

**Татьяна Николаевна МАРКОВА**

**РУССКАЯ ПРОЗА РУБЕЖА XX–XXI ВЕКОВ:  
ТРАНСФОРМАЦИИ ФОРМ  
И КОНСТРУКЦИЙ  
(В. МАКАНИН, Л. ПЕТРУШЕВСКАЯ, В. ПЕЛЕВИН)**



## СОДЕРЖАНИЕ

Введение.....	4
<b>Глава первая</b>	
РЕЧЕВЫЕ МОДЕЛИ В ПРОЗЕ КО НЦА XX ВЕКА.....	19
1.1. О некоторых тенденциях в сфере современных речевых форм.....	22
1.2. Ключевые слова и лейтмотивы в повестях В. Маканина («Утрата» и «Стол, покрытый сукном и с графином посередине»).....	51
1.3. Повествовательный контрапункт в прозе Л. Петрушевской.....	66
1.4. Деконструкция словесной формы в произведениях В. Пелевина.....	76
<b>Глава вторая</b>	
ВНЕСУБЪЕКТНЫЕ ФОРМЫ ПСИХОЛОГИЗМА В СОВРЕМЕННОЙ ПРОЗЕ.....	111
2.1. Из истории и теории вопроса.....	113
2.2. Формы раскрытия «усредненного» сознания в прозе В. Маканина.....	126
2.3. Способы выражения «обыденного» сознания в творчестве Л. Петрушевской.....	146
2.3.1. Специфика «женского» сознания .....	164
2.3.2. Хронотопические формы психологизма .....	178
2.4. Формы проявления «эзотерического» сознания в прозе В. Пелевина.....	185
<b>Глава третья</b>	
ЖАНРОВЫЕ КОНСТРУКЦИИ В ПРОЗЕ КОНЦА XX века.....	213
3.1. К вопросу о судьбах романного слова в конце XX века.....	214
3.1.1. Попытка романа: «Номер Один, или В садах других возможностей» Л. Петрушевской и «Испуг» В. Маканина.....	219
3.1.2. Новые жанровые образования и авторские номинации.....	229
3.2. Притча и притчевость.....	241
3.3. Мениппея и мениппейная игра .....	255
3.4. Эстетический диапазон сказок Л. Петрушевской .....	267
3.5. «Карамзин деревенский дневник» как опыт синкретизма .....	283
3.6. Трансформации антиутопии в современной прозе .....	298
Современная русская проза в зеркале англоязычной критики. Вместо заключения.....	324

## ВВЕДЕНИЕ

XX век уходит в историю, постепенно открывая все более широкие возможности для осмысления важнейших в движении художественного сознания новейшей эпохи литературных стилей и стилевых тенденций. Исследуемый нами период литературного развития (1990–2000-е гг.), будучи максимально приближенным ко дню сегодняшнему, труднее всего поддается системному изучению. Сложность и уникальность литературной ситуации последних двух десятилетий заключается в том, что она развивалась (и продолжает развиваться) в режиме зримого многообразия и разнонаправленности эстетических исканий современных писателей. Выявить контуры системности в этом нестройном хоре литературных «голосов» непросто, ибо их множественность и несогласованность создает пеструю и внутренне противоречивую картину.

Культурная общность нового времени приобретает отчетливо выраженный центробежный характер, что проявляется, в частности, в бытовании многих индивидуальных литературных стилей и стилевых тенденций, которые сегодня существуют одновременно, двигаясь в разных направлениях. Ни одно из известных определений траектории литературно-исторического развития – линейное, циклическое, волновое, инверсионное – не отражает его специфику, так как сущность его предстает как нерегулярная, ненаправленная. Никакие линейные схемы не могут отразить полноту картины живого литературного процесса, потому что мы имеем дело со сложной и многомерной сетью творческих притяжений и отталкиваний.

Действительно, границы между разнообразными явлениями, текстами, смыслами, ценностями, сведенными в едином семантическом пространстве, смещаются, становятся размытыми. Сами ценности и смыслы оказываются неопределенными, нередко многозначными, амбивалентными; целостность культуры видится морфологически аморфной, зыбкой. Но именно такая размытость – ценностно-

смысловая, образно-ассоциативная – служит задачам оптимального перехода от одной культурной парадигмы к другой, и этот переход осуществляется не столько через «сдвиги» и «сломы», сколько через «перетекания» и смещения, модификации и трансформации художественных моделей, форм и конструкций. Литературная наука ищет название новому состоянию отечественной словесности, возникают такие определения, как *калейдоскоп* (И. Дедков), *мозаика* (А. Марченко), *конец культуры* (М. Эпштейн), *хаос* (М. Липовецкий), *рипарография* (Г. Гусейнов) и т.п. И хотя изнутри культурно-художественной ситуации вряд ли возможно помыслить, а тем более адекватно запечатлеть ее результат, мы попробуем, приподнявшись над *рипарографией*, обозначить те **формотворческие тенденции**, которые выявляют художественную специфику современного этапа литературной эволюции.

Теоретическое исследование стремительно меняющейся русской литературы рубежа веков – задача весьма сложная, но вместе с тем – перспективная и увлекательная. Летопись современной литературы создают своими статьями и рецензиями многие авторы, среди них – А. Немзер и А. Латынина, А. Марченко и И. Роднянская; «Хронику остановленного времени» запечатлела Н. Иванова; портретную галерею современных писателей, представляющих наиболее яркие и перспективные стилевые тенденции, создал А.Генис. «Толстые» журналы регулярно проводят «круглые столы», открывают «конференц-залы». Так коллективными усилиями строится образ сегодняшнего литературного мышления.

В последние годы появляется все больше работ, нацеленных на изучение современного литературного процесса – в историческом и теоретическом аспектах. Это новаторские исследования М. Эпштейна, Н. Лейдермана и М. Липовецкого, непосредственно обращенные к литературе последних десятилетий. Назовем также книги Г. Нефагиной, И. Скоропановой, А. Большева и О. Васильевой, О. Богдановой, М. Абашевой и др. Знакомство с этими исследованиями обнаруживает знаменательное совпадение в плане вычленения столь разными авторами главных составляющих современного литературного процесса. Речь идет об «опородержащих» именах и произведениях, о фундаментальной идее стилового диалога современной и классической литера-

тур и, следовательно, о **трансформации форм и конструкций**. Все эти параметры, на наш взгляд, свидетельствуют об объективно существующей литературной реальности, а не о субъективных ощущениях того или иного литературоведа.

Совершенно очевидно то, что в литературе последних десятилетий формируется качественно новый тип художественного повествования, значительно отличающийся от предшествующего периода, и литературная наука, пробуя новые подходы к анализу текста, одновременно формирует и новый терминологический аппарат. Такие понятия и категории, как «деконструкция», «интертекстуальность», «интерактивное чтение», «нелинейный текст», прочно входят в арсенал современного литературоведческого языка.

Доминировавший в 1970–1980-е годы структуралистский подход к исследованию художественной литературы, оставаясь очень существенным в плане освоения форм, организующих художественный текст, сегодня уступает место широкому методологическому и методическому спектру. В настоящее время особо продуктивной оказывается **комплексная методика**, предполагающая свободу выбора принципов и приемов анализа художественных текстов. Не случайно современное отечественное литературоведение тяготеет к рассмотрению произведений словесного искусства не столько в плане отражения ими объективной реальности, сколько – в плане создания форм самореализации сознания, особенно – словесных форм. В современной науке наблюдается плодотворная **тенденция синтеза собственно литературоведческих и лингвистических подходов**, осуществляемых в рамках «филологического анализа». Поэтому наряду с идеями и концепциями ведущих русских филологов: М. Бахтина, В. Виноградова, А. Лосева, Ю. Лотмана, Д. Лихачева, Б. Кормана, В. Проппа, Ю. Тынянова, В. Шкловского, Б. Эйхенбаума, а также Ю. Борева, Вяч. Иванова, Е. Мелетинского, В.Топорова, Б.Успенского, В. Тюпы, Ю. Орлицкого, В. Эйдиновой; наряду с представлениями и идеями отечественных (С. Аверинцев, В. Лосский, М. Мамардашвили) и зарубежных (Э. Гуссерль, М. Хайдеггер, Р. Барт) философов, мы стремимся активно опираться на достижения современной лингвистики и стилистики текста (работы Н. Арутюновой, Е. Падучевой, С. Ильенко, Ю. Караулова, Н. Кожевниковой, Н. Купиной, Л. Бабенко и др.), на

исследования по экзистенциальной и архетипической психологии (В. Петровский, Дж. Хиллман, С.К. Холл), а также работы по теории искусства (музыки, живописи, кино, телевидения, мультипликации). Междисциплинарный синкретизм и методологический плюрализм представляется не только неизбежным, но и необходимым при анализе культурной динамики.

Среди многих научных оснований нам особенно близки идеи философско-эстетической школы М. Бахтина – А. Лосева и «морфологическая» традиция отечественного литературоведения, ведущая начало от А. Потебни и А. Веселовского – к формалистам (В. Шкловский, Ю. Тынянов) и к Тартуской школе Ю. Лотмана. Ключевыми понятиями методологии формальной школы являются понятия **«форма»** и **«прием»** (В.Шкловский – «искусство как прием»; Ю. Тынянов – литература как «динамическая речевая конструкция»), концептуально важные для нашей работы. Опираясь на концепцию формалистов, мы учитываем и другие трактовки понятия «форма», существующие в смежных гуманитарных дисциплинах: культурологии, языкознании.

Динамика современной жизни, ее текучий, горячий материал, диктует акцент на преобразовательных процессах, совершающихся в искусстве. В литературе рубежа XX – XXI вв. мы наблюдаем сложнейшую трансформацию ранее созданных художественных форм – слова, героя, сюжета, хронотопа, жанра и т.д. Механизм подобного литературного обновления становится сегодня – напомним эту мысль – все более разносторонним и разнонаправленным, хотя и менее интенсивным, чем, скажем, движение литературы начала XX века. Новая структура образуется внутри старой, создавая необычный конгломерат «перевернутой конструкции». «Наследование» традиции реализуется рождением «антиформы», присутствующей, однако, внутри формы традиционной. Так проявляется коренная особенность художественной культуры (и литературы) XX века – **альтернативность путей ее развития**. «На смену стадиальной диахронии парадигм художественности приходит синхронное противостояние и взаимодействие

альтернативных стратегий творческого поведения»<sup>1</sup>, – справедливо подчеркивает В.И.Тюпа.

Условия и предпосылки для возникновения нетрадиционной литературы конца XX века складываются в недрах литературного процесса 1960-1970-х годов, а именно – в радикальных ее попытках изнутри традиционных форм (форм воплощения военной, деревенской, городской прозы) расширить свои границы. Вызревание органичных для литературы конца века форм и конструкций происходит постепенно и питается открытиями не только литературного (Астафьев, Быков, Трифонов, Шукшин) сознания, но и – в известной мере – гуманитарного сознания предшествующего времени (Ж.-Ф. Лиотар, Ж. Лакан, Р. Барт, Ю. Кристева), вследствие чего пафосом литературы 1980–1990-х годов становится серьезная интеллектуальная работа. К концу века критика утверждает в определении нового – **постмодернистского** – состояния литературы.

Идеи западноевропейских ученых (теория симулякров Жана Бодрийера, деконструкции Жака Деррида, «археология знания» Мишеля Фуко) применительно к особенностям развития русского постмодернизма развивают М. Эпштейн, В. Курицын, М. Липовецкий, Н. Маньковская, И. Скоропанова. Зарождение новой эстетики в России они связывают, в первую очередь, с кризисом гуманистического сознания, составлявшего нравственный фундамент русской классики, а также с изменением социокультурной ситуации, приведшей к переоценке базовых ценностей, к распаду прежней картины мира и, как следствие, к ощущению исчезновения реальности. (Эти процессы достигают своей кульминации в момент окончательного крушения коммунистической утопии – в конце 1980-х годов). Таким образом, под постмодернизмом (в широком смысле слова) сегодня понимается весь комплекс культурных (философских и художественных) тенденций, связанных с **рубежным сознанием**, и значит – с ощущением исчерпанности «современности» и потребности в ее творческой переориентации.

Непрерывно углубляющийся в течение столетия кризис идей рационализма и гуманизма приводит к эскалации **эсхатологических**

---

<sup>1</sup> Тюпа В.И. Постсимволизм: Теоретические очерки русской поэзии XX века. Самара: Изд-во Самар. ун-та, 1998. С. 12.



**настроений**, выражающихся в концепциях «конца истории», «конца культуры», «конца романа», «смерти автора» и «смерти героя». Переоценка базовых ценностей прошлого, которую – с разной степенью активности в разные периоды своего бытия – осуществляет в XX веке и научная, и художественная мысль, – вызывает к жизни **идею абсурда**. Ее основой является, конечно, и сама катастрофическая реальность XX века, формирующая литературно-философскую абсурдистскую концепцию. Одновременно базовой идеей столетия становится **поиск вариантов преодоления абсурда**, попытка вновь соединить осколки разрушенного, деструктурированного мира, найти неделимые первоэлементы, неразрушимые начала бытия. Общую картину этих поисков можно представить в виде полусферы, два полюса которой представляют, с одной стороны, гуманистические идеалы человека, его нравственный императив, с другой – **эзотерические ценности**, сосредоточенные на иррациональном, подсознательном начале. Главными опорами внутри этой виртуальной конструкции видятся, с одной стороны – идея самоценности жизни, самостояния человека, поиск индивидуального (внесоциального, внеидеологического) смысла, а с другой – тотальный релятивизм, сомнение, ирония. Другими словами – нравственный поиск в новейшей литературе проявляется, как правило, в иронической или парадоксальной аранжировке.

**Ироничность** современного сознания – явление общепризнанное. Ирония сегодня – не частный элемент формы или риторический прием, а существенная особенность мировосприятия и, соответственно, – один из способов художественной интерпретации и формирования действительности. Актуализация иронии в сегодняшней прозе связана с общей тенденцией современной литературы – тенденцией ухода от однозначных оценок действительности и «сокрытия» за той или другой, иногда – многоликой маской. Ирония начинается с «пренебрежения к материям важным», с безразличия к фундаментальным доктринам (идеологическим, религиозным, поведенческим), но эта «маска» невнимания к нормам и установленным ритуалам – не что иное, как средство обнаружения иных ценностей, форма присутствия по крайней мере двух точек зрения на один и тот же предмет. Поэтому ирония является не только способом дистанцирования текста от реальности и автора – от персонажей и читателей, в сегодняшнем созна-

нии она, как нам представляется, получает значение эстетического отношения искусства и действительности; и формы его выражения в литературе современности оказываются самыми разнообразными, напрямую зависящими от стилового облика того или другого автора.

Так, в современной прозе иронический эффект весьма часто достигается через **парадокс**, который является и способом видения художника, и формой интерпретации явлений нравственной и социальной жизни. Парадокс, часто идущий в литературных текстах рядом с иронией, тоже выступает адекватной для художников современности формой отражения мира; и эта форма в литературе последних десятилетий нацелена на передачу всевозможных неожиданностей и превращений, которыми наполнено существование современного человека. Ведь не случайно в наше время, время компьютерных технологий, возникает понятие **виртуальность**, означающее искусственно созданную среду, в которую можно проникать, испытывая при этом ощущения реальной жизни. Виртуальность воплощает в себе двойной смысл: мнимость, «кажимость», но и истинность. Тенденции виртуализации, особенно бурно протекающие в кинематографе (и принимающие угрожающие размеры в области психологии восприятия), специфически проявляются в разных видах искусств. В словесном искусстве ультрасовременная, компьютерная эстетика, творящая свой иллюзорно-чувственный – виртуальный – мир, оказывается парадоксально сближенной по своим целям и формам с эстетикой и поэтикой таких архаических жанров, как волшебная сказка и мениппея. Это сближение делает понятным состояние современного человека, который едва войдя в виртуальный художественный мир, начинает поиск его границ и ориентиров в пространстве – времени мировой культуры.

Среди важнейших формально-содержательных признаков современного художественного сознания необходимо отметить и **аллюзивность**. Сверхактивная, почти тотальная аллюзивность современной прозы (приемы скрытой и открытой цитации, использование архаических и классических жанровых образцов) объясняется стремлением восстановить распавшуюся целостность мира реального и мира искусства. Процессы стилообразования и жанрообразования в литературе сегодня оказываются теснейшим образом связанными с явлением **интертекстуальности**. Современные авторы, как мы видим,

разнообразно и изощренно используют огромный семантический потенциал, которым обладают мифологические, библейские, исторические и литературные тексты, создавая тем самым многослойные – в конструктивном и смысловом плане – произведения.

Представляется очевидным тот факт, что обновление литературы рубежа столетия в значительной степени осуществляется за счет активного сопряжения интенций классики – с интенциями иного (казалось бы, чуждого ей) художественного опыта, благодаря чему складываются художественные феномены, эклектичные и по генезису, и по сущностным своим свойствам, однако, в ряде случаев – весьма значительные по своим художественным результатам. Пребывая в мощном поле культурно-художественной традиции XIX–XX вв., современная литература одновременно дистанцируется от нее, вступая в напряженный диалог с культурой последних столетий. Необходимая явлениям искусства художественная целостность приобретает, таким образом, парадоксальный характер, соединяя в себе контрастные, порой – взаимоисключающие стороны художественного формирования мира.

Думается, что именно в силу противоречивости фактов литературы конца XX века (не укладывающихся в рамки сугубо постмодернистской ее концепции) в критике 1990-х годов зазвучали голоса о характерном для современной литературы **сближении тенденций постмодернизма и реализма** и о формировании нового типа поэтики, ей свойственной. Интегрирование в литературе противоречивых эстетических тенденций совсем не обязательно завершается явлением синтеза – в гегелевском смысле слова. В конце XX века мы имеем дело с притяжением и отталкиванием, оппозицией и взаимопроникновением разных типов художественного сознания, причем ни одно из них не может быть, на наш взгляд, признано доминирующим. Реальный литературный процесс дробится на множество течений, которые, вслушиваясь в «голоса» разных литературных эпох, манифестируют свою связь (или разрыв) с самыми разнородными и разновременными традициями.

Изучая **феномен встречи разных эстетических кодов** в литературе, мы стремимся описать происходящие в современной прозе **формотворческие** (формообразовательные, формостроительные) процес-

**сы**, показать их **стилевые проявления**, наметить **тенденции** в этом «материальном хранилище» художественного смысла. Для этого необходимо проанализировать **механизмы взаимодействия традиционной и новой эстетики** на разных уровнях поэтики современной литературы:

– словесном (с акцентом на таких признаках речевой формы прозы, как лексический коллаж, экспансия в художественный текст разговорного синтаксиса, метафоризация и варьирование способов организации современного повествования);

– персонажном (со вниманием к новой концепции человека в современной прозе и анализом наиболее существенных форм и способов изображения его внутреннего мира, жизни души и сознания);

– жанровом (с поворотом к трансформациям архаических и классических моделей, к их модификациям в творчестве прозаиков рубежа XX–XXI веков).

Материалом исследования стала «малая проза» (рассказы и повести) трех значительных прозаиков современности: В. Маканина, Л. Петрушевской и В. Пелевина. Выбор этих имен нам видится достаточно репрезентативным как в художественно-эстетическом, так и в хронологическом аспектах (можно добавить – и в поколенческом, и в гендерном). Творчество Маканина, Петрушевской и Пелевина важно для понимания разноуровневого художественного и интеллектуального ландшафта эпохи и может быть обозначено как «единоразличимое» целое (Ю. Лотман), которое представляет собой русская проза рубежа веков.

Владимир Семенович Маканин (р. 1937) пришел в литературу в 1965 году (роман «Прямая линия») и уже через десять лет был провозглашен критикой (В. Бондаренко) лидером «московской школы» и поколения «сорокалетних». Между тем надо заметить, что с первых шагов в литературе писатель дистанцируется от групп, школ и манифестаций; и поэтому его вряд ли можно идентифицировать и с шестидесятниками, и с диссидентами, и с деревенщиками, или почвенниками. Особое место Маканина среди других писателей его поколения определяется отчетливо внеидеологическим и более того – экзистенциальным характером его прозы. Если в начале 1980-х критика видела главное достоинство Маканина в анализе социальной действи-

тельности, в создании галереи социальных типов «мебельного времени» (А. Бочаров, В. Бондаренко, Н. Иванова), то в критике 1990-х акцентируется иная – бытийная, экзистенциальная направленность его прозы. Не случайно статьи Л. Аннинского, А. Агеева, А. Гениса, Н. Ивановой, А.Латыниной, М. Липовецкого, А. Немзера, К. Степаняна, И. Роднянской характеризуются подчеркнутой концептуальностью.

Актуальность исследования зрелой прозы Маканина, глубоко усложнившего и принципы «отражения» современной действительности, и концепцию человека в условиях осознания абсурда реальности, подтверждается также возросшим в последние годы числом диссертационных работ, посвященных его творчеству. Проза Маканина, по мнению авторов этих исследований (С.В. Переваловой, С.Ю. Мотыгина, Т.Ю. Климовой, Т.Н. Чурляевой) строится вне известных в науке жанровых моделей, с опорой на интуицию и движение свободной мысли художника, развертывающейся в формах метафорических и притчевых. Оставаясь верным своей художественной стратегии, писатель продолжает поверять алгеброй (строго выстроенным текстом) дисгармонию (абсурдность, иррациональность) мира, двигаясь по пути поисков «формулы бытия», его пафоса и смысла. Решая ту или иную творческую задачу, он «математически» точно конструирует мир своей прозы, строит сюжет, формирует персонажей, «доказывая» самую важную для него «теорему» – о смысле индивидуального бытия человека.

Людмила Стефановна Петрушевская (р. 1938) начала писать рассказы в 1960-е годы, но только два из них увидели тогда свет на страницах молодежного журнала «Аврора». Признание и популярность Петрушевская раньше всего приобретает в театральных кругах и на рубеже 1970–1980-х годов занимает одно из лидирующих мест в драматургическом процессе, о чем свидетельствуют постановки ее пьес ведущими режиссерами современности: Р. Виктюком, Ю. Любимовым, М. Захаровым, А. Эфросом. В то же время, как мы видим, дистанция между временем написания и публикации ее прозы составляет от 10 до 20 лет (первый прозаический сборник – «Бессмертная любовь» – опубликован лишь в 1988 году). Сегодня Петрушевская – лауреат Международной Пушкинской премии, премии имени Сергея Довлатова, член баварской академии Bayerische Kunstakademie (Германия).

Первоначально мир ее прозы воспринимался критикой и читателями как сниженный, «натуралистический», автора именовали родоначальником «чернухи». Между тем сегодня достаточно ясно то, что натуралистические, приземленные ситуации и коллизии в ее прозе оборачиваются высокой литературой. Петрушевская творчески перерабатывает эстетические мифологемы и «критического реализма», и соцреализма, и постмодернизма, формируя свое свободное, трагическое слово о мире. Если в зарубежной славистике (Дж. Волл, Х. Гоцило) превалируют мифологический и психоаналитический подходы к анализу поэтики Петрушевской, то в отечественной критике и литературоведении ее прозу предпочитают рассматривать в координатах экзистенциального сознания и в свете «поэтики обывленных мифологем». Мы имеем в виду работы авторитетных отечественных критиков, среди которых – А. Барзах, С. Бочаров, М. Васильева, И. Дедков, Н. Иванова, Т. Касаткина, О. Лебедушкина, М. Липовецкий, Т. Прохорова, О. Славникова, С. Семенова, М. Ремизова, Е. Шкловский и др. В 1990-е годы Петрушевская активно работает в жанрах нетрадиционных, подчеркнуто маргинальных: это «случаи», «страшилки», «дикие животные сказки» и т.п. Завоевав репутацию дерзкого и неутомимого экспериментатора, писательница почти каждым новым произведением задает загадки современной литературной науке.

Творческий успех Виктора Олеговича Пелевина (р. 1962) пришелся именно на 1990-е годы. 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 первый сборник рассказов («Синий фонарь») в 1993 году В. Пелевину присуждается Малая Букеровская премия. Повести «Омон Ра», «Желтая стрела», «Жизнь насекомых» ставят имя молодого писателя в ряд наиболее интересных авторов нового поколения. Романы «Чапаев и Пустота» (1996) и «Generation “П”» (1999), «Священная книга оборотня» (2004) становятся настоящими бестселлерами, культовыми книгами молодежной читательской аудитории. Вокруг произведений Пелевина постоянно вспыхивают споры: одни критики определяют его творчество как апофеоз масскульта (П. Басинский, А. Немзер, Вл. Новиков),

другие считают писателя одним из лидеров постмодернистской литературы (А. Генис, Д.Бавильский, Д. Быков, М. Липовецкий, М. Эпштейн). Проза Пелевина заслуживает внимания и как художественно продуктивное явление современной словесности, и как успешный коммерческий проект, и как факт качественно новой – сетевой – литературы.

Итак, концептуальной основой нашего исследования является **идея приоритетности стилевых явлений** в литературе 1990–2000-х годов. Мы исходим из убеждения в том, что стиль художника, выполняя роль «ядра» (В. Виноградов), «доминанты» (Я. Эльсберг), «универсального структурного закона» (В. Эйдинова) творчества писателя, рассредоточивается во всех гранях специфической для него образной формы, претворяясь на разных ее уровнях. Проявляясь во всех слоях поэтики произведения (повествовательном, хронотопическом, сюжетно-композиционном), стилевой закон открывает овеященный в форме художественный смысл – самое существо авторской концепции мира и человека. Не забывая о смысловом (эстетическом) плане самых разных слоев художественного целого, об их взаимосвязанности и взаимообусловленности, мы будем стремиться совершать медленное погружение в область сокровенных смыслов художественного произведения, опираясь на мысль В. Виноградова об идейной нагрузке, которую несет речевая форма (текст – это вещь из языка, изготовленная по замыслу и воле автора) и на идею М. Бахтина о художественной содержательности хронотопа («всякое вступление в сферу смыслов совершается только через ворота хронотопов»).

Основное русло движения современной русской прозы в сфере поэтики мы определяем категорией «**эклектика**», отвергая инерцию однолинейного и догматического мышления, закрепившего за этой категорией лишь негативные коннотации – между тем как «*eklektikos*» (греч.) означает «выбирающий». Говоря об **эклектике как стилевом принципе новой литературы**, мы имеем в виду особое многообразие и широту специфического для современной прозы формостроения. Действительно, выбор притяжения или отталкивания, избирательность как акт свободы (и даже вызова) в общении с традицией и современностью определяют лицо словесности. Напомним, что однажды О.Мандельштам весьма категорично (и очень справедливо) заме-

тил: «Всякий настоящий прозаик именно эклектик, собиратель. Стихия прозы – накопление. Она вся – ткань, морфология»<sup>1</sup>. В современной прозе эта свойственная литературе черта усиливается, становясь знаком ее особенного стилевого облика. Близкую нам мысль о «принципиальной стилевой эклектике», больше того – «программной эклектичности» искусства 1990-х, мы обнаруживаем и в работах современных культурологов и искусствоведов (Е. Трофимова, Ю. Ананьев). **Эклектика как стилевой закон текста**, обнажая существенные черты его поэтики, выявляет вместе с тем отношения текста с внетекстовой реальностью и позволяет говорить о сложном взаимодействии в нем таких антиномий, как мифологическое – экзистенциальное, быт – бытие, рациональное – иррациональное, диалогизм – антидиалогизм, психологизм – антипсихологизм и т.д.

Таким образом, главный импульс духовного освобождения новейшей литературы смещается в область **разнопланового формотворчества**: максимальная раскрепощенность и внутренняя свобода литературы 1990–2000-х годов находят воплощение в поэтике ее текстов, что проявляется и в частом отказе от канонов и метанарративов, и в радикальном плюрализме, и в дерзком экспериментировании. Рубеж веков в художественной литературе это **время поиска нового художественного синтеза**, который ведется в широком диапазоне возможностей современного искусства слова. Путь поиска и эксперимента предполагает деформацию и иную интерпретацию традиции, сказывающуюся и на уровне способов изображения человека, и на сюжетно-композиционном уровне, но раньше всего – в слове и жанре.

Наиболее оптимальные условия для формотворчества представляет, как мы считаем, **проза малых жанров**, занимающая ведущее положение в русской литературе рубежа веков. Вспомнив В.Г. Белинского, можно сказать, что «теперь вся наша литература превратилась в рассказ и повесть». Малые жанры выражают потребность современной прозы в мобильном освоении переломной, изменяющейся реальности в наиболее адекватных ей формах – динамичных, раскованных и в то же время емких и экономных.

---

<sup>1</sup> Мандельштам О.Э. Слово и культура. М.: Сов. писатель, 1987. С. 199.



Поставленная задача – дать «стилевой срез» рассматриваемого материала, прочертив «силовые линии» движения художественных моделей и конструкций – обуславливает содержание и построение книги. Мы развертываем анализ таких стиливых принципов (в индивидуальном их проявлении), как интенсификация повествовательной формы, интертекстуальность, диалогизм, контрапункт рационального-иррационального, притчевость, мениппейная игра и др. В сфере нашего внимания оказываются процессы, происходящие в современных речевых моделях (Глава I), в формах изображения человека, в пространственно-временных и сюжетных образованиях (Глава II), модификациях жанровых конструкций, рассматриваемых в динамическом аспекте (Глава III). Анализ эстетически значимых произведений В. Маканина, Л. Петрушевской, В. Пелевина дает основание для выявления формотворческих доминант современной литературы и позволяет наметить некоторые ориентиры дальнейшего ее развития.



## ГЛАВА ПЕРВАЯ РЕЧЕВЫЕ МОДЕЛИ В ПРОЗЕ КОНЦА XX века

*Лингвист, не воспринимающий поэтическую функцию языка, и литературный критик, безразличный к лингвистическим проблемам и не владеющий лингвистическими методами, в равной степени представляют собой вопиющий анахронизм.*

*Р. Якобсон*

Формотворческие процессы и стилевые трансформации, происходящие в ходе литературной эволюции, тесно связаны с изменением «общего художественного задания», «общего сдвига духовной культуры» (В. Шкловский) конца XX века. Современная критика единодушно диагностирует свойственную «лицу» рубежной эпохи утрату «большого стиля». Так, В. Курбатов с сожалением пишет: «У нас нет более республики литературы, где все ветви растут в разные стороны, но дети одного ствола и одного корня»<sup>1</sup>. Если продолжать разговор в русле заданной критиком метафоры, то нужно признать, что «корневая система» литературы претерпевает сегодня существенную деформацию: это не единый корень и мощный ствол со множеством ответвлений, а «ризوما» (аналог грибницы), что, скорее, соответствует определению родственных отношений культурных феноменов конца века. Это мир без жестких контуров и границ, без четкой системы координат, ясного прошлого и прогнозируемого будущего. Он многополярен, поливариантен, непредсказуем, в нем царит игра слов, концепций и систем, отошедших от основательности высокой традиции. Здесь, продолжает В. Курбатов, «слово мечется, как будто не доверяя себе, все время срываясь и не находя берегов, так что чтение влечет

---

<sup>1</sup> Курбатов В. Конференц-зал «Современная литература: Ноев ковчег?» // Знамя. 1999. № 1. С. 208.

читателя по перекатам, избивая и мучая, и в конце концов выносит на берег, не укрепив и выправив его, а только изнузив и обессилив. Или слово “хлябает” в себе, не находя прежних устойчивых значений, не совпадая с новой реальностью и потому не покрывая и не ухватывая эту реальность»<sup>1</sup>.

Вопрос об отношении слова и реальности относится к сфере философии языка. Согласно феноменологии Я. Гуссерля, язык является одним из основных средств формирования «жизненного мира» – непосредственно очевидной пред-данности, устойчивых мнений, выражающих первичное знание. М. Хайдеггер определяет язык как «дом бытия», его единственное хранилище, которое содержит в себе изначальное, предшествующее рациональному сознанию, целостное бытие, включает в себе иррациональное знание и эстетическую информацию. При таком понимании отношений языка и действительности снимаются жесткие оппозиции между конкретным и абстрактным, живым и неживым, субъектом и объектом, прошлым, настоящим и будущим, временем и пространством, культурой и природой, реальностью и вымыслом. Не случайно внимание современных авторов – в силу «рубежности» сегодняшней эпохи – привлекают именно переходные состояния в культуре, а значит – языковые трансформации и метаморфозы, процессы становления, приращения и замены значений, вследствие чего современная литература выходит за рамки традиционной эстетики и нормативной грамматики. Тип современной действительности и сегодняшнего сознания предопределяет те речевые модели, которые более или менее адекватно передают облик этого мира, являясь его гранью и неся на себе печать соотносимой с ним художественной формы.

На исходе XX века отечественная словесность стремится вернуть себе статус искусства слова. Писателей (и читателей) интересует сегодня не столько набор идей, сколько уникальность их расклада, узор, образуемый причудливым «расположением» слов в сознании автора. Иными словами – на первый план выдвигается эстетика языка художественной литературы (греч. «aisthetikos» – «относящийся к чувственному восприятию»), «внутренняя форма» слова (А. Потебня), дви-

---

<sup>1</sup> Там же

жение и изменение поэтических образов, «самоценность» поэтической речи, направленной на «актуализацию», на «воскрешение слова», на выведение его из бытового автоматизма (В. Шкловский, Р. Якобсон). Главным предметом внимания и изучения в сфере словесно-художественного творчества конца XX века снова становится *форма* как «организующий его принцип» (Б. Эйхенбаум), иначе говоря – как структурно-стилевой принцип (В. Эйдинова).

Стилевая доминанта словесного творчества проявляется в особом его внимании к языку – к тому, как, с помощью каких языковых средств выражена мысль, каковы пути совершенствования словесной формы, созидающей оригинальную, нетривиальную образность, как, наконец, достигается адекватность формы содержанию. Учитывая все вышесказанное, мы стремимся ответить на следующие вопросы:

- какие речевые средства способствуют созданию в современной прозе множественных вариаций словесной формы;
- каковы изобразительно-выразительные функции синтаксических моделей, в частности, несобственно-прямой речи;
- какими способами осуществляется «приращение смыслов» в произведениях современной словесности.

Как известно, в поэтическом языке (языке искусства) все элементы его внешней формы выполняют не только коммуникативную, но что принципиально для художественного текста – «ментальную» (мыслеформирующую, автокоммуникативную) функцию<sup>1</sup>. В пространстве поэтического текста язык становится речью – специфической, художественной речью. Ее отличие от бытовой (языка «поэтического» от «практического» – по терминологии формалистов) состоит в «остраннении» его конструктивных элементов, экспрессивном их использовании, и в результате – в актуализации и семасиологизации тех

---

<sup>1</sup> «Поэтическая функция» языка, на которой настаивал Р.Якобсон, проявляется в «рефлексивности» слова, в его «обращенности на само себя» (Якобсон Р.О. Работы по поэтике. М.: Прогресс, 1987). Ю.Тынянову художественный текст представляется особой речевой формой, «динамической речевой конструкцией» (Тынянов Ю.Н. Литературный факт // Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 261). Современная филологическая наука тоже склонна видеть в тексте «завершенное произведение речетворческого процесса». В.И. Тюпа, например, вслед за Тыняновым, именует словесный уровень текста «речевым строем произведения», его «оречевлением», непосредственно в произведении представленным «лингвистической знаковостью» (Тюпа В.И. Аналитика художественного (введение в литературоведческий анализ). М.: Лабиринт, 2001. С. 71).

языковых явлений, которые в обыденной речи оказываются нейтральными. Отсюда – обостренный интерес художников слова к эмоциональным «ореолам», экспрессивным оттенкам ритма, фоники и т.п. В талантливых литературных текстах форма словесного выражения направлена не только на передачу реальности (реальности сознания, в первую очередь), но и на самое себя, на собственное конструирование и его совершенство, позволяющее в самой речевой форме литературы ощущать прекрасное. Следствием движения искусства к своей эстетической сущности оказывается возвращение художественной форме ее активного творящего характера.

### 1.1. О некоторых тенденциях в сфере современных речевых форм

Художественное произведение, являясь моделью мира, формирует его как систему многоуровневую, что осуществляется посредством различных языковых слоев, множественность которых показательна для современной литературы. **Речевая эклектика** в такой (множественной и многослойной) системе координат – совершенно закономерное явление. Стремясь передать картину мира, запечатленную современным сознанием, художественное слово активно вбирает в себя и просторечие, и жаргон, и канцеляризмы, и экспрессионализмы, и собственно книжную лексику, образуя своеобразный **лексический коллаж**, отражающий особенности современного лексикона.

В конце XX века, как утверждает филологическая наука наших дней, происходит радикальное обновление лексики, ее переосмысление, присвоение новой (иногда диаметрально противоположной) семантики внелитературным словесным компонентам – архаизмам, англицизмам, арготизмам, «советским бюрократизмам» и т.п.<sup>1</sup>. В последние десятилетия становится совершенно очевидным стремление художников избегать слов, форм и способов выражения, свойственных советской эпохе, и тем самым демонстрировать свою независи-

---

<sup>1</sup> Целые массивы слов изменяют свою окраску. Смещаются значения политических терминов (*демократ, консерватор, левый, правый, красный, белый, коричневый* и т.п.). В словаре в целом происходят громадные передвижения из центра на периферию и обратно (см.: Толковый словарь русского языка конца XX века / под ред. Г.Н.Скляревской. СПб.: Фолио-Пресс, 1998; Козырев В.А., Черняк В.Д. Словарь – зеркало меняющегося времени // Русистика: Лингвистическая парадигма конца XX века. СПб., 1999. С. 58–61).

мость от ее языка. Дистиллированный, «двумерный» язык тоталитарного времени сменяется «многопространственным, либерализованным языком карнавала»<sup>1</sup>.

В русском литературном языке рубежа веков, как пишет Л. Крысин, два явления представляются весьма определенными: жаргонизация литературной речи и усиление процесса заимствования иноязычных слов<sup>2</sup>. Говоря о первой тенденции, ученый подразумевает процесс «размыывания границ между подсистемами языка». Социальные и профессиональные жаргоны утрачивают свою былую замкнутость и «поставляют» в общий речевой обиход слова и выражения типа *крутой, продвинутый, разборки, базар, ботва, фишка, впаривать, наехать, вкалывать, вешать лапшу на уши, крыша поехала* и т.п. Жаргонные слова и обороты далеко не редкость и в литературной речи. Специалисты (Л.П. Крысин, В.Н. Шапошников и др.) говорят о начале формирования так называемого **общего жаргона** – языкового образования, которое не просто занимает промежуточное положение между собственно жаргонизмами и русским литературным языком, но активно используется в неофициальной обстановке носителями литературного языка<sup>3</sup>. Общий жаргон, отражающий тенденцию к демократизации языка, свидетельствует в то же время об истончении духовной жизни современного человека. Это явление – в сильных и слабых его проявлениях – не могло не отразиться в языке художественной литературы, в ее речевых формах. Например:

*Полина в течение всей своей жизни зарабатывала больше Семена, вкалывая на закрытом предприятии как военный чин по телефонному оборудованию, а Семен околачивал груши в нищем НИИ, будучи даже кандидатом каких-то инженерных наук, но в неприбыльной отрасли сельского хозяйства* (Л. Петрушевская «Хэппи-энд»). Или другой пример: *Там* (в книге, написанной продвинутыми американ-

---

<sup>1</sup> См.: Купина Н.А. Тоталитарный язык: Словарь и речевые реакции. Екатеринбург-Пермь, 1995;

Басовская Е.Н. Художественный вымысел Оруэлла и реальный советский язык // Русская речь. 1995. № 4. С. 34–43.

<sup>2</sup> Крысин Л.П. Русский литературный язык на рубеже веков // Русская речь. 2000. №1; Черникова Н.В. Переориентированная лексика // Русская речь. 2002. № 2.

<sup>3</sup> См. также: Костомаров В.Г. Языковой вкус эпохи: Из наблюдений за речевой практикой масс-медиа. СПб: Златоуст, 1999; Толковый словарь русского языка конца XX века. Языковые изменения / под ред. Г.Н. Скляревской. М.: Фолио-Пресс, 1998.

цами. – Т. М.) было много шикарных выражений вроде *line extention*, которые можно было вставлять в концепции и базары (В. Пелевин «Generation “П”»).

В современной языковой ситуации весьма заметна и роль «компьютерного» жаргона. В 1990-е годы он явно выделился на фоне других профессиональных жаргонов и по его коммуникативной роли, и по степени влияния на литературную речь, а значит, – на структуру современного сознания. Этот тип речи целиком основан на английской (по происхождению) терминологии. Помимо специальных терминов типа *дисплей, файл, интерфейс, драйвер, сайт* и т.п., в компьютерный обиход вошли многие общеупотребительные русские слова, изменившие свое значение: *зависает, загружается* (компьютер), *скачать* (информацию), *распечатать* (текст на принтере), *отправить в корзину* и т.п., причем эти термины – и в обиходной, и в художественной речи – обыгрываются, сближаясь с русскими словами, наполняются двойным смыслом, например: *загрузиться по новой* (начать сначала); *семь бед, один «Reset»* и т.п.

Наряду с жаргонизацией отмечается невиданная активизация иноязычной лексики. В обыденной речи широко используются слова *имидж, презентация, номинация, спонсор, видео, шоу, триллер, хит, дискотека, супермаркет, секонд хэнд* и другие. Заменяются англицизмами как собственно русские (вместо *согласие, поддержанный* или *из вторых рук – консенсус, секонд хэнд*), так и слова иностранного происхождения (вместо обрусевших французских и немецких *жаргон, спектакль, экран, лозунг, бутерброд, шлягер – сленг, шоу, дисплей, слоган, сэндвич, бестселлер* или *хит*). В бытовом общении иноязычные слова порой сознательно (или бессознательно) искажаются, обыгрываются, становясь поводом для каламбуров и т.п.

Деструкция языка, характерная для современных художественных текстов, прямым образом связана с переживанием утраты целостности бытия, которое – в той или иной степени – доносится до читателя сегодняшней литературой (думается, само акцентирование этого языкового слоя писателями несет в себе пафос сопротивления литературы «чужому» для нее слову). Однако «поэтика языковой деформации» (подчеркнем это противоречие, свойственное живой жизни языка) не разрушает, а сохраняет его, если иметь в виду то, что язык, как



пишет Л. Зубова, «это прежде всего саморегулирующаяся система и совокупность возможностей для выражения разнообразных значений»<sup>1</sup>. Движимый потребностью выразить свое собственное, личностное мироощущение, писатель выполняет задачу, которая определяется не только его внутренними устремлениями, но – меняющимися свойствами вещей, человеческого сознания, а следом – и трансформирующимся языком.

Специалисты говорят об уникальных семантических возможностях, которые предоставляет современный лексикон отечественной словесности. «Переплавляя лингвистический шлак, прививки и инновации новейшего типа», литературный язык обогащается не только конструктивно, но и семантически, и в большой степени – в экзистенциальном направлении»<sup>2</sup>. Не случайно характерной чертой словесной формы новейшей русской литературы стала своеобразная «смещенная» лексика, точнее, ее нетрадиционное употребление, заключающее в себе возможность речевого, а следовательно, – смыслового выбора. «Колеблущееся» существование слова ретранслирует колеблющееся состояние человека (состояние как «сознание-переживание»), выражаемое и художественной литературой. Приведем несколько примеров:

*Мне жаль мое «я», которое от застольного общения с ними стало словно бы пластмассовым, и если его хоть чуть подержать у их огня, оно тут же мягчает и скукоживается, покрываясь с теплого бока кривизной морщин* (В. Маканин «Стол, покрытый сукном и с графином посередине»). Здесь «застольное» общение – не приятное времяпрепровождение человека за бокалом вина, а участие его в судилище, *спросе*, причем в качестве спрашиваемого, а значит, виновного.

*... я больше времени проводил в разных пионерлагерях и группах продленного дня – кстати сказать, удивительную красоту последнего словосочетания я вижу только сейчас* (В. Пелевин «Омон Ра»). Или: *...если узнаешь из кусочка газеты, как зал аплодисментами*

---

<sup>1</sup> Зубова Л.В. Современная русская поэзия в контексте истории языка. М.: Новое лит. обозрение, 2000. С. 399.

<sup>2</sup> Цит.: Куллэ В. Перстень из Геркуланума // Знамя. 1999. № 4. С. 190. См. также: Гаспаров М.Л. Язык, понятие, образ: Лигвистика языкового существования. М.: Языки рус. культуры, 1996; Лосев А.Ф. Форма – Стиль – Выражение / Сост. А.А. Тахо-Годи. М.: Мысль, 1995.

*встретил товарищей такого-то и такого-то, начинаешь думать, что эти двое – очень крутые люди, раз даже их товарищей специально встречают какими-то аплодисментами* (В. Пелевин «Онтология детства»). Авторское пояснение в первом примере и прием остраннения – во втором обнаруживают другой, метафизический (или абсурдистский) план в устойчивых словосочетаниях советской эпохи.

*Она покушалась, бедная бабенка, на счастье, хотела вкусить, оторвать себе клочок настоящего, недоступного ей счастья и той жизни, которую они все видели в телесериалах* (Л. Петрушевская «С горы»). В окказиональном фразеологизме «покушаться на счастье» происходит взаимное наложение смыслов устойчивых сочетаний: архаического – «вкусать наслаждение (счастье)», иронического – «с покушением на моду», жаргонного – «оторвать кусок», юридического – «покушаться на чужое (добро)». В результате это словосочетание получает горько-иронический подтекст, обнажающий отчаянную безнадежность, иллюзорность людского стремления к счастью.

Это обостренно-контрастное, почти экзистенциальное формирование слова и, в частности, его лексической сферы, стало сегодня лингвистической реальностью, возведенной в ранг литературного языка опытом современных художников слова, представляющих разные стилевые тенденции, но сближенных в своей словесно-эстетической ориентации. Это Л. Петрушевская и В. Пелевин, В. Маканин и Т. Толстая, В. Пьецух и Н. Садур, Ю. Буйда и Л. Улицкая. Однако, говоря об обновлении языка современной словесности, нельзя недооценивать впечатляющие усилия и результаты лексических экспериментов писателей, работающих в устойчивом русле реалистической традиции. Яркий пример – словотворчество А. Солженицына, несущее авторскую стратегию «лексического расширения». Она воплощена и в масштабном научном труде, осуществленном в 1990-м году («Русский словарь языкового расширения» содержит 30 тысяч слов и выражений). Труд этот вызван стремлением автора вернуть из запасников языка в речевой обиход и в русскую литературу «еще вполне гибкие, таящие в себе богатое движение слова», и тем самым противостоять «иссуши-

тельному обеднению русского языка и всеобщему падению чутья к нему»<sup>1</sup>.

Особый стилевой колорит прозы Солженицына 1990-х годов («Крохоток» – в первую очередь) создается его специфическим словарем, в котором архаическая лексика смыкается с новейшей, сочетаясь с подвижными речевыми формами, придуманными писателем или видоизмененными с целью оживить, сделать видимым дремлющий в корне слова «внутренний образ». Например, «запусть» – вместо «запустение», «ежедень» – вместо «ежедневно», «дружливый» – вместо «дружный» и т.п. Развенчивая легенду о писателе-«архаисте»<sup>2</sup>, исследователь В. Карпович, например, показывает, что лишь 40 процентов «необычных» слов, используемых Солженицыным, заимствованы из словаря В.И. Даля, все остальные являются авторскими новообразованиями<sup>3</sup>. Больше того – почти все «необычные» слова употребляются в его текстах окказионально, что говорит об их экспериментальном характере. К сходным выводам приходит и П. Спиваковский, утверждая, что даже слова, заимствованные у Даля, за редчайшим исключением, нужны писателю «не для создания некоего “аромата старины”, но, напротив, для расширения выразительных возможностей и смыслового обогащения *современной* (выделено автором. – Т. М.) литературной речи, для разрушения стилистических штампов и поиска новых красок и смыслов»<sup>4</sup>. Все лингвистические новации Солженицына (как и В. Астафьева, и В. Распутина) осуществляются в русле многовековой русской культурной традиции. При этом общая направленность на изменение привычной языковой «нормы» и смелость, дерз-

---

<sup>1</sup> Русский словарь языкового расширения / сост. А.И. Солженицын. М.: Наука, 1990. О нем см.: Мельникова С.В. О «лексическом расширении» А.И. Солженицына // Русская речь. 2000. № 1. С. 15–19; Семенова Г.П. «Чтобы слова не утекали, как вода...» О языке произведений А.И.Солженицына // Русская речь. 1996. № 3. С. 19–28.

<sup>2</sup> Л.В. Лосев акцентирует мысль о том, что «Солженицын – сугубый новатор, которого упорно пытаются читать как архаиста» (Лосев Л.В. Солженицынские евреи // Мат. конф. «А.И.Солженицын и его творчество». Париж; Нью-Йорк. 1988. С. 71) Действительно, в сфере художественной формы писатель ориентируется не столько на использование достижений литературы XIX века, сколько на опыт модернистской прозы Е.И. Замятина, М.И. Цветаевой, Д. Дос Пассоса (см.: Солженицын А.И. Публицистика: в 3 т. Ярославль: Верхне-Волж. кн. изд-во, 1996. Т. 2. С. 434, 446–448).

<sup>3</sup> Карпович В.В. Исследование новообразований и далевских слов у Солженицына // Грани. Франкфурт; М., 1974. № 94. С. 249.

<sup>4</sup> Спиваковский П.Е. Лексическое «расширение» в эпопее А.И.Солженицына «Красное колесо» // Социальные и гуманитарные науки. Отеч. лит. (Сер.6. Языкознание) ИНИОН РАН. 1994. № 4. С. 54–64.

новенность в поисках новых способов языкового выражения сближает их с исканиями писателей противоположной (постмодернистской) ориентации, что позволяет говорить об общих тенденциях в развитии речевых форм в современной прозе.

Источник развития литературного слова лежит как в сфере конструкции словесной формы, так и в сфере семантики – приращения порождаемых словом смыслов, их переименования, видоизменения и контекстного обновления. Языковые значения, осложненные мифологическими, культурно-историческими, ценностными и бытовыми (относящимися к повседневному опыту) ассоциациями, структурируют художественное сознание и художественное слово. Вступая в контакт с внутренним миром художника, с одной стороны, и с действительностью – с другой, слова приобретают новые, дополнительные, ассоциативные смыслы и значения, иначе говоря – метафоризируются. В результате **метафора**, понимаемая в широком смысле слова, из сугубо стилистического средства превращается в **важнейший компонент современного литературно-художественного мышления**.

Современная филологическая наука (Н.Д. Арутюнова, А.Н. Баранов, Ю.Н. Караулов, Г.Н. Складневская) рассматривает метафору как основную «ментальную операцию», как способ познания и структурирования мира. Действительно, писатель мыслит метафорами, конструируя их формой свой художественный мир. Не случайно **метафоричность** предстает одним из важнейших признаков современной художественной речи, позволяющей автору концептуализировать и структурировать современность, выделяя в ней самое важное и необходимое и оценивая мир<sup>1</sup>. Наиболее продуктивными, по мнению А. Чудинова, остаются вполне традиционные метафорические модели: дома, пути, пространства, родства, зооморфные и физиологические метафоры. Однако «старые» модели наполняются содержанием, соответствующим духу новой – противоречивой, переломной эпохи ру-

---

<sup>1</sup> Для обозначения метафорических моделей специалисты пользуются понятиями «архетип» или «метафорический архетип» (А.М. Панченко, И.П. Смирнов), «концептуальная метафора», «базисная метафора» (Дж. Лакофф, М. Джонсон), «метафорическая модель» (А.Н. Баранов, Ю.Н. Караулов), «парадигма образов» (Н.В. Павлович), «поэтическая формула» (Н.А. Кузьмина), «модель регулярной многозначности» (А.П. Чудинов) и др. (Чудинов А.П. Россия в метафорическом зеркале: Когнитивное исследование политической метафоры (1991–2000). Екатеринбург: Изд-во Урал. пед. ун-та, 2001. С. 28.)

бежа столетий. «Зеркало современных концептуальных метафор» (А. Чудинов) отражает представления об утрате целостности бытия, об экзистенциальном кризисе, свойственные современному человеку и выражаемые в метафорах или замкнутого пространства (лабиринт, круг, западня, коридор, колодец, тоннель, лаз), или – смутного времени и сознания (тьма, мрак, сумерки, уход, «отлетание», побег, полет, сон, глюк). Анализ этих моделей нам еще предстоит, пока же ограничимся одним примером из прозы В.Маканина, где метафора лабиринта, осложняясь и углубляясь целым рядом метафорических образов, открывает внутри самого текста нужное автору значение, включающее в себя – веру и безнадежность, озарение и отчаяние, подъем и погружение – одновременно:

*Добро и зло – это ведь как лабиринт, но скорее всего в лабиринте ты (человек) не запутаешься до полной растерянности, а попросту устанешь идти и махнешь рукой: хватит!.. махнешь обеими руками (тут Сашук, один из самых умных, улыбнулся, подверстывая вдруг подвернувшийся образ), взмахнешь и... как птица взлетишь и сделаешь круг и еще круг, видя уже сверху все многообразие комнат и переходов.*

*Мы можем взлететь над лабиринтом добра и зла, мы как птицы, но мы не можем его осмыслить и за краткое наше время постичь, говорил умный Сашук. И потому – надо верить (В. Маканин «Там была пара...»).*

Обратимся теперь к самим механизмам образования смыслов в художественном тексте. Лингвистическая наука последних лет (Ю.Н. Караулов, В.М. Павлов, Г.С. Щур) настойчиво подчеркивает «полевою природу» многих языковых единиц текста (наличие центра, ядра и периферии, диффузность границ и др.), говоря в то же время о смысловой роли в нем периферийных компонентов семантики слова – факкультативных, ассоциативных, вероятностных<sup>1</sup>. Сказанное позволяет представить значение слова как поле, которое является компонентом

---

<sup>1</sup> Теоретическое обоснование понятия осуществлено в работах Ю.Н.Караулова и других ученых-лингвистов. См.: Караулов Ю.Н. Общая и русская идиография. М.: Наука, 1976; Щур Г.С. Теория поля в лингвистике. М.: Наука, 1974; Лысякова М.В. Русский язык и русистика в современном культурном пространстве. Тез. междунар. науч. конф. Екатеринбург: УрГУ, 1999. С. 98–102.

языковой картины мира. **Семантическое поле** представляет собой систему лексических единиц, принадлежащих к разным частям речи, но объединенных общим (инвариантным) значением. Процедура смысловой интерпретации текста предполагает выявление ассоциативно-смысловых полей, основанных на **ключевых словах** и объединяющих их **концептах**, а также определение их связи между собой (пересечение, включение, контраст, наложение, дополнение) и установление ключевого концепта, концентрирующего в себе смысловую сущность текста<sup>1</sup>.

Литература конца XX века, как пишет Ю. Лотман, освобождается от «назойливой привычки видеть мир в его бытовых очертаниях» и учится видеть вещи как слова, всегда нагруженные смыслом<sup>2</sup>. В процессе семиозиса, не теряя своего физического единства, вещь расщепляется внутренне. Она как бы отделяет свою поверхность, которая, уже в качестве означающего, начинает свое собственное движение и вступает в новые связи, образные отношения, отличные от тех, что определены для вещи ее природой. Слово каждый раз «генерирует новые смыслы». Процесс **семиотической трансформации** вещи в знак, а также углубление и пересечение близких и отдаленных семантических гнезд можно убедительно показать на примере концепта «стол» в повести В. Маканина «Стол, покрытый сукном и с графином посередине».

Сохраняя предметный план вещи (*здоровенный дубовый стол, поверхность стола в трещинках, реален тот стол, он не умозрачен, не идея фикс: он живет*), образ-концепт повести подвергается

---

<sup>1</sup> Концепт, в отличие от лексической единицы (слова), – это компонент сознания, единица «ментального лексикона». (См.: Сергеева Е.В. Проблема интерпретации термина «концепт» в современной лингвистике // Русистика: Лингвистическая парадигма конца XX века. СПб., 1999. С. 126–130) Главное его свойство – связанность с другими подобными компонентами (см.: Бабенко Л.Г., Васильев И.Е., Казарин Ю.В. Лингвистический анализ художественного текста. Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2000. С. 77–85; Болотнова Н.С. Коммуникативные универсалии и их лексическое воплощение в художественном тексте // Науч. докл. высш. школы. Филол. науки. 1992. № 4. С. 75–87) Совокупность проявляющихся в произведении (шире – в идиостиле писателя) концептов образует концептосферу (термин принадлежит Д.С.Лихачеву. См.: Лихачев Д.С. Концептосфера русского языка // Изв. АН СССР (Сер. лит. и яз.) 1993. Т. 52. № 1. С. 6, 10; Степанов Ю.С. Константы. Словарь русской культуры: Опыт исследования. М.: Наука, 1997. С. 46, 76; Вежбицка А. Язык. Культура. Познание / пер. с англ. М.: Рус. слово, 1997).

<sup>2</sup> Лотман Ю.М. Внутри мыслящих миров. М., 1996. С. 297.

разнообразным трансформациям. Он одушевляется: стол помнит, двигается, хочет пообщаться, *совместиться*. Стол метонимизируется: *судилище – это прежде всего стол*. Он обрастает связями по горизонтали и вертикали: стол связан с подвалом, вызывает исторические аллюзии (Малюта, Нечаев, 37-й год), встраивается в родственную цепочку: тень парткома, суд общественности, консилиум психиатров. Стол гиперболизируется: *один и тот же стол, удлинённый в три раза по случаю; стол о четырёхстах ножках*; подвергается символизации: *многокилометровый мысленный стол, телефонный стол*; найденный детьми старый стол, будучи перевернутым, превращается в корабль со скатертью вместо паруса, и только отсутствие прилива мешает ему пуститься в большое плаванье. Наконец, метонимия помогает вскрыть метафизику стола как модели подмены небесного суда: *наш вариант СУДА, последний суд, главный стол ещё впереди*.

В свете подобных семантических трансформаций становится мотивированным переплетение семантических гнезд: *стол – судилище – спрос – паутина – преследование – охота – гон* – и составляющих эти гнезда лексем: *сплетается паутина, зацепив, выволакивают, вываживают рыбу, подсекли и начали подтаскивать; привкус погони, алчность гона, почуять, взять след, входит в раж, загнать, пригрызть, терзать, жертва, добыча, хищник, волки*. Далеко отстоящие друг от друга лексические единицы в пределах авторского текста объединяются инвариантным значением, в результате чего текст и становится, по выражению Лотмана, «генератором» необходимых ему «смыслов».

В современной литературе наблюдается отчетливая тенденция к выведению слова из стандартной сочетаемости с другими словесными элементами. Акцент переносится на экспрессивность языковых единиц, их идиоматичность, то есть на свойства, которым противопоказан стандарт. Проза конца XX века становится индуктивной, значение слова порождается данным контекстом. Авторы коллективной монографии «Русистика: Лингвистическая парадигма конца XX века» (С.Г. Ильенко, М.Я. Дымарский и др.) утверждают, что современные речевые модели характеризуются снятием запретов, смешением речевых стилей, вследствие чего наблюдается все большая подвижность границы между книжно-письменным и разговорно-устным общением.

Неофициальность, непринужденность, свойственные разговорной речи, снижают порог требовательности к «чистоте» слова, делают более гибкими сами речевые требования. Потребность современной словесности в заостренной экспрессивности вызывает широкое включение в литературное слово просторечных, жаргонных, диалектных элементов, в результате чего происходит **«оразговоривание» книжных текстов**. Устная речь перемещается с периферии в центр художественного внимания, что выражается в тексте **экспансией приемов разговорного синтаксиса**.

К специфике устной речи (напомним это) относится следующее: обилие незаконченных синтаксических построений, самоперебивы, повторы, подхваты. В разговорной речи допускается большое количество неточностей, когда неполнота выражения восполняется ситуационно и/или паралингвистически (интонацией, жестом). Разговорной речи свойственна большая чувствительность к звуковому оформлению – тону, тембру, к речевому поведению – жесту, мимике, позе, к отбору оценочной лексики, маркирующей ролевые позиции в диалоге. Здесь тональность общения является определяющей в достижении взаимопонимания, согласия; конкретная ситуация разговора, указательный жест и общий предшествующий опыт делает словесно неточно оформленную мысль вполне ясной для адресата. Приведем в качестве примера фрагмент из рассказа Л. Петрушевской «Стена»:

*...по поводу девушки Ани окружающие ее говорили, что она абсолютно пустое место, что сквозь нее можно пройти, не остановившись, не задев ни за что, что она облако пара. Наконец, говорили также, что сквозь нее можно пройти как сквозь стену, ни на чем не задерживаясь, и это само по себе абсурдное выражение (пройти как сквозь стену), как ни странно, не звучало в случае Ани как какой-то преднамеренный каламбур. Все просто ошибались, не вдумывались в слова «пройти как сквозь стену», и на протяжении многих лет это выражение то и дело всплывало в обмене мнениями относительно Ани. Очевидно, тут смешались два понятия – «натолкнуться на стену» и «пройти сквозь, не задев», смешались, как часто смешиваются в разговорной речи два понятия, образуя нелепицы, которые, однако,*



всем понятны (выделено нами. – Т. М.)<sup>1</sup>. Наложение друг на друга двух идиоматических выражений, совмещение двух противоположных в характерологическом смысле метафор – «стена» (основательность, устойчивость) и «облако» (легкость, воздушность) – значимо для Петрушевской не просто как спонтанно родившийся в речевом потоке непреднамеренный каламбур, но как знак амбивалентности оценки окружающими девушки Ани: поспешности, ошибочности и в то же время инстинктивной пронизательности в определении «хором» сути ее характера.

Другую грань тенденции «оразговаривания» художественных текстов поможет нам открыть текстовый фрагмент из повести В. Маканина «Стол, покрытый сукном и с графином посередине», передающий устный диалог:

*Еще когда укладывались спать и расходились по комнатам, дочь заметила мое скрываемое волнение. Скрыть от дочери труднее, чем от жены. (Потому что я все еще забываю, что она взрослая.)*

*Сказала:*

*– Не настраивай себя. (То есть не настраивай себя на ночь плохими мыслями.)*

*– Что? О чем ты? - я сделал вид, что не понимаю.*

*Тогда дочь сказала жестче:*

*– Ты хочешь, как Прокофьевич, умереть среди ночи? (Это о нашем соседе.)*

*– Вовсе нет.*

*Она продолжала:*

*– То-то завтра ОНИ порадуются: и спрашивать с тебя ничего не надо, и наказание свое товарищ уже получил. (Это если умру ночью.)*

*Я засмеялся. Она с юморком*<sup>2</sup>. Приведенный отрезок текста говорит о насыщенности, даже перенасыщенности повествовательной

---

<sup>1</sup> Петрушевская Л. Собрание сочинений: в 5 т. Харьков-Москва, 1996. Т. 1. С. 133–134. (Далее цитаты в тексте с указанием тома и страницы.) Цитирование по изданию: Петрушевская Л. Дом девушек. М.: Вагриус, 1999 – осуществляется только с указанием страницы.

<sup>2</sup> Маканин В. Кавказский пленный. М.: Панорама, 1997. С. 343 (Далее страницы по этому изданию указываются в тексте). Цитирование «Голосов» и «Утраты» ведется по изданию: Маканин В. Отдушина. М.: Известия, 1990 – тоже с указанием страницы в тексте.

формы современной прозы внелитературными оборотами, придающими ей тот самый характер коллажности, эклектичности (и отсюда – ироничности и редуцированности), который выражает ее концептуальную устремленность к естественности, раскованности и свободе самовыражения как высшей ценности человека, живущего в «эпоху масс». И в то же время этот «речевой» характер прозы открывает едва ли не самую важную (в плане литературной эволюции в целом) сторону проблемы, о которой писал Лотман: «Всякое “приближение к разговорности” (...) в гораздо большей мере сигнализирует о неудовлетворенности писателей “условностью” предшествующей литературной традиции, чем представляет собой натуралистическое воспроизведение “сырой” речи»<sup>1</sup>.

Так, под влиянием разговорной речи на смену классическому (иерархическому) типу художественной прозы приходит так называемая **«актуализирующая проза»**, и ее значение, как считают специалисты (Г.Н. Акимова), предельно интенсифицируется к концу века<sup>2</sup>. Классическая (синтагматическая, по Арутюновой) проза строится на эксплицитном употреблении подчинительных отношений как на уровне словосочетания, так и на уровне предложения. Актуализирующая проза воплощается в более коротких предложениях, уменьшении подчинительных отношений, преобладании бессоюзия и вставных конструкций. Многочисленные отступления от синтаксической иерархии, фиксируемые в современных текстах, коррелируют с утратой иерархичности в современном мире. Так, для оформления вставных конструкций часто используются союзы и союзные слова, уточняющие характер (причинный, условный) вставных замечаний, но они не выражают синтаксических отношений подчинения или сочинения, как в сложном предложении. Существенно увеличивая содержательно-информационный объем предложения (и текста в целом), они не позволяют выстроить эту информацию в цепочку зависимостей и детерминант, выстроить иерархическую «лестницу», что выражает реля-

---

<sup>1</sup> Лотман Ю.М. Структура художественного текста. М.: Искусство, 1970. С. 106.

<sup>2</sup> Термин введен Н.Д.Арутюновой, положившей в основу разграничения двух синтаксических типов прозы отношение к литературной норме и выделившей явную тенденцию к разрушению нормативной синтаксической иерархии предложений (Арутюнова Н.Д. О синтаксических типах художественной прозы // Общее и романское языкознание. М.: Наука, 1972. С. 195). См. также: Акимова Г.Н. Новое в синтаксисе современного русского языка. М.: Высш. шк., 1990.

тивный характер сознания современного человека, а значит – и современного художественного сознания.

К особенностям современной прозы следует отнести и особое синтаксическое ее строение, сказывающееся в значительном увеличении количества **безличных предложений**. За этой синтаксической особенностью тоже скрывается общая тенденция развития словесной формы, определяемая воздействием на языковую систему экстралингвистических факторов. В первую очередь, как пишет Ю.Н. Караулов, это существенные изменения в сегодняшних представлениях о мире и месте человека в нем, о позиции личности вообще и собственной личности, в частности<sup>1</sup>. «Иными словами, – конкретизирует свою мысль ученый, – за внешне проявляющейся и наблюдаемой экспансией безличности в тексте можно усматривать информационно-когнитивные и прагматические причины... Мир современного человека раздвинул свои пределы до бесконечности. Прирост наших знаний, колоссальный объем информации столь же колоссальным образом увеличили и область энтропии – неопределенности, незнания, раскрыли безмерность нашего невежества»<sup>2</sup>. Синтаксически этот смысловой пласт современного сознания выражают пассивные обороты со скрытым, неопределенным, а иногда обобщенным субъектом (*что-то тряслось, когда все уляжется, теперь все на инстинктах*). Большая часть таких конструкций – это неопределенно-личные и модально-безличные предложения с выражением разной степени необходимости действия.

Анализ подобных синтаксических моделей в произведениях избранных нами авторов подтверждает справедливость наблюдений Ю. Караулова о том, что неопределенно-личные предложения, с одной стороны, отражают оценку ситуации, за которой стоит некая неопределенная сила. Например: *Им необходимо нравственно тебя осудить, прежде чем дать ногой под зад; В ноздрях потянуло холодком; В ноздрях тянуло и тянуло холодом; На него нашло и накатило, и вот он говорил теперь глупости* (В. Маканин «Стол, покрытый сукном и с

---

<sup>1</sup> Караулов Ю.Н. Словарь Пушкина и эволюция русской языковой способности. М.: Наука, 1992. С. 106; Он же. Русский язык и языковая личность. М.: Наука, 1987. С. 22. См. также: Пиотровская Л.А. Языковая концептуализация мира и грамматическое описание языка: семантика неопределенности // Русистика: Лингвистическая парадигма конца XX века. СПб., 1999. С. 103–109.

<sup>2</sup> Караулов Ю.Н. Словарь Пушкина и эволюция русской языковой способности. М.: Наука, 1992. С. 106

графинном посередине», «Кавказский пленный»). С другой – выражают значение необходимости действий, направленных на поиск выхода: *Вперед, совок, тебе уже ничего не предстоит. Вперед, милый. И не страшно, что впереди такая темень и мрак – это всего лишь ночь* (В.Маканин «Стол, покрытый сукном и с графинном посередине»); или: *...нельзя перестать медленно падать в никуда – можно только подбирать слова, описывая происходящее с тобой; А чтобы сойти с поезда, нужен билет* (В. Пелевин «Онтология детства», «Желтая стрела»). Размытость, «безопорность», уход в бессмысленную бесконечность характеризуют мир современного человека. Ощущение зыбкости благополучия и – более того – приближения неминуемой катастрофы отражается, как мы видим, в «мерцающем», неиерархическом синтаксисе текстов современных прозаиков:

*У него было ясное, хотя и необъяснимое ощущение, что кто-то свыше крепко и уверенно натянул вожжи и правит вместо него, Ключарева, и, уж разумеется, этот, который свыше, промаху не даст, он свое дело знает* (В. Маканин «Ключарев и Алимускин»).

С релятивным характером современного сознания, воплощаемым словесностью конца XX века, оказывается связанной еще одна синтаксическая особенность сегодняшней прозы – повышение функции **модальности**<sup>1</sup>. Отношение говорящего к сообщаемому реализуется в современном тексте: а) введением специальных модальных частиц для выражения неуверенности (*вроде, будто, вероятно, кажется*), предположения (*разве что, наверное, пожалуй, скорей всего*), недостоверности (*якобы, как бы, по слухам, говорят*); б) при помощи междометий для выражения внезапности (*бац, хлоп, хват, глядь*); в) частицами-союзами (*благо, ведь, все-таки, как-никак, даже, лишь, пусть, только, просто, хотя*); г) интонационными средствами, акцентирующими удивление, сомнение, недоверие, иронию. Как показывает анализ большого количества современных текстов, модальность акцентирует вариативность и предположительность в изображении происходящего и авторской его интерпретации:

---

<sup>1</sup> См.: Теория функциональной грамматики. Л.: Наука, 1990. Гл. II. Модальность. С. 123–167. Статьи А.В. Бондарко, Е.И. Беляевой, С.Н. Цейтлина; Купина Н.А. Смысл художественного текста и аспекты лингвистического анализа. Красноярск, 1983.

*Может, теперь у него тоже распалась связь времен, то есть он начал сомневаться, как Гамлет, а вообще любил ли его кто-нибудь?*

*И не думает ли он теперь, быть или не быть, – этот новый Гамлет в поисках выхода из своего положения: несправедливо обиженный, брошенный, преданный, может быть, он все пытается кому-то объяснить что-то, все пишет в уме письма, вероятно, так: деточки, дети мои, быть или не быть? Был я или не был?* (Л. Петрушевская «Новые Гамлеты»).

*Конечно, если уж ты роешь пещеру, то в отношениях ты должен сам стать отчасти пещерным и деспотичным, ибо иначе ни тебе, ни твоей мягкосердечной семье не уцелеть и не выжить. (Но, виднo, Ключарева еще недостает на это. Он только на полпути)* (В. Маканин «Лаз»).

В создании новых речевых моделей в прозе последних десятилетий немаловажную роль играет и **стилистически окрашенная пунктуация**. Пунктуационно-графическое оформление современного текста подчиняется стратегии его смыслового развертывания – как на поверхностном, так и на глубинном уровнях. Пунктуация используется как особый информационный канал и как особое (строго индивидуальное) текстообразующее средство<sup>1</sup>. Прежде всего, обращает на себя внимание очевидное преобладание **запятых** над всеми прочими знаками препинания. Уместно будет заметить, что запятая как разделительный знак внутри предложения, зафиксированный в первой русской грамматике В. Е. Аодурова<sup>2</sup>, в памятниках древнерусской письменности употреблялась с XV века без четкого разграничения функций знака. В отличие от современной литературной нормы, древняя норма письменного текста (летописи) отделялась от устной речи значительно меньшей дистанцией. Типичной чертой построения древнерусских текстов было нанизывание, присоединение предложений и их частей друг к другу, как, скажем, в «Повести временных лет»: *Изгнаша варяги за море, и не даша им дани, и почаша сами в собЕ володЕти, и не бЕ в нихъ правды...* Цепное нанизывание отрезков речи бы-

---

<sup>1</sup> Весьма распространенным явлением в современных изданиях представляется примечание следующего содержания: «Текст печатается с сохранением авторской пунктуации» (Петрушевская Л.С. Дом девушек. М.: Вагриус, 1999).

<sup>2</sup> Русский язык: Энциклопедия. М.: Дрофа, 1997. С. 135.

ло свойственно и серии бессоюзных предложений в произведениях устного народного творчества. Синтаксически однородные структуры в современном языке не случайно вызывают ассоциации с этими архаическими текстами, но функция этих структур иная. Посмотрим, в чем проявляется их новая смысловая роль.

Для изображения современного мира писателю, углубленному в сферу повседневного быта, важны подробности. Фиксация подробностей, синонимы и перечисления нужны ему для того, чтобы запечатлеть многообразие неиерархизированного мира, показать равнозначность его предметов и сущностей. В этом смысле замечателен синтаксический план прозы Л. Петрушевской, производящий впечатление ретардации (замедленности) повествования. Предложения в ее рассказах нередко очень велики по объему, в них явно преобладает сочинительная связь, идет сплошной паратаксис (греч. parataxis – выстраивание рядом, сочинение предложений). Многие предложения и даже абзацы начинаются с сочинительного союза:

*И вот наконец в полутьме твоей комнаты он сидит за столом вместе с другими людьми, а ты сидишь далеко от него, где-то на отшибе, не думающая о себе буквально ничего, ни крошечки – это твоя самая прекрасная особенность, – ты сидишь, как всегда, в полном спокойствии. Он важен, с легкой подковыркой, вежлив, он джентльмен с бесовским выражением лица, он внезапно смеется гораздо более высоким голосом, чем его собственный. Все происходит нормально, все едят рыбку с какими-то сухими скорыми блинами производства твоей сестры и наливают друг другу то ли столичную, то ли вудку польску wyborovu. Он наливает своей соседке, которая таинственно покрашена и неумело курит, каким-то образом она тоже попала сюда, ну да Бог с ней. А ты сидишь, щурясь, и смеешься так сердечно, без капли наблюдения за собой со стороны и сравнения себя с кем-то...*

*Он пьет рюмочки одну за другой, абсолютно не пьянея, он ест рыбку и говорит удачные остроты, подставляет спичку своей соседке и подливает в ее стопку, и все это кажется таким обыденным. Разговор держится на воспоминаниях об общих знакомых и том учреждении, где они все немного подрабатывают... («Бал последнего человека»).*

Нанизывание подробностей, их «приращения», передают впечатление пестроты и обыденности окружающего мира и одновременно – значимости его «мелочей» и «сора», внутри которого складываются человеческие судьбы. Насыщенность современной прозы «мелочами» мотивируется двумя – противоположными – основаниями. Первое из них – преимущественная направленность внимания сегодняшних художников к приватной сфере жизни, состоящей из бесконечного множества малых ее компонентов. Второе – отсутствие доминирующей, собирающей распавшийся на куски мир «силы», иначе – отсутствие конструктивного начала, цементирующего художественное сознание рубежной эпохи.

