердловске вышла книга её стихов с названием «Лирика», из пятидесяти тысяч тиража которой уцелело всего несколько экземпляров – остальные были уничтожены. Это было начало новой волны репрессий против писателей, и за лирические стихи можно было поплатиться. Татьяничеву обвинили в «ахматовщине», в том, что она слишком много внимания уделяет личным чувствам, пусть даже и материнским, и мало – «главному чувству советского человека» – любви к Родине. Поэтесса не стала рисковать своей семьей, мужем и двумя сыновьями, – и глубоко лирические интонации в ее творчестве закрылись надолго. Постановление ЦК ВКП(б) 1946 года «О журналах "Звезда" и "Ленинград"» ее как бы выпрямило. Теперь она писала только правильные с идеологической точки зрения стихи. Татьяничева сделала все, чтобы «воспевать конкретный трудовой процесс». Декларировала, что *область Личного Счастья не*

¹²¹ Литературная жизнь Челябинска // Литературная газета. – 1946. – 21 октября.

имеет граници, и, скорее всего, сама верила в это. Ее стихи тех лет – тоже документ эпохи.

Советский период истории литературы сформировал вполне узнаваемый лирический тип, который практически полностью обусловлен своим временем. Он становится понятен только тогда, когда мы соотносим его с породившей его эпохой. Как показывает практика, углубляясь в лирическую стихию, поэт неизбежно уходит от широкой аудитории читателей к узкому кругу ценителей, и открытия его становятся достоянием немногих. Но, оставаясь востребованным и нужным именно для широкого круга, он вынужден гасить, приглушать бьющий в душе лирический ключ, наступать «на горло собственной песне» – и это тоже не проходит бесследно. Большой поэт всегда рождается в ответ на глубокую потребность своего века и всем творчеством, всей судьбой стремится оправдать эту необходимость. Судьба и творчество Людмилы Татьяничевой – одно из подтверждений этой далеко не новой мысли.

Много сил Татьяничева отдает общественной работе: до 1965 г. она руководит Челябинской писательской организацией, дает путевку в литературу многим челябинским поэтам – Константину Скворцову, Валентину Сорокину, Вячеславу Богданову. С 1965 г. Татьяничева в Москве. Штатная работа в аппарате Союза писателей РСФСР требует от нее огромного напряжения: вопросы национальных литератур, работа с молодыми авторами, организационная текучка... «Почему вы не пишете стихов о любви?» – спросили ее однажды. «Не пишется на эту злосча-

стную тему. Нужно очень хорошо писать, чтоб душу обжигало. Или уж не браться».

В собственно лирическом плане одной из самых «татьяничевских» тем была и остается поэтизации самоотверженного материнского чувства. Разнообразна гамма переживаний в этих стихах: древнее, как мир, таинство рождения, одухотворяющее женщину («Мадонна»), боль матерей, потерявших своих детей на военных дорогах («Красный клен у окна»), законная гордость и вместе с тем тревога за взрослых сыновей («Тревога»). Но над всем главенствует всепоглощающая материнская любовь:

Одни грустят о первых соловьях:
О как они самозабвенно пели!
А мне всю жизнь грустить о сыновьях,
Так безмятежно спавших в колыбели...
И не устанет сердце вспоминать
О той поре, прекрасной и мгновенной,
Когда бывает для ребенка мать
Землей и солнцем,
Целою вселенной¹²²

Эта тема развивается от взволнованно-тонкой нюансировки в передаче конкретно-эмоциональных состояний лирической героини («Спящий ребенок», «Ты болен, мой сокол») к обобщениям нравственно-эстетического порядка («Мадонна»):

Наперекор изменчивой молве
Художники прославили в веках

¹²² Татьяначева Л. Избранные произведения: в 2 т. /Л. Татьяничева. – М.: Худ. лит., 1976.

Не девушку с венком на голове,
А женщину с младенцем на руках.
Девичья красота незавершена:
В ней нет еще душевной глубины.
Родив дитя, рождается мадонна.
В ее чертах – миры отражены.

Раздумчивые интонации медитаций, неторопливый и пристальный авторский взгляд вглубь своей души и в сущностные проявления мира оказались более органичными для Татьяничевой, дали воистину удачные произведения уже во второй половине 1950-х гг.: «Еще легко ступают ноги», «Длиннее дни. Прозрачней дали», «Совсем как в юности, тревожит» и др. Жизнеутверждающие настроения получали философско-нравственное обогащение:

Совсем как в юности, тревожит
Меня простор родных полей.
И день, что мной еще не прожит,
Мне дня минувшего милей.
Не потому ль, что в час рассвета
Лучами кажутся пути,
Что песня лучшая не спета
И жизнь, как прежде, впереди?

Татьяничева делает акцент на обновлении путей жизни, образ песни становится проводником мысли о бесконечных возможностях будущего, волнующих его загадках и перспективах. Эта мысль в ее соотнесенности с образом заново открываемых «родных полей» дает совершенно самостоятельное звучание известному мотиву.

В ряде стихотворений Татьяничевой той же поры

мастерски донесено ощущение быстротечности бытия, сомнения в достижении стремлений и идеалов. По ходу таких раздумий своеобразно обогащается тема поэзии как мучительного, испепеляющего труда, стремления к совершенству. Эти стихи отличает особый по чистоте пропорций, плавности переходов, пастельности красок колорит. Усложняя философско-эстетический поиск, Татьяничева оттачивает поэтическую форму своей лирики:

Труднее пишется с годами.
Никак себе не угодишь.
Над испещренными листьями
Порою до светла сидишь.
Не то. Не так. И вновь черкаешь.
И снова льнет к перу рука...

Усеченные конструкции внутри предпоследней строки, создающие иллюзию прерывистого от волнения дыхания, анафора на стыке строк, наконец, говорящая и экономная деталь (испещренные, исчерканные листья) придают эмоциональную насыщенность размышлению Татьяничевой о поэтическом мастерстве, все более самокритичному, а главное, теснее соотнесенному с идеей назначения человека на земле, с понятием счастья труда.

В образной системе поздней Татьяничевой происходят существенные изменения, подготовленные всем предшествующим ее развитием. Показательны самые названия последних книг: «У рассвета сосны розовы» (1977), «Хвойный мед» (1978), «Калитка в лес осенний» (1979). Поэтесса поднимается до «свежести слов и чувства простоты». Стих возникает так же естественно, легко, всегда не-

ожиданно, как олененок на заснеженном поле («Мой олененок»). Устойчивое сравнение-метафора «слово-птица», столь знакомое по ранней поэзии Ахматовой, рождает целый поток неповторимых аналогий в лирике Татьянической: строка — труженица-пчела или добрый Конек-Горбунок, рифмы — чайки, ритмы — волны, стихи — колосья, нежно и упорно возвращаемые на ниве сердца. Рождение слова, стиха получает у Татьянической разные метафорические решения: прорастающие в сердце зерна, рождающееся в сотах янтарное чудо, но чаще других — огненное, и даже «колдовское»:

*Из лучей, из заповок, из трав
В звонком тигле на сильном огне
Выплавляю особенный сплав
Лучей осенних собираю хворост,
Чтобы высокий распалить костер.*

Он разжигается на сердце, как на бересте обычный огонь; поленьями служат надежды, радость, горе, сомнения. Когда пламя очистится от дыма, легко, неотвратимо «узлами рифм завяжутся слова» («Береста»).

Вторая половина 1960-х – 1970-е гг. становятся порой ее творческого расцвета: за 15 лет поэтесса выпустила 25 сборников стихов и прозы, за книгу стихотворений «Зорянка» получила Государственную литературную премию имени Горького. Однако лирическая глубина стихов по-прежнему остается закрытой, стихи о любви – камертон истинной поэзии – вновь появляются только в последней книге «Калитка в лес осенний» (1979). В период работы над сборниками «Десять ступеней» и «Магнито-

горские пальмы» (1980) поэтесса была уже тяжело больна. Очень горько, но именно в последний год жизни она возвращается к теме любви как к самой верной, постоянной силе, основе жизни. Поэт В. Сорокин рассказывает, как в телефонном разговоре из больницы она обещала, что если выберется, то навсегда сбросит с себя кольчугу, сковывающий ее панцирь запретов и самоограничений. Слишком дорогой ценой поэтесса закрыла для себя тему любви.

В поздних стихах Татьяничевой лирическая стихия получила новое воплощение. Во многом тому способствовали проникновенно зазвучавшие «осенние» мотивы, связанные с подведением итогов собственной жизни, с постижением смысла человеческого существования. В поэзии Татьяничевой 1970-х гг. продолжают встречаться отдельные реминисценции из Ахматовой, указывающие на своеобразное принятие творческой эстафеты старшего поколения.

У Ахматовой:

И сосен розовое тело В закатный час обнажено

У Татьяничевой:

У рассвета сосны розовы, а у вечера – красны

У Ахматовой:

И из чьих-то приплывшая снов и почти затонувшая лодка

У Татьяничевой:

И лодка, влекомая к темному дну,

Всплывает! – Назло всем погибельным снам.

Тем не менее Татьяничева вкладывает в эти близкие себе образы свое, порой полемически направленное к источнику содержание. Она отнюдь не стремится оспорить

достижения Ахматовой, просто теперь Татьяничева располагает системой глубоко продуманных взглядов, все ее потенциальные стремления реализуются в русле определившегося, зрелого отношения к жизни, которому только помогают проявиться запавшие в сердце чужие созвучия.

Незадолго до своей смерти Татьяничева скажет об Ахматовой: «Ее творчество ВСЕГДА (шрифтовое выделение автора письма. – Т.М.) было дорого для меня глубиной и мыслиемкостью строки, ясностью и благородством формы, удивительным чувством меры и силой гражданственности в ее вершинных стихах»¹²³. Не повторяя своего Учителя в искусстве, Татьяничева запечатлела в лирике, особенно последних лет, немалый и интересный пласт собственных впечатляющих наблюдений и обобщений. Их можно проследить в ряде тем: историческая память, Родина, судьба русской женщины и т. д., наиболее наглядной является вечная тема жизни и смерти.

Нельзя сказать, что мотив смерти определяет настроение последних стихов Татьяничевой. До последнего часа столкновение с «черным айсбергом Смерти» ей кажется преодолимым («Год кочую на раненой льдине»), а более всего заботит боль близких, чувство утраты, переживаемое детьми и влюбленными («Смерть стопроцентна на земле»). Шестым апреля 1980 г. (за три дня до смерти) датировано стихотворение «Профиль», посвященное любимому мужу – Н.Д. Смелянскому:

На срезах скал
Гроза резцом нагим

¹²³ Письмо Л.К. Татьяничевой к автору статьи от 5 февраля 1979 г.

Мой профиль отчеканит.
Кем буду для тебя,
Когда меня не станет...
О, лишь не одиночеством
Твоим!¹²⁴

Благородны и глубоко человечны душевные движения, отразившиеся в поздней лирике Татьяничевой. Поэтесса не только не драматизирует пороговую ситуацию, но даже пытается снять трагическую мантию с темы смерти:

*Когда же я выроню стремя,
Во мне остановится время,
Как стрелки на старых часах.
Помахав на прощанье случайным прохожим,
Я с былинкой уйду в невесомой руке.*

Тут, казалось бы, и намечается точка соприкосновения с лирикой Ахматовой. Вспомним признание из «Мартовской элегии»:

*И кажется такой нетрудной,
Белея в чаще изумрудной,
Дорога не скажу куда.*

И все-таки разность установок еще более ощутима. Ахматова являет таинство неведомого. Татьяничева стремится донести страшное противоречие между вечным движением жизни и неестественным для человека покоем, остановкой времени. Кроме того, благородная сдержанность достигается ценой невероятного напряжения душевных и физических сил, и Татьяничева умеет на высо-

¹²⁴ Татьяничева Л. Стихи последних лет / Л. Татьяничева // Знамя. - 1981. - № 11. - С. 3-6.

кой ноте протеста против темных сил страдания донести это состояние:

Как трудно крови течь, как больно крови стыть.

И, лишь когда нагрязнула беда

И обнажилась бездна

Предо мной,

Я крикнула:

- Мне рано в никуда,

Еще не завершен мой путь земной¹²⁵

Эти и другие стихи, взрывные, щемящие, лишены и следа просветленности, как, скажем, исполненные почти неземного величия духа и мудрой самоиронии ахматовские «Приморский сонет» или «Без названья». В лирике Татьянической, напротив, необычайно усиливается драматизм волевого напряжения, яростной борьбы со смертью, борьбы, в которой последний глоток воздуха отдается «Слову-Песне», оказавшейся способной наперекор всему пробудить всплеск жизни. Именно ее бурной красоте, активной энергии поет свой гимн Татьяничева:

Мне снилось, что лодка уходит ко дну

Кратчайшей из всех моих прежних дорог.

Что слов остается – на песню одну,

А воздуха – лишь на единый глоток.

Последний глоток отдаю я словам, –

И лодка, влекомая к темному дну,

Всплывает! – Назло всем погибельным снам,

Тяжелым ребром разрезая волну.

¹²⁵ Татьяничева Л. Калитка в лес осенний: Книга новых стихов / Л. Татьяничева. – М.: Сов. писатель, 1979.

Популярность стихов Татьянической поистине все-народна, некоторые ее строки стали хрестоматийными. В сочинениях старшекласников и сегодня часто цитируется: «В Урале Русь отражена». У такой хрестоматийности есть и своя оборотная сторона: популярные строки как бы заслоняют остальное творчество поэта. Повторение ставших общим местом утверждений – «певец Урала», «певица Рифея» – невольно как бы сводит творчество Татьянической к одной теме, представляет ее читателю как местного поэта. А это неверно и несправедливо. В лучших своих произведениях Татьянаичева достигла подлинных высот поэтического мастерства. Лаконичность, концентрированность мысли, преобладание морально-этической проблематики делают ее лирические миниатюры ярким явлением, значимым вкладом в поэтическую культуру 70-х гг. XX в.

«ПОЕЗД ИДЕТ К РАЗРУШЕННОМУ МОСТУ»

(МАТЕРИАЛЫ К УРОКУ ПО ПОВЕСТИ В. ПЕЛЕВИНА

«ЖЕЛТАЯ СТРЕЛА»)

Писательская карьера Виктора Олеговича Пелевина (род. 1962) целиком приходится на 1990-е гг. За несколько лет из начинающего автора авангардной прозы он превратился в одного из самых читаемых современных писателей, его книги переиздаются в России, активно переводятся за рубежом - в США, Японии, Европе. За сборник рассказов «Синий фонарь» в 1993 году В. Пелевину была присуждена Малая Букеровская премия. Романы «Чапаев и Пустота» (1996) и «Generation "П"» (1999) стали настоящими бестселлерами, культовыми книгами молодежной аудитории читателей. Вокруг его произведений постоянно вспыхивают споры: одни критики определяют их как апофеоз масскульта, другие считают писателя одним из лидеров постмодернистской словесности.

Феномен Пелевина заслуживает внимания и как явление современной словесности, и как успешный коммерческий проект, и как факт качественно новой - сетевой литературы. Для школьного учителя литературы обращение к произведениям Пелевина - это возможность активизировать интерес старшеклассников к новым книгам и новым авторам и еще возможность совершенствовать навыки анализа индивидуального стиля писателя посредством метода погружения в текст от структуры к смыслу. Поэто-

му прежде всего условимся об основных понятиях.

Мы исходим из убеждения, что стиль художника, выполняя роль ядра (В. Виноградов), доминанты (Я. Эльсберг), универсального закона (В. Эйдинова), центра, фокуса художественной системы, рассредоточивается во всех гранях образной формы, претворяется на разных уровнях поэтики. Или скажем иначе: проявляясь во внешних, видимых слоях произведения (повествовательном, хронологическом, сюжетно-композиционном), основной стилевой закон окончательно открывается только на уровне глубинного смысла – на уровне авторской концепции мира и человека. Не забывая о взаимосвязанности и взаимообусловленности (изоморфизме) всех уровней поэтики, мы можем совершить медленное погружение в область сокровенных смыслов, взяв за основу идею В. Виноградова о смысловой нагрузке речевой формы («Текст – это вещь из языка, изготовленная по замыслу и воле автора») и учение М. Бахтина о хронотопе («Вступление в сферу смыслов совершается только через ворота хронотопов»).

На постсоветском литературном пространстве наблюдается процесс, который можно обозначить как маргинализацию социальности. Советский менталитет («наш гештальт», по Пелевину) отвергнут новой эпохой. Поколение, попавшее в исторический промежуток, переживает разрыв целостности, выпадение из реальности. В психологии этот феномен называется «когнитивный диссонанс» (познавательный сбой, дисбаланс). Проза Пелевина демонстрирует специфические (и весьма радикальные) способы преодоления когнитивного диссонанса (экзистенциального кризиса). Для современного писателя абсолютен

приоритет ценностей индивидуальных, личностных перед ценностями социальными, он стремится освободиться от омертвевших механизмов мышления, от навязываемых обществом иллюзий – как старых, так и новых – и выйти в мир абсолютной свободы.

Постсоветская действительность, воспринимаемая сквозь призму эзотерического сознания (эзотерическое – тайное, закрытое, предназначенное для посвященных), претерпевает в прозе Пелевина различные метаморфозы. Эти преобразования пародийны и аллюзивны, то есть осуществляются в широком поле предшествующей культурной традиции – от философии Древнего Востока до канонов социалистического реализма. Ситуации в его произведениях носят, как правило, условный, фантастический, мистический характер. Их можно читать только в свете гротеска, аллегории, басни, антиутопии, фэнтези, хотя условность порой носит латентный (скрытый) характер, не всегда обнажающий механизмы стыковки объективной реальности с миром ирреальным.

М. Эпштейн всю прозу Пелевина называет «виртуальной», ускользающей, мерцающей. Действительно, мир его текстов – это череда искусственно созданных и искусственно же сменяемых фантомов. Подмена подлинного мнимым, настоящего вымышленным, органического иллюзорным происходит легко и незаметно. Ни одна из реальностей здесь не превосходит другую, они взаимобратимы и взаимозаменяемы, так как в основе всего – неделимая, ризоматическая картина мира, где нет места центру, иерархии, нет никаких ограничений для авторских химер. (С точки зрения философии, это называется «солипсизм»

(лат. solus – единственный + ipse – сам) – признание в качестве единственной реальности только своего «я», индивидуального сознания.

Описание жизни сознания в текстах Пелевина восходит к мотивам западноевропейской трансцендентальной философии, буддизма и мистического учения Карлоса Кастанеды. В процессе подготовки русского издания «Путешествия в Икстлан» Пелевин глубоко проникся аллегорией жизни как путешествия. Архетипический сюжет вечного возвращения – точнее, поиска и невозвращения – становится для него определяющим. Однако, если для героев Кастанеды жизнь остается чудом и тайной, для героев Пелевина это тотальный абсурд и тупик, движение, заведомо обреченное и потому бессмысленное.

Прежде чем обратиться к анализу повести «Желтая стрела», целесообразно предложить учащимся несколько вопросов:

- Что такое «Желтая стрела»?
- Какой представляется «железнодорожная цивилизация» в повести?
- Почему главного героя считают «мистиком»?
- Как вы можете объяснить странную нумерацию глав?
- Какие особенности языка Пелевина вы можете отметить?

Повесть «Желтая стрела», последняя из журнальных публикаций Пелевина, дала название и эмблему последней книге избранных повестей и рассказов¹²⁶. Герой повести

¹²⁶ Пелевин В. Желтая стрела. Повести и рассказы / В. Пелевин. –

Андрей, пассажир безостановочно несущегося экспресса, томится вопросом о смысле движения. Толчок к пробуждению его сознания дает встреча с человеком по имени Хан, показавшим герою настенные письма. Попытка обрести новую точку наблюдения (так называемая «ритуальная смерть» – выход на крышу вагона) не открывает герою истинной реальности: там всего лишь несколько одиночек с лицами сомнамбул продолжают бесцельное движение наверху все того же экспресса. Но однажды Андрей и Хан видят, как «странный человек с соломенной шляпой за плечами», оттолкнувшись от крыши, прыгает через ограждение моста и плывет к берегу. Путь указан, выход из постылого пространства есть, и главный герой Андрей совершает поступок: он покидает вагон, выбирает свободу мира, незнакомого, тревожного, а сверкающий желтыми окнами поезд летит мимо к разрушенному мосту.

Композиция «Желтой стрелы» предьявляет путь от постылой бесконечности к абсолютному нулю, вневременью, апокалипсису, к остановке и замиранию, о чем свидетельствует необычная нумерация глав – от 12 к 0. Только когда герой все понимает до конца, поезд (время) останавливается, Андрей спрыгивает на насыпь, и ему открывается иное пространство: широкое поле, асфальтовая дорога, далекий горизонт; он слышит сухой стрекот в траве, шум ветра и тихий звук собственных шагов.

Повесть Пелевина тяготеет к максимальной смысловой обобщенности и многозначности. Сквозь современные реалии (бизнес, ваучеры, наперсточники) в ней просвечи-

вает библейский текст. Знаковый характер приобретают имена Авель (бородатый горец), Петр (сосед по купе), надпись на майке Хана – «Angels», и, конечно, эпизод со «странным человеком», указавший путь другим, в частности Андрею (Андрей по библейской легенде – первый из апостолов, присоединившийся к Христу). «Странный человек» имеет портретное сходство с учителем из книг Карлоса Кастанеды – доном Хуаном.

Еще одна интертекстуальная аллюзия, присутствующая в тексте, – притча Франца Кафки «Железнодорожные пассажиры». Внутренний мир человека в произведении великого австрийского писателя представлен как попавший в крушение пассажирский поезд, въехавший в длинный тоннель (неправдоподобно длинный – где еще не видно света конца и уже не видно света начала), да так и оставшийся там. Пелевин не возносится к кафкианским метафизическим высотам, его поезд предельно обытовлен, абсурдная ситуация подана без какого бы то ни было пафоса и философской изощренности, но при этом рождает острое ощущение узнаваемости, личной сопричастности к вымышленным автором ситуациям и переживаниям.

«Железнодорожная» цивилизация по ту и эту сторону заплеваннных вагонных стекол предстает перед нами в красках, звуках, запахах, отмеченных преимущественно отрицательной экспрессией. Звуки – протяжный гул, обычный утренний шум, брань, ругань, детский плач, храп, даже музыка льется в эфире, «как будто из огромной общепитовской кастрюли». Запахи – спертый воздух, накурено, в ресторане пахнет горелым и тухлым, повсюду неотвязная ко-

ридорная, туалетная вонь. Преобладающие в повести цвета и краски – рыжий, ржавый, коричневый, желтый (безумие), черный (инфернальный), малиновый (негативная экспрессия, возможно, от ассоциации с малиновыми клубными пиджаками новых русских): малиновое одеяло на покойнике, малиновая жилетка на проводнике; желтый плафон на потолке, желтая краска на крыше вагонов, ржавые грибы вентиляционных башенок, рыжие китайские куртки и одинаковые рыжие галстуки и т.п. Горячий солнечный свет падает на скатерть, покрывающую липкими пятнами и крошками, лучи солнца – «желтые стрелы» – угасают на отвратительных останках вчерашнего супа.

Эзотерический (тайный) смысл повествования Пелевина обнаруживается через метафоризацию обыденных, тривиальных деталей: поезд (жизнь), мост (катастрофа, смерть), стук колес (ход времени), а также – коридор, стрела, окно, тамбур и т.п. Из них конструируется модель мира:

«Желтая стрела» – это поезд, который идет к разрушенному мосту. Поезд, в котором мы едем. Пассажиры не понимают того, что едут в поезде. Им никогда не придет в голову, что с этого поезда можно сойти. Для них ничего, кроме поезда, просто нет. ...Когда человек перестает слышать стук колес и согласен ехать дальше, он становится пассажиром. Остается самое сложное в жизни. Ехать в поезде и не быть его пассажиром¹²⁷.

В. Пелевин создает мир повести, скрупулезно подбирая детали (вещи, понятия), по которым мы безошибочно

¹²⁷ Желтая стрела. – С. 19.

узнаем современную жизнь (бытовые реалии, книги, песни, лозунги). В «Желтой стреле» это проявляется в насыщенности деталями с «железнодорожной» семантикой: поезд «Желтая стрела», газета «Путь», рубрика «Рельсы и шпалы», сигареты «Дорожные», водка «Железнодорожная особая», коньяк «Лазо» с пылающей паровозной топкой на этикетке, фирма «Голубой вагон», надпись на двери «Локомотив – чемпион», «Театр на верхней полке», спектакль «Бронепоезд 116-511», брошюра «Путеводитель по железным дорогам Индии», книга Б. Пастернака «На ранних поездах», песня Б. Гребенщикова «Поезд в огне», фильм А. Курасавы «Под стук невидимых колес», репродукция «Будущих железнодорожников» Дейнеки, «железнодорожные» мотивы стихов А. Блока и Н. Гумилева, эмблемы МПС, купе, плацкартные и общие вагоны, вагон-ресторан, тамбур, проводники, подстаканники и т.д. Едва ли не каждая деталь содержит информацию о знаковости окружающих предметов и вещей, образующих понятие «современный стиль жизни».

Отчего-то было необычно много молодых, но уже растолстевших женщин в турецких спортивных костюмах... Иногда появлялись мужья в майках навыпуск; у многих в руках было пиво. Мужики здесь ходили в тренировочной затрапезе, а женщины – в застиранных бледных сарафанах.