В отличие от «запятой» знак «**тире**» в современных текстах выражает акцент на существенном, главном, толкуемом как экзистенциальный выбор. Через конструкции с этим знаком авторское высказывание приобретает «формульный» характер. В эзотерической прозе В. Пелевина, например, эта особенность связана с тем, что экзистенциальные понятия и этические категории писатель чаще всего стремится определить через обыденные предметы и явления:

*Жизнь – это просто грязное стекло, сквозь которое я лечу («Желтая стрела»).*

*Любовь – это то, из-за чего каждый находится там, где он находится. Все, что ты делаешь, ты делаешь только из-за любви. Иначе ты просто сидел бы на земле и выл от ужаса. Или отвращения. Любовь придает смысл тому, что мы делаем, хотя на самом деле этого смысла нет («Затворник и Шестипалый»).*

*Поиск смысла жизни – сам по себе единственный смысл жизни («Происхождение видов»).*

«Формульный» характер конструкций со знаком «тире» представляется драматической, нередко почти безнадежной попыткой «ухватить» сущность явлений, дать словесное определение утратившим свое смысловое «ядро» понятиям и категориям. Противоположную смысловую роль исполняет **двоеточие**: оно фиксирует многопредметность, разноголосицу и пестроту в подаче картины мира, ее переполненность всевозможными связями, соотношениями и переходами.

Функции двоеточий в художественных текстах традиционно множественны и разнообразны. Как известно, посредством двоеточия

вводятся разные виды речи (прямая, внутренняя, косвенная). В современной прозе двоеточие маркирует: 1) и переходы речи – от авторской к внутренней или косвенной (*Сделав Рубахину знак: мол, попытаюсь добыть выпивки (раз уж здесь застряли), стрелок отходит шаг за шагом к плетеному забору*); 2) и пояснения в авторской, прямой или внутренней речи (*Он глянул на пойманного: лицо удивило; Он вдруг догадался, что его беспокоило в пленном боевике: юноша был очень красив; Невозможность понималась без слов: убей он боевика, грузовикам по дороге уже не проехать*); 3) и введение кинематографических пассажей, картин (*Без перемен: две грузовые машины (Рубахин видит их издали) стоят на том самом месте*); 4) и указание на границу генерализованных высказываний, сентенций (*Это как рана: не слышишь, когда получаешь, зато уж теперь болит*).

Синтаксическим синонимом двоеточия выступают нередко **скобки**, частотность употребления которых заметно возрастает в современных текстах. Скобки маркируют переходы речи внешней во внутреннюю: *Вовк. Дай курнуть! (И что за удовольствие ловить на мушку?)*. В скобках вводятся «кинематографические ремарки»: (*Два первых предметных образа: лицо СЕКРЕТАРСТВУЮЩЕГО и графин, оба в середине стола. Графин с водой. Лицо с приятностью*). Скобки могут заключать в себе эмоциональную оценку: (*Нет, это удивительно!*); (*Бывает.*); (*Жаль!*).

Использование этого пунктуационного знака связано, как мы видим, с определенными смысловыми и интонационными изменениями, происходящими в основном предложении текста и во вставочной его конструкции. Художник сознательно вовлекает читателя в процесс творчества, делает его соавтором, что способствует усилению выразительности всего контекста. Больше всего в скобках даются собственно авторские пояснения разного рода: (*утраченная отзывчивость не может не аукнуться*); (*Суд земной не просто разрушает суд небесный – он отбирает немереную его силу в свою пользу*). Скобки содержат авторские генерализованные высказывания: *Необратимость случившегося (смерть – один из ясных случаев необратимости) торопит и против воли подгоняет: делает обоих солдат суетными*. Скобки несут в себе дополнения, добавления, уточнения, возникающие спонтанно, вводят в текст так называемые «реплики в сторону»: *Залитое солнцем простран-*



*ство напоминало Рубахину о счастливом детстве (которого не было); Особняком стояли над травой гордые южные деревья (он не знал их названий). Наконец, важнейшей функцией скобочной записи является психологический авторский комментарий, редуцированный, сведенный до минимума, буквально вынесенный за скобки: *Смущение отступило. (Но оно только припряталось. Не ушло совсем.)*; *Чувство сострадания по-могло Рубахину; сострадание пришло ему в помощь очень кстати и откуда-то свыше, как с неба (но оттуда же нахлынуло вновь смущение заодно с новым пониманием опасной этой красоты).**

Все приведенные фрагменты взяты из произведений Маканина, и это не случайно. В текстах именно этого автора скобочное оформление сильно и эффектно подчеркивает смысловое наполнение изображения<sup>1</sup>. Посредством скобочных записей писатель вносит в текст ту информацию, которую он считает необходимой для наиболее адекватного ее понимания. Они (эти включения) придают повествованию смысловую насыщенность и определенность, не нарушая его лаконичности и не утяжеляя его, ведь синтаксис речи, как справедливо полагает С.Г. Ильенко, – это свободное сочетание интеграции и делимитации (расщепления, парцелляции)<sup>2</sup>. Чем дальше от нормативного литературного языка, тем меньше синтаксические модели подчиняются системным законам, однако в художественном тексте сдерживающий фактор всегда присутствует. Организующим началом, «доминантой» литературного произведения выступает авторская **концепция действительности**, поэтому любой и каждый из компонентов текста «работает» на создание концептуально значимого для художника смысла<sup>3</sup>.

Художественный текст как особая речевая форма формирует собственные, только ему свойственные синтаксические модели, в которых грамматические нормы целенаправленно нарушаются. В тексте художественного произведения происходят сложнейшие переплете-

---

<sup>1</sup> См.: Мясищева Н.Н. Разговорный синтаксис как источник обновления современной художественной прозы и место в нем парцелляции: дис. ... канд. филол. наук. СПб., 1993; Шевцова О.Н. Стилистические функции знаков препинания (на материале прозы В.Маканина): дис. ... канд. филол. наук. Ростов н/Д., 1998.

<sup>2</sup> Ильенко С.Г. Синтаксические единицы в тексте. Л.: Изд-во Ленингр. гос. пед. ин-та. 1989. С. 4–14.

<sup>3</sup> Понятие доминанты литературного текста теоретически обосновали представители русского формализма (В.Б. Шкловский, Р.О. Якобсон, Б.М. Эйхенбаум, Б.В. Томашевский) и связывали его, в первую очередь, с формой.

ния авторских, персонажных и других речевых зон, что создает возможность таких пересечений норм литературного языка и стихии разговорной речи, которые вне текста художественного произведения трудно представить. В модель сложного предложения включается такое содержание, объем которого мог быть достаточным для целого рассказа и даже романа. Приведем несколько подтверждений этой мысли:

*Получилось же вот что: ранняя беременность, мать поддерживала, затем: муж подлец давно ушел, старшая дочь старуха под пятьдесят тоже с пьющим мужем, и давно все отношения с ними порваны, даже варить им варенье как раньше не имеет смысла, зятек все равно все пропьет и слопают, детям не оставит, а вникать в их разухабистую жизнь, разводить их надоело, все проехало, остался только телефон, по которому мать звонит старухе-дочери и жалуется на непосильную тяжесть жизни с сыном (Л. Петрушевская «Младший брат»).*

Другой пример:

*Нина свободно могла бы быть на месте Маши, могла бы и попасть в санаторное отделение психбольницы им. Соловьева, как советовала маме мамина подруга, глядя, как здоровая девка сидит и держит телефон на коленях, ожидая (бесплодно) звонка, подошел и ее черед, она не спит, не ест и не устраивается на работу, хотя денег у матери не хватает даже на еду; Нина, затем, могла бы свободно оказаться в положении Глюмдальклич, если бы сбежала от материнских наставлений работать на завод, с предоставлением общежития; но судьба распорядилась иначе, спустя год мы уже застаем Нину на службе (редактор многотиражки одного из институтов), вокруг полно мальчиков вполне земного вида, в том числе и один Николай, выпускник, младше Нины на три года, но это незаметно, поскольку она-то худенькая, а он крупнее и выше, ходит как тень за Ниной, дежурит в редакции, провожает ее домой, пригласил на день рождения домой к папе и маме, все, планка падает, рубеж взят (Л. Петрушевская «Музыка ада»).*

Большие синтаксические периоды, максимально нагруженные информацией, реальными и идеальными событиями, производят впечатление скороговорки. Парцеллированные же конструкции, напротив,

дискретны, они представляют собой явление противоположного «нанизыванию» порядка, когда одно предложение разбивается на несколько самостоятельных конструкций. Например:

*Вовка водрузил на кучу песка транзистор убитого ефрейтора, нашел поддерживающую дух ритмичную музыку. (Но негромко. Для своего же блага. Чтоб не помешать Гурову и Алибекову, разговаривающим на веранде)* (В. Маканин «Кавказский пленный»). Благодаря парцелляции, создается впечатление, что жизнь не линейна, а фрагментарна, раздроблена на составляющие – и все же представляет собой целостное единство.

Большинство парцеллированных конструкций призваны передать спонтанный ход мыслей, расщепленный «поток сознания» (сам термин выражает суть обозначаемого текстового явления – отображения внутренней речи персонажа в форме, наиболее приближенной к реальной работе сознания):

*Кто я ему? Сестра родная? Жена?* (В. Маканин «Человек свиты»);

*Ужас. Жених, познакомились - сошлись. Познакомились, можно догадаться, в парке Горького, а что мама?* (Л. Петрушевская «Музыка ада»)

*Я даже не знаю, кто такой я сам? Кто тогда будет выбираться отсюда? И куда?* (В. Пелевин «Желтая стрела»).

Экспрессивные синтаксические конструкции позволяют выстроить внутренний диалог повествователя (или персонажа) с самим собой так, что передача внутренней речи (со свойственными ей особенностями – ассоциативностью, усеченностью конструкций, семантической свернутостью, эгоцентричностью)<sup>1</sup> в художественном тексте осуществляется по способу «прямой трансляции» потока сознания героя-повествователя, будто бы не подвергаемой никакой специальной обработке, например:

*Мысль у меня уже прежде мелькнула. Мысль почти ребяческая: побыть за этим столом, когда там никого нет. (Пойти среди ночи?) Посидеть за их столом: спокойно и свободно посидеть одному. Подготовиться психологически (и как бы лишить стол его метафизиче-*

---

<sup>1</sup> См.: Выготский Л.С. Психология искусства. М., 1980; Леонтьев А.Н. Избранные психологические произведения. М., 1983.

ской силы) – это уже кое-что; верное очко в мою пользу. Да: побыть с ним запросто. Да: один на один... А уж ОНИ пусть придут после меня и после меня сядут. (В. Маканин «Стол, покрытый сукном и с графином посередине»).

Итак, можно сказать, что почти все нетрадиционные синтаксические модели, отмеченные нами, связаны с энтропийным и интровертивным характером современного художественного сознания и выражают спонтанность и саморефлексию прозы рубежа веков. Обратимся теперь к вопросу о типах и **способах организации современного повествования**.

Существует целый ряд тем, которые концентрируются вокруг идеи диалогизма (по М. Бахтину), с одной стороны, и образа Автора (по В. Виноградову) – с другой. Среди них проблемы полифонии, способов передачи чужой речи, точки зрения (точки видения) в композиции, художественного пространства, нарративной маски и др. Способы организации повествования в современной прозе нельзя определить, оставаясь в рамках традиционных формул (собственно повествование, описание, рассуждение). Новейшая проза демонстрирует самые разнообразные метаморфозы нарративных структур. Их затруднительно свести к известным в литературоведении типам: монологическому и полифоническому (М. Бахтин), фразеологическому (Г. Мосалева), свободному косвенному дискурсу (Е. Падучева), персональному стилю (Ю. Манн)<sup>1</sup>. Недавние исследования в этой области демонстрируют тенденцию к раздвижению границ повествовательных форм, устанавливая формы нетрадиционные и обновленные: «повествование с подвижным горизонтом»<sup>2</sup>, «вариативность, варьирование, соотношение, возникновение осложненных форм организации повествования»<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> См.: Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. М.: Худож. лит., 1972; Виноградов В.В. О языке художественной прозы: Избр. труды. М.: Наука, 1980; Успенский Б.А. Поэтика композиции. М.: Искусство, 1970; Лотман Ю.М. В школе поэтического слова. М.: Просвещение, 1988; Мосалева Г.Н. Поэтика Н.С.Лескова. Ижевск, 1993; Падучева Е.В. Семантические исследования. Семантика нарратива. М.: Языки рус. культуры, 1996; Манн Ю.В. Об эволюции повествовательных форм // Известия РАН (Сер. лит. и языка). Т. 51. 1992. № 1.

<sup>2</sup> Дрозда М. Нарративные маски русской прозы // Русская литература. Амстердам. 1994. Т. 35. С. 300.

<sup>3</sup> Кожевникова Н.А. Типы повествования в русской литературе XIX–XX вв. М.: Наука, 1994. С. 328.

Следует подчеркнуть, что причисление художественного текста (а тем более стиля писателя) к той или иной повествовательной форме производится всегда с известной долей условности: речь идет о пропорциях. Условность традиционного разделения объективного (от 3-го лица) слова повествователя и субъективного (от 1-го лица) слова рассказчика или персонажа становится совершенно очевидной, прежде всего потому, что рассказчик и персонажи – это, как говорил В.В. Виноградов, речевые порождения Автора, формы его «литературного артистизма». Сквозь «чужое» языковое сознание, игру личин и масок, смещение позиций и «точек зрения»<sup>1</sup> обязательно и непременно проступает лик Автора. В современной прозе мы сталкиваемся с постоянным смещением позиций, с которых ведется повествование, и поэтому важной тенденцией новейшей словесности нам видится двуединый, двунаправленный (опять же – смешение, стирание граней!) процесс объективации повествования рассказчика и субъективации авторского повествования, центростремительный по сути и оксюморонный по форме, выражающий ситуацию максимального сближения (не отождествления, а именно сближения) образа Автора и образа рассказчика, другими словами – утверждение нового (смешанного) **объектно-субъектного** способа организации повествования<sup>2</sup>.

Немаркированность точек зрения требует определенных усилий в их «расшифровке», предполагает известную читательскую искушенность. Сложность в интерпретации такого текста заключается в том, что точки зрения не только сменяют друг друга, но зачастую тесно переплетаются даже в рамках одного предложения, вызывая ощущение стилистического сбоя и создавая своеобразный композиционно-стилевой эффект, что целенаправленно достигается в рассматриваемых нами текстах.

Так, повествование, скажем, в «Голосах» В. Маканина подвергается постоянной перемене его ракурса: от субъективного повествова-

---

<sup>1</sup> «Точкой зрения», по Бахтину, считается та позиция, с которой ведется повествование в том или ином месте текста. Она может быть обозначена эксплицитно, как бы «заявлена» автором, маркирована в тексте, а может быть скрыта, задана неявно, то есть не маркирована. В ходе развертывания повествования «точки зрения» сменяют одна другую.

<sup>2</sup> См.: Перевалова С.В. Особая география памяти (Образ Автора в русской прозе 1970–1980-х годов – В.П. Астафьев, В.Г. Распутин, В.С. Маканин): монография. Волгоград: Перемена, 1997. С. 13.

ния (форма 1-го лица, когда повествователь является свидетелем и участником событий) – к сложно опосредованной форме 2-го лица, где автор находится в состоянии постоянного сближения-удаления по отношению к образу «человека пишущего» – к повествованию неперсонифицированному (3-е лицо), благодаря которому автор занимает позицию максимально возможной объективности. Повествовательная форма маканинской повести, в основе которой лежит ассоциативный («монтажный») принцип расположения частей текста, представляется открытой для подключения новых «голосов» (не случайно слово-заглавие употребляется автором во множественном числе). Такую конструкцию можно представить в форме **спирали**, каждый виток которой предьявляет еще один «вариант голоса». Знание воспринимающего субъекта об этих звучаниях постоянно наращивается, возрастает, не становясь вместе с тем полным и законченным. Повесть, в которой критика справедливо усматривает новые писательские стратегии, открывает парадоксы именно так увиденного художником мира: он алогичен, непроницаем и в то же время устойчив – в плане повторяемости одних и тех же жизненных ситуаций и бесконечной цепочки «голосов» разного уровня. Их оркестровка играет огромную роль в создании конструктивно-смыслового единства произведения – того самого сложного, «**спиралевидного**» множества, которое очерчивает **стилевую форму Маканина**. В текстах других талантливых авторов это особое многоголосие звучит по-иному, направляясь иной стилевой формой.

Так, многоголосная форма прозы Петрушевской складывается более всего как **форма «с двойным дном»**, создающая эффект раздвижения и усиления внешнего звучания голоса – его внутренним звучанием, когда разрастание смысла осуществляется через опровержение кажущейся наивности (или даже примитивности) – всеобщностью, даже бытийностью. Открытие Петрушевской в области повествовательного формостроения заключается в создании симфонического эффекта, достигаемого в рамках монологически (по его внешнему устройству) организованного рассказа. Покажем это, обратившись к одному из самых значительных произведений литературы 1990-х годов – «**Время ночь**».

Повествование ведется от лица главной героини и рассказчицы – Анны Андриановны, авторская точка зрения здесь формально не выражена<sup>1</sup>. Мы имеем дело с повествованием от первого лица, в котором, как пишет Б.Вичентич, «коммуникативная ситуация (в отличие от условности традиционного нарратива от 3-го лица), характеризуется непосредственностью, спонтанностью»<sup>2</sup>. Все события повести преломляются через сознание и речь главной героини; ее точка зрения имеет абсолютную повествовательную власть, квалифицируемую югославской слависткой как «вербальная тиранья». На наш взгляд, это тот самый – очень характерный для Петрушевской – случай, когда актуализируется сам процесс рассказывания, когда монолог повествователя оборачивается сложным сплетением многих и разных голосов. Мастерство прозаика заключается в нахождении приемов и способов оркестровки этого многоголосия. Б. Вичентич выделяет среди них нетрадиционные, как принято сегодня говорить, – инновационные способы.

В контексте повествовательного монолога, когда все события повести раскрываются в русле «точки зрения» главной героини, – мнения и высказывания всех прочих персонажей передаются ею, в основном, формами косвенной и несобственно-прямой речи. При этом «чужое слово», преломленное сквозь призму восприятия рассказчицы, сохраняет собственный (присущий ему) синтаксический строй, экспрессивную лексику и модальность. Например:

*И эта ядовитая Вероника, помолчав, сказала, что месяцев через пять Алене станет лучше и она поймет, как в дальнейшем себя вести с мальчиками..., но лично она в эту грязь вмешиваться не собирается, и какое это счастье, что она лично не пошла с Шурой на сеновал, а Алена пошла, есть гордые люди, которые не будут бороться за свое счастье такими методами, как сеновал, а этот Шура кому только не предлагал, противно было смотреть, она лично никогда не веша-*

---

<sup>1</sup> Такое положение вещей, когда между героем-повествователем и читателем нет посреднической роли автора, близко канонической коммуникативной ситуации, образцом которой является разговорный дискурс.

<sup>2</sup> Вичентич Б. О некоторых особенностях нарративной структуры повести «Время ночь» Людмилы Петрушевской // Славистика. Белград, 2000. Кн. IV. С. 212–218.

лась на шею, и для нее мужская красота состоит совершенно в другом, не в смазливом личике, а в другом! (1, 422)

Иногда в пределах одного высказывания героини осуществляется перетекание повествования в прямое обращение к тому, о ком идет рассказ, иными словами (словами Б. Вичентич) – «в наррацию вторгается прямая речь, не оформленная графически»:

*Конечно, Тима в ответ – я не Тамарочка, и замыкается в себе, даже не говорит спасибо за конфету, упрямо лезет на сцену и садится со мной за столик, скоро вообще меня никто не будет приглашать выступать из-за тебя, ты понимаешь? (1, 352)*

Как известно, перевод прямой речи в косвенную обедняет полифоническое звучание текста, ведь экспрессивно-диалогические компоненты нельзя сообщить, их можно только выразить от 1-го лица, и Петрушевская, не желая терять это многоголосие, сопровождаемое сложной экспрессией, расширяет возможности их речевого выражения, прибегая к нетрадиционным, **гибридным синтаксическим формам**:

*Наконец-то она спрашивает, это, что ли, от того, о котором Алена когда-то ей рассказывала по телефону, что не знала, что так бывает и что так не бывает, и она плачет, проснется и плачет от счастья?* (1, 349). В этом фрагменте мы наблюдаем как бы «удвоенную» косвенную речь: повествователь передает рассказ Алениной подруги, которая, в свою очередь, воспроизводит речевой кругозор самой Алены. Другими словами, – мы имеем графические и формальные признаки слова рассказчицы, вмещающего речевой кругозор персонажей (подруги и дочери), в то время как местоименные формы текста употребляются в русле «точки зрения» повествователя. Как видим, данное предложение функционирует и правильно понимается читателем только благодаря своей интонационной законченности, интонационное движение фразы берет верх над собственно грамматическими ее свойствами. Можно добавить к сказанному, что в синтаксисе современной прозы (и это одна из инновационных ее характеристик, обусловленных влиянием разговорной речи) **интонация** высказывания постепенно **отменяет господство грамматики и синтаксиса**. В повести Петрушевской эта интонационная доминанта чрезвычайно рельефно и талантливо выражена, хотя многообразные (и не только



интонационные) проявления интенсификации художественных потенций современных речевых моделей мы можем наблюдать в широком диапазоне текстов, принадлежащих прозаикам конца XX века: от В. Распутина до И. Клеха, от Г. Щербаковой до И. Вишневецкой. Мастерское владение приемами **несобственно-косвенной речи** и **несобственно-прямого диалога** демонстрирует – вернемся к ней – и проза В. Маканина:

*Она продолжает говорить: воду не отключили, но горячей воды больше нет, мы Дениса вовремя вымыли. Пшено кончилось. Телефон?.. Нет, работает. («Лаз»).*

*Не раз и не два, возвращаясь с судилища, человек хвастается перед женой или приятелями – я, мол, их перехитрил! обманул!.. я, мол, стал притворяться дуриком! – он рассказывает, как он обманул и как именно перехитрил, и вокруг с удовольствием смеются: «Ха-ха-ха-ха!..».*

*Обманул-то он обманул, но судилище длится. Сто двадцать пять раз обманул их, но на сто двадцать шестой они его достали. Судилище не спешит, и в этом его сила. «Как это так – помер? Отчего помер?» – «От волнений. Он умер вечером. А ему еще только утром идти в комиссию...» – охотно вам объясняют соседи. Так что кто кого обманул, скажет время («Стол, покрытый сукном и графитом посередине»).* Восстановить точки зрения тех или иных «субъектов говорения» помогает (в приведенных случаях) игра глагольных времен и видов, поддержанная весьма показательными словами типа «мол», «вроде бы», «как будто бы» и др. Мена точек зрения как раз и создает эффект драматургизации и диалогизации текста. Покажем разноречие в рассказе Маканина «Кавказский пленный», обозначив (скобками) границы речевых зон повествователя и персонажей:

*...резко повысив голос, он выкрикивает (повествователь), никакой подмоги кому бы то ни было, какая, к чертям, подмога! (несобственно-прямая речь Гурова) ему даже смешно слушать, чтобы он направил куда-то своих солдат выручать грузовики, которые по собственной дурости влипли в ущелье!..(несобственно-косвенная речь Гурова).*

*Больше того (повествователь): он их так не отпустит. Рассерженный, он велит обоим солдатам заняться песком: пусть-ка они честно потрутся – помогут во дворе. (Далее – несобственно-*

прямая речь Гурова) *Кррругом-арри! И чтоб разбросали ту гору песка у въезда. И чтоб песок по всем дорожкам! – к дому и к огороду – грязь всюду, мать ее перемать, не пройдешь!* (с. 450)

*Анна Федоровна с засученными рукавами в грязных разбитых мужских ботинках, тут же и появляется на огороде с радостными кликами (повествователь): пусть, пусть еще и с грядками ей помогут!..* (несобственно-косвенная речь Анны Федоровны) (с. 451).

*«Нам необходимо! оставь! Записка от Гурова... Нам для обмена пленных!»* (Вовка-стрелок) – *вдохновенно лгал он* (повествователь). *«Но ты доложи старлею».* (старшина) – *«Уже доложено. Уже договорено!»* – *продолжал Вовка взახлеб* (повествователь), *мол,* (далее речевая зона Вовки, несобственно-прямая речь) *подполковник сейчас чай пьет у себя дома (что было правдой)* (повествователь, Рубахин) – *они вдвоем только что оттуда (тоже правда), и Гуров, мол, самолично написал для них записку* (несобственно-косвенная речь Вовки, далее подразумевающийся, но опущенный в тексте вопрос старшины, и сразу ответ Вовки). - *Да, записка там, на КП...* (с. 461).

*Каждый раз собираясь послать на хер все и всех (и навсегда уехать домой в степь за Доном)* (Рубахин), *он собирал наскоро свой битый чемодан и ... и оставался* (повествователь). *«И что здесь такого особенного? Горы?..»* (прямая речь Рубахина) - *проговорил он вслух, с озлобленностью не на кого-то, а на себя* (повествователь). *Что интересного в стылой солдатской казарме – да и что интересного в самих горах?* (внутренняя речь Рубахина) – *думал он с досадой* (повествователь). *Он хотел добавить: мол, уже который год!* (несобственно-прямая речь) *Но вместо этого сказал:*

*«Уже который век!..»* (прямая речь) – *он словно бы проговорился; слова выпрыгнули из тени, и удивленный солдат додумывал теперь эту тихую, залежавшуюся в глубине сознания мысль* (повествователь) (с. 476–477).

Продолжим анализ речевых форм, характерных для прозы Маканина, обратившись к проблеме метафоризации повествования.

## 1.2. Ключевые слова и лейтмотивы в повестях В. Маканина («Утрата» и «Стол, покрытый сукном и графином посередине»)

Как справедливо отмечает критика (А. Генис, М. Липовецкий, Н. Иванова, И. Роднянская и др.), в произведениях В.Маканина конца 1980–1990-х годов все более очевидным становится философско-притчевое начало, в связи с чем их структура определяется не жесткой конструкцией той или иной художественной модели, а прихотливым движением свободной авторской мысли, выраженной чаще всего повествовательной формой и приобретающей в пространстве маканинского текста качества метафоры. Все больше проявляется желание автора уйти от фабульности, от персонажности, от масок повествователя, в результате чего фабула все чаще замещается перетеканием (из повествования в повествование) сквозных тем и мотивов.

Так, И. Соловьева выделяет несколько таких скрепляющих и движущих творчество Маканина мотивов («неудачного возвращения», «убыли сил», «проницаемости и зова»<sup>1</sup>. Настойчивее других повторяется **мотив подкопа, лаза**. Его исток – в истории и легендах уральского горнозаводского края. Начиная с «Голосов», все герои Маканина роют норы, пещеры, тоннели, однако это лишь повод для пробуждения новых смыслов, возникающих в глубинах художественной психики. Преобладающий вектор писательского исследования мира – погружение в земную толщу, в «слоистую» глубину времени, в архаические глубины подсознательного. Автор конструирует целый ряд сходных ситуаций: и «копание» тоннеля под рекой Урал («Утрата»); и «ввинчивание» Ключарева в узкое отверстие лаза («Лаз»); и «проваливание» в пыточный подвал («Стол, покрытый сукном и с графином посередине»); и «втискивание в щель», в трещину («Удавшийся рассказ о любви»). Интенсивно развертывающиеся в прозе Маканина 1990-х годов образы-концепты «лаз», «щель» М. Абашевой представляются «мирообъясняющей метафорой», в которой происходит «опредмечивание и визуализация» образа многообразного, по-

---

<sup>1</sup> Соловьева И. Натюрморт с книгой и зеркалом // Маканин В. Отдушина. М.: Известия, 1990.

С. 551–560; Серафимова В.Д. Метафорический язык произведений В.С.Маканина // Русская речь. 2002. № 2. С. 34–41.

этапного внедрения в мир, сопровождаемого мучительным погружением в его недра<sup>1</sup>.

Узкое место, названное «лаз», «щель», – это или трещина в земле, или нора, или отверстие в стене, «ввинчиваясь» в которые, герой движется лишь в прошлое и не дальше этого уже пройденного пути. В этом акте «путешествия назад», преодоления временных барьеров автор манифестирует специфическую форму своего мышления. Все эти реальные и ирреальные попытки разомкнуть ограниченное бытие личности в вечность связаны с поисками человеком собственного места в переходном времени-пространстве, между «всегда» и «сейчас», вечностью и сиюминутностью, оборачиваются духовным «застреванием» во времени, блужданием в лабиринте, иначе – не только единым сюжетом, но единым стилем всей маканинской прозы, фантасмагорично подкрепляемым «уходами» и «возвращениями» героев. И. Соловьева называет его «законом возвратов – колебаний», И. Роднянская – «синдромом навязчивых состояний», мы определяем этот стилистический закон – «законом спирали», с ее многовариантным, но повторяющимся движением вперед – назад и вверх – вниз. Чем более нарастает в прозе Маканина чувство утраты жизни, тем большее значение в ней занимает образ «тоннеля» – реального (это подкоп, ход, лаз, яма) и метафорического (это путь «в глубь слоистого пирога времени», в генную память личности, в пласт коллективного бессознательного). Покажем этот – словесно-метафорический – уровень поэтики Маканина через анализ ключевых слов и лейтмотивов повести «Утрата» (с опорой на теоретические основания такого анализа, разработанные Н.А. Купиной<sup>2</sup>).

---

<sup>1</sup> Абашева М.П. Литература в поисках лица (русская проза в конце XX века: становление авторской идентичности). Пермь: Изд-во Перм. ун-та. 2001. С. 86–87.

<sup>2</sup> Критериями выделения ключевых слов, по Н. Купиной, обычно оказываются: повторяемость, необходимость, концептуальная и образная значимость (Купина Н.А. Структурно-смысловой анализ художественного произведения. Свердловск: Изд-во Урал. гос. ун-та, 1981. С. 25). Механизм их осмысления таков: ключевые слова накапливаются в памяти читателя, в ретроспективе оцениваются им и расставляются, подобно смысловым вехам, вдоль сюжетной траектории произведения. Ю.Н. Караулов по этому поводу пишет: «Ключевыми словами, на которые опирается рефлексия читателя, служат такие множества слов, которые обладают свойством образовывать смысловое сгущение, своеобразное семантико-тематическое поле, но поле, релевантное только в данном тексте, объединенном темой и основной идеей произведения». (Караулов Ю.Н. Словарь Пушкина и эволюция русской языковой способности. М.: Наука, 1992. С. 158.)

Три самостоятельные части маканинской повести скрепляются легендой о Пекалове, историей строительства тоннеля под рекой Урал. В традиционной символике река обозначает поток времени, поэтому тоннель Пекалова предстает знаком, символизирующим победу над временем. В таком контексте ключевыми словами можно считать слова с семантикой **подкопа**: *подкоп, подкопать, рыть, копатель, копание, копаться, подкопаться*. Словарь В.И. Даля слово «подкоп» трактует как «вырытый подземный ход или проход»<sup>1</sup>. В других словарях дается сходное толкование – «ход в земле, прорытый подо что-либо». С помощью однокоренных слов Маканин строит в тексте все новые и новые смыслы этого явления (и понятия, его определяющего), особо акцентируя значение подкопа как прохода, соединяющего два измерения (прошлое и настоящее), как необходимого связующего звена, случайно, но безвозвратно выпавшего из бесконечной цепи бытия.

Ключевым словом, с которым «работает» автор, наращивая необходимый ему смысл, является глагол «копать» в целом ряде его словарных значений: 1) разрыхлять, разрывать (лопатой или другим орудием); 2) роя, извлекать (из земли), доставать зарытое<sup>2</sup>. В контексте «Утраты» работает преимущественно последнее, причем в метафорическом значении. Рассказчик извлекает из глубин своей памяти воспоминания о прошлом, пытается восстановить отдельные картины своего детства, но чем глубже он «копает», тем труднее воскресить память о давно ушедшем. Так возникает контекстуальный синоним слова «копать» – «рыть»: 1) делать в земле яму, углубление, копать; 2) копая, извлекать из земли; 3) перебирать, переключивать в поисках чего-либо. Глагол «рыть» как нельзя более точно передает стремление рассказчика извлечь из глубин памяти что-то важное, без чего он не может обрести свое собственное место во времени и пространстве.

Следующее звено в синонимической цепочке – глагол «копаться» – копаться в земле, копаться в памяти, копаться в прошлом: – 1) рыться, копошиться / искать, перебирая, вороша что-либо, 2) тщательно анализировать, припоминать, обдумывать. Безымянный протагонист

---

<sup>1</sup> Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка: в 4 т. М.: Русский язык, 1998. Т. 3.

<sup>2</sup> Словарь современного русского литературного языка: в 17 т. М.–Л.: Наука, 1956. Т. 5. С. 1382.

третьей части повести занят именно этим: он «копается» в прошлом, причем не только своем, а в прошлом родной, теперь уже исчезнувшей, деревни. Он надеется оживить в себе память о ней, слой за слоем восстанавливая ее заново, он хочет раствориться в ней и тем самым отыскать в ней себя, но понимает всю тщетность и иллюзорность своих попыток.

Далее обнаруживается еще одно звено, которое приближает нас к смыслу «подкопа» у Маканина: «копатель» – это тот, кто занимается копкой, копанием. *(Когда я увидел копателя сквозь время, он стоял, опершись на лопату, и ответил мне, что он спешит и что ему пора копать. Он стоял в подкопе).* Копатель – это не только купчик Пекалов, но всякий, кто пытается преодолеть время. Копатель – это и герой второй части повести: *На миг прошлое вновь приблизилось, поманив, и я держал в руках лопату старого образца, рыл землю. Копание напоминало течение жизни, в которой за отсутствием моста или большого гулкого тоннеля я шел иначе: я шел, пробиваясь тоннельной тропкой, подкопом, сворачивал и вправо и влево, я шел какими-то слишком уж витиеватыми, зигзагообразными ходами, в то время как надо было лишь переждать* (с. 298).

Это человек, который судорожно пытается найти выход из лабиринта, но постоянно сбивается, блуждает в собственном – внутреннем – «подкопе» в поисках ответов на свои вопросы. Безымянный герой третьей части – тоже в своем роде копатель: *Он увидел, так сказать, землю до человека. Ведь горожанин, и не скорбеть по бывшей деревне он приехал, а именно побыть здесь в неопределенном для него состоянии, без дела и без цели, если не счесть целью увидеть это самое до* (с. 315). Силой собственного воображения приезжему (не без помощи алкоголя) удастся увидеть желаемое, он успешнее других осуществляет свое «копание», но и ему, уже протрезвевшему, вдруг становится ясна вся тщета ничтожных потуг – сохранить в себе прошлое.

И последнее звено цепочки – «подкопаться»: 1) раскопав землю, проникнуть подо что-либо, подрываться, раскопав землю, проложить себе ход подо что-либо; 2) происками, интригами повредить кому-либо, в чем-либо, ослаблять скрытно. Маканин не случайно использует именно этот глагол: ведь известно, что приставка *под-* обозначает действие снизу вверх (внизу чего-нибудь). Автор намеренно акценти-

рует это направление поиска – из глубины на поверхность, из прошлого в настоящее. Перед читателем снова возникает и река времени, и попытка человека взять власть над ней способом некоего тайного прохода, с помощью которого он пытается обрести истину.

К ключевым мотивам «Утраты» надлежит отнести и мотив **зова, клича**. «Зов» – призыв, призывающий голос, призывный звук. Этот мотив присутствует во всех трех частях повести. Трактовки значений этих слов в «Толковом словаре русского языка» Д.Н. Ушакова и «Толковом словаре великорусского языка» В.И. Даля имеют некоторые различия. В Словаре Ушакова они больше тяготеют к возвышенному, торжественному: зов – 1) призыв, призывающий голос, призывный звук (*книжн., поэт.*); 2) приглашение; клич- восклицание, громкий зов, призыв<sup>1</sup>. У Даля значение этих слов явно тяготеет к просьбе, мольбе о помощи: звать – взывать, восклицать, кричать о помощи; кликать – возглашать, взывать, призывать, кричать, требовать голосом кого-то<sup>2</sup>. Маканин, как мы видим, намеренно играет современным и устаревшим значениями, расширяя семантическое поле этого ключевого мотива.

Через трансформацию значения ключевых слов в отдельном эпизоде (например, в сцене гибели слепых рабочих Пекалова) можно проследить также и эволюцию психологического состояния героев. Только выбравшись из подкопа, слепцы *громко кликают и зовут Богоматерь*. Они еще не чувствуют дыхания смерти и взывают к ней в ожидании чуда, награды, быть может, даже надеясь на прозрение: ведь они свершили «богово дело». Не получив отклика, слепые пытаются привлечь внимание людей, хотя бы показать им свой подвиг: – *Люди! – звали они. – Люди!..* Но никто не видит и не слышит их с того берега. И тогда, почуяв беду и гибель, они начинают звать своего поводыря: – *Мальчик! Мальчи-и-ик!.. – ласково, по-женски звали и кликали они*. Маканин открывает читателю вместе с современным звучанием глагола «звать» древнее значение мольбы – «кликать», и в этом лексическом сближении заключается важная для автора множественность

---

<sup>1</sup> Толковый словарь русского языка / под ред. Д.Н. Ушакова. М.: Астрель АСТ, 2000. Т. 1. С. 1112.

<sup>2</sup> Даль В.И. Указ соч. Т. 1. С. 671.

смыслов: боль, ужас, крик, страх смерти. Слепцы взывают о помощи, молят о спасении, обещают все простить своему мальчику-поводырю, только сейчас поняв, что он их единственная в этом мире надежда. Такова, возможно, маканинская версия «прозрения»: *утонули, найдя мукам конец*. Слепцы погибают в страшном болоте по другую сторону реки Урал, и смерть освобождает их от обмана Пекалова, от обманов мальчика-поводыря, от постоянной нужды и голода, преследовавших их всю жизнь.

Так целенаправленно – самым словом, его формами – Маканин стремится привлечь внимание читателя к трансформации значений художественно исследуемых им слов и явлений. Заметим, что слепцы зовут сначала Богоматерь, потом – людей, и, наконец, почуввав гибель, молят о помощи, призывая своего поводыря. Эта последовательность их криков-обращений принципиальна и концептуально значима. Слепцы, «люди, живущие в утрате своей», всю жизнь ищут спасения души, стремятся к Богу, поэтому и странствуют. Гонимые и обделенные судьбой, они счастливы своей верой и духовными исканиями. Выйдя из подкопа, они ожидают божьего чуда (ведь было же видение Богоматери как предзнаменование) или хотя бы людского признания. Но перед лицом смерти они уповают только на физическое спасение. Этот переход от высокой духовности к животному страху обнаруживает – в подаче художника – слабость человеческой души, где мысли о Боге соединены с душевной неустойчивостью и сомнением.

Во второй части повести мотив зова, клича имеет несколько иное наполнение. В состоянии послеоперационного бреда рассказчик видит в окне дома напротив девочку, отчаянно машущую ему рукой и взывающую о помощи. Здесь слово «зов» употребляется в значении «призыв, крик о помощи». Девочка, зовущая «костылюшку», – не что иное, как образ-символ внутренней памяти, пытающейся вырваться из глубин подсознания. Это не девочка кличет о помощи, это герой повести пытается высвободиться из внутреннего лабиринта, выход из которого не может отыскать. Стремление рассказчика преодолеть «реку времени» – неистребимо, и спасение девочки – это еще одна попытка осуществить его. Подобная интерпретация текста оправдана прежде всего потому, что она маркирована в нем лексически: *Входной коридор вел не в комнаты, а куда-то в сторону. А пройдя немного я глянул*



*вверх – потолок был обшит досками: земля. Я остановился. И увидел, что вновь спуск. И тут же услышал над головой тот самый шум: шумела река* (с. 303). Движение вверх (девочка зовет на помощь из окна четвертого этажа) оборачивается движением вниз; блуждание по коридорам обычного блочного дома воспринимается как «копание влево и вправо»: герой снова и снова оказывается в подземном тоннеле. Видение о девочке и безуспешные попытки найти ее являются еще одним выражением подсознательного страха – страха перед «забирающим» его временем.

Вся повесть Маканина (именно так звучит она) полна кликаний, зовов, «молений», которые не доходят до тех, к кому обращены, но мучительно воспринимаются теми, кто не может их не услышать. Так было в эпизоде со слепцами, так было в безуспешных попытках больного прийти на помощь девочке, этот же мотив присутствует и в третьей части «Утраты». Здесь стонет старое дерево у опустевшей деревни, стонет, зазывая человека; здесь болезненно, страдальчески кричат – над пустотой, над брошенным жильем – птицы. Здесь мотив зова, клича открывается перед нами новой, необычной его стороной. Природа (ива, птицы) не на помощь зовет человека, а зазывает его к себе, приглашая, призывая его попробовать – еще раз – этот необходимый всему живому путь сближения. Автор не случайно очеловечивает природу, сравнивая ее с женщиной: *Природа зазывает, как зазывает женское начало вообще, – ей хочется совместности с человеком, к нему, к человеку, даже и тянет. А когда человек приходит, совместная жизнь начинается не совсем такая, а пожалуй, и совсем не такая, какая рисовалась иве в момент притяжения: стычки и ссоры, обиды, а также разрушение и иссякание женского начала природы, вплоть до бесплодия* (с. 317). Природа стремится к гармоническому слиянию с человеческим началом – поэтому стонет старая ива, поэтому кричат птицы над брошенной человеком деревней. Природа у Маканина как бы пытается показать человеку путь к его «прозрению», но ему не дано обрести гармонию ни с самим собой, ни с окружающим миром, и эта невозможность быть услышанным, получить ответ осознается им как утрата.

**Утрата** – важнейший из лейтмотивов маканинской прозы. В нашем случае это доминантное слово-образ вынесено в заглавие повес-

ти. Но семантика заглавия может быть правильно понята только при условии тщательного анализа всей словесной ткани произведения. Впервые слово «утрата» возникает при описании слепцов, нанятых Пекаловым: *Слепцы – люди, живущие в утрате своей*. В данном контексте мотив «утраты» подается в значении «потери, ущерба, урона». («Толковый словарь живого великорусского языка» В.И. Даля дает такое его толкование: «утрата» – что утрачено, потеря, убыток, ущерб, урон, лишение)<sup>1</sup>. В первом маканинском случае слово это употребляется в своем прямом значении. Оно материально, осязаемо, вещественно. Это физический недостаток, вполне реальная человеческая ущербность, ущербность от рождения. Но отсутствие физического зрения возмещается зрением духовным (видение Богоматери, которая помогает слепцам прорыть тоннель).

Следующий эпизод, где возникает слово «утрата», – это встреча героя с другом детства. Их не интересует настоящая жизнь другого, им хочется вспомнить прошлое, пофилософствовать, не касаясь дня сегодняшнего: *Мы суть продукт. Мы утолили инстинкты молодости. Обеспечили первые потребности, а также продолжение рода: дети уже есть, а там и внуки. Сознание, в свою очередь, развилось до той относительно высокой степени, когда жизнь видится с птичьего полета и когда, пусть абстрактно, уже можно смириться с тем, что смертны все и мы тоже* (с.286). Приятелям, в сущности, не о чем говорить, и они понимают это. Прошлое неподвластно человеку, но ни тот, ни другой не хотят в этом признаться.

*Тогда мой друг и произнес слово, прозвучавшее для меня как бы впервые:*

– *Утрата...*

– *Что? – Мне показалось, что я недослышал* (с. 286).

В данном контексте мотив «утраты» воспринимается не в значении события, а процесса, и его важно соотнести с глаголом «утрачивать» – лишиться чего-либо, перестать обладать чем-либо, потерять<sup>2</sup>. Человек дорожит своей утратой, держится за нее, живет посредством ее ощущения, значимого отсутствия. В таком контексте «утрата» уже не только данность потери и не только ощущение. Так, с каждым но-

<sup>1</sup> Даль В.И. Указ соч. Т. 4. С. 522.

<sup>2</sup> Словарь русского языка: в 4 т. / под ред. А.П. Евгеньевой. М.: Рус.яз., 1984. Т. 4. С. 536.

вым употреблением семантическое поле слова-образа расширяется: *Года два спустя позвонил мой сотоварищ по больнице, один из сотоварищей, и сказал, что таблеточник-то в земле сырой,— и во мне что-то тихо щелкнуло, как щелкает оно при утрате, что ни утрачивай, оно исчезает по простой, по нехитрой схеме: было и прошло — пока вдруг не утратится необратимо, вплоть до непонимания. А непонимание при нас (с. 297).* Слово «утрата» «прорастает» экзистенциальными смыслами: смерть, уход в небытие. «Большой академический словарь русского языка» дает такое его значение: «ощущение, чувство, боль утраты»<sup>1</sup>, которое разрастается до определения онтологического состояния человека, экзистенциальной драмы его земной жизни. К основному значению прибавляется еще и ощущение необратимой потери важной частицы собственного «я», укорененной в минувшем.

Еще один ключевой момент в трансформации значения слова-образа в маканинской его интерпретации возникает в притче об Александре Македонском: *Он не был исключителен, юный завоеватель, так как в известном смысле все люди похожи на него: мы именно так и живем, отбрасывая, а то и разбивая прошлое, — легкие, мы ходим в свои походы, едим, пьем, пока не хватимся и не завопим: утрата, ах, утрата!* (с. 304). В новом контексте слово приобретает некоторый иронический оттенок и отрицательную экспрессию (впрочем, скорее, ее носителем является слово «завопил»). Невозможно утратить то, чем не дорожишь. И все же мы, порой не отдавая себе в этом отчет, храним какие-то предметы, вещи потому, что они связывают нас с прошлым, храним свою вчерашнюю жизнь, чтобы не забыть себя, не утратить свою сущность. Мы, как пуповиной, связаны со своим прошлым и не можем легко, без урона для себя отбросить его, потому что, отбрасывая прошлое, теряешь в потоке жизни себя самого, утрачиваешь собственную душу. Так подспудно, но настойчиво автор подводит нас к важнейшему, конечному «пункту» в процессе осмысления ключевого слова повести:

*Толстой спрашивал, почему не понимаем прошлого или почему так плохо его понимаем. Он взывал, он говорил об утрате, а ему отвечали, притом и вполне современно: да, мол, памятники прошлого*

---

<sup>1</sup> Там же.

*надо беречь, он говорил о понимании, а они говорили о музее. Он говорил о человеке, а они – о том, хороша ли над ним могильная плита. Он говорил, а они не слышали. В конце концов это могло и надоесть* (с. 304–305).

Ни один из словарей не предлагает адекватного данному контексту значения все того же слова. Для его определения следует совместить все толкования, предложенные выше (что способна делать литература и что осуществляет своим словом Маканин). Л. Толстой говорит о понимании, контакте, духовной связи с прошлым, и разрыв этих связей мыслится им как необратимая утрата экзистенциального смысла человеческой жизни. Мы видим, как на страницах повести Маканина значение слова-концепта разрастается, ширится, пока не приобретает громадных, всеобъемлющих масштабов, соотносимых разве что со смыслом человеческого бытия. Подменяя понятие «памяти» понятием «памятник», человек утрачивает связь с прошлым, а значит, теряет ощущение самого себя во времени. Утратив эту тонкую ниточку, невозможно ее вновь обрести. Герой Маканина теряет этот зыбкий мост между прошлым и настоящим, именуемый памятью, и мучительно, но безнадежно пытается вновь обрести смысл жизни, хотя снова и снова терпит поражение в попытке сохранить хотя бы часть потерянного.

Все показанное в ходе нашего анализа подтверждает свойственный Маканину отказ от идеологического и онтологического наполнения категории «память» и сопутствующую ему устремленность к семантическому смещению в сторону экзистенциальных коннотаций этого слова. Думается, что экзистенция в тексте Маканина представляет собой то центральное ядро человеческого «я», благодаря которому он выступает не просто как отдельный человеческий индивид и не как «мыслящий разум», то есть нечто всеобщее (общечеловеческое), а именно как конкретная, неповторимая личность, как феномен. Экзистенция в его толковании – это не сущность человека (ибо последняя означает, согласно теории экзистенциализма, нечто заранее данное), а напротив, – это «открытая возможность». Сквозь призму экзистенции Маканин предъявляет читателю проблему разрыва между прошлым и настоящим и, как следствие, – утрату человеком смысла и цельности собственной жизни.

В повести ведут спор «память-вечность» и «память-забвение», причем последние («вечность» и «забвение») в контексте «Утраты» предстают синонимами, хотя в языке их значения расходятся почти полярным образом. Вечность – бесконечность; очень долгое, продолжительное время; что-то сохраняющееся на многие века... Вечная память – это неиссякаемая людская способность помнить прошлого, не исчезающее свойство души хранить сознание о былом. Забвение же – утрата памяти о чем-либо. Утрата, таким образом, выступает как антоним памяти, как неспособность сохранить в себе ушедшее. Стремясь оживить в сознании прежние впечатления, прежний опыт, человек обнаруживает утрату памяти, обреченность на вечное, но безрезультатное повторение бесплодных, заведомо обреченных попыток воскресить память. Об этих сложных и драматических психологических состояниях человека современности говорит с нами повесть Маканина.

Вспомним эпизод, когда повествователь рассказывает о событии его далекой юности: *Пьяное бушует застолье*. Старый экономист, которого называют «философ», встает из-за стола, чтобы произнести речь об обезьяне, первой вставшей на две ноги: над ней смеются, а потом забывают. Никто не слушает оратора, все погружены в собственные мысли и сожаления о былом, которые заглушаются песней и вином. *Огромные поля и пространства сливаются в одну точку. Это мы. И пусть нас забудут. Это мы, пока мы живые. Неужели забудут?* (с. 307–308). Беспамятные люди, однако, инстинктивно испытывают состояние экзистенциального беспокойства, чувствуют тревогу и страх перед вечностью, перед забвением. И чем больше героем «Утраты» овладевает ощущение его суетности, тщетности, смертности, тем больше он противится этой силе. «Костылюшка» снова и снова идет на помощь девочке, блуждая в коридорном лабиринте. Пекалов продолжает копать, отбрасывает землю, вгрызается в щебень, входит в раж. Так вместе со своими героями Маканин ищет не общую истину, а смысл индивидуального бытия – всегда конкретный, тот самый экзистенциальный смысл, который обещает ответ на страшный вопрос: «Неужели забудут?» Признание изначальной несоразмерности человека и жизни, непредсказуемой и бесконечно-вариативной, не вселяет

оптимизма, но оно сущностно необходимо – таков итог художественной рефлексии Маканина:

*Очень возможно, что твой Пекалов – твоя же блажь и что под-  
сознательно всякий не прочь стать мудрецом, для которого живо и  
трепетно лишь минувшее, а тогда и наши дни становятся только  
тем, что пройдет (с. 314).*

*Я не хотел, как не хочу и сейчас, чтобы от него и от его упорст-  
ва осталась обнаженная людская мысль, слабая в высказанности, ем-  
кая, но без запахов, без нависшего темного свода, без скрежета ло-  
паты и без падающих капель воды, – разве мне это нужно без ?  
(с. 299)*

Не случайно Маканин формирует развернутый ассоциативный ряд – множество ям, пещер, тоннелей. Сознание, а тем более подсознание, бессознательное в человеке всегда сопряжено для него с темнотой, неизвестностью, страхом. Маканинские герои мучительно ищут лаз, тайный ход в тоннель прапамяти, обещающий разгадку непостижимой криптограммы мира. Но утратившая цельность личность оказывается не в силах преодолеть путь памяти, соединяющий выпавшие из нее цепочки звеньев, что, естественно, ведет и к разорванным коммуникативным звеньям. Мы видим, как устойчивый для творчества Маканина мотив «копания», погружения в глубь человека и всего, что его окружает, присутствует и в повести «Стол, покрытый сукном и с графином посередине», но только с особым поворотом этого мотива, когда система ходов, лабиринтов сознания ее героев получает еще более разветвленный характер.

На словесном и концептуальном уровнях этой повести центральным образом-концептом становится **стол**, тоже вынесенный автором произведения в заглавие и настойчиво (свыше 150 раз) звучащий в его тексте. Еще раз соотнесем это ключевое маканинское слово с материалом словарей, который позволяет углубиться в его (слова) художественное содержание. «Толковый словарь» Даля и современные словари дают только понятийное значение слова «стол» (предмет мебели, пища, канцелярский отдел, княжеский престол). Внутреннюю его форму вскрывает «Этимологический словарь» М. Фасмера: общесла-

вянское, образовано (с перегласовкой) от стьлати – «стлать»<sup>1</sup>. Исходное значение – «постилать постель» («подстилка»), затем «стул» (престол) и, наконец – стол. Внутренняя форма слова указывает на предмет, возвышающийся над остальными и, соответственно, выделяет семантику преобладания над чем-либо. Стол, таким образом, предстает как нечто недостижимое, авторитетное, вершащее судьбы. В маканинском тексте складывается такая ситуация: заполняя сознание героя и трансформируясь в нем, образ-концепт «стол» не просто теряет свои предметные очертания, но проходит все этапы своего становления в языке – только как бы в обратном порядке. Стилевой закон маканинской прозы, как мы видим, все подчиняет движению назад, точнее, «вглубь слоистого пирога времени». Проследим этапы авторской трансформации значения этого ключевого слова – путем анализа конкретных эпизодов повести.

В качестве отправной точки процесса метафоризации слова в тексте Маканина возникает вполне реальный предмет мебели – кухонный стол. Именно здесь герой повести переживает свои ночные страхи и тревоги перед завтрашним судилищем, отсчитывает таблетки нитроглицерина, варит дедовским способом настой валерианового корня. Стол с графином появляется в повести тогда, когда мятущееся сознание героя начинает собирать воедино все столы-судилища своей жизни, начиная со школьной скамьи и заканчивая завтрашним *спросом*. Метафорический перенос содержит здесь мысль о повседневном надругательстве над личностью, постепенном, но неотвратимом и необратимом разрушении ее опор.

Пытаясь проникнуть в прошлое, чтобы установить «корень спроса с себя», герой силится мысленно расставить столы во времени. «Копнув вглубь», он оказывается в психушках времен «белых халатов». Двинувшись по этому пути, он начинает различать очертания «подвалов» 30-х годов, раздвигая тем самым свои представления о мире, который его окружает: *Подвал – тот же стол с некоторой трансформацией, понижающей образ в сторону бытовщины* (с. 340). Стол представляется герою-повествователю неким организ-

---

<sup>1</sup> Фасмер М. Этимологический словарь русского языка: в 4 т. М.: Прогресс, 1987. Т. 3. С. 753.

мом, живым, движущимся, различающим запахи, помнящим и чувствующим. Трансформируясь, он заполняет собой все участки человеческого сознания, в результате чего «коллективное бессознательное» врывается в реальность и осуществляет незримое сопряжение времен: *Старый стол стоит себе среди ночи и все помнит (он и сейчас стоит где-то). Вспомнив, стол хочет в ночной тишине пообщаться с подвалом (полюбопытствовать, как там и что) – он начинает двигаться через скрипучие двери. Косячком, торцом стол протискивается и проталкивается наконец в ночной подвал. Как бы входит в него. Он хочет на миг совпасть, совместиться – такое вот движение образа в образ* (с. 341–342).

Итак, герой Маканина «копает» все глубже, пробиваясь к корню «спроса». И вот вырисовывается стол-судилище лагерных времен, затем появляются знаменитые тройки и ревтрибуналы, а далее – Нечаев, Малюта и др. Герой цепляется за ускользающий в воду конец времени, но, как выясняется, это всего лишь звено трансформации образа. О его значимости свидетельствует первое упоминание в тексте повести о тоннеле прапамяти: *(Нависая, давят своды избы). Я догадываюсь, что Нечаев и другие революционеры тоже не первоответчики, хотя они и довели дело до весьма высокой кондиции, – но кто же тогда?.. – но тогда я ищу и взыскую с нашей древней общины (больше не с кого, хотя бы это не трогать). Но что если суть спроса и ответа залегает еще глубже, чем община, уходя в темную перво-родную плазму человеческих отношений...* (с. 381).

«Стол», таким образом, становится вместилищем страхов героя, виновником его бед и несчастий. В нем концентрируется негативный социальный опыт всех времен и народов. Проникая в сознание героя, судный стол оказывает воздействие на психику маканинского персонажа, перестраивает его мировосприятие и ход мыслей.словно мифологическое существо, питающееся человеческим страданием, испугом, стол разрастается все больше и больше. Опутывая своими щупальцами-проводами весь город, он проникает в ночную квартиру героя и сжимает его слабое сердце. И в этот самый момент происходит соприкосновение сознания человека и судилища: *Оказалось, что они – часть моего сознания, что и стало их победой.* Именно здесь и возникает образ тоннеля, ведущего под реку. Совершается движение



«образа в образ». Принятие судилища и стола как части собственной жизни и личности обуславливает признание: *они – это и есть я*. Роясь в своей душе, в своем прошлом и прошлом своей страны, герой открывает, что корень «спроса», его первоисточник – в нем самом. Судилище давно стало его личной необходимостью: *не могу же я не прийти к самому себе*.

Постигнув природу «спроса», герой Маканина на мгновение вышагает над столом-судилищем и поэтому решается наутро, после бессонной ночи, *побыть за этим столом, когда там никого нет*, чтобы таким образом приблизиться к его метафизике, лишить его силы: *Я вошел в открытую мне дверь – и теперь обходил знакомый мне стол, собираясь за него сесть, как только мои глаза вполне его увидят... Вполне удовлетворившись видом стола и стульев вокруг, я негромко засмеялся. Я испытал необыкновенный прилив сил: чувства переполнились, ладони мои (как и задумывалось) уже лежали на столе, я как бы нажимал ладонями на сукно и на плоскость стола, пробуя сопротивление старого дерева. В некотором возбуждении я даже слегка ударил кулаком («Ужо тебе!..»), приятно ощутив силу удара; это тоже сошло, ничего не случилось (с. 404–405).*

Применительно к этому эпизоду «стол» можно истолковать как атрибут власти, как трон. Недолгая победа героя над своим страхом, над спросом-судилищем, над системой, оборачивается катастрофой: он погибает от «остаточного давящего пресса» предыдущих судилищ, умирает на столе, ставшим для него и эшафотом, и лафетом, и престолом одновременно. В итоге – значение слова «стол», пройдя «назад» все этапы своего становления в языке, возвращается к своей внутренней форме, к своему исходному толкованию – «подстилка». Стол для героя становится смертным одром. Процесс метафоризации слова (и повесть в целом) заканчивается на этом – трагическом по своей сути – исходе.

Завершая анализ ключевых слов, отметим, что с семантическими гнездами «Стола» и «Утраты» соотносимо и слово-концепт **лаз**, давшее заглавие лучшей антиутопии 1990-х годов, но о ней речь пойдет впереди (в третьей главе книги). Теперь же нам предстоит обратиться к анализу речевых моделей в прозе Л. Петрушевской, где работают и общие для прозы интересующего нас периода механизмы образования

смыслов (рассредоточенность слова во многом и разном – знак эклектики и смешения значений), и механизмы особые, специфические (все большая сосредоточенность Петрушевской на открытии глубинного плана «бросового», «низового» слова). Если, анализируя речевую форму Маканина, мы говорили о «спирали», то здесь возникает образ «винта», внедряющегося в глубину бытового слова.

### 1.3. Повествовательный контрапункт в прозе Л. Петрушевской

С первых публикаций рассказы и повести Л. Петрушевской оценивались, как правило, в русле «натурализма», «жесткого реализма» и даже «чернухи»<sup>1</sup>. Это происходило в силу неточного понимания сферы ее преобразовательных устремлений, которые сказываются, в первую очередь, в активном обновлении Петрушевской поэтики повествования. Опираясь на живое, бытовое «говорение» и углубляясь в его «недра», Петрушевская направленно и интенсивно преобразует традиционные речевые модели. Идя навстречу стихии устного слова, она творит, как верно заметил Р. Тименчик, целый «лингвистический континент»<sup>2</sup> – со своим словарем, синтаксисом, тропами, выявляя тем самым свой, «петрушевский», стиль, стиль максимальной свободы – речевой, в первую очередь, – свободы, обретающей форму парадокса. Ее стилевая форма несет в себе бесстрашно-свободное (резвое, беспощадное) отношение к реальности, будничной и неприглядной, «корявой, как повседневная речь» (О. Лебедушкина). Покажем словесно-стилевую устремленность писательницы (отвечающую формотворческим тенденциям современной прозы и развивающую их) на примере лексического среза текстов из журнального цикла «Лабиринт»<sup>3</sup>.

Прежде всего, обращает на себя внимание установка автора на разговорные (нередко просторечные) обороты: *ищи-свищи, жадина-говядина, криво-косо, сбоку припека, через пень-колоду, не хухры-мухры, какая-никакая, на букву "б", дать маху, докатиться до ручки, сесть на иглу* и т.п. Высокочастотными оказываются лексические

<sup>1</sup> См.: Ованесян Е. Творцы распада // Молодая гвардия. 1992. № 3–4. С. 249–262; Васильева М. Так сложилось // Дружба народов. 1998. № 4. С. 208–217.

<sup>2</sup> Тименчик Р. Послесловие к кн.: Петрушевская Л.С. Три девушки в голубом. Пьесы. М.: Худож. лит., 1989. С. 396.

<sup>3</sup> Петрушевская Л. Лабиринт // Октябрь. 1999. № 5. С. 10–37.

элементы, имеющие в словарях помету – *разг.. просторечн.*: глаголы (*жрать, орать, талдычить, втемяшить, каркать, мылиться, отмахать, ворохнуться, ляпнуть, таскаться, прихватывать*), существительные (*беготня, кровянка, сброд, наркота, коммуналка, клопоморня, гульбище, малина, лохмы, черепушка*). Этот ряд экспрессивно окрашенной лексики нужно дополнить бранными словами: *морда, пугало, дурак, идиот, кулема, шлюха, крыса* и т.п.

Рядом с экспрессионализмами – канцеляризмы: *райжилотдел, садоводческое товарищество, туберкулезный диспансер, получить в собственность, несовершеннолетняя, потерявшая кормильца, пост курьера, заявление об уходе, завещание, формуляры* и пр. В словаре Петрушевской немало слов с медицинской семантикой: *рентгеновский кабинет, сеансы облучения, депрессия, туберкулез, ОРЗ, инфекции, диабет, гангрена, ушибы головы* и т.д. Рядом с узкопрофессиональной лексикой оказываются слова, обозначающие отвлеченные этические понятия и экзистенциальные категории: *доброта, благородство, ложь, коварство, измена, подлость, злоба, проклятие, сомнение, одиночество, жертва, справедливость, братство, равенство, свобода, племя, род, связь времен, подвиг, спасенье, любовь и счастье, жизнь и смерть*. Закономерную для Петрушевской нишу в ее лексиконе занимают имена собственные из античной мифологии и художественной литературы: *Аполлон, Амур, Купидон, Гермес, Робинзон Крузо, Маугли, Гамлет, Блок*. И завершает нашу выборку лексический ряд с подчеркнута книжным употреблением: *галерея, рояль, колоннада, хоры, дортуар, падекарт, реверанс, аплодисменты, проекты, выставки, вернисажи, экспозиция, постмодернисты, концептуалисты, сатисфакция, культурология, эрудиция*.

Совмещение контрастирующих речевых стилей (книжного и разговорно-просторечного, жаргонного и литературного, экспрессивного и канцелярского, риторического и абсурдистского) демонстрирует **парадоксальный характер художественного стиля** Петрушевской, чья речевая стратегия в наибольшей мере отвечает явлению широкой «сборности» (эклектичности). Именно парадоксом как максимально свободной формой мысли она творит картину мира (резко-оксюморонную, с подчеркнутым совмещением несовместимого), который предстает в своей кричащей и драматической «лоскутности» и

отчужденности его составляющих. Эта картина возникает именно благодаря точно выстроенной эстетике речевой формы, которая дышит неявным (скрытым и неоднозначным) пафосом сегодняшнего общения автора с реальностью – максимально свободного, внеиерархического. Языковая эклектика (подчеркнем эту мысль) в такой системе координат – совершенно закономерное явление («где начинается эклектика, там зарождается свобода», как верно замечает Б. Парамонов). Свобода эта проявляется в резких переходах от речевого «низа» к речевому «верху», что позволяет увидеть в слове Петрушевской не только «некрасивую» пестроту мира, но и прячущийся в этой пестроте его идеальный план. Несмотря на густую вещественность и детализированность, проза Петрушевской полна воздуха и пространства, более того, в ней всегда присутствует космос, некий огромный «мир вообще», в который как бы впаян «малый» мир текста.

*До этого Вера жила как все студентки, аборты, танцы, любви каждую зиму, к весне пустота и ожидание, летом случайные знакомые, а Андрей был с самого первого курса путеводной недостижимой звездой, это для него все и было, доказать ему, что у нее все в порядке, все есть, парни, танцы, все как у всех; доказала, вышла замуж за Андрея на последнем издыхании, перед госэкзаменом, и пришлось ехать вслед за ним в деревню, если не деревня, Андрей бы марш-марш и пошел бы в армию служить, и его, как подозрительного немца с фамилией на "бург", живо бы послали в горячую точку как пушечное мясо, идти впереди дембелей с неосвоенным оружием в руках («Белые дома», с. 89).*

Неудержимая россыпь житейского и языкового сора артистически выстраивается художником, в результате чего возникает искуснейшая речевая ткань, когда штампы, «груды речевого шлака» (А. Смелянский), приводятся в столкновение друг с другом, когда «терриконы отработанного трепя» (М. Туровская) идут в отходы, чтобы заставить лексику быть смысловоразличительным и индивидуализирующим фактором. Слог Петрушевской характеризуется **стилистическими диссонансами**, эпатирующими нарушениями литературного этикета. Ее повествование – еще более зримо, чем в повествовании Маканина – вбирает в себя и просторечие, и жаргон, и канцеляризм, и экспрессионализмы, и собственно книжную лексику, образуя заяв-

ленный лексический **коллаж**. Так, яркое впечатление о характерном для нее искусстве речевого коллажа можно составить на основании одного из фрагментов очень узнаваемого текста автора:

*...а выставка была не хухры-мухры, неопределенной ценности проект типа "коммуналка сороковых", альманах хлама, канализационных труб и старых унитазных сидел, проводов с кляксами побелки и с лампочками на конце, кухонных столиков из тонкой засаленной фанерки, крашенных хозяйской лапой вдоль и поперек, чем аляпистей, тем выразительней образ, то есть собрание того, что еще можно было найти вокруг домов во время капремонта, и заграница этим любовалась, как если бы ей представляли добычу археологов Помпеи («Донна Анна, печной горшок»). Эту формулу сегодняшнего искусства можно квалифицировать как формулу речевой **нонселекции** или – иначе – **эстетизации** того самого **«сора» жизни**, из которого «растут стихи, не ведая стыда». Отсюда происходит следующее: слова из разных лексических рядов, нередко чужеродные друг другу – «поэтизмы» и «бытовизмы», «высокие» и «низкие» – сталкиваются в ее текстах, вступают в причудливые комбинации и метафорические сочетания, например:*

*Провинциальная Милочка привлекала к себе каждого второго, а каждый первый хоть тоже смотрел, но не был таким простым, чтоб кидаться. Каждый первый ценил себя еще выше, чем Милочку, и инстинктивно сторонился этого труда первопроходца по большим зарослям, через пни и коряги, чтобы в результате построить себе простой дом из простых бревен на отшибе и ходить на медведя с рогатиной, а дома быть с хозяйкой. Которая тоже рогатиной будет хватать и таскать горшки из печки, и всюду будут тряпки, вьюшки, половики и подзоры: простой, но добытый своими руками уют. И щей горшок, и сам большой, как уже говорил поэт, сильно пострадавший (1, 281–282).*

Восприятие и осознание мира, убеждена писательница, происходит в речевых формах, они диктуют свои законы, свою инерцию. Все называется словом и только будучи названным приобретает очертания и статус. Внимание к семантике отдельного слова или словосочетания намеренно подчеркивается, даже графически выделяется в тексте: *Спальня с роялем называлась «дортуар»... Что называется «глумле-*

ние»... Для таких случаев существует слово «опущенный»... Это называлось в те времена «не давать проходу»... Это не было то, что называют «он за ней бегаёт». Это было что-то другое и т.п.

Да, для Петрушевской характерно непрерывное выстраивание «чего-то другого» – индивидуальных речевых образов, с их необычным, нередко оксюморонным по их лексическому значению сочетанием слов: *чужое теплое фойе, свое осиное гнездо, волшебный мир своей другой жизни, к своей чужой жене, казенная жена, холостое состояние, безрезультатно погиб, радостно сверкая зубами, бездарь кандидат наук, порядочный проходимец, молодая ровесница Оля, хромой на голову муж* и т.п.

Демонстративное обновление словесной формы Петрушевская ведет и путем разрушения образного значения фразеологизмов, тем самым и обновляя их семантику, и восстанавливая первоначальное значение входящих в них слов. В результате происходит двуплановое осмысление фразеологизма: *На работе она так болела за свое маленькое порученное ей судьбой дело, что в буквальном смысле болела, когда, к примеру, назначили некомпетентную начальницу («По дороге бога Эроса»); они канули в вечность, летят где-то в мерзлой вышине, в разных самолетах домой («С горы»)*. Знаки амбивалентности рассыпаны в разных текстах: *Гербертовны канули в вечность, увозимые троллейбусом бесплатно («К прекрасному городу»); несостоявшийся зять, наскоро простившись с плачущей Д., канул в вечность, убрался домой куда-то за Уральскую гряду («Лабиринт»)*. Ироническое и метафизическое, взаимопроникая, не позволяют доминировать какому-то одному из смыслов, они бликуют, двоятся, вследствие чего возникает ощущение ускользания реальности. Используя в своих текстах различные приемы разрушения образного значения фразеологизмов, Петрушевская делает их повествовательную ткань предельно пестрой и рождающей парадоксальный эффект, столь значимый для поэтики художника.

Подобно тому, как за словесной небрежностью стоит постоянное стремление автора осмыслить сущность бытия через житейские подробности несовершенного и непостоянного мироустройства, – за нарочитым нарушением всех языковых норм стоит потребность автора освоить язык в его противоречиях. Об этом (в свойственной ей пара-

доксальной манере) говорит писательница в одном из интервью: «О, наш великий и могучий, правдивый и свободный разговорный, он мелет что попало, но никогда он не лжет. И никогда он, этот язык не грязен»<sup>1</sup>. Впечатление неряшливости слова, выстраиваемого Петрушевой, конечно же, обманчиво. За создаваемой ею нонселекцией стоит филигранная работа со словом, с отбором слова, что мы и хотим показать на примере анализа одного из рассказов Петрушевой – «По дороге бога Эроса».

Уже первое сложное предложение, открывающее этот текст, позволяет выстроить **семантический контрапункт** всего повествования:

*Маленькая пухлая немолодая женщина, обремененная заботами, ушедшая в свое тело как в раковину, именно ушедшая решительно и самостоятельно и очень рано, как только ее дочери начали выходить замуж, – так вот, рано располневшая немолодая женщина однажды вечером долго не уходила с работы, а когда ушла, то двинулась не по привычному маршруту, а по дороге бога Эроса, на первый случай по дороге к своей сослуживице, женщине тоже не особенно молодой, но яростно сопротивляющейся возрасту, – или она была таковой по природе, вечно юной, как она выражалась, «у меня греческая щитовидка» и все (1, 260).*

Воспроизведем семантические цепочки, разворачивающиеся в тексте рассказа. Первая из них метафорически раздвигает семантическое поле корня «бремя»: *обремененная заботами – как только младшая дочь забеременела, она тоже как бы забеременела ожиданием – носила в своей душе маленького, но крепкого ангела-хранителя – освободилась, расцвела, ее ангел-хранитель вознесся сквозь толщу плоти, уже готовой к старости – дело разрешилось* (ср.: разрешиться от бремени) *на том, что спустя два месяца ее гость пропал.*

Вторая семантическая цепочка выстраивается, начинаясь в словосочетании «ушедшая в свое тело как в раковину»: *ушла в себя – спряталась в свое пухлое маленькое тело, спрятала глаза, спрятала душу – все это быстро спрятала, быстро обросла бременной плотью – засунула свое бременное толстое тельце в какой-то угол и там затихла*

<sup>1</sup> Петрушевская Л. «Нам – секс?» // Иностранная литература. 1989. № 5. С. 237.

– уйдя в свою личину толстенькой тихой бабушки – села и расплылась, растаяла, как бы не существовала уже.

От того же корня (ушла) ведет начало и другая – метафорическая – цепочка: *а когда ушла, то двинулась – поплыла – оттолкнулась от берега – взмахнула веслами – побарахталась – залегла на дно.* От глагола «двинулась» (в переносном значении «сдвинулась», «крыша поехала») можно протянуть еще одну цепочку: *не помнила себя – впадала в сон – повредилась в разуме.* А на основе словосочетания «раквина тела» выстраивается ряд «энтомологических» образов: личина – куколка – кокон – бабочка, метафорически выражающих идею эйдетического преобразования героини, встретившей своего Единственного.

Итак, одно единственное предложение, состоящее из целого ряда обособленных, уточняющих, присоединительных конструкций, создающих эффект бесконечного нанизывания и приращения подробностей, ухода в сторону, в повторы и т.п., содержит в себе огромную семантическую энергию, реализуемую на протяжении всего повествования. Многочисленные словесные «возвращения», «топтания», «хождения по кругу» – это и есть стилевая доминанта прозы Петрушевой, отзывающаяся в фокусе (**клубковом**, спутанном) ее речевого строя.