Ассистенты у него (наперсточника. – Т.М.) были очень внушительные и крупногабаритные (с. 10). Старый приятель Гриша Струпин – в модном твидовом пиджаке, к лацкану которого была прицеплена крылатая эмблема МПС – стоила она бешеных денег, но у Гриши они были. Еще при коммунистах он

торговал по тамбурам сигаретами и пивом, а сейчас развернулся совсем широко (с. 25).

О языке пелевинской прозы в критике идет напряженный спор. Одни видят в нем конъюнктурность (А. Немзер), другие – работу со штампами, необходимую мастеру конца 90-х (И. Роднянская). Одним он кажется стертым, безликим (В. Новиков), другие в повседневном киче усматривают специфический авторский прием (А. Генис). Стилль Пелевина получает самые противоречивые определения: буриметический, эклектический, русско-английский, современный новояз, въедливое арго, лоскутное одеяло, винегрет, волапок. Очевидно, что язык Пелевина так же далек от нормативного литературного, как далек от него современный разговорный язык.

Так, словесная фактура повести «Желтая стрела» демонстрирует пеструю смесь разных лексических пластов. Это слова научного стиля: *эвфемизм, русский фрейдизм, трансцендентальная медитация, гностицизм, тотальная антропология, копрофагия, иерархия демиургов, историческая параллель, идентифицировать*; разговорно-просторечная фразеология: *стрельнуть сигарету, махнуть стакан, ткнуть пальцем, быстро управиться, мурыжиться, перебранка*; блатной жаргон: *заниматься этим нет мазы; не знают, на кого наехали; с базара съехал; провести по понятиям; сунул мало; кончай интеллектом давить; урла залетная; ботаник, тусоваться* и пр.

Пелевин парадоксально совмещает фразеологизмы из разных стилистических пластов, например: «*в объятиях*

Морфея» и «поставить на уши». Он иронически строит фразу:

Герои фильма занимаются делами, которые с полным правом можно назвать важными и серьезными, – это мелкооптовая торговля, медленное умирание с голоду, воровство, деторождение и так далее.

Или другой пример: А вору кто? – вскричал Петр Сергеевич тоном Чацкого, устраивающего очередное разоблачение в тамбуре вагона Фамусовых.

Не заботясь о благозвучии, писатель прибегает к каламбурам: бизнес – «без нас», спертый воздух – «и воздух сперли». Саркастически переосмысливает семантику высоких понятий, как-то: цивилизация, культура, гармония.

– Знаете, – сказал Андрей, – я себе сейчас представил такого огромного пьяного мужика с гармошкой, до неба ростом, но совсем тупого и зыбкого. Он на этой своей гармошке играет и поет какую-то дурную песню, уже долго-долго. А гармошка вся засаленная и блестит. И когда внизу это замечают, это называется отблеском высшей гармонии (с. 15).

Свои лингвистические эксперименты Пелевин ведет в разных направлениях. Он стремится оживить умершие метафоры посредством остранения, предъявить сочетание несочетаемого (*оглушительная тишина*), обнажить метафизический парадокс, заключенный в многозначности слова, к примеру, слова «земля»:

То, в чем гниют кости, и мир, в котором мы живем, так сказать живем, называется одним словом (с. 31).

Современный писатель создает собственный, индивидуальный, функционирующий только пределах автор-

ского текста, внутренний (неопределенно-мистический, эзотерический) язык для посвященных. С этой целью используются эвфемистические конструкции и остранные метафоры («*ритуальная смерть*», «*подстаканники*»), метафоризируются самые обыденные слова (коридор, окно).

Утрачивая предметность (номинативность), слово Пелевина тяготеет не к кристаллизации, а к растворению, корень слова, его семантическое ядро нередко оказывается избыточным. Пелевину достаточно указания на предмет или явление, и тогда вместо имени он употребляет местоимение или местоименное наречие: *там, тут, здесь, туда*. Эзотерическая семантика в них присутствует имплицитно (неявно), а тривиальный бытовой диалог аранжируется так, что за ним определенно прочитывается метафизический смысл:

Перед Андреем стояла беспокойная девочка с огромными грязными бантами в волосах. Стуча кулаком в стекло, она глядела в окно, иногда поворачиваясь к стоящей рядом матери, одетой в турецкий спортивный костюм.

– Мама, – спросила вдруг она, – а что там:

– Где там? – спросила мама.

– Там, -- сказала девочка и ткнула кулаком в окно.

– Там – там, – с ясной улыбкой сказала мама.

– А где лучше, – спросила девочка, – в поезде или там?

– Не знаю, – сказала мама, – там я не была.

– Я хочу туда, – сказала девочка и постучала пальцем по стеклу окна.

– Подожди, – горько вздохнула мать, – еще попадешь.

– Я хочу туда-а, – пропела девочка на несуществующий мотив, – там – там, там – там (с. 36).

Местоименное наречие субстантивируется, мерцая экзистенциальными смыслами.

Как и во многих других рассказах («Вести из Непала», «День бульдозериста»), в «Желтой стреле» эзотерический смысл обнаруживается как бы случайно, проявляется на периферии текста – в надписях на стене, в постскрипту письма или озвучивается голосом из репродуктора (из эфира):

Куросава как бы стремится показать, что каждый из социально адекватных героев тоже, в сущности, едет по реальному вагону в своем собственном маленьком иллюзорном «трамвае». Но, однако, Куросава не намечает никаких путей выхода из показанного им бесприютного мира.

Окказионально-метафорический смысл подчеркнут графически (кавычками – не предмет, а якобы предмет, знак), то есть графика тоже становится средством выражения авторской замысла. Эзотерическое остранение реализуется шрифтовым выделением текста настенных писем:

*ТОТ, КТО ОТБРОСИЛ МИР,
СРАВНИЛ ЕГО С ЖЕЛТОЙ ПЫЛЬЮ.
ВСЬ ЭТОТ МИР –
ПОПАВШАЯ В ТЕБЯ ЖЕЛТАЯ СТРЕЛА.
ПРОШЛОЕ – ЭТО ЛОКОМОТИВ,
КОТОРЫЙ ТЯНЕТ ЗА СОБОЙ БУДУЩЕЕ.
ТЫ ЕДЕШЬ СПИНОЙ ВПЕРЕД
И ВИДИШЬ ТОЛЬКО ТО, ЧТО УЖЕ ИСЧЕЗЛО.
А ЧТОБЫ СОЙТИ С ПОЕЗДА, НУЖЕН БИЛЕТ.
ТЫ ДЕРЖИШЬ ЕГО В РУКАХ,
НО КОМУ ТЫ ЕГО ПРЕДЪЯВИШЬ? (с. 62–63)*

Стремлением обнажить «двойное дно» повседневности продиктованы и особенности пунктуации. Двучленные высказывания с использованием тире в повести Пелевина приобретают характер формул, в которых экзистенциальные понятия и этические категории определяются через обыденное, например:

Жизнь – это просто грязное стекло, сквозь которое я лечу (с. 13).

Целый ряд риторических формул у Пелевина обнаруживает свою несомненную близость к научному стилю, однако в этих формулах тоже присутствует «мерцательная» логика неопределенности границ – счастья и несчастья, жизни и смерти, сна и яви:

В сущности, никакого счастья нет, есть только сознание счастья. Есть только сознание, а все остальное, в том числе и мы сами, существует только постольку, поскольку попадает в его сферу (с. 56).

Стилистические особенности текстов Пелевина обусловлены интровертивным характером рефлексии его персонажей, которые заняты не действием, а осмыслением, припоминанием. Напряженная работа сознания синтаксически выражается в обилии вопросительных конструкций, свойственных внутренней речи:

Я даже не знаю, кто такой я сам. Кто тогда будет выбираться отсюда? И куда? Но что же тогда существует на самом деле и кто такие мы сами? Куда в это время деваюсь я? И куда деваются эти деревья и шлакбаумы в то время, когда на них никто не смотрит? Куда они все едут? Зачем? Разве они никогда не слышат стука колес или не видят голых равнин за окном?

Странного героя повести «Желтая стрела» окружающие считают «мистиком», сам же себя он аттестует так:

Он мрачен, а задумчив. Сажу и размышляю (с. 14).

Он – из прозревших:

Я просто вижу жизнь такой, как она есть, трезво и точно, и никогда не смогу принять этот грохочущий на стыках рельсов желтый катафалк за что-то другое.

Ему претит стадность, бессмысленность тотальной инерции, принудительное навязывание иллюзий и утопий, он не желает верить в «Утризм» – доморощенную религию пассажиров экспресса, не желает подчиниться «великому замыслу» (Пелевин комически снижает философскую выкладку: *чьему? И какому из замыслов?*). Андрей брезгливо сторонится криминального бизнеса («без нас») и не приемлет конформизма и лицемерия «культурных игр», в которые цинично играет Антон:

Есть жизнь, и есть там искусство, творчество. Соц-арт там, концептуализм там. Модерн там, постмодерн там. Я их уже давно с жизнью не путаю. У меня жена, ребенок скоро будет – вот это, Андрюша, всерьез. А рисовать там можно что угодно – есть всякие там культурные игры и так далее (с. 52–53).

Выпавший из реального (читай: банального) мира, пелевинский герой одержим единственным желанием – хоть на время покинуть *осточертевшее пространство всеобщей жизни и смерти*. Он стремится совершить невозможное и выйти в другое измерение, перейти из социального бреда в иной, виртуальный мир. Выход из игры по чужим правилам, «отлетание» от социальности происходит через

сон. Именно во сне Андрею открывается постскриптум послания исчезнувшего Хана, во сне останавливается поезд (время) и герою открывается желанный мир, где другие – чистые – звуки, запахи и цвета: *стрекот кузнечиков и тихий шорох шагов, свежий воздух, теплый ветер, полный множества незнакомых запахов, голубая полоска реки и зеленый склон кустарников, светлая полоса неба и белая церковь с косым крестом*. Это тот самый мир, о котором тосковал герой, стоя у грязного вагонного окна:

Только что меня опять не было, а был просто мир за окном и что-то прекрасное и непостижимое, да и абсолютно не нуждающееся ни в каком «постижении», несколько секунд существовало вместо обычного роя мыслей, одна из которых подобно локомотиву тянет за собой все остальные, обволакивает их и называет словом «я» (с. 41).

Мир текстов Пелевина строится по одной и той же модели, из типовых, хотя и варьирующихся, деталей. Опородержащими конструкциями этого мира становятся образы-концепты – клетка (купе, камера) и коридор (тоннель, лифт, движущаяся лента транспортера, летящий, как стрела, поезд). Вместе они образуют закрытое, замкнутое, жестко очерченное линией запрета, безвыходное, бесчеловечное антипространство. Купе железнодорожного вагона, палата пионерлагеря, цех бройлерного комбината, экран монитора, тюремная камера – всего лишь разные его наименования. Жизнь видится Пелевину гигантским пионерлагерем, вселенской казармой или тюрьмой, тотальной компьютерной игрой, поездом, безостановочно

движущимся к разрушенному мосту. Это тесный, плоский, однообразный мир безысходной тоски и отчаяния.

Разобщенные, замкнутые и обреченные миры-клетки связаны между собой коридорами – длинным коридором спального корпуса пионерлагеря («Омон Ра»), лабиринтами коридоров с ловушками и тупиками в компьютерной игре («Принц Госплана»), заплыванными коридорами железнодорожного экспресса («Желтая стрела»), вонючими тюремными коридорами («Онтология детства»), гигантской черной лентой транспортера («Затворник и Шестипалый»). Бытовые реалии в текстах Пелевина возводятся в ранг символов экзистенциального тупика.

Другое измерение в конструкциях Пелевина связано с концептом окна (стекла, рамы, подоконника). Это закрашенные масляной краской окна бройлерного комбината, квадратное пятно мутного белесого света под толком цеха («Затворник и Шестипалый»), засиженные мухами, грязные, заплыванные стекла окон вагонов («Желтая стрела»), два квадрата неба на стене тюремной камеры, сквозь которые иногда видны звезды и облака («Онтология детства»). Окно у Пелевина выступает в качестве символа границы миров. Автор бесконечно варьирует размеры и конструкцию – раму – того окна, из которого его герой смотрит на мир. Впрочем, главное происходит на границе миров – подоконнике. Эта особенность подмечена А. Генисом: «Автор новой литературы – поэт, философ и бытописатель пограничной зоны. Он обживает стыки между реальностями. В месте их встречи возникают яркие художественные эффекты – одна кар-

тина мира, накладываясь на другую, создает третью, отличную от первых двух»¹²⁸.

Вектор движения у Пелевина часто обозначается знаком стрелы. Эта метафора многозначна, универсальна и вариативна. Мчащийся к неминуемой катастрофе железнодорожный экспресс (*похож на сияющую электрическими огнями стрелу, пущенную неизвестно кем неизвестно куда*), значок в компьютерной игре, знак выхода из вагона, наконец, – это знак полета. Однако оптимистическая трактовка здесь не работает. Мир, в который сошел с поезда Андрей, живет по тем же законам, что поезд. Разница в том, что в этом мире герой движется уже по собственной траектории, он уже не пассажир, он не едет в поезде, чужая воля или сила тотальной инерции над ним не властны.

«Я» пелевинского героя – чистое сознание, мысль и ощущение. Презрение к социальности у Пелевина достигает такой степени, при которой любое «отлетание» от нее наделяется свойством позитивности, а самому акту бегства от невыносимо банального сообщается романтический оттенок, при этом писатель трезво сознает несбыточность и опасность достигнутой утопической цели. Но безусловно привлекательной в его героях остается способность презреть бытовой кошмар, отвергнуть все фундаментальные доктрины (идеологические и религиозные) и идти по жизни спокойно, ни за что не держась, зная наперед, что окружающая нас реальность не единственная и не неиз-

¹²⁸ Генис А. Виктор Пелевин: границы и метаморфозы / А. Генис // Знамя. – 1992. – № 12. – С. 210–214.

менная; идти и слушать правильный ритм Вселенной и стараться ему соответствовать.

Примерные темы сочинений:

1. Поезд идет к разрушенному мосту.
2. А чтобы сойти с поезда, нужен билет.
3. «Железнодорожная цивилизация» в звуках, красках и запахах.
4. Метафоризация обыденного: функция детали в повести «Желтая стрела».

Темы рефератов по творчеству Пелевина:

1. Геометрия пространства в прозе Пелевина.
2. Литературные аллюзии и реминисценции в рассказах «Хрустальный мир» и «Ника».
3. Мотивы сна и полетов в повестях и рассказах В. Пелевина («Спи», «Тарзанка»).
4. Современный лексикон и современный стиль жизни в романе «Generation П».
5. Концепция человека в творчестве В. Пелевина.
6. «Принц Госплана» как «первая ласточка компьютерной литературы».

БЛОКОВСКИЙ ИНТЕРТЕКСТ В РАССКАЗЕ В. ПЕЛЕВИНА «ХРУСТАЛЬНЫЙ МИР»

Произведения В. Пелевина содержат немало указаний на диалог с гениальным поэтом Серебряного века. Так, герой романа «Чапаев и Пустота» – петербургский поэт Петр Пустота – прекрасно знаком с творчеством Блока. В романе упоминаются его поэма «Двенадцать», драма «Балаганчик», статья «Интеллигенция и революция» и доклад «О назначении поэта». Поклонницей поэзии Блока предстает и героиня романа «Священная книга оборотня», которая носит футболку с цитатой из «Скифов». Раздумывая над оформлением сайта знакомств, она вполне определенно высказывает свое (и авторское) отношение к поэзии Блока:

Может, залакировать классикой? Александром Блоком? <...> Нет, решила я, Блока ставить не стоит – его стихи очищают душу и будят в ней самое высокое. А если в клиенте проснется самое высокое, мы потеряем клиента, это знает любой маркетолог¹²⁹.

Самым убедительным примером творческого диалога В. Пелевина с А. Блоком можно считать рассказ «Хрустальный мир»¹³⁰.

¹²⁹ Пелевин В. Священная книга оборотня / В. Пелевин. – М., Эксмо, 2004. – С. 21.

¹³⁰ Пелевин В. Хрустальный мир / В. Пелевин // Желтая стрела. – М., Вагриус, 2000. – С. 169–196.

«Блоковский» контекст создают аллюзии к стихам, письмам и дневникам поэта, но главное – цитаты из его стихотворения 1904 года, начальные строки которого поставлены в эпиграф, а заключительные – в финал рассказа:

Я жалобной рукой сжимаю свой костыль.

Мой друг – влюблен в луну – живет ее обманом.

Вот третий на пути. О, милый друг мой, ты ль

В измятом картузе над взором оловянным?

И – трое мы бредем. Лежит пластами пыль

Все пусто – здесь и там – под зноем неустанным

Заборы – как гроба. В канавах прееет гниль.

Все, все погребено в безлюдье окаянном.

Стучим. Печаль в домах. Покойники в гробах.

Мы робко шепчем в дверь: «Не умер – спит ваш близкий...»

Но старая, в чепце, наморщив лоб свой низкий,

Кричит: «Ступайте прочь! Не оскорбляйте прах!»

И дальше мы бредем. И видим в щели зданий

Старинную игру вечерних содроганий ¹³¹

«Это стихотворение, написанное 3 июля 1904 года, – читаем у Татьяны Спектор, – отражает подавленное настроение Блока в дни визита Белого в Шахматово, когда произошла первая, ещё неясная размолвка между поэтами»¹³². Действительно, можно предположить, что одной из задач Виктора Пелевина было напомнить читателю популярный миф о «дружбе-вражде» Блока с Белым, включив

¹³¹ Блок А. Собр. соч. в 8 т. / А. Блок: под ред. В.И. Орлова и др. – М., Л.: Худож. литература, 1960–1963. – Т. 2. – С. 150.

¹³² Спектор Т. «Хрустальный мир» Пелевина – диалог с Серебряным веком / Т. Спектор. – Режим доступа: <http://pelevin.nov.ru/stati/o-spector/1.html> Дата обращения 18.08.2011.

его в символическую ткань своего рассказа. Не секрет, что поэты-символисты были убеждены в своем призвании защитить возлюбленную Россию от древнего демона, но не распознали демона в революции. Так и патрулирующие Шпалерную юнкера – герои рассказа «Хрустальный мир» – призванные, как богатыри-змееборцы, сразиться со злом, пропустили к Смольному замаскированного Ленина. Объединяя литературный миф с русскими былинами (неслучайно юнкера у Пелевина носят мифологические имена – Юрий Попович и Николай Муромцев), современный писатель таким способом размышляет об участии человека в мировой истории и его духовной миссии.

Но вернемся к стихотворению. Известно, что большинство произведений, написанных до конца 1903 года, представляют собой мистико-романтические откровения в духе Владимира Соловьёва с его идеей Вечной Женственности. 1904 г. ознаменовался решительной переоценкой учения В. Соловьёва. Блок начинает критически относиться к его мистицизму, с недоверием – к учению о преодолении смерти. Если год назад он писал Белому, что «боится утратить Соловьёвские костыли», то теперь решительно расстаётся с ними. В стихотворении 1904 г. «костыли», как тонко замечает В. Левенталь, выступают в качестве «метафоры безжизненной интеллектуальной конструкции, не имеющей отношения к реальности, в которой есть и смерть, и страдания»¹³³. Таким образом, стихотворение Блока «Я жалобной рукой сжимаю свой костыль...» может

¹³³ Левенталь В. Блок и Пелевин: диалог через столетие / В. Левенталь. – Режим доступа: http://pda.spbvedomosti.ru/article.htm?id=10271511@SV_Articles Дата обращения 18.08.2011

быть прочитано и как поворот поэта от мистицизма к реальности. На новом этапе творческой эволюции для А. Блока периода второго тома «трилогии вочеловечивания» принципиально важен вывод о том, что не только мистическая реальность, но и реальность как таковая настойчиво требует его внимания.

Теперь вернемся в наши дни. Для В. Пелевина Блок чрезвычайно важен не только как знаковая фигура эпохи, но в известном смысле как его учитель, преодолевающий свой мистицизм. Однако диалог современного прозаика с поэтом Серебряного века развивается в направлении, заданном новыми социальными и культурными реалиями.

На постсоветском литературном пространстве обозначился процесс, который можно назвать маргинализацией социальности. Оказавшееся в историческом промежутке поколение переживает разрыв целостности, выпадение из реальности, состояние, которое в психологии именуется когнитивным диссонансом. Проза Виктора Пелевина как раз и демонстрирует специфические способы преодоления такого кризисного состояния. Неприязнь его героев к политике и идеологии предопределяет их стремление вырваться из пут ложной, фальшивой реальности в другое измерение, из тесноты и абсурда социального существования выйти в сферу трансцендентного, обрести спасение в эзотерическом. Презрение к социальности достигает такой степени интенсивности, при которой самому акту бегства от невыносимо банального сообщается даже некий романтический оттенок. Отличительной чертой конструирования художественного мира Пелевина является повышенный интерес к измененным состояниям че-

ловеческого сознания (сон, транс, галлюцинации, иллюзии, фантазии, миражи) и вызывающим их факторам – психотропные препараты, спиритические сеансы, магические ритуалы, мистические учения.

Так, в рассказе «Хрустальный мир» звучат имена Д. Мережковского, П. Успенского, д-ра Штейнера. Авторское представление о мире наиболее созвучно идеям автора «Заката Европы» Освальда Шпенглера. Суть этой, близкой Пелевину теории немецкого философа определяется стадийностью культурного развития (рождением – становлением – смертью), в процессе которого бытие предстает не в его космогонической силе, а в спонтанной бесконечности проявлений. В свете сказанного художественные реконструкции, производимые Пелевиным, с одной стороны, обнажают энтропийный характер бытия, с другой – ведут к признанию абсолютной ценности индивидуального эзотерического сознания, преодолевающего бессмысленность жизни через миф о вечном возрождении.

Действие в рассказе «Хрустальный мир» происходит в ночь с 24 на 25 октября 1917 года. Указание конкретной даты устанавливает связь между пелевинскими юнкерами и Октябрьской революцией. Увлечённые разговорами о смене культурных эпох и попеременным принятием кокаина и эфедрина, два петербургских юнкера в конечном счете не выполнили приказ своего капитана никого не пропускать по Шпалерной в сторону Смольного, позволив подозрительным лицам пройти к штабу большевиков.

Одному из этих лиц Пелевин даёт знаковое имя известного финского большевика Эйно Райхья, поэтому читатель легко распознаёт других. В первом мы узнаём Владимира Ленина, потому что Пелевин использует его образ-клише: бородка, широкие скулы, прищуренный взгляд, картавость. В портретном описании второй – *«седо-ватой женщины... оплывшей, словно мешок с крупой»* (с. 186) – угадывается соратница и жена вождя Надежда Крупская.

События в рассказе развиваются хаотично, реальность перемешивается с видениями и снами. Но по Петру Успенскому, брошюра которого упоминается в произведении, все одинаково реально. Успенский утверждал, что многомерный и бесконечный мир есть одновременное существование многих миров. Людям, мыслящим линейно, кажется, что реален только тот мир, в котором проходит их физическое существование. На самом же деле все миры реальны и нереальны одновременно. Поэтому герои рассказа – не без помощи кокаина – перемещаются из одного мира в другой.

Так, задремавший в седле Николай видит множество незнакомых лиц, буддийский монастырь, ему грезится, что они с Юрой – два воина – *«едут по берегу реки и вглядываются в черную тучу, ползущую с запада и уже закрывшую полнеба»* (с. 177). Заметим, что согласно фольклорной традиции, черная туча ассоциируется с приближающейся бедой, и Николай как будто бы о чем-то догадывается, но просыпается и снова возвращается на патрулируемую Шпалерную, чьи редкие горящие окна похожи на стены *«той самой расщелины, за которой, если верить древнему по-*

эту, расположен вход в ад» (с. 177). Эта реминисценция отсылает нас к великому Данте: расщелина как бы разделяет пространство на два мира, и Россию нужно уберечь от падения в разрастающуюся трещину, за которой ад. Одновременно этот образ содержит явную переключку с цитируемым в рассказе стихотворением Блока: «И видим в щели зданий старинную игру вечерних содроганий».

Впечатление параллельного существования двух миров Пелевин, как опытный художник, создает игрой света и тьмы. Так, ключевое слово «фонарь» в рассказе встречается более 10 раз. По контрасту со светом фонаря «темнота» и «туман» выступают в качестве сигналов промежуточного состояния. Темнота ночи, туман, фонарь отсылают нас к другому стихотворению Блока – «Ночь, улица, фонарь, аптека...». Как отдельный персонаж и в стихотворении Блока, и в рассказе Пелевина присутствует луна. У Блока читаем: «Мой друг – влюблен в луну – живет ее обманом». В рассказе Пелевина мы видим, что картина меняется всякий раз именно с появлением луны. Один из юнкеров, не отрываясь, смотрит на нее, вдохновляется ею. В наркотическом возбуждении Юрий читает стихотворение Блока и полностью погружается в его настроение.

Его другу Николаю мерещится *«огромный белый город, увенчанный тысячами золотых церковных головок, – город, как бы висящий в воздухе внутри огромного хрустального шара, и этот город – Николай знал это совершенно точно – был Россией, а они с Юрием, который во сне был не совсем Юрием, находились за его границей и сквозь клубы тумана мчались на конях навстречу какому-то чудовищу, в котором самым*

страшным была полная неясность его очертаний и размеров: это был бесформенный клуб пустоты, источающий ледяной холод» (с. 192).