На интонационно-синтаксическом уровне ее прозы тоже имеет место парадоксальное сочетание противоположных тенденций: **дробления / присоединения, членимости / непрерывности.** С одной стороны, фраза Петрушевой разворачивается прерывисто: она дробится на части, каждая из которых претендует на известную самостоятельность и ударность. В результате – внутренние «швы», связующие «куски» предложения, становятся явными, усиленными: они не прячутся, а «выставляются» и обнажаются. При этом возможны самые разнообразные типы дробления фразы: могут быть отделены однородные сказуемые, части сложносочиненного или сложноподчиненного предложений, причастный и деепричастный обороты и т.д. (именно это явление лингвисты именуют парцелляцией). С другой стороны, Петрушевой творится единство и непрерывность потока речи, которые создаются многочисленными присоединениями, перебрасывающими мостики между фразами и абзацами. Большая часть из них начинается присоединениями и повторяет рису-



нок внутри абзаца. Характер этих построений также связан с разговорной речью и определен двойственностью ее природы: легкой членимостью, дробностью и одновременно непрерывностью речевого потока. Например:

*Толик буквально загонял меня каждый раз в угол, нахально и отчетливо произнося какие-то дикие слова, причем смеялся. Причем намного ниже меня будучи. Но крепенький, прямой, как стрела, с высоко поднятой головой.*

*Не пухлый младенец Амур, не женственный Аполлон – а резкий, выгнутый, напряженный туберкулезный мальчик. Точно нацеленный. Знающий свои права.*

*Он шел среди них как провал, как зияние. Как пустота, все расступались, и он шел один в этом пространстве.*

Такие конструкции передают непоследовательность, беспорядочность смятенных мыслей героини рассказа. Плавность течения фразы сознательно разрушается не только графически (абзацный отступ приобретает семантическое значение), но и логически – возникают семантические сдвиги, сломы, скачки, отражающие дискретность человеческого сознания. Стыки контрастных речевых средств работают на спонтанность, неотредактированность, заведомую неправильность речи. В прозе Петрушевской отдается явное предпочтение сочинительной связи, идет сплошной паратаксис. Многие предложения и даже абзацы начинаются с сочинительного союза:

*И вот, покинув задымленные московские улицы, свою районную школу, сверкающую чистотой, постоянное ложе сна, находящееся на матрасе на полу под столом, девочка в сопровождении мамы поехала на электричке с чемоданом в лесную школу, где спальня с роялем называлась «дортуар», где в столовой была целая колоннада по бокам и хоры наверху (бальный зал).*

*И вот девочка, порастерявшая все свои мелочи, не может жить без карандаша, ластика и линейки, без расчески, лент и заколок и пишет маме письмо, дорогая мамочка, как ты поживаешь, я живу хорошо, привези мне – и целый список («Незрелые ягоды крыжовника»).*

Нагромождение присоединительных конструкций парадоксально «смещает семантический фокус предложения»<sup>1</sup>. Там, где можно поставить точку, ставится запятая (и наоборот); запятая превращается в совершенно особый, интонационный знак препинания. Приведем несколько примеров такого рода:

*Деловито, как гурьба хирургов, руководствуясь чувством необходимости или единым инстинктом при виде жертвы, они в конечном итоге должны были ее разорвать на части буквально руками и закопать остатки, так как потом надо было скрыть результат охоты. Перед тем проделавши все, что можно проделать с попавшим в собственность живым человеком. Что называется словом «глумление».* (От большого синтаксического периода парцеллируются деепричастный оборот и присоединительная конструкция, получающие таким образом подчеркнуто самостоятельное значение.)

*Или: Дядя Леша был приятно удивлен и обзвонил всех участников сбора денег, все были рады, но уже через некоторое время Настя опять позвонила и торжественно, голосом девятилетнего ребенка сообщила, что села на иглу.*

*Как будто бы это было для нее торжественное событие типа получения награды или аттестата зрелости.*

*То есть решила стать кем-то, не будучи до сих пор никем.* (На месте семантической границы стоит сочинительный союз *но*, а придаточное предложение и пояснительная конструкция, вытесненные в новый абзац, получая автономное существование, актуализируют смысл базовых слов и усиливают их экспрессивное значение.)

*Еще пример: Сидящих за столом родная почва не отсылала, редко отпускала в командировки зарабатывать какие-то деньжонки в марках, франках или фунтах, причем сидящие со смехом обменивались историями, как кого обманули там и там, и печной горшок (звали ее донна Анна неизвестно почему) не отзывался, горя своим теперь уже медным огнем, медью отсвечивали глаза, и рот, и даже светлые кудри, Анна хорошела на втором стакане – такая стадия,— хорошела неотразимо, все вокруг теснее сбивались, пели, кричали, чувствуя*

---

<sup>1</sup> Барзах А. О рассказах Л.Петрушевской: Заметки аутсайдера // Постскриптам. 1995. № 1. С. 252.

*свое братство, а потом донна Анна падала. Стукалась медным горшком об стол.* (Синтаксические единицы нанизываются последовательно на одну нить по принципу контаминации, и предложение, достигнув критической точки своего наполнения вдруг рвется, отторгая и тем самым выделяя, семантически акцентируя однородное сказуемое.)

Знаки препинания у Петрушевской указывают, как правило, на увеличение пауз, понижение тона. Эти интонационные изменения непосредственно связаны со смещением смысловых акцентов. Посредством синтаксиса и стилистически окрашенной пунктуации писательница вносит в текст ту информацию, которую считает необходимой для адекватного его понимания. Особо существенное, значимое в тексте Петрушевской зачастую передается в самом конце синтаксического периода или в придаточном предложении, куда смещается смысловой акцент. Например: *Уже девочка бегала в свои четырнадцать лет, что-то устраивала, поскольку папу нашли на дороге рано утром, сердце. А кто говорил: «доза».*

Эти странные синтаксически-смысловые сдвиги А. Барзах называет «**смещением семантического фокуса**», диссонансом, спрятанным в самой структуре предложения. В своих «Заметках аутсайдера»<sup>1</sup> он особо обращает внимание на странные диссонансы, присутствующие в построении фраз у Петрушевской. Действительно, с одной стороны, они рельефно выделяются своей демонстративной литературностью на фоне имитации просторечия: *...она творит благо, и не ее вина, что она одна в мире такая* («К прекрасному городу»). *И не ее вина, что она, как ни торопилась, не поспела первая и осталась вдовой, донна Анна* («Донна Анна, печной горшок»). *Трудно, очень трудно писать об этой погибшей жизни, хотя что значит погибшая жизнь? Кто скажет, что добрый и простой человек сгинул не просто так, оставил свой след и т.д. – а злой, вредный и нечистый человек пропал из жизни особенно как-то, с дымом и на дыбе? Нет* («Непогибшая жизнь»). С другой стороны, эта странная приподнятость создает неадекватный эмоциональный тон, обнажая противоречие риторических формул, включенных в текст, с действительностью:

---

<sup>1</sup> Барзах А. О рассказах Л.Петрушевской: Заметки аутсайдера // Постскрипtum. 1995. № 1. С. 252.

*И этим почти все сказано, но еще не все; не в этом смысле, хотя немного и в этом. В структуре фразы, абзаца и рассказа в целом мы постоянно сталкиваемся с повторами, возвращениями, движением по кольцу или кругу: Они потом еще раз приходили к нему, обе живые, мать с дочерью, опять к закрытию буфета, опять дочь ела как в последний раз в жизни.*

Повторы, по верному наблюдению исследователя, с одной стороны, имитируют неправильности разговорной речи, но с другой – вносят в словесный строй рассказа некую ритмизирующую тенденцию: *Кажется, после революции это именование было передано детям рабочих, туберкулезным детям рабочих, но к тому времени, когда девочка доросла до пятого класса, уже все давно смешалось и все дети были детьми рабочих...; Я, видимо, смотрела на Толика, и мысль явно читалась в этих моих глазах, какая-то важная мысль, и Купидон хотел прочесть эту мысль и уже истолковал ее в свою пользу. Мысль же моя попросту читалась так...; ...круг улыбающихся животной улыбкой лиц, круг приготовленных для удушения пальцев не сомкнулся над девочкой, остался там, в лесу, там, в заколдованном царстве незрелых ягод крыжовника.* Здесь важно отметить внутреннее напряжение приема: он как бы двоится (троится), и мы одновременно чувствуем и разговорность, и ритмизацию, и семантическое акцентирование, необходимое автору. Повторы навязчиво заявляют о себе – и отдельным предложением, и цепью предложений, и возникновением уже звучавших речевых элементов – в разных местах текста, разделенных достаточно большими кусками. Прием синтаксической симметрии сближает творческие принципы, формирующие прозу Петрушевской, с принципами поэтической и музыкальной композиции.

Противоречия и диссонансы, явленные на лексическом и синтаксическом уровнях речевой формы прозы Петрушевской, по-новому уравниваются и гармонизируются (не семантически, а интонационно) **повествовательным контрапунктом**. Он всегда стоит на отметке «умеренно», убыстряя или замедляя речевой темп только в пределах заданного диапазона. В итоге – рутинная повседневность мира предстает и остро-драматической, и вместе с тем музыкально уравновешенной. Как тонко и точно замечает Р. Тименчик, в текстах Петрушевской рождаются «музыка и мука, два полюса земного существова-

ния, два края жизни. Автор все время держит в памяти обе предельные точки разом, различая в возвышенной гармонии фальшь заигранных клавиш, а в рутине долнего – богоданную музыку бытия»<sup>1</sup>. В подтверждение этой исследовательской метафоры предлагаем анализ партитур двух симметричных фрагментов рассказа «Незрелые ягоды крыжовника».

Первый: *Девочка эта была я, двенадцатилетнее существо, и я буквально заставляла умеющую играть Бетти учить меня. В конце концов удалось вызубрить песенку "Едут леди на велосипеде", левая пятерня болтается между двумя клавишами, отстоящими друг от друга как раз на расстоянии растопыренных пальцев – большого и мизинца (между до и соль), а правая под это ритмическое бултыханье (до-соль, до- соль) выделявает мелодию, блеск.*

Второй: *Сил у ребенка двенадцати лет не хватает, чтобы справиться со своей буйной натурой, чтобы следить за собой и быть образцом поведения, аккуратности и молчаливости. Сил не хватает, и ребенок буйствует (ср.: партия левой руки – это «ритмичное бултыханье до-соль, до-соль». – Т. М.), бегают, кричит, чулки рвутся, ботинки мокрые от этой беготни по уже сырому осеннему парку, рот не закрывается, крик исходит из грудной клетки, потому что идет игра в колдунчики или в казаки-разбойники. И в школе тоже на переменках беготня по коридорам, волосы трепанные, из носу течет, то и дело драка, красота! (Ср.: партия правой руки – «выделяет» бравурную мелодию). Симметрия – лексическая и синтаксическая – очевидна: болтается, растопыренные, бултыханье, выделявает – в первом случае, и бегают, кричит, рвутся, беготня, крик, драка, волосы трепанные, из носу течет – во втором. Заключительная фигура (блеск – красота!), думается, не оставляет сомнения в нашем выводе о симметрии, добавляя к лексической и синтаксической – симметрию экспрессивную, в связи с чем диссонансы лексические и синтаксические как бы нейтрализуются на уровне интонационном.*

Соразмерность синтаксических фрагментов, пропорциональность отрезков между паузами, свободное дыхание внутри фразы создают

---

<sup>1</sup> Тименчик Р. Послесловие к кн.: Петрушевская Л.С. Три девушки в голубом. Пьесы. М.: Худож. лит., 1989. С. 397.

темпоритм, соотносимый с музыкальным Анданте (умеренно): абзац – пауза, абзац – пауза, чинно, размеренно, грустно, 5 фигур бального танца: *Это был падекарт, старинный менуэт с приседаниями.*

*Мы взяли за руки ледяными пальцами и деревянно прошли весь танец, приседали, он кружил меня за поднятую руку, слегка приподнявшись на цыпочки.*

*Это было начало пятидесятых годов, детей учили чинным танцам Смольного института благородных девиц.*

*Чинный Толик замер, не смеялся, было не до шуток, дело зашло слишком далеко, все его насмешки подтвердились. Скрывать мне уже было нечего. Я плакала, текли слюны.*

*Толик уважал меня, мое состояние, и даже проводил до какой-то колонны, а потом вернулся к своим.*

*Я ушла в дортуар и плакала до прихода девочек.*

Таким образом, в прозе Петрушевской сознательно обнажается и подчеркивается зазор (несовпадение, несоответствие) между синтаксическим и семантическим рисунком текста.

Решительное обновление форм художественной речи, которое мы отмечаем в прозе Петрушевской (и эта тенденция обнаруживает общность устремлений многих авторов современной прозы – В. Маканина, В. Пьецуха, В. Распутина, Л. Улицкой), в первую очередь, связано с расширением сферы применения возможностей **несобственно-авторского повествования**. Последнее формируется на основе отрыва «чужого слова» от непосредственной ситуации речи, опоры на словоупотребление персонажа, распространения чужого слова на повествование и описание, отражения слова персонажа в авторской речи. Такое повествование, как утверждают специалисты (Н. Кожевникова), колеблется между экспрессивными конструкциями разговорной речи и развернутыми книжными построениями, между фрагментами текста, максимально приближенного к речевому обиходу персонажа, и отрезками чистой книжной речи. Например:

*Взрослые подружки матери совались в это безобразное гнездо, привозили продукты, в основном Валентина, но на такую прорву не напа-сешься; чтобы поела Викочка, есть должны все, братство, равенство, свобода всем находящимся... То есть это лежбище живо напоминало или землянку в тайге, где жарко натопили, или последний день Пом-*

*пец, только без какой бы то ни было трагедии, без этих масок страдания, без героических попыток кого-то вынести вон и спасти. Наоборот, все старались, чтобы их отсюда не вынесли («К прекрасному городу»).*

Как становится ясно из этого фрагмента, соотношение между разными формами речи не закреплено, и рисунок текста может быть самым разным. Петрушевская использует смешанные построения различной степени сложности. Например, схема построения следующего фрагмента с точки зрения форм речи будет такая: объективное повествование (от 3-го лица) – несобственно-авторское повествование – несобственно-прямая речь персонажа – речь повествователя (от 3-го лица).

*У Алексея Петровича, коменданта, свои заботы, ремонт, начало мая, но вахтерша на стреме: ей кажется (и справедливо), что Алексей Петрович мылится устроить старшее пугало (Анастасию Гербертовну) на должность ее, вахтерши, ибо вахтерша подала заявление об уходе. Копейки платят, целый день сиди не меняясь. Ничего себе девушка, волосы как у утопленницы, отдельно висят, черепушка блестит, глаза ввалились. Молодые все на морду ничего, работать же не могут. Так, возможно, размышляет вахтерша. (С точки зрения лексической, здесь налицо тот самый коллаж, о котором говорилось выше: нейтральная – экспрессивная – канцелярская – разговорная – сниженно-просторечная – книжная лексика.)*

В результате объединения разных способов передачи чужой речи в слове Петрушевской, тяготеющей к неожиданным совмещениям, возникают **гибридные**, нестандартные **образования**, например, **несобственно-прямой диалог**, приобретающий достаточно развернутый характер: *Вахтерша... потом расспрашивала Алексея Петровича, кто эти девочки, мать и дочь, надо же. Алексей Петрович им кем? Знакомые, то есть Алексей Петрович долго не стал объяснять, дети знакомой, которая умерла. Умерла! Знать, была молодая? Тридцать восемь лет. Молодая! – со вкусом сказала вахтерша и отпустила.* В несобственно-прямой речевой форме передаются и «односторонние» диалоги, в которых второй голос выражен имплицитно, но отраженно он присутствует в репликах персонажа. Так, например, передаются разговоры по телефону. Это не просто одна из форм речи, а концептуально

важный для Петрушевской прием, демонстрирующий парадоксальное сочетание открытости / закрытости в отношениях ее персонажей с миром. Это, по сути, «антидиалог» (В. Эйдинова), неявный знак коммуникабельности и одиночества: в нем столько же потребности открыться, сколько желания остаться непроницаемым, невидимым (ни глаз, ни жеста, только голос в эфире). Голос по телефону – это чаще всего жалоба, мольба о помощи, крик отчаяния и очень редко радости.

*Очередной гром раздался спустя пять лет, когда Настя позвонила Валентине откуда-то и вяло сказала, что тот знакомый, которого тетя Валя прислала к ней пожить месяц за сто долларов, убежал, не заплатив, да еще и наговорил с Петропавловском–Камчатским на миллион!*

*...дяде Леше еще позвонила сама Настя и торжественно сказала, что теперь живет около тети Вали в поселке, у них с Викочкой двухкомнатная квартира, и куплена мебель и одежда для Вики, у дочки своя комната, и сама Настя собирается работать (Молодец! - воскликнул дядя Леша), и Викочка идет в школу (с запозданием на год, подумал Алексей Петрович).*

*Дядя Леша был приятно удивлен и обзвонил всех участников сбора денег, все были рады, но уже через некоторое время Настя опять позвонила и торжественно, голосом девятилетнего ребенка, сообщила, что села на иглу.*

*Дальнейшие события не заставили себя долго ждать. Настенька опять позвонила и сказала, что они с Викочкой голодают, тетя Валя не открывает свою дверь, деньги кончились.*

Перед нами восемь лет жизни, спрессованных в телефонные разговоры. В них предъявлен читателю свернутый до телефонограммы роман. В двух симметричных, кольцом замыкающих повествование фрагментах (мать и дочь в буфете едят холодные макароны), повторяется один и тот же мотив: *полусонная, еще живая семья*. В кольцо обреченности, вялой, покорной, безвольной, заключена незатейливая, переданная в телефонных звонках, история о том, как жизнь не вмещает в себя человека.

Проведенный нами анализ подтверждает, в частности, справедливость выводов Н.А. Кожевниковой, пишущей о том, что «не только субъект речи определяет речевое воплощение повествования, но и са-



ми формы речи вызывают с известной определенностью представления о субъекте, строят его образ»<sup>1</sup>. Среди таких характеристичных речевых форм в прозе Петрушевской особо надлежит выделить **скрытый диалог между оценками персонажей**. Он означает, что в рамках одного текста имеют место перемежающиеся точки зрения разных персонажей, открывающие возможность вариативного толкования того или иного действия или мотива. Точка зрения повествователя в этом случае представляется лишь одной из многих, отличающейся от них нетенденциозностью и амбивалентностью. Для примера выстроим ряд точек зрения на героиню рассказа «К прекрасному городу». Вот взгляд повествователя: *Мать выглядела бледно, слабо, двадцать три года, дочери семь, внимание*. Рядом – взгляд Алексея Петровича: *сияющая, худая Настя в обрамлении сухих светлых волос, которые подчеркивали костлявость лба*. Совсем иное – зрение вахтерши: *Ничего себе девушка, волосы, как у утопленницы, отдельно висят, черепушка блестит, глаза ввалились. Молодые все на морду ничего, работать же не могут*.

Множественность точек зрения на происходящее в рассказах Петрушевской отражается и в диалоге, и в коллективной косвенной и несобственно-прямой речи («говорили», «рассказывали»), и в речи других персонажей: *...в райжилотдел уже ходили жильцы Настиного дома и убеждали инспектора не давать комнату Насте, а дать им, очередникам, поскольку она гуляющая и так далее. На что Валентина возразила, что если бы Настя была, как они выразились, на букву "б", то деньги бы у нее были, да еще какие. Что она взрослый ребенок, который никому не может отказать, добрая душа*. И завершает этот скрытый косвенный диалог комментарий автора-повествователя, который, однако, не проясняет, а напротив, подчеркивает противоречивость оценки героини: *Валентина спела дифирамб, который тем охотнее поется, чем страшнее мысли на этот счет у автора*. Так возникают перекрестные, контрастные, объемные представления о человеческой личности, сам же сотворенный автором персонаж от приговора как бы ускользает.

Героиня рассказа «Донна Анна, печной горшок» в тексте вообще не произносит ни одной фразы, ни звука. Ее образ конструируется на

---

<sup>1</sup> Кожевникова Н.А. Типы повествования в русской литературе XIX–XX вв. М.: Наука, 1994. С. 5.

основании мнений и взглядов со стороны (за ней все время неустанно наблюдают многие, выдававшие себя как-то особенно вывороченными белками глаз, выедавая взорами ее пламенеющее желтым печным загаром лицо... и всю ее фигурку), из коллективных слухов, догадок, сплетен (о детях Анны, например: четверо вроде Леопольдовы, четверо точно от других), из обиды и недоумения свекрови (несчастливая высланная бабушка, жалея внучков, засылала в дом якобы нянь, свою агентуру... так и не смогла понять смысла этого брака). В эпилоге рассказа мы слышим диалог (переданный в несобственно-прямой форме) друзей героини, приоткрывающий тайну ее личности, и тут же звучит авторский (предположительный, вероятностный) комментарий к этому, весьма пристрастному мнению «молвы», «хора»: *Друзья говорили, правда, что все эти годы Леопольд жил с одной женщиной вполне открыто... а вся безобразная жизнь донны Анны, бывшей красавицы, протекала на этом позорном фоне. Чуть ли она не пила ли с горя, но пьют, всегда находя повод, говорили другие, причем сама Анна никогда ни звука не проронила насчет мужа, терпела свой позор как могла, ни слова обвинения, улыбка треснутого горшка. И не ее вина, что она, как ни торопилась, не поспела первая и осталась вдовой, донна Анна. Причина как будто (как бы, якобы) прояснилась, но авторский приговор отсутствует.*

Как точно замечает критика (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 какой-то всеобщем предрасположении к болезни, к разным болезням, о всеобщей ослабленности, возникающей в одно и то же время, во время холодов (2, 211).*

Итак, о событии (самоубийстве мужа) мы узнаем ближе к концу рассказа, но уже с начальных его 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-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 позой, 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 (с. 214).*

Характер «расследования» несостоявшегося убийства младенца носит и рассказ «Дитя». В нем участвуют шоферы, медсестры, роженицы, адвокат и семья преступницы. Здесь снова присутствует специальная юридическая лексика: *оправдание, совершать дело, судить, решетка, заключение, кровавые следы, преступление, арестантка*. Повествование Петрушевской как бы имитирует неофициальный протокол, о чем свидетельствуют специфические речевые формы типа: *по ее утверждению, а по мнению всех, передавали из уст в уста, все это рассказывали медсестры, весь родильный дом буквально бушевал, оба шофера были возбуждены до крайности*. Императивная формула, которой открывается рассказ (*Ей не было оправдания*), формула, выражающая приговор обывателей, казалось бы, полностью подтверждается. Даже адвокат склоняется к объяснению происшедшего невменяемостью своей подзащитной, которая *ведет себя как глупый ребенок, закрывая лицо руками, как будто боясь – и кого, малого младенца*; не тюрьмы, не суда боится – собственного дитя. Но в тексте есть и другая (не проговоренная словом, а предъявленная мезансценой, статуарно) «точка зрения», выражающая иное видение события – со стороны нищей семьи арестантки (старик-слепец, двое детей в бедных матросских шапочках и сердобольная посторонняя старушка): *Вид у них был такой, словно именно с ними что-то произошло, какое-то несчастье*. Этот другой – оптический и этический – ракурс отменяет однозначную категоричность начальной императивной формулы, не опровергая ее, но оставляя преступление без окончательного приговора.

С точки зрения внешнего наблюдателя, который ведет рассказ, поступок женщины бессмыслен, абсурден. Его смысл помогает прояснить христианский миф, раскрытый Ю. Серго<sup>1</sup>. Логика евангельской легенды, пишет исследовательница, в рассказе не явлена впрямую, а лишь слегка намечена – ночь, пещера у дороги, шоферы-волхвы, ватники-шкуры. В свете христианского мифа оставленное матерью дитя – жертва, принесенная миру для того, чтобы пробудить в нем жалость. Новорожденный ребенок, заложенный камнями у доро-

---

<sup>1</sup> Серго Ю. Сюжет античного и христианского в женском прочтении («Теща Эдипа» и «Дитя» Л. Петрушевской) // Гендерный конфликт и его репрезентация в культуре: Мужчина глазами женщины. Екатеринбург: Изд-во Урал ун-та, 2001. С. 130–131.

ги, погребен для обретения новой жизни. Так, алогичное поведение матери-преступницы оборачивается той высшей логикой, которая заставляет мир принять и полюбить ее дитя: в массовом сознании рождается легенда о чудесном спасении младенца. Подтекстовая аллюзия на библейский сюжет дает возможность художнику сказать об изначальном – не осознаваемом ни самой героиней, ни ее судьями – смысле происшедшего и тем самым разомкнуть рамки этого рассказа в сферу экзистенциального и всечеловеческого.

Итак, парадоксальная полифоничность как стилевая доминанта прозы Петрушевской, открывающая свое полисемантическое наполнение, выявляет себя на разных уровнях ее текстов, и в первую очередь – на уровне речевом. Повествовательный план ее текста пронизывает остальные (фабульно-сюжетный, хронотопический, мифопоэтический, психологический) по вертикали. Лексико-семантические и синтаксические парадоксы обуславливают парадоксы психологические и сюжетные. Исходя из этой сложной внутренней связи разных уровней поэтики прозы Петрушевской и солидаризируясь с позицией В. Эйдиновой (высказанной по поводу повествования Л. Добычина), подчеркнем, что Л. Петрушевская создает свой художественный мир «как мир преимущественно словесный, живущий энергией не персонажей, не фабульных ситуаций, не интенсивных сюжетных ходов, – но энергией повествовательной стихии»<sup>1</sup>. Иную направленность (в отличие от строя повествования текстов Маканина и Петрушевской) имеет повествовательный строй прозы Виктора Пелевина.

#### **1.4. Деконструкция словесной формы в произведениях В. Пелевина**

В начале 1990-х годов В. Пелевин был зачислен в круг авторов фантастической литературы, затем был объявлен постмодернистом, между тем как совершенно очевидно то, что во всех его произведениях обнаруживаются константы и параметры единого художественного мира.

В отличие от Маканина, создающего обобщенный, но вместе с

---

<sup>1</sup> Эйдинова В.В. О тайне добычинского повествования // Добычинский сборник. Даугавпилс. 2000. С. 163–171.

тем и ощутимо жизненный образ людского существования, и от Петрушевской, исходящей из приближенной к человеку живой, сегодняшней повседневности, материалом произведений Пелевина является советская и постсоветская действительность, воспринимаемая сквозь призму **эзотерического** сознания. В текстах Пелевина мы имеем дело с материалом, литературно обработанным, преобразованным в русле его противостояния обыденному миру и получающим характер некой призрачности. Ситуации в его повестях и рассказах (в этом их принципиальное отличие от текстов ранее рассматриваемых нами авторов) имеют, как правило, условный, фантастический, даже мистический характер. Их можно воспринимать только в свете гротеска (аллегии, басни, антиутопии, фэнтези), хотя пелевинская условность носит латентный характер, не всегда обнажающий механизмы стыков объективной реальности с миром ирреальным.

Для творческой манеры Пелевина характерна **симультанность** – наложение друг на друга предметного и метафизического, социального и экзистенциального, психологического и символического принципов эстетического изображения. Писатель создает свои миры, скрупулезно подбирая детали, по которым мы безошибочно узнаем современную жизнь: это бытовые реалии, книги, песни, лозунги. Как отмечает И. Роднянская, он обладает «острым чувством знаковости» окружающих предметов и вещей, образующих явление и понятие «нынешнего стиля жизни»<sup>1</sup>. При этом сам жизненный материал для автора вторичен, функционален. При всей насыщенности бытовыми деталями его проза тяготеет к подчеркнуто укрупненной метафоричности, даже, как замечают многие критики (Р. Арбитман, Д. Быков, А. Генис, В. Курицын, Л. Филиппов), – к **эзотерике** и – отсюда – к максимальной смысловой обобщенности. Между тем само многообразие форм (речевых, в частности), творящих картину этой призрачной жизни, позволяет говорить о движении его прозы в русле той большой формосозидательной тенденции, которая специфически проявляется в творчестве и Маканина, и Петрушевской, и многих других авторов.

Мир текстов Пелевина строится по одной и той же модели, из типовых, хотя и варьирующихся, деталей. Конструктивными основа-

---

<sup>1</sup> Роднянская И. Этот мир придуман не нами // Новый мир. 1999. № 9. С. 212.

ниями этого мира становятся образы-концепты – **клетка** (камера, тюрьма, тупик) и **коридор** (тоннель, лифт, шахта, метро, подземелье, пропасть, черная яма, черный колодец и т.п.). Соединяясь, они образуют закрытое, замкнутое, жестко очерченное линией запрета, безвыходное, бесчеловечное «антипространство». Картонная ракета, буффорский луноход, купе железнодорожного вагона, палата пионерлагеря, цех бройлерного комбината, экран монитора, тюремная камера – это всего лишь разные его наименования. Жизнь видится Пелевину гигантским пионерлагерем, вселенской казармой (или тюрьмой), тотальной компьютерной игрой или поездом, безостановочно движущимся к Разрушенному мосту. Это тесный, плоский, однообразный мир безысходной тоски и отчаяния. Разобщенные, замкнутые и обреченные миры-клетки связаны коридорами – длинным коридором спального корпуса пионерлагеря («Омон Ра»), лабиринтами коридоров с ловушками и тупиками в компьютерной игре («Принц Госплана»), заплеванными коридорами железнодорожного экспресса («Желтая стрела»), вонючими тюремными коридорами («Онтология детства»), гигантской черной лентой транспортера («Затворник и Шестипалый»). Бытовые реалии возводятся писателем в ранг символов жизненного тупика, вырастающего в тупик экзистенциальный.

Третий элемент художественной конструкции Пелевина связан с концептом **окна** (стекла, рамы, подоконника). Это или закрашенные масляной краской окна бройлерного комбината, или квадратное пятно мутного белесого света под потолком цеха («Затворник и Шестипалый»), засиженные мухами, грязные стекла окон вагона-ресторана («Желтая стрела»), или два квадрата неба на стене тюремной камеры, сквозь которые иногда видны звезды и облака («Онтология детства»). Окно у Пелевина, как точно замечено А. Генисом, выступает в качестве символа границы миров. Сквозь грязные стекла проникают желтые стрелы солнца, чтобы угаснуть на столе перед тарелкой со вчерашним супом («Желтая стрела»); сквозь дыру в крашеном стекле, пробитую огнетушителем, устремляются к солнцу натренировавшие крылья пленники бройлерного комбината («Затворник и Шестипалый»). Границы пелевинских миров подвижны и, в сущности, иллюзорны, они произвольно смещаются и перетекают друг в друга. Эту особенность конструирования текстов Пелевина, квалифицируемую нами как си-

мультианность, А. Генис характеризует так: «Автор новой литературы – это поэт, философ и бытописатель пограничной зоны. Он обживает стыки между реальностями. В месте их встречи возникают яркие художественные эффекты – одна картина мира, накладываясь на другую, создает третью, отличную от первых двух»<sup>1</sup>.

**Метафорическая геометрия пространства** текстов Пелевина выражается, по нашим наблюдениям, через образы лабиринта, спирали и параболы. Если, например, задаться целью вычертить геометрическую форму пространства повести «Омон Ра», то, скорее всего, это будет опрокинутая **парабола**. Детская мечта героя о космосе (вертикаль) в ходе ее воплощения подвергается чудовищной деформации, путь Омона Кривомазова в космос оборачивается его падением в **черный колодец**:

*Лунный модуль летел как бы задом наперед, развернувшись главной дюзой к Луне, и постепенно в моем сознании с ним произошло примерно то же, что с прохладным лубянским лифтом, превратившимся из механизма для спуска под землю в приспособление для подъема ее на поверхность. Сначала лунный модуль все выше и выше поднимался над Землей, а потом постепенно выяснилось, что он падает на Луну. Но была и разница. В лифте я опускался и поднимался головой вверх. А прочь с земной орбиты я понесся головой вниз; только потом, примерно через сутки полета, оказалось, что я, уже головой вверх, все быстрее и быстрее проваливаюсь в черный колодец, вцепившись в руль велосипеда и ожидая, когда его несуществующие колеса беззвучно врежутся в Луну<sup>2</sup>. В виртуальной реальности текстов Пелевина спуск тождествен подъему, подъем – падению, подниматься значит падать, проваливаться вниз. Образ падения как символ фатального движения к небытию – один из наиболее частотных в его текстах: *ускоряющееся падение в шахту времени; летишь куда-то вниз – и нельзя остановиться и перестать медленно падать в никуда* и т.п.*

Еще одна траектория пространства, конструируемого писателем, – это **спираль**. Движение по суживающейся спирали у Пелевина, в

---

<sup>1</sup> Генис А.В. Пелевин: границы и метаморфозы // Знамя. 1992. № 12. С. 211.

<sup>2</sup> Пелевин В. Желтая стрела. М.: Вагриус, 2000 (далее ссылки на это издание даются в тексте).



отличие от аналогичного в текстах Маканина, является метафорой мистической, а потому – размытой, «прячущей» границы жизни и смерти: *Сущностью воздушных мытарств является бесконечное движение по суживающейся спирали к точке подлинной смерти* («Вести из Непала»); *Они опять пошли – по медленно сходящейся спирали, держась друг против друга* («Проблема верволка в Средней полосе»). В мире эзотерического познания спираль закручивается ввысь (у Маканина, как мы наблюдали, возникает противоположное направление). Так, символом четвертого измерения у Пелевина становится Башня. В «Принце Госплана» – это игра «Тауэр», в которую играет Петя Итакин: *Петя лез на башню уже не первый год*. В «Generation “Г”» – это Вавилонская башня, символ нескончаемого мистического восхождения.

Вектор движения у Пелевина чаще всего обозначается знаком **стрелы** (словом-образом и криптограммой). Эта метафора многозначна: она и универсальна, и вариативна. Мчащийся к неминуемой катастрофе железнодорожный экспресс (*похож на сияющую электрическими огнями стрелу, пущенную неизвестно как неизвестно куда*), значок в компьютерной игре (*если дотянуться до клавиши, на которой нарисована указывающая вверх стрелка, и нажать ее, то фигурка... подпрыгнет вверх, выгнется и в следующий момент растворится в небе*), знак выхода (из вагона, троллейбуса, метро), наконец, это знак полета (*сложив крылья, он со свистом пронесся сквозь дыру*). Однако оптимистическая трактовка этого знака в текстах Пелевина не работает: мир, в который вылетают Затворник и Шестипалый, и мир, куда ходит с поезда Андрей, живут по тем же законам, что поезд и инкубатор. Разница в том (и это принципиально для автора), что в новом измерении, как замечает Д. Быков, «герой движется уже по собственной траектории. Ничья воля его не подталкивает. Он не проходит цикла. Он не едет в поезде. Он сам отвечает за исход игры»<sup>1</sup>. Так метафорическое слово-образ Пелевина выражает идею драматического существования человека в мире, который посягает на его свободу и достоинство, но которому он, человек, не дает взять над собой верх. С идеей труднейшего человеческого восхождения связан образ

---

<sup>1</sup> Быков Д. «Синий фонарь» под глазом Букера // Столица. 1994. № 7(169). С. 59.

Вавилонской башни – символ нескончаемого движения вверх и – одновременно – архетипический символ **смещения языков**.

О языке прозы Пелевина в современной науке идет напряженный спор. Одни (А. Немзер, например) видят в нем конъюнктурность, а другие (А. Архангельский и А. Генис) – неуклонную работу со штампами, необходимую художнику конца 1990-х годов. Кому-то (Вл. Новикову) язык писателя кажется стертым, безликим, а кому-то (А. Антонов и И. Роднянская) его повседневное кичевое слово представляется специфически авторским и самобытным приемом. Язык Пелевина получает в критике самые противоречивые определения: буриметический, эклектический, русско-английский, современный новояз, въедливое арго, лоскутное одеяло, винегрет, волапюк и т.п.

Приведем несколько прямо противоположных по смыслу высказываний. Вл. Новиков оценивает его (Пелевина) успех как поражение русского языка<sup>1</sup>. А. Архангельский, напротив, убежден, что половина его вариаций на рекламные темы войдет в поговорку. А. Генис настаивает на том, что современная антиутопия требует чисто функционального языка, для которого индивидуальная интонация избыточна. С ним солидарен Вяч. Курицын, утверждающий, что для современной культуры в целом характерен «антилогоцентризм». Однозначно категоричный приговор выносит пелевинскому «говорению» А. Немзер: «Пелевин писал на волапюке всегда. Разбавлять эту литературщину дежурными “как бы”, “типа”, “по жизни” и кондовой матерщиной не значит работать с языковым мусором и кичем»<sup>2</sup>. Ему возражает И. Роднянская: это «не серый перевод с английского, а живое, въедливое арго». Да, продолжает она, «язык Пелевина далек от русского литературного настолько же, насколько далек от него современный разговорный язык... это язык яппи (что означает YUP, Yung Urban Professional, молодого городского профессионала, пользователя компьютера и Сети)»<sup>3</sup>.

Развернутый анализ **лингвистических экспериментов** Пелевина

---

<sup>1</sup> Новиков Вл. Ноблесс облич: О нашем речевом поведении // Новый мир. 1998. № 1. С. 139–153.

<sup>2</sup> Немзер А. Время МН. 1999. 26 марта; а также: [www.russ.ru/krug/99-04-08/minkev.htm](http://www.russ.ru/krug/99-04-08/minkev.htm).

<sup>3</sup> Роднянская И. Этот мир придуман не нами // Новый мир. 1999. № 9. С. 208.

предпринимает на страницах журнала «Грани» А. Антонов<sup>1</sup>, предложивший новый термин, фиксирующий новое речевое явление: по аналогии с «новоязом» Оруэлла – «внуяз» («внутренний язык»). Действительно, продвигаясь по пути Оруэлла в весьма неожиданном направлении, Пелевин, по словам Антонова, создает свой «одноразовый» язык, который складывается в пределах индивидуального текстового пространства. У Оруэлла «новояз» – объект описания, статичная модель, вынесенная за рамки сюжета, в приложение. Это искусственный проект, в известной степени «мертвый язык», теоретическая база которого сформулирована одним из персонажей знаменитого романа, филологом Саймом: *Это прекрасно – уничтожать слова. Главный мусор скопился, конечно, в глаголах и прилагательных, но и среди существительных – сотни и сотни лишних. Не только синонимов; есть ведь и антонимы. Ну скажите, для чего нужно слово, которое есть полная противоположность другому? Слово само содержит свою противоположность. Возьмем, например, «голод». Если есть слово «голод», зачем вам «сытость»? «Неголод» ничем не хуже, даже лучше, потому что оно – прямая противоположность, а «сытость» – нет...<sup>2</sup>.*

Если у Оруэлла, продолжает сопоставление А. Антонов, «новояз» основан на «уничтожении слов», на усечении смыслов, то Пелевин, наоборот, формирует его с целью «приращения смыслов». Его речевые конструкции не уничтожают исконного значения слова, напротив – сообщают ему другие, дополнительные значения, как, например, это происходит в сцене состязания в «краснословии» («День бульдозериста»). Почти утрачивая свой первоначальный смысл, слово в этом рассказе Пелевина наращивает блатную экспрессию и брутальную семантику: *отмиришь от меня на три мая через Людвиг Фейербаха и Клару Цеткин. Оставаясь на плакатах и лозунгах и не меняя своей фонетической оболочки, пафосное слово перекачивается в разряд бранных: май его знает, маюги травить, одномайственно, даже на маяву не пьют, какого же ты мая и т.п.* Так пелевинская **деконструкция** не уничтожает прежнего значения слова, но сообщает ему еще одно, дополнительное.

---

<sup>1</sup> Антонов А. ВНУЯЗ («внутренний язык») в творчестве Пелевина // Грани. 1995. № 175. С. 125–148.

<sup>2</sup> Оруэлл Дж. «1984»: Роман. Пермь: Изд-во «Капик», 1992. С. 219.

Спрессовывая специальную лексику и перемещая ее в «чужую» сферу обитания, художник творит «качественный скачок» в языке, в результате которого слово отрывается от своего прямого значения и как бы «переводится» на другой язык. В парадигме гротеска, «навязывая в зубы... лексика лозунгов и плакатов (мир, труд, май, урожай) воспринимается до неприличия ненормативно», а «настоящее блатное аргю» становится советским «партийным стилем»<sup>1</sup>. Вот, например, как передан диалог руководителей великих держав в рассказе «Оружие возмездия»: ...*Сталин добавил, что, как считает советская сторона, если вместе прихват рисовали, то потом на вздержку брать в натуре западло, и что когда он пыхтел на туруханской конторе, таких хавырдок брали под красный галстук. И что он сам бы их чикнул, да неохота перо мокрить*. Далее следует перевод на общеупотребительный язык и снова на блатной (как неперемное условие взаимопонимания): *Поняв из перевода, что подписание запланированных соглашений оказалось под угрозой, Трумэн провел несколько напряженных часов со своими консультантами, в числе которых были и опытные специалисты по русской уголовной традиции. На следующее утро перед началом переговоров президент отвел Сталина в сторону и дал ему зуб (расщепление фразеологизма «дать зуб» – клятвенно обещать. – Т. М.), что американцы не скрывают абсолютно ничего, касающегося оружия возмездия. То же сделал и английский премьер, после чего переговоры вошли в нормальное русло (с. 355–356).*

**Разрушение советского новояза** Пелевин ведет, используя испытанные приемы пародии. Вот как, например, озвучивается знаменитый пассаж Маяковского: *Близнецы... Близнецы... Ну, короче, там мы говорим одно, а подразумеваем другое. А потом опять говорим одно, а подразумеваем другое, только как бы наоборот. Получается очень красиво. В конце концов поднимаем глаза на стену, а там...* («Затворник и Шестипалый»). Так, Пелевин производит **деконструкцию советского мифа**, последовательно осуществляя ее на всех уровнях поэтики своих текстов, и, прежде всего – на лексическом ее уровне. *Совесть эпохи, воля народа, решительный этап, венец нашей жизни, завершение строительства, хотя никто ничего не строил,* – в ЭТИХ И

<sup>1</sup> Антонов А. ВНУЯЗ («внутренний язык») в творчестве Пелевина // Грани. 1995. № 175. С. 127.

подобных им догматических словесных образованиях, возникающих в текстах писателя, мы встречаемся не столько со словами, сколько со знаками, указывающими на вполне определенные типы текстов. Необходимый автору смысл опровержения рождается не из «суммы смыслов» отдельных слов, а из «узнавания» того чертежа (А. Антонов), по которому они выстроены. Главную нагрузку опровержения этих шаблонных текстов и звучащего в них механического, мертвого смысла берет на себя пелевинский способ аранжировки фигур риторического синтаксиса, названный критиками (И. Зотовым и С. Некрасовым) – **буриметическим**<sup>1</sup>.

Например, надпись на стене: *Социализм – это строй цивилизованных кооператоров с чудовищным Распутиным во главе, который копируется и фотографируется не только большими группами коллективных пропагандистов и агитаторов, но и коллективными организаторами, различающимися по их месту в исторически сложившейся системе использования аэропланов против нужд и бедствий низко летящей конницы, которая умирает, загнивает, но так же неисчерпаема, как нам реорганизовать Рабкрин («Омон Ра»)*. Так, сквозь видимую его бессмыслицу в тексте отчетливо проступает стиль средств наглядной агитации, стертый, клишированный язык лозунгов. Подобные приемы уже встречались в литературе (например, у В. Аксенова и у А. Зиновьева), однако, как нам представляется, интонационный строй прозы конца XX века решительно отличается от откровенной тональности произведений шестидесятников. Это отличие проявляется, прежде всего, в отказе от непосредственной (нередко – идеологической) оценочности, а также в подчеркнутом бесстрастии и отстраненности современного автора. К советскому мифу Пелевин подходит преимущественно с эстетико-лингвистической и психологической точек зрения. Он последовательно развенчивает «красную магию» как систему зомбирования массового и индивидуального сознания, совершаемого, в первую очередь, посредством слова.

Вот герой повести «Омон Ра» читает газету: *Заголовки статей пугали какой-то ледяной нечеловеческой бодростью и силой – уже*

---

<sup>1</sup> Некрасов С.В. «Мечты, мечты, где ваша сладость?» Проблема автора в отсутствие автора // Библиография. 1999. № 3. С. 70.

давно ведь ничто не стояло у них на пути, а они со страшным размахом все били и били в пустоту, и в этой пустоте спьяну (а я заметил, что уже пьян, но не придавал этому значения) легко было оказаться и попасть замешкавшейся душой под какую-нибудь главную задачу дней и привет хлеборобам. «Шаманская метонимичность» как форма идеологической обработки массового сознания, по утверждению Пелевина, в той же степени присуща и идеологам Третьего Рейха. Ведомство Геббельса, читаем в рассказе «Оружие возмездия», тоже предпочитает использовать метафоры и аллегории, пышные поэтические сравнения (подобно копью Вотана, меч Зигфрида, огнеглазые Валькирии Рейха), скрывающие абсолютную пустоту. По мысли А. Гениса, тоталитарный режим (в любом из его вариантов) создает мистическое «поле чудес» – «зону повышенного мифотворческого напряжения».

Примером стертой, клишированной, ложной риторики может служить и обращение начальника летного училища имени А. Маресьева (повесть «Омон Ра») к абитуриентам: *Вспомните знаменитую историю легендарного персонажа, воспетого Борисом Полевым! Того, в чью честь названо наше училище! Он, потеряв в бою обе ноги, не сдался, а, встав на протезы, Икаром взмыл в небо бить фашистского гада! Многие говорили, что это невозможно, но он помнил главное – что он советский человек! Не забывают этого и вы, никогда и нигде не забывают! А мы, летно-преподавательский состав, и лично я, летающий замполит училища, обещаем: мы из вас сделаем настоящих людей в самое короткое время!* Или еще пример – речь замполита космического городка полковника Урчагина: *Ты пойми, милый, что в этом и суть подвига, что его совершает не готовый к нему человек, потому что подвиг – это такая вещь, к которой подготовиться невозможно. То есть можно, например, наловчиться быстро подбегать к амбразуре, можно привыкнуть ловко прыгать на нее грудью, этому всему мы учим, но вот самому духовному акту подвига научиться нельзя, его можно только совершить. Чем больше тебе перед этим хотелось жить, тем лучше для подвига. Подвиги, даже невидимые, необходимы стране – они питают ту главную силу, которая... Я услышал громкое карканье (Резкий сбой интонации, явный сдвиг в сторону пародии обнаруживает прямое обнажение авторского приема).*

Речевая характеристика персонажей-идеологов у Пелевина пред-

ставлена двумя полярно противоположными стилистическими пластами. На этапе убеждения, внушения («зомбификации», по Пелевину) преобладает ложно-патетическая, возвышенно-пафосная газетная риторика в сочетании с интимно-проникновенными интонациями, но уже с момента начала полета, когда все маски сбрасываются, звучит откровенно брутальная и ненормативная лексика и фразеология. Идеологическая обработка заканчивается, героям-камикадзе уже некуда деться, поэтому резко меняется и стилистика речи; все покровы падают – и обнажается махровый цинизм, бесовская суть «красной магии».

Однако, как считают и А. Антонов, и А. Генис, и С. Некрасов, деконструкция советского мифа отнюдь не главная задача Пелевина. Свои лингвистические эксперименты он ведет и в собственно художественном направлении. В частности, его речевая форма отражает противоречивый процесс **сближения литературного языка и сленга**, демонстрируя обретения и потери на этом пути. Как показывают наши наблюдения, в количественном отношении в эзотерических текстах Пелевина наиболее активны не сленговые единицы с семантикой физического уничтожения (*завалить, мочить, грохнуть*), а глаголы, обозначающие речевую и умственную деятельность: *рубить, просечь, загнуть, тормозить, грузить, наехать* и др.

Например, глагол *наехать* в литературном языке означает «натолкнуться во время езды». В новом контексте он имеет значение «обвинять, угрожать, запугивать кого-либо». Переход глагола движения в семантическую группу речевой деятельности обуславливается общепринятым лексическим значением, содержащим и дополнительный оттенок: *наехать*, то есть причинить кому-либо вред, скорее всего, физический. В сленговом употреблении глагол «наехать» тоже имеет значение нанесения вреда, но скорее, морального, так как производящий действие оперирует словами – угрожает, запугивает.

Как известно, сленговая лексика образуется путем приращения новых значений, связанных с усложнением жизни общества в целом, или путем разложения многозначных слов общеупотребительного языка на слова-омонимы. **Омонимия** в данном конкретном случае обуславливается не только расширением общепринятого, закрепленного в словаре значения, но и авторскими, **подчеркнуто эклектиче-**

**скими речевыми совмещениями.** В «эзотерическом пространстве» пелевинских текстов омонимия открывает новые возможности: передает идею текучести, неопределенности понятий, представлений, миров. Приведем несколько текстовых фрагментов с целью выяснения механизма функционирования и трансформации сленговой лексики в произведениях Пелевина:

*– Я смотрю, ты башковитый ,– сказал Азадовский. – А я вот не рублю («Generation “П”»).*

В «Словаре русского языка» под ред. А. П. Евгеньевой слово *рубить* означает «с размаху, с силой ударять секущим орудием, делить на части»<sup>1</sup>. В цитируемом фрагменте это слово реализует значение, синонимичное глаголу «понимать» – постигать, уяснять, улавливать, разбираться в чем-либо. В литературном языке глагол «рубить» относится к семантической группе «активное физическое действие»; его движение к семантике «мысли и речи» можно объяснить усилением значения «разъединение на составляющие компоненты, приводящее к обзору этих компонентов, к более правильному выводу об их связях, отношениях». С нашей точки зрения, именно это значение позволяет глаголу «рубить» стать сленговой единицей с обозначением мыслительной деятельности, столь важной для характеристики сознания пелевинских персонажей. Другой пример:

*– Андрей, – отвечал Татарский, косясь на его стоптанные тапки в веревочных стременах, – хватит, а? Мне и на работе хватает. Хоть бы ты не грузил («Generation “П”»).*

Новое значение глагола *грузить* (наполнять кого-либо новой, непонятной, запутанной информацией, напрягать умственную деятельность кого-либо, заставлять его делать усилия, чтобы понять сказанное) основано на общепринятом, но семантический акцент смещается с вещественно-предметного плана – на вербально-информационный, интеллектуальный. Подобные изменения происходят и с семантикой существительного «базар» (в литературном языке – «беспорядочный говор, крик, шум»). Как компонент сленгового фразеологизма «съехать с базара», означающего «уйти от разговора, поменять тему», слово «базар» закрепляет за собой значение «разговора, выяснения отно-

---

<sup>1</sup> Словарь русского языка / под ред. А.П. Евгеньевой. Т.3. М.: Рус.яз., 1983. С. 735.



шений»: *Как про подстаканники услышал, сразу с базара съехал* («Желтая стрела»).

Сленговые компоненты в составе фразеологизмов не редкость в текстах Пелевина (*в натуре, башню сорвать, по барабану, гнать волну, ходить под кем-то, закосить под кого-либо* (то есть притвориться, прикинуться)). Введение в текст художественного произведения подобных языковых элементов диктуется, в ряду других причин, и стремлением передать специфический «речевой кругозор» определенного типа персонажей. В целом же движение художественного слова навстречу сленговому обусловлено не только стилевыми устремлениями писателя, но и общей тенденцией развития современной речевой формы – ее семантическим переосмыслением и «приращениями», вызванными этико-эстетическими представлениями человека конца XX века. Наконец, в отношении к прозе последних десятилетий и, в том числе, к прозе Пелевина, введение сленговых речевых моделей и демонстративный «уход» от жестких речевых норм следует рассматривать и как способ утверждения художником права личности на собственное «говорение», как проявление внутренней свободы человека.

Переосмысление семантики общеупотребительных слов, как уже говорилось, напрямую связывается с переоценкой ценностей сегодняшним человеком. Это явление выражается, в частности, в стремлении В.Пелевина **оживить умершие метафоры** посредством процесса того же «остраннения», актуализация которого (что, как известно, было подчеркнуто еще В.Шкловским) возникает в периоды осязаемого сдвига в сознании человека «переходного» времени: *Отщепенцы. А бревно откуда взялось? В смысле, то, от чего они отщепились?* («Затворник и Шестипалый»). В словесных формах прозаика «рубежной» эпохи нередко встречается сочетание несочетаемого (*оглушительная тишина, застенчивая кровожадность* и т.п.), обнажается метафизика, прячущаяся в многозначности, к примеру, слова «земля»: *То, в чем гниют кости, и мир, в котором мы живем, так сказать, живем, называется одним словом.* Герои Пелевина проявляют обостренное внимание к морфологии: *Я бы предложил слово «верволк» – русский корень указывает на происхождение феномена, а романоязычная приставка помещает его в общеевропейский культурный контекст* («Проблема верволка в Средней полосе»).

Или – еще подобный пример: *Поверх рекламы лимонада в окне кондитерской наискосок повисло оглушительных размеров объявление, первая строка которого, выделенная крупным шрифтом и восклицательными знаками, фамильярно предлагала искать товар, причем слова «товар» и «ищи» были набраны вместе («Хрустальный мир»).*

В текучих и призрачных «внутренних» мирах Пелевина значение слова тоже «растекается», «растворяется», вследствие чего его многозначность оборачивается потерей номинативности. Корень слова, его семантическое ядро, оказывается избыточным, писателю порой достаточно лишь указания на предмет или явление (употреблением местоимения или местоименного наречия – *там, тут, здесь, туда*, в которых имплицитно присутствует эзотерическая семантика). В этом случае внешне бытовой диалог аранжируется так, что за ним прочитывается другой – метафизический смысл. Покажем это:

*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 («Желтая стрела», с. 36).*

Субстантивированные местоименные наречия «мерцают» какими-то новыми, нетривиальными, можно сказать – экзистенциальными смыслами: *Обычная анкета: где родился, когда, зачем и так далее.* (Последний вопрос, естественный при пересечении границы, вопрос о цели прибытия – резонирует с вечным вопросом о смысле жизни, и оба значения актуализируются в тексте). Так, теряя предметность, слово становится знаком: бесконечно множа и прибавляя новые смыс-

лы, превращается, по словам А. Антонова, в «притворяющийся значащим знак». В итоге – пелевинская внебытовая, «эзотерическая» интерпретация человека и мира проявляет себя в характерной для него стилевой – **«тривиально-призрачной»** – форме, когда банальности и очевидности наполняются «нездешним», «иным» смыслом. Рассказ «Онтология детства» очень определенно говорит об этом авторском совмещении:

*Какой смысл разрабатывать особый язык, когда можно прекрасно обо всем договориться, встретившись на общих работах? Но важна идея – передача сути через комбинацию самого что ни на есть простого, вроде доносящихся через стену ударов (с. 263).*

Свойственный Пелевину способ передачи **эзотерического через тривиальное** проявляется во множестве вариантов. Вот простейшая модель Вселенной (бройлерного комбината), сконструированная в рассказе «Затворник и Шестипалый»: *Вселенная, где мы находимся, представляет собой огромное замкнутое пространство. Всего во вселенной есть семьдесят миров. В одном из них мы сейчас находимся. Эти миры прикреплены к безмерной черной ленте, которая медленно движется по кругу. А над ней, на поверхности неба, находятся сотни одинаковых светил. ... В каждом из миров есть жизнь, но она не существует там постоянно, а циклически возникает и исчезает. Решительный этап происходит в центре вселенной, через который по очереди проходят все миры. На языке богов он называется Цехом номер один. Наш мир как раз находится в его преддверии. Когда завершается решительный этап и обновленный мир выходит с другой стороны Цеха номер один, все начинается сначала. Возникает жизнь, проходит цикл и через положенный срок опять ввергается в Цех номер один (с. 77).*

А вот другая модификация той же модели: «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. ... Когда человек перестает слышать стук колес и согласен ехать дальше, он становится пассажиром ...самое сложное в жизни – ехать в поезде и не быть его пассажиром (с. 20).*

Как замечено критикой (А. Генисом), во многих рассказах и по-

вестях Пелевина («Вести из Непала», «День бульдозериста», «Желтая стрела») сверхреальный, эзотерический смысл раскрывается как бы случайно, обнаруживаясь неожиданно, внезапно, озвучиваясь, например, голосом из репродуктора (голосом 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* (с. 44). Окказионально-метафорический смысл слова «трамвай» подчеркнут графически – кавычками: он не предмет, а якобы предмет, его знак. Так графика текста тоже становится средством выражения авторской интенции. Даже аббревиатуры в рассказах Пелевина наполняются магическим смыслом: *Этикетка была такой же, как и на «особой московской» внутреннего разлива, только надпись была сделана латинскими буквами и с белого поля глядела похожая на глаз эмблема «Союзплодоимпорта» – стилизованный земной шарик с крупными буквами «СПИ»* (с.410). Эзотерическое, символическое остранение реализуется и шрифтовым выделением текста, например, прописными буквами:

*Слово «КАРМА», написанное крупными черными буквами на белом фоне, тем шрифтом, каким печатают название газеты «Правда». Или:*

*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?*

В заключительной части рассказа «Девятый сон Веры Павловны» возникают шрифтовые значки дореволюционной русской орфографии: *Когда ВЕра Павловна на другой день вышла из своей комнаты, мужь и Маша уже набивали вещами два чемодана* (с. 383).

Стремлением автора обнажить «двойное дно» повседневности продиктованы и особенности пунктуации его рассказов. В первом параграфе настоящей главы мы уже говорили о смысловом наполнении знака «тире» в текстах Пелевина; теперь же подчеркнем, что формульные конструкции, в которых этические категории (а нередко и стоящие за ними экзистенциальные понятия) определяются через обыденное (*Жизнь – это просто грязное стекло, сквозь которое я лечу* и др.), обусловлены все тем же основным стилевым законом пелевинской прозы. Заметим также, что целый ряд риторических формул у Пелевина (*Поиск смысла жизни – сам по себе единственный смысл жизни. Любая индивидуальная судьба в любой стране – это метафорическое повторение того, что происходит со страной. Ведь все наши понятия – продукт общественного соглашения, не более...*) обнаруживает свою несомненную близость к научному стилю<sup>1</sup> (68). Однако в них 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* («Затворник и Шестипалый»). *Никакой смерти нет, а есть только родовые схватки, сопровождающие рождение обновленного и более совершенного мира* («Происхождение видов»).

Поскольку герои Пелевина заняты преимущественно припоминанием или осмыслением происходящего, синтаксически работа их сознания выражается чаще всего в обилии вопросительных конструкций, свойственных внутренней речи человека: *Я даже не знаю, кто такой я сам? Кто тогда будет выбираться отсюда? И куда? Кто такой я,*

---

<sup>1</sup> Виктор Пелевин неоднократно выступал в научной и периодической печати. См.: Пелевин В.О. Зомби по-советски // *Общ. науки и современность*. 1993. № 6. С. 157–170; Джон Фаулз и трагедия русского либерализма // *Независимая газ.* 1993. 20 янв.; Зомбификация // *День и ночь*. Красноярск. 1994. № 4. С. 135–145; Имена олигархов на карте родины // *Новая газ.* 1998. 19 окт.

который видит? Что тогда существует на самом деле и кто такие мы сами? Кто такой я сам? Куда деваются деревья и шлагбаумы, когда на них никто не смотрит? Откуда берутся те, кто населяет иллюзорное пространство его снов? А что бывает после смерти? А что такое полет? Какая сила заставляет жизнь приобретать новые формы? И как разглядеть гармонию в том, что на первый взгляд представляется полным хаосом? Так, экспрессивный синтаксический строй внутренней речи пелевинских героев, пересекающих границы разных миров, передает напряженно рефлексивный характер их самосознания.

Ощущение призрачности этих создаваемых автором «внутренних миров» усиливается благодаря их явной литературности и **реминисцентности**. Возникающий при этом второй план нередко подается совершенно открыто: так, в рассказе «Вести из Непала» цитируется буддийская «Книга Мертвых», а в рассказе «Ника» (его развернутую интерпретацию предлагает И.И. Яценко<sup>1</sup>) с первого абзаца вводятся цитаты из Бунина и Блока: *Теперь, когда ее легкое дыхание снова рассеялось в мире, в этом облачном небе, в этом холодном весеннем ветре, и на моих коленях лежит тяжелый, как силикатный кирпич, том Бунина, я иногда отрываю взгляд от страницы и смотрю на стену, где висит ее случайно сохранившийся снимок* (с. 413).

*«И медленно, пройдя меж пьяными, всегда без спутников, одна, – бормотал я сквозь дрему, раздумывая над тайной этого несущегося сквозь века молчания, в котором отразилось столько непохожих сердец, – был греческий диван мохнатый да в вольной росписи окна...» Я заснул над книгой, а проснувшись, увидел, что Ники в комнате нет* (с. 423).

В «Нике» интертекстуально присутствуют и Дмитрий Мережковский («Юлиан Отступник»), и Гайто Газданов («Вечер у Клэр»), и Владимир Набоков («Лолита»). В рассказе «Девятый сон Веры Павловны» возникают имена Фрейда, Набокова, Верди, Баха, Моцарта, Вагнера, Чехова, Есенина, Сологуба. В «Хрустальном мире» – снова «живут» Мережковский, Блок, а также Шпенглер, Ницше, Стриндберг,

---

<sup>1</sup>Яценко И.И. Интертекст как средство интерпретации художественного текста (на материале рассказа В. Пелевина «Ника») // Мир русского слова. СПб. 2001. № 1. С. 73–83.

Бетховен и пародийно – Горький: *...инвалид (переодетый Ленин. – Т. М.) на секунду закрыл лицо ладонью, словно не в силах поверить, что эту музыку («Апассионату». – Т. М.) мог написать человек.*

Иногда аллюзии проступают в текстах Пелевина не столь явно. А. Антонов, в частности, делает тонкое наблюдение о том, как Пелевин, переосмысляя советский миф о счастливом детстве, ернически копирует знакомую с детства интонацию в биографической части повести «Омон Ра»: *Хоть отцу и приходилось иногда стрелять в людей, он был человек незлой души, по природе веселый и отзывчивый. Меня он любил и надеялся, что хотя бы мне удастся то, что не удалось в жизни ему... Маму я помню плохо... Она умерла, когда я был совсем маленьким, и я вырос у тетки, а отца навещал по выходным («Омон Ра»).* Исследователь рекомендует сравнить этот кусок пелевинского текста с фрагментом рассказа А. Гайдара «Судьба барабанщика»: *Когда-то мой отец воевал с белыми, был ранен, бежал из плена, потом по должности командира саперной роты ушел в запас. Мать моя утонула, купаясь на реке Волге, когда мне было восемь лет. От большого горя мы переехали в Москву.* Как видим, современный прозаик, сознательно оперируя «готовыми языковыми блоками» (А. Антонов), нацеливает читателя на восприятие его произведения в широком поле самых разных культурных традиций (от древней философии до канонов соцреализма), не выстраивая никакой иерархии в их подаче. Такое совмещение, создающее впечатление максимально «раздвинутого» мира, мы и обозначаем категорией «эkleктика» (разносоставное, множественное, внеиерархическое, подчеркнуто свободное совмещение стилей).

Новейшая проза тяготеет одновременно и к скрупулезной точности описаний, и к максимальной смысловой обобщенности, и в этом смысле проза Пелевина тоже выражает общую для современной словесности устремленность. *Странно устроена человеческая психика! В первую очередь ей нужны детали,* – читаем в повести «Омон Ра», посвященной «героям советского космоса». Странная «космическая» семантика изображаемого автором нагнетается с первых страниц его повести: это и кинотеатр «Космос», и пионерлагерь «Ракета», и настенный календарь «За мирный космос», и песня «Мой Фантом, как пуля быстрый», и кинофильмы про советских летчиков, и летное

училище имени А. Маресьева, и повесть Б. Полевого... А рядом выстраиваются многочисленные реалии 1970-х: от хитов советской эстрады («Пора- пора- порадуемся на своем веку», «Прекрасное далеко, не будь ко мне жестоко») – до репертуара популярной английской группы «Пинк Флойд»; от полугоночного велосипеда «Спорт» – до банок с китайской тушенкой «Великая Стена» и дешевого портвейна «Агдам». При этом каждая из деталей (и особенно их повторы) несет свою смысловую нагрузку в конструкции повести, играя роль не антуража, но – «подсказки», «вешки», «указателя», «ключа» (А. Генис). Так, в повести «Омон Ра» четырежды (в разных ситуациях) повторяется один и тот же набор продуктов: суп с макаронными звездочками, курица с рисом и компот. Таково меню холодного и невкусного обеда в пионерлагере, в столовой военного училища, последнего обеда на Земле перед полетом на Луну, и тот же набор продуктов-полуфабрикатов мы видим в авоське женщины в метро – на последней странице повести. Навязчиво повторяемая **деталь** приобретает смысл общей **константы** советской жизни, статичной, неживой.

С той же периодичностью упоминается в тексте повести и полугоночный велосипед «Спорт». В детстве гонки на велосипеде давали герою возможность испытать ощущение полета с помощью такого нехитрого приспособления, как трещотка на заднем колесе, имитировавшая шум авиационного двигателя. Оказавшись впервые в луноходе, герой обнаруживает внутри космического аппарата переделанную раму от велосипеда «Спорт», с педалями, вращающими заднюю пару колес, и рулем-баранкой, поворачивающим передние. Во сне перед стартом Омон видит себя плывущим на странном водном велосипеде, переделанном из наземного, а разбуженный телефонным звонком, он снова оказывается сидящим внутри лунохода. Доведенный до крайней степени утомления и физического изнеможения, герой галлюцинирует: *Мне начинало казаться, что я слышу рев пронесшихся мимо грузовиков и шуршание шин об асфальт, и только очередной сеанс связи приводил меня в чувство. Но потом я снова выпадал из лунной реальности, переносился на подмосковное шоссе и понимал, как много для меня значили проведенные там часы.* Настойчиво повторяющаяся деталь дает ключ к пониманию художественного мира Пелевина, стирающего грань между реальностью и псевдореальностью, иллюзией,



сном, галлюцинацией, фантазией и делающего свободным и беспрепятственным виртуальное временное и пространственное перемещение героя.

В его сознании закрепляется еще одно, пришедшее из детства, навязчивое воспоминание: наказание в пионерлагере, когда мальчиков в тихий час заставили ползти в противогазе по линолеуму длинного коридора спального корпуса. Вначале представшее шуткой, это задание оборачивается нечеловеческой пыткой: слезы и пот, боль и усталость выключают сознание героя (а вместе с ним – и ощущение времени и места) и высвобождают подсознательное «эхо будущего». Сквозь залитый слезами противогаз мальчику видится желтый лунный глобус, висящий в сероватой пустоте, и «что-то, ползущее по коридору на ржавых колесах». Согласно принципу конструктивной симметрии, мы почти с непреложной обязательностью обнаруживаем эту деталь в той части текста, где уже идет рассказ о полете: *Больше всего Земля из космоса напоминает небольшой школьный глобус, если смотреть на него, скажем, через запотевшие стекла противогаза... Я вспомнил, как давным-давно в детстве полз в противогазе по линолеуму, неслышно подпевая далекому репродуктору, и тихим голосом запел: Это бе-ло-гвардей-ски-е це-пи!* С образом «коридора пытки» соотносятся и другие аналогичные образы, появляющиеся позднее и переводящие героя в другое измерение: тоннель, шахта, люк, черный колодец, метро, андеграунд (подземелье).

Назовем еще одну концептуально важную деталь текста – талисман героя повести. Это **пластилиновый человечек**, замурованный в картонной ракете: *Когда ее делали, начали с этого человечка. Слепили, посадили на стул и наглухо обклеили со всех сторон картоном.* Параллельно этому ключевому образу, дорога Омона Кривомазова к подвигу тоже начинается с насилия. Пристегнутый ремнями к кровати, с завязанным ртом, он предстает перед государственной комиссией секретной космической школы при первом отделе КГБ; потом, пристегнутый ремнями к креслу – проходит реинкарнационное обследование в комнате пыток № 329, наконец, высокая миссия нашего героя предстает почти полным аналогом позиции замурованного человечка: *Интересно, придет ли в голову кому-нибудь из тех, кто увидит в газете фотографию лунохода, что внутри стальной кастрюли, су-*

*ществующей только для того, чтобы проползти по Луне семьдесят километров и навек остановиться, сидит человек, выглядывающий наружу сквозь стеклянные линзы? Какая, впрочем, разница. Если кто-нибудь и догадается об этом, он все равно никогда не узнает, что этим человеком был я, Омон Ра, верный сокол Родины, как сказал однажды начальник полета, обняв меня за плечи и показывая пальцем на сияющую тучу за окном.*

Подобный прием усиления деталей последовательно проведен Пелевиным и в рассказе «Онтология детства». Медленно, по одному штриху, нагнетая детали, автор показывает смещенный мир человека, давая понять, что речь идет о мире ребенка, растущего в тюремной камере, – фиксирует свои наблюдения поэт и критик Д. Быков<sup>1</sup>. Сначала упоминается лежак, потом раскрывается утреннее раздражение, столь характерное для замкнутых пространств, будь то камера или казарма. Раздвижение картины мира сопровождается механическими, нечеловеческими звуками: удар железа воспринимается как удары судьбы. В унисон с ними слышится гудение машин, вой тепловоза, гул самолетов, шум ветра. А далее – чудовищные детали наплывают все более мощным потоком (окруженный забором двор, останки автобусов, похожие на мертвых ос (эмблематика загробного мира) и крыши соседних тюрем), они строят авторскую модель мира как соотносимую со вселенской тюрьмой, из которой нет выхода.

Течение времени в рассказе раскрывается через освоение маленьким зеком тюремного пространства по мере его движения из детства во взрослое состояние. Мир, утверждает Пелевин, остается неподвижным, изменяется лишь человеческое сознание и восприятие им мира. В детстве все огромное пространство, окружающее человека, представляется ему *замаскированной областью полной свободы и счастья*, со временем же окружающие предметы отчуждаются, теряя свою огромность и таинственность. По мере роста и взросления личности, по пути от свободы к закабалению, картина мира деформируется. Вначале это самое солнечное и счастливое место, потом самое лучшее место понемногу блекнет, в нем открываются трещины, невыносимой становится его вонь, наконец, возникает понимание того, *что ты родил-*

---

<sup>1</sup> Д.Быков «Синий фонарь» под глазом Букера // Столица. 1994. № 7(169). С. 57.

ся и вырос в тюрьме, в самом грязном и вонючем углу мира (с. 266). Пелевин убеждает нас в том, что трансформации претерпевают не предметы, а человеческое сознание; меняется человек, и только в одном направлении: *летишь куда-то вниз – и нельзя остановиться, перестать медленно падать в никуда – можно только подбирать слова, описывая происходящее с тобой* (с. 266). Жизнь маленького зэка из рассказа «Онтология детства» вырастает, таким образом, до размеров всеобщей метафоры, а повседневная, тривиальная речь, будучи подчеркнута интонированной и аранжированной Пелевиным в этом направлении, становится той речевой формой, которая наиболее адекватно отражает внутренне противоречивую авторскую интенцию – показать безысходность движения человека по жизненному пути и, одновременно, – дать ему, идущему по этой, таинственной и тяжелой, дороге – урок мужества: *Видно, побег иногда удаются, но только в полной тайне, и куда скрывается убежавший, не знает никто, даже он сам* (с. 267).

Как видим, лингвистические эксперименты Пелевина носят разнонаправленный характер, деконструкция его словесной формы проявляется отнюдь не однозначно. Разрушая старый «новояз», художник создает другое «новоречение» – индивидуально-авторское, функционирующее только в пределах авторских текстов, в результате – возникает так называемый «внутренний язык» – неопределенно-мистический, эзотерический язык для посвященных (для – *убедившихся*, по Пелевину). На его создание нацелен круг специфических, собственных писателю стилевых приемов, среди них – и метафоризация тривиальных деталей, и наращивание эзотерической семантики местоимений, и эвфемистические конструкции, и многообразные эклектические словесные совмещения, направленные к деканонизации речи современного человека.

\*\*\*

Новые речевые формы, складывающиеся в словесном творчестве, отражают глубокие перемены и сдвиги в художественном сознании времени. Сам характер современной действительности и, соответственно, тип сегодняшнего сознания и языкового мышления обуславливают те речевые модели, которые наиболее адекватно передают

облик мира рубежа XX–XXI вв. Стилевая эклектика современной прозы коррелирует с царящей в мире дисгармонией, спутанностью существующих в нем связей и отношений. Отступления от «правильного» письма становятся принципиальным свойством новой художественной формы, осознанно организуемой как атональная, призванной через бессвязное, хаотическое звучание (лексический коллаж, широкую экспансию приемов разговорного синтаксиса, нетрадиционные, гибридные формы организации повествования) передать пеструю разноголосицу мира, его неокончателность и незавершенность. Смысл свойственных современной прозе дерзких отступлений от норм и стереотипов заключается в освобождении человеческого сознания от сковывающих и угнетающих его канонов, в пафосе притяжения сложной и многогранной жизни.

Как справедливо полагает А.П. Скафтымов, «в произведении искусства нет ничего случайного, нет ничего, что не вызвано было бы конечной устремленностью творческого духа»<sup>1</sup>. Действительно, в рассмотренных нами текстах В. Маканина, Л. Петрушевской и В. Пелевина все элементы словесной формы (лексика и фразеология, синтаксис и пунктуация) выполняют «ментальную» (мыслеорождающую, концептуальную и коммуникативную) функцию, все элементы художественного целого несут на себе художественное задание, необходимое автору. «Действительный смысл художественного слова, – как утверждал Г.О. Винокур, – никогда не замыкается в его буквальном смысле»<sup>2</sup>. Поэтому одновременная актуализация «поэтического» (художественного) и «прозаического» (бытового) понимания этих текстов создает предпосылки для потенциальной многозначности любой части их языковой формы, для разнообразных семантических «слов» и смещений, раздвигающих границы смыслового поля того или иного произведения.

Думается, что проведенный нами анализ свидетельствует о том, что современная литература сознательно ориентируется на поиск новых выразительных возможностей слова и на его активное изменение: она напряженно ищет формы и варианты, которые были бы противо-

---

<sup>1</sup> Скафтымов А.П. Нравственные искания русских писателей. М.: Наука, 1972. С. 23.

<sup>2</sup> Винокур Г.О. Понятие поэтического языка // Доклады и сообщения филологического факультета МГУ. М.: МГУ, 1947. Вып. 3. С. 6.

поставлены кодифицированным и застывшим нормам литературно-словесного выражения. В литературной ситуации, когда сам процесс формирования языковых значений получает экзистенциальный смысл, внимание к языку, к его возможностям, становится ориентированным не на норму, а на ее изменение. Преобразовательная энергия современной словесности особенно интенсивно проявляется в отношении к классическим образцам и канонам, подвергаемым усиленной художественной трансформации. Но «разрыв с традицией в области культуры – это ее воскрешение в изменившихся условиях», как совершенно справедливо утверждает Ю.М. Лотман<sup>1</sup>. В структуре художественного текста все «покушения» на литературно-словесные нормы, все диссонансы оказываются мотивированными, все стилевые новации и художественные деформации воспринимаются закономерными при условии осуществления в нем многогранного художественного смысла. Применительно к анализируемому нами материалу этот стилевой закон проявляется, в частности: 1) в усиленной метафоризации повествования, экспансии скобочных и безличных конструкций в рефлексивно-аналитической прозе Маканина; 2) в лексических и синтаксических парадоксах, в нанизывании и приращении подробностей как проявлении нонселекции и эстетизации «сора жизни» в произведениях Петрушевской; 3) в создании «внутреннего языка», языка для посвященных, в формульном характере высказываний и специфическом графическом оформлении эзотерических текстов Пелевина.