Николай вдохновенно шепчет:

Мы защитим тебя, хрустальный мир.

Хрустальный мир – значит чистый, прозрачный, прекрасный, а еще – хрупкий, непрочный, нуждающийся в защите. Хрустальный мир – это Россия Серебряного века, пребывающая на грани смерти. Неотвратно приближается другое время, другие люди, которые приведут Россию к гибели. Всадники-юнкера с былинными фамилиями Попович и Муромцев защищают не только подступы к Смольному, они защищают Россию.

Блоковские реминисценции сообщают рассказу В. Пелевина дополнительные смыслы, вследствие чего картина петербургской ночи 24 октября 1917 года предстает сразу в нескольких измерениях – событийном, интертекстуальном и эзотерическом. Напряжение создает эффект возможности выбора в эту ночь другого пути России, и все детали в таком историческом ракурсе приобретают особую значимость.

Если исходить из текста стихотворения Блока, то всадники ждут своего третьего друга – еще одного персонажа былины. Но «милый друг», третий на пути двух замерзших юнкеров, развлекающихся кокаином, одет в измятый картуз над застывшим оловянным взором (картуз мы видим на голове пролетария Эйно Райхья), и эти двое скачут навстречу жуткому мистическому чудовищу, каковым в рассказе предстает замаскированный Ленин в скрипучей инвалидной коляске.

Скрип и скрежет неизменно сопровождают все повествование: сначала это звук «железом по стеклу» – «словно Шпалерная была посыпана битым стеклом, и по ней медленно, с перерывами, вели огромным гвоздем» (с. 185), в конце рассказа снова хруст стекла под колесами тележки с лимонадом, в которой Райхья провозит Ленина в Смольный. Осколки разбитой витрины вызывают густой, противный хруст. И здесь прочитывается весьма неожиданное толкование словосочетания «хрустальный мир». Писатель прибегает к фонетическому способу, выделяя в слове корень «хруст»: «хр-р-рус-с-стальный». Эта звуковая параллель вызывает отвращение у героя, желание заскрипеть в ответ зубами. Хруст стекла знаменует крушение прежнего мира, который Юра и Николай не смогли спасти. И заканчивается все очередной дозой кокаина и разговором о гибнущей культуре и новом человеческом типе у Стриндберга. Таким образом, семантика названия рассказа глубоко символична: в то время как герои рассуждают о гибели культуры и грядущем хае, рушится их хрупкий, прекрасный Хрустальный мир.

В финале рассказа звучат заключительные строчки стихотворения Блока: «И дальше мы бредем. И видим в щели зданий Старинную игру вечерних содроганий». Круг паратекстуальности замкнулся. Герои бредут дальше, в наркотическом опьянении они и не заметили краха Хрустального мира. Давняя, многовековая игра продолжается...

Стих Блока полон символов, они зловещи, но в контексте рассказа Пелевина они приобретают совсем другой – конкретно-исторический – смысл. Ирония в том, что

герой рассказа, читающий стихотворение Блока о мистике и реальности, сам не видит, что происходит – ни в том плане, ни в другом. Мистическому опыту он не доверяет, а в реальности нарушает приказ, пропустив тележку с Лениным к Смольному.

В рассказе Пелевина стих Блока подвергается деконструкции, он десимволизируется. Пелевин подробно описывает ту историческую ночь, намеренно сочетая тривиальное и эзотерическое, низменное и возвышенное, монструозное и поэтическое. В эту тревожную ночь при свете луны человек видит только ложь и чувствует себя обманутым. Затерянность этих людей в мире, их одиночество образуют особую атмосферу, в которой дух человека опечален. Печаль усугубляется картиной усиливающегося мрака. Повторение той же ночи, что и в стихотворении Блока, предсказывает наступающую опасность – конец этого Хрустального мира с его безысходностью и призрачностью.

Центральная мысль рассказа (важнейшая для понимания художественного мира современного прозаика) – неразличение физической, социальной и мистической реальности, поскольку и то и другое представляется всего лишь результатом работы человеческого сознания. Вступая в диалог с Блоком, писатель-постмодернист В. Пелевин соглашается с тезисом о равнозначности чувственного и сверхчувственного, но видит их равноценность в несущественности, говоря современным языком, виртуальности и того и другого.

ЧЕТЫРЕ КРАТКИХ СЮЖЕТА НА ТЕМУ «АВТОРСКИЕ СТРАТЕГИИ 2000-х»

При обсуждении вопроса о состоянии современной российской словесности недостаточно ограничиваться эстетической оценкой, важно осмыслить ситуацию с точки зрения литературной эволюции, в частности изменений авторских стратегий.

В советской литературе в течение нескольких десятилетий сосуществовали разные писательские стратегии, каждая со своей системой ценностей, с опорой на свою аудиторию читателей. Перестройка разрушила привычные способы их функционирования. Отмена государственной системы регулирования привела к краху государственных и появлению большого количества коммерческих и частных издательств. В результате книжный рынок наводнили переводные детективы, любовные романы и иные виды массовой литературы. Серьезная литература утратила качества лидера, значительно уменьшился ее удельный вес, изменилось ее место в структуре общественного сознания.

Начиная с 1990-х гг., на структуру литературы определяющее воздействие оказывает уже не идеология, не политика, а рынок. Образуется культурное пространство, куда на равных входят и произведения, несущие традиционную функцию нравственного воспитания, и литерату-

ра, вышедшая из противостояния официозу, и авангардистская проза, заведомо рассчитанная на этический и эстетический эпатаж, и проза камерная, элитарная, «филологическая». В конце XX в. литературный процесс развивается в условиях отсутствия цензуры и каких-либо идеологических запретов, происходит внутренняя перестройка российской словесности, имеет место мирное противостояние традиционной литературы и пост-авангардной, «высокой» и «массовой».

Пространство рыночной литературы четко обозначило ценности актуальных авторских стратегий: тираж, спрос, авторский гонорар. Сюда устремляются денежные потоки и наиболее предприимчивые беллетристы. Однако финансово успешная массовая литература, за редким исключением, не получает признания в авторитетных экспертных кругах, так как традиционно истолковывается как развлекательная, вторичная.

Альтернативным пространством функционирования авторских стратегий и способов достижения успеха представляется традиционная литература, защищающая устои культуры прошлого, дистанцирующаяся от массового спроса. Область ее потребления ограничена, но именно эти произведения, как правило, получают признание у профессиональных экспертов, а значит, и литературные премии. Достаточно вспомнить имена букиеровских лауреатов за последние двадцать лет.

Литературный успех трактуется учеными как категория социологическая, он предполагает обмен ценно-

стей, принятых в профессиональной литературной среде, на ценности, конвертируемые в обществе в целом. Это означает, что параметрами успеха становятся не только реакция и оценка культурного сообщества, но деньги, слава, власть. И с этой точки зрения любая литературная практика может рассматриваться как авторская стратегия в конкурентной борьбе за сохранение и преумножение этих ценностей¹³⁴.

Для большинства современных писателей основной тенденцией становится движение в сторону сближения с массовой литературой, принятия характерных для нее критериев успеха: тиражи, популярность, внимание желтой прессы и т. п. Сегодня именно на границе экспериментальной и массовой культуры функционируют наиболее известные авторские стратегии, все активнее использующие приемы коммерческой литературы.

1.

Так, секрет популярности Бориса Акунина заключается именно в тщательно продуманной стратегии заполнения прежде не занятого пространства. Профессиональный филолог Григорий Чхартишвили своим проектом создал прецедент, обозначил ту самую золотую середину, которая в европейских литературах составляет основную долю книжного рынка. Как справедливо утверждает А. Ранчин, в России до него «никто не декларировал свои

¹³⁴ Берг М. Литературократия. Проблема присвоения и перераспределения власти в литературе / М. Берг. – М., 2000. – 352 с.

книги как осознанный литературный проект, не демонстрировал столь решительно, смело и откровенно собственную стратегию успеха»¹³⁵. М. Липовецкий рассматривает акунинский проект как пример постмодернистской стратегии и как показательный случай «массовизации» русского литературного постмодерна¹³⁶.

Борис Акунин настойчиво позиционирует себя беллетристом, сочиняющим истории, а не писателем, творящим исключительно по вдохновению. Он продуцирует сюжеты, составляя их из множественных классических моделей, создает героев на основе четко заданных характеристик. Его Фандорин не «живой персонаж», то есть социально, исторически очерченный характер, а, по собственному признанию автора, «гомункулус, выращенный в пробирке»¹³⁷.

Романы Бориса Акунина одновременно принадлежат и «серьезному», и «массовому» искусству. Интертекстуальная поэтика, включенность в контекст литературной традиции роднят их с «высокой» литературой¹³⁸; ус-

¹³⁵ Ранчин А. Романы Б. Акунина и классическая традиция: повествование в четырех главах с предувещанием, лирическим отступлением и эпилогом / А. Ранчин // НЛЮ. – 2004. – № 67.

¹³⁶ Липовецкий М. ПМС (постмодернизм сегодня) / М. Липовецкий // Знамя. – 2002. – № 5.

¹³⁷ Александров Г. Я не писатель, я беллетрист / Г. Александров. – Режим доступа: <http://www.peoples.ru/artliterature/prose/detectiv/akunin/interview.html>

¹³⁸ Химич В. Роман Б. Акунина: «чужой» текст в своей игре / В. Химич // Литературный текст XX века: проблемы поэтики. Челябинск. – 2010. – С. 394–399.

тановка на легкость усвоения, «поэтику хорошего конца»¹³⁹, формульность и серийность являют черты «массовой» литературы. Критика не случайно сравнивает серию детективных романов о Фандорине с циклизированными кинопроектами – сериалами¹⁴⁰.

Вопрос о принадлежности массовой беллетристике или «серьезной» литературе зачастую всего лишь вопрос позиционирования текста. А. Латынина в этой связи пишет: «Случись Григорию Чхартишвили отдать роман «Там» или «Креативщика» в толстый журнал – и он бы шел по ведомству серьезной литературы, выдвигался на премии»¹⁴¹. Но массивированная реклама книги ставит ее в ряд коммерческих изданий.

Романы Бориса Акунина – это массовое искусство для рафинированного читателя российской словесности. Любитель авантюрных историй здесь вдоволь насладится приключениями героев-персонажей, а филологически искушенный читатель получит еще и эстетическое удовольствие от распознавания хитросплетенных реминисценций и аллюзий на классическую литературу.

¹³⁹ Лотман Ю. Массовая литература как историко-культурная проблема // Ю. Лотман. Избранные статьи: в 3 т. – Таллинн, 1993. – Т. 3. – С. 388.

¹⁴⁰ Басинский П. Штиль в стакане воды / П. Басинский // Литературная газета. – 2001. – 23–29 мая, № 21.

¹⁴¹ Латынина А. «Так смеется маска маске»: Борис Акунин и проект «Авторы» / А. Латынина // Новый мир. – 2012. – № 6.

Отметим еще одну инновационную черту акунинской стратегии: автор предоставляет читателю возможность вместе с его героями творить собственную художественную реальность, путешествовать вместе с ними во времени и пространстве и даже наблюдать «пороманную» эволюцию персонажей. Такой способ написания произведения, несомненно, связан с опытом компьютерного гипертекста, открывающего неограниченные возможности моделирования вариативных ситуаций и немотивированного передвижения в рамках единого гиперпространства.

2.

Бесспорным лидером привнесения в художественный текст компьютерных технологий является Виктор Пелевин. Уже с начала 1990-х г. он становится культовым писателем молодежной аудитории. И немаловажную роль в этом сыграло то обстоятельство, что в его произведениях компьютерные приемы прямо и непосредственно формируют поэтику текста.

Так, многоуровневый хронотоп в повести «Принц Госплана», именуемой «первой ласточкой компьютерной литературы», строится на базе уровневой структуры компьютерной игры. В рассказе «Акико» работает интернет-программа, персонаж компьютерного сайта начинает управлять человеком и даже шантажировать его. В романе «Шлем ужаса» миф о Тесее и Минотавре разворачивается в современном киберпространстве, на территории знакомого всем пользователям интернет-чата, участники которого оказываются в виртуальном лабиринте.

Мир Интернета в произведениях Пелевина является формой и способом отсылки к принципиально другим мирам, а компьютерные приемы предоставляют автору дополнительные возможности для воплощения новой концепции человека, связанной с кризисом традиционного сознания. Главный философский вопрос всех его произведений: кто Я, или что есть Я? Из текста в текст у Пелевина повторяется ситуация неравенства субъекта самому себе, которая по-разному репрезентируется в рамках использования той или иной технологии¹⁴².

В последних книгах Пелевина – «t» (2009), «Ананасная вода для прекрасной дамы» (2010), «S.N.U.F.F.» (2012) – Интернет-среда и компьютерный мир уже не столько влияют на собственно поэтику, слово писателя, сколько становятся привычным местом действия, – даже не предметом изображения, а его фоном. Так, виртуальный по сути персонаж граф Т («t») путешествует по виртуальным ландшафтам, воспринимая их как должное. В повести «Заклинатель тени» виртуально-иллюзорный хронотоп создается фактически уже без использования собственно компьютерных приемов. Идеальным представляется выход за пределы логоса – в пустоту, чистое созерцание. Таким образом, комбинируя традиционные литературные стратегии и структурные элементы компьютерной виртуальности, Пелевин вовлекает в ряды читателей все новые и новые поколения, рожденные и сформировавшиеся в

¹⁴² Маркова Т. Компьютерные технологии и компьютерные приемы в новейшей русской прозе / Т. Маркова // Филологический класс. – Екатеринбург, 2009. – № 21. – С. 17-19.

эпоху Интернета, одновременно способствуя обновлению художественного языка современной литературы.

3.

С компьютерными опытами Акунина и Пелевина удивительным образом резонирует роман Людмилы Петрушевской «Номер Один, или В садах других возможностей» (2004). Он встраивается в ряд экспериментов по перенесению логики компьютерной игры на художественный текст.

С момента появления на книжных прилавках роман вызвал весьма противоречивые отклики. Наиболее развернутую аргументацию своего неприятия жанрового эксперимента Петрушевской дал А. Немзер в статье «Дикая животная сказка». Критик полагает, что под видом романа читателю преподносится авантюрно-мистическая история, сводимая к сюжету волшебной сказки. В ней автор стремится донести до читателя свое слово о нашем одичавшем мире и его неуклонном движении к своему концу, вернее – падению в архаику, в первобытность. Вымышленный северный народ энгги здесь символизирует не только спившуюся, терзаемую бандитами и бизнесменами Россию, но и все человечество. Экспериментируя с жанром, утверждает Немзер, Петрушевская создает свой собственный миф – «авторский, искусственный, замаскированный под роман»¹⁴³.

¹⁴³ Немзер А. Дикая животная сказка / А. Немзер. – Режим доступа: <http://www.ruthenia.ru/nemzer/petrushevskaja.html>

Действительно, мифологическое начало в романе демонстративно подчеркивается, постмодернистский дискурс нарочито выдвигается на первый план. Повествование напоминает шизоидный бред, герои романа находятся в состоянии транса, гипноза, метемпсихоза. Но так ли это неожиданно?

Историкам литературы XX в. хорошо известно, что писательнице слишком долго чинили препоны в советское время (между временем написания рассказов и их публикацией прошло почти 20 лет); слишком назойливо эксплуатировали ее имя в эпоху перестройки (приклеивали ярлыки – «шоковая», «натуралистическая», «чернушная»), наконец, провозгласили классиком и оставили в минувшей эпохе. Однако жанрово-стилевые поиски 1990-х гг. (назовем, к примеру, «Карамзин деревенский дневник», «Глюк», «Возможность мениппеи», «Морские помойные рассказы») свидетельствуют о том, что Петрушевская бесстрашно стремится нащупать новую манеру. Она не уходит от изображения убогого быта, мелких склок и свинцовых мерзостей, но в ее произведения мощно вторгается условность, гротеск, фантастика, миф.

Между тем «свой» читатель сходит со сцены, а новый читает совсем другие книги... И вовсе не случайно Немзер бросает Петрушевской упрек в стремлении «переплюнуть пелевиных-сорокиных», а многие из его коллег по цеху в

сюжете романа «Номер Один» обнаруживают явные параллели с романами «Лед» и «Путь Бро» В. Сорокина¹⁴⁴.

Действительно, Петрушевская смело вторгается на чужое пространство постмодернистского романа, а современный исследователь справедливо усматривает в этом художественный опыт, отражающий актуальную поэтику компьютерной эпохи. Текст романа Петрушевской, утверждает Ф. Катаев, драматизирован с установкой на визуализацию. В нем нарушен линейный ход времени, повествование фрагментировано. На уровне стилистики отмечаются умышленные авторские опечатки, возможные при наборе текста при помощи клавиатуры. «Это один из первых текстов, – резюмирует молодой ученый, – где сегмент компьютерного мира является не сюжетогенным, а структурообразующим фактором» и что выгодно отличает «Номер Один...» от других компьютеризированных текстов, «архитектурный план лабиринта Л. Петрушевской не слепо калькирует модель компьютерной игры, а перерабатывает ее с помощью литературных средств»¹⁴⁵.

4.

Современное состояние словесности связано с интенсивным развитием средств массовой коммуникации. В таком контексте все большее значение приобретает презентация книги, и это важный симптом, характеризующий существенную трансформацию коммуникативных механизмов.

¹⁴⁴ Лесин Е. Чучуны и покойнички / Е. Лесин. – Режим доступа: http://exlibris.ng.ru/lit/2004-05-13/4_petrushevskay.html

¹⁴⁵ Катаев Ф. Людмила Петрушевская в садах других возможностей: Восемь лет спустя / Ф. Катаев // Вопросы литературы. – 2012. – № 3. – С. 131–145.

Выход романа Владимира Маканина «Испуг» (2006) издательство «Гелиос» анонсировало зазывно и провокационно: «Асимметричный ответ набоковской "Лолите". Газета «Метро» мгновенно отреагировала: «Прикольный старикан, кочующий по постелям особ, годящихся ему во внучки, вызывает сочувствие, симпатию, доверие и, наконец, неподдельный интерес. Читателя ждет несколько интригующих ночей». Скандальный резонанс книге был обеспечен. Но что это – только ли коммерческий ход издательства или сознательный авторский ход?

В одном из интервью на вопрос корреспондента, есть ли искушение писать «для публики», В. Маканин уклончиво отвечает: «Так получилось. Внешне». Живой классик сетует на то, что читательские запросы сегодня упрощены, огрублены, сведены к самым простым и понятным потребностям в сильных, грубых и непосредственных ощущениях. Форма взаимодействия писателя с читателем сегодня представляется Маканину как «бартер в чистом виде. Дашь на дашь»: «Читатель хочет, чтобы его „трахнули“ или „пристрелили“, – пожалуйста. На первых же страницах – пожалуйста. Писатель сделает, как ты хочешь. Но зато и сам выскажется от души»¹⁴⁶.

В другом интервью читаем: «Я когда-то совпадал со временем. Было модно меня читать. Печатали... Любили... Но все в жизни проходит – прошло и это. Я пережил без особых, к счастью, страданий. Меня веселит прочтение моего нового романа: Маканин, мол, спятил, помешался

¹⁴⁶ Маканин В. Интервью А. Солнцевой с писателем // Время новостей. – 2000. – № 148. – 17 октября.

на молоденьких девочках»¹⁴⁷. Писатель жалуется и негоду-ет на прессу, вряд ли не сознавая того, что именно скандал есть наиболее эффективная реклама и книге, и ее автору.

«Новый провокационный», как гласит эта самая реклама, роман В. Маканина «Испут» правильнее было бы назвать циклом эротических новелл. Высвобождение телесности, сюжеты посрамления мужа-рогоносца, мотив ошибки, фрагментарность композиции отсылают к роману Боккаччо. Издательская реплика про «асимметричный ответ набокковской «Лолите» придумана очень умно. Тема преступной любви к нимфеткам неизменно популярна. Однако несовершеннолетних девиц маканинский герой не расклеивает. Герою-любовнику за семьдесят, при этом ни одна из женщин ему не отказывает: на кого луна, ночь и сон действуют, кто из жалости, кто из безысходности, а кто просто поддается зову природы. Старческая гиперсексуальность дачника Петра Петровича Алабина шокирует читателя. Между тем совершенно очевидно, что для Маканина одержимость молодыми женщинами не патология, а норма. Интрига как раз и состоит в той жажде любви, которая вопреки обстоятельствам, возрасту не затухает никогда.

В условиях рынка и признанный, успешный писатель поставлен перед необходимостью выработки и постоянной коррекции собственной, индивидуальной стратегии взаимоотношения с читателем и издателем. Игра в поддавки всегда сопряжена с определенным риском. Но

¹⁴⁷ Чаплыгина М. Опасно писать про любовь и смерть (интервью с писателем) / М. Чаплыгина. – Режим доступа: http://geleos.ru/?key=art&art_id=134

главное, думается, в том, что всякий значительный художник время от времени испытывает острую потребность в преодолении инерции стиля, собственной манеры видеть и писать, ему жизненно необходимо «переворачивать стило»! А результаты художественных экспериментов всегда непредсказуемы.

Предпринятый краткий анализ коммуникативных механизмов и способов достижения признания современными российскими писателями – Б. Акуниным, В. Пелевиным, Л. Петрушевской и В. Маканиным, – свидетельствует о том, что никакой универсальной, а тем более беспроектной стратегии успеха в литературе не существует. Можно говорить лишь о локальных, индивидуальных стратегиях, которые определяются в большинстве случаев сознательным выбором адресной читательской аудитории и форм личного присутствия писателя на книжном рынке и в медиапространстве как поле функционирования своих текстов. Иначе говоря, значение имеет не только художественный текст, где автор использует различные жанровые формы, стили, повествовательные стратегии; важен выбор имиджевых практик, форм и способов самопрезентации. В этом смысле несомненный интерес представляют стратегии писательского поведения Д. Быкова, З. Прилепина, Е. Гришковца, А. Иванова и др.

ДРАМАТУРГИЯ ПОСЛЕДНЕЙ ТРЕТИ XX - НАЧАЛА XXI ВЕКА

Понятие «современная драматургия» в вузовском курсе истории литературы очень емкое, даже слишком широкое и в хронологическом, и в эстетическом плане. Оно включает в себя и реалистическую психологическую драму (А. Арбузов «Гнездо глухаря», В. Розов «Вечно живые», М. Роцин «Спешите делать добро», А. Вампилов «Утиная охота»), и драматургию «новой волны» (Л. Петрушевская «Три девушки в голубом», А. Галин «Конкурс», В. Славкин «Взрослая дочь молодого человека», В. Арро «Смотрите, кто пришел»), и постперестроечную «новую драму» (Н. Коляда «Тутанхамон», Н. Садур «Чудная баба», О. Богаев «Марьино поле»). Мы обозначим движение основных стилевых потоков 1970–2000-х гг.

Крупнейшей фигурой советской драматургии 1960–70-х был Александр Вампилов. После его трагической гибели в 1972 г. в литературу пришло новое поколение молодых авторов «поствампиловской» социально-бытовой драмы: В. Славкин, А. Казанцев, А. Галин, В. Арро. Они привели на сцену нового героя, оказывающегося в «пороговой» ситуации, выставили напоказ бытовую, неприкрытую правду жизни. При всем том в их пьесах присутствует пронзительная ностальгия, почти романтическое ощущение невозвратимости («Взрослая дочь молодого человека», «Серсо» В. Славкина).

Среди молодых драматургов 1970-х сразу выделилась Л. Петрушевская. Постановка Р. Виктюка в студенческом театре МГУ ее пьесы «Уроки музыки» в 1973 г. стала событием в театральной жизни столицы. У Петрушевской начинается «театральный роман» с Художественным театром. М. Захаров заказывает для Ленкома пьесу «Три девушки в голубом». А. Эфрос, поставивший этот спектакль, говорит об открытии новых горизонтов для театра.

Действительно, Петрушевская вывела на подмостки новый социальный слой, нового героя, обозначив столь характерные для «новой драмы» неявные параллели с классическими коллизиями. Первое, что бросается в глаза в ее пьесах, – отсутствие масштабных событий. Среда обитания современных героев преимущественно бытовая, «заземленная». Ошеломляет парадоксальное несоответствие между словами, вынесенными в заглавие, – «Любовь», «Анданте», «Уроки музыки», «Квартира Коломбины» – и обыденностью, бездуховностью, цинизмом как нормой существования ее героев.

Так, в пьесе «Три девушки в голубом» образ, ассоциирующийся с романтическим, возвышенным, никак не соотносится с тремя молодыми женщинами, связанными отдаленным родством и общим «наследством» – полуразвалившейся половиной дачного дома, где они вдруг решили провести лето вместе со своими детьми. Быт в пьесе – одушевленный властелин. Главный предмет обсуждения – протекающая крыша: кому и за чей счет ее чинить. В результате возникает некий фантазмагорический мир не столько из событий (их почти нет), сколько из диалогов, где каждый слышит только себя. Поэтика драматургии Петрушевской представляется парадоксальным сочетани-

ем элементов психологического театра и театра абсурда, нередко – театра масок.