Анализ речевых моделей в прозе конца XX – начала XXI вв. выявляет литературу, движущуюся прочь от воспроизведения образцов и канонов – к установке на творческий поиск, на преобразование слова, в конечном итоге – на установление новых образцов и новых норм. Движение по этому пути означает освобождение от бессознательного подчинения и подражания литературно-словесным образцам и вхождение в пространство сознательных поисков путей речевого и стилевого самовыражения.

В качестве одного из основных способов словесного моделирования авторской картины мира в современной прозе мы выделяем метафоризацию повествования («матричная» метафора спуска, «погру-

---

<sup>1</sup> Лотман Ю.М. Структура художественного текста. М.: Искусство, 1970. С. 106.

жения» у Маканина, варьирующаяся метафора «обуженности», «окольцованности» у Петрушевской, «тривиально-призрачная» метафора безысходности, тупика у Пелевина), а также концептуализацию ключевых слов-образов. Предпринятый нами анализ символического значения образов-концептов в произведениях новой прозы («подкоп», «зов», «утрата» – Маканин; «круг», «западня», «лабиринт» – Петрушевская; «клетка», «коридор», «стрела» – Пелевин) позволяет рассматривать их как открытия не только в области словесного творчества, но и в области психологии. Мы имеем в виду следующее: метафоры и ключевые слова обнажают свой сокровенный смысл, свою «внутреннюю форму», лишь проходя сквозь призму сознания героя-повествователя, и в этом смысле они несут психологическую нагрузку. Иначе говоря, выступают в качестве одной из форм психологического анализа, рассмотрению которых посвящена вторая глава монографии.

## ГЛАВА ВТОРАЯ ВНЕСУБЪЕКТНЫЕ ФОРМЫ ПСИХОЛОГИЗМА В СОВРЕМЕННОЙ ПРОЗЕ

*Психология – только там, где  
текут состояния и процессы.*

*А.Ф. Лосев.*

*Психология поэта и его по-  
этика – две проекции на плоскость  
одного и того же морфологическо-  
го принципа (как сказал бы Ман-  
дельштам, «формообразующего  
порыва»).*

*С.С. Аверинцев*

Со второй половины XX века учеными, работающими в разных областях гуманитарной науки, прослеживается кризис человеческой индивидуальности, к концу века тенденция деперсонализации личности неуклонно возрастает: контуры личности размываются, ее индивидуальность рассеивается. На смену индивидууму, как считает современная наука и критика (Л. Гинзбург, Л. Аннинский, А. Генис, И. Роднянская), приходит человек-стереотип, «человек-ноумен», «код», «иероглиф», человек «переключаемый», «виртуальный субъект» и т.п. Героем литературы конца XX века становится каждый и никто в особенности. Выхваченный из толпы «обыкновенный человек» перемещается с литературной периферии в центр художественного внимания современных писателей. В этом смысле весьма продуктивным оказывается диалог русской литературы с философией и эстетикой М. Хайдеггера, экзистенциально постулирующей «серединность» человека: «...бытие с другими как таковое, – говорит он, – озаботилось серединой. Она экзистенциальная черта людей... они держатся фактически того, что подобает... Эта серединность, намечая то, что можно и должно смочь, следит за всяким выбивающимся исключением»<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Хайдеггер М. Бытие и время. М.: Ad Marginem, 1999. С. 127.

В обстановке «рассеивания характера» и торжества безындивидуальности перед литературной наукой остро встает вопрос о том, насколько актуальны сегодня способы и формы психологического исследования человека, разрабатываемые искусством.

В современных литературно-критических работах мы находим немало высказываний, содержащих сомнения в продуктивности традиционных форм психологизма для прозы конца XX века. Так, О. Лебедушкина, например, квалифицирует анализ психологии человека как «карательный метод» по отношению к жизни: «Понимание, то, что принято называть хорошим знанием психологии, – это и есть преступление. Переход границ, которые священнее врат Аида и вод Стикса, чем выше жажда понять, тем больше одиночество, замкнутость, экзистенциальная заброшенность «понимающего»... Поэтому психология оказывается не более чем синонимом садомазохизма»<sup>1</sup>. Т. Касаткина предьявляет суровый счет психологизму за искажение, своего рода «развоплощение», «деонтологизацию реальности»<sup>2</sup>. Об отчуждении современной прозы от психологической традиции пишут многие исследователи. Так, Л. Аннинский отказывает Маканину в психологической пластике, а В. и С. Пискуновы соотносят антипсихологизм Маканина с позицией Достоевского<sup>3</sup>. Об антипсихологизме Петрушевской пишут А. Барзах, О. Дарк, М. Липовецкий<sup>4</sup>. А. Генис в прозе Пелевина усматривает метаморфозы чистого сознания, а И. Роднянская говорит об авторских манипуляциях с сознанием, заменяющих психологический анализ<sup>5</sup>. Так что же – психологизм умирает в литературе конца XX столетия или продолжается трансформация его форм? И в какое русло устремляется энергия его обновления?

---

<sup>1</sup> Лебедушкина О. Книга царств и возможностей // Дружба народов. 1998. № 4. С. 204.

<sup>2</sup> Касаткина Т. В поисках утраченной реальности // Новый мир. 1997. № 3. С. 200–212.

<sup>3</sup> Аннинский И. Структура лабиринта // Знамя. 1986. № 12. С. 218–226; Пискунов В., Пискунова С. Все прочее – литература // Вопр. литературы. 1988. № 2. С. 38–71.

<sup>4</sup> Барзах А. О рассказах Л.Петрушевской: Заметки аутсайдера // Постскрипtum. 1995. № 1; Дарк О. Женские антиномии // Дружба народов. 1991. № 4; Липовецкий М. Трагедия или мало ли что еще // Новый мир. 1994. № 10. С. 229–323.

<sup>5</sup> Генис А. Виктор Пелевин: границы и метаморфозы // Знамя. 1995. № 12. С. 210–214; Роднянская И. «...и к ней безумная любовь...» // Новый мир. 1996. № 9. С. 212–216.



## 2.1. Из истории и теории вопроса

Термином «психологизм» в применении к искусству традиционно принято обозначать художественное освоение человеческого сознания и, соответственно, – способы анализа внутренней, духовной и душевной, жизни человека. Иначе – «это индивидуализированное воспроизведение переживаний в их взаимосвязи, динамике, неповторимости»<sup>1</sup>. В литературной науке психологизм рассматривается и как органическое свойство искусства слова, и как эстетический принцип, проявляющийся на сравнительно высокой ступени исторического развития художественного сознания. К формированию психологизма в литературе ведет длительный процесс перемещения авторского внимания с событийной стороны на характер, то есть художественно «сотворенную» личность, трансформирующую реальный человеческий тип<sup>2</sup>.

М.М. Бахтин, как известно, выделяет два магистральных направления в построении характера литературного героя: классический и романтический<sup>3</sup>. Классический характер проявляет в индивидуальном общечеловеческое, родовое, он создается как судьба, его основой является онтологический детерминизм. В отличие от классического, романтический характер «самочинен и инициативен», человеческая индивидуальность такого героя раскрывается не как судьба, а как идея, точнее, как воплощение идеи. Романтический характер строится на оппозиции идеального и сущего, иначе – на «бинарном психологизме» (Л. Гинзбург). В литературе эпохи реализма место романтической двуплановости занимает синхронность и многоуровневость протекания душевной жизни, которая пронизывается «пафосом объяснения» (Л. Гинзбург), причинной обусловленностью, преимущественно социальной. Модификациями классического и романтического характеров становятся в это время человек – социальный тип («натуральная школа», Гоголь, ранний Достоевский) и человек – «текущая индивидуальность», определяемая ее непрерывным взаимодействием с исторически меняющимися, конкретными обстоятельствами (Пушкин, Тол-

<sup>1</sup> Хализев В.Е. Теория литературы. М.: Высш. шк., 1999. С. 173.

<sup>2</sup> Гинзбург Л.Я. О психологической прозе. Л.: Худ. лит., 1977. С. 274.

<sup>3</sup> Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1979. С. 152–157.

стой). По мере развития художественного психологизма возрастает и динамика в изображении человека. Блестящее мастерство в воспроизведении процессов формирования чувств, мыслей, намерений человека, пристальный интерес к противоречивости и текучести индивидуального сознания открывается в творчестве великих русских психологов Толстого и Достоевского (что убедительно демонстрируют в своих трудах М. Бахтин, С. Бочаров, Л. Гинзбург, А. Есин, Р. Назиров, Г. Щенников и др.).

Психологизм как эстетический принцип предполагает целенаправленную разработку способов и форм раскрытия психологии человека, иначе говоря, – приемов психологического анализа. Его инструментарий в процессе литературной эволюции непрерывно видоизменяется и обновляется. Арсенал средств изображения человека растет: наряду с объективными формами художественного исследования психологии (психологизированным повествованием, передачей реакций героя на окружающее, развернутым анализом его переживаний), все более широкое распространение получают субъективные формы психологического исследования – такие, как внутренние монологи, письма, дневники, исповеди и – с углублением в подсознание – сновидения и галлюцинации. В литературе XX века исследование психологии личности интенсивно заявляет себя и в форме «потока сознания», раскрывающего сущность человеческого «я», его неявность, закрытость. Форма «потока сознания» – это попытка не рассказать о внутреннем мире человека, а непосредственно показать его, предъявить спонтанное течение свойственных ему образов и ассоциаций<sup>1</sup>.

Так, модернизм стремится представить душевную жизнь как иррациональный сплав физических ощущений, зрительных и слуховых образов, эмоциональных впечатлений, сознательных и бессознательных импульсов. Уже в начале XX века предпринимаются попытки избавиться от психологического обобщения, причем отказ от аналитиче-

---

<sup>1</sup> Понятие сознания значительно уже понятия психики: «психика трактуется как средство взаимодействия живого существа (в т.ч. человеческого индивида) со средой, как отражение и переживание им жизненного опыта; сознание может быть понято как уровень психики, как совокупность психических особенностей, обеспечивающих включение в саморегуляцию и самоориентацию человека социальных и культурных схематизмов деятельности, опосредованных ими природных связей и космических ритмов» (Современный философский словарь / под ред. В.Е. Кемерова. 2-е изд., испр. и доп. Лондон; Москва; Минск, 1998).

ской психологии и от психологической рефлексии провозглашают и модернисты (подобные идеи выдвигаются в статьях и книгах А. Белого «Ибсен и Достоевский» и «Мастерство Гоголя»), и создатели новой, советской литературы (в прозе Б. Пильняка, как известно, утверждается волевой герой, лишенный «лимонада психологии», а в ряде вещей А. Толстого – человек «без интеллигентских эмоций»).

Тенденция к ослаблению психологического анализа в прозе начала 20-х годов была верно подмечена А. Воронским в статье 1922 г. «Из современных литературных настроений»<sup>1</sup>. Литераторам тех лет развернутый психологизм в художественно-изобразительном плане представляется неактуальным и непривлекательным. На волне эстетического радикализма возникают теория анонимности (А. Гастев), теория рационализации психики (В. Фриче), культ факта (ЛЕФ), технизм (идеи конструктивизма). В неистовой борьбе с «идеологически вредными» интуитивистскими концепциями, фрейдизмом и «буржуазной» экзистенциалистской теорией отчуждения личности в советской критике тех лет одерживают верх догматические, вульгарно-социологические взгляды сторонников школы Переверзева, в результате чего в литературу на смену характерам приходят «люди-маски», разыгрывающие «роли-проблемы». Однако справедливости ради надо сказать, что такое умозрительное конструирование персонажей уже тогда вызывало решительное противодействие со стороны подлинных художников слова – М. Шолохова, Л. Леонова, А. Платонова, А. Твардовского и др.

Иначе, чем в Советской России, – менее радикально и более углубленно – развиваются трансформационные процессы в литературе русского зарубежья, что связано с двумя важнейшими обстоятельствами. Во-первых, идея сохранения классической традиции (в первую очередь, традиции психологического реализма) осознается русской

---

<sup>1</sup> «В отличие от предреволюционной прозы, построенной на художественном выявлении сложнейших “переживаний”, нюансов, на самоанализе и пр. и пр., современная литературная молодежь пишет о внешнем, о вещах и людях, о событиях и случаях жизни (...) как они есть, как они осязаются, происходят со стороны вещиности, а не с точки зрения самоанализа, “переживания”, их “души”, их “сущности”. О самих переживаниях сигнализируется читателю при помощи признаков чисто внешних. Психологизму объявлена война. Оттого душевные “переживания” (...) описываются теперь так элементарно просто, порой даже грубо до примитива» (Воронский А. Литературно-критические статьи. М.: Сов. писатель, 1963. С. 123).

эмиграцией как высокая историческая миссия. Во-вторых, непосредственный контакт с литературой Западной Европы и, следовательно, творческое усвоение новаторских открытий экзистенциальной философии и психологии способствуют формированию в поэзии и прозе русского зарубежья культа художественной личности, а значит – стимулируют поиск все более изощренных способов погружения во внутренний мир индивида и путей обогащения инструментария психологического анализа. В советской же литературе идеологические детерминанты, закрывающие человеческую сущность, начинают отодвигаться на второй план только на рубеже 1960-х годов.

Актуализация проблемы психологизма в период «оттепели» связана с признанием советским искусством самостоятельности и независимости внутреннего мира человека по отношению к миру внешнему и, отсюда, с плодотворным возвращением к мысли о том, что изучать жизнь можно только через человеческий характер. Проблема человека на этом этапе развития психологизма в искусстве понимается как проблема проявленности личности в мире<sup>1</sup>. Фиксируя в ее структуре драматическую конфликтность сознания и эмоций, разума и чувства, эгоизма и альтруизма, советские писатели (В. Быков, Ю. Трифонов, В. Шукшин, В. Распутин и др.) стремятся утвердить приоритет этических начал – совести, нравственного чувства, моральной ответственности, уделяя вместе с тем все большее внимание иррациональной сфере человеческого бытия. Именно в 1970-е годы в советской литературе и эстетике возобновляется процесс изучения собственных человеку бессознательных начал, процесс, прерванный на рубеже 1930-х. Проза 1960–1970-х годов демонстрирует многообразные формы психологического анализа, хотя с характером (да и самой реальностью) начинают происходить странные вещи.

Так, во второй половине столетия вследствие усложнения представлений о мире и человеке наблюдается все более активный перенос исследовательского «центра тяжести» на «внутреннее» – в глубинные слои психики, в область «бессознательного» (сны, галлюцинации,

---

<sup>1</sup> См.: Проблемы психологизма в советской литературе / Под ред. В. Ковалева, А. Павловского. Л.: Наука, 1970. С. 9–29; С. 30–57. В связи с актуализацией проблемы психологизма знаменательно признание Ю.Трифонова: «А меня интересует больше всего именно человеческая психика, потому что психика определяет поведение человека» (Трифонов Ю.В. Как наше слово отзовется. М.: Сов. Россия, 1985. С. 329).

бред и т.п.). Объективная действительность изображается писателями этой поры лишь постольку, поскольку она осваивается сознанием того или иного героя, что приводит к дроблению картины мира на множество субъективных «осколков», сводимых подчеркнуто беспорядочно. Одновременно с подобным распадением реальности нарастает, максимально усиливаясь к концу столетия, тенденция деперсонализации человека. Как пишет Л.Я. Гинзбург, «наблюдается убывание характера, стремление представить чистые процессы, процессы без человека, в идеале – чистую текучесть»<sup>1</sup>. К концу века внимание литературы как бы вновь начинает перемещаться с психологии на событие. Тяготеея к противоположным полюсам, она стремится «предъявить» миру или «чистое сознание», или ситуацию в качестве заместителя психологического анализа, но и в том и в другом случае возникает ситуация исчезновения индивидуальности, расщепления характера. Означает ли эта ситуация исчезновение психологизма как способа освоения человеческой личности? Или мы имеем дело с так называемым «минус-приемом» – «антипсихологизмом» как новой формой изображения человека?

Прежде всего, думается, необходимо уяснить причины радикальных трансформаций психологизма в конце XX века. Кризис психологической прозы обуславливается кризисом научного сознания с его пафосом объяснения мира. Свою задачу наука всегда видела в познании и открытии прячущихся за многими видимостями сущностей. Сильнейшим потрясением основ научного знания становится, как известно, кризис в математике, связанный с парадоксами множеств, и кризис в физике, обусловленный созданием теории относительности и квантовой механики. В результате этих ошеломляющих открытий самые точные науки выходят на уровень изучения столь сложных систем, в приложении к которым традиционное понятие причинности теряет смысл. Подобного масштаба потрясения не могли не отразиться и на гуманитарной области знания, поскольку именно человек является «нервным узлом» всех существующих в мире систем.

Во всех сферах культуры – философии, психологии, искусстве и литературе – **усложняются представления о человеке**. Именно в

---

<sup>1</sup> Гинзбург Л.Я. О психологической прозе. Л.: Худ. лит., 1977. С. 272.

подходе к проблеме человека философия XX века подвергает критике основные абстракции философского рационализма – прозрачность, однородность, познаваемость, разумность, линейность, поступательность, эволюционность. По пути движения за пределы психологической трактовки индивидуальности идет феноменология, исследующая данные сознанию духовные «сущности», независимые от социального и чувственного опыта (Э. Гуссерль). Описывая данности непосредственного опыта, она стремится не столько объяснить феномены, сколько выявить их. Огромное значение для философии и искусства XX века имеют открытия психоанализа, осуществленные З. Фрейдом и К. Юнгом. Так наступает пора антирационального, сильного в своем отрицательном пафосе умонастроения. Если до сих пор ответы на сложные вопросы искали у разума, то теперь вектор поиска изменяет направление в сторону досознательного и подсознательного. Так, К.Г. Юнг в «Поздних мыслях», касаясь проблемы человека XX века, пишет: «Все убеждены в том, что мы очутились на знаменательном повороте времени, но полагают, будто содержанием этого поворота станут расщепление и слияние атома или запуск космической ракеты. Как обычно, просмотрели то, что происходит в человеческой душе»<sup>1</sup>. Отчаянная борьба писателей с социальными обстоятельствами во многом заслоняет собой вопрос о сущности человеческой природы, между тем как зло не ограничивается социальными рамками, широко разливаясь в человеческой душе<sup>2</sup>.

Обстоятельное исследование анатомии человеческой деструктивности, предпринятое в русле психоаналитической социологии, осуществляет и Эрих Фромм. Он разрабатывает концепцию, согласно которой «деструктивность и жестокость – это не инстинктивные влечения,

---

<sup>1</sup> Юнг К. Проблемы души нашего времени / пер. с нем. М.: Прогресс – Универс, 1996. С. 279.

<sup>2</sup> Об этом писал еще Ф.М.Достоевский (в статье об «Анне Карениной»): «Ясно и понятно до очевидности, что зло таится в человеке глубже, чем предполагают лекаря-социалисты, что ни в каком устройстве общества не избегнете зла, что душа человеческая останется та же, что ненормальность и грех исходят из нее самой и что, наконец, законы духа человеческого столь же неизвестны, столь неведомы науке, столь неопределенны и столь таинственны, что нет и не может быть еще ни лекарей, ни даже судей окончательных...» (Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: В 30 т. – Л.: Наука, 1983. Т. 25. С. 233). Прозрения гениального писателя предвосхитили открытия психологической науки XX столетия. говорящие о том, что человеческая душа – это микрокосмос, отмеченный своими «черными дырами» бессознательного.

а страсти, которые корнями уходят в целостную структуру бытия»<sup>1</sup>. Признание того, что зло в человеке лежит гораздо глубже, чем это казалось ранее, приводит к крушению научного мифа о человеке разумном и кладет начало формированию новой версии гуманизма – **постгуманизма**, который основывается на отказе от схематизации и идеализации человека, на стремлении создать его современную модель, вбирающую в себя открытия постфрейдизма с его вниманием к сфере «коллективного бессознательного». В сущности, мы видим, речь идет о переоценке человека как феномена антропологического.

Как свидетельствует современная наука, происходящий в конце XX века процесс вытеснения культуры цивилизацией меняет параметры существования человека в мире. Он «выталкивается» на поверхность жизни, лишаясь возможностей углубленного внутреннего существования. Техногенная коммуникация активно вытесняет и подменяет прямое человеческое общение, углубляя процесс дегуманизации современного мира; создание искусственного интеллекта, равного и даже превосходящего человеческий, появление виртуальных технологий рождает «представление о возможности манипулировать природой самого человека»<sup>2</sup>. Однако сознание человека принципиально невозможно свести к чему-то максимально простому, поддающемуся осмыслению в рамках формальной логики, которая, естественно, не способна «схватить» творческую природу человеческого сознания. Оно не сводится к логическим конструкциям, ибо его сферой является и сфера бессознательного, в которой рождаются сложные и новые смыслы. Простая сумма научных знаний о человеке не может составить его адекватный, живой образ.

Не случайно конец XX века оказывается временем бурного развития психологии как науки. Расширение сферы ее наблюдений и обобщений рождает различные направления и школы: социальную, когнитивную, экзистенциальную, архетипическую; активно формируется психология личности и межличностных отношений, психология средств массовой информации и т.д. Открытия этих школ совершенно

---

<sup>1</sup> Фромм Э. Анатомия человеческой деструктивности. Минск: ТПЦ «Полифакт», 1999. С. 102.

<sup>2</sup> См.: Волков Ю.Г., Поликарпов В.С. Человек: энциклопедический словарь. М.: Гардарика. 1999.

необходимо учитывать при решении вопроса о судьбах психологизма в художественной литературе. Философская антиномия индивидуального – универсального уже сама по себе является архетипической ситуацией, разыгрывающейся в жизни каждого человека, о чем говорит, например, Д. Хиллман<sup>1</sup>. Архетипическая психология, вскрывающая архаические, закрепленные в инстинктах человека корни страха и депрессии, трансцендентную ценность, живущую в глубине каждой личности и формирующую амбивалентность свойственных ей оценок мира, помогает литературоведам понять причины актуализации устойчивых моделей человеческого состояния и поведения, а значит, углубиться в проблему архетипов, активизации мифопоэтической техники в индивидуальном художественном творчестве. Отражая и моделируя сложный мир человеческого «я», новейшая литература перекликается в своих подходах к нему и с представлениями экзистенциальной психологии. Отдельные приемы феноменологического анализа находят убедительные соответствия в практике многих современных писателей, в частности, в творчестве В. Маканина и Л. Петрушевской. Мы имеем в виду следующее: замену каузальности мотивацией, объяснения – экспликацией, доказательства – предъявлением множества модусов «бытия-в-мире»<sup>2</sup>.

Подчеркнем и то, что современная психологическая наука показывает, как психическая деятельность человека, кажущаяся целесообразной и мотивированной, в процессе своего движения размывается и теряет отчетливость и целенаправленность. Она неизбежно обнаруживает несоответствия между тем, к чему стремишься, и тем, чего достигаешь, демонстрируя непредсказуемость последствий человеческой деятельности. Причем речь идет не только о неблагоприятных ее результатах, но и о тех итогах, что оказываются богаче предполагаемой цели. В психике личности всегда заложены, вроде бы избыточные (с прагматической точки зрения) возможности, которые, однако, тоже требуют воплощения и реализации. Они не укладываются в принятую наукой систему мотивов (гомеостатических, гедонистических, прагматических, альтруистических, подсознательных), обнаруживаются немотивированные поступки, напрасные слова, вроде бы ненужные дейст-

---

<sup>1</sup> Хиллман Дж. Архетипическая психология / пер. с англ. СПб.: Б.С.К., 1996. С. 32.

<sup>2</sup> Холл К.С., Линдсен Г. Теория личности / пер. с англ. М.: КСП+, 1997.



вия, которые, по мысли В. Петровского, в случае их успеха становятся мощным стимулом «надситуативной» активности<sup>1</sup>, а спрятанные вглубь, – они превращаются в энергию саморазрушения. Человеческая личность таит в себе непредугадываемое и непознанное, сложное соединение противоречивых состояний и возможностей. Подобные психологические феномены исследует, по преимуществу, «новая» проза.

Существует и еще одна область, которая – и в равной степени, и по-особому – занимает внимание сегодняшних писателей и психологов, вырастая в проблему общения, межличностной коммуникации и воплощенности «Я» в «Другом». Психологическая наука последних десятилетий полагает, что за стремлением человека воплотиться в «других» стоит древнее, изначальное людское стремление к бессмертию, что сама «потребность в бессмертии как продолженности... присутствует всегда и во всех нас» (В. Петровский). Без жизни в «иных» человеческих мирах нет личности, хотя полноценное общение отнюдь не безоблачно, оно обязательно предполагает несовпадение между словом и его отзвуком, ибо контакты с миром в той или иной степени всегда конфликтны, и все же – самое существенное в личности всегда «выносится за скобки ее внутреннего мира»<sup>2</sup>. Как пишет Б. Пастернак, «Жизнь ведь тоже только миг, / Только растворение / Нас самих во всех других, / Как бы им в дарение»...

В постижении загадки человека искусству принадлежит особая роль. Именно об этом говорит В. Лосский: «Человеческая личность не может быть выражена понятиями. Она ускользает от всякого рационального определения и даже не поддается описанию, так как все свойства, которыми мы пытались бы ее охарактеризовать, можно найти и у других индивидов. “Личное” может восприниматься в жизни только непосредственно интуицией или же передаваться каким-нибудь произведением искусства»<sup>3</sup>. Действительно, сознание и самоощущение человека конца XX века формулируется философией, анализируется и объясняется психологией, но открывается в полной мере именно в художественном творчестве. Картиной, ситуацией, житей-

---

<sup>1</sup> Петровский В.А. Личность в психологии. Ростов н/Д.: Феникс, 1996. С. 503.

<sup>2</sup> Там же.

<sup>3</sup> Лосский В.Н. Опыт мистического богословия Восточной церкви. Догматическое богословие. М., 1991. С. 44.

скими подробностями художник «схватывает» и угадывает больше (глубже), чем аналитическим словом. Индивидуальная стилевая форма обнаруживает, открывает не только то, что хотел сказать автор, но и то, что сказалось помимо его желания. Она (форма) доносит до читателя то невыразимое, нерасчленимое, субстанциальное в личности художника, что делает редкостным и, одновременно, узнаваемым авторское представление о времени, человеке и его психологии.

Другая важная причина трансформации психологизма в литературе конца XX века связана с **изменением статуса автора** произведения. В свое время М.М. Бахтин выделил несколько направлений, по которым может идти кризис авторства. Во-первых, это «пересмотр самого места искусства в целом культуры, в событии бытия...»<sup>1</sup>. Русская литература второй половины 1980-х годов, как мы знаем, пережила сильнейшие потрясения (разгосударствление, деидеологизация, разрушение советского культурного пространства, коммерциализация журнального и издательского дела и т.п.), решительно изменившие ее общественный статус. Другое направление кризиса авторства, по Бахтину, – это расшатывание «позиции вненаходимости», оспаривание права автора «быть вне жизни и завершать ее», когда развивается глубокое недоверие ко всякой «вненаходимости». Наконец, «подрыв» авторства проявляется и в ослаблении интереса к «чистой феноменальности, чистой наглядности жизни», когда вненаходимость становится «болезненно-этической», ибо она теряет спокойствие и незыблемость (наглядный пример – экспансия публицистического начала в литературе второй половины 1980-х). Или, напротив, «эстетическая вненаходимость» обращает бытие в «чистую феноменальность», и тогда эстетизм покрывает пустоту; игра, по Бахтину, становится «безответственной», так как осуществляется чисто эстетическими элементами (игра стилями в постмодернизме, например). В результате мы можем сказать о том, что в русской прозе конца XX века присутствует чуть не весь спектр кризисных характеристик, хотя было бы ошибкой сводить их лишь к «экстралитературным» причинам.

---

<sup>1</sup> Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1979. С. 176–179.

Да, во второй половине XX века эстетическая наука заявляет о «смерти автора»<sup>1</sup>, однако правомернее вести речь не об исчезновении автора как такового, а об **изменении качества авторского сознания**. Разрушается прерогатива монологического автора на владение высшей истиной, авторская истина, по наблюдениям современных исследователей (Б. Кормана, Ю. Караулова, М. Липовецкого), релятивизируется, растворяясь в многоуровневом **диалоге точек зрения**<sup>2</sup>. Диалог этот означает, что в рамках одного текста имеют место чередующиеся точки зрения (кругозоры) тех или иных персонажей и повествователя, причем последняя (точка зрения повествователя) отнюдь не превалирует, оставляя возможность **вариативного толкования** изображаемого **характера**. Так, в героине повести В. Маканина «Один и одна» сослуживцы видят «стареющую мымру», начальство – «ядовитую женщину», а в восприятии повествователя ее воинственность оборачивается хрупкостью и беззащитностью. Это «несовпадение контуров отражений в зеркалах разных мнений» (С. Перевалова), рождает мысль об уникальности индивидуального бытия, несущего в себе даже «не мысль – лишь ощущение общечеловеческой тайны, которую и не надо разгадывать до конца»<sup>3</sup>. Аналогично в герое повести Петрушевской «Смотровая площадка» окружающие видят «завоевателя жизни», начальник – единственную надежду науки, а сослуживцы – или странного человека, или подлеца и соблазнителя. Повествователь же занимает позицию наблюдателя, разве немного досадующего на стремление героя докопаться до некой простой и однозначной сути окружающего:

*О господи, зачем этот мир так устроен, что ничего в нем нет от литературы, от одного прочтения, одной точки зрения – а все может быть прочтено еще глубже, и еще больше могут разверзнуться пучины, и, погружаясь в эти пучины, ища самое дно, самую*

---

<sup>1</sup> Несколько позже сам Р. Барт внес коррективы в свой тезис. В «Лекции» он заявил о появлении (выходе) «нового типа пишущего индивида», лишенного возможности «щеголять литературным мастерством» (Барт Р. Избранные работы: Семиотика: Поэтика. М.: Прогресс, 1989. С. 565).

<sup>2</sup> Корман Б.О. Практикум по изучению художественного произведения. Ижевск: Изд-во Удмурт. ун-та, 1977; Липовецкий М.Н. Русский постмодернизм: Очерки исторической поэтики. Екатеринбург: Изд-во ур. пед. ун-та, 1997. С. 13; Караулов Ю.Н. Словарь Пушкина и эволюция русской языковой способности. М.: Наука. 1992. С. 27.

<sup>3</sup> Маканин В. Отдушина: Повести и рассказы. М.: Известия, 1990. С. 478.

*истину, человек много чего теряет по пути, оставляет без внимания истины не хуже той, которая ждет его на дне, но именно до конца хочет все знать человек...<sup>1</sup>.*

В задачи наших авторов, как мы видим, не входит акцентирование внутренней (и определенной) точки зрения по отношению к персонажу, поэтому участвующие в передаче его переживаний глаголы внутреннего состояния, как правило, сопровождаются вводными словами: *казалось, возможно, может быть, видимо*, именуемыми Б. Успенским «словами остранения»<sup>2</sup>. Например: *Они молчат – возможно, они понимают, что он на том последнем перекате, где из молодых, сильных людей получают, превращаясь, пожилые и утомленные* (В. Маканин «Человек свиты»); *Что-то его потрясло, может быть, собственная доброта. Он долго после этого чувствовал легкость и умиление* (Л. Петрушевская «Случай Богородицы»). Так возникает **нарративная маска** (М. Дрозда), которая служит созданию смысловой вариативности, реализуя тем самым свою потенциальную семантическую энергию. В предположительности суждений усматривается стремление автора подчеркнуть относительность всякого чужого мнения о суверенной области внутренней жизни личности, нейтрализовать категоричность суждений о ней и активизировать читательское восприятие. Точка зрения повествователя подается как «одна из многих» (Б. Корман) возможных позиций и отличается от них разве что **амбивалентностью**, а значит – свободой от однозначности и тенденциозности. Авторская же оценка заявляется как «отсутствующая», она существует в форме «ухода от оценки».

Современный писатель, как правило, изучает своего героя, «анатомирует» его, экспериментирует над ним, но прямым образом не оценивает и не судит его. «Литература – не прокуратура», – заявляет Петрушевская. С ней солидарен и рефлексирующий человек Маканина: *...за эту самую несудейскую черточку точишь ведь себя и точишь, а затем вдруг вновь думаешь: а может быть, прав я в своем...* В этом снятом «несудействе», на наш взгляд, заключается существенное отличие писателей конца века от их непосредственного предшест-

---

<sup>1</sup> Петрушевская Л. Собрание сочинений: В 5 т. Харьков; Москва, 1996. Т. 1. С. 234. (Далее сноски даются в тексте с указанием тома и страницы.)

<sup>2</sup> Успенский Б.А. Семиотика искусства. М.: Языки рус. культуры, 1995. С. 114.

венника и учителя Ю. Трифонова, в текстах которого авторская оценка озвучивается или словом повествователя, или (в отдельных случаях) несобственно-прямым словом его «героев-эталонов». В современной прозе не существует «эталонных персонажей», и голос автора (как и прямая авторская оценка) практически отсутствует. Именно так достигается впечатление полной автономности эстетически равноправных героев и возникает эффект совершенной нетенденциозности и отстраненности (даже – отчуждения, холодности, вплоть до обвинений в мизантропии) автора.

Прозаики конца XX века эстетически заявляют свою позицию «несудейства». Так, у В. Маканина в «Голосах» читаем: *Всякое высказывание о человеке живом есть как бы односторонний оттиск его, та или иная приблизительная маска* (с. 96). И далее: *Даже ремесленник стал понимать, что отнюдь не обязательно создавать, как в девятнадцатом и раньше, литературный тип, крепящийся на определенном человеческом качестве, как на стержне. Человека стало возможным выявлять, не обобщая...* (с. 153). В. Распутин в своей книге «Век живи – век люби» говорит о внеличной логике, которую *разгадывать нельзя, да и не надо: разгаданное слово становится ненужным и умирает*<sup>1</sup>. О разрушительности авторских объяснений, включенных в повествование, пишет и Л. Петрушевская: *И все это само собой линяет и обесценивается, будучи объяснено, растолковано и упорядочено одно за другим* (т. 2, с. 62). И еще: *Это гораздо легче и прекраснее – принимать человека таким, каким он хочет сам себя представить <...> Пусть все будет как есть* (т. 1, с. 71). Так современная проза стремится уйти от всего, заранее заданного, законченного, объясненного словом. Однако не воплощенный в фигурах-оценках анализ душевной жизни личности отнюдь не означает его отсутствие и не ведет к внеконцептуальности психологического исследования того или иного характера. Процесс погружения сегодняшней прозы во внутренний мир современного человека (мир расщепленный, противоречивый) происходит с использованием других, нежели в недавней (середины XX века) и тем более – в прозе классической, структурных компонентов текста. Подчеркнуто «снятый», скрытый психологизм

---

<sup>1</sup> Распутин В. Избранные произведения: В 2 т. М.: Худож. лит., 1990. Т.1. С. 338.

проявляется на самых разных (хронотопическом, повествовательном, интонационном) уровнях поэтики. Новая структура рождается внутри старой, образуя ее редуцированную, «снятую» форму.

Так, в сравнении с предшествующей (и тем более с классической) прозой психологизм в произведениях последних десятилетий характеризуется латентной, нерасчлененной, тяготеющей к синкретизму тенденцией. Поэтому его специфическим качеством становятся **внесубъектные формы выражения авторского сознания**, частично упоминаемые выше. Помимо повествовательных, это формы сюжетно-композиционные и хронотопические. В отсутствие вербально развернутого авторского психологического анализа, центр тяжести смещается на ситуацию, сюжетную конструкцию, хронотоп. Ярким выражением этой тенденции нам видится творчество В. Маканина.

## 2.2. Формы раскрытия «усредненного» сознания в прозе В. Маканина

Продолжим уже цитированный выше фрагмент из повести «Голоса»: *Человека стало возможным выявить не обобщая, – достаточно было стронуть этого человека с места, заставить его вольно или невольно нарушить житейское равновесие, все равно где – в отношениях с женой, на службе или в захудалом пансионатике без икры и без номеров-люкс со своим входом. Потеряв на миг равновесие, человек обнаруживался, выявлялся, очерчивался индивидуально, тут же и мигом выделяясь из массы, казалось бы, точно таких же, как он. Голос выбивался от хора, или, точнее сказать, отбивался от остальных голосов и – пусть даже слабый – был слышен в ста и более шагах, а сам хор, мощный и правильно расставленный, делался рядом с ним как бы фоном, как бы тишиной и молчанием (с. 153–154).* Ситуация обнажения человеческой сущности дается Маканиным посредством **конфузной ситуации**; открытая Гоголем и продолженная Чеховым, она интенсивно развертывается в литературе XX века. Благодаря приему *остранения* становится возможным показать *обыкновенного, живого, незавершенного человека*, отказавшись от типажей и стереотипов, как в конструировании, так и в восприятии литературных характеров. В прозе В. Маканина 1970–1980-х годов «конфузная ситуация» оказы-

вается определяющим структурообразующим элементом и главной формой изображения человека.

Например, в спиралеобразной композиции повести «Голоса» каждый ее виток представляет нам новый вариант «конфуза»: это рассказ об откровенном Шустикове, или подвыпившей Регине, или телемастере Сереге, или доморощенном интерпретаторе Данте – Савелии Грушкове. Убедительный пример *обнаружения* человека, без видимого авторского «домысливания», обобщения и оценки, являет собой «конфуз Виктора»: *Летом на отдыхе мой приятель сказал грубое словцо некоему мужчине в разгаре обычной и мелкой, даже микроскопически мелкой стычки* (с. 147). Как выясняется, этот мужчина – директор крупного НИИ, в одном из филиалов которого служит наш герой. Ситуация, аллегорично проецируемая на чеховского Червякова и следующая непосредственно после разговора о гоголевском Акакии Акакиевиче, вызывает у маканинского героя реакцию, принципиально отличную от реакций его литературных предшественников: *Это Колобову я сказанул словцо – неужели? – и приятель этак хмыкнул и победоносно улыбнулся: так, мол, ему, толстому, и надо*. Смущение, загнанное вглубь, «отраженный конфуз», прорывается наружу в парадоксальной форме наигранного фанфаронства, чуть ли не фамильярности, дешевой театральности. *Он пребывал наедине с тем, что теперь всплывало из его взбаламученного нутра наверх, высвобождалось из глубины...* (с. 149). Так, в своих мечтах маканинский человек уже рассказывает жене и сослуживцам о «своих» отношениях с важным лицом.

Но не менее парадоксальным, чем поведение Виктора, предстает в этом эпизоде размышление повествователя о сущности героя: *Пожалуй, это его состояние было сродни состоянию некоей влюбленности и шире – сродни тяготению человека к человеку*. В травестирированной, почти анекдотической форме здесь проявлена едва ли не главная тема писателя, который погружается («внедряется») в глубинные основания природы человека, заставляющих его существовать по своим, во многом иррациональным законам, вопреки социальным функциям и ролям, им (человеком) исполняемым. Обращает на себя внимание и другой аспект этой «конфузной ситуации». Заключительная ее сцена представлена как стоп-кадр: прильнувший к стеклу бан-

кетного зала, Виктор жадно вглядывается внутрь, переживая, конечно, иллюзорную, причастность к «другой жизни». В тривиальном эпизоде «из жизни отдыхающих» (как это происходит позднее в производственно-бытовой коллизии повести «Человек свиты») приоткрывается некий сокровенный смысл, не ясный самому герою, но угадываемый автором: он раскрывает подспудное желание обыкновенного человека выйти из круга повседневности и реализовать скрытый от всех, невосребованный внутренний резерв личности, укрупняющий масштаб ее самооценки. *Тут важна сама по себе конфузная ситуация, тут она в чистом виде, обнажена, и, к счастью, для этой обнаженности нет ни дальнейшей драматургии, ни типажей, – люди как люди* (с. 151). Заметим, что подобные словесные формулы (повторяемости, обыденности, заурядности) с непреложностью стилевого закона присутствуют в разных текстах Маканина: *как водится, как и бывает, как и положено, разумеется, нормально; начало как начало, сюжет как сюжет, автор как автор, гора как гора, рука как рука, зек как зек* и т.п. Они отражают самую суть авторской концепции человека, которую Л. Аннинский, например, определяет так: человек «усредненный», «непонятное ни то ни се», «не верх, не низ. С е р е д и н а»<sup>1</sup>.

М. Левина-Паркер, развивая эту мысль, в свою очередь, говорит о недостаточности «социально-антропологического рассмотрения» героя прозы Маканина, пронизательно указывая на решительное изменение позиции автора именно в 1980-е годы, позиции, выносящей исключительность за рамки авторской концепции мира и закрепляющей в качестве ее неизменного центра – посредственность<sup>2</sup>. Уже в «Голосах» появляется концептуальная метафора «обыкновенного человека» («червь»), и рядом с ней метафора образа автора (бог, который не судит, а снисходительно прощает содеянное слабым, погрязшим в грехе существам). Испытанию филологическими ассоциациями (Державин, Пушкин, Баратынский и др.) здесь не суждено реализоваться, читателю предьявляется откровенно сниженная, обытовленная ситуация:

---

<sup>1</sup> Аннинский И. Структура лабиринта // Знамя. 1986. № 12. С. 218–226.

<sup>2</sup> Левина-Паркер М. Смерть героя // Вопр. литературы. 1995. № 5. С. 63–78.



*Сапог, придавливавший меня, ослабел. Все тело мое заныло; я полз, волоча за собой нижнюю половину, которая была все еще в шоке и тянулась за мной как неживая. Старик произнес сверху:*

*– Ладно, поживи, даю отсрочку...*

*– За что?*

*И он сказал за что. Он и без меня все знал; сразу и легко прочитав мою жизнь, он назвал некую, на мой взгляд, безделицу, пустяк – и я замер в шоке, как и мое тело; я никак не мог осмыслить: то, что он назвал, не было ни достоинством, ни хорошим поступком, скорее всего, это было, пожалуй, моей слабостью.*

*– Но ведь это есть у многих, – обескураженно пискнул мой голосок.*

*Он сказал:*

*– А я многим даю отсрочку.*

*И тут он добавил еще три слова:*

*– Много извиваешься, червь, – и пнул меня ногой, чтобы больше не видеть (с. 108).*

Перед нами, без сомнения, знаковый эпизод, открывающий авторскую позицию по отношению к героям – позицию максимальной близости к ним и одновременно отстраненности (чуть ли не брезгливости), «всеобъемлющего снисхождения и скепсиса». С другой стороны, метафора «человек – червь», как нам представляется, прокладывает путь к новому художественному измерению – биологическому, открывающемуся позднее – в прозе Маканина 1990-х.

Концепция «усредненного» человека толкает писателя к изобретению новых, утонченных форм его постижения, к открытию «закрытого» человека, к поиску форм высвобождения человеческого из обыденного (повседневного, наружного, внешнего). Главным направлением этого поиска становится интенсивное погружение, «углубление» человека, а главной формой этого проникновения выступает изображение **потока бытового сознания** современного человека – сознания спутанного, расщепленного, захламленного штампами и шаблонами. «Обыкновенный человек» Маканина, оказываясь даже в экстремальной для него ситуации, требующей актуализации всех его внутренних ресурсов, остается человеком «серединых» мыслей, чувств и поступков. Так, в рассказе «Страж», где писатель через «конфузную ситуа-

цию» ведет анализ сознания своего героя, сюжет движется в двух плоскостях: это и рассказ о событии, и его осмысление, причем второй план явно преобладает над первым. Фабула истории, послужившей поводом к размышлению (младший брат убегает на вокзале от старшего и после двухнедельного отсутствия возвращается к нему), намеренно оттесняется на периферию сюжета, вопреки искушению библейской аллюзией (мотив «блудного сына»). Конфликт помещается в сознание рассказчика, пытающегося (в который раз!) разобраться в давней истории, нащупать ее «ниточки», ухватившись за которые, можно распутать клубок.

Герой рассказа переживает внутренний конфликт между общепринятыми стереотипами поведения и неожиданно проснувшимся стремлением вырваться за их рамки. Он настаивает на своей (нетипичной) тактике поведения в нестандартной ситуации (*сторожем своему родному брату я отныне не буду*), но при этом отказывает ему в праве на нестандартное поведение, на странности, тем самым отбрасывая единственный ключ к решению загадки особенной человеческой натуры, ибо совершает (непроизвольно!) подмену чужого сознания своим собственным, что обрекает его на бесконечное блужданье в лабиринте неразрешимых вопросов. В душе героя рассказа не утихает «голос-боль», но этот голос не находит успокоения, потому что оказывается «замкнутым» рамками несвободного (по сути – тоталитарного, управляющего человеческим сознанием) мышления и слова.

Здесь уместно вспомнить сказанное М. Мамардашвили: «В тоталитарном языке все мысли раз и навсегда продуманы... Вместо тебя и твоей мысли на твоём месте уже сидит готовая мысль-заместительница. Чувство, которое я испытываю в данный момент, уже записано, зафиксировано в языке. Все, что я чувствую или думаю, заранее известно. Вот я испытал что-то новое; я сам еще не успел осмыслить свой опыт, но его смысл уже задан заранее, соответствующий образ уже существует»<sup>1</sup> (30).

---

<sup>1</sup> Продолжим цитату: «Всегда, в любой момент нашей жизни мы – участники игры, и ставка в игре – наша способность взглянуть со стороны на себя в любой данной ситуации, чтобы совершить акт трансценденции и перестать следовать логике причинности. Ибо великий акт человеческой свободы, или эмансипации, заключается в том, чтобы порвать с законами причинности, то есть условно заданными правилами, по которым решается

Скованность сознания героя в маканинском рассказе активно передается его сюжетным строем: анемичность фабулы, снятие традиционных кульминации и развязки, бесконечные повторы и возвращения – все это поддерживается повествованием, которое носит разорванный, осколочный характер. Внутренняя раздробленность сознания героя проявляется в самом синтаксическом развертывании текста – в «нанизывании», «приращении» составляющих его конструкций – посредством сочинительной связи. Причинные союзы – *так как, потому что* – встречаются здесь всего три раза, что говорит об «уходе» героя от попыток установить причинно-следственные связи между событиями: даже в очевидных ситуациях он воздерживается от логико-семантической интерпретации происходящего<sup>1</sup>.

Итак, мы видим, что Маканин создает емкий, достоверный образ современного бытового сознания, идя свойственным ему «стилевым путем» углубления в сам механизм истончения и расщепления внутреннего мира современного человека. Писателя более всего беспокоят причины капитуляции личности перед механической силой инерции повседневности, «подмены подлинных нравственных критериев расхожими стереотипами» (М. Липовецкий). Подчиняясь «самотечности жизни», отказываясь управлять собственной судьбой, человек делает выбор в сторону инерции, безответственности и бытового автоматизма. Подмена представлений о смысле жизни убогими, стандартными формулами влечет за собой подмену человека ролью, функцией, а значит – и потерю человеком **имени**.

Как известно, анонимизация при тоталитаризме – знак унификации, занижения статуса человека, отношения к нему не как к конкретной личности, а как к общему типу; одновременно со стороны личности – это форма сокрытия своей сущности от репрессивной машины. Так обстоит дело с точки зрения социальной психологии, но художественная логика открывает более широкие горизонты интерпретации анонимности. Можно предположить, что для Маканина обозначить действующих лиц именами – значит зафиксировать статическое по-

---

проблема каждой отдельной ситуации» (Мамардашвили М.К. Мысль под запретом // *Вопр. философии*. 1992. № 5. С. 101).

<sup>1</sup> См. лингвистический анализ текста рассказа: *Художественный текст: Структура, язык, стиль*. СПб.: Изд-во С.-Петербург. ун-та, 1993.

нимание человека, а заменить местоимением или знаком – значит зафиксировать экзистенциальную ситуацию: *он, она, они*, или – *муж, жена, приятель, начальник* («Голоса»); *мужик* («Там была пара»); *иероглиф, пляшущий человечек* («Иероглиф»); *человек – лет ему за сорок, а имя его не важно* («Утрата») и т.д.

В героях Маканина сознательно отсекается «особенное», вследствие чего они либо лишаются собственных имен, либо носят имена условные, как бы случайные: Куренков, Костюков, Родионцев, Шуваев и т.п. Стирание, обесцвечивание индивидуальности провоцирует буквальную безымянность. Так, в повести «Гражданин убегающий» на вопрос вертолетчика о его фамилии герой отвечает: *Запиши: восемьдесят килограммов мяса*. Прием безымянности доводится до предельного обнажения в повести «Стол, покрытый сукном и с графином посередине», где автор прибегает к обозначению прописными буквами участников бесконечного судилища: **СОЦИАЛЬНО ЯРОСТНЫЙ, МОЛОДОЙ ВОЛК, СЕКРЕТАРСТВУЮЩИЙ, ТОТ, КОТОРЫЙ С ВОПРОСАМИ, СТАРИК, КРАСИВАЯ, ЖЕНЩИНА, ЧТО С ОБЫЧНОЙ ВНЕШНОСТЬЮ, СЕДАЯ В ОЧКАХ, БЫВШИЙ ПАРТИЕЦ, ЧЕСТНЫЙ ИНТЕЛЛИГЕНТ** и другие. Это маски, под которыми, сменяя друг друга, перемещаются в пространстве и времени безликие и лишенные имени персонажи. «Шрифтовое неравенство», по выражению П. Вайля, выделяет в тексте даже не носителей имен, а их знаки, функции, ибо по сути своей они неразличимы (*Каждый побывал, каждый сидел рядом; Тоже поучаствовал и побывал в числе тех, кто судит*). Показательно следующее: когда в тексте вдруг возникает имя, то тут же, как на фотопленке, проявляется человек феноменологический: *Остроградов – вот была его фамилия. Остроградов!.. и обретя фамилию (вместо ТОТ, КТО С ВОПРОСАМИ), он сразу стал человечнее*. Или еще пример: *Аникеев я, Аникеев... Возникшее имя было важно. (Это уточнение – это проваливание ЧЕЛОВЕКА СОЦИАЛЬНО ЯРОСТНОГО в обычную жизнь ЧЕЛОВЕКА ПРОСТО вызвало во мне сильнейшее чувство доверия)* (с.395).

В повести «Буква А» как бы завершается полный круг человеческого обезличивания: буйно помешанный зек по кличке Конь выкрикивает каждую ночь фамилии умерших (*перекличка с того света*), требуя индивидуального захоронения и начертания потерянных имен

на дощечках. Люди, вынужденные мириться с бесчеловечной жизнью, уповают на сохранение имени в небытии, и эта цель придает смысл их существованию, однако слово (имя), которое выбивают заключенные на скале и которое должно материализовать закрепощенный дух, оказывается утраченным и забытым, как забыты и имена лагерных людей.

Семантически маркированы в текстах Маканина лишь немногие фамилии: Рубахин («рубаха – парень», простота) и Ключарев (намек на ключ к авторской концепции). Последний – один из сквозных персонажей прозы Маканина. Сотрудник НИИ, математик Ключарев – действующее лицо ряда повестей писателя («Ключарев и Алимущкин», «Лаз», «Стол, покрытый сукном и с графином посередине»). В сугубо бытовой ситуации первой из названных повестей обыкновенный человек (*Семья у него обычная. И квартира обычная. И жизнь тоже, в общем, была вполне обычная...*) делает неприятное для себя открытие: *... чем более везет в жизни ему, тем менее везет некоему другому человеку*. Испытав некоторую неловкость от двусмысленного положения без вины виноватого, он в конце концов успокаивает свою совесть спасительным трюизмом: счастья, как одеяла, на всех не хватит, – не без смущения, принимая «самотечность» жизни и подчиняясь ей.

В условно-метафорической ситуации повести «Лаз» герой с фамилией Ключарев выступает, как пишет И. Роднянская, в роли «связного между одичавшей, безликой толпой и той духовной глубиной, культурой, которая некогда питала ее»<sup>1</sup>. Классический посредник, «медиатор», он в равной степени принадлежит и той, и этой жизненной сфере. Его страх перед разрушенным миром, перед неуправляемой стихией толпы преодолевается чувством страха за близких (жену и слабоумного сына), за незащищенную беременную Олю (жену умершего приятеля), за насилуемую на улице незнакомую женщину. Это чувство страха за другого – «этическое чувство», согласно концепции Т. Рыбальченко<sup>2</sup> – заставляет покинуть защищенное пространство своей квартиры, передвигаться по опасным улицам, мучительно искать

---

<sup>1</sup> Роднянская И. Сюжеты тревоги: Маканин под знаком новой жестокости // Новый мир. 1997. № 4. С. 210.

<sup>2</sup> Этическое чувство, согласно концепции Т.Л. Рыбальченко (Рыбальченко Т.Л. Русская реалистическая проза 1950–1980-х годов о культуре страха // Русская литература в XX веке: Имена, проблемы, культурный диалог. Вып.3: Проблема страха в русской литературе XX века. Томск: Изд-во Томск. ун-та, 2001. С. 116–148).

способы выживания в наступающей тьме. Герой-персонаж «Лаза» толкуется исследователем С.Мотыгиным как «некий вариант первобытного человека новой формации»: близкий пещерному (Ключарев, как мы помним, действительно роет пещеру), он в то же время несет в себе субстанцию высокой духовности – субстанцию, единственно способную упорядочивать хаос<sup>1</sup>.

В повести «Стол, покрытый сукном и с графином посередине» мы сталкиваемся с мучительной саморефлексией героя-повествователя. Разрастающееся и разрушающее личность чувство вины (за свою жизнь, жизнь как таковую, никак не укладывающуюся в стандарты «середины», за «непрозрачность» хода своих мыслей) порождает тотальный «страх обнаружения», который становится неотъемлемой частью исковерканного человеческого сознания. В результате – беспрерывно корректирующий себя человек превращается в обнаженный нервный узел; он корчится, не в состоянии вынести этот кошмар расщепления.

Другой сквозной маканинский персонаж – Игорь Петрович («Портрет и вокруг», «Один и одна», «Сюжет усреднения», «Андеграунд, или Герой нашего времени»), «человек пишущий», «собиратель жизненного материала», по выражению Н.Ивановой<sup>2</sup>. Наблюдатель и аналитик, он приподнимает бытовые ситуации до художественного обобщения. Стоя в общей очереди, он мысленно дистанцируется от нее; внешне уподобляясь толпе, он думает о том, *как бы свое «я» собрать из распыленных и уже почти ничтожных крупин.* «Задача моего героя, – говорит Маканин, – прожить свою жизнь с сознанием того, что она неповторима. Самоценность жизни и есть самоценность. Она не зависит от общества – от любого общества»<sup>3</sup>. Духовная самоценность жизни, по Маканину, противостоит ее «самотечности».

Третьим сквозным персонажем прозы писателя может быть назван умственно-невинный, живущий «в утрате своей», убогий, юродивый или слепой. Эпизодически такие герои проявляются практически во всех произведениях Маканина (в повестях «Отставший», «Утрата»,

<sup>1</sup> Мотыгин С.Ю. Поэтика В.С. Маканина: дис. ...канд. филол. наук. Волгоград, 1997.

<sup>2</sup> Иванова Н. Случай Маканина // Маканин В.С. Кавказский пленный. М. 1997.

<sup>3</sup> Генис А.А. Иван Петрович умер: Статьи и расследования. М.: Нов. литер. обозрение, 1999. С. 47.

«Лаз», «Сюжет усреднения», «Долог наш путь», в романе «Андеграунд, или Герой нашего времени»). Имена носят лишь немногие из них: Леша в повести «Отставший» (Алексей – божий человек) и Веня, тетка автора знаменитой поэмы «Москва – Петушки», младший брат героя романа «Андеграунд, или Герой нашего времени». Знаменательно, что подросток-даун в «Лазе» – сын Ключарева, а искалеченный в психушке гениальный художник – брат писателя Петровича («Андеграунд»). Не случайно родственными узами Маканин связывает всегда выделяющихся из толпы интеллектуалов и юродивых, причем последние – большие дети – отличаются тем, что не ведают интеллигентского «страха обнаружения» своей отдельности, «особости». Их чистотой и невинностью писатель измеряет степень милосердия (или нравственного падения) нашего мира.

Маканинский путь постижения человека конца XX века получает наименование **«сюжета усреднения»**. Прослеживая его двухвековую историю, писатель-аналитик разворачивает в своих текстах чудовищный парадокс превращения альтруистического стремления интеллигенции служить народу в насильственное ее «выравнивание» в ходе XX столетия. Он показывает, как обусловленная тотальным подавлением личности, вынужденная социальная мимикрия оборачивается ситуацией «психологической мимикрии», совпадающей с устремлениями слепо живущей толпы, с инстинктом роя, стаи. В итоге – на исходе столетия, когда, казалось бы, репрессивный нажим снимается, человек продолжает «усредняться», подсознательно растворяя свое «я» в толпе, уподобляясь ей не только внешне, но и внутренне. В произведениях Маканина 1990-х годов **«страх обнаружения»** («опознания»), заложенный в человеке социально-генетически, принимает все новые и новые формы. Это не просто страх перед людьми, это, в восприятии художника, некое экзистенциальное, пограничное «существование» сознания.

В современном языке значение слова «страх» толкуется как состояние сильной тревоги, беспокойства, душевного смятения перед какой-то опасностью. Внутреннюю форму слова вскрывает «Этимологический словарь» М. Фасмера: это слово с первоначальным значением «оцепенение» сближается с лит. *stregti* «оцепенеть, превратиться в лед», с латыш. *stregele* «сосулька», нем. *strecken* «растяги-

вать»<sup>1</sup>. Как видим, внутренняя форма слова «страх» амбивалентна: с одной стороны, ею обозначается статическое состояние («оцепенение»), с другой – выявляется динамика перехода в нечто иное.

Страх в интерпретации Маканина тоже имеет двойной смысл. Во-первых, это проявление опыта многих поколений людей, когда-либо живших на Земле (что-то вроде их рефлекса); во-вторых, это результат конкретного социального опыта человека, живущего в «эпоху коллективов». В прозе Маканина 1990-х годов «страх обнаружения» личности принимает почти патологические формы и предельно метафоризируется – особенно в цикле «Сюр в пролетарском районе». Доминирующими компонентами поэтики писателя становятся здесь компоненты сюрреалистические, с их подсознательным и мистическим наполнением. Мы видим, в какой степени психика маканинского человека как человека «горизонтального», живущего «обыкновенной», «срединной» жизнью, искажена давлением непонятных ему, «сверхличных» сил.

В первом из рассказов рассматриваемого цикла страх перед неведомой (тотальной) властью овеществляется в образе гигантской руки, охотящейся за маленьким человеком («Рука»). В сознание слесаря Коли Шуваева этот образ «приходит» с плаката строителей, в восприятии же читателя он соотносится с живописью С. Дали. Поначалу маленький «слесарек» готов видеть даже некое спасение в неведомой сверхчеловеческой силе, но затем он испытывает острое чувство страха перед исконной людской незащищенностью. В итоге он «отпадает» от жизни, оказываясь в одиночестве перед ужасом бытия, перед его непостижимой «вертикалью». В финале рассказа рука (теперь это символ смерти) настигает героя: *Рука передвинула Колины плечи в самые кончики своих пальцев и стала душить (Коля энергичным образом высвобождался, выкручивался), боясь упустить, рука переброси-*

---

<sup>1</sup> Фасмер М. Этимологический словарь русского языка. М.: Прогресс, 1987. С. 772. Страх как философское понятие введено С.Кьеркегором, родоначальником философии экзистенциализма, различавшим обычный, «эмпирический страх-боязнь (Furchf), вызываемый конкретным предметом или обстоятельством, и неопределенный, безотчетный страх-тоску (Angst), метафизический страх, предметом которого является Ничто», «в нем человек соприкасается с переживанием собственной конечности». (Кьеркегор С. Страх и трепет: этические трактаты / пер. с дат. М.: Республика, 1993.) Подобная основа страха заявлена и М. Хайдеггером, и Э. Фроммом.



ла его в ладонь, прихватила и сжала, сначала несильно, потом вдруг со всей мощью (с. 225).

Страх – главный герой цикла «Сюр в пролетарском районе» – беспрестанно ищет свою метафору. Так, в воспаленном воображении интеллигента (рассказ «Иероглиф») возникают галлюцинаторные (и одновременно близкие документальности) картины слепой ярости толпы: *Уличные расправы начинаются во дворе и с малой крови. С разбитого носа, с разорванной щеки; ...толпа, как наползающее возмездие, переполнена все и вся сокрушающей злостью. (Толпа не поймет чьей-то личной вины. Как не поймет, скажем, чьей-то личной жизни)* (с. 228–229). Внутренне расщепленный и измученный этим состоянием человек видится писателю «иероглифом страха и боли» и – одновременно – неизбывной вины и любви.

В рассказе «Нешумные» автором строится абсурдная модель «жизнедвижения», в ходе которого безликая власть рекрутирует своих: «и благородных, и мясников», причем и те и другие являются лишь исполнителями социальных ролей и статистами. Характерно то, что в профессиональных убийцах нет ничего чудовищного, более того, они обыкновенны (*люди, каких много*): усталые, тихие, даже примитивные, по знаку своего начальника они послушно выполняют свою работу – устраняют проигравших. Их покорные жертвы также молча исполняют свои роли, *погасив всплеск возмущения в глубинах собственного то ли доверия, то ли фатализма*. «Нравственный и духовный вакуум, облеченный в разные формы (бытовые, условные, сюрреалистические) – вот диагноз, который ставит писатель нашему времени», – резюмирует свои наблюдения И. Роднянская<sup>1</sup>.

В поисках решения загадки человека Маканин все глубже погружается во тьму **бессознательного**. С «принципом погружения», выражающим стилевое мышление писателя, связан образ «дна» – глубинного слоя подсознания человека. Герои Маканина предпочитают существовать именно на уровне «дна». Один из них даже сравнивает свою душу с обреченной, но еще живой рыбкой: *Они не спеша будут подтаскивать на совсем небольшом крючке, но на прочной леске. Они будут подтягивать все ближе. А ты будешь метаться, чтобы душа*

---

<sup>1</sup> Роднянская И. Сюжеты тревоги: Маканин под знаком новой жестокости // Новый мир. 1997. № 4. С. 210.

*сорвалась и сошла с крючка, уйдя в темные глубины – там ее жизнь* (с. 545). Бессознательное для Маканина, следовательно, – не просто сфера неосознанного, это «нечто», чего человек страшится и стыдится, это вместилище низменных влечений, оттесненных культурой, моралью вглубь сознания, где они существуют, но уже в качестве «запретных». Когда человек погружается в мир повседневных забот и тревог, его подлинное «я» остается невыявленным, растворенным в безликой среде. Чтобы его обнаружить, Маканин намеренно строит «ситуации обнажения» глубин сознания своего героя. Этот характерный свой прием (прием внедрения, углубления) он проецирует и на физиологическую сферу человеческой натуры. Так, «спрос» в повести «Стол, покрытый сукном и с графином посередине» ассоциируется с физическим обнажением, раздеванием человека: *Распрашивая, человека уже и раздевают, вплоть до самой наготы, и это уже секс, уже постель, и каждая следующая сброшенная тряпка злит и распяляет как их, сидящих за столом, так и нас, спрашиваемых (мы – в женской роли)* (с. 482).

Вспомним, что согласно теории Фрейда основу бессознательного в личности составляют именно сексуальные инстинкты, являющиеся основой психического состояния человека. В приведенном фрагменте бессознательное прорывается в подобной (сексуальной) ассоциации. Осознание противоестественности совершаемого на судилище действия приводит мысль героя к обнаружению первичных инстинктов человека, материализующихся в процесс виртуального совокупления: *Они разложили, раздели тебя своими вопросами, и, передавая от одного другому, коллективно поймали твою душу, но все как бы впус- тую, без выброса семени* (с. 482). Прямой атрибут «спроса» – графин в середине стола – подчеркивает аномальность совершенного действия: *Неполнота обладания очевидна, и графин в середине стола играет лишь роль торчащего камня, ритуального фаллоса (бессмысленно стоящий графин, из которого никто и никогда не пьет)* (с. 482). «Стол» в данном случае содержит семантику постели, возвращаясь к этимологии слова («стол» – «подстилка»). Ощущение «неполноты» и ненормальности «спроса» преследует его участников, пробуждая в них самые примитивные влечения, загнанные вглубь сознания: *после коллективного тотального досмотра твоей души их неостановимо*

*тянет теперь к самому что ни на есть бытовому сексу, кроме того, в них срабатывает крохотный ген взаимосвязи жизни и смерти. (Они должны выполнить заложенную онтологическую программу: зачать чью-то новую жизнь после того, как чью-то прежнюю жизнь закончили).* Мы видим, что физиологические ассоциации в данном случае Маканину необходимы для того, чтобы вновь подчеркнуть безпорность и спутанность психики современного человека, в которой даже в пределах ее бессознательных проявлений открывается свойственная ей дисгармония первичных инстинктов, ибо инстинкт продолжения рода предстает здесь в предельно искаженном виде – как насилие над личностью.

Человек, по Маканину, может пребывать в одной из трех своих ипостасей: «доличностной» (биологическое начало), «личностной» (духовное начало, устремленное к реализации своего «я») и «последличностной» (безликая часть толпы, пульсирующей биологической массы). В произведениях 1990-х на авансцену его текстов, по наблюдению критиков (Н. Ивановой, И. Роднянской), выступает уже не человек толпы, а сама толпа. Ее подчеркнуто экспрессивный образ предстает в повести «Лаз»: *Лица толпы жестки и угрюмы. Монолита нет – внутри толпа разная, и все же толпа, с ее непредсказуемой готовностью, с ее повышенной внушаемостью. Лица вдруг белы от гнева, от злобы, задеревеневшие кулаки наготове, и тычки кулаком свирепы, прямо в глаз. Люди теснимы, и они же теснят. Стычки поминутны, но все их стычки отступают перед их главным: перед некоей их общей усредненностью...*(с. 298). Усредненность маканинского человека достигает здесь степени тождества с обезличенностью, однако этот гротесковый образ парадоксальным образом открывает человеку путь его спасения. На вопрос А. Гениса о смысле бегства героя Маканина из «социологии» в «биологию» художник отвечает так: «Биология – та живая среда, в которой он когда-то жил и откуда попал не туда, в место, где он проявляется фальшиво или вовсе никак не проявляется. Когда человек тонет, он должен добраться до дна, оттолкнуться и тогда уже вынырнуть в другом направлении»<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Генис А.А. Указ соч. С. 46.

Писатель ищет корни продолжающегося расчеловечивания людского мира и, не удовлетворяясь историко-социологическим объяснением этого процесса, он двигается все дальше и глубже. Так возникает органичная для стиля Маканина **идея «спуска»**, реализуемая в целом комплексе ключевых авторских образов («тоннель», «подкоп», «лаз», «щель», «андеграунд»). Не случайно героям Маканина свойственен так называемый эскапизм (многие из них прячутся, убегают, зарываются), однако в авторской системе координат идея «спуска» имеет и другой – художественно-философский смысл. Бесстрашное погружение во тьму и хаос означает проникновение автора в истинную суть вещей. И чем глубже погружается он (вместе со своими героями) в толщу земли, времени, в подсознание, биологию, физиологию, тем ярче проявляется (отдаляясь, но становясь все более отчетливой и ослепительно прекрасной) вертикаль, вершина, синева – как образное запечатление человеческого духа. Это и желтые горы в «Голосах», и волнистая линия холмов («Там, где сходилась небо с холмами»), и рождение легенды в «Утрате», и светносный горный ландшафт в «Кавказском пленном», и «вершина, устремленная к небу: устремленная к той самой синеве, где мы ждем или ищем открывшийся нам смысл» («Сюжет усреднения»). Так возникают маканинские **голоса**.

«Голос – это то, что таится в каждом и роднит всех», это воскрешенный архетип – “схема”, закодированная в глубинах человеческой психики, человеческого “бессознательного”, – считают С. и В. Пискуновы. Голос не равен архетипу, возражает им Т. Толстая, голос – это «индивидуальная, обособленная, “моя” душа, которая потому-то и одинока, что ничего общего с “твоей” не имеет, кроме архетипического слоя психики»<sup>1</sup>. «Голоса – это неосознанные, интуитивные, подсознательные (во сне, в генетической памяти) связи человека, живущего в быту и бытом, с эпическим масштабом ценностей, миг прозрения, наития», – утверждает М. Липовецкий<sup>2</sup>. Мы полагаем, что «голос» в прозе Маканина – это знак «обнаружения» мира «внутреннего человека»: его страха, совести, стыда и скрываемой боли. Это

---

<sup>1</sup> См.: В. и С. Пискуновы Все прочее – литература // Вопр. литературы. 1988. № 2. С. 71–72; а также: «...Голос, летящий в купол»: беседа прозаика Т.Толстой и критика К.Степаняна // Там же. С. 83.

<sup>2</sup> Липовецкий М. Против течения: Авторская позиция в прозе В.Маканина // Урал. 1985. № 12. С. 151.

сложная метафора памяти, знак мучительной рефлексии личности, ее отчаянной попытки преодолеть временные и пространственные барьеры и вместе с тем – это метафора утраты смысла жизни и кризиса самоидентификации человеческого «я». «Голос» в мире Маканина соотносим с философским концептом М. Хайдеггера, в чьей книге («Бытие и время») можно прочесть следующее: «Более пристальный анализ совести обнажает ее как *зов*. Зов совести имеет характер *призыва* присутствия к его наиболее своему бытию – виновным...»<sup>1</sup>. При очевидном созвучии двух этих позиций (голос – зов) нельзя не подчеркнуть и их различие: источник смысла жизни в восприятии Маканина всегда возникает из прошлого. Способность его героя расширить свое «зрение» посредством мысленного перемещения в прошлое (мотив «копания») и противостоять разрушительной силе «самотечности» – являются признаком искомой человеческой индивидуальности. Иначе говоря, именно «голоса», непосредственно связанные у Маканина с «конфузной ситуацией», ситуацией обнажения человеческой сущности, предстают прорывом сквозь толщу быта к бытию.

Как пронизательно замечено Пискуновыми, «голоса» размыкают «я» маканинских персонажей, направляя их, как правило, только вниз, по вертикали; «горизонтальный» же (синхронный) диалог разных сознаний остается для них недостижимым идеалом. Возможная встреча двух типов сознания – монологического и готового к диалогу, замкнутого и открытого, – как будто складывается в повести «Один и одна», однако она оборачивается «невстречей», *неконтактом*. Экзальтированной героине «не хочется человека, ей хочется образа». Красноречивый герой тоже не слышит и не желает слышать чужой голос. В отличие от них, рассказчик Игорь Петрович, напротив, расположен к открытому общению, он пытается найти точки соприкосновения, но и эта попытка оказывается безуспешной. Совершенно очевидно то, что в «психологическом поле» маканинских текстов значима не только сущностная (или экзистенциальная) сторона отдельной личности: для автора ценна ее собственно человеческая способность к общению, к «встрече» с другим «я». Скажем больше, – Владимира Маканина ин-

---

<sup>1</sup> Хайдеггер М. Указ. соч. С. 269.

тересуют, как верно замечено Т. Толстой, не столько характеры, сколько их контакты, «функциональные связи», их «энергетическое» взаимодействие, притом, что мир его прозы населен преимущественно одинокими, утратившими способность понимания людьми. Они никогда не достигают связи и единения, мучительно и напряженно осмысляя переживаемую ими экзистенциальную драму. *Неконтакт* у Маканина носит всеобщий, безысходно фатальный характер, почти символически запечатленный в эпизоде со стонущей ивой («Утрата»). Напомним его:

*Природа зазывает, как зазывает женское начало вообще,— ей хочется совместности с человеком, к нему, к человеку, даже и тянет. А когда человек приходит, совместная жизнь начинается не совсем такая, а пожалуй, и совсем не такая, какая рисовалась иве в момент притяжения: стычки и ссоры, обиды, а также разрушение и иссякание женского начала природы, вплоть до бесплодия (с. 317).*

Понятно, что отнюдь не экологическая тема более всего беспокоит писателя, а мучительный «неконтакт», разрушающий все внутри и вокруг человека. Обращение к тексту повести «Утрата» в этой главе (в отличие от предыдущей, где анализировался словесный уровень поэтики автора) позволяет перевести разговор в новую плоскость, а именно – в плоскость анализа специфики **хронотопических способов** выявления внутреннего состояния человека.

«Утрата» – сложное произведение, состоящее из трех автономных типов повествования, наполненных состоянием экзистенциального беспокойства человека в результате разрыва между прошлым и настоящим. Повесть начинается рассказом о купце-неудачнике Пекалове, одержимом бредовой идеей строительства подземного хода под рекой Урал. Для осуществления своего плана он вербует сначала беглых каторжников, народ беспокойный и ненадежный, а потом нанимает трех слепцов, убедив их в том, что копанье – божеская работа. Отсутствие временных рамок (каких-либо указаний на то, в каком веке происходит действие) сообщает этой истории отчетливо аллегорический оттенок, что подтверждается и внезапным переходом от объективного к субъективному повествованию, переводящему саму историю подкопа в статус легенды.

Легенда о Пекалове скрепляет все части и эпизоды «Утраты». Пекаловский «подвиг копанья» прочитывается как аллегория, благодаря которой повествователь осмысляет собственную жизнь, наполненную не бытовыми, а бытийными и, точнее, – экзистенциальными противоречиями. Так, в первом эпизоде второй части мы видим собственно героя-персонажа повести (alter ego автора), который после травмы оказывается в состоянии бреда. Освобожденная от цензуры рассудка память персонажа выступает в роли внутреннего пространства для развертывания событий: тогда-то из прошлого и является легенда о Пекалове, причем видение подкопа передается способом метаморфоз, что дает возможность Маканину акцентировать его символическое значение:

*Он стоял, опершись на лопату, согбенный от низкого свода подкопа, по колено в грязи: он был двурукий, а за ворот ему упали комья земли, и, копанье прервав, он скреб рукой по спине. Лицо усталое. В шаге стояла на щебне не свеча, а керосиновая лампа. Однако, как всякое виденье, он был немногословен. Медлительный, он перестал чесывать спину и выбирать оттуда комья осыпи. И обнаруживая непонимание меня и моего присутствия (я был для него кем-то из пришельцев), сказал:*

*– Нет времени... Чего тебе от меня надо?*

*И повернулся ко мне спиной, продолжая копать дальше (с. 299).*

Физическое и психологическое состояние Пекалова на этой стадии видения (усталость, изнеможение «копателя») представляется индикатором самоощущения повествователя – его растерянности и опасения, что это он «застрял» во времени. Однако отталкивание Пекаловым «пришельца» опровергает попытку последнего идентифицировать себя с ним в пространстве и времени. Другое повторяющееся в рассказе видение – это молчаливый и отчаянный зов девочки, который заставляет «костылюшку» встать и идти (библейская аллюзия снова заявлена, но не развернута в тексте). История эта повторяется дважды, но результат ее один – герой не может найти девочку и только слышит шум реки над собой. Так, возвращение к одному и тому же эпизоду позволяет Маканину раскрыть драматические контакты человека со временем, которое подчиняет его своей власти.