В 1960–70-е гг. отчетливо усилилось публицистическое начало, что отразилось на структуре пьес. Так, во многих «политических» и «производственных» пьесах основу составляет диалог-диспут. Это пьесы-споры, апеллирующие к активности зрителей. Именно в публицистической драме мы чаще встречаемся с героями активной жизненной позиции, героями-борцами, тревожащими гражданскую совесть («Диктатура совести» М. Шатрова, «Протокол одного заседания» и «Мы, нижеподписавшиеся» А. Гельмана). На 1970-е пришелся расцвет и упадок «производственной» драмы (Г. Бокарев «Сталевары», И. Дворецкий «Человек со стороны»). Публика взволнованно ловила со сцены диссидентские аллюзии в пьесах М. Шатрова «Революционный этюд. Синие кони на красной траве», «Так победим!».

Тяготение искусства к философскому осмыслению проблем века проявилось в актуализации жанра интеллектуальной драмы, пьесы-притчи. Условные приемы в философской пьесе многообразны: это и обработка заимствованных книжных и легендарных сюжетов («Дом, который построил Свифт» Г. Горина, «Мать Иисуса» А. Володина, «Седьмой подвиг Геракла» М. Рощина) и исторические ретроспекции («Беседы с Сократом» Э. Радзинского, «Царская охота» Л. Зорина). Подобные формы позволяют ставить вечные проблемы: Добро и Зло, Жизнь и Смерть, предназначение Человека в мире.

Отмена идеологической и эстетической цензуры во второй половине 1980-х вызвала обостренный интерес к ранее запрещенным отечественным авторам (М. Булгаков,

А. Платонов), потом наступила очередь недавних диссидентов, эмигрантов и западных абсурдистов. Современный театр поставлен в условия экономического выживания. Чтобы привлечь публику, репертуар должен выстраиваться на знакомых именах и броских названиях. Работа с новыми авторами – это экономический риск. Сегодняшний зритель отталкивается как от «чернухи», так и от «вечных вопросов», он идет в театр за развлечением или забвением.

Стихия театральной условности предоставляет широкие возможности для эстетической игры. Как заметная тенденция рубежа веков выделяется диалог культур в контексте драматургии XX в.: от использования античной мифологии до обращения к сюжетам и мотивам классической литературы («Чайка» и «Гамлет» Б. Акунина, «Брат Чичиков» Н. Садур, «Dostoevsky-trip» В. Сорокина). Неземной (нередко скандальной) популярностью пользуются постановки классики (Островского, Тургенева, Чехова) с явной примесью эротики. Механизм освоения культурной традиции идет в режиме потребления. Драматурги зачастую реконструируют чужое культурное пространство, намеренно его редуцируя («Мой вишневый садик» А. Слаповского, «Русское варенье» Л. Улицкой).

В постперестроечное время особенно активно идет обновление театрального и драматургического языка. Можно говорить о современных авангардистских тенденциях, о постмодернизме, об «альтернативном», «другом» искусстве, которое много десятилетий пребывало в подполье. Театральный андеграунд не просто поднялся на поверхность, но уравнялся в правах с официальным театром. Эта тенденция, конечно же, предъявляет новые требова-

ния к драме, требует ее обогащения нетрадиционными формами. О современных пьесах такого рода говорят, как о пьесах с элементами абсурдизма, где нелепость человеческого существования уловлена живо и художественно, выводя историю к притче или острой метафоре. Один из самых распространенных моментов современного авангардного театра – восприятие мира как сумасшедшего дома, «дурацкой жизни», где разорваны привычные связи, где трагикомически одинаковы поступки, фантазмагоричны ситуации. Этот мир населен людьми-фантомами, «придурками», оборотнями.

В пьесе Венедикта Ерофеева «Вальпургиева ночь, или Шаги Командора» фабула разворачивается в советской психушке и может быть изложена в нескольких словах. Алкоголика Гуревича в качестве наказания помещают в дурдом, где он уже бывал раньше; там он встречает свою бывшую возлюбленную Наталью и вступает в конфликт с санитаром Борькой, который наказывает Гуревича уколом «сульфы». Чтобы предотвратить действие укола, Гуревич, не без помощи Натальи, ворует из ординаторской спирт, однако веселая пьянка в палате оканчивается горой трупов, т.к. спирт, украденный Гуревичем, оказался метиловым. В финале разъяренный Борька-мордоворот топчет ногами ослепшего, умирающего Гуревича.

Но что гораздо важнее – трагедийный сюжет и конфликт пьесы разворачивается в пространстве языка. Вместо классицистического конфликта между долгом и чувством Ерофеев разворачивает свою трагедию вокруг конфликта между насилием и языком. Силой сознания Гуревич создает вокруг себя языковой карнавал, но его тело – а в психиатрической клинике и сознание тоже – продолжает

страдать от реальных пыток. В сущности, так возрождается средневековый сюжет о тяжбе между душой и плотью. Но у Ерофеева и душа, и плоть обречены: не только реальность насилия стремится растоптать творца веселых языковых утопий, но и последовательная устремленность к свободе тоже ведет к самоуничтожению. Вот почему «Вальпургиева ночь» – это все-таки трагедия, несмотря на обилие комических сцен и образов.

Постмодернистская драма сегодня представлена целым рядом авторов: О. Мухина («Таня-Таня», «Ю»), Н. Садур («Чудная баба», «Панночка»), В. Сорокин («Пельмени», «Землянка», «Доверие», «Достоевский-trip», киносценарий «Москва»). В 2000 г. вышла «Чайка» Б. Акунина. В начале своей пьесы автор детективного цикла о Фандорине слово в слово переписывает последний акт чеховской «Чайки». Второе действие, состоящее из 8 дублей, уже целиком акунинские. В каждом из дублей один из героев драмы встает на место убийцы Треплева. На первый взгляд, в этом видится игра с чеховским сюжетом, травестирование, игра на понижение. Вместо чеховских недолюбленных героев, души которых мучаются от одиночества, в конце каждого дубля читатель видит очередного героя-убийцу, произносящего фразу, обнажающую его бездушие, черствость, душевную опустошенность. Б. Акунин иронически трансформирует классический текст, пародийно изменяя его в соответствии с основными постулатами постмодернизма.

Театр со своей целостной эстетикой, философией, самобытным драматургическим языком удалось построить Нине Садур. Ключом к ее художественной философии можно считать пьесу «Чудная баба». В первой части

(«Поле») рядовая советская служащая Лидия Петровна, присланная на уборку картофеля и заблудившаяся среди бесконечных пустынных полей, встречается с некой «тетенькой», которая поначалу производит впечатление слабоумной юродивой. Однако при дальнейшем знакомстве «тетенька» обнаруживает черты лешачихи (она «водит» отставшую от группы женщину), она равна Природе и Смерти (ее фамилия Убиенько), и сама себя определяет, как «зло мира». В сущности, этот персонаж воплощает мистическое знание о бездне хаоса, скрытой под оболочкой обыденного упорядоченного существования. «Чудная баба» Убиенько предлагает своей попутчице странное ритуальное испытание: «Расклад такой. Я – убегаю. Ты – догоняешь. Поймаешь – рай, не поймаешь – конец всему свету. Сечешь?» Неожиданно для себя Лидия Петровна соглашается на эти условия, но, в последний момент, уже догнав бабу, пугается ее угроз. В наказание за поражение «баба» срывает с земли весь «верхний слой» вместе с живущими на ней людьми и убеждает Лидию Петровну в том, что она осталась одна на всем свете и что вся ее нормальная жизнь – всего лишь муляж, созданный «тетенькой» для Лидино спокойствия:

Как настоящие! Точь-в-точь! Не отличишь!

Во второй части пьесы («Группа товарищей») Лидия Петровна признается своим сослуживцам в том, что после встречи с «полевой бабой» она действительно потеряла уверенность в том, что мир вокруг нее настоящий:

Даже в детях я сомневаюсь, понимаете? даже они теперь смущают и печалят мое сердце.

На попытку поцелуя влюбленного начальника отдела она реагирует так:

Меня хочет поцеловать чучело. Макет, муляж Александра Ивановича... Вы даже меня не сможете уволить, потому, что вас нет, понимаете?

Самое поразительное, что сослуживцы, услышав признание Лидии Ивановны, неожиданно легко ей верят. Мистическое объяснение, предложенное «бабой», совпадает с внутренними ощущениями людей, пытающихся заслониться бытовыми заботами от безответного вопроса: «зачем мы живем?» Отсюда возникает главная проблема, которую пытаются решить все без исключения персонажи пьесы: как доказать, что ты живой, настоящий. Лидия Петровна «выскакивает» в безумие. Под вой сирены «скорой помощи» Лидия Петровна кричит:

Только мое, одно мое сердце остановилось. Я одна, только я лежу в сырой, глубокой земле, а мир цветет, счастливый, счастливый, живой!»

Однако неспособность персонажей пьесы найти убедительные доказательства подлинности собственного бытия наполняет слова о «цветении мира» трагической иронией.

В конце XX в. в драматургию приходит новое поколение, «новая волна». Группа драматургов, которая уже определилась (Н. Коляда, О. Богаев, В. Сигарев, М. Арбатова, М. Угаров, О. Мухина, Е. Гремина и др.), по мнению театроведов, выражает новое мироощущение. Пьесы молодых авторов заставляют испытывать боль от «неприятности достоверности», но в тоже время после «шоковой терапии», «черного реализма» перестрочной драматургии они не столько клеймят обстоятельства, уродующие человека, сколько всматриваются в страдания этого чело-

века, заставляя его думать «на краю» о возможностях выживания, распрямления.

В «новой драме» мы имеем дело с обнажением глубин сознания с помощью речевой игры, сниженной лексики, натуралистических элементов, как например, в пьесах Н. Коляды «Мы едем, едем», «Канотье», «Тутанхамон». Авангардистские приметы «новой драмы» – это сплав трагического и комического, прекрасного и безобразного, возвышенного и низменного. Приведем высказывания двух авторитетных исследователей современной литературы. Оценка критика Л. Анненского весьма пессимистична: «...Коляда являет нам „мурло“ реальности: „дно“ жизни – его тема. По части знания реальности с ним не поспоришь. <...> Вопрос в другом: в том, что извлекает из этой реальности современное „критическое сознание“. <...> Я думаю, что интеллигенция, корчась от дурных предчувствий, примеряется-таки к той грязи, которая, как стало теперь ясно, у нас „навсегда“».

Несколько иной подход мы обнаруживаем в критическом очерке Н.Л. Лейдермана: «Карнавальное мироощущение предлагает человеку „расслабиться“, сорвать с себя моральную узду – в сущности, вернуться в доличностное состояние! Но согласится ли человек, осознавший себя личностью, такой ценой избавиться от экзистенциальных мук? Вот вопрос! Вот проблема, которая заключает в себе колоссальный драматический потенциал. В пьесах Коляды именно эта проблема составляет содержание

„ситуации выбора“, именно она становится двигателем сюжета»¹⁴⁸.

Н. Коляда – не только один из самых профессиональных отечественных драматических писателей, но и прекрасный педагог. Своих учеников он не заставляет быть похожими на себя, писать, как Коляда. В «Русской народной почте» О. Богаева нет той беспросветности, которая свойственна пьесам учителя. Но, как у Коляды, в богаевской пьесе присутствуют пространные литературные ремарки, позволяющие читать ее как хорошую прозу. Главный герой этой монопьесы – 70-летний старик Иван Сидорович Жуков. Другие герои словно бы материализуются из его снов, появляются по воле его безграничной фантазии, заставляющей сочинять письма Любви Орловой, Ленину, английской королеве, Чапаеву и своим домашним клопам. Стоит Жукову прикорнуть или просто ослабить внимание, как все они тут же высказывают из каких-то щелей пространства и времени и с человеческой алчностью начинают делить жилплощадь Ивана Сидоровича. О. Богаев тоже вышел из «Шинели» Гоголя, а имя его героя отсылает к чеховскому Ваньке Жукову, пишущему «на деревню дедушке».

Открытием 2000-х стал Е. Гришковец – человек-театр. Его моноспектакли «Как я съел собаку», «Одновременно», написанные по мотивам собственных воспоминаний, вовсе не произведения о прошлом. Тонкое чувство стиля позволяет автору всякий раз вносить в постановку спектаклей такие правки, которые превращают его из «носталь-

¹⁴⁸ Лейдерман Н. Драматургия Николая Коляды / Н. Лейдерман. – Каменск-Уральск: Калан, 1997. – С. 62–63.

гической картинке» в сюжет сегодняшнего дня. В них запечатлена жизнь как она есть в сознании большинства современников, чем и объясняется успех. Зрители видят в Гришковце человека, который рассказывает им их ощущения, их истории. Сам автор признается: «Делаю один бесконечный спектакль и пишу один бесконечный мега-текст, тем и намерен продолжать заниматься»¹⁴⁹. Как утверждают критики, актуальное искусство создается не для потомков, оно функционирует, пока живы современники художника, для которых знакомы вещи, понятны реалии, естественен язык¹⁵⁰.