Погружая читателя «в глубь слоистого пирога времени», Маканин вызывает в нем кинематографический эффект участия в этом динамическом процессе – посредством употребления специфической глагольной формы – настоящего в значении прошедшего времени: *Человек – а ему уже лет за сорок, и имя его не важно – остановился посреди поля, затем шагнул в сторону (сменил ракурс) – и смотрит. Он отыскивает некое совпадение, которое его волнует, потому что сотни лет назад в точности так стояли и смотрели те, кто выбирал это место* (с. 314). Так начинается последняя часть «Утраты», где рассказывается об экспериментальной попытке анонимного героя вернуть прошлое и совпасть ощущением и сознанием со своими предками. Мысленно идущий (след в след!) за первопоселенцами, он, как ему кажется, видит и существовавшее пустынное место «до человека», и себя мальчиком в облаке клубящейся белой пыли (как на фото-пленке, запечатлевшей мгновенье): *уже сорок лет стоит здесь эта пыль* (с. 319). Писатель сосредоточивается на безындивидуальном, анонимном состоянии «серединности» как таковом. Сюжет им формируется так, чтобы параллельно обнажить и психологию героя, и авторскую интенцию, концентрирующуюся на сложных отношениях человека и временного потока.

В целом все три рассказа «Утраты» оказываются связанными идеей борьбы человеческой гордыни с неумолимым временем, с созданием собственной смертности: ведь безжалостное время все и вся ровняет с землей, затягивает травой и обращает в бесформенность. Торжество бесформенности в повести – это двадцать пять фундаментов исчезнувшей деревеньки и оставленная железная кровать, утопающая в земле; это распадающийся, темно-зеленый прямоугольник заброшенного кладбища, зарастающего бурьяном и полынью; это рухнувшая во время ледохода часовня, наконец, это зимнее снежное покрывало – как предел воплощенности идеи забвения. Иначе – время у Маканина – это непрерывно длящееся, текучее мгновенье, оборачивающееся вечностью: *И меж одним не было и другим уместилась вся деревенькина жизнь, в силу чего уместились и исчерпались люди, исчерпались жизни, судьбы, страсти, рождения и смерти действовавших тут лиц* (с. 315). Знаковая формула мгновения-вечности возникает в одном из заключительных эпизодов повести – посещении бро-



шенного людьми кладбища, где заржавевшие дощечки лишь кое-где сохраняют надписи, а на одной из них, потерявшей и имя, и даты, сохраняется только дпящееся тире: ... – ... Графически это напоминает реку, текущую между двумя берегами: рождением и смертью (вспомним о том, что в традиционной художественной символике река обозначает поток времени, и это обстоятельство вновь возвращает нас к образу пекаловского тоннеля).

В символическом (вернее, архетипическом) контексте прорытый тоннель под рекой Урал должен обозначать победу над временем, но этот мотив в повести звучит амбивалентно. Пересечение реки времени приводит к гибели старателей (и слепцов, и самого Пекалова), а далее – к жизни в легенде. При всем том пекаловский риск вряд ли может быть прочитан как апофеоз «безумству храбрых»: бесспорно лишь то, что мотив «подкопа» в прозе Маканина важен как сигнал главного направления авторского поиска – всегда «вглубь слоистого пирога времени», вглубь многомерного и сложного мира. Отсутствие вертикали у Маканина в третьей части повести особенно очевидно: деревня здесь предстает в двухмерном измерении – полное торжество плоскости: утрачены птицы, нет высоты, *лишь небо бездонно*. А вот движение вниз настойчиво фиксируется словами с навязчивой семантикой «подкопа», погружения, внедрения, углубления в землю, в жизнь, в самые закрытые ее недра.

Предпринятый нами анализ пространственно-временной структуры повести «Утрата» убеждает в том, что Маканин, намеренно отстраняясь от идеологических и социальных ориентиров и способов, препятствующих исследованию психологии современного человека, производит испытание новых, экспериментальных форм анализа его релятивистского, сомневающегося сознания. Предъявляя читателю негативный опыт контакта людей наших дней с прошлым, автор, однако, не боится *сделать свою боль всеобъемлющей и свою утрату – всеобщей* (с. 298). Вряд ли случайно зарубежная славистика диагностирует феномен «Утраты» Маканина как состояние серьезных затруднений, испытываемых современной русской литературой, «когда все идеальные формы оказываются неадекватными действительно-

сти»<sup>1</sup>. Но именно это состояние кризиса (добавим мы) и движет писателями в их поисках новых (адекватных современности) форм и способов изображения мира и человека.

О столь близких Маканину острейших проблемах (одиночества, неконтактности, аннигиляции при соприкосновении) пишет – в своем стилевом ключе – и Людмила Петрушевская. Если произведения Маканина можно квалифицировать как повествование, многосторонне исследующее феномен посредственности, то вещи Петрушевской следует, как нам представляется, охарактеризовать как повествование, парадоксально совмещающее сферы обыденности.

### 2.3. Способы выражения «обыденного» сознания в творчестве Л. Петрушевской

Подобно итальянским неореалистам, Петрушевская словно производит документальную съемку «скрытой камерой», осуществляя ее прямо на улице, среди прохожих. «Мое рабочее место, – говорит писательница, – на площади, на улице, на пляже. На людях. Они, сами того не зная, диктуют мне темы, а иногда и фразы...» (сценарий «Сказки сказок»). Ее проза репрезентирует 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. В раскрытии мира и человека для Петрушевской 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»); История была весьма и весьма плачевной как с точки зрения того, каков был состав действующих в этой истории лиц, так и с точки зрения того, на-*

---

<sup>1</sup> Dowsett Colin. Postmodernist allegory in contemporary soviet literature: Vladimir Makanin's Utrata // Australian Slavonic and East European studies, 1990. Volume 4. Number 1–2. P. 21–35.

сколько эта история была банальна («Милая дама»). 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»).

Преднамеренно снижающие ситуацию обстоятельства и детали, казалось бы, сразу ставят человеческую драму на грань низкой комедии или даже грубого анекдота. Мера откровенности автора выглядит почти вызывающе, особенно в рассказах о людях социального дна («Али-Баба», «Бал последнего человека», «Богема», «Дочь Ксени», «Бацилла»), однако откровенность, облеченная в парадоксальные, порой гротескные одежды, снимает грубость изображаемой натуры. Естественное при погружении на самое дно жизни чувство отторжения, даже брезгливости, не отменяет щемящей боли за порушенную жизнь, за поругание человеческого в человеке. Как мы показывали в предыдущей главе, **парадоксальность** (слова и фразы, а также – сюжетных ходов и психологических мотивировок) для Петрушевской – это самая естественная и органическая форма восприятия и изображения, «адекватная динамике самой жизни»<sup>1</sup>. Парадоксальное сочетание клубковости-дискретности в прозе Петрушевской обнаруживает взгляд повествователя, оценивающего мир как катастрофу. 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». На одном полюсе его языковой структуры возникают слова с семантикой надежды, упования – *думать, лелеять мысль, строить планы, вообразить*; на другом – с обратным значением краха надежды и иллюзий – *однако, ан нет, но*

---

<sup>1</sup> Сошлемся на авторитет Л.Я.Гинзбург, утверждавшей, что «парадоксальность всегда лишь острая форма закономерности» (Гинзбург Л.Я. О психологической прозе. Л.: Худож. лит., 1977. С. 317.)

*ничего не получилось, но не тут-то было, но ничего хорошего из этого не вышло и т.п.*

*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 зажилась на свете.*

*Она тоже строила планы, видимо, то и другое купить, сделать ремонт, а не нет.*

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

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

*Она вообразила, что если уйдет из дома, как-то молодые супруги столкнутся на пустой территории... Но к Насте, наоборот, стали ходить другие ребята со двора.*

*Валентина нашла для Насти курсы машинописи, с мыслью о том, что та будет что-то кому-то перепечатывать, но ничего не получилось.*

*У дяди Леши в голове уже сложилась система помощи Насти... Но помогла, наоборот, Валентина.*

*Ручеек помощи голодающим как-то протекает, но с большими трудностями, и не орошает, а вообще иногда производит сокрушительное действие.*

*Командированный, как оказалось, скрывался в Москве от возмездия кредиторов. Несчастный ограбил несчастных.*

В плане конструкции эти текстовые фрагменты соотносимы с формулой антиномичной структуры чеховских новелл, с их выявленной оппозицией «казалось – оказалось», открытой В.Б. Катаевым<sup>1</sup>. Однако в тексте Петрушевой (в смысловом плане) мы имеем дело с

---

<sup>1</sup> Катаев В.Б. Проза А.П. Чехова: проблемы интерпретации. М.: Сов. писатель, 1979.

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 прозрению, он остается слепым орудием в руках судьбы. Сюжеты ее рассказов с фатальной неизбежностью раскрывают роковую предопределенность, пред-данность 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.

Однако, своеобразная художественная «оптика» Петрушевской, отмеченная многими критиками (Г. Вирен, 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 «дольного с горним». Подчеркнем эту мысль – дает возможность сделать это самому читателю, отказываясь от форм, содержащих прямые авторские объяснения и оценки.

**Психологическая рефлексия**, специфичная для Петрушевской, как правило, «спрятана» в ситуацию. О внутренних процессах, протекающих в психике ее персонажей, мы можем лишь догадываться по внешним их проявлениям – мимике, телодвижениям, интонации, причем «внешнее» в человеке Петрушевской часто не совпадает с «внутренним», более того – парадоксально ему не соответствует. Так, в эпатирующем поведении героинь ее рассказов («Приключения Веры», «Платье», «Н» и др.), в их демонстративной резкости, истеричности, возбуждении, содержатся знаки драматических внутренних процессов и состояний (тоски, смятения, отчаяния), но выражаются эти состояния **неадекватно**: *Вера ведет себя не то чтобы неприлично, но просто как-то странно радостно; глупая Валентина... повела себя, как загулявшая кинозвезда, как Клеопатра, которой подвластно мирозда-*

ние и желания которой исполняются тут же; Шура безумно много смеялся, каким-то восторженным смехом, который иногда нелепо раздавался посреди делового гула, царящего в комнате, и вызывал у всех недоумение.

Петрушевская намеренно подчеркивает **несовпадение внешнего и внутреннего**, «натурного» и психологического, открыто заявляя необходимую ей мысль о трудной проницаемости внутренней жизни человека и демонстрируя уважение к тайне «чужого», «другого» мира<sup>1</sup>. Обнажение сокровенного, душевная уязвленность, сердечная травма, нанесенная ее героиням, – все эти состояния не становятся предметом развертываемого автором психологического анализа, но, напротив, превращаются в **фигуру умолчания**: *Артемида нельзя сказать чтобы выглядела убитой, она только сидела скучная, и в этой связи вспомним гвоздь в сапоге, кровь и то, что в те поры Артемида ходила именно скучная, – но не хромая, нет!* (т. 1, с. 252). *А выражение лица Н. по-прежнему не изменялось, как будто ей скучно было сидеть за столом и работать на этой работе. Это не было скрытое, замаскированное выражение горя или обиды, эта была самая настоящая, неприкрытая, даже какая-то непреодолимая, естественная скука* (т. 1, с. 126).

Открывая читателю многочисленные, внешне заурядные, бытовые «случаи» Клавы, Веры, Клариссы, Л. 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*

---

<sup>1</sup> О неприкосновенной тайне человеческой личности говорит в беседе с А. Гостевой и Л. Улицкая: «Я думаю, что человек как бездонный колодец, или, если хотите, как айсберг. Чем больше вещи проясняются, определяются в течение исследования, тем яснее понимаешь, что есть непроницаемая, абсолютная тайна личности...» (Улицкая Л. «Принимаю все, что дается». Беседу вела А. Гостева // Вопр. литературы. 2000. № 1–2. С. 235).

*ждущее с ребенком на руках, живет и скоро свадьба («Нюра Прекрасная»); Она не притворялась, какой ей смысл было притворяться и играть роль страдающей женщины, когда оно на самом деле так и было, хотя и было несколько не так, как бывает во всех нормальных случаях, когда женщина остается вдовой. Действительно, в положении жены все было чудовищно запутано и даже страшно, как-то нечеловечески страшно... («Грипп»); ...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»); Ходят слухи, что мать Риты была очень хорошим человеком, это она оставила ей деньги, и какая-то тень лежит поперек всей Ритиной горькой судьбы, какая-то защитная тень, тень великой любви («Мистика»).*

Повествователь в текстах Петрушевской нередко открыто вступает в **полемику с традиционными представлениями о психологизме** в литературе: *Я не берусь описывать, какова была эта девочка двенадцати лет чисто внешне. Как известно, внешность многое показывает, но не все, нельзя никому дать знать, как протекает жизнь внутренняя, никто и догадаться не в силах и судит человека по пустым внешним проявлениям. Например, и у преступника идет постоянный внутренний разговор с самим собой, оправдательный разговор, и если бы кто слышал этот разговор, если бы! И у заурядной, обычной девочки двенадцати лет этот разговор шел непрерывно<sup>1</sup>. 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 *каждыми 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*

---

<sup>1</sup> Петрушевская Л. Лабиринт // Октябрь. 1999. № 5. С. 11.

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»<sup>1</sup>.

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, брэнная плоть представляется писательнице лишь временной «личиною», «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 наступит 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* (т. 1, с. 263).

Ведомая природной интуицией героиня Петрушевской наделена способностью к невербальному общению с миром: пониманию помимо слов, поверх слов, «безмолвному видению» (А. Митрофанова) и «озарению» (О. Лебедушкина): *Пульхерия посмотрела на своего соседа и увидела как в тумане красноватое лицо, седые всклокоченные волосы, недостаток одного зуба впереди и воспаленные, часто моргающие, очень светлые глаза. Пульхерия увидела, однако, не совсем то, а увидела мальчика, увидела ушедшее в высокие миры существо, прикрывшееся для виду седой гривой и красной кожей* (1, 264). По точному наблюдению А.Митрофановой, параллелизм синтаксических конструкций в приведенных фрагментах наглядно демонстрирует два уровня восприятия реальности героиней Петрушевской: созерцание и

---

<sup>1</sup> Петрушевская Л. «Нам – секс?» // Иностранная литература. 1989. № 5. С. 237.



прозрение<sup>1</sup>. За прозрением немедленно следует и внешнее преображение героини: вдруг исчезает (сбрасывается) «личина толстенкой тихой бабушки» и открывается ее 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* (1, 265).

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. 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 труд*<sup>2</sup>.

Непроизвольная ассоциация с чеховской «Дамой с собачкой» еще ярче оттеняет степень художественной смелости Петрушевской и ее крайней полемичности в отношении к традиции. Современный автор

---

<sup>1</sup> Митрофанова А.А. «Что сделал я с высокою судьбою...» (художественная концепция прозы Л.Петрушевской) // Вестник С.-Петерб. ун-та. Сер 2. История, языковедение, литературоведение. 1997. Вып.2. С. 99.

<sup>2</sup> Петрушевская Л. Дом девушек. М.: Вагриус. 1999. С. 13.

демонстрирует нам принципиальную внеиерархичность, эпатазирующе дерзкое сочетание в пределах одного сюжета самого низкого и самого высокого: *всеобщая Кармен – бедная бабенка – золотая блондинка; голодный сامةц – 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 искалеченной, поруганной жизни и притяжения 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.

В случае Маканина мы отмечали предельную близость и одновременно отстраненность и холодность в отношении автора к персонажам, в прозе Петрушевской складывается другая атмосфера. Герои и ситуации здесь подаются с точки зрения случайных знакомых, сослуживцев, соседей, но сквозь это разноречие – над ним – звучит печальная авторская мелодия любви и милосердия.

Разница в степени и качестве дистанции между автором и его персонажами предопределяет иной **выбор имен**. Для Петрушевской это прием, выполняющий важную стилистическую, а также характерологическую и смысловую функцию. Скажем так: в имени метонимическим образом выражается авторская модель мира, то есть «частью» раскрывается «целое». Как утверждает Ю.Н. Тынянов, в художественном произведении не говорящих имен не бывает, все имена «говорят». Давая своему герою имя, автор связывает его со смысловым заданием, которое исполняет персонаж, указывает на эту связь читателю, заранее программируя ход его ассоциаций и направляя их в определенное русло<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> См.: Маркова Т.Н. Ономастика и мифопоэтика имени в рассказах Л. Петрушевской // Русская литература X–XXI вв.: Направления и течения. Вып.6. Екатеринбург: НИЦ «Словесник». 2002. С. 229–237.

Важной чертой поэтической ономастики Петрушевской является подтекстовое значение имени, причем значение это реализуется через взаимодействие разных элементов структуры произведения. Все героини Петрушевской, как правило, «тяготеют» к двум полюсам. На одном из них – женщины сильные, умные, жесткие, резкие, даже агрессивные, аттестующие себя, к примеру, так: *Я человек жесткий, жестокий, всегда с улыбкой на полных, румяных губах, всегда ко всем с насмешкой*. Или: *Я очень умная. То, что не понимаю, того не существует вообще*. Это безымянные героини, раскрывающиеся в их монологическом слове («Свой круг», «Такая девочка – совесть мира», «Слабые кости»), или – героини, чей психологический облик вступает в конфликтные отношения с этимологией их имен и литературной традицией. Так, в Татьяне у Петрушевской (рассказ «Цикл») мы не обнаруживаем ни благородства, ни цельности, напротив, в ее характере доминирует раздражение, злость и ожесточение от ощущения загнанности в тесную клетку. В Светлане (одноименный рассказ) нет (ожидаемых!) молчаливой грусти и света, но есть агрессивность и яростное требование внимания к своей персоне. В Любе Ивановне («Поэзия в жизни») не чувствуется ни любви, ни нежности, есть только расчетливое кокетство в отношении с мужчинами, звериная цепкость и практицизм.

Другой, явно преобладающий у Петрушевской человеческий тип – женщины слабые, безвольные, покорные и доверчивые, безвинные жертвы окружающего мира. Здесь ономопозитика, по нашим наблюдениям, проявляется на уровне тождества и дополнительности: Наташа – лат. – родная, Раиса – греч. – легкая, Ольга – др.сканд. – святая, Елена – греч. – светлая, сияющая, Екатерина – греч. – чистая, непорочная, Марина – др.евр. – печальная, открытая состраданию, Кларисса – лат. – ясная, светлая, добрая и покладистая и т.д. Эти имена являют, говоря словами А.Ф.Лосева, «средоточие физиологических, психических и феноменологических параметров личности»<sup>1</sup> названных ими героинь Петрушевской. Однако отношения персонажа и имени проявляются в прозе Петрушевской не только на уровне тождества и дополнительности, но также параллелизма и антитетичности, усиления и

---

<sup>1</sup> Лосев А.Ф. Философия имени. М.: Изд-во Моск. ун-та. 1990. С. 33.

ослабления и т.д. Имена собственные в текстах Петрушевой приобретают многообразные культурно-исторические, символические, семантические и фонетические мотивировки. Приведем несколько примеров такого рода.

Так, героини рассказа «К прекрасному городу» носят очень пространственные, вполне современные имена: *Семилетнее пугалко, криво-косо одетое, зовут Вика, Виктория, ни много ни мало, Победа. Виктория Гербертовна, чучелко семи лет, все криво-косо, пальтишко не на ту пуговку, колготки съехали, сапоги стоптаны не одним поколением плоскостопных деточек, внутрь носками, светлые лохмы висят <...> дикая Маугли Вика <...> ребенок ел жадно, про запас, и был бледен и как-то прозрачен.* Выбор имени маленькой героини отнюдь не сводится к сентиментально-ироническому подтексту. Еще не родившийся ребенок помогает своей бабушке одержать хотя и временную, но победу над болезнью. Умирая, она как бы оставляет свою маленькую копию, которая и предстает победой над смертью: *Маленькая Вика была как две капли воды похожа на свою бабу, умершую Ларису Сигизмундовну, как будто это Лариса Сигизмундовна явилась с того света наблюдать за событиями, не в силах ничего сделать, по малости возраста и просто не понимая тут ничего.*

Лариса – греч. – Iaris – «чайка» – гордая, прекрасная дама из Москвы, с сияющими глазами и роскошными волосами, любимая аспирантами руководительница, блестящий лектор-культуролог, *просто соловей по эрудиции и остроумию*, нежно любящая и оберегающая свое сокровище Настеньку. Старший ребенок в семье от первого брака, не нужная ни папе, ни маме, теперь одинокая мать, единственная кормилица семьи, яростно борющаяся с болезнью и даже на первый случай вышедшая из больницы с победой, когда надо было принять из роддома Настю и Вику, и все-таки сдавшаяся смерти – чайка.

Анастасия – греч. – «воскресшая»: *Мать зовут Анастасия, тоже со значением, русская убитая царица.* Этимологическая и историческая семантика имени обнаруживается во многих деталях текста: *волосы как у утопленницы; выглядела бледно, слабо; гордая и нищая сирота с младенцем; взрослый ребенок, который никому не может отказать; добрая душа; бешено несущийся в тартарары Настин поезд.* Бессильная покорность и обреченность героини выражается са-

ним отбором лексики: *Настенька с улыбкой на окостеневшем лице, покачивая невольно головой, ковыряла вилкой холодные макароны и говорила, что сил нет, вообще встать трудно, что тетя Валя не разговаривает, даже по телефону.*

Валентина – лат.– *vales* – «сильная, здоровая» – подруга Ларисы, героически взявшая на себя умирающую Ларису, а потом неоперившуюся Настю: *Валентина первый год все таскала Насе раз в неделю сумку с пресловутыми курами и простыми крупами, даже с хлебом. Увещевает, хлопочет, пытается помочь беднякам как-то издали, но рок будто преследует бедных девочек, и вот уже тетя Валя не открывает им свою дверь и не разговаривает с ними, даже по телефону. Сильная Валентина бессильна перед судьбой, и не ее вина, что она одна в мире такая.*

Как видим, все имена героинь Петрушевской – «говорящие». Их звучание создает глубинную проекцию рассказа, наполняя его сюжет дополнительным и, в определенной степени, – символическим значением. В этой связи вполне закономерен вопрос о функционировании в тексте автора интертекстуальных включений, ориентированных на культурную память читателей. Имя персонажа, активизируя накопленный мифологической и литературной традицией ассоциативный потенциал, выступает в роли сигнала дистанцированных связей. Через посредство имени, в котором закодирован интертекстуальный план, персонажи Петрушевской получают эстетическую «прописку» и оценку. Так, героиню рассказа «Дом девушек» зовут Женя Миловзорова: *Джонни сопровождала папашу, местного Мармеладова, по фамилии Миловзоров, Джонни тоже была Женя Миловзорова, точно соответствующая фамилии, тихая, кроткая, миловидная* (с. 170). Параллель с Достоевским здесь важна как проекция судьбы героини Петрушевской. Оставшись учительствовать в спивающейся деревне, Женя принесла себя в жертву общей идее братства и гостеприимства. Перед нами иные жизненные реалии, чем в романе великого писателя, но так же высока ставка: героиня Петрушевской *вложила в дом свою судьбу.*

Особая стилевая и концептуальная значимость имени в мире писательницы открывается во множестве примеров, когда содержащийся в имени аллюзивный пласт выводит авторский текст в целом за пределы

сиюминутности переживаемой человеком ситуации – в мир литературных и общечеловеческих ситуаций и проблем. Так, двух сестер, наследниц древнейшего хазарского рода, зовут Земфира и Зарема (Ира и Зоя), так же, как экзотических героинь южных поэм Пушкина (рассказ «Йоко Оно»). Подхваченные вихрем и весельем городской цивилизации, они закружились в ней и сгнули, задав неразрешимую загадку науке этнологии – *сложный вопрос о судьбах народов и пятнадцатилетних дочерей этих народов, то есть чего ждать для Йоко Оно и существует ли общенациональная судьба, общенациональный путь и некая гибель нации через поведение ее, нации, подростков – или же нет, и можно еще на что-то надеяться* (с. 146).

Имя героини рассказа «Донна Анна печной горшок» (Анна – др. евр. – «грация, миловидность») попадает в широкое культурное поле: «Каменный гость» Пушкина, «Анна Каренина» Толстого, «Анна на шее» Чехова, «Шаги командора» Блока, портрет Анны Ахматовой работы Модильяни и т.д. В прозе конца XX века с этим именем происходит чудовищная метаморфоза: героиня В. Ерофеева, например («Анна, или конец русского авангарда») «спит и пьянствует». Образ ее – в целом – дается в эпатазирующе контрастном ключе: *Анна стояла, как столкновение двух миров, как роковой турнир Пикассо и Боттичелли*<sup>1</sup>. Образ героини Петрушевской также строится на парадоксальных сочетаниях: бывшая красавица, бывшая художница (*звали ее донна Анна неизвестно почему*), окончательно спившаяся женщина, эта «Анна на шее» своего мужа Леопольда в финале рассказа вдруг предстает величественной и божественно прекрасной: *Донна Анна вышла к машине на закате дня, пламенея под лучами низкого солнца, темная, как старая картина, только с копной совершенно седых волос, кутаясь в вязаное пальто художественных расцветок, на ногах дивные мягкие сандалии...*

Героини рассказов Петрушевской нередко имеют литературных двойников: это Беатриче, Гретхен, Маргарита, Джульетта, Золушка и др. Тихая, чистая и прекрасная, как мадонна, героиня рассказа «Мила» влюбляется в своего Принца, который, *на манер хитрого Данте, на расстоянии державшегося от своей Беатриче, восхищался Милочкой*

---

<sup>1</sup> Ерофеев В. Избранное или Карманный апокалипсис. М.: Третья волна, 1993. С. 122.

*и до нее доходили его слова.* (Однако женится «принц» не на провинциальной «тургеневской» девушке, а на богатой москвичке). Нередко семантика литературного имени в текстах Петрушевской подвергается редукации, травестируется, давая место авторской иронии. К примеру, Маргарита превращается в Маргаритку, приживалку Фауста («Новый Фауст»), а шекспировская Джульетта – в Жулю, Жучку, как ее называет старый муж, у которого при разводе она отсудила дачу («Маленькая Грозная»). Самозванная журналистка, восторженная аферистка, пытающаяся обольстить очередного брюнета, танцует перед ним, как Саломея перед царем Иродом. Ее, представившуюся Лионеллой, рассказчица саркастически именует то Аделиной, то Изумрудой, Аделаидой, Семирамидой, Соломонидой, Ираидой, то царицей Савской, то Гретхен. Иронизируя над опошлением прекрасных имен, автор не просто виртуозно играет ими, но тонко и, вместе с тем, со всей определенностью, раскрывает низкую природу создаваемого ей персонажа («Слабые кости»).

**Мифологические имена** чаще всего характеризуют героинь Петрушевской ассоциативно. Так, героиню повести «Смотровая площадка» зовут Артемида (в древнегреческой мифологии богиня-девственница, покровительница диких зверей и охоты) – *юное, гибкое и свежее существо, настолько доза прибрежная и в то же время хулиганка, каких мало, и в то же время мастерица и мужественная девочка, которая в сапоге с гвоздем как-то проходила почти целый день и ходила в результате в крови, поскольку переобуться было не во что* (1,248). Героиню рассказа «Младший брат» зовут Диана (в римской мифологии богиня растительности, родовспомогательница, олицетворение луны). У Петрушевской это пожилая светская львица, высококлассная переводчица, неутомимо пролагающая дорогу своему инфантильному сыну, пока ее не разбивает паралич. В качестве мифологических двойников персонажей Петрушевской выступают также Минерва («Сон и пробуждение»), Ника («Путь Золушки»), Афина и Деметра («Мужественность и женственность»).

Как видим, отношения персонажей Петрушевской с именем, этимологические и интертекстуальные, проявляются в широком семантическом диапазоне: и тождества, и контраста, и парадоксального сближения, и усиления. Несомненно то, что операции, проделываемые ав-

тором с именами, принадлежат к наиболее ярким свидетельствам таланта писательницы, чей парадоксальный стиль блестяще реализует себя в форме поражающих «сближений – отторжений» сегодняшнего мира с миром великой человеческой культуры прошлого, а традиционная мифопоэтика трансформируется Петрушевой в **поэтику обывленных мифологем**. Так, например, героиню рассказа «По дороге бога Эроса» сослуживцы называют гоголевской Пульхерией, *а могли бы называть ее также и Бавкидой по заложенным в нее природой данным быть верной, бессловесной, твердой как камень и преданной женой* (прозрачный намек на сюжет о Фелимоне и Бавкиде). Но верность героини оказывается не востребованной в браке: Пульхерия остается одна с двумя дочерьми, однако ее смирение и вера в судьбу вознаграждаются как бы случайной встречей с Единственным. Молчаливая мольба и страдания насильно разлученной с ним женщины – разрешаются долгожданным возвращением любимого человека: *Гость медленно встал, открыл перед ней дверь, Пульхерия прошла, позорно споткнувшись – он поддержал ее под локоть, как даму, и повел к лифту* (1, 276). Культурно-мифологический ряд, представленный в рассказе именами Пульхерии и Бавкиды, может быть продолжен и расширен другими – Пенелопы, Джульетты, Прекрасной Дамы и т.д.

В отличие от персонажей прозы Маканина, персонажи Петрушевой изначально лишены способности к рефлексии и не отдают себе отчета в мотивах своих поступков. Поэтому «заместителями» форм психологического анализа в рассказах Петрушевой чаще всего выступают **бытовые ситуации**, сознательно **проецируемые на** литературные и бытовые **архетипы**. Эту особенность ее поэтики отмечают и М. Абашева, и О. Лебедушкина, и М. Липовецкий<sup>1</sup>. Последний, в частности, убедительно говорит об «архетипических формулах» и литературных моделях как «культурных опосредованиях» и преломлениях в творчестве Петрушевой «архетипов судьбы». Действительно, мифологические коннотации отчетливо проступают в целом ряде ее сюжетов. В образе героини повести «Время ночь», например, по на-

---

<sup>1</sup> Абашева М. Самоидентификация женщины: женская проза 1990-х годов // Русская женщина. Вып 3. Екатеринбург. 2000. С. 3–9; Лебедушкина О. Книга царств и возможностей // Дружба народов. 1998. № 4. С. 199–207; Липовецкий М. Трагедия или мало ли что еще // Новый мир. 1994. № 10. С. 229–232.



блюдениям М. Абашевой, угадываются женские божества греческой мифологии (грозная всемогущая мать-земля Гея, вкупе с богинями мести, охранительницами материнского права эриниями, а также морская богиня Фетида, мать Ахиллеса, купавшая своего сына в водах Стикса). В лице героини рассказа «Медея», убившей из ревности родную дочь, оживает ее мифологическая тезка, дочь царя Колхиды, убившая из мести мужу Ясону свою соперницу и его детей. Так, благодаря отсылкам к архаическим сюжетам античных мифов, житейские истории обретают значение высоких трагедий, созвучных текстам Еврипида, Софокла, Эсхила. Сюжеты трагедий измены, ненависти и убийства (Агамемнон и Клитемнестра), мести детей (Орест и Электра), скорбящей матери, утратившей дочь (Деметра и Персефона) «просвечивают» в повестях «Время ночь», «Маленькая Грозная», в рассказах «Майя из племени майя», «Отец и мать», «Выбор Зины». Причем такие аллюзии сознательно маркируются писательницей в разных текстах: *греческая маска трагедии с открытым ртом* («Упавшая»), *стриженная кудрявая голова греческого мальчика* («Мужественность и женственность»), *сцена состоялась просто античная*, *Грозный убивает своего сына* («Маленькая Грозная»), *в полной, теперь уже не хазарской, а греческой традиции, произошли трагедийные преждевременные роды* («Йоко Оно»).

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 Гонерилы* («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 пример.*

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 данном случае), бабшмаков 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 глубоко 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, *что 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: *деточки, 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,

уtes, 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, выписался 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 «держать камень за пазухой», в связи с чем к значениям «строгость, твердость, холодность, бессердечность» присоединяются дополнительные смыслы («ложь, предательство, коварство и притворство»), которые вызваны 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 си-*

туации, 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.

Заметим, однако, что этот мир (или мирок) предстает в произведениях писательницы в свете специфического – женского – сознания, о чем пойдет разговор в следующем разделе.

### **2.3.1. Специфика «женского сознания»**

Женский и мужской взгляд на мир выявляет единство противоположностей, в идеале призванное дать отражение целостной картины мира в человеческом сознании, однако сложность заключается в том, что взаимоотношения двух типов сознаний изначально конфликтны, поскольку сама природа мужчин и женщин различна. «Мужчина, – пишет О. Дарк, – это Человек дневной, явный, общественный, а Женщина – ночной, потаенный, природный»<sup>1</sup>. Поэтому в «женской прозе» мы попадаем в мир, увиденный как бы с «обратной стороны» мужского сознания, и этот взгляд «из зазеркалья» важен и значим для литературы по меньшей мере своей нетрадиционностью<sup>2</sup>.

Согласно представлениям К. Юнга, женское начало означает усиление всех женских инстинктов (в первую очередь, материнского). Собственная личность женщины, на взгляд ученого, есть нечто побочное, главная же и единственная ее цель – воспроизводство<sup>3</sup>. Действительно, 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 пред-

---

<sup>1</sup> Дарк О. Женские антиномии // Дружба народов. 1991. №4. С. 257.

<sup>2</sup> Касаткина Т. «Но страшно мне: изменишь облик ты...» // Новый мир. 1996. № 4. С. 215.

<sup>3</sup> Юнг К.Г. Психоаналитические аспекты архетипа матери у дочери // Юнг К.Г. Психология бессознательного. М.: АСТ–ЛТД: Канон+: ОИ «Реабилитация», 1998. С. 135.

ставляются лишь периферийным фоном в жизни женщины, что, по сути дела, демонстрируют очень многие тексты Петушевой. 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 лагерьях, – все это пролетело мимо («Свой круг»).* Главное в жизни героини Петрушевой 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 магазинам 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 «некристаллизующемся 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»).*

Любовь в понимании женщины требует отказа от себя во имя кого-то или чего-то, любить для нее – значит воспринимать все, связанное с предметом своего чувства, как сугубо личное, интимное. Секрет женской уступчивости и отзывчивости заключается как раз в том, что в любящей женщине «внешнее» отзывается как «внутреннее», родное. Поэтому, растрчивая себя, героини Петрушевой остаются верными своей природе, своему естеству; раскрываясь, они тем самым высказывают свою истинную сущность, хотя и становятся при этом очень уязвимыми для окружающего мира («Рассказчица»).

Женщины Петрушевой 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 об особо 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! Зачем-то ей нужны страдания, этот ужас, кровь, вонь, пот, слизь, 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 пре-*

дыдущего 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 (с. 87–88). Подобного рода примеров, шокирующих с точки зрения литературной традиции, у Петрушевской достаточно (вспомним хотя бы рассказ «С горы» – *свора самцов, собачья свадьба, залиvisto с подвизгом хохочущая бабенка* и т.п.), 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.**

Жизнь ее персонажей выявляет себя прежде всего как функция тела; тело же, как пишет В.Н. Топоров, «не более чем органическая форма и содержание жизни»<sup>1</sup>, подчиненные общим для всех живых существ биологическим законам самосохранения и продолжения рода. Так, возможно, мотивируются нередкие у Петрушевской «биологические» сравнения: *чувствительная, как амеба, которая перемещается с места на место с примитивной целью уйти от прикосновения; улитка, скользящая на одной подошве; тактика моллюска, который захлопывает створки раковины, пока еще никто не успел разглядеть, что там скрывается дальше, хотя все прекрасно знают, что там может скрываться; мы вроде головастиков; заполнила трехкомнатную квартиру, как пчелиная матка улей; инстинкт рабочих пчел, который ведет по жизни многих и многих женицин; талант кошки, которая прежде чем вступить в драку, меряется силой вопля; как новорожденное животное, не маленькое, а именно новорожденное, которое не умиляет своей хорошенькостью, а прямо жалит в самое сердце.*

Героини Петрушевской живут преимущественно инстинктами, подчиняясь жизненному потоку. Но если для героев Маканина принятие «самотечности» жизни есть результат добровольной капитуляции перед ее обстоятельствами, то для героинь Петрушевской проблемы выбора не существует вовсе: терпеливо покорствуя «темной судьбе», они «плывут по течению», им предназначенному. Целый ряд вариаций

---

<sup>1</sup> Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического. Избранное. М.: Прогресс: Культура, 1995. С. 428.

тивных формул, предлагаемых автором, разворачивает семантическое поле этой метафоры: *Пульхерия, таким образом, оттолкнулась от житейского берега и взмахнула веслами, чтобы уже никогда больше не возвращаться в прежнюю жизнь* («По дороге бога Эроса»); *Так что я могла свободно оказаться тем последним камнем на ее дороге, от которого она отплыла в вечность, да что я, каждый, буквально каждый...* («Слабые кости»); *Так идут эти два параллельные потока жизни, пока однажды Наташа и ее соседка в магазине не сталкиваются лицом к лицу с мужем Томи, который несет авоську с бутылками и обрадованно восклицает: «Вот я вас где нашел!»* («Как идет дождь»); *И опять-таки никто не скажет, каким образом она спустя полгода снова выплыла на поверхность жизни уже в качестве разведенной жены, оставшейся с ребенком на руках, алиментами раз в месяц и вечной проблемой, куда девать ребенка* («История Клариссы»).

Важнейший для Петрушевской образ материнской заботы также реализуется в целом ряде его вариативных формул, например: *Она укутывала его одеялом и всю ночь оберегала его, так что сна ей не было, и часто утром она оказывалась у него в ногах, скорчившись в три погибели, чтобы ему было удобней. Во сне она не рассуждала, а просто устраивала, как ему было лучше* («Случай Богородицы»); *Машина проехала, а Рита все упорно стремилась к дочери, взобралась на этаж, позвонила и упала, но зато успела все сказать, успела за дочерью, потому что, видимо, ее вела мысль, что как же ребенок останется один. С этим она и прожила последние пять минут в сознании, увидела ребенка, попрощалась с полу в последний раз* («Мистика»); *Пришла мать и зажгла свет, и Нора вновь обрела свои двадцать лет и свое положение дочери, над которой стоит, раскинувши крылья, родная мать* («Свобода»).

Мать окружает ребенка собой так, что ему становится тесно от удушающих объятий любящих рук. Без жалости и сожаления он «проходит сквозь мать», отторгает ее, отстаивая свою свободу, которая с роковой неизбежностью оборачивается одиночеством его бытия – в – мире. Родительская любовь передается по цепочке только в одном направлении, у нее по определению не может быть другого вектора, в этом и состоит экзистенциальная драма материнской любви, и чем она жертвенней, тем трагичней. Не случайно концовки многих



рассказов Петрушевской, как пишет критика, «буквально пронзают тоской и горечью уходящей и разрушенной жизни»: *Мильгром, вечная Мильгром в старческой комнатке среди старых шерстяных вещей сидит как хранитель в музее своей жизни, где нет ничего, кроме робкой любви* («Мильгром»); *Верочка глядит теперь с небес на своего ребеночка и беспокоится о нем, они все там о нас беспокоятся, все, кто нас любил. Еврейка Верочка – неизвестно в каком раю* («Еврейка Верочка»); *Но что, однако, в этой фантастической истории согревает внезапно озябшее сердце* (покинутой матери. – Т. М.) – *это ее родство (двоюродное) со знаменитым человеком. Нина гордится, ничего не объясняя* («Путь Золушки»).

Однако, при всей жертвенности, материнская любовь в мире Петрушевской проявляется не только как созидательная, но и как разрушительная сила. Образ матери-разрушительницы предстает в рассказах «Отец и мать», «Свой круг», но особенно рельефно – в повестях «Время ночь» и «Маленькая Грозная». Анализируя словесный уровень поэтики первой из них, мы уже обращались к мысли Б. Вичентич о «вербальной тирании» героини-рассказчицы. Разделяя позицию Б. Вичентич, мы не можем согласиться с мнением другой исследовательницы – Е. Гоцило, увидевшей в авторе «записок на краю стола» лишь проявление «клинического случая психопатологии», в основе которого лежит «тоталитарное стремление распространить свою власть на все сферы жизни»<sup>1</sup>. Столь категоричное утверждение американской коллеги, на наш взгляд, связано не только с различиями в менталитете, но и – в определенной степени – с недопониманием специфики художественного мира русской писательницы. Однако Е. Гоцило совершенно права в той части своего анализа, где говорит об осуществляемой Петрушевской **десакрализации идеи материнства**, что вполне соответствует духу парадоксального видения и стиля автора повести «Время ночь».

Великая материнская любовь, действительно, способна сделать жизнь своего ребенка невыносимой, превратить предмет обожания и

---

<sup>1</sup> Гоцило Е. Художественная оптика Петрушевской: ни одного «луча света в темном царстве» // Русская литература XX века. Вып. 3. Екатеринбург: Изд-во ур. пед. ун-та, 1996. С. 109–119.

истошной привязанности в несчастное существо. Подобные коллизии снова высвечиваются Петрушевской сквозь призму женского сознания. *О ненависть тещи, ты ревность и ничто другое, моя мать сама хотела быть объектом любви своей дочери, то есть меня, чтобы я только ее любила*, – восклицает Анна Андриановна, – *это мать хотела быть всей семьей для меня, заменить собою все*. Между тем героиня и сама признается в «плотской любви» к своему внуку: *...родители вообще, а бабушки с дедушками в частности, любят маленьких детей плотской любовью, заменяющим им все. Греховная любовь, доложу я вам, ребенок от нее черствеет и распоясывается, как будто понимает, что дело нечисто* («Время ночь»).

В другой повести – «Маленькая Грозная» – интеллектуальный и бытовой деспотизм героини-матери приобретает воистину патологические формы. Стоически защищая свои 150 квадратных метров от притязаний родственников и собственных взрослых детей, она добивается желанной «стерильности» окружающего ее пространства, которая оборачивается ее же вакуумом одиночества, и в итоге мы действительно имеем дело с «клиническим случаем психопатологии» (галлюцинациями – в виде «черных котят»). Однако, опять же реализуя авторскую интенцию, заявленную в оксюморонном заглавии – «Маленькая Грозная», финал этой повести тоже прочитывается как амбивалентный: *Там, в этой скорбной обители, страдалицу Грозную, кстати, полюбили соседки... А Грозная уже не возражала, как она всю жизнь возражала против всеобщей любви, ее ведь все хотели любить, это правда, и дети, и студенты, и братья с сестрами – теперь, потеряв разум, она не противилась, только иногда подымала с кровати обе руки вверх, точно ребенок, но взять ее на руки уже никто не мог* (с. 293).

Л. Петрушевская в своих текстах бесстрашно движется к самому краю, пределу, стремясь проникнуть в крошечные бездны человеческого подсознания и разглядеть (обнаружить, открыть) в изломанном и искаленном состоянии своих героев – возвышенное и вечное. Исполнение заданной природой биологической программы (такова точка зрения писательницы) неизбежно сопряжено с конфликтом, с драмой непонимания, с аннигиляцией при соприкосновении с «другим», но сбой в программе (конфликт пола и гендера) оборачивается самой

большой трагедией. Так, в рассказе «Мужественность и женственность» катастрофическая динамика гормональных изменений, происходящих в организме девочки с внешностью кудрявого греческого мальчика с античной скульптуры, приводит к конфликту с ее эмоциональным миром и заканчивается самоубийством героини. В рассказе «Непогибшая жизнь» раскрывается другая – эпатирующая – сторона **гендерного конфликта**. Неутоленная *распутинская* похоть Альбины, повлекшая крах ее репутации и карьеры, оборачивается все той же «проблемой пола», получая психофизиологическое объяснение: в конце рассказа мы узнаем о том, что Альбина *пристрастилась к проблемам розового движения*.

Так, выстраивая варианты «потока сознания» (скорее, подсознания) своих героинь, Петрушевская нередко репрезентирует сюжеты, которые, по сути дела, могли бы стать предметом психоаналитических практик. Вот, например, рассказ «Пропуск»: *Женщина, которая сошла с ума, к примеру, от любви, – это не столь возвышенное и трогательное явление, каковое представляется всем при словах «сошла с ума от любви». Нет, скорей это женщина темная, навязчивая, рыхлая и неподвижная в своих убеждениях, готовая всю жизнь бить в одну точку, настаивать на одном своем желании, на желании, к примеру, поговорить с тем человеком, которого она любит, по телефону* (1, 300–301).

Героиня рассказа «Музыка ада» пребывает на грани распада сознания. Безработная, одинокая, потерпевшая полный крах в любви, она бежит от собственной тоски и отчаяния, от животного эгоизма своего возлюбленного, от унижительного романа родной матери со слесарем... Развал и позор происходящего вокруг гонит ее в Казахстан, где она, работая в студенческом стройотряде, стремится начать новую жизнь – жизнь без любви. Но и на нарах телятника, и в строительном вагончике, и в голой степи ее не отпускает любовь: она мысленно пишет письма своему далекому возлюбленному, безвольной работой которого остается и на расстоянии тысячи километров. И здесь – на стройке, напоминающей *руины вконец разрушившегося Колизея*, на студенческой каторге, где стоит *египетская рабовладельческая жара*, – мир, как говорит текст Петрушевской, держится на любви, страстно взыскующей, но так и остающейся без ответа. Девочки-грузчицы сопер-

ничают друг с другом за место в палатке Гули (бесполого, похожего «на очкастого лягушонка» существа, с экзотическим именем Глюмдальклич), в то время как она преследует Нину своей странной и ненужной любовью. Красивая Нина держит на коленях телефон в ожидании звонка своего милого, но звонит ей надоевшая Глюмдальклич. Ее голос по телефону, жалующийся и умоляющий, представляется как бы материализовавшимся голосом подсознания героини: *«одиночество... ночество... Никто не люуубит... уубиит...»*. Бесконечные, назойливые звонки из рабочего общежития сопровождаются атрибутикой настоящего ада: *как из преисподней, раздался голос по телефону; играла дешевая музыка там, как в аду, заунывная, из подполья; вечный праздник с огнем и дымом; сквозь дым своего ада* и т.п. Этот голос «из ада» резонирует с подсознанием героини, с тем «адом», который она носит в себе, с тем, что не зависит от ее воли, что неподконтрольно разуму: со страхом и обидой, с ревностью и тоской, с жалостью и страстью. Прячась глубоко внутри и лишь изредка прорываясь наружу, «бессознательное» остается неуправляемой стихией: «ад» не уходит и не умирает. Побывавшая у самой грани жизни, но избежавшая бездомья и безумия, Нина в конце рассказа предстает вроде бы вполне благополучной замужней женщиной, но, одновременно, и той прежней Ниной, которая, нечаянно услышав в автобусе мучительно знакомый голос, захлебывается слезами и поет на морозе песню безумной тоскующей любви: *«Скажи ты мне, что любишь меня...»* (с. 87).

Другой пример **психоанализа по Петрушевской** являет рассказ «Бессмертная любовь». Мелодраматический конец служебного романа Лены и Иванова знаменует здесь начало медленного, но неуклонного процесса деградации обоих участников драмы – падения каждого в свою яму. При этом внешне почти ничего не меняется (*все осталось на своих местах*), катастрофа вызревает внутри, чтобы обнаружить себя уже в стадии необратимости. Как в истории болезни, со стенографическим безразличием и бесстрашием (характерная для Петрушевской объективная манера повествования – взгляд со стороны сослуживцев), «протоколируются», фиксируются факты (вехи, этапы) распада сознания героини, у которой, *фигурально говоря, обрушилась крыша над головой*. В параметрах внешнего мира события разверты-

ваются в течение семи лет, но сюжетное время рассказа движется дискретно и зигзагообразно, проецируя на экран текста изломы и сдвиги больного сознания. Отвергнувшая *обязательства перед матерью, сыном и мужем* (эта формула четыре раза встречается на трех страницах текста), Лена бежит за своим избранником. Период безумной любви и преследования возлюбленного заканчивается для нее – психбольницей, а для него – алкоголизмом. Она оказывается *погребенной в своей яме, подобно тому, как Иванов был погребен в своей* (1, 309).

Банальность рассказанной автором житейской истории подчеркивается и выбором имен героев. Иванов – в этом распространенном имени максимально проявляется отчуждение автора от персонажа. Форма неполных имен женских персонажей (Лена, Тоня), наоборот, сообщает изображаемым фигурам оттенок домашности и некоторого соучастия их судьбам. На фоне этих имен (нейтральных или заурядных) выделяется редкое имя мужа героини – Альберт: не случайно именно он взваливает на себя все те *обязательства*, груза которых не выдерживает Лена. Больше того – через семь лет он привозит жену с *помутненным сознанием, с манией преследования* обратно.

Выстраивая нужный ей ряд событий, писательница стремится вскрыть психические механизмы происшедшего, снова акцентируя значение тех или иных **архетипов**. Скажем, в случае Тони отчетливо проявляется архетип *вечной странницы, авантюристки и беглого каторжника*. В случае Лены мы имеем дело с тяжелой наследственностью: программа саморазрушения, видимо, изначально была заложена в психике ее семьи, что достаточно отчетливо прочитывается в словах врача-психиатра, выявляющих и позицию автора: *Причины безумия следует искать не вне, а внутри*. Эти причины в рассказе сводятся как будто к чистой физиологии, к основному инстинкту: *Инстинкт продолжения рода был не утолен, и в этом, возможно, все дело*. Однако модальность вводного слова *возможно* и дополняющая ее формула – *в разных случаях по разным причинам* – противоречат окончательности и категоричности этого высказывания, указывают на **психологическую вариантность** и открывают бесконечные возможности репрезентации «случаев», «причин» и неразрешимых загадок, которые преподносит психика вполне заурядных людей: *Тут все можно объяснить все той же бессмертной любовью, однако так просто это все*

не объяснить, и фигура Альберта остается стоять во весь свой гигантский рост посреди этой простой житейской истории (1, 310). В итоге – Петрушевская с восхищением и благоговением останавливается перед проявлением человеческого великодушия и благородства.

В большинстве случаев в прозе Петрушевской **мужчина**, как и женщина, выступает в том же качестве природного существа, лишённого спасительных, строго очерченных социальных и культурных ролей. Главный стержень его биологической программы – способность завоевывать, покорять, быть сильным и независимым. Однако **глазами женщины** он видится существом недовершенным, неукорененным, безответственным, иначе – *чистым и ухоженным толстым ребенком*. Мужчина в изображении Петрушевской относится к женскому миру как часть к целому. Т. Касаткина весьма остроумно иллюстрирует эту мысль, прибегая к популярной генетике: «Как известно, мужчины – носители XY-хромосом, а женщины XX-хромосом, этим, собственно, и определяется пол. Так вот, если графически представить, что такое Y, то ведь это, конечно, не более чем X с отломанной ножкой. Можно вообразить, что такие качества, как преданность, способность к самопожертвованию и самоотречению, способность к настоящей человеческой любви, которая обычно не разделяется у женщины с половой любовью и так часто не имеет к ней никакого отношения у мужчины, – вот все это и было заложено в ту самую отломанную ножку X, из которой образовался Y мужской хромосомы»<sup>1</sup>.

Мужчина – в интерпретации Петрушевской – не может жить вне женского мира, поэтому он старается обезопасить свой контакт с ним, стремясь свести его к чистой физиологии. Так, желание оградить свою «самость» от неконтролируемой силы воздействия женской природы один из персонажей рассказа «Приключения Веры» прикрывает показным цинизмом: *Пусть принесет мне справку, тогда я согласен*. Самозащита другого персонажа («Н.») реализуется в назойливом пересказе щекотливого эпизода несостоявшегося командировочного флирта, все больше обнаруживающем внутреннюю растерянность героя. В рассказе «Дочь Ксении» психологическую мотивацию получает

---

<sup>1</sup> Касаткина Т. Указ соч. С. 215.

мужское предпочтение общения с проституткой: в ней нет тайны, а значит, нет опасности, психологической ловушки, в ней все предельно ясно, с мужской точки зрения: она простушка, простоволосая, сама простота. Мужчина в мире Петрушевской – это, по сути, *ускользающий человек, предмет любви многих женщин, испуганно бегущий ото всех* («Темная судьба»). Он поверхностен, не тонок. Таков красноречивый Юра, автор прекрасного, но бесплодного романа с розами в декабре («Маня»). Таковы снисходительно поучающие неопытных женщин героини рассказов «Удар грома» и «Приключения Веры», а также склонные к театральным эффектам мужчины в рассказах «Смерть поэта» и «Поэзия в жизни». В отдельных текстах («Сережа», «О, счастье!») писательница представляет тип разрушителя, неуклонно идущего к *разбомблению* собственной жизни, но в большинстве случаев мужчина в ее рассказах спасается от житейских проблем бегством из семьи: *Мужу надоели все эти болезни, смерти и хлопоты, и он озверел и ушел к распутной бабе, не стал дожидаться, пока кончится полоса ужаса и Люба выйдет из больницы плакать на его груди, а взял и разом все оборвал* («Вот и вам хлопоты»).

Мужчина в рассказах Петрушевской так или иначе, но выскальзывает из «сетей и ловушек» жизни, женщине же это не дано по определению, ибо свою ответственность за жизнь в ее биологическом смысле (за детей и стариков, в первую очередь) ей переложить не на кого. Так, в рассказе «Грипп», расследующем причины самоубийства мужа, читаем: *Мало ли что бывает в жизни, ведь с женщинами тоже случаются такие казусы, как самоубийство, и едва ли не чаще, чем с мужчинами, только не с женщинами – матерями. Может быть, все то, что произошло с мужем, могло произойти и с женой, не будь у нее дочери, не будь ей необходимо жить во всех, любых обстоятельствах*. Таким образом, авторское видение женщины как слабого человеческого существа отнюдь не ведет к однолинейной позиции жалости или сострадания по отношению к миру женщины. Писательница идет трудным путем жестоко откровенного изображения своих героинь, казалось бы, полностью подчинивших себя сильному мужскому миру, но в беспощадной прямоте создаваемых ею женских портретов открывается настоящее понимание глубин женской психологии, в которой живет бесконечная жажда (и способность) стоической самоот-

дачи себя другому человеку, другим людям. В этой самоотдаче находит выражение высший человеческий дар – дар самоотверженного выхода за пределы собственного «я», а по существу – дар осуществления себя, своих неисчерпаемых душевных сил и возможностей.

В заключение этой части нашей работы обратим более пристальное внимание на рассказ «**Незрелые ягоды крыжовника**» – замечательный образец анализа детской (точнее, подростковой) психологии, увиденной сквозь призму опять-таки женского сознания. Погружение Петрушевской в телесно-душевные глубины личности предопределяет ее **внимание к подсознательной сфере** человека – к страданиям, одиночеству, печали, тоске, к неясности представлений о своей телесной органике, об аморфном, зыбком, туманном «нечто», где складываются контуры и очертания окружающего и собственной личности. Петрушевская дает голос первобытной боли, стыду, страху своих героев, но тут же – и восторгу, торжеству, экстазу – далеко не всегда подотчетным разуму, но прекрасным психическим состояниям. Героиня рассказа – двенадцатилетняя девочка, оказавшаяся в детском санатории для туберкулезных больных, – переживает сложный период взросления (как говорят физиологи, «пубертатный период полового созревания»). В обычном ходе вещей Петрушевская точно фиксирует стихийные проявления неподвластной анализу и управляющей инстинктами растущего человека подсознательной силы, раскрывает эмоционально-психологические и физиологические ощущения двенадцатилетних мальчиков и девочек: *он излучал энергию, как маленький реактор, бессмысленно, без адреса, на сто метров вокруг... все время улыбался – лукаво, как соблазнитель...Толик, Толик, бредила я, какое-то имя, как топленое молоко, сладкое, теплое. Глаза твои как звезды. Как звезды веснушки твои. Голос твой как хрусталь. Светит над мной лицо твое, твои черные кудри, твой наглый и томный взор. Я пряталась от него. Я всюду его встречала как наваждение. Я тосковала без него, а увидевши, получала толчок в грудь, как от удара ветра. Девочка двенадцати лет с двумя плодами крыжовника в груди, отличница неизвестно какой наружности... При этом плакала заранее о своей будущей жизни, которая вся пройдет без бога Толика.*

Петрушевскую, как мы видим, более всего занимают перипетии изначальных, природных зависимостей в жизни взрослеющего че-



ловека, но и здесь (в природном, в биологическом) писательница обнаруживает **антиномии**. Так, в неустойчивой, противоречивой психике героев ее рассказа проявляют себя и силы «коллективного бессознательного». Толпа подростков изображается автором похожей на биологический организм – «стоглазую гидру», которая несет в себе что-то темное, утробное, архаическое, почти пещерное начало, движимое стадными инстинктами: *Как волки инстинктивно отрезают дорогу живому существу, стягиваются в узел вокруг жертвы, так и они вдруг остановились перед девочкой в густых зарослях на тропинке, преградили путь, тени, неразличимые в темноте; Как будто они все были схвачены одним чувством, групповым соображением охотников, которое делает всех единым организмом, сбивает в кучу над одним трупом; Что было в их двенадцатилетних головах, в их пустых еще сердцах, в их незрелых организмах, в их неспелых ягодах крыжовника вокруг сосков – одно: чувство коллективного гона, схватить! Древний инстинкт охотников, лежащий в глубинах не откорректированного культурой подсознания, животная жажда насилия поощряются равнодушием и безразличием стаи/толпы: *Я ворвалась в дом, зареванная, в соплях, но никто ничего не спросил, почему я так орала. Им было это откуда-то понятно, они тоже произошли от темных времен пещер, каждая была потомком такой ловли и охоты. Дети понимают жизнь и легко принимают ее простые правила. Они готовы именно к пещерному существованию. Они портятся страшно быстро, возвращаясь к тому, древнему способу жизни, с сидением кучей перед очагом. С коллективной едой всем поровну, вожакам больше, последним и слабым меньше или ничего. С общими самками. Без постели, без посуды, есть руками, спать на чем стоишь, курить вместе, пить тоже, вить вместе, не брезговать другими, их слюной, выделениями и кровью, носить одинаковую одежду.**

Культурные навыки, вырабатываемыми веками человеческим обществом, годами настойчиво прививаемые усилиями родителей и педагогов, отвергаются и тут же забываются, как только в силу вступают освобожденные от запретов морали и цивилизации законы стаи, потому что они много глубже и сильнее, а также потому, что они оказываются неподконтрольными разуму. Мы видим, что автономный детский коллектив в рассказе живет по этим стихийным «правилам»,

по законам «стаи»: *Коллектив не любит, когда кто-то ведет себя изолированно, не так, опаздывает, не так одет. Коллектив – а девочка воспитывалась в коллективах с детского сада – карает сурово. Он издевается, молотит по голове, щипает, подставляет подножку, отнимает что только можно у слабых, дразнит. Бьет прямо в нос кулаком, вызывая кровянку. Дико смеется при виде большой калоши. Крадет все (страна потерянных вещей!).*

Автор погружает нас в жестокий опыт первой влюбленности, который делает маленькую героиню рассказа изгоем в стае безжалостных подростков и учит ее прятать свои чувства, закрываться от окружающего мира, учит тому, что с «множеством» можно играть только в поддавки, что никому нельзя доверять своих мыслей, нельзя открываться – ни толпе, ни другому человеку. Открывшись – так начинает думать героиня рассказа – становишься уязвимым, а закрывшись (скажем, безликими, конформистскими стихами, написанными от коллективного «мы»), становишься недостижимым и тем самым оберегаешь собственное «я». Так замечательно точно выстроенная писательницей **психологическая антиномия «открытого – закрытого»**, которая предстает моделью драматических, взрослых отношений людей, позволяет продолжить анализ психологических форм прозы Петрушевой в новом ракурсе.

### 2.3.2. Хронотопические формы психологизма

Доминирующую психологическую роль в рассказах Петрушевой играет **антитеза**, предъявляющая на доступном невооруженному глазу уровне несовместимость и неслиянность разных человеческих миров, а на глубине ее текстов – психологическое движение навстречу, ожидаемое, желанное. Так, в анализируемом рассказе «Незрелые ягоды крыжовника» глазами девочки из московской коммуналки видится лесная школа, санаторий для ослабленных детей, расположившийся в бывшей барской усадьбе с колоннами, с высокими потолками, с галереями вдоль спален на втором этаже, бальным залом, роялем. Рядом с этим дворцом – пруд, вокруг него – осенний парк с аллеями, полянами и домами. Здесь мир удивительной красоты: деревья в золотом и медном уборе под густо-синими небесами, волшебный замок под бледно-

бирюзовым небом среди резьбы зимы, под каскадами хрусталей, ниспадающих с деревьев, под чашей неба – бриллианты снегов. Картины природы в рассказе предстают сквозь призму экстатического, лихорадочного вдохновения героини, как материализовавшийся образ ее школьного сочинения, где *она нагромодила описание на описание, хрусталь на багрец, золото на ниспадающие каскады, бирюзу на резьбу, кристаллы на кораллы*. Причина такой психологической контаминации – в болезненно-восторженном, возбужденном состоянии героини, когда все волшебство этой осени-зимы тонет в сиянии, исходящем от «божка Толика». Здесь, в Эдеме, девочка встретила своего *светлого ангела, соблазнителя, бога* (традиционная эмблематика рая), *царя, царевича, королевича* (эмблематика волшебной сказки), здесь пережила восторг, животный ужас, экстаз, лихорадку вдохновения, любовный бред, наваждение, тоску, слезы несчастной любви, экзистенциальную грусть: *плакала заранее о своей будущей жизни, которая вся пройдет без бога Толика*.

Ее настоящий, постылый мир – это задымленные московские улицы, густо заселенная родней и соседями коммуналка, с ожиданием под дверью то ли уборной, то ли ванной, комната, заставленная книжными шкафами, в которых подло прятались клопы, и постоянное *ложе сна*, находившееся на матрасе на полу под столом. Это битком набитый городской транспорт, голодные очереди к каждому стулу в столовой, *очереди за хлебом, картошкой, за ботинками, штанами и очень редко чем-то редкостным типа пальто* – бедная страна потерянных вещей, где все давно смешалось и все дети стали *детьми рабочих*, равными в бедности. Несовместимость, неслиянность столь различных миров сообщает пронзительное звучание этому рассказу о первой любви: *...тот исчезнувший мир каскадов и резьбы по бронзе, мир счастья, подвигов, чудесных спасений и великой любви, – тот мир не мог существовать в условиях Москвы, в коммуналке, среди соседей... Хрустали и бирюза, Рродина слышит, падекарт, мой плач, ледяные пальцы – все ушло, исчезло, все осталось там, в раю, тут другое дело... Толик, ангел, королевич, маленький принц, не мог стоять в мороз, во тьме в автомате у грязного кинотеатра «Повторный»*. Но в авторском сознании эти неслиянные миры существуют одновременно.

Таким образом, в прозе Л. Петрушевской, с ее исключительным интересом к подробностям и частностям жизни, к бесконечно разнообразным вариациям на тему рождения, любви и смерти, пространство – реальное и психологическое – присутствует в неперенной **оппозиции закрытого и открытого, реального и эзотерического**. Словесные образы пространства в рассказах писательницы классифицируются по признаку «простора – тесноты»: *тесный, душный, узкий, грязный, тоска, темнота, угол, пещера. (Все трое сидели как в общей камере, в заколдованном тесном кругу своих двух комнат; обычный семейный круговорот, теплый, густой, как суп, ежедневный, обязательный, обезоруживающий; громоздкая, неповоротливая семейная жизнь)*. Из текста в текст повторяются образы «тесной» наполненности – *дом, комната, коммуналка, круг, кольцо, ловушка, западня, яма*. За ними угадывается, как сказал бы В.Н. Топоров, некая «замышленная против человека, “нечеловеческообразная”, принудительно-принуждающая обуженность, замкнутость, непроходимость, приговоренность человека к деформированному пространству несвободы»<sup>1</sup>.

В контексте разговора о хронотопических формах психологизма Петрушевской представляет интерес мнение американской исследовательницы Джозефины Волл, согласно которому пространство рассказов писательницы разбивается на замкнутые локусы-клетки, а их временные параметры предстают максимально размытыми и неопределенными. **«Ограниченная, клаустрофобная атмосфера художественного пространства Петрушевской, – пишет Д. Волл, – усиливается благодаря разрушению временных барьеров. Время в ее прозе расчленено, действие разворачивается вне времени... Ее мужчины и женщины существуют в своих изолированных микрокосмах, не столько не имея представления о событиях в большом мире, сколько не имея каких-либо значимых контактов с этим миром»<sup>2</sup>**. Солидаризируясь с мнением американской коллеги, укажем, однако, и на присутствие «другого» пространства в текстах Петрушевской. Слова-

---

<sup>1</sup> Топоров. В. Указ. соч. С. 499.

<sup>2</sup> Wall Josephine. The Minotaur in the Maze: Remarks on Lyudmila Petrushevskaya // World Literature Today: A Literary Quarterly of the University of Oklahoma. Vol. 67. № 1. 1993. P. 125–126.

индексы этого пространства создают такой ряд: *просторный, высокий, светлый, чудесный, свобода, свет, сияние* и т.п. За ними угадывается вселенское «плюс-пространство» (по выражению, В.Н. Топорова), открытое, дающее душе состояние восторга, вдохновения и подлинной жизни.

Особо значимую роль в этой – характерной для писательницы – **амбивалентной пространственной трактовке мира** играет форма **круга** (своего рода «первоэлемент» бытия, идеальная модель жизни человека). Пространственное и временное в круге объединяются движением, приводящим к совмещению конца и начала (концептуально значимо здесь оксюморонное сближение слов – «конец» и «начало», имеющих, с точки зрения их происхождения, общий корень). Главные коллизии человеческой жизни – рождение и смерть – подаются Петрушевой в нераздельной слитности, например: ... *протез при диабете дал осложнение, кончившееся гангреной, все. Вот что началось дальше... после похорон, поминок, отчаяния: Петр женился...*(«Новые Гамлеты»); ...*никто не поберег малую Настю, она забеременела в пятнадцать лет... Мало ли, день рождения, какой-то праздник, мама уехала в командировку, конец. То есть начало новой жизни. Конец и начало нередко рифмуются и композиционно (кольцевое построение рассказов «К прекрасному городу», «О, счастье!» и др.).*

**Хронотоп круга** у Петрушевой чаще всего приобретает значение символа человеческого существования, безысходного и отчаянного. Так, героиня рассказа «Цикл» жалуется на то, *что у нее такое ощущение, будто ее загнали в тесную клетку, где она должна вертеться; Она жаловалась на верчение в одном кругу ассоциаций и в одном кругу лиц* (1, 94). В повести «Время ночь» возникает близкий кругу образ **западни**, в контексте творчества Петрушевой воспринимающийся как трагический образ жизненного мира: *Западня захлопывалась, как она захлопывается за нами ежедневно, но иногда еще сверху падало бревно, и в наступившей тишине все расплзались, раздавленные* (1, 340). На всех этих формах лежит печать фатальной неизбежности – таков пафос многих ее книг; а если представить себе вертящийся круг в трехмерном пространстве, он преобразуется в **воронку** – образ, усугубляющий атмосферу катастрофы, конца: ...*у него*

вообще все в доме исчезало как в Бермудском треугольнике («Донна Анна, печной горшок»).

Воображаемым преодолением бездушия мира и бесконечного в нем одиночества становятся для героинь Петрушевской различные варианты ухода в «другой» мир: это – сон, страна, мост Ватерлоо, сады других возможностей и пр. Подобные сюжетные ситуации (мистические, мениппейные – о них речь пойдет в третьей главе) мы тоже склонны рассматривать как проявления хронотопических форм психологизма. Но есть у Петрушевской и рассказы, в которых круг замыкается наяву, и в этом новом, одухотворенном пространстве вдруг происходит **встреча** двух людей (рассказы «Милая дама», «Две души», «Через поля»).

Большое, голое, вздыбленное поле в последнем из названных рассказов ассоциируется с жизненным пространством, с самой жизнью, заброшенной, разбитой, страшной и жалкой (1, 227). По дороге жизни идут рядом, но не вместе, два человека: добираются со станции на дачу, где их ждут друзья. На протяжении этого пути, когда ноги разъезжаются и вязнут в грязи, героиня - повествовательница переживает минуты подлинного счастья, потому что рядом с ней идет самый родной для нее человек, *чудо доброты*. И это не иллюзия, а мгновение духовного прозрения, когда человек человеку «светит» поверх времен, границ и самой смерти. Свет единственной в жизни встречи, разомкнутый круг, разорванное кольцо, вовремя обнаруженные сети и ловушки, найденные лазейки и выходы из лабиринта – все это знаки одухотворенного пространства, мгновения душевного родства (именно – мгновения, потому что гармония, слияние закрытых друг для друга миров-клеток в реальности недостижимы), но это те мгновения, сквозь которые в «клаустрофобной атмосфере художественного пространства» Петрушевской проступает Бытие. Как пишет Л.Я. Гинзбург, «написать о круге – прорвать круг, как-никак поступок. В бездне потерянного времени – найденное»<sup>1</sup>.

Новое и очень органичное в авторской «геометрии пространства» слово-образ – **лабиринт** – многократно повторяется в одноименном рассказе: садовое товарищество «Лабиринт»; теткинo завещание на

---

<sup>1</sup> Гинзбург Л.Я. Литература в поисках реальности. Л.: Сов. писатель, 1987. С. 392.

дом в «Лабиринте»; заблудилась в череде улиц, *опять дорога вывела не туда. Лабиринт какой-то*; оставила лампочку, чтобы не заблудиться в ловушках улиц; *искать бесполезно, тут ведь лабиринт!* Здесь можно ходить параллельно месяцами; и еще: *тексты – это опыт чужих ошибок, лазейка в лабиринте*. Образ лабиринта, оставаясь символом сложного, запутанного, бесконечного поиска выхода, одновременно выступает синонимом драматической, но свободы, разомкнутости, встречи. Из тесноты антипространства неорганичной жизни – **сквозь лабиринт – в эзотерическое пространство** – таков путь героини этого рассказа. Прочитаем его психологическую партитуру.

Образные ряды здесь выстраиваются параллельно, по принципу антитезы хаоса и гармонии, красоты и безобразия, тесноты и раздолья, грубости и нежности, вульгарного и эстетического:

– зеленый туман апрельского вечера – и замусоренный до ужаса, разграбленный дом только что похороненной престарелой тетки;

– заколдованный тесный круг двух комнат, *семейный котел* – и свобода, раздолье садового участка, покой, небо, закат;

– грубость матери (*Не нажирайся хоть на ночь, выпрямись, кулема!*) – и ласка тетки (*моя голубушка, красавица*);

– циничные, откровенные слова, *атмосфера полной правды в выражениях* – и поэтические строчки, написанные выцветшими чернилами с буквой ять.

Заметим, что слово «откровенный» в словаре писательницы имеет совершенно нетрадиционный синонимический ряд, а именно: грубый, циничный, ранящий, уязвляющий. *Ее семья жила шумно, откровенно, даже цинично, и Д.. стремилась вон из этого вонючего людского тепла – туда, где никто не вынудит незамужнюю девушку плакать, накрывшись подушкой, особенно после откровенно-заботливых возгласов отца, что ничего, что дочь у нас не девица, заклеим бумажкой и выдадим замуж!* Индивидуально-авторская психологическая семантика слова намеренно подчеркивается: *среди циничных, откровенных слов отца, не менее циничных возражений матери; атмосфера полной правды в выражениях, тоже откровенная до ужаса*. Скрытый подтекст, сокровенное подводное течение этого и других подобных текстов Петрушевской содержит призыв к нравст-

венному порядку, деликатности, душевной чуткости. Но вернемся к антитезе.

Особенность проявления этого, концептуально важного для Петрушевской приема в рассказе «Лабиринт» состоит в том, что в психологическом пространстве внутреннего мира героини **антитеза преодолевается через метаморфозу**. Грубая телесная оболочка «старющей библиотечной крысы» (с растрепанной косой, с красными от воды руками, в старой куртке и «замурзанных» штанах) сбрасывается, как кожа змеи (или лягушки, как в сказке), и происходит преобразование, вернее, открытие ее чистой сущности – эйдоса. Она *...сняла с себя брюки и свитер и осталась в тетиной рубахе, большой, полотняной, с кружевцами у воротника, перекинула косу на грудь – повеяло тонким запахом духов, на голове плотно сидела легкая большая шляпа, платье лилового шелка шуршало в коленях, затянутое у пояса. Перчатки перехватывали руки Д., зеркало отражало ее нежное, румяное лицо с большими ореховыми глазами, вьющиеся густые волосы под шляпой, блестящие коричневые брови, тонкие губы.*

Мы видим, как миф, легенда обретают новую образную жизнь в роли метафоры. В основе поэтического преобразования героини рассказа лежит блоковский литературный миф, сочетающийся с фольклорным (сказочным) мотивом чудесного кольца. Суженый находит свою невесту по кольцу, завещанному теткой, – серебряному колечку со светло-коричневым камушком, найденному героиней в стеклянной банке под дождевой бочкой (архетип клада). С надетым на безымянный палец правой руки (архетип невесты) орехово-коричневым кольцом она выходит на крыльцо – и тут же появляется странный прохожий (сказочная модель: перекинула кольцо – и тут же...): *Это ее несостоявшаяся судьба открылась, засияла вечерними огнями.* В литературном мифе искусно «работает» принцип анаграммы. Александр Александрович ищет в «Лабиринте» желтый дом, где жила красивая одинокая девушка Ольга М. (Ольга – это тетя Леля. Инициал «Л»). Героиню рассказа зовут Д. (только инициал), фамилия на «М». Так проявляется имя главной героини блоковского мифа – Л.Д. Менделеевой, и его семантическое поле начинает формировать портретные детали нового образа героини Петрушевской: коса на грудь, румянец, ореховые глаза, отразившийся в эзотерическом зеркале облик



Прекрасной Дамы, и, наконец, строфы из блоковского стихотворения «Незнакомка». Просветленный финал эзотерического покоя и счастья – органичный итог мифопоэтической структуры рассказа – открывает в антитезе Петрушевской желанное, глубинное движение навстречу неслиянному, несовместимым мирам.

Эзотерический пласт анализа психологии в современной литературе мы продолжим на совершенно ином художественном материале – рассказах и повестях В. Пелевина.

#### 2.4. Формы проявления «эзотерического» сознания в прозе В. Пелевина

Постсоветское литературное пространство выявляет, как мы видим, процесс, который можно назвать «маргинализацией социальности». Советское пространство сворачивается и исчезает, советский менталитет («наш гештальт», по Пелевину) решительно отвергается новой эпохой. В результате поколение, оказавшееся в историческом промежутке, переживает разрыв целостности, выпадение из реальности, состояние, которое в психологии именуется **КОГНИТИВНЫМ ДИССОНАНСОМ**<sup>1</sup>. Проза Виктора Пелевина демонстрирует специфические (и порой весьма радикальные) способы преодоления этого 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**. Приоритет личностных ценностей перед ценностями социальными для Пелевина является абсолютным, его главная цель, как пишет С. Некрасов, – «освобождение от омертвевших механизмов мышления» и выход в мир абсолютной свободы<sup>2</sup>. Презрение к социальности, пишет критик, достигает такой степени интенсивности, при которой самому акту бегства от невыносимо банального сообщается даже «некий романтический оттенок». Отличительной чертой конструирования

---

<sup>1</sup> Согласно теории Л.Фестингера система знаний человека о мире и о себе стремится к согласованию, при возникновении рассогласованности, или дисбаланса, индивид стремится его снять или уменьшить, редуцировать.

<sup>2</sup> Некрасов С.В. «Мечты, мечты, где ваша сладость?» Проблема авторства в отсутствие автора // Библиография. 1999. №3. С. 73, 71.

художественного мира очень популярного в молодежной аудитории писателя является **повышенный интерес к измененным состояниям человеческого сознания** (сон, транс, галлюцинации, иллюзии, фантазии, миражи) и вызывающим их факторам (психотропные препараты, спиритические сеансы, магические ритуалы, мистические учения, а также компьютерные игры и высокие информационные технологии).

Эзотерический мир Пелевина эклектичен по происхождению: он конструируется из мотивов западно-европейской трансцендентальной философии, идей буддизма, мистического учения Карлоса Кастанеды. Так, в процессе подготовки русского издания книги мексиканского писателя «Путешествие в Икстлан» Пелевин глубоко проникается авторской аллегорией жизни как путешествия, вследствие чего **архетипический сюжет вечного возвращения** – точнее, поиска и невозвращения – становится доминирующим в структуре большинства его собственных текстов. Мифологический Икстлан, в понимании Пелевина, – не просто место, где когда-то жил человек, а символ всего, к чему он стремится и чего он никогда не достигнет<sup>1</sup>. Однако если для героев Кастанеды жизнь представляется тайной и чудом, то герои Пелевина воспринимают ее как тотальный абсурд и тупик. Пелевинское представление о мире, на наш взгляд, созвучно идеям О.Шпенглера, отраженным, в частности, в рассказе «Хрустальный мир». Суть 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 деконструкции, 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, точнее – реинкарнации, перевоплощении, переселении души из одного тела в другое.

Окружающий мир в изображении автора предстает чередой искусственно созданных и искусственно же сменяемых фантомов, симу-

---

<sup>1</sup> В качестве аналогии из области киноискусства назовем фильм режиссера Дэвида Линча «Lost Highway» – «Пропавшее шоссе», или «Шоссе в никуда». Мотив ухода-бегства звучит в романе Дугласа Коупленда «Поколение Икс» и романе М.Бутова «Свобода».

лякров – подмена подлинного мнимым, настоящего вымышленным, органического иллюзорным в его текстах происходит почти незаметно. Думается, именно в этом смысле М. Эпштейн всю прозу Пелевина называет **виртуальной**, ускользающей, мерцающей<sup>1</sup>. Действительно, ни одна из реальностей здесь не превосходит другую, они взаимообратимы и взаимозаменяемы, так как в основе всего лежит неделимая, ризоматическая картина мира, в которой нет места центру, иерархии и нет никаких ограничений для авторских химер. В произведениях Пелевина осуществляется **трансформация симулякров** и фантомов (а именно таковой – призрачной, искусственной – представляется автору социальная действительность) в единственно непреложную **психическую реальность**, иными словами, «статусом реальности в художественном мире писателя обладает только укорененное в сознании героя»<sup>2</sup>.

Впрочем, по признанию автора, в его в книгах нет героев, там одни действующие лица. Действительно, создание характеров не входит в авторский замысел, но среди персонажей отчетливо выделяются два типа: назовем их **зомби** (или клоны) и **сталкеры** (поисковики). Персонажи-зомби рисуются Пелевиным размашистыми пародийными мазками, здесь работает, главным образом, **прием сатирического гротеска**. В повести «Омон Ра», например, это *три генерала, совершенно не похожие друг на друга, но все очень похожие на писателя и драматурга Генриха Боровика*; это сямские близнецы замполиты Урчагин и Бурчагин, выпускники военно-политического училища имени Павла Корчагина, поочередно несущие службу в одной на двоих инвалидной коляске. Пелевин язвительно играет с именами недолюдей: начальника полетов, к примеру, зовут *Пхадзер* (партийно-хозяйственный актив Дзержинского района) *Владиленович* (Владимир Ленин) *Пидоренко* (с ударением на первом «о»). Две высокоидейные аббревиатуры в именах в бурлескном сочетании с нецензурным корнем фамилии производят откровенно саркастический эффект.

Персонажи рассказа «День бульдозериста» – не люди, а переключаемые механизмы, призванные осуществлять зубчатую передачу,

---

<sup>1</sup> Эпштейн М. Интернет как словесность // Пушкин. 1998. № 1. С. 6.

<sup>2</sup> Генис А. Поле чудес. Виктор Пелевин // Звезда. 1997. № 12. С. 230–233.

они, кажется, навсегда освобождены от рефлексов высшего порядка. Партфункционеры выглядят примитивнейшими механическими роботами: *обычное рефлекторное переключение* происходит с членом профбюро Осьмаковым, комплекс движений из брошюры «Партайчи» для настройки на безошибочное проведение линии партии исполняет секретарь совкома Копченев. Люди в рассказе «Проблема верволка в Средней полосе» отбрасывают тени свиней, петухов и жаб. Служащие государственного учреждения («Принц Госплана») напоминают марионеток, чьи действия и поступки запрограммированы сценарием видеоигры. Пассажиры экспресса, окруженные отовсюду атрибутикой и эмблематикой МПС, проходят весь жизненный цикл в пределах вагонных коридоров, они перестают слышать стук колес, будучи убеждены, что окружающий их мир единственный и неизменный. Сомнамбулы населяют мир в рассказе «Спи»: студенты в аудитории, родители у телевизора, милиционеры на улице, покупатели в универсаме; не просыпаясь, они как-то функционируют, попадая в ритм, такт всеобщего сомнамбулического существования. Спящие пассажиры метро ухитряются даже переругиваться, наступать друг другу на ноги и т.п.

Будничная, повседневная реальность – та, что претендует на роль действительности, по Пелевину, – имеет откровенно симулятивный характер. В тоталитарном пространстве любое значимое вербальное событие подлежит размножению по всем каналам связи (мультипликации) – так в результате многократного повторения носитель знака превращается в фантом, замещающий собой реальность. Однако у Пелевина эти символы лишаются их сакрального смысла, профанируются. Тоталитарное пространство в его текстах – не театр, на подмостках которого разыгрывается историческая драма, а симулякр, площадной раешник с копеечной бутафорией. Многие выразительные детали пелевинских текстов подтверждают эту мысль: картонная ракета и бутафорский луноход (стальная кастрюля на трамвайных колесах с велосипедными педалями) в повести «Омон Ра»; снаряд наглядной агитации (плоский фанерный бульдозер на колесах-шасси тяжелого бомбардировщика ТУ-720) в рассказе «День бульдозериста» и т.п. Все это, по Пелевину, – *обычная советская разрезалка пополам, плохая и старая* («Принц Госплана»).

Но человек, как пишет Г. Померанц, не робот, «это микрокосм, который может на время действовать подобно роботу, но непременно должен восстанавливать свое единство с макрокосмом, почувствовать себя частицей космического целого, почувствовать себя сосудом все-ленского духа»<sup>1</sup>. Обывательские представления о благополучии и комфорте не могут удовлетворить сознание, в котором поселяется тоска по недостижимому. Поэтому герои Пелевина отвергают пошлую бутафорскую реальность (а вместе с ней идею объективного существования внешнего мира), отчуждаются от социума и всецело погружаются в субъективную область индивидуального сознания – *проваливаются внутрь себя*. Их чужеродность унифицированному социуму подчеркивается отрицательной оценкой со стороны окружающих. Так, Омона Кривомазова называют «египтянином», героя «Желтой стрелы» пассажиры экспресса считают «мистиком». Сосед по купе говорит о нем: *«У меня такое чувство, что ты из реального мира давно куда-то выпал»*. Героя «Принца Госплана» его сослуживцы аттестуют так: *«Странный ты парень, Саня. Глядишь бирюком»*. Общим для этих «странных» героев становится их стремление *хоть на время покинуть осточертевшее пространство всеобщей жизни и смерти*. Однако импульсы и **способы переходов** в иные – **параллельные – миры**, репрезентируемые сюжетами Пелевина, бесконечно разнообразны.

Так, персонаж из рассказа «День бульдозериста» выпадает из шестерни оболванивания и принуждения в силу почти анекдотических обстоятельств: в результате тяжелой травмы на производстве (заводе водородных бомб) он две недели не принимает спиртного, испытывая при этом странную вялость – *как будто нить жизни потерял*. В этом болезненном состоянии герой оказывается как бы **на грани реальностей** (измерений), символом которой выступает пустая оконная рама: *Иван помнил все недавние события, но не помнил себя самого посреди этих событий, и вместо гармонической личности коммуниста или хотя бы спасающейся христианской души внутри*

---

<sup>1</sup> Померанц Г. Docta Ignorantia // Знамя. 1995. № 12. С. 204.

*было что-то странное – словно хлопала под осенним ветром пустая оконная рама*<sup>1</sup>.

**Метаморфозы сознания** героя знаменуют ключевой для Пелевина процесс освобождения от морока, и здесь на смену сатирическому гротеску приходят **приемы сюрреализма**. Так, видение героя, потерявшего сознание в музее славы, представляется аллегорией терпения и смысла жизни. Из тюремного духа и кислой вони, тесноты и черноты избушки, в которой он приговорен охранять сон Копченова (аналог свидригайловской баньки с пауками, эмблематика смерти), герой буквально выскальзывает в дверь, за которой видит солнце, берег моря и тонкий белый силуэт (эмблематика света и простора). Во втором сне-видении героя мелькает калейдоскоп сцен-кадров из роскошной заокеанской жизни: сверкающий электрическими огнями ночной город, толпа веселых и беззаботных людей, столик в ресторане с неправдоподобными бутылками и пачками «Винстона». Расблокирование его памяти происходит через фонетическое созвучие: «свинство» – «со свистом» – «Винстон». Так из глубин сознания прорывается наружу подлинное «я» героя, едва не превратившегося в зомби.

Другой способ перехода в параллельный мир представляет повесть «Желтая стрела». Ее герой – пассажир безостановочно несущегося экспресса, наш современник, выросший в атмосфере безверия, томится мыслью о смысле движения. Толчком к пробуждению его сознания становится встреча с человеком по имени Хан, показавшим Андрею «настенные письма». Первая попытка героя обрести новую точку наблюдения (выход на крышу вагона – так называемая «ритуальная смерть») не открывает ему искомой истины. Там (наверху) несколько одиночек с лицами сомнамбул продолжают бесцельное движение на крыше 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. Это означает, что путь указан, выход «из постылого пространства» есть, и Андрей тоже совершает поступок: он покидает вагон, выбирает свободу мира, незнакомого и тревожного; а сверкающий желтыми окнами экспресс продолжает свое катастрофическое движе-

---

<sup>1</sup> Пелевин В. Желтая стрела. М.: Вагриус, 2000. С. 449. (Далее цитаты даются по этому изданию с указанием страницы в тексте).

ние к Разрушенному мосту. Архитектоника «Желтой стрелы» предъясняет траекторию пути «от бесконечности к абсолютному нулю, вне-время, Апокалипсису», к остановке и замиранию (на что указывает обратная нумерация глав в повести – от 12 к 0). «Только когда герою все понимает до конца, поезд (время) останавливается», пишет критик А. Соломина<sup>1</sup>, Андрей спрыгивает на насыпь, и ему открывается подлинное пространство: широкое поле, уходящая вдаль асфальтовая дорога и безграничный горизонт.

Повесть «Желтая стрела» густо уснащена атрибутами современной жизни (*ваучер, бизнес, наперсточники, спекулянты*), но сквозь них весьма определенно прочитывается библейский текст. В этой связи знаковый характер приобретают имена героев-персонажей – *Авель, Петр*, надпись на майке Хана – «*Angels*» – и, конечно, эпизод со «странным человеком», указавшим путь другим, в частности, Андрею (Андрей, по библейской легенде, – первый из апостолов, присоединившийся к Христу). Другая интертекстуальная аллюзия, присутствующая в тексте, – притча Франца Кафки «Железнодорожные пассажиры». Внутренний мир человека в произведении 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 рождается острое ощущение узнаваемости, личной сопричастности к вымышленным автором ситуациям и переживаниям.

В повести «Омон Ра» переход в другое измерение связывается с мечтой героя о полете на Луну. Повествование одновременно развивается в двух модусах: наряду с занимательным рассказом, мы включаемся в анализ состояния героя, в его поиск собственного «я». Предметом его постоянной рефлексии становится **безуспешное стремление к самоидентификации**: *кто же такой я? Как это я вижу? И кто этот я, который видит?* Мечтатель, фантазер, такой с виду податливый, восприимчивый, как губка, и такой неуловимый, он

---

<sup>1</sup> Соломина А. Свобода: надтекст вместо подтекста // Лит. обозрение. 1998. № 3. С. 92.

выскальзывает буквально из рук своих палачей и преследователей, огорченный, но не слишком потрясенный открывшимся ему чудовищным обманом. И все это благодаря сформировавшейся уже в раннем детстве способности самому вызывать желанные ощущения, **моделировать иллюзорные (виртуальные) миры**, свободно перемещаться из одной реальности в другую, поскольку *...полет сводится к набору ощущений... Значит, – думал я, – можно глядеть из самого себя, как из самолета, и вообще не важно, откуда глядишь, – важно, что при этом видишь...* Уникальная способность героя *проваливаться в свои мысли, как под лед*, в свои воспоминания, сны, даже галлюцинации обращается в спасительную для него **форму ускользания от выморочной реальности**. Как справедливо отмечает А. Генис: «Окружающий мир для Пелевина – это череда искусственных конструкций, где мы обречены вечно блуждать в напрасных поисках «сырой», изначальной действительности. Все эти миры не являются истинными, но и ложными их назвать нельзя, во всяком случае, до тех пор, пока в них кто-нибудь верит. Ведь каждая версия мира существует лишь в нашей душе, а психическая реальность не знает лжи»<sup>1</sup>.

Век компьютерных технологий привносит в лабораторию современного писателя новое качество – использование сценария видеоигры в моделировании реальностей. Повесть Пелевина «Принц Госплана» называют «первой ласточкой компьютерной литературы» (С. Некрасов). Обнажение игрового приема в ней происходит прежде всего в словесной форме: в тексте 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: *процессорный блок, курсорные клавиши, винчестер, монитор, дисковод, команды, вирус, загрузиться, зависнуть, сбросить на дискету, ставить на винт* и т.п. Как замечает в своей рецензии А. Соломина, «философия homo ludis – человека играющего – выходит за рамки монитора и распространяется на жизнь советских служащих», которые превращают виртуальную игру «в обыденный образ жизни»<sup>2</sup>. Максимальное обнажение приема, по точному наблюдению А. Антонова, происходит в

<sup>1</sup> Генис А. Виктор Пелевин: границы и метаморфозы // Знамя. 1995. № 12. С. 211.

<sup>2</sup> Соломина А. Свобода: надтекст вместо подтекста // Лит. обозрение. 1998. № 3. С. 92.



эпизоде чествования юбиляра сослуживцами, объединенными одной страстью – участием в одной компьютерной игре. Парторг произносит тост: – *Друзья! Мы собрались здесь по поводу торжественному и приятному вдвойне. Сегодня исполняется двадцать лет трудовой деятельности Кузьмы Ульяновича Старопопикова в Госплане. И сегодня же утром Кузьма Ульянович сбил над Ливией свой тысячный МиГ!.. Я беру на себя смелость сказать, что Кузьма Ульянович – лучший пилот Госплана. И недавно полученный им от Конгресса орден «Пурпурное сердце» будет на его груди уже пятым.* Тема «полетов» вплетается в тему «Госплана», демонстрируя simultaneity двух пластов повествования – обыденного и виртуального, «производственного» и «игрового».

**Компьютерная игра** представляется Пелевиным в качестве развернутой **метафоры жизни**. Герой существует в ограниченных рамках своих возможностей и умений (прыгать, бегать, останавливаться в раздумье), у него есть абстрактная цель – в игре это Принцесса (*Дойти до принцессы может только нарисованный принц*). На пути к цели его подстерегают опасности, вроде *разрезалки пополам*, толстого стражника или деревянных кольев, но есть и спасительные подкрепления: выпивая волшебный кувшинчик, он получает лишнюю жизнь (прямая экстраполяция буддийских учений). Переходы с одного уровня на другой Пелевин остроумно использует как метафору карьеры (Кудасов давно дошел до восьмого уровня, но не сумел его одолеть и оставался вечным замом), однако принципиальной разницы между уровнями нет: *все то же самое, только стражники толще*. Каменная штольня, галерея с восточным орнаментом на стене, пропасти и тупики в лабиринте, мешок, колодец, движущаяся лента – все это лишь варианты коридора, по которому бежит принц. Таким образом, резюмирует свои наблюдения Д. Быков, «компьютерная игра идеальной метафорой ложится на наше повседневное существование с его ограниченными возможностями, абстрактной целью, многочисленными опасностями и скрытым Играющим, от настроения которого зависит исход игры»<sup>1</sup>. Действительно, чувство скованности, ограниченности

---

<sup>1</sup> Быков Д. «Синий фонарь» под глазом Букера // Столица. 1994. № 7. С. 57.

собственных возможностей знакомо каждому живущему, как и сознание конечности времени «игры».

Преодолевая в поисках Принцессы множество препятствий, герой повести не перестает размышлять, кто он такой – принц или советский инженер. Его «странности», с точки зрения сослуживцев-оборотней (*Саша прочел всего Оруэлла еще в институте, когда было нельзя*), делают его человеком духовным в восприятии существа из параллельного мира (стражнику Аббасу он рассказывает сказку-притчу про магрибский молитвенный коврик). Герой Пелевина неустанно задается вопросами: *На что я надеюсь? А куда я, собственно, иду?* Почти достигнув желанной цели, которая оказывается манекеном с тыквой вместо головы, «он ставит игру на паузу, не собираясь выходить из нее, потому что другой у него нет». Пелевинские «коллажи из виртуальных зависаний», по удачному выражению А. Ишановой<sup>1</sup>, создают «лабиринты интеллектуальных шарад», заставляющих читателя не столько переживать, сколько думать, размышлять, мучиться загадкой человеческого «я».

Анализируя прозу Петрушевской и – особенно – Маканина, мы уже говорили о приеме отчуждения автора от его персонажей и текста в целом как общей стратегии современной прозы. В структуре художественного мира Пелевина мы имеем дело с **предельной формой отчуждения** и от текста, и от читателя. Автор останавливает действие-игру, заставляя героя замереть в заданной позиции, и ставит игру на паузу. Такая дистанция – «позиция видящего лишь фигурку на экране монитора» (Л. Филиппов) – позволяет Пелевину следить за ней с зоркостью, немислимой для автора, отождествляющего своих персонажей с людьми. Эта нетрадиционная позиция порождает обвинения автора в бездушии и мизантропии, но «живого» человека здесь нет, а есть анимационная фигурка; герой Пелевина – не вполне человек (тот остался у экрана монитора), он сталкер. У него фактически нет тела, он бесплотен: *Никакого тела и тем более веса у фигурки нет. У него нет лица: глядя на свое отражение в зеркале, герой «Желтой стрелы», к примеру, видит чужое, потерявшее актуальность лицо; а персонаж другого рассказа («Спи») видит усталое морщинистое лицо в стекле,*

---

<sup>1</sup> Ишанова А.К. Лудизм прозы В.Пелевина // Традиции русской классики XX века и современность. Мат. междунар. науч. конф. М: Изд-во Моск. ун-та. 2002. С. 276.

которое вдруг исчезает, и на его месте появилась черная пустота с далекими огнями. У героев Пелевина фактически нет имен: они или асемантические (*Иван, Саня*), или превращены в иероглиф (*Омон, Хан, Вавилен*). Имя собственное для Пелевина всего лишь сочетание букв, обозначающее мгновенную и иллюзорную форму, которую принимает **безымянное сознание**. Критики справедливо полагают, что героями у Пелевина становятся «определенные рациональные/иррациональные сгустки авторской воли»<sup>1</sup>, эманации авторского сознания. Действительно, герой Пелевина – это **чистое сознание, мысль и ощущение**, его цель – невесомость, отрыв от земного тяготения и собственной оболочки, «растворение в пространстве вне- и безличностного мира» (А. Закуренко).

Освобождение от социальности, игры по чужим правилам, уход от связанности, наконец, от собственной внешней оболочки, в текстах Пелевина, как правило, осуществляется через **метаморфозы и превращения**, порождающие *странных гомункулусов*. В «Проблеме верволка» это волки, совы и другие оборотни. Фантастическое преобразование здесь происходит якобы под воздействием паров из волшебного флакона, который оказывается на поверку *эликсиром для зубов. 92 копейки*. Мистик Пелевин, как видим, откровенно иронизирует над алхимическим «чудом», потому что главное для него заключается в том, что происходит в человеческом мозге: *Но главная метаморфоза, которую ощутил Саша, была в самосознании. Изменение в самосознании касалось смысла жизни: он подумал, что люди способны только говорить о нем, а вот ощутить смысл жизни так же, как ветер или холод, они не могут. А у Саши такая возможность появилась, и смысл жизни чувствовался непрерывно и отчетливо, как некоторое вечное свойство мира, и в этом было главное очарование нынешнего состояния* (с. 234). Взлет свободной мысли пелевинского героя дает ему возможность ощутить – всего на какое-то мгновение, но необыкновенно остро – красоту и очарование жизни. Интенсивность и острота такого переживания, обладающего для Пелевина абсолютной ценностью (ведь «психическая реальность не знает лжи»), демонстрирует специфичный для автора эзотерической прозы механизм превра-

---

<sup>1</sup> Закуренко А. Искомая пустота // Лит. обозрение. 1998. № 3. С. 94.

щения иллюзии в реальность. **Перевоплощение в животное** (или насекомое) – это еще один способ обнаружения метафизической сути мира, потому что животное – обладатель другого, отличного от человеческого, сознания, открывающего иной взгляд на тайну нашего пребывания в мире.

«Жизнь насекомых» В.Пелевина критики называют одним из наиболее примечательных экспериментов с художественной формой в современной литературе. Вопреки литературной традиции (от И. Крылова до Ф. Кафки и Д. Хармса), комары, мухи, навозные жуки и мотыльки, населяющие текст, не являются аллегориями, это, скорее, «магические двойники» реальных людей. Такому пониманию способствует структура произведения, построенного, как это отмечает А. Генис, по принципу всеобщей связанности и взаимосогласованности, при полном отсутствии вертикали, иерархии. Герои Пелевина на самом деле существуют одновременно и как люди, и как насекомые. Так, муха Наташа прихлопывает, не заметив, комара Арчибальда и потом плачет над его уже вполне человеческим изуродованным телом; официантка выбрасывает в объедки липучку с Наташиным мушиным трупом на глазах у вполне человеческого москита Сэма и т.п. Концептуальную роль здесь играют не аллегии и иносказания, а сам природный феномен – длинная и разнообразная цепочка превращений насекомых – яйцо, личинка, куколка, взрослая особь. В эту биологическую цепочку писатель произвольно добавляет нужные ему звенья, в которых осуществляются **взаимопревращения** насекомых: таракан может стать цикадой, муравьиная самка – мухой, мотылек – светлячком. Внутреннее, эзотерическое просветление (инсайт, или сатори) достигается не за счет бегства из «третьего мира» (по наблюдению критики, палиндроматически отождествленного автором с «Третьим Римом») в «первый» (Америку-Paradise), а посредством погружения в себя, во «второй мир» – в «нагуаль» (в терминологии К. Кастанеды). Указывая на внутреннее расположение источника света (духовного просветления), Пелевин акцентирует внимание на **креативных способностях человеческого сознания**, его умении создавать собственную метафизическую реальность.

Специфичный для Пелевина принцип реинкарнации напрямую связан с авторской концепцией человека. Писатель настойчиво повто-

ряет из текста в текст ситуацию **неравенства субъекта самому себе**: люди и насекомые, человек – оборотень, советский служащий и принц из компьютерной игры. **В пространстве** заимствованной из буддизма, авторской **идеи перевоплощения** неизбежно **обесценивается самоценность человека**: он (человек) все время оказывается относительным, полуистинным. Это «человек без свойств», бесплотный, бестелесный, бесполой сталкер, но только такой герой оказывается способен к трансценденции. Так, соотносимый с общей направленностью современной литературы, процесс деперсонализации у Пелевина получает весьма специфическое наполнение, становясь способом осуществления заветной цели всех его героев (в конечном счете, и авторской интенции) – освобождения от своего физического «я» во имя преодоления конечности существования.

Опираясь на буддийскую «Книгу мертвых», Пелевин описывает фантомы промежуточного состояния между смертью и новым рождением в рассказах «Вести из Непала» и «Иван Кублаханов». В первом из них («Вести из Непала») представлена картина первого дня «послесмертия», во втором («Иван Кублаханов») – бытие чистого сознания до физического рождения. Место героя здесь полностью заступает **безымянное сознание**, ретранслирующее память эмбриона. Из области безмятежного бодрствования, где нет ни времени, ни пространства, он вываливается в *красноватое пространства сна*. В его жизни после рождения прежняя целостность, прежнее простое присутствие оказывается расчлененным на ощущения от света, звука, вкуса, касания; из бесформенных осколков космического хаоса создается вроде бы вполне симметричная картина, логичная и стройная. Но *бодрствующему сознанию* пелевинского героя совершенно ясно, что понятие «другие» – такая же точно нелепица, как «пространство» и «время», и для их существования необходим *фантазмагорический мир сна* (с. 343). Призрачная жизнь после рождения оказывается намного короче тех бесчисленных и бесконечных снов, которые он видел в материнской утробе, и окончательное пробуждение означает бесследное исчезновение того, кто носил имя Иван Кублаханов, возвращение к исходному состоянию – безымянному, бесформенному, бесконечному. *Пробуждение того, кем он был на самом деле, представлялось ему чем-то вроде бездонной черной ямы, через которую он прыгает в свое*

*новое солнечное утро* (с. 346). Таким образом, идея освобождения от телесности в данном тексте доведена автором до своего предельного выражения, в результате чего рассказ превращается в искусственную конструкцию, в то время как сильной стороной текстов Пелевина, на наш взгляд, является специфическое изображение сферы человеческого подсознания.

Спонтанное течение мыслей, образов и ассоциаций, промежуточное состояние между бессознательным и сознанием – то, что традиционно называется «поток сознания» – Пелевин наделяет рефлексивной способностью сознания. Многообразные **формы бессознательного** – превращения (метаморфозы), сновидения, астральные путешествия (полеты) – **подвергаются** в его рассказах и повестях многоступенчатой **художественной рефлексии**. Мы уже говорили о роли метаморфоз в раскрытии эзотерического сознания, обратимся к другим (близким, по сути, к метаморфозе) психологическим формам.

Важнейшим элементом картины художественного мира, непрерывно балансирующего на границе многих реальностей, является **сон**<sup>1</sup>. С точки зрения физиологии, сон есть состояние покоя, при котором частично или полностью прекращается работа человеческого сознания, и в результате ослабления его контролирующей функции происходит высвобождение бессознательного – инстинктивных желаний, страхов, фантазий. В основе концепции сновидения у Пелевина лежит идея реинкарнации, всеобщности метаморфоз и иллюзорности существования, поэтому сновидения в его текстах всегда существуют **на границе** видения сна и рассказа о нем, сознания и бессознательного, становясь **формой проявления эзотерического сознания** или мистического откровения. Можно сказать, что авторская модель мира Пелевина конструируется в условно-призрачных пространственных и временных координатах сновидений. По наблюдению Н.А. Нагорной, в произведениях, собранных в книге «Желтая стрела», сны образуют единый «природно-ландшафтный и компьютерный лабиринт, блуждая

---

<sup>1</sup> Напомним, что у Даниила Андреева в «Розе мира» сон понимается не как работа сознания, а как путешествие по различным слоям космоса: «...возвращаясь к дневному сознанию, путник не сохраняет об увиденном никаких отчетливых воспоминаний, хранятся они только в глубинной памяти, наглухо отделенной от сознания у огромного большинства. Глубинная память (...) – это хранилище воспоминания о предсуществовании души, а также о ее трансфизических странствиях...» (Андреев Д. Роза мира: Метафилософия истории. М.: Руссико, 1991. С. 34).

в котором, персонажи пытаются выйти к некоему сакральному центру»<sup>1</sup>. Вместо единого сюжета в его текстах мы имеем дело с «**коллажами снов**» («Иван Кублаханов», «Тарзанка», «Девятый сон Веры Павловны»; на монтажных стыках снов строится и лучший роман писателя – «Чапаев и Пустота»). В рассказе «Спи» студент Никита Сонечкин, наблюдая сцены всеобщего сомнамбулического существования (в метро, на улице, дома, в лекционной аудитории), делает безуспешную попытку сделать свои сны управляемыми. Так под влиянием новых информационных технологий сны у Пелевина становятся «виртуальными» и даже – «интерактивными»<sup>2</sup>.

Поскольку практически все тексты писателя строятся на сочетании двух противоположных черт: размытости, неопределенности границ и, одновременно, их осязаемости, переживаемости, постольку использование приема сновидений можно квалифицировать как специфический авторский код в конструировании творческой картины мира, основу которой составляют, с одной стороны – оппозиция *этого* и *иных* миров, с другой – их simultaneity, неразличимость. Таким образом, сон у Пелевина – это и способ существования в условиях фальшивой действительности, и путь ускользания от ее морока, и в то же время – воплощение идеи альтернативной реальности, как и другая форма «бессознательного» – полет.

**Полет**, как утверждают психоаналитики, есть символ движения и свободы, воплощающий идею преодоления физического закона гравитации, и вместе с тем – это образ сублимированной компенсации, стремления решить жизненные проблемы посредством ухода от них в творческое воображение. В психоанализе «полеты» интерпретируются амбивалентно: в позитивном плане они свидетельствуют о большом потенциале жизненной (витальной) энергии, в негативном смысле – говорят о бегстве от социальных проблем в область фантазии. Мотив «полетов» у Пелевина мы обнаруживаем не только в повести, посвященной *героям советского космоса* («Омон Ра»), но и во многих других произведениях. Приведем ряд примеров:

---

<sup>1</sup> См.: Нагорная Н.А. Сновидения в постмодернистской прозе // Традиции русской классики XX века и современность: мат. междунар. науч. конф. М.: Изд-во МГУ, 2002. С. 256–258.

<sup>2</sup> Там же.

*Хочется взять и оторвать ноги от земли («Тарзанка»); И вдруг он порвал тонкую нить, связывающую его с землей, и понесся вверх («Проблема верволка в Средней полосе»); Странный человек с соломенной шляпой на шнурке сильно оттолкнулся от крыши, оторвался от вагона и перелетел над ограждением моста («Желтая стрела»); Эти несколько секунд, когда повисаешь правым боком над плитами пола, и дают ни с чем не сравнимую свободу («Онтология детства»).*

У этого психологического мотива в художественном мире Пелевина, кроме названных выше, есть еще одна, можно сказать, идеологическая функция, а именно: полет представляется автору попыткой максимального освобождения от иерархичности традиционной парадигмы мышления. Писатель «рубежной эпохи» отказывается признать существование какого бы то ни было «высшего замысла», некоей всеобщей, универсальной истины. (Знаменательно, что даже восточная философия в первом российском «дзэн-буддийском романе» «Чапаев и Пустота» воссоздается автором с ощутимой иронией, как одна из возможных иллюзий). Проповедуя идею абсолютного освобождения, Пелевин трезво сознает опасность достигнутой цели, и быть может, поэтому в романе «Generation “П”» даже вожденная «свобода» предстает симулякром, тотально внедряемым в массовое сознание.

Речь в романе В.Пелевина идет о самом существенном психическом феномене конца второго тысячелетия, отмеченном практически всеми его критиками (например, А. Долиным – в Сети и И. Роднянской – в «Новом мире»). Он связывается с той ролью, которую в жизни человека конца XX века играют так называемые «визуально-психические генераторы», или «объекты второго рода». Телевидение, дающее зрителю гипнотическое ощущение присутствия в другом пространстве, становится – в определенной степени – и способом зомбирования его сознания. Поставляя в массовом индустриальном порядке симулякры (каждый рекламный клип – это облеченный в виртуальную плоть симулякр счастья и свободы), телевизор превращается в пульт дистанционного управления телезрителем<sup>1</sup>. Так современный человек

---

<sup>1</sup> В свете концепции последнего романа Пелевина человек представляется невольной клеткой виртуального экономического организма, *бессмысленного полипа – ORANUSa*. Чтобы вытеснить все тонкие психические импульсы, не связанные с движением денег, он использует рекламу в качестве своего рода глушилки, создающей помехи на пути позы-



из homo sapiens превращается в homo zapiens, человека переключаемого (от англ. zapping –переключение TV с одной программы на другую), в **виртуальное бессубъектное состояние**, регулируемое телеоператором. Место человека занимает анимационная фигурка на телеэкране, ведущая свое призрачное существование, совершающая воображаемые действия и вступающая в иллюзорные отношения.

Представление о художественном мире прозы Пелевина будет неполным, если не коснуться вопроса об ее **интертекстуальной** природе. С этой целью обратимся к рассказу «Хрустальный мир».

При внимательном чтении произведений Пелевина становится очевидным, что Блок в них упоминается едва ли не чаще, чем любимый писателем-постмодернистом Набоков. Так, героем романа «Чапаев и Пустота» становится прекрасно знакомый с творчеством Блока петербургский поэт начала XX века. В романе упоминаются и поэма «Двенадцать», и драма «Балаганчик», и 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 выказывает 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 маркетолог»<sup>1</sup>. Самым убедительным примером творческого диалога Виктора Пелевина с гениальным поэтом Серебряного века можно считать рассказ «Хрустальный мир»<sup>2</sup>.

«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:

---

вов высшего, духовного порядка. Человек переключаемый опутывается непроглядным мороком, превращаясь в сосуд для перетекания денег.

<sup>1</sup> Пелевин В. Священная книга оборотня. М.: Эксмо, 2006.

<sup>2</sup> Пелевин В. Хрустальный мир // В. Пелевин. Желтая стрела. М.: Вагриус. 2000. С. 169–196. Цитируется по данному изданию с указанием страниц в тексте.

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<sup>1</sup>.

«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»<sup>2</sup>. Действительно, можно предположить, что одной из задач Виктора Пелевина было напомнить читателю популярный миф о «дружбе-вражде» Блока с Белым, включив 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

---

<sup>1</sup> Блок А. А. Собр. Соч. в 8 т. Под ред. В.И. Орлова и др. М.–Л.: Худож. литература. 1960–1963. Т. 2. С. 150.

<sup>2</sup> Спектор Т. «Хрустальный мир» Пелевина – диалог с Серебряным веком // <http://pelevin.nov.ru/stati/o-spector/1.html> 18.08.2011.

идеей Вечной Женственности. 1904 год ознаменовался решительной переоценкой учения В. Соловьева. Блок начинает критически относиться к его мистицизму, с недоверием – к учению о преодолении смерти. Если год назад он писал Белому, что «боится утратить Соловьевские костыли», то теперь решительно расстается с ними. В стихотворении 1904 года «костыли», как тонко замечает Вадим Левенталь, выступают в качестве «метафоры безжизненной интеллектуальной конструкции, не имеющей отношения к реальности, в которой есть и смерть, и страдания»<sup>1</sup>. Таким образом, стихотворение Блока «Я жалобной рукой сжимаю свой костыль...» может быть прочитано и как поворот поэта от мистицизма к реальности. На новом этапе творческой эволюции для Александра 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 Виктора 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

---

<sup>1</sup> Левенталь В. Блок и Пелевин: диалог через столетие // Петербургский текст. Вып. № 223 от 26.11.2010 [http://pda.spbvedomosti.ru/article.htm?id=10271511@SV\\_Articles](http://pda.spbvedomosti.ru/article.htm?id=10271511@SV_Articles) 18.08.2011.

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 человеческого 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 стадильностью 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: борода, широкие скулы, прищуренный взгляд, картавость. В портретном описании второй – «седоватой женщины... оплывшей, словно мешок с крупой» (с. 186) – угадывается соратница и жена вождя Надежда Крупская.

События в рассказе развиваются хаотично, реальность перемещивается 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 одномоментно. 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 поэту, 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. Неотвратимо 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 словосочета-

ния «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 хаосе, 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 – его реальную историческую развязку.

Центральная мысль рассказа (важнейшая для понимания художественного мира современного прозаика) – о неразличении физической, социальной и мистической реальности, поскольку и то и

другое представляется всего лишь результатом работы человеческого сознания. Вступая в диалог с Блоком, писатель-постмодернист Виктор Пелевин соглашается с тезисом о равнозначности чувственно-го и сверхчувственного, но видит их равноценность в несущественности, говоря современным языком – виртуальности и того и другого.

Завершая наш анализ, подчеркнем, что в мире пелевинских текстов практически невозможно провести четкую грань между реальностью подлинной и мнимой, «внешней» и «внутренней». Следуя за героем, нельзя быть уверенным, преодолеваешь физическое пространство или совершаешь путешествие по кругам сознания персонажа. Смысл этого сложносоставного движения – в непрерывной погоне за призрачной, ускользающей реальностью, в стремлении слиться с Пустотой, уподобиться ей в основных качествах – изменчивости и подвижности, бесплотности и неопределенности. Сущность эзотерического сознания, по Пелевину, состоит в **способности к трансценденции** и самореализации в бесконечном множестве творимых им параллельных миров. Однако в этом иррациональном поиске нам видится и другое – вроде бы категорически отвергнутое автором – социальное содержание. Оно проявляется в способности пелевинского героя презреть бытовую кошмар, отбросить изжитые фундаментальные доктрины (идеологические и религиозные), освободиться от страха и идти по земной жизни, ни за что не держась, зная наперед, что окружающая нас реальность не единственная и не неизменная, идти и слушать правильный ритм Вселенной, и стараться ему соответствовать.

\*\*\*

Итак, в результате глобального цивилизационного сдвига, происшедшего в конце XX века, в гуманитарной области складывается новая антропология, основанная на потребности постичь человека в новых параметрах. Современный человек видится сложной, закрытой личностью, сопротивляющейся попыткам проникновения в ее внутренний мир. Отражая и моделируя мир человеческого «я», новейшая литература перекликается в своих подходах к нему с представлениями экзистенциальной философии и психологии. В практике современных писателей мы находим убедительные соответствия принципам и приемам феноменологического анализа: замена каузальности – вариативной мотивацией, детерминизма – предъявлением множества моду-



сов бытия-в-мире. Современные прозаики по-разному реализуют открытые русской классикой замечательные художественные потенции психологического парадокса, вариативности и отказа от объяснения. В новых способах изображения человека проявляется сложность движения к «именованию» – и «молчанию о невысказанном», к «осмыслению» – и «немотствованию беспрестанно складывающегося смысла» (М. Хайдеггер).

В решении вопроса о движении форм изображения человека – иначе говоря, о судьбах психологизма к началу XXI века – современная наука констатирует сдвиг в сторону синтеза. «Основная и общая тенденция в эволюции психологизма в литературе XX века, – пишет Л. Колобаева, – это отталкивание от способов аналитических в пользу синтетических, уход от прямых и рационалистических приемов в пользу косвенных, сложно опосредованных и все пристальней обращенных к сфере бессознательного»<sup>1</sup>.

Эволюция психологизма осуществляется в направлении, выбор которого произошел в условиях радикального сдвига мировоззренческих установок современного человека, в момент кризиса его сознания, деформированного воздействием незаметно обступившей его новой реальности. Психологизм продолжает трансформироваться, идя в ногу со временем, приобретая характер многоступенчатого движения вглубь человеческого сознания и подсознания. В отсутствие вербально развернутого психологического анализа акцент переносится на внесубъектные формы выражения авторского сознания, центр тяжести перемещается на ситуацию, конструкцию. Так, у Маканина напряженной рефлексии подвергается любая ситуация – и бытовая («конфузная»), и смоделированная автором (условно-метафорическая, сюрреалистическая). Его герои ищут в глубине хаоса смыслы, способные оправдать «самотечность» жизни, но автором обнажается утопичность этих попыток. У Петрушевской авторская рефлексия уходит непосредственно в житейские ситуации, сознательно проецируемые на архетипы или литературные модели. Удачно найденный прием позволяет сквозь бытовой хаос высветить бытийный смысл, по фактам «чер-

---

<sup>1</sup> Колобаева Л.А. «Никакой психологии», или фантастика психологии? (О перспективах психологизма в русской литературе нашего века). // Вопр. литературы. 1999. № 3–4. С. 8.

новой» жизни реконструировать сценарии Судьбы. Пелевин, реализуя концепцию сущностного тождества бытия и небытия, предьявляет нам бесконечные переходы и перетекания, пересечения ускользающих границ, мерцающую, виртуальную реальность индивидуального сознания.

Высвобождение человеческого в «черновом» человеке, открытие в нем трансцендентной высшей ценности в современной прозе осуществляется в форме «потока сознания». «Поток сознания» – это одновременно и действенный инструмент исследования внутреннего мира современного человека (смятенного, расколотого, ущербного), и эффективное средство постижения хаотической, разобщенной реальности. У Маканина – это блуждание в лабиринтах тоталитарного сознания с его окаменевшими стереотипами, трудный поиск своей индивидуальной этики, своего индивидуального смысла. У Петрушевской – это воплощение особенностей женского сознания, женского взгляда на мир, с его специфическими ценностными ориентациями. Пелевин репрезентирует «чистое сознание», через метаморфозы полностью освобождающееся от телесной оболочки. Архаический пласт анализа психологии представлен у Маканина – голосами из прошлого, у Петрушевской – архетипическими моделями судьбы, у Пелевина – архетипическим сюжетом вечного возвращения, предьявленного в эзотерическом свете.

Трудное открытие «закрытого» человека ведется в литературе разными индивидуальными путями, общими и индивидуальными формами. Концепция Маканина – «обыкновенный» человек, прячущий свои мысли в страхе обнаружения своего «я» в безликой толпе, homo nullus (человек бесцветный). У Петрушевской – это бытовой человек, прячущий свою чистую сущность (эйдос) в «раковине» бренной плоти, телесности. У Пелевина – это «человек без свойств», бесплотный, невесомый, виртуальный субъект, или homo sapiens (человек переключаемый). Маканин открывает значимость сущностного в усредненном, стереотипном, значимость самой реальности, необходимости определения в ней, несмотря на ее разрушительный для человека характер. Петрушевская открывает значимость бытийного, высокого, святого, вечного, скрытого в тривиальном, низком, обыденном, грешном. Пелевин дает уроки пересечения трансцендентного рубежа,

абсолютной свободы от каких бы то ни было навязываемых обществом доктрин и концепций, призывая слушать правильный ритм Вселенной.

Современная литература ведет непрекращающийся поиск новых ориентиров в деструктурированном, релятивном мире. Акт творения художественной реальности в авторском сознании, разумеется, только иллюзия спасения. В. Маканину и Л. Петрушевской пути преодоления дисгармонии мира видятся в рамках обновленной реалистической парадигмы – «постреализма», как его именуют Н. Лейдерман и М. Липовецкий<sup>1</sup>. В. Пелевин, прокламируя освобождение сознания от всех и всяческих связей, полное отчуждение и выход из социальности в виртуальность, демонстрирует принципы эстетики постмодернизма. Но и в том, и в другом случае мы имеем дело с новой концепцией человека в условиях познания абсурда реальности, с поиском новых способов и форм его (человека) художественного изображения.

В третьей главе нашей монографии мы обратимся еще к одной области формообразования в современной литературе – к строению и трансформации жанровых форм малой прозы.

---

<sup>1</sup> Лейдерман Н.Л., Липовецкий М.Н. Современная русская литература: в 3-х кн. Кн. 3: В конце века (1986–1990-е годы): учебн. пособие. М.: Эдиториал УРСС, 2001.



## ГЛАВА ТРЕТЬЯ

### ЖАНРОВЫЕ КОНСТРУКЦИИ В ПРОЗЕ КОНЦА XX века

*Жанр всегда и тот и не тот, всегда стар и нов одновременно. Жанр живет настоящим, но всегда помнит свое прошлое, свое начало.*

*М.М.Бахтин*

В переходные эпохи, какой, очевидно, является рубеж тысячелетий, всегда наблюдается диффузия жанров, сращение между ранее доминирующими, но уже как бы исчерпавшими себя формами и зародышами новых, которым впоследствии тоже суждено стать «старыми». Ситуация конца XX – начала XXI века весьма своеобразная, но не единственная 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. Последние десятилетия девятнадцатого века также характеризуются разрушением традиционных канонических жанров, небывалой интенсификацией жанрообразования за счет привлечения средств пограничных сфер культуры и искусства (философии, публицистики, фольклора, музыки, живописи и т.д.). Настойчивыми призывами: «Нужны новые формы» – необычайно активизируется жанровый поиск литературы «серебряного века». В 20-е годы XX века вопрос о жанре становится ключевым в трудах формальной школы. В работах Б. Эйхенбаума, 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»<sup>1</sup>.

Ощущение завершения, итога, свойственное художественному сознанию 1990-х годов, порождает мучительные, но, вместе с тем, и плодотворные искания на путях синтеза разных формостроительных

---

<sup>1</sup> Тынянов Ю.Н. Литературный факт. М.: Высш. шк., 1993. С. 124.

тенденций в прозе этого времени, а всякий поиск новой формы начинается, как правило, с рефлексии по поводу формы старой. Как полагает современная литературная наука, трансформация жанровых форм в меняющейся парадигме художественности происходит в рамках структурного принципа «ведущего жанра» определенной историко-литературной системы. Присущий этому «доминантному жанру» принцип миромоделирования с непреложностью закона распространяется и на другие, именно так складывается ядро жанровой системы (метажанр) того или иного литературного направления. В эпоху реализма метажанровым принципом стала «романизация других жанров»<sup>1</sup>. М. Бахтин глубоко проанализировал особенности романного слова и открыл практически неограниченные возможности смыслового его насыщения: «Я нахожу три таких основных особенности, принципиально отличающие роман от всех остальных жанров: 1) стилистическую трехмерность романа, связанную с многоязычным сознанием, реализующимся в нем; 2) коренное изменение временных координат литературного образа в романе; 3) новую зону построения литературного образа в романе, именно зону максимального контакта с настоящим (современностью) в его незавершенности»<sup>2</sup>. «Романизация жанров», специфическая для словесности XX века, сопровождается многообразными трансформациями жанрового канона, в результате – роман становится местом встречи и диалога разных культурных традиций и тенденций.

### **3.1. К вопросу о судьбах романного слова в конце XX века**

Русские писатели всегда настаивали на самобытном понимании жанра. Роман все время стремится выйти за пределы четко обозначенных параметров, он меняется вместе с обществом, которое описывает, и художественным сознанием, которое выражает. В эпоху массовых движений, социальных катаклизмов и военных катастроф гуманисти-

---

<sup>1</sup> Метажанровым принципом в классицизме стала «драматизация»; «поэдность» пронизала повесть и драму эпохи романтизма; конструктивным принципом жанров, втянутых в орбиту реалистического направления, стала «романизация» (см. об этом: Лейдерман Н.Л. Жанровые системы литературных направлений и течений // Взаимодействие метода, стиля и жанра в советской литературе. Свердловск: Изд-во Свердл. пед. ин-та, 1988. С. 4–17).

<sup>2</sup> Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. М.: Худож. лит., 1975. С. 454–455.

ческие идеи классического романа, утверждавшего абсолютную ценность личности, вступают в противоречие с набирающим ускорение процессом обесценивания (рассеивания, выветривания) человеческой личности. Традиционная реалистическая техника художественного анализа отношений «среда – человек» в новых социокультурных условиях подвергается разрушению. Антропоцентризм романа, строящегося вокруг одной или нескольких человеческих судеб, сменяется аморфностью многофигурных композиций новейшего времени. Современное общество (и не только тоталитарное) отнимает у человека самостоятельность построения биографии, а у романиста – возможность четкого детерминированного сюжета, концентрирующегося вокруг одного героя, вследствие чего героем новейшего эпоса становится масса людей, толпа. Реакцией на анонимность личности в «эпоху масс» становится нарастающая экспансия авторского «я», усиление внимания писателей к подсознательной сфере. «Художественную прозу больше не интересуют очерченные, социально детерминированные и действующие по сюжетным схемам герои. В жизни таких героев нет, а есть зыбкая, хаотичная, мерцающая, непредсказуемая человеческая психика», – утверждает Б. Хазанов<sup>1</sup>. Роман новейшего времени должен был видоизмениться, и необходимость его трансформации была предопределена еще одним важным обстоятельством.

В XX веке на смену эпохе классического романа пришла эпоха кинематографа. Кино – это мышление сценами, скопированное с романа. На общую нарративную природу двух искусств указывает Ю. Лотман в статье «Природа киноповествования»: «То, что изображение в кино подвижно, переводит его в разряд «рассказывающих» (нарративных) искусств, делает способным к повествованию, передаче тех или иных сюжетов»<sup>2</sup>. «Низшим уровнем» повествования он называет монтаж кадров, для характеристики более высоких уровней ученый прибегает к категориям словесного искусства: «рифма», «ритмический ряд», «грамматика нарративной структуры киноязыка».

---

<sup>1</sup> Хазанов Б. Апология нечитабельности. Заметки о романе и романах // Октябрь. 1997. № 10. С. 159–170. См. также: Иванов В.В. Взгляд на русский роман // Звезда. 1994. № 7. С. 175–183.

<sup>2</sup> Лотман Ю.М. Об искусстве (Природа киноповествования). СПб.: «Искусство – СПб», 1998. С. 661.

Восприняв нарративную природу классического романа, кинематограф, в свою очередь, оказал сильнейшее влияние на литературу XX века; его специфические приемы получили широкое распространение в словесном искусстве, о чем убедительно свидетельствует большое количество кинематографически изображенных сцен, эпизодов и моментальных «стоп-кадров», обладающих картинной наглядностью. Одно из главных проявлений **кинематографичности** – монтажность синтаксической композиции в прозе. Композиционно-синтаксическими средствами здесь изображается динамическая ситуация наблюдения, изменения ракурса и крупности плана изображения наблюдаемого и т.п.

Словесно-изобразительный и зрительный (визуальный) ряды в современной прозе развиваются параллельно, воздействуя одновременно на несколько органов чувств и создавая, в известной мере, эффект синестезии. «Сегодня всякий пишущий человек, – признается В. Маканин, – сам того не сознавая, выступает на своих страницах как режиссер. Или, что смешнее, киномеханик – словами показывает сцену за сценой. Это, на мой взгляд, этап развития писателя»<sup>1</sup>. При всем том писатель настаивает на необходимости «вырваться за пределы **сценного мышления**». «Пишущему человеку, – продолжает он свои размышления о взаимодействии двух искусств, – 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»<sup>2</sup>. Свою позицию писатель определяет так: не потребление кино, а конкуренция с ним. «Возможно, я несправедлив, кино мне кажется искусством отмирающим, в отличие от литературы, музыки, живописи. Живопись, Слово, Музыка возникли вместе с человечеством и существуют из века в век с ним параллельно, в отличие от синтетических искусств, у которых есть начало и, следовательно, конец. Синтетические искусства не самодостаточны и, как всякое такое объединение, как всякий союз, кратковременны». Самодостаточность искусства слова обеспечивается богатой

---

<sup>1</sup> Интервью А.Солнцевой с писателем В. Маканиным // Время новостей. 2000. № 148. 17 октября.

<sup>2</sup> Там же



и гибкой системой языка, кроме того, очевидные и бесспорные преимущества словесного искусства заключаются в неограниченных возможностях рефлексии и неисчерпаемости человеческого подсознания.

Конец XX века демонстрирует нам возвращение на культурную орбиту **архаических жанров**, трансформирующихся под влиянием потребностей литературного развития «закатной эпохи». Непосредственный контакт современной прозы с «неготовой, становящейся современностью» парадоксально сопровождается регенерацией архаических, отшлифованных многими веками культуры сюжетных архетипов. Как предвидел О. Мандельштам, «роман возвращается к истокам – к летописи, агиографии, к «Четьи Минеи»<sup>1</sup>. Добавим – к анекдоту, притче, мифу. Литература живет мифотворчеством, но, в отличие от мифа, истина, которую предлагает художественный текст, не становится общеобязательной, у нее нет авторитарных притязаний, ее значение относительно, ее власть бесспорна лишь внутри художественной структуры. **Востребованность мифа** в эпоху постмодерна мотивируется прежде всего тем, что хаотическую случайность эмпирической жизни миф возводит к закономерно-осмысленной модели, аморфные типы современности представляет актуализациями вечных характеров, в результате злободневное оказывается «кажимостью», а вечное – сущностью. Со сказанным выше коррелируют и резкое ослабление сюжетности в современной прозе, и кризис идеи детерминизма, и волнующая литературу проблема соотношения фатализма и свободы. «Постоянное вторжение природы с ее законом смерти и рождения, вытеснения старого молодым, слабого сильным, тонкого грубым и с ее равнодушием к человеческим целям и идеалам... делает человеческую жизнь трагической», – пишет Ю. Лотман<sup>2</sup>. Миф подвигает современных писателей (и читателей) к восприятию жизни как правильной трагедии.

Приступая к анализу жанровых трансформаций конца XX века, подчеркнем, что движение жанра осуществляется преимущественно в двух направлениях: к расширению границ, скрещиванию с другими,

---

<sup>1</sup> Мандельштам О.Э. Конец романа // Мандельштам О. Слово и культура: Статьи. М.: Сов. писатель, 1987. С. 75.

<sup>2</sup> Лотман Ю.М. Об искусстве (Природа киноповествования). СПб.: «Искусство – СПб», 1998. С. 333.

это путь **гибридизации**, или – к сужению семантического поля, редукции, это путь **минимализации**. Жанровая маркировка, вводимая самими авторами, сигнализирует читателю об избранном им пути: «Дурочка: роман-жизние», 1998, С. Василенко, «Сбор грибов под музыку Баха: роман-мистерия», 1998, А. Кима, «Орфография: опера в трех действиях», 2003, Д. Быкова.

Жанровая минимализация кладется в основу новых романских форм: Д. Пригов. Живите в Москве: *рукопись на правах романа*, 2000; Ю. Дружников. Смерть царя Федора: *микророман*, 2000; А. Жолковский. Эросипед и *другие виньетки*, 2003. Приемы свертывания повествования обнажаются уже на уровне авторского определения жанра: «маленькая повесть», «короткая повесть», «мемуарные виньетки», «микророман».

Однако справедливости ради нужно сказать, что существует и третий способ бытования канона – тиражирование, эксплуатация старых форм; назовем его – путь **беллетризации**. Так, жанровая структура, распавшись на «верхнем», романическом, этаже литературы, уходит на «низший» ее этаж, как бы компенсируя собой свободу «верхнего» уровня. Тенденция беллетризации литературы в известной мере обусловлена социальным заказом – покупательским спросом потребителей книжной продукции. На беллетристику активно работают и средства массовой информации. Наиболее востребованными массовым читателем оказываются жанры детектива, мелодрамы, фантастики, беспрестанно тиражирующие высокие образцы. Романский принцип с его разнообразными жизненными перипетиями беззастенчиво эксплуатируется масскультом, составляющим сюжетные схемы многочисленных книжных и телесериалов. Сложность, возникающая и перед читателем, и перед литературно-критической мыслью современности, состоит в том, что провести четкую границу между массовой и серьезной литературой не всегда представляется возможным.

В условиях рыночной экономики меняется общественный статус литературы, писатели оказываются перед необходимостью самоопределения в новой социокультурной ситуации. Одни выбирают тактику прямого обращения к читателю, открытой проповеди, другие избирают молчание, третьи – путь эстетического эксперимента. Зона эстетического риска – это черта, недавно жестко разделявшая высокое ис-

кусство и масскульт. В то время как массовая литература без стеснения тиражирует открытия классики, «новая проза» дерзко вторгается на жанровую территорию литературы массовой, соединяя приемы западных фэнтези, ремейка, детектива, криминальной истории, мелодрамы, триллера и т.п. с русской жанровой традицией, национальной историей, русской ментальностью, наконец. Так рождаются **синкретичные жанры**: детективная пастораль («Вещий сон») и уличный романс («Братья») А. Слаповского, мещанский роман («Иван Безуглов») Б. Кенжеева, «Жизнь насекомых» В. Пелевина, «Бульварный роман» А. Кабакова, «Записки экстремиста» А. Курчаткина, «Ночной дозор» (ноктюрн на два голоса) М. Кураева, «Love-стория» Г. Щербаковой, «Удавшийся рассказ о любви» В. Маканина. Комментируя новую писательскую стратегию, последний, в частности, говорит: «Моя позиция проста. Газеты, ТВ и сама нынешняя жизнь на пять порядков приблизили человека к грубым реалиям и насилию. Потому и нравятся нынешнему человеку детективы, потому и в ходу откровенный секс. Для читателя где насилие – там и правда! У публики есть потребность в сильных, грубых и непосредственных ощущениях. Я не судья читателю... И если вы, читатели, огрубели свое восприятие – я принимаю ваши правила игры, но я все равно скажу вам то, что я хочу сказать. Вашими средствами, но то, что хочу я»<sup>1</sup>. В свете заявленной проблемы обратимся к двум относительно недавним произведениям Людмилы Петрушевской и Владимира Маканина.

### **3.1.1. Попытка романа: «Номер Один, или В садах других возможностей» Л. Петрушевской и «Испуг» В. Маканина**

Провозглашенные классиками русской литературы, удостоенные авторитетнейших премий, опытные писатели сознательно пошли на риск и ... потерпели творческую неудачу, о чем свидетельствуют отзывы критиков и читателей. Приведем некоторые из самых мягких. Б. Кузьминский о книге Петрушевской: «Реакция литературного сообщества на книгу, судя по красноречиво скудным публикациям и по

---

<sup>1</sup> Интервью А.Солнцевой с писателем В.Маканиным // Время новостей. 2000. № 148. 17 октября.

откровенным разговорам в кулуарах, беспрецедентно кислая»<sup>1</sup>. А. Агеев о книге В. Маканина: «Испытав недоумение и раздражение, очень хочется признать «Испуг» досадным недоразумением. И успокоиться на том. С кем не бывает? И гении не всегда оказывались на высоте»<sup>2</sup>.

Обе книги позиционируются авторами как романы. Для современной литературы в целом характерна жанровая игра, гибридизация жанров. В эпической форме становится все более очевидным ослабление сюжетной линии, смещение пространственно-временных планов и точек зрения. Наблюдается кризис крупной формы в целом, происходит расщепление романа, актуализация архаических жанров. В нашей статье мы рассмотрим произведения Л. Петрушевской и В. Маканина в двух весьма актуальных ракурсах: с точки зрения кризиса жанрового мышления и в аспекте выбора индивидуальной писательской стратегии.

### **Вариант 1: мистический триллер, или апокалипсис нашего времени**

С момента появления на книжных прилавках роман Л. Петрушевской «Номер Один, или В садах других возможностей» (2004) вызвал весьма противоречивые отклики. Михаил Золотоносов пророчил книге статус главного литературного события года и гарантировал одну или две престижные премии. Иную судьбу предрек роману Борис Кузьминский: «„Номеру Один“ <...> наверняка не снискать ни хороших дифирамбов, ни весомых наград»<sup>3</sup>. Критика на роман Петрушевской представлено весьма широко – как сдержанно-аналитическая (А. Латынина, Т. Москвина, Т. Прохорова, Д. Маркова, Г. Ребель), так и откровенно-негативная (Д. Бавильский, Б. Кузьминский, П. Фаворов). Наиболее развернутую аргументацию своего неприятия очередного эксперимента писательницы дал А. Немзер в статье «Дикая животная сказка».

---

<sup>1</sup> Кузьминский Б. Пупсы; петроглифы // <http://www.culture/russ.ru/literature/20040528-pr.html>.

<sup>2</sup> Агеев, А. Гражданин убегающий. О романе Владимира Маканина «Испуг» // [http://www.litkarta.ru/dossier/ageev-o-makanine/view\\_print/](http://www.litkarta.ru/dossier/ageev-o-makanine/view_print/).

<sup>3</sup> Кузьминский Б. Пупсы; петроглифы // <http://www.culture/russ.ru/literature/20040528-pr.html>.

Критик полагает, что под видом романа читателю преподносится авантюрно-мистическая история, сводимая к сюжету волшебной сказки: нарушение запрета – испытания в стране мертвых – разрешение трудной задачи – воскресение. Автор стремится донести до читателя свое слово о нашем одичавшем мире и его неуклонном движении к своему концу, вернее – падении в архаику, в первобытность. Вымышленный северный народ энгти у Петрушевской символизирует не только спившуюся, терзаемую бандитами и бизнесменами Россию, но и все человечество: «Голый человек на голой земле, ведомый могучим инстинктом сохранения рода». Экспериментируя с жанром, утверждает Немзер, Петрушевская создает свой собственный миф – «авторский, искусственный, замаскированный под роман». Заканчивается статья следующей резолюцией: "Я не могу назвать «новую» книгу Петрушевской иначе, как, используя ее же оборот, еще одной «дикой животной сказкой»<sup>1</sup>.

Не подлежит сомнению тот факт, что «Номер Один», действительно, опыт Петрушевской в новом жанре, авторский жанровостилевой эксперимент. Здесь в предельно сгущенном виде, в концентрации, достигающей критической величины, предстает парадоксальная манера писательницы. Мифологическое начало, прежде обнаруживавшее себя аллюзивно, ономастически, в романе демонстративно подчеркивается, обнажается. Постмодернистский дискурс нарочито выдвигается на первый план. Повествование напоминает шизоидный бред, герои романа находятся в состоянии транса, гипноза, метемпсихоза. Так ли это неожиданно?

Вряд ли можно считать откровением для читателя мысль о том, что главным регулятором поведения персонажей большинства произведений Петрушевской оказывались, деструктивные импульсы, «разбомбление жизни» – бессознательное в человеческой психике. Уже в цикле рассказов «В садах других возможностей» бессознательное трактуется писательницей как сфера, связывающая человека с миром мертвых, посредством которого в тело индивида вселяются души его предков. Новизна романа «Номер Один...» в том, что он демонстрирует максимально утрированное сочетание физиологии с мистикой.

---

<sup>1</sup> Немзер А. Дикая животная сказка // <http://www.ruthenia.ru/nemzer/petrushevskaja.html>.

Ученый-этнограф везет большой выкуп за похищенного во время экспедиции своего коллегу. В дороге его грабят, убивают, и его душа переселяется в тело убийцы. Основу содержания этого мистического триллера составляет изображение парадоксального сосуществования души ученого-этнографа Номера Один и тела его убийцы, бандита и наркомана Валеры. Причем материально-телесное начало в романе неизбежно побеждает духовное; душа гуманиста, пребывая в теле преступника, очень скоро освобождается от интеллектуальных комплексов и нравственных механизмов.

Критики единодушны в том, что в романе стираются границы между игровой и неигровой реальностью. Криминальный сюжет развивается по законам компьютерной игры. Главный герой Номер Один, согласно веянию времени, хочет заработать денег на изобретенной им компьютерной игре «В садах других возможностей», в основе сюжета которой лежит мотив хождение в мир мертвых, в ады всех конфессий. Сам же герой получает ад одной из них – по правилам, установленным шаманом северного народа энти.

Автор-экспериментатор демонстративно отказывается от психологической мотивации поступков героев, соединяет абсолютно не стыкующиеся сюжеты и жанры, намеренно обнажая швы между ними. Как справедливо полагает Т. Прохорова, Петрушевская обыгрывает проверенные модели массовой культуры: использует детективную интригу, приемы «криминального чтива», фэнтези, чернушно-социального романа<sup>1</sup>. Однако штампы массовой литературы, кажущиеся некоторым критикам знаком вторичности, выступают не как приемы, а как объекты изображения. Здесь мы находим и шаманов, и нижний мир, и компьютерные игры, и переселение душ, и бандитские разборки, и наркотики. Но все эти атрибуты криминально-развлекательной литературы в книге Петрушевской погружены в густую и вязкую художественную материю, предельно насыщенную бытовой и уголовной чернухой<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Прохорова Т. Как сделан первый роман Людмилы Петрушевской // Вопросы литературы. 2008. № 1.

<sup>2</sup> Ребель Г. Людмила Петрушевская: Время смерть? // [http://philolog.pspu.ru/module/magazine/do/print\\_115#b1](http://philolog.pspu.ru/module/magazine/do/print_115#b1) .

Сюрреалистический элемент в романе «Номер Один...» цементирует его художественный мир, преобразуя характерный для Петрушевой бытовой, «чернушный» пласт, сообщая ему онтологическое измерение и апокалипсический масштаб. Сдвиг в нарочитую условность обнажает скрытое за привычным, житейским – трагедийное и инфернальное. Петрушева безжалостно разрушает любые иллюзии, обнажая грубую правду жизни и раскрывая перед читателем роковое несовершенство человеческой природы. Боль, ужас, разочарование предстают неизменными константами человеческого бытия.

«Болезненная жуть романа Людмилы Петрушевой затягивает, завораживает, словно ночное пение мамонта. Только после этого очень хочется почитать что-нибудь другое – как проснуться после кошмара», – признается Д. Маркова<sup>1</sup>. И с ней трудно не согласиться. Однако необходимо затронуть и другой аспект феномена творческой неудачи.

Историкам литературы XX века, как и поклонникам таланта Петрушевой, хорошо известно, что писательнице слишком долго чинили препоны в советское время (между временем написания рассказов и их публикацией пролегло почти 20 лет); слишком назойливо эксплуатировали ее имя в эпоху перестройки (приклеивали ярлыки – «шоковая», «натуралистическая», «чернушная»). В конце концов ее провозгласили классиком и оставили в минувшей эпохе. Однако жанрово-стилевые поиски 1990-х годов (назовем, к примеру, «Карамзин деревенский дневник», «Глюк», «Возможность мениппеи», «Морские помойные рассказы») свидетельствуют о том, что Петрушева бесстрашно стремится нащупать новую манеру. Она не уходит от изображения убогого быта, мелких склок и свинцовых мерзостей, но в ее произведениях мощно вторгается условность, гротеск, фантастика, миф.

Между тем «свой» читатель сходит со сцены, а новый читает совсем другие книги... Тогда Петрушева смело вторгается на чужое пространство постмодернистского романа. Вовсе не случайно Немзер бросает писательнице упрек в стремлении «переплюнуть пелевиных-сорокиных». А многие из его коллег по цеху в сюжете романа «Номер

---

<sup>1</sup> Маркова Д. Будьте как дети? // Знамя. 2005. № 3. С. 217.

Один» обнаруживают явные параллели с романами “Лед” и “Путь Бро” В. Сорокина<sup>1</sup>.

Некогда Татьяна Касаткина точно подметила, что Петрушевская «сильно проигрывает при попытке писать откровенные параболы», в то время как ее «житейские» рассказы — настоящие притчи. «Петрушевская ничего не конструирует, — пишет Касаткина. — У нее просто особое устройство глаза, я бы рискнула сказать, изъян зрения. Примерно тем же изъяном страдал Гоголь... Разнообразные постмодернистские игры и попытки реконструкции чернухи по народным образцам не имеют никакого значения и абсолютно не страшны рядом с этим реальным изъяном, который порождает большого художника и именно поэтому обладает всей силой воздействия на читателя»<sup>2</sup>.

### **Вариант 2: игра в поддавки, или новый Декамерон.**

Издательство «Гелиос» анонсировало выход романа В. Маканина «Испуг» 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». «Решительной неудачей» назвал публикации Маканина А. Немзер<sup>3</sup>. А. Агеев увидел возможность прочтения «Испуга» как «дешевой, хотя и со специфическим душком, эротики»<sup>4</sup>. О. и В. Новиковы парировали: «Прорабатывать сатира и нимфу на профсоюзном собрании бесполезно», гедонизм героя Маканина есть «возможное утешение, которое осталось уходящему поколению»<sup>5</sup>. Скандальный резонанс книге был обеспечен. Но что это — только ли коммерческий ход издательства, или сознательная писательская стратегия?

В одном из интервью на вопрос корреспондента, есть ли искушение писать «для публики», В. С. Маканин уклончиво отвечает: «Так

---

<sup>1</sup> Лесин Е. Чучуны и покойнички // [http://exlibris.ng.ru/lit/2004-05-13/4\\_petrushevskay.html](http://exlibris.ng.ru/lit/2004-05-13/4_petrushevskay.html).

<sup>2</sup> Касаткина Т. «Но страшно мне: изменишь облик ты...» // Новый мир. 1996. № 4. С. 218.

<sup>3</sup> Немзер, А. Полное олушение. *О повести Владимира Маканина «Коса – пока роса»* // <http://www.ruthenia.ru/nemzer/makanin-kosa.html>.

<sup>4</sup> Агеев, А. Гражданин убегающий. О романе Владимира Маканина «Испуг» // [http://www.litkarta.ru/dossier/ageev-o-makanine/view\\_print/](http://www.litkarta.ru/dossier/ageev-o-makanine/view_print/).

<sup>5</sup> Новикова, О., Новиков, В. Сладострастие потеснило сердечность. Или нет? // Звезда. 2007. № 3. С. 206, 207.



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»<sup>1</sup>.

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 на молоденьких девочках»<sup>2</sup>. Считается, что писателю проще брать для своих текстов известные обстоятельства, нередко, из собственной жизни. Так возникает обычная путаница: отождествление автора с героем. Писатель жалуется и негодует 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 «Испуг» (2006) правильнее было бы назвать циклом эротических новелл. Высвобождение телесности, сюжеты посрамления мужа-рогоносца, мотив ошибки, фрагментарность композиции отсылают к роману Боккаччо. Фрагменты будущего романа Маканин печатал в «Новом мире» в течение пяти лет – с 2001 по 2006-ой. Сначала журнальные публикации шли с отсылками к складывающемуся циклу «Высокая-высокая луна», но уже в 2006-ом рассказы «Нимфа», «Старики и Белый дом», «Старость, пятая кнопка» печатались как главы из романа, выход которого лишь немного опоздал к сентябрьской книжной ярмарке. В новой книге легко угадываются аллюзии на широко известные произведения Маканина – «Голоса», «Утрата», «Отстав-

---

<sup>1</sup> Интервью А. Солнцевой с писателем В.Маканиным // Время новостей.2000. № 148. 17 октября.

<sup>2</sup> Чаплыгина М. «Опасно писать про любовь и смерть» (интервью с писателем) // [http://geleos.ru/?key=art&art\\_id=134](http://geleos.ru/?key=art&art_id=134).

ший», «Кавказский пленный», «Нешумные» и, конечно, на роман «Андеграунд, или Герой нашего времени».

На превосходно выполненной обложке книги – картина Адольфа Бугро «Нимфы и сатир». Тексту романа предпосланы два эпитафия: один – из каталога художественной выставки (об известной картине Жана Антуана Ватто «Сатир и испуганная нимфа»), второй – из газетного очерка о стариках, наблюдавших за обстрелом Белого Дома в октябре 1993 года.

Двенадцать новелл цикла объединены образом главного героя-повествователя. Пенсионер Петр Петрович Алабин, в полнолуние страдающий бессонницей и одержимый любовной страстью, подглядывает за молодыми особами. Луна возбуждает его, вдохновляет на любовные подвиги. Кто такой Алабин? Племянник Олежка с солдатской прямоотой именуется своего влюбчивого дядю «старым козлом», «шизоидом» и Лукой Мудищевым. С Козлодоевым Алабина уравнивает эпитафия к «Моим воровским ночам». Другие образные идентификации не менее ироничны: «сытый бухарский кот», «блистательный (и лишь чуть пошловатый) малаховский Казанова»<sup>1</sup>.

С одной стороны, Петр Петрович Алабин – авторский протоголист, ироничный психолог, знаток Юнга и Бодрийяра, живописи и литературы, стремящийся объяснить себя и мир через сложные метафоры культуры. С другой стороны, он – просто старый человек, который лунными ночами испытывает приступы радости бытия. Чуткий ко всем проявлениям красоты, одинокий старик избирает себе в подружки луну и ведет с нею долгие беседы.

Поместив своего Петра Петровича с его добровольного согласия в психиатрическую клинику, автор ставит диагноз: «неадекватен». Маканинскому герою, иронически именуящему себя «сатирмэн» (от слова – «сатир»), медицинский диагноз только на руку. Лунными летними ночами он бродит по своему дачному поселку, время от времени пробираясь в соседские дома, любителю спящими женщинами и активно их соблазняет. Впрочем, может быть, это женщины соблазняют его. В качестве исторического доказательства автор направляет внимание читателя на ту самую картину Бугро, что вынесена на обложку

---

<sup>1</sup> Маканин В. Испуг: роман / Владимир Маканин. М.: Гелеос. 2006. С. 24.

книги. Здесь старенький сатир, как и в древнем мифе, пытается соблазнить нимф. Однако взгляните-ка, настаивает Маканин, он гораздо больше испуган, нежели сами нимфы. Уж скорее они вдохновлены предстоящим поединком, они горят вожделением...

Издательская реплика про «асимметричный ответ набоковской «Лолите» придумана очень умно. Тема преступной любви к нимфеткам неизменно популярна. «Лолита» – испытанный, твердый бренд. Однако несовершеннолетних девиц маканинский герой не растлеивает. 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. Однако 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 одном из интервью Маканин признается: «Я понимал, что риск изрядный, но меня охватила жажда дела, жажда лепки образа, которого еще не было. Это образ старика, который живет, как молодой. Литература не занималась этим делом, меня охватил ужасный экстаз, когда я понял, что топчу совершенно нехоженую землю. Все, что было, даже в западной литературе, это оправдание старика – перед закатом солнца жениться на молодой. В русской литературе есть старик Карамазов, но, безусловно, считается, что он занимается не своим чувством по сравнению с молодыми. Я рассматриваю это как данность Богом: способность любить в старом возрасте не как ущерб, не как какой-то изъян, который проигрывает рядом с молодыми, а напротив как нечто сильное и мощное»<sup>1</sup>. Любовь – величина, равная жизни и смерти. Она дается всем, в то время как качество любви – вещь сугубо индивидуальная, как талант.