Какие жанры нужны сегодняшнему театру? Критики (И. Вишневская, А. Смелянский, Г. Заславский)¹⁵¹, режиссеры и даже драматурги чаще всего называют трагикомедию, реже – мелодраму. Под трагикомедией сегодня понимается «соединение комического и трагического в разных пропорциях» (С. Новикова), или иначе «пьеса, в которой каждая ситуация одновременно может истолковываться как трагическая и гротескная» (А. Бартошевич). Пожалуй, такая амбивалентность наиболее адекватна сегодняшнему состоянию мира и человека в нем.

¹⁴⁹ Социотип Евгения Гришковца [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.socionic.ru/index.php/2010-09-24-11-45-26/3038-2011-01-15-09-25-09>

¹⁵⁰ Ефросинин С. Актуальное одиночество Евгения Гришковца / С. Ефросинин // Новый Мир. – 2006. – № 11.

¹⁵¹ Заславский Г. Бумажная драматургия: авангард, арьергард или андеграунд современного театра? /Г. Заславский. – Знамя. – 1997. – № 9.

ЗАДАНИЯ ДЛЯ САМОПРОВЕРКИ

ТЕМЫ ДОКЛАДОВ И СООБЩЕНИЙ

1. Мифологические и социологические аспекты в жанре «фэнтези».
2. Специфика авторского идеала в рассказах В. Распутина 1990-х гг.
3. «Мифологический реализм» и его художественное воплощение в произведениях Ч. Айтматова и В. Распутина.
4. Обновление жанра элегии (сонета) в русской поэзии 1960–90-х гг.
5. Поэтический авангард 1980–90-х годов: жанрово-стилевые эксперименты.
6. «Жесткое письмо» В. Астафьева в произведениях 1990-х годов.
7. Герой-повествователь С. Довлатова в контексте исторических и культурных реалий.
8. Роман З. Прилепина «Обитель» в контексте лагерной прозы.
9. Притча и притчевость в произведениях В. Маканина 1990–2000-х гг.
10. Менишья и менишпейная игра в современной прозе.
11. Трансформации современной антиутопии.
12. Поэтика романов М. Шишкина «Венерин волос», «Письмовник» (на выбор).
13. «Женское сознание» и его художественное воплощение в прозе Л. Петрушевской.
14. Компьютерные технологии и современная проза.

15. Судьбы русской классики в эпоху постмодерна.
16. Концепция человека в прозе В. Пелевина.
17. Эзотерический мир прозы В. Пелевина.
18. Роман Е. Водолазкина «Авиатор»: особенности хронотопа.
19. Рифейский миф в романе О. Славниковой «2017».
20. «Сердце Пармы» А. Иванова или «Лавр» Е. Водолазкина как новый исторический / «неисторический» роман.

ТВОРЧЕСКИЕ ЗАДАНИЯ:

1. Разработать презентации по темам:

Современная драматургия и театр	Постмодернизм в литературе и искусстве
Творчество В.Г. Распутина	Уральское поэтическое движение
Лагерь и человек в лагере глазами А. Солженицына и В. Шаламова	Литературные премии, лауреаты и победители
Феномен Виктора Пелевина	Массовая литература сегодня

2. Подготовить диспут на тему «Литература рубежа XX–XXI веков: упадок, кризис, возрождение?»

ТЕМЫ ДЛЯ РЕФЕРАТОВ:

1. Судьбы русской классики в эпоху постмодерна.
2. Особенности русского постмодернизма.
3. Феномен прозы Людмилы Улицкой.
4. Военная проза 1990-х (В. Астафьев «Прокляты и убиты», Г. Владимов «Генерал и его армия»).
5. Поэзия 1980–1990-х гг. Общая характеристика.
6. Классические реминисценции в поэме В. Ерофеева «Москва-Петушки».

7. Литература и Интернет.
8. Бестселлеры 2000-х. Анализ по выбору.
9. Особенности современного литературного процесса (1990–2000-е годы).
10. Уральская поэтическая школа как литературный проект.
11. «Новая военная» проза: С. Алексиевич, О. Ермаков, В. Маканин (анализ по выбору).
12. Притча и притчевость в прозе В. Маканина.
13. Судьбы «деревенской прозы» 1980–2000-х годов.
14. Жанровые трансформации в современной прозе.
15. Литературные реминисценции в ироническом повествовании В. Пьецуха («Новая московская философия»).
16. Авторская песня и рок-поэзия (анализ по выбору).
17. Проблема народного характера в прозе В. Шукшина.
18. Жанры, мотивы и образы «тихой» поэзии (анализ по выбору).
19. Жанровое и стилевое своеобразие прозы В. Распутина (анализ произведения по выбору).
20. Феномен Б. Акунина
21. Массовая литература рубежа XX–XXI вв.
22. Особенности современной драматургии (анализ пьесы или спектакля по выбору).
23. Литературное зарубежье 1970–80-х гг. как эстетический феномен.
24. Современная антиутопия: В. Маканин, Л. Петрушевская, Т. Толстая (анализ по выбору).
25. Жанровое своеобразие прозы Л. Петрушевской: «Свой круг», «Время – ночь» (анализ по выбору).
26. Метафоры и деконструкции в прозе В. Пелевина.

СПИСОК РЕКОМЕНДУЕМОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

ОСНОВНАЯ УЧЕБНАЯ ЛИТЕРАТУРА

1. Горбачев А.Ю. Русская литература XX – начала XXI века. Избранные имена и страницы / А.Ю. Горбачев. – М.: ТетраСистемс. – 2011. – Режим доступа: <http://www.iprbookshop.ru/28205.html>

2. Ильин И.П. Постмодернизм: Словарь терминов / И.П. Ильин. – М.: Интрада, 2010.

3. Лейдерман Н.Л. Современная русская литература: в 3 кн. / Н.Л. Лейдерман, М.Н. Липовецкий. – М.: Эдиториал УРСС, 2011.

4. Маркова Т.Н. Русская проза рубежа XX-XXI веков: трансформации форм и конструкций / Т.Н. Маркова. – Saarbruchen Germany: Palmarium Akademic Publishing, 2012. – 468 с. – Режим доступа: <http://ebs.cspu.ru>

5. Практикум по русской литературе XX века. – М.: Академия, 2011.

6. Русская литература XX века / учеб. пос. – М.: Академия, 2011. Современная русская литература конца XX – начала XXI века / учеб. пос. – М.: Академия, 2011.

7. Русский проект исправления мира и художественное творчество XIX-XX веков. – М.: Флинта-Наука, 2011. – Режим доступа: <http://ebs.cspu.ru>

8. Смирнова А.И. Русская проза второй половины XX в. Вектор развития (книга) / А.И. Смирнова. – М.: МГПУ, 2011. – Режим доступа: <http://www.iprbookshop.ru/26590.html>

ДОПОЛНИТЕЛЬНАЯ ЛИТЕРАТУРА

1. Богданова О.В. Современный литературный процесс (К вопросу о постмодернизме в русской литературе 70–90-х годов XX века) / О.В. Богданова. – СПб., 2001.

2. Быков Л.П. Русская литература XX века. Проблемы и имена / Л.П. Быков, А.В. Подчиненков, Т.А. Снигирева. – Екатеринбург, 1994.

3. Васильев И.Е. Русский поэтический авангард XX века / И.Е. Васильев. – Екатеринбург, 2000.

4. Гаспаров М.Л. Русский стих как зеркало постсоветской эпохи: очерк истории русского стиха / М.Л. Гаспаров. – М., 2002.

5. Жолковский А.А. Блуждающие сны и другие работы / А.А. Жолковский. – М., 1994.

6. Зайцев В.А. Лекции по истории русской поэзии XX века (1940–2000): учеб. пос. / В.А. Зайцев. – М.: МГУ, 2009. – Режим доступа: <http://www.iprbookshop.ru/13089html>

7. Зубарева Е.Ю. Проза русского зарубежья (1970–1980-е годы) / Е.Ю. Зубарева. – М., 2000.

8. Липовецкий М.Н. Русский постмодернизм: очерки исторической поэтики / М.Н. Липовецкий. – Екатеринбург, 1997.

9. Малышева Г.Н. Очерки русской поэзии 1980-х годов / Г.Н. Малышева. – М., 1996.

10. Маркова Т.Н. Современная проза: конструкция и смысл / Т.Н. Маркова. – М., 2003.

11. Недзвецкий В.А. Русская «деревенская» проза: учеб. пос. / В.А. Недзвецкий, В.В. Филиппов. – М.: МГУ, 2002. – Режим доступа:

<http://www.iprbookshop.ru/13310.html>

12. Нефагина Г.Л. Русская проза второй половины 80-х – начала 90-х годов XX века / Г.Л. Нефагина. – Мн.: НПЖ «Финансы, учет, аудит», «Экономпресс», 1997.

13. Руднев В.В. Словарь культуры XX века: Ключевые понятия и тексты / В.В. Руднев. – М., 1999.

14. Русская литература XX века: учеб. пособие для студ. высш. пед. учеб. заведений: в 2 т. / под ред. Л.П. Кременцова. – М.: Академия, 2002. – Т. 1. 1920-1930-е годы.

15. Эпштейн М.Н. Постмодерн в России. Литература и теория / М.Н. Эпштейн. – М., 2005.

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	3
РУССКАЯ ВОЕННАЯ ПРОЗА 1990–2000-х ГОДОВ	6
ПРОЗА В. МАКАНИНА О ЧЕЧЕНСКОЙ ВОЙНЕ ...	19
«ЖЕНСКИЙ РАЗГОВОР» В. РАСПУТИНА	32
ЖАНРОВЫЕ ТРАНСФОРМАЦИИ В СОВРЕМЕННОЙ РУССКОЙ ПРОЗЕ	45
ФИЗИОЛОГИЯ И МЕТАФИЗИКА В РАССКАЗАХ Л. ПЕТРУШЕВСКОЙ	75
ИНТЕРМЕДИАЛЬНЫЙ КОД В НОВЕЙШЕЙ РУССКОЙ ПРОЗЕ (РОМАН «БЫТЬ БОСХОМ» А. КОРОЛЕВА).....	93
ГЕРОЙ РАССКАЗОВ ЗАХАРА ПРИЛЕПИНА	123
В. ШУКШИН В ВОСПРИЯТИИ В. ПЬЕЦУХА	135
РУССКАЯ ПОЭЗИЯ КОНЦА XX ВЕКА	144
МОЛЧАНИЕ О ЛЮБВИ В ЛИРИКЕ Л. ТАТЬЯНИЧЕВОЙ	163

«ПОЕЗД ИДЕТ К РАЗРУШЕННОМУ МОСТУ» (МАТЕРИАЛЫ К УРОКУ ПО ПОВЕСТИ В. ПЕЛЕВИНА «ЖЕЛТАЯ СТРЕЛА»)	181
БЛОКОВСКИЙ ИНТЕРТЕКСТ В РАССКАЗЕ В. ПЕЛЕВИНА «ХРУСТАЛЬНЫЙ МИР»	199
ЧЕТЫРЕ КРАТКИХ СЮЖЕТА НА ТЕМУ «АВТОРСКИЕ СТРАТЕГИИ 2000-х»	209
ДРАМАТУРГИЯ ПОСЛЕДНЕЙ ТРЕТИ XX - НАЧАЛА XXI ВЕКА	222
ЗАДАНИЯ ДЛЯ САМОПРОВЕРКИ	233
СПИСОК РЕКОМЕНДУЕМОЙ ЛИТЕРАТУРЫ	236
СОДЕРЖАНИЕ	239

Учебное издание
Маркова Татьяна Николаевна

СОВРЕМЕННАЯ РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА

УЧЕБНОЕ ПОСОБИЕ

ISBN 978-5-907210-53-0

Работа рекомендована РИСом ЮУрГГПУ
Протокол №19, 2019 г.

Издательство ЮУрГГПУ
454080, г. Челябинск, пр. Ленина, 69.
Редактор Л.Н. Корнилова
Технический редактор Н.А. Усова

Подписано в печать 26.06.2019.
Формат 60 x 84/16 Объем 8,2 уч.-изд. л. 14 усл. п. л.
Тираж 100 экз. Заказ №

Отпечатано с готового оригинал-макета в типографии
ЮУрГГПУ
454080, г. Челябинск, пр. Ленина, 69



Татьяна Николаевна Маркова, доктор филологических наук, профессор, заведующая кафедрой литературы и методики обучения литературе Южно-Уральского государственного гуманитарно-педагогического университета

Учебное пособие представляет материал для изучения тенденций и наиболее заметных явлений русской литературы 1990–2000-х гг. Картина литературного процесса последних десятилетий представлена в динамическом сосуществовании литературных направлений: традиционного реализма, постмодернизма, постреализма и «нового» реализма. Наряду с обзорным освещением рассматривается творчество отдельных, наиболее значительных писателей, анализируются произведения, репрезентативные, «знаковые» для данного периода развития русской литературы.