Изначальный импульс этой книги был очень грустным. Ровесники писателя один за одним уходят из жизни. Это люди, которые ездили на целину, участвовали в социалистических преобразованиях, освоении Сибири и Крайнего Севера. Вспомним одного из героев повес-

---

<sup>1</sup> Чаплыгина М. «Опасно писать про любовь и смерть» (интервью с писателем) // [http://geleos.ru/?key=art&art\\_id=134](http://geleos.ru/?key=art&art_id=134).

ти «Гражданин убегающий» (1978) семидесятилетнего «хлопотуна и подвижника» по имени Аполлинарьич. Романтик образца 30-х гг., эпохи «большевиков пустыни и весны», он влюблен производственной страстью в женщину по имени Сибирь и живет в своем собственном временном измерении, единица которого – количество выкопанных колодцев, а конечная цель и смысл жизни выражаются космическим лозунгом: «Копай. Планета ждет!»

У сегодняшнего семидесятилетнего героя ничего не осталось, он одинок, беден, ничего не нажил. «Если посмотреть шире, – размышляет писатель, – наше поколение было задумано с размахом. Не было перебито революцией, 37-ым годом или, скажем, войной. Первое небитое поколение. Но зато нам досталась драма ухода. После энергичной и много обещавшей жизни нищенская старость: пенсия ничтожная... истощившееся здоровье... блеклость былых идеалов. Наше поколение доживает неудовлетворенным, непонятым, недоговорившим: жизнь ушла, а былой порыв зачем-то остался!»<sup>1</sup>. Этот порыв проявляется в неодолимой жажде любви.

Раскрывая свой замысел, писатель признается: «У меня импульс был такой. Мой друг, математик, покончил собой в этой ситуации, а его антипод, тоже мой друг, занялся бессмысленным поиском, случайным поиском женщины, дабы не сделать того, что сделал тот. Сначала я думал, что это будет сравнительный роман-жизнеописание. А потом я подумал, что как уходить из жизни, это сейчас все понимают, нечего мне это делать, а альтернативный вариант меня заинтересовал»<sup>2</sup>.

Другими словами, авторская мысль такова: состарившееся, но сохранившее порыв поколение противостоит молодому, но уже лишившемуся силы, страсти и вкуса жизни. Им, сегодняшним молодым – искалеченному в «горячей точке» внучатному племяннику Олежке, дочери известного политика, прекрасной наркоманке Даше – жизнь без допинга, без наркоты – не в кайф! Племянник Алабина, прошедший Чечню, вдохновляется только под грохот проходящих танков, и в

---

<sup>1</sup> Чаплыгина М. «Опасно писать про любовь и смерть» (интервью с писателем) // [http://geleos.ru/?key=art&art\\_id=134](http://geleos.ru/?key=art&art_id=134).

<sup>2</sup> Интервью с писателем В. Маканиным в «Российской газете» // <http://www.rg.ru/2008/06/05/makanin.html>

своем мужском бессилии бессознательно стремится назад, в утробу. Дашу влечет к Белому дому не судьба России, а наркозависимость.

Активная старость, по Маканину, есть форма сопротивления бессмыслице жизни. Нет ничего, что так же мощно противостоит ожиданию неизбежной смерти, как любовь. Это единственное, что вытесняет последний страх. Маканин написал роман о русских стариках, об их боли, об их жизни, но еще о любви и красоте. Эпиграф из Поля Валери оформлен как реплика в затяжном споре: «Человек думает и рассказывает о красоте. В конце-то концов!..».

Сказанное выше свидетельствует о том, что в новых рыночных условиях писатель поставлен перед необходимостью выработки индивидуальной стратегии взаимоотношения с читателем и издателем. Игра в поддавки всегда сопряжена с определенным риском. Но самое 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 непредсказуемы.

### 3.1.2 Новые жанровые образования и авторские номинации

Девиз современной литературы – коммуникация. Не желая терять контакт с читателем, литература делает шаг навстречу массовой аудитории, на что критика реагирует по-разному<sup>1</sup>. Явления «новой прозы» в течение последних 20 лет непрерывно сопровождаются спорами об эстетической игре, ее возможностях и пределах, ее этике и перспективах. Нам представляется важным проследить сам механизм **скрещивания масскульта с классической традицией**. В современной литературной науке обнаруживаются разные подходы к решению этой задачи. С одной стороны, А. Немзер и А. Зверев, однозначно отрицательно высказывающиеся об «эпохе культурных конгломератов», разностилья, смешения изысканности и кича разнородного,

---

<sup>1</sup> Ревнивые почитатели классической традиции усматривают в подобных экспериментах вторичность, даже кощунство, резюмируя: «вульгарный мистицизм» («Стражница» А. Курчаткина), «серия стоп-кадров» («Зеркало Монтачки» М.Кураева), «Опять этот гаер морочит порядочных людей» (А. Немзер о В. Пелевине) и т.п.

несочетаемого»<sup>1</sup>. С другой стороны, Н. Лейдерман и М. Липовецкий с их идеей «культурного полилога, соединяющего различные эстетики, далекие друг от друга системы идей взаимным вниманием»<sup>2</sup>. Судьбой русской классики в эпоху постмодернизма всерьез озабочены многие историки отечественной литературы (С. Бочаров, Вл. Новиков, Ст. Рассадин и др.). В новых условиях обращение к классическим жанровым канонам, использование приема паратекстуальности (отношение текста к заглавию, послесловию, эпиграфу) видятся попыткой организовать многоголосую субъективность хаоса, преодолеть (или скрыть?) рыхлость постмодернистского текста. Литературный образец превращается в пастиш, ремейк, сиквел (продолжение). В этой связи серьезное беспокойство по поводу деконструкции классики, ее разложения на отдельные элементы, высказывает Марина Адамович: «Мы стоим перед опасностью формализации классики, уподобления ее приему в современной культуре»<sup>3</sup>. С ней солидарен известный чеховед В.Б. Катаев, однако последний не склонен к категорическому неприятию постмодернистской игры, усматривая в ней остраненное оживление классики, больше того – проявление любви, но без веры и поклонения<sup>4</sup>.

Совершенно очевидно, что в 1990-е годы начинается выработка новой художественной стратегии, внутренняя перестройка нашей словесности, это значит – происходит радикальное изменение жанрового репертуара, меняется позиция автора и роль литературного героя. Показателем сознательного выбора писателем оригинальной жанровой стратегии становятся авторские указания на жанр, количество и многообразие которых делают актуальным вопрос об их типологии. Характер жанровых номинаций свидетельствует, с одной стороны, о жанровой рефлексии автора, с другой – о разрушении и сознательной трансформации традиционных моделей.

---

<sup>1</sup> Зверев А. Похвала диалогу (в обстоятельствах, касающихся не только литературы) // *Вопр. литературы*. 1995. № 6. С. 27.

<sup>2</sup> Лейдерман Н.Л., Липовецкий М.Н. Между хаосом и космосом. Рассказ в контексте времени // *Новый мир*. 1991. № 7. С. 257.

<sup>3</sup> Адамович М. Юдифь с головой Олоферна (псевдоклассика в русской литературе 90-х) // *Новый мир*. 2001. № 7. С. 169.

<sup>4</sup> Катаев В.Б. Чайка – цапля – ворона (Из литературной онтологии XX века) // *Чеховиана. Полет «Чайки»*. М.: Наука, 2001. С. 267–274.

Жанровый подзаголовок создает у читателя определенные ожидания содержания и формы текста. 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 каноном, национальной традицией, сигнализируя об экспериментальном характере произведения.

Зачастую жанровое определение уточняется эпитетами, дополнениями, которые могут указывать на тему («Временитель: *Роман о дружбе и любви*», 1987, С. Есина) или объем («Спички: *Маленький роман*», 1993, А. Бородыни), на структуру («Желябугские выселки: *Двучастный рассказ*», 1999, А. Солженицына) или субъекта повествования («Дружбы нежное волнение: *Записки провинциала*», 1992, М. Кураева). 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.

Авторские жанровые номинации нередко указывают на те или иные литературные или фольклорные жанры («Поющие в Интернете: *сказки для взрослых*», 2002, В. Тучкова; «Отец-Лес: *Роман-притча*», 1993, А. Кима), 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*», 1994, Л. Леонова; «Поверх Фрикантрии, или Анджело и Изабелла: *мужской роман-травелог*», 2008, С. Кибальчич).

В процесс жанрообразования вовлечены не только жанры из смежных речевых сфер (*монолог, диалог, исповедь*), но и из области искусства (с обращением к поэтике живописи, театра, кино): «Ночной дозор: *Ноктюрн на два голоса при участии стрелка ВОХР тов. Полуболотова*», 1988, М. Кураева; «Братья: *Уличный романс*», 1995, А. Слаповского; «Синдикат: *Роман-комикс*», 2006, Д. Рубиной; «Смерть автора: *Филологический триллер*», 2007, М. Елифёровой.

Интермедиальная поэтика важна в плане выяснения степени проницаемости границ между искусствами, их взаимодействия в рамках

словесного искусства, текстообразующих и смыслообразующих функций визуальных и музыкальных кодов. Назовем такие произведения, как «Ермо», 1996, Ю. Буйды; «Прохождение тени», 1997, И. Полянской; «Сбор грибов под музыку Баха», 1998, А. Кима; «Опыты», 2002, М. Вишневецкой; «Быть Босхом», 2004, А. Королева, объединенные стремлением классифицировать интермедиальные коды и выявить персоналии художников и музыкантов, определяющих автотоконцепцию современной прозы. Экспансию музыкальных жанровых номинаций в новейшей прозе современная наука связывает с кризисом жанрового мышления и тенденцией метафоризации всех уровней современного повествования.

Взаимодействие литературы XX века с кинематографом обуславливает доминирующие позиции монтажно-коллажных конструкций и, соответственно, отражается в жанровых подзаголовках: «Long Distance, или Славянский акцент: *сценарные имитации*», 2000, М. Палей; «Мастер Хаос: *роман-коллаж*», 2002, Е. Попова. Кинонарратив диктует отстраненность повествования, к примеру, в сборнике В. Сорокина «Четыре», 2005, где рассказы, сценарии и либретто собраны по сходству повествовательной оптики – бесстрастности, внимательности и отстраненности видеозаписывающего устройства – камеры, которая стоит между читателем и текстом сценария, что сообщает сценарному тексту большую степень условности (большую, чем в пьесе).

Ещё одна жанровая новация в словесности эпохи всеобщей компьютеризации – литература, вводящая поэтику Интернет-общения: «Поющие в Интернете: *сказки для взрослых*, 2002, В. Тучкова; «Flashmob. Государь всея Сети», 2007, А. Житинского. Последний позиционируется как «*приватный онлайн-дневник одного малоизвестного юзера*», полученный издателем по почте на CD-диске. Ученый физик, используя принцип работы больших самоорганизующихся систем, создает информационную пирамиду; в результате организуемые им акции (флешмобы) сотрясают не только Интернет, где они зарождаются, но и порядок в стране.

Компьютерные технологии активно взаимодействуют с литературой, порождая новые формы, способы организации повествования. В художественных текстах они реализуются на разных уровнях поэтики как приемы: на словесном уровне – введение специальной лек-



стики и элементов компьютерной программы; на сюжетно-композиционном уровне – сценарии видеоигр («Принц Госплана» В. Пелевина, «Друг утят» Д. Галковского), организация текста в виде Интернет-сайта («Акико» В. Пелевина). 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» В. Пелевина. На наших глазах рождается новая жанровая форма, которой адекватного названия еще не найдено.

Установка на поиск «эксклюзивных» названий проявилась и на жанровом поле литературных биографий. Так, в оригинальном исследовании уральских ученых о книгах серии «ЖЗЛ» приводится ряд таких примеров: *биография-версия* (И. Волгин), *биография-детектив*, *биография-роман* (А. Варламов), *жанр без правил* (А. Холиков), *биография сознания*, *экзистенциальная биография* (Л. Панн), *биография-процание* (Е. Луценко), *интеллектуальная биография* (Д. Бабич), *фантастическая биография* (Е. Погорелая). Книги, выполненные в формате «ЖЗЛ» и выдаваемые за биографии, Т. Снигирева и А. Подчиненов квалифицируют как литературоведческие работы: «Ахматова» С. Коваленко, «Даниил Хармс» А. Кобринского, «Мандельштам» О. Лекманова, «Маршак» М. Гейзера, «Брюсов» Н. Ашукина и Р. Щербакова.

На рубеже столетий о себе заявляет новое жанровое образование – *филологический роман*: «Довлатов и окрестности», 1999, А. Гениса, «Ложится мгла на старые ступени: Роман-идиллия», 2001, А. Чудакова, «Сентиментальный дискурс: Роман с языком», 2001, В. Новикова. Современная критика не без основания полагает, что главным героем литературы становится сочинитель, писатель. Достаточно назвать книги, удостоенные авторитетных премий: «Линии судьбы, или Сундучок Милашевича», 1992, М. Харитонова, «Трепанация черепа», 1996, С. Гандлевского, «Ермо», 1996, Ю. Буйды, «Андеграунд, или Герой нашего времени», 1998, В. Маканина.

Объектом и субъектом художественной рефлексии становится собственное сознание и подсознание автора, внешний сюжет нередко

заменяется внутренним – поиском самого себя, авторефлексией<sup>1</sup>. Действительно, словесность конца XX века занята преимущественно поиском наиболее адекватных форм запечатления человеческого под-сознания. В. Маканин в этой связи говорит: «Камерность позиции не означает камерности текстов. Дух дышит где хочет. Зато яростным любителям борьбы «света» с «тьмой» можно подсказать, где простор и где самое-самое безграничное пространство из боевых пространств, – пространство собственного «я» (б). Новому качеству литературы современная критика дает разные названия, среди них: «эгоцентрический эссеизм» (И. Роднянская), «**стилевая центростремительность**» (Н. Иванова), новый реализм – «с высоким коэффициентом жанрового поиска и стилистического напряжения» (А. Марченко)<sup>2</sup>.

В условиях кризиса крупной формы, связанного с падением кредита доверия к «авторитетному» повествованию, безотносительно к идеологическому знаку, на авансцену выдвигаются **малые жанры** прозы, неприхотливые, мобильные и наиболее способные к формосозиданию. Малая форма становится способом переосмысления формы крупной – романа, в первую очередь, его формообразующих механизмов, его жанровых интенций. Размер текста в этом случае – результат сжатия не в количественном, а в качественном смысле. В малых жанрах (рассказе, в первую очередь) доминирует **метонимический принцип** миромоделирования, предполагающий, что конкретный предметно-бытовой план, «кусочек жизни» подается писателем как часть большого мира<sup>3</sup>.

Например, специфика современного рассказа проявляется в том, что он часто похож на **анекдот** «старого типа»: в нем представлено

---

<sup>1</sup> М.П. Абашева на основании анализа романов о писательском быте делает следующий вывод: «По существу, эти тексты свидетельствуют о том, что современная литература имеет высокую степень семиотичности и тяготеет к самоописанию, о том, что и художник, и культура в целом формируют сейчас собственную автоконцепцию» (Абашева М.П. Русский писатель конца XX века: поиск идентичности // Русская литература XX века: итоги и перспективы. М.: Изд-во Моск. гос. ун-та, 2001. С. 238).

<sup>2</sup> «Круглый стол»: Литература последнего десятилетия: тенденции и перспективы // Вопр. литературы. 1998. № 2. С. 3–82.

<sup>3</sup> Структура малого жанра, как известно из теории литературы, внутренне организует отдельно взятый фрагмент, концентрируя его обобщающий смысл, координирует часть и целое, определяет место этого фрагмента в бесконечной системе мира, выверяет идею, воплощенную в «кусочке жизни», всеобщим смыслом бытия. (См.: Лейдерман Н.Л., Липовецкий М.Н. и др. Практикум по жанровому анализу литературного произведения. Екатеринбург: Изд-во Урал. пед. ун-та, 1998. С. 12.)

одно событие, он характеризуется символической точностью деталей и минимальным числом героев. Анекдот легко внедряется в художественную структуру практически любого современного текста<sup>1</sup>, поскольку обладает качествами, отвечающими требованиям новой литературной ситуации: лаконизмом, парадоксальностью, коммуникативностью<sup>2</sup>. 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. 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 такого **романного свертывания** блестяще демонстрирует проза Л. Петрушевской.

В одной из лучших статей о творчестве писательницы известный исследователь «серебряного века» Р. Тименчик отмечает органичность, «уместность» в ее мире «пришедших от романной структуры излишностей»; среди этих структур называются следующие: «затор-моженность экспозиции, эпиложный наклон повествования, подробность пересказа засценических незначительностей»<sup>3</sup>. Иными словами, тексты Петрушевской дают основания говорить о встрече романного мышления с новой фактурой, о новом жанровом феномене – «свернутом до стенограммы романе» (там же). Прозаик конца XX века отдает явное предпочтение нонселекции перед традиционной сюжетикой и вместо сюжетной последовательности предьявляет спутанность, пест-

---

<sup>1</sup> Это явление прослеживается в широком диапазоне индивидуально-авторских систем: от Шукшина, выделявшего «рассказ-анекдот» как жанрово-композиционную форму (см.: Шукшин В.М. Вопросы самому себе. М.: Мол. гвардия, 1981. С. 246), до Пелевина, в романе которого фольклорный эпос о Чапаеве создает «рамочную конструкцию» для парадоксальной версии судьбы персонажей.

<sup>2</sup> Как полагают исследователи, анекдотическая ситуация, представляющая столкновение двух миропониманий на грани реальности и абсурда, выступает катализатором сюжетного движения, неожиданность как жанровая доминанта анекдота разрушает инерцию восприятия текста, а память об устном происхождении проявляется в повышенной коммуникативности анекдота, способствующей реализации диалогизма художественного мышления. (См.: Выгон Н.С. Анекдот в современной философско-юмористической прозе // Открытый урок по литературе: Русская литература XX века. М.: Моск. лицей, 2001. С. 393–397.)

<sup>3</sup> Тименчик Р. «Ты – что?», или Введение в театр Петрушевской // Петрушевская Л. Три девушки в голубом. М.: Худож. лит., 1989. С. 396.

роту, клубковость, смешение трагического и комического, низкого и высокого, бытового и бытийного. Вот зачин одного из ее рассказов:

*Леокадия, женищина без ноги (бежала с молоком, попала под трамвай), да к тому же еще одинокая мать после самоубийства психически нездорового мужа, такое немислимое обстоятельство, но ими тоже полна наша жизнь, – эта Леокадия, мать с ребенком, ежеминутно как бы благодарила своего мужа Петра за то, что он женился на ней, он был взрослый студент, приехавший учиться в Москву, но его семья (молодая жена-студентка) с ним не поехала, и этот Петр, что в переводе значит «камень», оказался в чужом городе и в первое же воскресенье пошел проведать троюродную родню, среди которой и обретались в той же комнате молодая Лека плюс ее сынок Котя, Лека с Котей. («Новые Гамлеты»)<sup>1</sup>.*

Или другой пример:

*Была еще одна комнатка у семьи, до войны, но сосед, по кличке Рыбник, подал на их отца заявление, что он враг народа, и отца забрали в 1937 году, и Рыбник занял их комнатушку, присовокупив к своей, а свою отдал первой жене. Отец вернулся в 1956 году и умирал у себя на пятнадцати метрах, а сосед Рыбник – вот причуда истории – спал с той стороны тонкой стенки и не спал ни единой ночи, реагируя на каждый стон и разговор, причем стуком в стенку (там же).*

На максимально сжатом текстовом пространстве Петрушевская жестко спрессовывает несколько сюжетных линий, намеренно создавая впечатление их переизбыточности – очевидно, так проявляются новые принципы художественного сочетания элементов и построения целого – новый «романный контрапункт» (М. Бахтин). Подобный сюжет-стенограмма отвечает требованиям предельной насыщенности текста информацией (в 20-е годы существовал термин «грузофикация», сегодня назовем это качество «**гиперинформативностью**» или – воспользовавшись компьютерной терминологией – «разрешающей способностью»). Насыщенность и избыточность в таком тексте парадоксально соединяются со стенографической сжатостью, тягучая вязкость «плетения кружева» текста – с дискретным характером динамического сюжета-стенограммы. Резкие сломы, сдвиги в сюжете расска-

---

<sup>1</sup> Петрушевская Л. Лабиринт // Октябрь. 1999. № 5. С. 10–37.

зов Петрушевской выражают авторский замысел и намеренно маркируются словами-сигналами: *вдруг, бац, все, стоп, конец* – знаками критических точек, стадий распада, разлома, вешками судьбы, например:

*Лека туда-сюда топала на своем протезе, таскала пироги, пышки, заваривала чай, бац! Дают им двухкомнатную квартиру, а Лека уже в положении, четвертый месяц («Новые Гамлеты»); Но появившийся Леопольд опять нашел деньги под какой-то проект, дал еще двум десяткам шелкографов, соорудил еще одну экспозицию с участием короля и королевы какой-то малой монархии, но тоже был оставлен на полдороге, Шорош не стал финансировать, стоп («Донна Анна, печной горшок»); Юра пришел посмотреть на дочь, но когда узнал, какое у нее отчество, то повернулся и ушел – все («К прекрасному городу»).*

Парадоксальное сочетание клубковости-дискретности в сюжетах Петрушевской открывает взгляд повествователя, оценивающего мир как катастрофу. Жанр, в котором главной силой выступает Рок, традиционно именуется античной трагедией, у Петрушевской это *трагедия и мало ли что еще*, только без этих масок страдания, без героических попыток кого-то вынести вон отсюда и спасти. Иными словами, в жанрах этого совмещенного типа мы имеем дело с **сопряжением редуцированной романной структуры с элементами античной трагедии** – жанром, наиболее адекватно выражающим авторскую концепцию мира и человека.

По точному наблюдению Ю. Серго, сюжеты большинства рассказов писательницы строятся не на событийности как таковой, а на анализе событий и героев с помощью их сопоставления с неким стереотипом быта и культуры<sup>1</sup>. Событийный сюжет часто оказывается клишированным, выполняющим роль цитаты («Новые Гамлеты», «Новые Робинзоны», «Новый Гулливер», «Путь Золушки», «Богема», «Медея», «Дама с собаками» и др.), причем «постмодернистский прием деконструкции направляется автором не на классический сюжет как таковой, а на массовое, бытовое сознание» (там же), которое траве-

---

<sup>1</sup> Серго Ю. Поэтика сюжета и жанра в прозе Л.Петрушевской: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Екатеринбург, 2001. С. 5.

стирует классические сюжеты в жанрах мелодрамы, жестокого романа, идиллии. «По старой канве» клишированных сюжетов автор «вышивает новые узоры» и из их множества сплетает пестрое, лоскутное полотно, представляющее картину современного мира.

Причины активной **циклизации** (в современной прозе, параллельно с Петрушевской, в этом направлении работают и В. Пьецух, и Е. Попов и Л. Улицкая, и др.) следует искать в ревизии самого понятия «целостность» в переходный период от классической к нетрадиционной парадигме художественности. Каждый отдельный рассказ представляет лишь фрагмент, «кусочек» распавшейся целостности. Произвольно располагая эти «кусочки» и фрагменты, автор складывает из них бесконечное множество «узоров» – именно так образуются, варьируются и разрастаются (по объему и составу) прозаические циклы Л. Петрушевской: «Реквиемы», «Тайна дома», «Непогибшая жизнь», «В садах других возможностей», «Песни восточных славян», «Настоящие сказки», «Дикие животные сказки», «Морские помойные рассказы».

Внутри того или иного цикла писательница 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 восточных славян», «Карамзин»), демонстрируя практически неограниченные возможности вариативного выбора и соединения разноприродных жанровых форм – другими словами, возможности **эkleктики как стилевого принципа, конструирующего новое художественное целое**. Частным проявлением этого принципа видится авторский прием двойных заглавий: «Дикие животные сказки. Первый отечественный роман с продолжением» или «Песни восточных славян. Московские случаи». В этом приеме «удвоения» выражается принципиальная позиция автора, демонстративно уравнивающего жанры высокой и массовой литературы (например, лирической песни и – маргинальных «случаев», «страшилок»).

Вызывающая полемичность заглавия второго из названных циклов провоцирует его прочтение сквозь призму диалога с классической традицией – «Песнями западных славян» А.С. Пушкина. В обоих слу-

чаях (Пушкин и Петрушевская) мы имеем дело с литературной мистификацией. Она состоит в указании на достоверность источников (у Пушкина якобы перевод, а по сути, вольное переложение иллирийских песен из сборника П. Мериме «Гузла», который, в свою очередь, тоже является мистификацией; у Петрушевской – якобы услышанные «случаи»), а также рассказчиков (у Пушкина – певцы-гузлары, у Петрушевской – безымянные женщины из народа). В обоих случаях имеет место имитация фольклора (у Пушкина – юго-западных славян эпохи средневековья<sup>1</sup>; у Петрушевской – советского массового фольклора периода Великой Отечественной войны). Время действия песен Пушкина и «случаев» Петрушевской приходится на период войны, но в сюжетах современной писательницы отсутствует героика. (У Пушкина она проявлена в том числе в сочиненных им самим «Песне о Георгии Черном», «Воеводе Милоше», «Яныше королевиче»). Внимание рассказчицы «случаев» сосредоточено исключительно на быте, точнее, на непонятном в быту, таинственном, мистическом, поражающем воображение простого человека. Продолжая пушкинский эксперимент реконструкции жанровой модели народного сознания, Петрушевская предъясвляет новую фазу его развития. В иной исторической и культурной ситуации, на ином художественном и фольклорном материале она развивает пушкинскую мысль о зыбкости границ между реальным и потусторонним миром, когда за обыденным ходом человеческих дел в любой момент проступает нечто иррациональное<sup>2</sup>. В произведении современной писательницы обнаруживает себя пронизанное эсхатологическим ужасом сознание человека конца XX века.

---

<sup>1</sup> Отношение к художественному миру произведения как фольклорному проявилось, к примеру, в работах С.А. Фомичева и О.С. Муравьевой. Последняя, в частности, пишет о том, что «Пушкин освобождает “Песни” от колорита экзотичности, и народное сознание, в них выраженное вне всякой соотнесенности с иными типами сознания, предстает самоценным и самодостаточным. (...) Пушкин стремится смотреть не со стороны, а изнутри, не оценивать, а реконструировать». (См.: Муравьева О.С. Из наблюдений над «Песнями западных славян» // Пушкин. Исследования и материалы. Т. XI. Л.: Наука, 1983. С. 155, 158–159.)

<sup>2</sup> Рассматривая проблему художественного единства одного из самых загадочных произведений Пушкина, современный исследователь отмечает парадоксальное сочетание в нем барочных, романтических и фольклорных элементов, образующих «некий экзистенциальный комплекс» в предъясвлении «образа осколочного мира, отданного во власть иррациональному злу». (См.: Свенцицкая Э. «Песни западных славян» Пушкина как художественное единство // Вопр. литературы. 2001. № 1. С. 319–329.)

Отказываясь от четкой жанровой модели как способа оценки и упорядочения действительности, автор сливается со своими рассказчицами и не столько пишет, сколько «читает» сюжеты человеческих судеб. Жизнь, по Петрушевской, состоит из «свернутых до стенограммы романов», подлинный смысл которых неведом героям-персонажам, но к нему неуклонно подвигает своего читателя автор, причем его рефлексия над сюжетами жизни и смерти предстает принципиально незавершенной, развернутой в бесконечность. Реализации этой концептуально важной для автора задачи как раз и способствует «свободное и просторное поле цикла» (Ю. Серго), предоставляющее наиболее оптимальные условия для художественных экспериментов по скрещиванию жанровых конструкций.

Таким образом, общий для всех жанров современной прозы процесс минимализации проявляется, с одной стороны, в «сжатии» романов в микророманы (романы-стенограммы), с другой – в расцвете малой прозы во всем многообразии ее форм и вариантов. «Сегодня малая проза может быть и нарративной, и лирической, и драматической, и эссеистической, и философской, и юмористической. Чистые случаи встречаются все реже и реже», – резюмирует Ю. Орлицкий<sup>1</sup>. Наблюдения над динамикой жанров малой прозы позволяют исследователю выделить некоторые общие тенденции: размывание границы между самостоятельным текстом и компонентом цикла; сближение художественных и нехудожественных миниатюр; конвергенция малых прозаических жанров (лирической миниатюры, анекдота, юморески, сказки, записок и дневников); сближение малой прозы со стихами, вторжение в нее драматических фрагментов, пиктограмм и других иноприродных эстетических элементов.

В обстановке нарастающей динамики жанровых трансформаций наиболее характерным и специфичным для современной эпохи представляется процесс разложения сюжетной романистики на ее составляющие. В серьезной литературе происходит как бы **инволюция романа**; «сжатие» текста выступает как способ переосмысления классических и воскрешения архаических жанровых схем. Архаические модели и сюжетные структуры предоставляют возможность сказать

---

<sup>1</sup> Орлицкий Ю.Б. Большие претензии малого жанра // НЛО. 1999. № 4(38). С. 275–288.



самую важную правду «о тайной глубине жизни», избегая при этом прямого пафоса, риторики и дидактики. Анализ большого числа художественных текстов позволяет нам утверждать, что непосредственный контакт сегодняшней прозы с «неготовой, становящейся современностью», сопровождаемый активизацией архаических жанровых тенденций, изнутри перестраивает традиционную структуру малых жанров прозы. В подтверждение этой мысли развернем несколько конкретных сюжетов на тему жанровых реконструкций в прозе конца XX века.

### 3.2. Притча и притчевость

В последние десятилетия в литературе резко возрастает интерес к притче, устной и письменной, причем активизация этой тенденции наблюдается как в интеллектуальной литературе, так и в массовой культуре. Внимание исследователей вызывает само постоянство присутствия притчи как формы проявления абсолютного в сознании неустойчивом и относительном, ученые связывают этот процесс с распадом на фрагменты культурного Космоса, приведшим к переосмыслению всей парадигмы художественности (В.И. Тюпа). Абсолютное в мире не подлежит постижению, но постигается с помощью притчи, поэтому актуализацию столь архаического жанра можно объяснить стремлением художников удержать равновесие в изменяющемся мире, потребностью в стабильности.

Как известно, притча – это малый дидактико-аллегорический литературный жанр, заключающий в себе моральное или религиозное поучение («премудрость»)<sup>1</sup>. В различных своих модификациях она представляет собой универсальное явление в мировом фольклоре и литературе<sup>2</sup>. В качестве формально-смысловых ограничителей жанра современные исследователи выделяют следующие: сакральное поле, движение от частного к общему, символическая и архетипическая об-

---

<sup>1</sup> Аверинцев С.С. Притча // КЛЭ. Т. 6. М.: Сов. энцикл., 1971. С. 21.

<sup>2</sup> Исторически притча выделилась из синкретического жанрового центра, куда входили аполог, басня, парабола, сентенция, пословица, анекдот. В 18–19 веках слово «притча» было синонимично словам «басня», «аполог», «парабола» (Мерзляков А.Ф. Краткое начертание изящной словесности. М., 1822). В исследовании Е.М. Мелетинского притча названа одним из источников европейской новеллы, наряду со сказкой и анекдотом (Мелетинский Е.М. Историческая поэтика новеллы. М.: Наука, 1990).

разность и, соответственно, интенция понимания<sup>1</sup>. Притчевое слово принципиально фабульное, оно призвано проиллюстрировать трансцендентные закономерности бытия. Как риторическая фигура притча отличается чувственной наглядностью, «картинностью» и одновременно рассудочностью и отвлеченностью.

Притча – палимпсест памяти не только жанра, но культуры в целом, ибо ее генетический код есть «матрица возможностей», из которых каждая национальная культура выбирает необходимые ей комбинации. У отечественной притчи есть свои характерные особенности – эклектичность и учительность, что связано с христианской культурой, где притча традиционно имела значение нравоучительного рассказа. Народная мудрость запечатлела такое понимание жанра в пословицах, взятых нами из словаря В.И. Даля: *На притчу ума не напасешься. Сердцем притчи не изломишь. Против притчи не поспоришь. Эта притча короче носа птичья. Красна речь с притчею* и т.д.

Русская культура как была, так и остается христианской, но сегодня важно подчеркнуть влияние иных культурных традиций на определенную часть современного общества. Так, для нынешнего поколения 30-ти – 40-летних авторов характерно увлечение дзенем, китайскими, суфийскими и даосскими притчами, несводимыми к однозначному смыслу, нередко содержащими парадокс. В таком контексте притча представляется повествованием, открытым множеству интерпретаций. Эта «семиотичность» современной притчи коррелирует с особенностями новейшей литературы, для которой важна принципиальная несводимость смысла, невозможность окончательного приговора. Так в процессе адаптации архаической жанровой конструкции к ситуации постмодерна возникают воистину парадоксальные явления: глубоко монологический жанр (каноническая христианская притча) соединяется с диалогическим (коаны, суфийская притча), порождая тексты, эклектичные по генезису, но весьма значительные по своей художественной ценности.

Всякий эстетический эксперимент непременно предполагает деформацию и иную интерпретацию. Развитие жанра осуществляется в двух – противоположных – направлениях. Экстенсивный путь движе-

---

<sup>1</sup> Мухелишвили Н.Л., Шрейдер Ю.А. Притча как средство инициации живого знания // Философ. науки. 1989. № 9. С. 101–104.

ния притчи осуществляется через развертывание ее сюжета, через **интеграцию** с другими жанровыми конструкциями. Создание повести-притчи или романа-притчи переводит параметры жанра в качественно иную область – притчевости, понимаемой современной наукой как «явление стиля, тяготеющего к общекультурной символике в разрешении метафизических противоречий бытия»<sup>1</sup>. Интенсивный путь развития жанра означает, что притча может редуцироваться до цитаты, формулировки темы, мифологемы. Такая **редукция** знаменует обратное движение к единому нерасчлененному жанровому центру. Свертывая все жанровые интенции в своеобразный кокон, автор может развернуть его в эстетике легенды, сказки или в собственно притчевой манере, как, например, в притче о поиске истины в повести «Ключарев и Алимускин» В.Маканина:

*Человек заметил вдруг, что чем более везет в жизни ему, тем менее везет некоему другому человеку, – заметил он это случайно и даже неожиданно. Человеку это не понравилось. Он не был такой уж отчужденный, чтобы праздновать праздник, когда за стеной надсадно плачут; а получалось именно так или почти так. И ничего переиначить и переменить он не мог, потому что не все можно переменить и переиначить. <...> И тогда он затеял мысленный разговор с богом.*

*– Это несправедливо, - сказал он. – Получается, что счастье одному человеку выпадает за счет несчастья другого.*

*А бог спросил:*

*– Почему же несправедливо?*

*– Потому что жестоко.*

*Бог подумал-подумал, потом вздохнул:*

*– Счастья мало.*

*– Мало?*

---

<sup>1</sup> Дидактическая направленность семантики канонической притчи – к единственной нравственной ориентации, к монологизму и безапелляционности морали – не отвечает специфике современного мышления. Как нерегулярное явление жанр может выступать в своем классическом виде, но чтобы стать актуальным и продуктивным, он непременно должен выйти из прокрустова ложа канона. (См.: Климова Т.Ю. Притча в системе художественного мышления В.С. Маканина: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Томск, 1999).

– Ну да... Попробуй-ка одним одеялом укрыть восемь человек Много ли достанется одному? – И бог улетел. Бог исчез и не дал ответа или же дал такой ответ, который ничего не значит. Он как бы отшутился.

И тогда человек перестал думать об этом – в конце концов, сколько можно думать об одном и том же. В конце концов это утомляет. Вот, собственно, и вся история. Но тут важны подробности...<sup>1</sup>

Повести и рассказы В.Маканина представляют богатейший материал для исследования трансформационных процессов, происходящих в жанровой сфере. В частности, специфическое (осколочное) построение повести «Голоса» позволяет вычленить множество малых жанровых форм (басню, анекдот, миф, легенду, новеллу, эссе, афоризм и т.п.), получающих новую смысловую нагрузку. Канон мифа и легенды разрушается авторской иронией, басня и анекдот «заигрывают с вечностью», афоризм используется не для опоры на авторитет, а для игры или мистификации. В таком контексте и притча утрачивает присущую канону условность: размеренную эпичность, литургичность, беспристрастность изложения и внутреннюю нацеленность на «приговор». Этика и дидактика канонической притчи парадоксально сочетаются с маканинским релятивизмом: *не судья. Притчевость*, необходимая его стилю, направленному в глубину мира (человека, ситуации, времени), цементирует самые разные жанровые формы, которые, перестраиваясь, получают новую смысловую нагрузку. Так, притчей становится вставная короткая история, разрушающая стереотип мышления и восприятия и помогающая движению авторской мысли, как например, авторская легенда о барабане.

Погружаясь в своей фантазии в далекие *палеолитные времена*, Маканин сочиняет историю изобретения барабана. Суть ее такова: косматый дикарь, отъявленный бездельник и тунеядец, легкомысленно сболтнул в тщеславном порыве, что умрет достойнее вождя. *Смерть в те времена считалась событием ответственным*, по-

---

<sup>1</sup> Маканин В.С. Удавшийся рассказ о любви: Повести и рассказы. М.: Вагриус, 2000. С. 199–200. (Далее ссылки по этому изданию даются в тексте с указанием страницы).

этому за покушение на авторитет и святыню гордец должен поплатиться жизнью, но *голос свыше* помогает ему осуществить последнюю его хитрость. Упав не на камни, как все приговоренные, а на обломок копья, укрепленный женой в условленном месте, в то время как внимание соплеменников было отвлечено грохотом палок по дощечкам и тазам, он обретает легкую, мгновенную смерть. Обман тщеславного шалопаю остается нераскрытым, и его мужественная смерть не на шутку взволновала все племя. Поэтому, когда пришло время старого вождя, он тоже пожелал умирать под рокот барабанов. *Потом – этого захотели видные старики... умирание под барабанный бой становилось привычным. Все шло путем: умирал человек, рождалась традиция.* Однако со временем ритуал утрачивает свою трагическую торжественность и традиция сходит на нет; в новое время барабан бытует совсем в другом качестве – *в разболтанных кистях молодцеватого ударника*; с потерей сакрального смысла он переходит в ведение и употребление масскульта.

Притчевая манера повествования Маканина позволяет увидеть, как легко место святыни заступает стереотип, поэтому в «Голосах» едва ли не каждый жанр оборачивается историей его десакрализации, становится «притчей во языцех» про самого себя. Притча в художественной системе Маканина становится формой непринужденного общения с читателем, формой спонтанной рефлексии, авторского размышления на важные для него темы. Архаическая жанровая конструкция оборачивается тем самым «лазом», через который мысль писателя стремится вернуться назад, к житейской бессмыслице, чтобы совершенно приватным образом (через ту или иную конкретную ситуацию) донести авторскую идею, указать на частное откровение как на что-то общезначимое, не принуждая, однако, никого склоняться к авторскому толкованию<sup>1</sup>. Писатель создает

---

<sup>1</sup> В этой связи Т.Ю. Климова пишет: «По сути, автор использует разные жанровые формы, но придает им символическое звучание и потому, даже не называя их притчами, выводит их в метафизическую сферу, но контролирует сферой физической. В результате безусловное приобретает характер относительного, но сам процесс фиксации этого окрашен в трагические тона утраты идеального (высшего) смысла при осознании невозможности жить без него». (Климова Т.Ю. Притча в системе художественного мышления В.С.Маканина: Автореф. дис... канд. филол. наук. Томск, 1999. С. 18–19. См. также: Климова Т.Ю. Трансформация жанра притчи в современной прозе // Проблемы литературных жанров. Ч. 2. Томск, 1999. С. 241–244).

притчу, чтобы объяснить с самим собой, чтобы проговорить некоторые вещи, которые он прямо сформулировать не может – не в силу языковой несостоятельности, а в силу глубинных, можно сказать, психоаналитических, причин. Вообще современная притча (и маканинская, в первую очередь) – это во многом реакция на литературное слово, существующее внутри литературы и для литературы; она выводит слово – «цитату из вечности» – в более широкий контекст. Через «узкое жерло» притчи писатель осуществляет необходимый ему прорыв к идеальным смыслам, и именно притчевость его текстов представляет практически неограниченные возможности для их многоуровневого прочтения, зависящего исключительно от житейского, интеллектуального и духовного опыта читателя. Покажем это.

Рассказ В. Маканина «**Кавказский пленный**», написанный еще до начала активных военных действий в Чечне, был напечатан в майской книжке «Нового мира» за 1995 год, что послужило поводом для несправедливого его обвинения в конъюнктурности<sup>1</sup>. Между тем кавказский сюжет Маканина включается не в социально-политический контекст, а в контекст русской классической литературы – от Пушкина до Толстого, причем для писателя-аналитика значимы не только литературные, но и исторические аллюзии (*еще с ермоловских времен; уже который век*). Гуманистический пафос маканинского рассказа перекликается со стихотворением М. Лермонтова «Валерик»:

А там, вдали, грядой нестройной,  
Но вечно гордой и спокойной,  
Тянулись горы – и Казбек  
Сверкал главой остроконечной.  
И с грустью тайной и сердечной  
Я думал: «Жалкий человек.  
Чего он хочет!.. небо ясно,  
Под небом место много всем,  
Но беспрестанно и напрасно  
Один враждует он – зачем?»

---

<sup>1</sup> Показательно хлесткое название рецензии П. Басинского – «Игра в классики на чужой крови» // Литературная газета. 1995. № 23.

Антиномия красоты мира и безобразия деяний человека (убийства, смерть, страх, тревога) движет внутренний сюжет «Кавказского пленного». Нравственно-философский смысл происходящего в нем подчеркивается полемическим зачином: *Солдаты, скорее всего, не знали, что красота спасет мир, но что такое красота, оба они, в общем знали* (с. 449). Если Достоевский говорит о «всегдашней потребности красоты и высшего идеала ее», то у Маканина красота «пугает» и «заставляет насторожиться»; в сознании человека конца XX века происходит подмена понятия «красота мира» на «красоту местности», то есть этическое отторгается от эстетического. Однако отлученная от людского мира (и женского облика, с коим она связывалась на протяжении многих веков), красота не исчезает, а растворяется в окружающей природе и *окликает в памяти*. Чужая, величавая и непокоренная красота Кавказа пугает (тревога, которую ежеминутно ощущают герои рассказа, исходит как бы от самих гор) и одновременно притягивает, пленяет.

Слово-заглавие «пленный» употребляется в рассказе 46 раз (максимум употреблений в пятой главе – 22 раза, в четвертой – 12, во второй – 7). Подчеркнем, что традиционное для русской классики слово-образ «пленник» заменено у Маканина на «пленный» не случайно. Семантика обоих слов, совпадая в своем прямом значении (взятый в плен, находящийся в плену), различается наличием переносного значения у первого (пленник – тот, кто находится во власти, в плену чего-либо, каких-либо идей, убеждений и т.п.). Наиболее близкое авторскому, амбивалентное звучание это ключевое слово получает в сцене «торга» подполковника Гурова и командира боевиков Алибекова: *Шутишь, Петрович. Какой я пленный... Это ты здесь пленный! – Смеясь, он показывает на Рубахина, с рвением катящего тачку: – Он пленный. Ты пленный. И вообще каждый твой солдат – пленный! Смеется:– А я как раз не пленный* (с. 170). Маканин сознательно разрушает традицию, согласно которой все «пленники» так или иначе освобождаются из плена; все герои Маканина, напротив, остаются в плену у войны. Война уравнивает их, приучая думать, что все решается помимо воли, желаний и устремлений человека: *Жизнь сама собой переменилась в сторону войны (и какой дурной войны – ни войны ни мира)* (с. 175).

Специфичный для Маканина «сюжет усреднения» разворачивается в обстановке войны, когда само существо личности сжимается, редуцируется до функции, до военной специальности: военное прозвище заменяет фамилию – Вовка-стрелок, название профессии («солдат») употребляется вместо имени Рубахина. Окончив срочную службу, герой рассказа (Рубахин) уже который год не может уехать с Кавказа, не понимая того, что удерживает его, прежде всего, солдатская (конформистская) привычка бездумного существования, без цели, без ответственности и за свою, и за чужую жизнь. Вопрос – за что убивать и за что умирать – не возникает в его сознании, как и в сознании других героев-персонажей. Этические представления на войне отбрасываются за ненужностью: здесь уже не действуют законы цивилизации, морали, права; здесь правит бал инстинкт, людьми движет иррациональное, бессознательное. В героях рассказа Маканина нет ни злобы, ни осознанной жестокости, а есть привычка, доведенная за двести лет до рефлекса: русские солдаты охотятся на боевиков, боевики – на них. Немотивированное, бездумное убийство предстает как странная и страшная «норма» войны.

Фабула рассказа «Кавказский пленный» 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 частей, 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. Покажем это.

В первом эпизоде два солдата пробираются сквозь кустарник. Пространственная динамика выражается глаголами в настоящем времени:

– *Стой-ка, Вов. Не спеши,* – предупреждает негромко Рубахин. ...  
*Вовка-стрелок вскидывает свой карабин и с особой медлительностью ведет им слева направо, используя оптический прицел как би-*



нокль. Он оглядывает столь щедрое солнцем пространство. Он замечает у бугра маленький транзисторный приемник.

– Ага! – восклицает шепотом Вовка-стрелок (с. 165–166).

Узнав приемник, они ищут тело его хозяина; находят расстрелянного в упор ефрейтора Бояркова, наскоро закапывают его и идут дальше. Сценарный принцип покадрового монтажа в этом эпизоде совмещается с авторской рефлексией, напряженность которой явлена опять же через синтаксис – парцеллированные предложения, скобочные конструкции, модальность: *Возможно*, в этом смысле красота и спасает мир. Она нет-нет и появляется как знак. Не давая человеку сойти с пути. (Шагая от него неподалеку. С присмотром.) Заставляя насторожиться, красота заставляет помнить (с.166).

Нарочитая замедленность второго эпизода контрастно противостоит динамике первого: на открытой веранде разморенные обедом дремлют Гуров и Алибеков, время от времени возобновляя свой нескончаемый разговор. Глаголы в диалоге тоже даются в настоящем времени: *сидят, пьют, хвалит, смеется, вздыхает, тянет слова*, но здесь настойчиво повторяются слова с семантикой «лени»: *В ожидании чая оба неспешно, с леницей закуривают. Дым так же лениво переползает с прохладной веранды на виноград и – пластами – тянется в сторону огорода* (с. 169). 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: *Обменный фонд, конечно, оружие, иногда бензин; Люди не меняются, Алибек. Только стареют; А время не меня-я-ется,– тянет слова Алибек; С возрастом человеку все тяжелее даются перемены, но взамен становишься более снисходителен к людским слабостям. Это и равновесит; Обменивая ружье, он не думает о последствиях. Причем здесь он?.. Жизнь сама переменялась в сторону обменов (меняй что хочешь на что хочешь) – и Гуров тоже менял. Жизнь сама переменялась в сторону войны (и какой дурной войны – ни войны, ни мира) – и Гуров, разумеется, воевал* (с.175).

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 сговор*, и речь тоже идет об обмене. Этот побочный (по отношению к «сговору» 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, зеркально 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: *Красота заставляет помнить*. 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: *Убили в упор. Молодые. Из тех, что хотят поскорее убить первого, чтобы войти во вкус. Пусть даже сонного* (с. 168). Описание одного и того же эпизода повторяется многократно, каждый раз в новой вариации. Операция по разоружению боевиков снова дает толчок к воскрешению картины: *Бояркова, быть может, эти же самые боевики застрелили спящего*. Запавшая глубоко в память страшная сцена воспроизводится в самых что ни на есть натуралистических подробностях: *крошево ребер, на них печень, почки, круги кишок, все в большой стылой луже крови* (с. 180). 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» – «красотой 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.

Разнообразные притчевые модели последовательно конструируются Маканиным – с целью объемного, многоаспектного анализа современной действительности. Так, публикация повести «**Буква А**» в апрельской книжке «Нового мира» за 2000 год вызывает почти единодушную оценку критики: Маканин написал свою лучшую притчу – «**притчу о свободе и рабстве**» (Д. Крылов), «притчу о том, как начинался наш путь к свободе» (Е. Шкловский), притчу о «банкротстве поколения», «крахе посткоммунистического проекта и идеи «нового

общего согласия»<sup>1</sup>. Искусно имитируя стилистику лагерной прозы, обыгрывая аллюзии на «лагерную прозу» («Один день Ивана Денисовича» А. Солженицына и «Сентенцию» В. Шаламова), Маканин строит свой собственный, отличный от жанровой конструкции названных вещей, – аллегорический каркас. События, изображаемые в повести, происходят в сибирском лагере, по ту сторону уральского хребта; время действия не указывается, но подчеркивается, что дух свободы (зеки его ноздрями чуют) просачивается на территорию зоны. *Самодвижение бытия*, череда вроде бы никем не управляемых изменений по ходу повествования обнаруживают все больше и больше сюрреалистических черт. Вдруг исчезает начальник лагеря, вслед за ним и два опера, *из крутых*; упраздняются принудительные работы, зеки свободно ходят в тайгу, их даже допускают в святая святых – хозблок. Взаимоотношения конвоиров и заключенных доходят до похлопывания друг друга по спине, солдат просит зека постоять за него часок-другой с автоматом. Зеки и охрана в маканинской повести составляют единый мир, опутанный колючей проволокой: *Тем и другим словно бы с небес подсказали простейшую в их дни мимикрию. Подсказали превращаться из одних в других. И чем скорее превращение и правдоподобнее, тем в будущем для них же безопаснее. Для тех и для других* (с. 99).

Долгожданная и все же как с неба упавшая воля провоцирует во вчерашних заключенных выброс копившейся десятилетиями рабства разрушительной энергии – мстительности, ревности, алчности, всплесков злобы и ненависти: *Душа просила. Если кого-то не выматерить и не врезать, в эти дни освобождаемости становилось трудно общаться. Трудно жить... Как-то стыдно вато. Слишком замечалось, что бедны душой. Что год за годом в тебе самом осталось только то и такое, чтобы выжить. Остальное фук! Остальное выдуло зимними ветрами за колючую проволоку. И дальше за сторожевые столбы – ищи в снежном поле!* (с. 100). Свобода при духовной скудости оборачивается *восторгом разрушения*, вакханалией безнаказанности,

---

<sup>1</sup> Крылов Д. Алгебра без гармонии // Независ. газета. 2000. 6 мая; Латынина А. «Жить на деревьях. Как бабуины» // Литер. газета. 2000. 24–30 мая. С. 10.

и маканинская притча заканчивается экспрессивной картиной почти языческого посрамления тоталитарных символов: опьяненные вседозволенностью зеки неистово и мстительно покрывают собственным дерьмом ненавистное лагерное пространство: *Их не заботило и им не болело, что навшие столбы и проволока – их столбы и проволока. И что земля – их земля. Здесь была их боль. Здесь была их униженность. И пусть здесь другие, следующие живут, а уж мы загадим. Облегчимся – и тем облегчим злую память* (с. 113).

Таким образом, повесть Маканина действительно превращается в развернутую метафору движения к свободе всего русского общества второй половины XX века. Между тем социальная аллегория, на наш взгляд, представляет только один, притом лежащий на поверхности, смысловой пласт притчи. Второй – глубинный и тоже неоднозначный – связан с так называемым логоцентризмом. Название повести как бы редуцирует шаламовскую «сентенцию»: от слова остается только буква – загадочная «А» – первая (впрочем, первая ли?) буква слова, объединявшего зеков в ожидании воли. Со смертью вожака тщательно скрываемое, заветное слово утрачивается. Слово как коллективная метафора памяти остается неозвученным, возвращаются лишь его «заменители», но любые подстановки оказываются бессмысленными. В лагерной («горизонтальной») жизни, лишенной метафизического измерения, такие важные слова, как *счастье, знание, свобода*, воспринимаются как смешные и неуместные.

«Лингвистический бунт» старого зека Коняева, требующего начертания собственных имен на дощечках многих сотен безымянных могил, казалось бы, заканчивается победой: его хоронят не анонимно, и с этого дня всех хоронили с надписями, но лица в толпе так и не проявляются. Роевой инстинкт, *серединность* велят им держаться друг друга, мимикрировать, а не *выискивать в себе уцелевшую честность, жалость, совесть и прочие остатки человеческого багажа* (с.108). Маканин холодно и жестоко выносит приговор несчастному, но грубому, потерявшему себя человеческому стаду. По прочтении его повести остается боль не столько за человека, сколько за букву, за забытое слово, чья духовная энергия, не востребованная человеком, растворяется в красоте природного мира и продолжает притягивать к себе неопределенные мечтания вчерашних рабов:

*Из зековской подневольной затеи, из наскальной надписи ушло нечто торжественное и высокое – зато высоким и торжественным стало само небо! Небо, в которое можно глядеть... Задрав голову... Идти и думать о синеве. Думать о неменяющейся высоте неба! о чем хочешь!. Не боясь при этом случайно оступиться ногой. Не боясь в задумчивости споткнуться, сделав невольный шаг вправо-влево, что равен побегу – и выстрелу в спину (с. 102).*

Настоящая притча всегда связана с экзистенцией человека, с его глубинными внутренними структурами, с предельным смыслом, через притчу осуществляется попытка насыщения и уплотнения слова тем, что ему присуще изначально, и хотя доверие к открытому слову падает, потребность сказать о самом главном остается, но сказать без прямого пафоса и явной дидактики. Так, в интервью немецкому журналисту в связи с вручением ей Пушкинской премии Л. Петрушевская вспоминает следующий эпизод: «В Хельсинки я слышала однажды в одной евангельской церкви проповедь священника на финском языке. Я хотела знать, что он говорит. Мне объяснили: он призывал к милосердию. Я вдруг почувствовала желание подняться на кафедру: мне хотелось призвать всех делать добро, мне хотелось передать людям всю мою энергию. Но женщинам запрещено подниматься на кафедру. Возможно, мои рассказы – это попытка быть проповедником. Но голос проповеди в них совершенно скрыт, поскольку, мне кажется, в искусстве проповедь не может присутствовать явно (подчеркнуто нами. – Т. М.). Читатель должен сам услышать голос... Я не бросаю читателя на произвол судьбы, я передаю его же собственной доброте. Может быть, это как на проповеди. Проповедь не должна хорошо заканчиваться, не правда ли?»<sup>1</sup>. Притчевость как способ мышления и явление стиля, тяготеющего к общекультурной символике в разрешении будничных и, вместе с тем, метафизических проблем бытия, неизменно присутствует в прозе Петрушевской, но в конструктивном и семантическом плане наиболее продуктивными оказываются более органичные для ее индивидуальности жанры сказки и мениппеи.

---

<sup>1</sup> Sinn und Form: Beiträge – zur – Literatur, Berlin, Germany. 1990. May–June. 42:3 – P. 535.

### 3.3. Мениппея и мениппейная игра

«Мениппова сатира», или мениппея – это жанр античной литературы, характеризующийся свободным соединением стихов и прозы, серьезности и комизма, философских рассуждений и сатирического осмеяния, общей пародийной установкой, а также пристрастием к фантастическим ситуациям (полет на небо, нисхождение в преисподнюю, беседа мертвецов и т.п.), создающим для персонажей возможность свободного от всяких условностей поведения<sup>1</sup>. Теорию жанра в аспекте исторической поэтики в литературной науке глубоко обосновал М.М. Бахтин, определивший мениппею как жанр «экспериментирующей фантастики», предполагающий «трехпланное построение: действие и диалогические синкризы переносятся с Земли на Олимп и в преисподнюю»<sup>2</sup>. Важнейшей особенностью мениппеи, по Бахтину, является неограниченная свобода сюжетного вымысла, необходимого для создания исключительной ситуации, для испытания философской идеи. В ней испытываются мировоззренческие позиции человека и обнажаются *pro et contra* «последних вопросов» жизни. Мениппея строится на резких контрастах и оксюморонных сочетаниях, на игре сменами верха и низа, подъемов и падений, на неожиданных сближениях далекого и разъединенного – «мезальянсах всякого рода». Для нее характерны многостильность и многотонность, связанные с использованием вставных жанров, а также смешением прозаической и стихотворной речи. В мениппее проявляется то, что можно назвать морально-психологическим экспериментированием: изображаются необычные, аномальные психические состояния человека (бредовые, суицидальные), раздвоение личности, страшные сны, страсти, граничащие с безумием, и тому подобное. Для нее очень характерны сцены скандалов, эксцентричного поведения, неуместных речей и выступлений, то есть всяческие нарушения общепринятого и обычного хода событий, установленных норм поведения и этикета, в том числе и речевого.

---

<sup>1</sup> Основателем жанра считается Менипп; его представители – Варрон, Сенека Младший, Петроний, Лукиан. В современном литературоведении термин "мениппея" применяется (вслед за М. М. Бахтиным) преимущественно к романным произведениям подобного типа (Ф. Рабле, Ф.М. Достоевский). (См.: Литературная энциклопедия понятий и терминов. М., 2001. С. 1325–1329.)

<sup>2</sup> Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. М.: Худож. лит., 1972. С. 192–201.

Поворачивая теоретические установки Бахтина применительно к ситуации постмодернизма, М.Липовецкий выдвигает весьма перспективную гипотезу, предлагая рассматривать мениппею в качестве метажанра, а **мениппейную игру как жанрово-стилевую доминанту** современной прозы. Ученый исходит из утверждения, что комплекс принципов организации художественной семантики мениппеи соответствует многим существенным чертам поэтики постмодернистской прозы. В частности, он считает, что «особая функция фантастики в мениппее сопоставима с особой функцией абсурда в прозе новой волны», а «особая стилиевая палитра мениппеи соотносима не только с карнавальностью и сказочностью как стилиевыми доминантами, но и с тем, что в прозе этого направления никогда не обыгрывается только один литературный дискурс. Как правило, происходит сопряжение нескольких, в равной степени дискредитируемых дискурсов, причем осколки этих дискурсов нередко сочетаются в пределах одной фразы, одного абзаца»<sup>1</sup>. Подвергнув тщательному анализу достаточно широкий круг феноменов современной прозы, М. Липовецкий приходит к выводу о том, что «внутренняя структура постмодернистского образа создается *сочетанием* мениппейного метажанра с “голограммами” других, вполне традиционных и часто канонических метажанров. Это сочетание носит глубоко *диалогический* характер: мениппейность обнажает условность, иллюзорность всякого культурного порядка, разрушает всякую претензию на обладание истиной»<sup>2</sup>. Иными словами, структурные и семантические параметры мениппейного жанра в наибольшей степени коррелируют с гибридностью и эклектичностью как ведущими тенденциями в развитии жанров современной прозы. Применительно к исследуемому нами материалу убедительные подтверждения этой мысли мы обнаруживаем при анализе произведений избранных нами авторов, прежде всего, Л. Петрушевской и В. Пелевина.

---

<sup>1</sup> Мениппейная «память жанра» воплощает деструктивную интенцию постмодернистской поэтики, объектом мениппейной игры становится практически любой из «старших жанров»: утопия, сказка, житие и др. Разнообразные феномены постмодернистской прозы (Т. Толстая, А. Иванченко, В. Пьецух, Вик. Ерофеев, В. Шаров, Е. Попов, В. Сорокин, С. Соколов) рассматриваются М. Липовецким как опыты реконструкции традиционных метажанров, совершаемые в свете «мениппейного нигилизма». (См.: Липовецкий М.Н. Русский постмодернизм. Очерки исторической поэтики. Екатеринбург: УрГПУ, 1997. С. 290, 295).

<sup>2</sup> Липовецкий М.Н. Русский постмодернизм. Очерки исторической поэтики. Екатеринбург: УрГПУ, 1997. С. 295.



Так, объектом мениппейной игры в рассказе В. Пелевина «**Синий фонарь**» становятся детские «страшилки». Это специфически городской, ограниченный семейным и вещным миром детский фольклор ужасов, работе с которым посвятил свою книгу детский писатель Э. Успенский<sup>1</sup>. Пелевинский рассказ, сотканный из страшных историй и разорванный пустотами и абзацами между ними, выводит детские «страшилки» в область «последних вопросов» жизни и смерти. Неживой свет фонаря за окном палаты пионерлагеря и мертвенное сияние лунного диска обрамляют повествование, создавая inferнальный фон немудреным рассказам – про мертвый город, про синий ноготь, про красное пятно, про программу «Время», про зеленое кресло и красное знамя, про желтую штору и черного зайца. Последняя из страшных историй переводит повествование в метафизический план: милосердная девочка выдирает гвозди из лап черного зайца, и под его барабан обитатели пионерлагеря засыпают, чтобы провести оставшуюся жизнь в состоянии сна:

*... Потом они все выросли, кончили школу, женились и стали работать и воспитывать детей. А на самом деле они просто спали в палатах этого пионерлагеря. И черный заяц все время бил в свой барабан<sup>2</sup>.*

В другом рассказе – «**Вести из Непала**» – мы попадаем прямо в загробный мир, хотя осознание этого факта приходит не сразу, страшное открытие подготавливается постепенно. С первых абзацев рассказа мы погружаемся в крайне неуютную атмосферу холода и тревоги (мокрый снег, грязные лужи и огромные машины, мчащиеся по автостраде). Шаг за шагом в тексте накапливаются настораживающие детали и странности, например: грузовики – заляпанные мазутом *страшилища, перемещаемые чьей-то тупой и жестокой волей*; белая кофточка героини *с широкой черной полосой на груди, оказавшейся следом от проктора*; странный разговор об электричестве (*если провод под током разорвать, то для тока сначала ничего не меняется. Он так и думает, что течет по проводу*). Специфически аранжируя повседневную речь,

<sup>1</sup> См.: Успенский Э. Дядя Федор, пес и кот; Красная рука; Черная простыня; Зеленые пальцы: Страшная повесть для бесстрашных школьников. Свердловск: Зеркало, 1991.

<sup>2</sup> Пелевин В. Желтая стрела. М.: Вагриус, 2000. (Далее сноски в тексте с указанием страницы.)

Пелевин возводит в ранг символов самое тривиальное. Так, например, двое незнакомцев разглядывают плакат, изображающий человека, несущего плакат, на котором изображен он сам, несущий плакат. *Получается коридор между двумя зеркалами, или модель вселенной, или вопрос о том, что есть смерть*, – интерпретирует повествователь эзотерический смысл этой пиктограммы. Инфернальные детали в тексте возникают рядом с обыденными: это и чаши, сделанные из черепов, с прилипшими к их желтоватым стенкам чайниками, и внезапно появившаяся под потолком цеха перепончатая тварь, размером с большую собаку, и трое сотрудников планового отдела в длинных мешках, перетянутых серым шпагатом.

Глубинный смысл происходящего раскрывается исподволь и вместе с тем неожиданно: заводской репродуктор бодрим языком пересказывает тибетскую «Книгу мертвых», сопровождая пересказ собственным комментарием: *Напомню дорогим радиослушателям, что ... сущностью воздушных мытарств является бесконечное движение по суживающейся спирали к точке подлинной смерти. Умереть не так просто, как это кажется кое-кому... Сейчас, друзья, как раз завершается первый день ваших воздушных мытарств. По славной традиции он проводится на земле.<...> О, ужас советской смерти! В такие странные игры играют, погибая, люди! Не знавшие ничего, кроме жизни, они принимают за жизнь смерть* (с. 217).

Сюрреальный, потусторонний мир рассказа Пелевина конструируется очень рационально. Первый день «послесмертия» героини целиком связан с ее земными тревогами, страхами, сожалениями. В новой реальности она выполняет свою обычную работу, встречается с прежними сослуживцами, только сослуживцы все мертвы: директор Шушканов застрелился, несостоявшемуся рационализатору Каряеву кувалдой проломило череп, художник Костя утонул, девочка Оля из бухгалтерии покончила с собой из-за несчастной любви. Пребывая уже в ином измерении, но все в том же Красном Уголке, они слышат по радио голос «собственного корреспондента в Непале», который заставляет их вспомнить страшное, кричать и выть от безысходности и ужаса, в то время как вырваться из кольца, точнее, из *суживающейся спирали*, уже невозможно. Идея безвыходности и безысходности подчеркивается полным совпадением начальной и заключительной фраз:

*Когда дверь, к которой Любочку прижала невидимая сила, все же открылась, оказалось, что троллейбус уже тронулся и теперь надо прыгать прямо в лужу (с. 197; 218).*

Как уже отмечалось, в конструкции пелевинских рассказов часто встречается прием текста в тексте, в данном случае это памятка «Многоликий Катманду», оказавшаяся в кармане служебного халата героини. Эта как бы периферийная деталь, как и многие аналогичные, встречающиеся в других рассказах, содержит в себе стилевой ключ ко всей прозе Виктора Пелевина: *Смешение в рамках одного государства нескольких культурных и религиозных традиций превратило Катманду в уникальный архитектурный памятник (с. 210)*. Совершенно очевидно, что в основе всех стилевых деконструкций Пелевина лежит та самая **эклектика** – смешение множественных и разных, при этом равноправных и равнозначных, культурных дискурсов и философских парадигм – которая напрямую **соотносится со стилевой палитрой мениппейного жанра**.

В рассказах Л. Петрушевской тема загробного мира получает иную аранжировку. В циклах мениппей из книг **«В садах других возможностей»** и **«Где я была»** тоже выстраиваются концентрические круги жизни и смерти, герои беспрепятственно перемещаются, свободно проходят сквозь мнимые границы, перегородки, прорехи. Здешнее и потустороннее, реальное и метафизическое в этих текстах пребывают в диффузном состоянии: в «реальном» их плане постоянно сквозит план метафизический, в то время как сверхъестественное в мире автора выглядит вполне обыденно. Привычная культурная эмблематика «того света» лишь слегка просвечивает, «иной мир» вмещает в себя то, о чем самые обыкновенные люди мечтают в земной жизни: *в магазинах имелось все, пища появлялась сама собой, одежда сверкала; жизнь в этой стране организована идеально, стерильно, комфортно* («Два царства»). В мениппеях Петрушевской в центре внимания оказываются мистические переходы из одного «царства» в другое, поэтому основным конструктивным элементом становится сюжет путешествия. (Заметим, что идея пути, вошедшая в форме метафоры в целый комплекс культурных архетипов, всегда тесно связывается с литературой путешествий, жанровую первооснову которой составляют описания странствований – как реальных, так и вымышленных). Концептуальным в свете

вышесказанного представляется рассказ «Три путешествия (Возможность мениппеи)».

Структура этого рассказа подчеркнута дискретна, три сюжета (три путешествия) развиваются прерывисто, перебивая друг друга. Впечатление осколочности усиливается активизацией визуального (графического) компонента.

### ***Первое путешествие***

*Один старый человек очень хотел куда-то уйти. ... Как-то рано вечером, когда летнее солнце уже скрывалось за домами, а вся семья где-то там, за городом, села пить чай в маленьком доме, – наш старый человек тоже собирался ехать к ним на дачу – вдруг в потолке открылся квадратный люк, как будто он всегда там был и вел на чердак.*

*Старый человек не испугался, а обрадовался, поставил стул на стол, забрался наверх и, подтянувшись, залез на чердак, в темное, сухое и высокое пространство.*

*То есть он понимал, что это невозможно, наверху, на шестом этаже, жили люди, которые вечно топали, перекрикивались и ночами заводили музыку.*

### ***Второе путешествие***

*– повторяла я про себя, идя вверх по узкой древней улице города Н.*

### ***Первое путешествие***

*– но теперь тут старого человека встретила тишина, высоко во тьме угадывалась крыша, а вдали, в глубине чердака, сияло что-то – окно или открытая дверца –*

### ***Второе путешествие***

*еще я думала о том, насколько странной выглядит моя собственная нынешняя поездка сюда, в этот незнакомый маленький город Н., который привиделся мне вчерашней ночью на шоссе, когда некто Александр, широко размахивая обеими руками, вез меня на своей машине по извилистому горному шоссе. Это было –*

### ***Третье путешествие***

*Александр смеялся, рассказывал какие-то истории, бурно жестикулируя. Кажется, речь шла о том, какой он хороший водитель. Я сидела рядом с ним (так называемое место смертника) и размыш-*

ляла, довольно тупо, о том, что еще секунда – и мы окажемся на дне темной пропасти, которая угадывалась за мелькающими сбоку огоньками заграждения<sup>1</sup>.

Три сюжета по-разному фиксируют мгновения существования героев Петрушевской на грани жизни и смерти, предъявляя разные типы перехода из фантазии в реальность, причем все три – плод авторского воображения, вымысла. «Первое путешествие» – это сочиняемый автором рассказ о предсмертном видении старого человека, «Второе путешествие» рисует посещение героиней разрушенного землетрясением города – царства мертвых, а в «Третьем путешествии» мы участвуем в бешеной автомобильной гонке по ночной горной дороге. Три фантазийных сюжета скреплены жанровой рефлексией автора по поводу **мениппеи** – *рассказа, действие которого происходит в загробном мире*. Отправной точкой рефлексии становится «Божественная комедия» Данте: *Какой это роскошный жанр, мениппея, мениппова сатура! Какой это роскошный жанр, что автор в письменном виде отомстит всем врагам, превознесет своих любимых и сам при этом безнаказанно остается парить над миром как пророк* (с. 41).

Современного автора мало заботит злободневно-публицистический и идеологический план менипповой сатиры, но властно притягивает эстетическая и экзистенциальная семантика метажанра, живо волнует проблема **способов и типов перехода из фантазии в реальность**: *Таких переходов из этого мира в тот множество: это путешествия, сны, перепрыгивания, перелезания через стену, спуски и подъемы. Даже просто пребывание за столом или в машине, к примеру* (с. 41). Способы движения человека в иное измерение его жизни представляются писательницей с почти энциклопедической широтой. Это и суицид (удушение и отравление в «Черном пальто»), и наезд транспортного средства («Мистика», «Где я была»), и утопление («Бог Посейдон»), и болезненные галлюцинации («Новый Гулливер»), и фобии, безумие («В доме кто-то есть»), и наркотический бред («Глюк»). Бесконечное разнообразие сюжетов смерти Петрушевская связывает с тем, что все мы и каждый в отдельности ежеминутно пребываем, не

---

<sup>1</sup> Петрушевская Л. В садах других возможностей // Октябрь. 2000. № 3. С. 3–51.

сознавая этого, на опасной грани возможной мениппеи: в салоне самолета или автомобиля, за письменным или обеденным столом в ресторане: *Это маленькое расстояние между жизнью и смертью видит-ся человеку в редкие минуты его жизни. Даже когда он подозревает, что есть шанс попасть в авиакатастрофу или, например, отравиться и в его мозгу возникает яркая картина последствий (вплоть до похорон), даже тогда он редко сворачивает с пути, сдает билет или выплескивает в тарелку кусок жареной рыбы фугу, которую ему подали в якобы японском ресторане* (с. 38).

Переходу из фантазии в реальность, их «взаимоперетеканию», автор дает собственное наименование – **трансмари**. В этом неологизме «бликуют», накладываются друг на друга значения двух слов-омонимов: 1) транс – фр. – состояние кратковременного расстройства сознания, отрешенности, экстаза, «ясновидения»; и 2) транс – лат. – сквозь, через – движение через какое-либо пространство, пересечение его. В структуре сюжетов Петрушевской актуализируются оба значения (напомним, что сочетание пространственного и психологического экспериментирования рассматривается Бахтиным в качестве формально-жанрового свойства исследуемого феномена). Предлагая читателю (разумеется, в ироническом модусе) наброски и тезисы будущего «доклада» о жанре мениппеи, писательница, по сути, ведет анализ разных нарративных структур. При **«явном трансмарше»** автор открыто и прямо заключает с читателем договор об условности происходящего в произведении, как это делает, например, великий Данте в «Божественной комедии». При **«тайном трансмарше»** отношения «автор – герой – читатель» складываются по-разному. Так, в рассказе **«Два царства»** с самого начала звучит мотив похорон как уже свершившегося факта: вой матери, плач сына, который испугался музыки, цветов и лица матери Лины, серого, истощенного, с запавшими глазами. Но поскольку повествование от 3-го лица ведется как бы через призму восприятия героини, то возникает эффект двойственности: читатель все понимает, а героиня не догадывается. Увезенная ангелом-утешителем Васей в другую страну, Лина *как бы попала в карантин, в нечто переходное*. Освободившись от боли (после двух тяжелых операций), она безумно тоскует по сыну Сереженьке и маме, мысленно сочиняя длинные письма домой. Только в конце рассказа к героине

приходит понимание, *что тут что-то не совсем так*, и ей уже не хочется видеть здесь ни маму, ни сыночка – *в этом царстве мертвых*, в белых хитонах летающих по бесконечному кругу.

Другой вариант «тайного трансмарша» представляет сюжет «**Черного пальто**». Здесь читатель долго пребывает в состоянии тревоги и недоумения: *Одна девушка вдруг оказалась на краю дороги зимой в незнакомом месте: мало того, она была одета в чье-то чужое черное пальто... Она вообще не помнила, кто она такая и как ее зовут*. Преследуемая своими странными попутчиками, требующими денег, девушка скрывается от них за ближайшей дверью, где незнакомая женщина с горящей спичкой в руке открывает ей тайну черного пальто. С последней спичкой проходит беспмятство, но наступает миг окончательного расставания. В это последнее мгновение героиня рассказа видит перед собой чьи-то ласковые, добрые глаза и решительно поджигает свое черное пальто и пальто незнакомки. И в тот же миг девушка, давясь слюной, *растянула шарф на шее и задышала*, а *где-то на другом конце города женщина выплюнула горсть таблеток и тщательно прополоскала горло*. Таким образом, только в самом конце рассказа читателю становится понятно, что «чужое черное пальто» символизирует смерть.

Но вернемся к рассказу «Три путешествия». Будущий «доклад» о жанре мениппеи составляется автором в экстремальной обстановке ночной автогонки, стремительно приближающейся к своему финишу. Динамика «третьего путешествия» насыщена предчувствием катастрофы: место рядом с водителем – *так называемое место смертника*, лицо водителя искажено *grimасой гибели (складки от носа ко рту, безвольно повисшая нижняя губа)*, героиню бросает из стороны в сторону – *видимо, так нерегулярно качало пассажиров в тонущем «Титанике»*. В описание этой кошмарной гонки – русского экстрима – в ухудшенных условиях, без рук, без скафандра – монтируется эстетическое кредо писательницы, заявленное в форме прямого обращения к читателю: *Ну что ж, я его понимаю – в литературе я тоже не пользовалась ничем, выскакивала на опасную дорогу как есть и мчалась на дикой скорости, возможно, пугая Тебя, о читатель!* (с. 43). В этой авторской декларации творческих принципов и похвальном слове своему читателю нам видится «отраженное» проявление злободневно-

публицистического начала менипповой сатиры. В программном (как нам это представляется) рассказе Петрушевской **манифестируется парадоксальная писательская стратегия**: *в старину, когда я еще только начинала писать свои рассказы, я постановила никогда и ничем не привлекать читателя, а только его отталкивать. Не облегчать ему чтение! Не использовать ни юмора, ни сатиры, ни смешных и остроумных деталей, ни красивых сравнений, от которых сама всегда приходила в восторг, читая других авторов. Также я отказалась от диалогов, которые (если они смешно написаны) являются самым основным видом привлечения читателя* (с. 42). Как видим, в этом произведении в сложной комбинации сосуществуют нарративный, лирический, драматический, фантастический, эссеистический, философский и юмористический модусы повествования. Теперь обратимся к хронотопу рассказа «Три путешествия».

«**Трехпланное построение мениппеи**», по Бахтину, проявляется в перенесении действия и диалогов с земли – в рай и преисподнюю. Эмблематика рая в этом рассказе представлена в двух, очень близких по сути, но отличающихся интонационно вариантах. В «Первом путешествии» – это описываемый в пасторальных тонах мир, открывающийся старому человеку сквозь люк в потолке его городской квартиры: большой луг до самого горизонта, утопающий в цветах, яблоня с манящими плодами, кусты роз и малины, непуганные животные – заяц, олениха с детенышем и даже пятнистый жираф. В «Третьем путешествии» воображению героини (но уже в ироническом модусе) предстает как бы картина работы голландских мастеров: овечки, олени, кусты, реки и горы в кудрявых деревьях – и ни одного человека. Внизу подпись: «РАЙ».

Подземная страна немногим отличается от поднебесной, как в древнегреческом мифе о Тартаре, сообщающем о таких местах царства Аида, где, оказывается, всегда светит солнце и на лугах цветут розы. В развитие тезиса «Данте и круги ада» Петрушевская предлагает тоже два варианта преисподней. Первый из них содержит скрытую литературную полемику, в иронически-фантазийной аранжировке писательница манифестирует свою самобытность: *И я вдруг думаю, что – весьма возможно, – погибнув на этом шоссе, я окажусь в некоей новой «Божественной комедии», и там, в сумрачном свете Лимба, в*



круге первом, но вовсе не на сияющем холме, а попроче, в писательской столовой на чердаке какого-то деревянного дома (туда надо подниматься по широкой лестнице), и там сидят за столиками Данте, Боккаччо, Буццати, Толстой, Чехов, Джойс, Пруст...

*И вот я, рухнув с Александром в пропасть, окажусь в этой писательской столовой, и вдруг свободное место будет только за столом, где сидят вместе Толстой, Чехов и Бунин. Я подойду, а они на меня уставятся, особенно недоволен будет Толстой... Да и те двое...* (с. 39).

Другой вариант преисподней – посещение города мертвых, привидевшегося героине во время бешеной гонки по ночному шоссе. На то, что это подземный мир, указывает настойчиво повторяющийся знак направления движения: *Город медленно вращался вокруг скалы, заворачиваясь винтом, увлекая внутрь своей воронки; мы с собаками все шли и шли вниз к террасе над пропастью*. Сопровождающие героиню собаки (черно-белый дог и черная дворняжка) прочитываются здесь как иронически-сниженный вариант мифологического Цербера, охраняющего Стикс – границу между миром людей и подземным царством. (Напомним, что в мистической символике образ собаки имеет значение последнего страха, который надо преодолеть).

Движение вверх/вниз представляется у Петрушевской амбивалентным и взаимнообратимым: головокружительная гонка (*какой странный у нас слалом – все вверх и вверх, вжжжик!*) оборачивается падением на дно темной пропасти, и, наоборот – в конце спуска открывается вид как с самолета: *Мне вдруг представилось, что здесь конец мира. Именно тут завершается все, в том числе и жизнь. А та мелкая светящаяся цепочка бисера на горизонте – это уже тот свет*. После разговора с заживо погребенной в результате землетрясения Сантой (святая!) героиня идет вверх и вверх и выходит к живым людям, которые, однако, ее не видят.

Все эти подвижные границы между жизнью и смертью могут иметь и другое – **психологическое обоснование**. Наряду с самым распространенным представлением, согласно которому подземное царство – это место пребывания умерших, душа которых отделилась от их земной оболочки, существует и еще одна возможная интерпретация этой архетипической пары, согласно которой рай и ад тракту-

ются как зеркальное отражение нашей собственной психики. Поскольку умершие живут в воспоминаниях и память о них остается в сокровищнице подсознания, образ подземного царства может быть истолкован как подсознательное в самом человеке: тот, кто хочет осознать самого себя, должен испытать «памяти» из правого ручья Стикса – Мнемозины, и избегать левого ручья – Леты – «воды забвения»<sup>1</sup>. Давно забытые фигуры и образы возникают в резервуаре памяти героинь рассказов Петрушевской «Бог Посейдон» и «Где я была».

В первом из них – подруга рассказчицы Нина, год назад попавшая вместе с сыном-подростком в кораблекрушение на прогулочном катере, демонстрирует гостю свои новые апартаменты с белокипенными, как морская пена, простынями. Слова-образы, характеризующие прежнее состояние Нины (*видимое крушение и потопление всей жизни*), косвенно проливают свет на нынешнее самочувствие рассказчицы, которой тоже представляется, *что вот так и надо, все предоставить своему течению, не бороться, опустить руки, и тогда будешь дышать этой водой, и тебя примет бог Посейдон и не так уж плохо поселит* (2, 86). Мениппейная ситуация разговора с мертвой в этом рассказе выступает в качестве опосредованной, внесубъектной формы психологического анализа внутреннего состояния героини-рассказчицы.

В другом рассказе – «Где я была» – мотивация «тайного трансмарша» дается более развернуто. Переживающая кризис переходного возраста, болезненное чувство одиночества и заброшенности, героиня вспоминает о старой дачной хозяйке, с образом которой связаны воспоминания о лучших годах, когда дочь была еще маленькой и семья жила надеждой на счастливое будущее. Таким образом, желанная встреча с бабой Аней не что иное, как выражение подсознательного стремления вернуться в молодость, обрести покой и душевное тепло. Торопясь на электричку, Оля попадает под машину и оказывается в реанимации. Свое путешествие («тайный трансмарш») она осуществляет в бессознательном состоянии, но оборачивается оно не желанной

---

<sup>1</sup> Эти мифологические представления хорошо сочетаются с недавно открытыми свойствами правого и левого полушарий головного мозга: правое полушарие хранит, оказывается, картины и мифы прошлого, хотя они редко бывают востребованы, следовательно, поход в подземное царство может быть интерпретирован как путешествие во времени.

*тихой пристанью и последним приютом, а холодом, плачем, отчаянием, чужим безумием и чужой бедой: Тебе хотелось уйти, вот и ушла от своей жизни и попала в чужую. Нигде не пусто, всюду эти одинокие (с. 8). Экзистенциальная тема одиночества человека в мире переводится писательницей в морально-этическую плоскость: возвращение «с того света» (Оля приходит в сознание) освобождает героиню от эгоистических чувств и обид, открывая ее измученной душе свет залитых слезами родных лиц, и пробуждает в ней материнское чувство тревоги о судьбе слабого, брошенного чужого ребенка: *Когда ты всеми заброшен, позаботься о других, посторонних, и тепло ляжет тебе на сердце, чужая благодарность даст смысл жизни* (с. 4). Такая концовка обнаруживает глубинное авторское стремление – нести слова любви и милосердия, **облекая свою проповедь в самые парадоксальные формы** (мениппеи, в данном случае).*

Как видим, свои странные, мистические истории Петрушевская рассказывает, пряча ирреальное в груди осколков реальности и выстраивая повествование-загадку, в котором смешиваются все типы «трансмарша». Условная модальность в ее текстах, как правило, грамматически не выражена, она присутствует имплицитно, неявно, например, в качестве «возможности мениппеи», обозначенной в двойном заглавии рассказа, в финале которого прием сюжетного экспериментирования (мениппейной игры) как бы обнажается – на самом деле является не хэппи-энд, а *еще один вид мениппеи – дорога, по которой мы не пошли* (с.51).

Широкие возможности для жанровых экспериментов и эстетических игр в литературе открывает, наряду с мениппеей, и сказка.

### 3.4. Эстетический диапазон сказок Л. Петрушевской

Литературная сказка, как утверждают ее исследователи (Е. Неелов, М. Липовецкий, Л. Овчинникова<sup>1</sup>), начинается с усвоения фольклорной традиции и художественного переосмысления канонов, как эсте-

---

<sup>1</sup> См.: Неелов Е.М. Сказка, фантастика, современность. Петрозаводск: Карелия, 1987; Липовецкий М.Н. Поэтика литературной сказки (на материале русской литературы 1920–1930-х годов). Свердловск: Изд-во ур. пед. ун-та, 1992; см. также: Овчинникова Л.В. Русская литературная сказка XX века (история, классификация, поэтика). М., 2001; Краснова Т.В. Волшебная сказка и русская литература XX века: учебн. пособие. Иркутск, 2001.

тических, так и этических. Литературную сказку с народной сближает особая художественная картина мира, где сказочное чудо окружено множеством обыденных деталей и где игровое начало образует основу сказочного типа повествования. В «памяти жанра» сказки сохраняются основные его черты: установка на вымысел, рождающий свободу сказочной «лжи», отчетливо противопоставляемой «правде» реального мира, и утверждение законов добра и красоты. Жанровый архетип сказки, постоянно обновляясь, остается постоянно востребованным искусством по ряду причин онтологического, гносеологического и эстетического порядка. Во-первых, сказка творит созданный по нравственным законам иллюзорный, но справедливый и прекрасный мир, противопоставляя его бессвязной алогичности реальной жизни, с ее бытийным пафосом человеческого одиночества, горечи и тоски. Эта антитеза – сквозь призму первобытных метафор – делает зримым в сказке мир идеальный, мир «космос-гармонии» (О. Фрейденберг), опровергающий хаос действительности. Во-вторых, структура сказки позволяет ассоциативно обращаться к повседневному жизненному опыту читателя, тем самым ненавязчиво осуществляя дидактическую функцию, тогда как установка на чудесность и занимательность событий в сказке выдвигает на первый план ее эстетическую функцию. Игровая атмосфера, артистизм повествовательной организации, широчайшие интертекстуальные возможности сказки делают ее необычайно привлекательной зоной для художественного эксперимента, поэтому литературная сказка вступает в глубокое взаимодействие с литературной традицией, с другими жанрами, получая, таким образом, возможность окрашивать в свойственные ей тона отнюдь не сказочные произведения и устанавливая с ними подвижную, динамическую связь.

Обращение писателя к жанровому архетипу сказки в каждом конкретном случае мотивируется индивидуальностью автора. Л. Петрушевская в своих сказках объединяет несколько десятков миниатюр, по-разному группируя их. В одном случае она, дифференцируя читателя-адресата, подчеркивает эстетически значимую для нее дидактическую установку своих текстов: это «Сказки для взрослых» или «Сказки для всей семьи», или «Сказки, рассказанные детям». В другом, акцентируя и жанровую традицию, и свободу отношения с

ней, автор именует их «настоящими» и «ненастоящими» сказками. «Ненастоящие сказки» – это короткие рассказы-анекдоты, основанные на басенной аллегории, лишенной нравоучения, смысл которых представляется почти прозрачным. Например, в сказке «Трудное детство» «скромная» моль Нина «чистоплотно» обирает окружающих, производя впечатление «ангела» на таких наивных персонажей, как баран Валентин.

«Настоящие» сказки предполагают непременно присутствие волшебства и приключений, они ориентированы непосредственно на фольклорную традицию. В частности, цикл «Нечеловеческие приключения» соотносится с фольклорной сказкой о животных, основным композиционным стержнем которых является обман самых разных видов и форм, в то же время типичные для фольклора персонажи действуют здесь в нетипичных для них обстоятельствах. Следуя сюжетному канону (обман, хитрость), Петрушевская одновременно трансформирует традиционные образы и коллизии, например, осел у Петрушевской, в отличие от его фольклорного предка, ассоциируется не с упрямством и тупостью, а со спокойствием и уравновешенностью («Молодой Осел»).

**Расширение конструктивного и смыслового диапазона сказки** в значительной мере происходит за счет неизменного интереса автора к будничной жизни, к ее бытовым проблемам. Так, на первый план в сказке «Жучок-водомерка» выдвигается сакраментальный для современного человека «квартирный вопрос»: труженик Жучок имеет прекрасный домик над водой «с верандой, посудой и кроватью», где проживает с матерью и братьями. Голубоглазая красавица Стрекоза, однажды залетевшая в гости к тихому и скромному жучку, выгоняет семью водомерки да и самого хозяина из дома, а наутро Жучок со своей многочисленной семьей высвобождает красотку из сетей паука, забравшегося ночью в дом, и все заканчивается благополучно: жучок закрывается в теплом и уютном домике, а стрекоза с руганью улетает прочь. Авторская мораль в сказке подается неявно, исподволь, дидактическое поучение оказывается почти незаметным, его функцию осуществляет межтекстовая аллюзия на известную басню И.А. Крылова «Стрекоза и Муравей».

Циклы «Приключения с волшебниками», «Приключения людей» и «Приключения Барби» соотносятся с волшебной и частично – с бытовой сказкой. В этом случае Петрушевская снова «по старой канве вышивает новые узоры», творчески преобразовывая фольклорную традицию, дополняя ее традицией литературной (Г.Х. Андерсен, Е. Шварц, В. Катаев) и не только сказочной (Э. Гофман, М. Булгаков). Читая эти тексты, нельзя не увидеть ряд параллелей между ее сказками и литературной традицией: «Принцесса на горошине» – и «Кто любит, носит на руках», «Дюймовочка» – и «Матушка-капуста» и др. Необычайно важно то, что Петрушевская обновляет сказочную и литературную традиции в духе свойственного ее поэтике демонстративного сближения противостоящих граней бытия: неземной – и обывательно-земной, сострадательной – и беспощадной, бесконечной – и сиюминутной и т.д. Так, в сказке Андерсена старушка дает женщине, мечтающей о ребенке, ячменное зерно, из которого вырастает Дюймовочка; девочку похищают, но в конце злоключений она попадает в страну эльфов, где живут такие же маленькие, только крылатые существа. В сказке Петрушевской одинокая женщина находит в капусте крошечное дитя. Когда-то в молодости эта женщина сделала аборт и теперь не может иметь собственного ребенка, поэтому маленькая Капочка для нее очень много значит. Врач советует ей положить девочку в капусту на балкон и не заглядывать туда. Ребенок остается там на положенный природой срок, и в один прекрасный день женщина слышит детский крик на балконе. В обеих сказках, как мы видим, исходным мотивом является женское одиночество, но, в противовес Андерсену, у Петрушевской бездетность мотивируется вполне земными, житейскими обстоятельствами. Кроме того, у Андерсена героиня уходит в сказочный мир эльфов, у Петрушевской же, напротив, Капочка, тяготясь пребыванием на звезде, стремится к людям, мечтая найти свое место в реальном мире.

В волшебных сказках Петрушевская устремлена к вечным, – можно сказать, и к экзистенциальным – проблемам: человеческого одиночества, рождения и смерти, перехода из царства живых в царство мертвых – и обратно. Традиционный сказочный мотив «переправы» в иное царство подается автором как подчеркнуто пространственное перемещение героя (на птице, на лодке, на летучем корабле, в мо-

дернизированном варианте – на машине, корабле, самолете). Так – и в духе сложившихся сказочных ситуаций, и в их обновленном варианте – реализуется мифологическое представление о странствовании умершего, о его пути в загробный мир, причем сон традиционно отождествляется со смертью, а пробуждение – с возвращением из иного мира. В узнаваемую бытовую обстановку сказок Петрушевской помещается волшебный помощник или средство связи между двумя мирами, как правило, это привычные для современного человека каналы связи: телефон, радио, телевизор. В итоге в арсенале волшебных помощников в мире Петрушевской мы видим целый ряд образов, не имеющих аналогов в фольклорной сказке, но присутствующих в литературной фантастике: это волшебная ручка, волшебная краска, волшебная излечивающая зеленка, волшебная омолаживающая мазь и пр.

Непременными составляющими поэтики сказки являются **игровые элементы**, включаемые и в повествовательную ее структуру, и в хронотоп, и в интонационно-речевую организацию ее формы. Раскованному сознанию сказочника в полной мере отвечает раскованная атмосфера театральной игры и, соответственно, игровая природа сказки как жанра. Петрушевская апеллирует к фольклорной и литературной памяти читателя по-особому, в духе свойственного ей эпатирующе-свободного стиля. Поэтика ее сказок приобретает качества вольной «импровизации на тему», что сказывается и в подчеркнуто живом повествовании, и в интенсивном включении в свой текст чужого цитатного слова. Свободное обращение с традицией входит в правила игры, характеризующей самое существо поэтики Петрушевской: это и игра типажам (принцы, принцессы, колдуны), и игра подтекстом («Будильник»), и игра детским и взрослым восприятием («Королева Лир»). Ее сказка создает ситуации перевернутого, карнавального, абсурдного мира, в котором, в соответствии с фольклорной традицией, но еще более активно (благодаря всевозможным «смещениям» – и сказочного мира, и реальной сегодняшней жизни), происходит непременное разоблачение зла. Жизнь в игре получает особую, характерную именно для Петрушевской атмосферу «неподлинной подлинности», благодаря чему к читателю возвращается сознание того, что целостность существования человека и мира возможна, как возможна и уверенность в своих силах. Созданию игровой, театральной атмосферы

ры сказок Петрушевской служат определенные игровые приемы организации их **сюжетно-композиционной формы**.

Прежде всего это сюжетный «**перевертыш**», цель которого – через перемену мест героев раскрыть истинную их суть; подобный «перевертыш» организует, к примеру, сюжетный строй сказок «Счастливые кошки», «Королева Лир» и ряда других. Кроме названного приема, Петрушевская активно привлекает для композиционно-сюжетной формы сказки **детскую игру** как таковую; назовем в этой связи цепочку эпизодов игры «чур, не мое» – в сказке «Чемодан чепухи», народную игру «догони» – в сказке «Верба – хлест». Наконец, сюжет может содержать элементы состязания, борьбы, как, например, в сказке «Крапива и Малина» – так называемый **агональный** тип сюжета<sup>1</sup>. Условность сюжетов, которые выстраивает автор, создает благоприятную возможность для обыгрывания прямого и переносного значения слов, иначе – для лексических экспериментов.

В качестве примера приведем превосходные «Лингвистические сказки» Петрушевской. Они «пишутся» сделанным, несуществующим языком, состоящим из абсурдных предложений, смысл которых, однако, достаточно понятен. Автор образует как бы стилистические вариации знаменитой в русской филологии фразы академика Л.В. Щербы: «Глокая куздра штеко кудранула бокра и кудрячит бокренка». У Петрушевской это диалогизированные и драматизированные «Пуськи бятые», «Бурлак» и «Пуськинисты», смысл которых заключен в искаженную словесную форму, но, тем не менее, сущность его остается внятной.

Специфические сюжетно-композиционные и стилистические особенности ряда народных сказок в свое время позволили В.Я. Проппу выделить их в особый разряд – кумулятивных сказок<sup>2</sup>. Основной композиционный прием здесь – многократное повторение одних и тех же слов, исполненное по принципу цепочки и градации, причем при возникновении каждого нового звена повторяются все предыдущие звенья (*simulatio* – лат. – «увеличение, скопление»). Ничтожное собы-

---

<sup>1</sup>Коммуникативная теория конца XX века удачно совместилась с теорией игр, трактующей (по Хейзинге) культуру как игру в широком смысле и утверждающей идею вечной и органичной речевой агонистики (борьбы-соревнования).

<sup>2</sup>Пропп В.Я. Морфология сказки. 2-е изд. М.: Наука, 1969.



тие вызывает в этом случае парадоксально нарастающие последствия и ведет к комической развязке. Эпическая кумуляция – композиционный прием, широко используемый в новеллистической сказке Петрушевой («Будильник», «Чемодан чепухи» и др.), но не меньший интерес представляет так называемая **формульная кумуляция**, тоже существенная для сказок автора («Жил-был Тр-р», «Дай капустки»).

Нарастанию событий при формульной кумуляции соответствует словесное нагромождение, такие сказки тяготеют к рифме, стихам, консонансу и ассонансу, в них нагнетается не только композиционный прием, но и форма мышления, сказывающаяся и в строении текста сказок, и в их языке. Речь идет о **примитивном мышлении**, которое не знает пространства как продукта абстракции, не знает обобщений, а знает лишь эмпирическое расстояние, преодолеваемое только через ряд его звеньев. В народной сказке и в сказках Петрушевой такой тип мышления используется в юмористических целях. Кумуляция входит в состав многих сказок Петрушевой, главная прелесть которых заключается в композиционной ритмичности, такие сказки – чистая схема: они четко делятся на одинаково оформленные, повторяющиеся синтаксические звенья, объем которых краток и однотипен. Кумуляция наблюдается далеко не во всех сказках и не обязательно во всех ее частях, но там, где она есть, усиливается игровая атмосфера сказки, ибо ритмическая ее регулярность раздвигает эмоциональное воздействие сказочного пласта.

Следуя эпическим законам народной сказки с ее «формулами» разного плана (слово, герой, сюжет), Петрушевая изменяет характер инициальных и финальных формул. Она перерабатывает и переосмысляет традиционный зачин (*Жил-был художник; Жила-была красивая, но удивительно глупая принцесса*) и создает зачин новый, расширяющий инициальную формулу сказки за счет необходимых ее поэтике неожиданных словесных совмещений, например, таких: *Жил-был верблюд танцующий*; или: *Жил-был молодой осел, у которого была маленькая неприятность, то есть четыре уха*. Этими эпатазирующими вводами Петрушевая сразу настраивает читателя на сложную, но и определенную атмосферу разворачивающегося сказочного текста. Финальные формулы в ее сказках тоже представлены несколько видоизмененными, включающими в свой благополучный итог не просто

комический, но иронический подтекст: *так что наша история пришла к своему счастливому концу, как и полагается; ...и они нашли то, что искали.*

Наиболее зримо особенности стиля Петрушевской проявляются в речевой форме сказителя. Творец сказочного мира, он дает, как правило, колкие объяснения происходящим событиям, иронически оценивает героев, их поступки:

*Король же, поскольку он был не дурак, как мы уже говорили, то он пил, ел и гулял в свое удовольствие, и потому свою единственную королевскую обязанность – чтение речей по бумажке – он выполнить иногда был не в силах, то есть грамотно прочесть то, что ему написал Первый.*

*Вместо этого он вдруг оживлялся и рассказывал анекдот, и все вокруг смеялись как дети и были очень довольны, поскольку каждый чувствовал себя намного умней короля.*

*Все ликовали и рассказывали друг другу теперь уже анекдоты про короля. Ведь королей не выбирают, как не выбирают пап и мам – какие детки, такие у них и родители.*

*И государство благоденствовало («Верба – хлест»).*

Повествование ведется, как правило, в форме несобственно-прямой речи, благодаря чему рассказчику удается воспроизводить живые разговорные интонации и скрытую в них оценку происходящего, как, например, в сказке «Старая дружба»:

*Иногда часы возражали глобусу, что ведь радио на работе, понял или нет? Оно пропадает буквально на службе, некогда слово лишнее произнести, мы с ним – тут часы делали оп- ля! и переходили и переходили на следующую цифру – мы с ним все время в труде, в напряжении, не то что некоторые (часы имели в виду глобус, разумеется).*

Поистине уникальны **лингвистические эксперименты** писательницы, выступающей в амплуа сказочницы. Петрушевская всецело отдается власти стихии устного слова, творя его формами и своеобразный словарь, и фразеологию, и синтаксис. Не ограниченное в стилевом и стилистическом отношении повествование образует своеобразный лексический коллаж, в котором парадоксально сочетаются контрастные речевые стили, например:

*Наконец прибежала Рита. И на ходу затрещала:*

*– Поразительно неквалифицированные работники здравоохранения, – но потом она осеклась и произнесла:*

*– Во, блин! Без рецепта не дают, а детям вообще... Вызывайте, говорят, «скорую»... А телефон у администратора говорит: «Звони из автомата, тут незачем шляться». А автомат сломатый. («Две сестры»).*

В речи сказочных героев Петрушевской совмещаются слова официально-делового стиля и слова-термины (*научные достижения, рентген, обмундирование, локтевая кость, микроб дизентерии, функционировать, радиация, группировки, констатация фактов, подозрительный элемент, дисциплина, территория, могильник типа саркофаг, стипендия типа грант*), слова, относящиеся к публицистическому стилю (*широко известно, точка зрения, граница соседнего государства*), и англицизмы (*лав стори, хеви метал, лейбл, мэн, секонд хенд, made in козлова бабушка Меланья, Melani LTD*), латинизмы (*квантум сатис, статус кво*), диалектизмы и просторечия (*доца, че, здесь, воце, к сестры, у сестре, для тебя, для змее, нагинались, приберуся, выкидают*), окказионализмы (*ушелец, новобранка, йо мойо*) и молодежный (подростковый) сленг (*клевая соска, чувиха, мочалка, чувырло, крутой мэн, блин, по жизни, на халяву, прихияляла, офонарел, базлал, порыла, поканалли*).

В работе Петрушевской со словом поражает парадоксальная сочетаемость лексических единиц в пределах одной фразы: *Хильда, как всегда, отвечала отборной руганью на родном языке (ху аю), и трое друзей восхищались (во буровит)* («Солидарность»); *«Лейбл, – уважительно говорили младшие, новое поколение, – туши свет, блин, фирма»* («Лейбл»); *Так что в один миг блоха Степа оказался яко наг, яко благ, т.е. без ПМЖ, и, мало того, в депрессивном виде* («Палла»); *Наберется козел Толик, как сука блох, шасть в машину, другой бы включил мотор и рванул бы с ревом, а козел Толик поелозит ногами, поскребет, сразу весь пеной покрымишь, и сходу тырится обратно в сарай, причем на первой скорости, еле можаху: спорт и алкоголь не совместимы* («Собственность»).

Стык контрастных стилистических пластов в сказочных текстах автора особенно резко проступает в сочетании литературной, профес-

сиональной и брутальной лексики и фразеологии: *зафиндиллил концерт из произведений зарубежных композиторов; пережил клинический случай, так называемое «склеил ласты»; поставил диагноз «алалия», то есть хрен знает что; стал бормотать, воротя дуло на сторону, что компьютер завис; если не выпить, то может произойти синдром абстиненции, т.е. пересохнет в горле; ушел в глухой отказ, свалил, короче. «Ну вы че, черепа, – возмущился ежик Витек и даже жевать перестал. – Фильтруйте базар-то (т.е. выбирайте выражения), – сказал он и снова зачавкал» («Ограбление века»).* Характерно для Петрушевской и выстраивание индивидуальных речевых образов, с их необычным, нередко оксюморонным по их лексическому значению сочетанием слов: *научные достижения в области воровства, покорные рыдания, выдоила из бутылки последний глоток.*

Специфический, собственно «петрушевский» словесный эпатаж проявляется и в целом ряде фразеологизмов, не согласующихся друг с другом по своему происхождению. Это специальная производственно-техническая и судебно-процессуальная фразеология: *заходи над объектом, стоп машина, подозрительный элемент, гражданская (морганатическая) жена, репатриироваться, аннулировать* и т.п. Высокочастотна в этих текстах и разговорно-просторечная фразеология, решающая ту же конструктивную и смысловую задачу: *...она жутко не любит, когда муж просто сидит как пень еловый без дела и смотрит телевизор.* («Осел и Козел»); – *Я пойду, я пойду, а кто этот гроб повезет, ты что ли, начальник? – хрипел летчик у штурвала. – Я не хочу поцеловать носом это островок!* («Остров летчиков»).

Синтаксический строй ее сказок тоже отмечен резко контрастной тенденцией дробления/присоединения, членимости/непрерывности. С одной стороны, фраза автора предстает как бы разобранной на части, с другой – она характеризуется многочисленными присоединениями, перебросами мостиков между фразами и между абзацами. С помощью пунктуации, таким образом, создается стилистически-экспрессивное речевое значение, несущее на себе отпечаток эпатирующего стиля и смысла сказок Петрушевской. В этом направлении автор ломает и традиционную систему знаков препинания, достигая тем самым ту же содержательную цель – ломки стереотипов человеческого восприятия

и погружения его в многообразный, подчеркнуто контрастный мир. Вот ряд примеров этого рода, где мы наблюдаем отступления от речевых норм – и внутри строя фразы, и внутри целой группы фраз, составляющих семантически связанный отрезок текста. (Абзацный отступ здесь тоже становится семантически значимым).

*Он всячески старался лишний раз похвалить радио.*

*Не потому что понял, как опасно ругаться и тем более драться головой: разобьешь ту же голову.*

*А потому, что ему очень понравилось, как разбитое радио ни словечком не упрекнуло его, лежа на помойке («Старая дружба»).*

*Он сел в углу и долго приходил в себя, обтирался платком.*

*Потом он посмотрел в окно.*

*Потом на часы.*

*Потом пассажир высунулся в дверь, подумав, сошел с Паровоза, погулял, оценил обстановку, плюнул на Паровоз (Лопата ахнула).*

*Потом он пнул ногой по колесу (Лопата сильно звякнула).*

*Потом пассажир выругался и полез обратно на Паровоз («Паровоз и Лопата»).*

Новый поворот в развитии Петрушевской фольклорной сказочной традиции видится нам в специфическом преобразовании автором сказочного юмора – в юмор особого рода – в **черный юмор**, тоже органичный для демонстративно острой поэтики писательницы. В массовом человеческом сознании издавна сложилось тяготение к ужасному. «Черное» как отражение традиционного человеческого интереса к смерти – в искусстве проявляется в способах освоения и формирования действительности<sup>1</sup>. В сказках Петрушевской сказочное («розовое») начало настолько тесно переплетается с началом реально-повседневным («чернушным»), что их сложно, а иногда и почти невозможно отличить одно от другого. Так, в сказке «Гирлянда птичек» основная ситуация представляется вполне сказочной: героиня и ее

---

<sup>1</sup> Здесь уместно вспомнить, что традиция карнавального отношения к смерти отмечалась, например, исследователями творчества Ф. Рабле и Ф. Вийона, Д. Хармса и А. Введенского. Искусство XX века утвердило такие тенденции художественной передачи мира, как некрореализм с его эстетизацией расчлененного человеческого тела, как черная клоунада с ее эпатажирующей демонстрацией физического уродства и т.п. Черный юмор ориентирован на перевернутое, оборотническое отношение к традиционным ценностям, в нем выражена альтернативная по отношению к общепринятой точке зрения концепция взаимоотношений жизни и смерти, человека и человеческого мира, красоты и уродства и т.п.

мечта образуют сюжетное «ядро» сказки, но рядом существуют препятствия к ее осуществлению, которые благополучно преодолеваются, чем и готовится благополучный финал. Однако эта сказочная ситуация гротескно переформировывается Петрушевской, перелицовывается в духе «черной эстетики»: вывороченная с корнем елка (мечта девочки) ставится посреди комнаты в принесенную ванну с водой и украшается нанизанной на веревку гирляндой битых кур. В итоге «Гирлянда птичек» оборачивается пародией на сказку, и это пародийное начало тоже несет на себе отпечаток заостренно эпатажного стиля автора, определяющего направленность ее сказочной поэтики. Эта сказка, как и подобные ей, занимает, как нам кажется, промежуточное положение между фольклорной сказкой и детскими «страшилками», с той существенной разницей, что в «страшилках» важна установка на достоверность, а в сказках Петрушевской – на вымысел, допускающий долю достоверного. Через гротескно-вымышленное в ее текстах явственно проступает действительность в ее повседневном быте, в «синяках» жизни (пьяная драка, битая посуда), но несмотря на это, заканчиваются все ее сказки, согласно сказочному канону, – благополучно и счастливо. Так элементы «черной эстетики» парадоксально сочетаются в ее прозе с добрым и жизнеутверждающим началом.

Аналогично «движется» текст Петрушевской и в «Маленькой волшебнице»: несмотря на козни злой и завистливой крысы Вальки, кукла Маша остается с дедом Иваном, а пьяница Шашка и Чума, ее сынок, перевоспитываются. Но и здесь явлена двойственность текста Петрушевской, о которой так точно пишет О.Славникова: «Хэппи-энд, заминированный с самого начала, ослепительно взрывается, и сквозь розовый цвет... проступает огромным синяком исконная чернота. Это и есть новый оттенок, человеческий, плотский, трупный, более пугающий, чем обычная литературная «чернуха» – и становится действительно жутко от жизни, неспособной укрыться ни за какие сказки»<sup>1</sup>.

Свойственный поэтике Петрушевской, жанрово-стилевой эпатаж особенно выпукло проявляется в одном из ее последних сказочных циклов. Само его название – **«Дикие животные сказки. Первый отечественный роман с продолжением»** – формирует понятие о но-

---

<sup>1</sup> Славникова О. Петрушевская Л.С. играет в куклы // Урал. 1996. № 5–6. С. 195.

вом жанре «литературы абсурда». Как тонко замечает Ю.Серго, определение «дикие», подчеркивающее эффект «долитературности», первобытности, и перестановка слов («животные сказки» вместо «сказки о животных») одновременно демонстрируют и отталкивание от фольклорной и литературной традиции, и опору на нее; и разрыв с традицией, и тяготение к ее специфическому (по типу массового сознания) воспроизведению. Второе название («Первый отечественный роман с продолжением») звучит иронически по отношению к обывательскому сознанию, но оба определения неадекватны и неокончательны<sup>1</sup>.

Название и сам текст рождает бесконечный поток жанровых ассоциаций – от сказки до романа. «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 предстает в виде сказок-зарисовок из жизни животных и насекомых, героями становятся: волк Семен Алексеевич и собака Гуляш, милиционер медведь мл. лейтенант Володя и исландская селедка Хильда, бабочка Кузьма и оса Иосип, жук-солдат Солджерс и таракан Максимка, ромашка Света и пчела Леля, блоха Лукерья и блоха дядя Степа, пиявка Сосо и воробей Гусейн, свинья Алла, клещ тетя Оксана, волк Петровна, баран Валентин, козел Толик, кукушка Калерия, клоп Мстислав, ежик Витек и многие другие. В списке действующих лиц 112 имен, причем рядом с животными соседствуют литературные персонажи (Аркадина, Треплев, Нина Заречая, Наташа Ростова) и исторические имена (Карл Маркс, Лев Троцкий, Лев Толстой, Евтушенко). Не случайно составной частью цикла становятся авторские иллюстрации-карикатуры, на которых нарисованы не животные, а люди: за образами животных, птиц и насекомых, их повадками, характерами стоит именно мир людей, изображаемый на основе иносказания.

---

<sup>1</sup> Серго Ю.Н. Поэтика сюжета и жанра в прозе Л.Петрушевской: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Екатеринбург. 2001. С. 13.

Действительность, преломленная сквозь призму обывательского сознания, предстает в этих сказках в абсурдно-пародийной форме, создаваемой приемами басенной аллегории («Конец праздника», «Травма», «Карьерист», «Роль», «Жажда славы», «Диета», «Пикник»), литературной пародии («Двойная литературная история», «Сила театра», «Три сестры», «Новая жизнь Данте», «Дядя Ваня», «Отелло», «Сила искусства», «Где ты», «Klava Karenin») и автопародии («День рождения Смирнова», «Cinzano»). К примеру, сказка «Klava Karenin» содержит пародийную житейскую аналогию: *плотва Клава бросила мужа и детей и ушла к карпу Сереже. Плотва Клава приезжала на свиданку с детьми, как Анна Каренина, кинулась к младенческим кроваткам, зажимая нос кружевным платочком, но никого не узнала: там лежали уже взрослые внуки-курсанты. Об этом и хлопотал всю жизнь Лев Толстой, чтобы баб наказывала сама жизнь. Живет, порхает, а ей в трамвае вопрос: «Бабуля, как проехать» (5, 184).* Помимо житейской аналогии, текст пародирует и логику всевозможных псевдонаучных разысканий в мире классической литературы и философии: *Это привело его к разысканиям, он начал рыться на дне пруда в поисках исчезнувших цивилизаций, шлялся туда-сюда с киркой, чайной ложкой и ситечком, и недавно надыбал пенсне Льва Толстого – оказывается, писателю прописали, а он не стал носить, отдал Софье Андреевне (см. фото) под видом того, что жена гораздо больше смахивает на Чехова (см. фото). (...) Благодаря этим поискам и находкам обычно ленивый плотва Вова, вдохновленный собственной семейной трагедией, выпустил за рубежом книгу «Толстой и Толстая», а затем опубликовал также одноименную пьесу, которую леопард Эдуард мечтает поставить в реальных условиях пруда... (...) Однако на том берегу пруда, в американских университетских кругах, пьеса имела большой успех из-за особенностей перевода, там нет наших окончаний, пьеса называется «Толстой и Толстой», (Tolstoj & Tolstoj), и оба Толстых состоят в длительном браке и дико ревнуют друг друга, имея много детей: загадка славянского темперамента (5, 183–184).* Абсурдная позиция представляется нормальной – с точки зрения обывателей, «начитавшихся художественной литературы» («Двойная литературная история») или «насмотревшихся спортивных телепередач» («Уимблдон»).



Многозначность жанрового определения цикла «Дикие животные сказки» моделирует не только авторскую оценку мира, но и отношения с читателем, приобретающие форму **игрового диалога**. Традиционные сказочные формулы, литературные сюжеты и герои подвергаются вольной интерпретации, игре и пародии. Сказочная форма используется для двойной иронии: автор карикатурно описывает безобразия обывательского существования, но заканчивает создаваемую им картину счастливым восстановлением порядка в семье и «статусом кво», устанавливающимся в мире. Мораль зачастую выражается Петрушевской прямо, как в басне, но воспринимается она, благодаря намеренному упрощению дидактического басенного звучания, как лукавый трюизм, например: *лучше семьи ничего нет; где родился, там и пригодился; собственность вредная вещь, забываешь о душе; эротика не всегда себя оправдывает на практике; психология психологией, а все решает питание*. Или оборачивается откровенной пародией на басню или поучительную историю. Так, например, влюбленный в свинью Аллу комар Стасик переживает страшное потрясение: *Оказалось, что это была только видимость, обнаженное тело, на самом деле Алла с головы до ног заросла щетиной, и близорукий Стасик, обняв свою худенькую Томку, в который раз вернулся с ней домой, в который раз твердя: лучше семьи ничего нет!* (5, 14). История бунта таракана Максимки-младшего против родителей и его брак с дочерью жука-солдата Андреича, девушкой умной, начитанной, различающей слова «доллар» и «марка», тоже заканчивается горько-иронической сентенцией: *И все было бы хорошо, но подметать все равно никто не подметал, юношеские порывы не всегда совпадают с реальностью* (5, 159).

Повествование в сказках Петрушевской максимально объективируется. Автор-рассказчик и сказочник мастерски воспроизводит разговорно-просторечную манеру обывателя судачить и сплетничать, его обобщения строятся как бы на совмещении расхожих понятий, однако в иронической авторской аранжировке они приобретают противоположный характер: *Ведь правильно говорят, что у мужа и жены должны быть одинаковые взгляды на жизнь – в этом основа крепкой семьи* (5, 76); *Никогда не откладывай на завтра то, что можно съесть сегодня, таков основной закон* (5, 210); *Вот когда плотва*

*Клава оценила известный лозунг Карла Маркса: счастье – это когда дети сыты, обуты, одеты, здоровы и их нет дома. Карл Маркс сформулировал это дело не так точно, он сказал, что счастье – это борьба, но то же на то и выходит* (5, 143). **Двойная ирония** выступает здесь и как неявный способ обнаружения авторского присутствия, и как способ адаптации сказочного повествования к современному восприятию.

Цикл Петрушевской представляется не собранием сказок, а «романом с продолжением», то есть автором предлагается модель цикла, пародийно ориентированная на эпос, точнее, на его современную модификацию – «**мультсериал**». Справедливость эвристического определения жанра, предложенного Ю. Серго, находит подтверждение в сюжетах сказок «Эротика как практика» (ремейк западного производства «Ежики в тумане») и «Снимается кино», где волк Семен Алексеевич держит до смерти испуганного ежика Гарика десять минут по часам и в итоге, прослезившись, признается: *С детства мечтал посмотреть фильм Норштейна* (5, 123). Весомым аргументом в пользу нового определения жанра может служить и давнее признание самой писательницы. Когда-то в интервью по случаю триумфа мультфильма «Сказка сказок», сценарий которого был написан ею по заказу Ю. Норштейна, Петрушевская заявила: «Мультипликация вообще близка художественной литературе»<sup>1</sup>. Действительно, природа языка мультипликации как нельзя лучше соответствует многожанровому мышлению современного художника, она исключительно приспособлена для передачи разных оттенков иронии и создания игрового текста, предлагая образ внешнего мира на языке детского рисунка, карикатуры, пародии, примитива. Не случайно, анализируя поэтику мультипликации, Ю. Лотман пронизательно подчеркивает в ней «созвучное художественному мышлению XX века соединение в одном художественном целом разных типов художественного языка и разной меры условности»<sup>2</sup>.

Итак, подытожим: сказочный жанр в современной прозе становится объектом его острого эстетического переосмысления, ибо эле-

---

<sup>1</sup> Интервью с Л.Петрушевской // Московский комсомолец. 1980. 25 октября. С. 4.

<sup>2</sup> Лотман Ю.М. Об искусстве (О природе языка мультипликации). СПб: «Искусство-СПб», 1998. С. 674.

менты его поэтики служат исходной точкой, от которой писатель конца XX века отталкивается и которую иронически «отрицает», избирая путь двойственного и непрямого выражения идеала человечности и духовности. Л. Петрушевская, работая в традиционном жанре сказки, максимально зримо обновляет его поэтику и содержательное наполнение. Демонстративная, эпатажная направленность стиля автора ведет ее по пути зримой трансформации жанрового архетипа сказки – в плане парадоксальной ломки его формы. Смысл свойственных Петрушевской свободных отступлений от стереотипов жанра заключается в приятии живой, пестрой, во многом абсурдной жизни, освобождении человека от угнетающих его канонов и в то же время противостоянии деструктивной силе хаоса действительности. Нетрадиционные сказки Петрушевской, при любой их окрашенности (пародийной, морализаторской, юмористической, аллегорической), поднимаются к высокому гуманистическому пафосу. Цель автора – при всем несовершенстве современного мира и человека «сказочным» способом выразить надежду на то, что истинные ценности (добро и справедливость, любовь и красота) все еще живы в этом мире.

### **3.5. «Карамзин деревенский дневник» как опыт синкретизма**

Включение в контекст нашей работы о прозе конца XX века произведения, написанного верлибром и репрезентируемого самим автором жанром поэмы, может показаться не вполне уместным, но именно верлибр как пограничная, стихотворно-прозаическая, форма создает прецедент смешения даже не жанров, но родов литературы, что отвечает общей направленности нашего исследования формотворческих устремлений современных художников. О критериях различения стихов и прозы давно спорят ученые (Б.В. Томашевский, Ю.Н. Тынянов, М.Л. Гаспаров, Ю.М. Лотман, А.А. Илюшин, О.Н. Федотов), безусловным среди них признается лишь графика – не как техническое средство закрепления текста, а как «сигнал структурной природы» (Ю. Лотман). Об условности деления литературы на стихотворную и прозаическую пишет Б. В. Томашевский: «Естественнее и плодотворнее рассматривать стих и прозу не как две области с твердой границей, а как два полюса, два центра тяготения, вокруг которых исто-

рически расположились реальные факты... Законно говорить о более или менее прозаических, более или менее стихотворных формах»<sup>1</sup>.

Интенсивный процесс «гибридизации» разноприродных жанровых форм в середине 1990-х годов вызвал к жизни феномен столь же исключительный, сколь и закономерный. Первые главы поэмы печатались в «Новом мире» в 1994 году, целиком «Деревенский дневник» опубликован в пятитомном собрании сочинений Петрушевской (1996) и осенью 1998 года в газете «Русская мысль». «Ничего моего никогда так не ругали, как “Карамзина”, – говорит Л. Петрушевская. – Сколько было презрительных замечаний: “Так и я могу: вот разделю каждую фразу на строчки-кусочки – и пожалуйста, поэма!” Сколько появилось раздраженных рецензий с повторяющимися плоскоумными вздохами: “Бедная Люся!” Высоколобых коробят все эти саги “кто бы пустил пьянь тюремную”, автобусный и рыночный фольклор, эти “денег-то у сестре нет”, “Киселев удавился”, эти Вальки Коноплевы, Андревны, Нинки... Почвенникам не хватает богоносности, западникам – интеллектуальности. Традиционалистов шокирует, постмодернистов не волнует. И все согласны в одном: это не стихи!»<sup>2</sup>. По словам Петрушевской, один только Андрей Сергеев позвонил и сказал: «Не обращайтесь внимания, вся Европа только так и пишет, верлибром» (там же). Среди многих критических отзывов выделяется восторженная оценка поэта и переводчика А. Эппеля, заявившего буквально следующее: «Впервые в русской поэзии столь безупречно и органично и в столь обширном объеме осуществлен верлибр. Это **верлибр экстракласса!** Переворот в российском стихотворстве»<sup>3</sup>. Действительно, в поэме Петрушевской мы имеем дело с предельной раскованностью, тотальной эмансипированностью формы, в первую очередь, ритмической. Обратимся в этой связи к работе известного стиховеда Ю.Б. Орлицкого «Русский верлибр: мифы и мнения»<sup>4</sup>.

В литературной науке верлибром (франц. *vers libre* — свободный стих) именуется ставшая весьма популярной в XX веке форма метрической композиции. Это тип стихосложения, для которого характерен

---

<sup>1</sup> Томашевский Б.В. Стих и язык: Филологические очерки. М.; Л.: ГИХЛ, 1959. С. 14.

<sup>2</sup> Малевич Н. «Карамзин» и розы // Русская мысль. Париж. 1999. № 4263. 1–7 апреля. С. 15.

<sup>3</sup> Орлицкий Ю.Б. Русский верлибр: мифы и мнения // Арион. 1998. № 3.

<sup>4</sup> См.: «Круглый стол» // Вопр. литературы. 1998. № 2. С. 39.

последовательный отказ ото всех «вторичных признаков» стиховой речи: рифмы, слогового метра, равенства строк по числу ударений и слогов, регулярной строфики. Иначе говоря, верлибр определяется по негативным признакам: у него нет ни размера, ни рифмы, и его строки никак не упорядочены по длине<sup>1</sup>. С появлением верлибра подтверждается тенденция, названная Мандельштамом «тенденцией к обмирщению русской речи»... Нетривиальная графика текста повышает роль интонирования стиха, приближая его, с одной стороны, к так называемой естественной речи, а с другой – делая упор на некую неочевидность смысла, заключенного именно в «интонационном мерцании». Верлибр дает возможность обнаружить поэзию простых вещей, ввести безыскусность в ранг высокого художества. Национальные истоки русского верлибра залегают глубоко в недрах церковнославянского языка, и это затрудняет восприятие русского свободного стиха на фоне сегодняшних речевых норм, однако Л.Петрушевская утверждает, что народ и сегодня говорит верлибром. Верлибр в понимании писательницы – это особый способ поэтического мышления и видения мира, наиболее соответствующий идейно-художественному строю уникального произведения, каким является «Карамзин деревенский дневник».

Среди жанровых экспериментов Петрушевской это, пожалуй, один из самых дерзких. Традиционная повествовательная форма здесь подвергается полной деконструкции, автором задаются новые правила игры. Речь идет о новой оптике, оптике универсального зрения, которое фиксирует самые, казалось бы, обыденные вещи и тривиальные события, превращая их в произведение искусства. Написанный верлибром, с осознанным конструктивным значением ритма, текст «Карамзина» состоит из отдельных сюжетов-микропоэм, нанизываемых на некий общий каркас. Из осколочных фрагментов собирается картина, из лоскутков – полотно, панно, из мгновений ткется вечность. Дневник заполняется множеством избыточных, с точки зрения высо-

---

<sup>1</sup> Формально можно взять любой кусок прозы, произвольно разбить его на строки – и в результате должен получиться верлибр, но важно подчеркнуть, что один и тот же кусок прозы может быть разбит на строки по-разному, а это уже момент творчества – сам факт произвольного разбиения, в результате которого появляется феномен стихотворной строки, то есть единицы, лишь потенциально присутствующей в нестиховой обыденной речи.

кой поэзии, подробностей, почти сырого материала, требующего, согласно классическим литературным канонам, обязательной редакции и редукции, но для Петрушевской именно сырые, необработанные «куски» и подробности жизни, ее мгновения и мимолетности самоценны и значимы. Они запечатлены, а значит – остановлены и увековечены, обретая тем самым бессмертие в памяти и слове: *exegu im monumentum / вечная память моментам /*

Эффект самовыражающегося жизненного потока воплощает авторскую эстетику, которая позволяет смело и убедительно совмещать житейские мелочи с истинно поэтическим видением жизни и симфоническим ее воплощением. Новая оптика в изображении предмета приводит к кардинальным изменениям в архитектонике текста «дневника». Петрушевская как бы возвращается к **синкретической форме**, к исконному виду поэзии, в котором отчетливо проступает еще не организованная стихотворным размером музыкальная стихия языка. «В авторском исполнении это оркестр», – передает свои впечатления от выступления Петрушевской в Литературном музее на Петровке (19 марта 1999 года) Н. Малевич: «Поэт похожий на гусяра... или на псалмопевца. За спиной читающей-поющей Петрушевской – полукругом на стене ее акварели – розы, куклы, портреты детей»<sup>1</sup>.

«Карамзин» представляет собой опыт пересечения культур: фольклорной и поэтической, архаической и авангардной, театральной и словесной, живописной и музыкальной. Так, знаки оркестрового характера буквально рассыпаны по всему тексту: *как в опере Тихона Хренникова «В бурю»; надувшись как бас перед арией Ивана Сусанина; Моцарт концерт для клавесина; мы весело пели оперные арии; Песнопения луга; На базаре (трио)* и т.п. Перед нами симфоническое произведение, в котором какофония стихийного жизненного потока парадоксально совмещается с классическими законами гармонии и музыкальной композиции. В этой связи предпримем попытку прочесть поэму как партитуру симфонии.

---

<sup>1</sup> Заметим, что одна из этих картин помещена на обложку сборника «Дом девушек» (1998): букет из белых цветов и красного в глиняной вазе. Один угол с красным цветком оторван и криво приложен обратно, так что зияет трещина (композиция Веры Хлебниковой). Возможно, в этой визуальной метафоре тоже заключена жанровая характеристика.

Как свидетельствует «Музыкальный энциклопедический словарь», **симфоническая поэма** – жанр, выражающий идею синтеза искусств, ему свойственно свободное развитие материала, сочетающее различные принципы формообразования, чаще всего сонатность и монотематизм с цикличностью и вариационностью<sup>1</sup>. Это жанр симфонической музыки, отличающийся свободой развития, яркими контрастами, сочетанием различных принципов формообразования (сонатности, вариационности, рондальности и т.д.). Свобода формы выражается в неожиданном комбинировании жанровых признаков или структурных элементов, в резких поворотах музыкальной мысли, чередовании консонанса и диссонанса<sup>2</sup>. Не случайно книга Петрушевской прочитывается как пятичастная симфония: часть I – Соната, часть II – Анданте, часть III – Скерцо, часть IV – Рондо, часть V – Адажио. Открывается поэма медленным вступлением:

*облако прошло / лист расцвел и упал / ветер подул / трава полегла / спел песню далекий поезд / все это исчезло / я / единственный свидетель / кроме меня никого / в этом / театре / что будет / если я отвернусь / все пропало / заплакало зарыдало / закрыло лицо / свернулось / свистнуло / но я здесь / и плавно движется / главный режиссер.*

В качестве комментария приведем фрагмент из интервью Петрушевской немецкому журналу во время вручения ей Пушкинской премии: «Все в мире индивидуально и субъективно. Каждое событие. Например, пролетает птичка – это тоже событие. Возможно, его никто не заметит. И если один человек это заметил, это только его дело, а не дело птички. Птичка не осознает, что она летит. Она себя не видит в этом мире. Глаз другого видит ее по-настоящему. И он рисует ее так, как японцы рисуют птицу, которая только что слетела с ветки. Так увековечивается момент. Но птица саму себя не сознает»<sup>3</sup>. В автор-

---

<sup>1</sup>Музыкальный энциклопедический словарь. М.: Искусство, 1991. С. 499.

<sup>2</sup>Напомним, что консонанс и диссонанс (созвучие и нестройность) в музыкальной литературе не являются эстетически оценочными, они не тождественны оппозиции «благозвучие – неблагозвучие». Различие между ними понимается музыкантами как акустическое, физиологическое (консонанс ощущается как мягкое звучание, диссонанс – как заостренное, раздражающее, беспокойное) и психологическое (консонанс представляется выражением логической опоры, покоя, отсутствия стремлений, а диссонанс – носителем напряжения, фактором движения, направленности к консонансу – устою). Чередование диссонансов-напряжений и консонансов-разрядок и образует «гармоническое дыхание» музыки.

<sup>3</sup>Sinn und Form: Beitrage – zur – Literatur, Berlin, Gtrmany.1990. May-June.42:3 – P. 535.

ской притче содержится ключ к пониманию той самой новой оптики, о которой говорилось ранее. Вроде бы случайное мгновение становится фактом повествования, и не повествователь его выбирает, оно как бы само пожелало задержаться в его воображении, чтобы себя осознать. Переводя притчу на язык литературной науки, можно вести речь о феноменологической природе стиля Петрушевской. Но вернемся к партитуре.

В экспозиции симфонической сонаты представлены две темы: главная и побочная. Главная тема – искусство и жизнь, художник и народ – начинается незатейливым рассказом о дороге с вокзала на автостанцию, в котором в нелепом и смешном свете представлена попытка противопоставить свое «я» народному опыту: *весь народ повалил направо / я одна пошла прямо / извините я не с вами иду / думаю что это они таким кружным путем / иду прямо / там невидимая яма / народный опыт возобладал / теперь иду путем людей / все путем / иду странница /*. В полный голос (форте) главная тема поэмы звучит в конце жанровой сценки «В автобусе»:

*жизнь вообще / нельзя / наблюдать со стороны / она неприлична / беззащитна / смотри на звезды / в августе и январе / на рошу в мае / и в марте / они величественны / все остальное / так мелко / но так любимо.*

Побочная партия аранжируется в ироническом ключе. Оставляя за скобками социальную публицистику (*до чего народ довели*), автор рисует ироническую идиллию, остроумно представляя будущее как возвращение к началу цивилизации – рогатине, собачьим шкурам, лучине. В качестве вариации мотива предыдущей части (*о народ народ / восхищаюсь сижу*) через семантические парадоксы (картофельная каторга – *якобы каторга / потому что все лето / это / свободное дело / свободных людей / боящихся голода*) утверждается неодолимость, неистребимость народной жизни: *мы готовы к любому строю / выживем зимою / прямо каменный век / неолит / где так вольно / дышит человек.*

Подхватывая побочную тему, сонатная разработка начинается с иронического пассажа – анекдота с явным лингвистическим привкусом («Рассказ Н.»), за ним вступает главная партия – тема мучительного поиска способов запечатления чуда жизни, перенесения на куль-



турную почву образов природного мира: *выкопать ком земли / с колокольчиком / а в огороде / приготовить яму / и одно вставить в другое / портрет в раму /*. Эстетические эксперименты по пересадке нерукотворного в искусственную среду, действительно, непредсказуемы: *растила мак / берегла пол-лета / ждем что это будет / похоже осот.*

В сонатной репризе («Мама мыла раму») главная и побочная (назовем их: эстетическая и социальная) темы, сплетаясь, образуют единый микросюжет: *каждая доска / полы / потолки / история выпитой / бутылки / Карамзин блин / где ты.* В заурядном анекдоте из деревенского быта (о вставленной в чулане раме) высвечиваются мифологические и культурные пласты: лежащий, как *Обломов*, на боку чулан – *косой гонец из Пизы*; страдающий алкоголик из соседней деревни – *гонец из Адино, Че Гевара*, пробившийся сквозь бурю: *ему была весть / ему нальют здесь / налили! / он выпил сразу / еще посидел / понюхал корочку хлеба / от еды отрекся как от скверны / и канул в дождь / оставив нам платок / как бы плащаницу со следами лиц / сырых яиц /* Неслучайный подбор архаической лексики (*весть, скверна, канул, плащаница*) обнаруживает «мифологическую подкладку» сюжета о восставшем из руин чулане. Обычная история, как *мама мыла раму* (намеренно перекликающаяся со школьным букварем), завершается картиной рассвета, отсылающей к образу яйца – древнейшему символу космоса: *восход / сырого желтка / в свежем белке /*

Во второй, наиболее драматической части симфонии – Анданте – доминирующими становятся мотивы судьбы и смерти, причем *греческие трагедии* разыгрываются в сберкассе – совершенно в духе парадоксальной поэтики Петрушевской. Сберкасса (вариант: почта) выступает в качестве одушевленного, чуть ли не мифологического существа, чьими руками вершится рок: *полный крах / сила судьбы.* Несколько драматических фрагментов (внук-алкоголик приводит бабушку снять ее деньги – «смертное»; шизофреник путает «святое» – день пенсии) предваряют воспоминание о собственной драме – неудавшемся литературном дебюте в 1969 году, когда Петрушевской отказали в печатании ее мрачных рассказов, посоветовав: *пиши о счастье / о людях счастливых.* Тридцать пять лет спустя Петрушевская вступает в полемику с А.Т., формулируя свое этическое и эстетическое кредо: *но А.Т. / литература / этим / занимается / очень редко / это*

*епархия / импрессионистов / комп. / Дебюсси / де / бю / с / си / это / по  
другому / адресу / роскошь / свет / счастье / другие / берега / млн. долл /  
а здесь / такие / не проживают / ошиблись / номером / перезвоните /.*

Все последующие сюжетные мотивы Анданте – о смерти. С одной стороны, образ смерти предстает предельно обытовленным – так, Рая рассказывает про женщину Катю, повстречавшую свою смерть: *оделась как она / обулась в калоши / покрылась платком / как Катя / бедно одетая / смерть / больная убогая / своя.* С другой стороны, обыденные образы трансформируются в мифологические: коровы – кентавры, козы – рогатые жены ада. В качестве центрального эпизода второй части симфонии предстает микроновелла «Голубь». Бытовой сюжет о голубе, которому кошка откусила крыло, проецируется на героическую «Песню о Соколе» М.Горького (*одним крылом усиленно трепещет*); раненая птица идет навстречу смерти (*он умирает / нельзя ему мешать*), и весь мир замер, настороженный. Масштаб драмы намеренно укрупнен, движение замедлено (ретардация): *мир остановился / на мгновенье / все.* В нотной партитуре тут стоял бы знак ферматы (длинной паузы).

Следующая вариация темы смерти – монолог праведницы тети Тоси, спокойно ожидающей своего часа, потому что ее есть кому оплакать и у нее есть место среди родных могил. Далее элегия приобретает черты гротеска; экзистенциальная тема звучит в «черной» аранжировке в анекдоте «Бедная Руфа» – о героине, которая, в отличие от своей литературной сестры (бедной Лизы), не утопилась в пруду, а утонула в бочке с водой, куда сама же накануне спрятала бутылку. Завершает Анданте глава «Дом», где сквозь печаль неотвратимой вечной разлуки и холода звучит мотив круговорота жизни – единственной и надежной гарантии ее продолжения: *так оно и идет / холодно / тепло / греем / греем / греем.* Живые греют дом, землю, вселенную.

Третья часть симфонии – Скерцо (итал.– шутка) – состоит из подчеркнуто контрастирующих музыкальных тем и мотивов. Великолепная стилизация неканонической самодеятельной молитвы на дорогу и от воров («Молитва Окси») по закону контраста сменяется поэтической зарисовкой о колокольчиках. Идея времени здесь трансформируется в духе пантеистического восприятия мира: *времени нет / есть букет / колокольчиков / букет тому назад / я вышла в пространства /*

*букет тому назад / я орала / над полями / как орел / через один / букет колокольчиков / ты пришла.* Мотив благоговения перед чудом окружающего мира осложняется в следующей миниатюре мифологическими вкраплениями и смещенным масштабом изображения: *по нашему / местному/ Гангу /(река Ока)/ сквозила ладья / вдалеке / соломинка / с муравьем /.*

Даже представляя зрелище «истощенной в самых своих истоках национальной жизни», как пишет С.Бочаров<sup>1</sup>, художник остается в сфере пантеистического ощущения мира. Самое незначительное явление он соизмеряет с грандиозным масштабом – самым духом жизни, пронизывающим все вокруг, поэтому все может быть сопоставлено со всем, и полевой колокольчик или букашка не менее важны, чем звездное небо или человек. Все сущее в мире равнозначно по принципу равновеликости проявления бытия, великое и малое изображаются в одном масштабе, в одном ритмическом ключе, между ними нет даже пространственной дистанции, и кажется, весь мир, подобно легкой ладье, скользит по водам реки, разделяющей берега жизни и смерти. Образ бесконечно малого и хрупкого соседствует с эпически масштабным образом пространства, необозримых далей, непомерного горизонта, русского поля. Последний обнимает собой всю пестроту разномасштабного мира: *мы присвоили / этому полю / звание / мисс мира / пардон / миссис мира / поле / полное колосьев / миссис /.*

По законам музыкального жанра Скерцо лирический пассаж сменяется ироническим – микросюжетом о Клаве и мудрой Алевтине, в весьма деликатной ситуации не давшим соседкам повода для сплетен. Далее следует сцена настоящего деревенского скандала (*Киселев удавился*), предьявленная в двойственной авторской аранжировке: на фоне атональной, бессвязно-хаотической партии многоголосой толпы, взбудораженной исключительным событием, пронзительно звучат мотивы сиротства и бедности, позора и несчастья, скорби *и чего-то страшнее скорби*, прощения и оправдания, связанные с образом *трех вдовушек* – сестры, не принявшей брата-тюремщика (самоубийцы), ее взрослой дочери и маленькой девочки. Не случайно в этом коллектив-

---

<sup>1</sup> Бочаров С.Г. «Карамзин» Петрушевской // Бочаров С.Г. Сюжеты русской литературы. М.: Языки рус. культуры, 1999. С. 557–573.

ном портрете (вдова-сестра, вдова-дочь и вдова-ребенок) возникает пушкинская аллюзия из «Каменного гостя»: *склонивши кудри / кудряшки / на голове / черная косынка / донна Анна /*.

Форма многоголосого речитатива предстает в эпизоде «На базаре (трио)», три бабы обсуждают непутевую судьбу четвертой. Речитатив сменяется дуэтом о женском счастье: одна женщина рассказывает о позднем явлении давнего возлюбленного и полном крахе романтических ожиданий (они не выдерживают вторжения «прозы жизни» в виде, скажем, лысины или зубных протезов), а другая говорит о своем долгожданном внуке, бесконечных домашних хлопотах и счастливом засыпании возле кровати своего ненаглядного: *вот он / хэппи энд жизни / настоящий /*. За дуэтом о счастье следует комический диалог «Шапкин в автобусе», даже графически оформленный как комическая реприза. В заключение Скерцо разыгрывается травестированная драма под названием «Отелло»: баба Таня, подогреваемая деревенскими сплетницами, ревнует своего деда к одинокой соседке из городских: *баба Таня Отелло / дед Коля Дездемона белая рубашка / соседки / бабы / Яги /*.

IV часть симфонической поэмы – Рондо – состоит из трех глав. В трехчастных «Песнопениях луга» в качестве рефрена, формообразующего элемента рондо, выступает беззлобная матерная песня деревенского пастуха, обращенная к его четвероногим подопечным. При повторах она остроумно заменяется авторскими скобками – (см. прим. авт.). «Разговор телефонистки» – пролог любовного романа – воспроизводит односторонний диалог по телефону, состоящий из одних междометий и рефрена – обязательного атрибута рондо: *ой врешь / изоврался весь / ну врешь ведь / ой ну вру-ун / ведь врешь (и т.д.)*.

Третий сюжет Рондо – «Сказки про электричество» – содержит ядро подлинной драмы, это редуцированная семичастная структура с темой электричества в качестве рефрена. В первой части бытовая проблема предьявлена с метафизической подкладкой: *счетчик гудит / подает / мучительно непонятный текст/*, во второй – воспроизводится начало переговоров с электриком (почти по английскому этикету). Третий фрагмент содержит рассказ Лиды о беде бабки Н. – гибели дочери и зятя, наступивших на оборванный бурей провод; четвертый – пробужденное рассказом воспоминание о прошлогодней су-

хой буре. В пятом – лирическая героиня мысленно сводит по времени параллельно идущие судьбы, синхронизируя события той ночи: *они собирались / на смерть / на вокзал / а мы / ложились спать / тихо / весело / мы улеглись / спать / в это время / они уже тоже лежали / соединенные / током / навеки*. Шестая часть возвращает к рассказу о том, как скорая помощь привезла известие бабке Н. Последний эпизод редуцирован до финальной сказочной формулы, получающей амбивалентное звучание: *жили счастливо / умерли в один день / сказка / про электричество*.

Пятая часть симфонии – Адажио – возвращает ее сюжет к главной теме сонатной экспозиции, мысли о том, как трудно ухватить пером или кистью мимолетности, запечатлеть на холсте или бумаге красоту и чудо жизни. Текст пятой части симфонической поэмы организуют две важнейшие автоцитаты: это «Сказка сказок» (мультфильм Ю.Норштейна, сценарий к которому был написан Л. Петрушевской) и рассказ «Через поля». В последней части получает развитие главная тема сонатной экспозиции (*о народ народ / восхищаюсь*), но представлена она более развернуто, чем в Сонате: *у всех в деревне / здесь / незапятнанная совесть / и честь / но все жалуются / вывод / о участь / праведника*. Деревенские праведницы, безымянные красавицы, терпеливые труженицы, по мысли Петрушевской, вытягивают эту *жизнь – полужизнь*, стремясь, чтобы все было как у людей, как, например, в притче о сердобольной Валентине, приютившей больного и капризного породистого пса: *вот так бывает / с кобелями / на людях красавец / дома / сами понимаете /*.

Все поэтические акварели Петрушевской тяготеют к главе «Хокусаи»: *вчера в девять вечера закат догорал / автобус ехал среди туманов / японские дела / Хокусаи / гравюры по дереву / по деревьям / по пояс в тумане /*. Имя выдающегося японского художника выступает здесь как знак искусства, которое исходит из идеи имманентной красоты всего сущего и видит свое предназначение в открытии очарования каждой вещи<sup>1</sup>. Интерес Петрушевской к японскому искусству

---

<sup>1</sup> В предисловии искусствоведа к изданию гравюр и акварелей художника читаем: «Поиски прекрасного в обыденном, мечта о возвышенном, но при этом всегда наглядном и земном, тяга к необычайному, но понятному через зримое – таков сложный мир Хокусая,

связан, как нам кажется, с тем, что она смело вводит в сферу художественного непривычные, внеэстетические сюжеты и темы, соединяет широту миропредставления с яркой индивидуальной гротескностью, открывает красоту в неуклюжих движениях, в корявой повседневной речи, настойчиво ищет мотивы, позволяющие воплотить идею очарования, одухотворенности и значительности всего сущего, непознаваемой красоты и величия всех проявлений бытия. С одинаковым увлечением автор воспроизводит бытовые сценки, пейзажи, животных, птиц, насекомых, но более всего ее интересует мир людей, неповторимый узор человеческих судеб, несущих в себе печать экзистенциальной трагедии.

Символический подтекст ночной дороги, идущей через распханное трактористами поле, будучи подкрепленным автоцитатой «Через поля», выводит нас к авторской формуле поэзии: *поэзия (в двух словах) / преодоленный путь / ушедший страх /*, иначе – творчество в представлении художника есть осознание и преодоление ужаса смерти (*так всегда / входит страшно / войдешь нормально*). Автор снова и снова варьирует тему искусства как способа преодоления экзистенциального страха: в главе «Когда мы заблудились» таким способом становятся оперные арии из мамино репертуара – *благословляю вас леса / на воздушном океане / ни сна ни отдыха измученной душе / а также / а я быть может / я гробницы / сойду в таинственную сень /*.

Анализ текста поэмы «Карамзин» позволяет уяснить важнейшую особенность уникального стиля Л.Петрушевской – **парадоксальное сочетание принципов сентиментализма и авангарда**. В главе «Синатория» этот симбиоз получает формульное запечатление – *Руссо Пикассо* – и жанровое воплощение, выразившееся в сочетании тенденций элегии, идиллии и примитива: *пары / сшитые локтями / там никогда не расстаются / гуляют среди рыб / птиц / кочек / речек / среди мироздания / все живы /*. Копирование коврика Окси лирической героиней поэмы обречено на неудачу, потому что секрет примитива в неподдельности, предельной искренности: *синаторию / надо делать / в память / о тех днях /*.

---

самого, пожалуй, неистового художника в искусстве». (Хокусай. М.: Изобраз. искусство, 1972).

Апогеем развития темы красоты мироздания в последней части поэмы становится величественная картина августовской ночи: *стоим в небесах по грудь*. А тема памяти через картину сна, в котором к героине приходят умершие (*смущенно признаются / что у них теперь / другая жизнь / все в порядке*), плавно перетекает в лирическое покаяние, в молитву о милосердии и прощении: *простите нас все / (говорим) / простите все / родные / простите нас / наши слова / наши мысли / то что мы сделали /*.

Неожиданное вкрапление воспоминания о давнем посещении театра пантомимы в прибалтийском городке Шауляй открывает еще одну грань (еще одну вариацию) главной темы симфонии – искусство и жизнь. Зарисовка-воспоминание строится на контрасте: театр пантомимы – *кружева жизни* – и тюрьма, где сидят смертники: *в подвале / когда приезжает / областной палач / идут свои / спектакли /*. Автор последовательно реализует метафору «весь мир – театр, а люди в нем – актеры». В художественном пространстве авторского повествования постоянно присутствуют атрибуты театрального искусства: сцена, сценическая коробка, занавес, декорации, зрительный зал (*мы были зрители; перед партером*), собственно театральное действие (*изображал мимически; сквозь эту пантомиму; середина последнего действия; явление второе, кульминация, пауза, немая сцена, антракт*). Наконец, система персонажей поэмы основана на разделении их на «голоса» (*партии солистов, солистка, трио*) и «хор» (*адинский хор, греческий хор, голос из хора, задумчивый голос с заднего ряда хора*). Все это рождает заданные авторским замыслом ассоциации с античным театром и античной трагедией, с тем решительным отличием, что воспринимающий взгляд у Петрушевской направлен не из зала на сцену, а со сцены в зал. Такая «перевернутость драматического восприятия» усиливает впечатление алогичности жизненной и нетрадиционности художественной «перспективы»<sup>1</sup>.

Завершает Адажио четырехчастная глава «Мальчики и девочки», в которой сюжет о гостеприимном старушечьем доме с протекающей крышей организуется двумя мотивами: святости (*свято место пусто*

---

<sup>1</sup> Богданова О.В. Современный литературный процесс. СПб.: Изд-во С.-Петербур. ун-та, 2001. С. 68.

*не бывает) и счастья – счастье / сухое лето; счастье / которого не бывает / у бедных / пенсионеров; блаженны / нищие / дети / старики; но счастье так коротко; игра в счастье / при хорошей погоде / уют / уют / слабых / старух и детей / ты не для наших дождей.* Последняя вариация мотива переключается с эпизодом из второй части Анданте (полемикой с А. Т.), замыкая таким образом главную тему симфонии. Способность к счастью здесь основана на трезвом сознании невозможности отделить жизнь от распада, энтропии, смерти, но готовность к смерти оборачивается даром открывать очарование в обыденном. В нарочито сниженной форме закрепляется позитивный смысл вековых универсалий, проступающий сквозь энтропийный быт: это дом, красота, любовь, счастье и главное – любование как атмосфера печальной, блаженной целостности с миром, пронизывающая весь текст поэмы. Петрушевской важно сохранить этот «низкий» мир, воспеть его с любовью и «сквозь слезы», как это делает, к примеру, и Тимур Кибиров:

Только бы, Господи, запечатлеть  
свет этот мертвенный над автострадой,  
куст бузины за оградой детсада,  
трех алкашей над речною прохладой,  
белый бюстгальтер, губную помаду  
и победить таким образом Смерть!  
(«Художнику Семену Файбисовичу»)

У Петрушевской мотив запечатления обыденного звучит иначе, чем у Кибирова, по-женски мягче и лиричнее, акцент переносится с экзистенциального на собственно эстетическое, с «энтропии» – на грустное признание в неспособности средствами искусства передать очарование всего сущего на земле: *не снимешь / не снимешь / кино про жизнь / про безымянных красавиц / нежных детей / глухих старушек / гордых алкоголиков / неуместных интеллигентов / местных / и приезжих / на нас тоже смешно смотреть / жизнь вообще / нельзя / наблюдать со стороны / она неприлична / беззащитна / смотри на звезды / в августе и январе / на рошу в мае / и в марте / они величественны / все остальное / так мелко / но так любимо /.*



В заключительной части симфонии – Кода – звучит мотив прощания – с повторяющимся рефреном (*в деревне не плачут*) и ностальгической последней музыкальной фразой: *Не знают как мы их помним*.

Анализируя текст поэмы, мы видим, что парадоксальная поэтика Петрушевской реализует себя на самых разных уровнях созданного ею художественного текста: не только на жанровом (экзистенциальная тема в «черной» аранжировке) и сюжетно-композиционном (осколочность, алогизм), но и на речевом (фонетическом и фразеологическом, в частности). Различные нарушения, отступления от «правильного» письма приводят к «неуклюжести» как свойству художественной формы: она строится как форма **атональная**, эстетизирующая хаос и диссонансы и ведущая к созданию дисгармоничного образа мира с нарушенными связями и отношениями. Этот «закон беспорядка», управляющий текстом Петрушевской определяет и его слог, который характеризуется всевозможными стилистическими сбоями, эпатажирующими нарушениями литературного слова. В подтверждение этой мысли приведем точное наблюдение Ю.М. Лотмана: «Когда “слишком правильно” – значит, на неродном языке. Родной есть набор возможных неправильностей, вариантов, потому что он живой. Для того чтобы нечто жило, нужен резерв неправильностей, отклонений, тогда включаются такие сложные, мучительные процессы, как, скажем, любовь. Нельзя же любить абстракцию»<sup>1</sup> (60).

В «Деревенском дневнике» Л. Петрушевской интенсивно заявлено стремление к эпатажи, к разрушению идеологических мифологем и всяческих стереотипов. Поэма демонстрирует пеструю смесь языкового материала, отказ от общепринятых идеологических и эстетических стандартов. Как художник с абсолютным слухом Петрушевская смело включает в текст стертые идеологическим употреблением речевые штампы, подвергая их опровержению и дискредитации: *прямо каменный век / неолит / где так вольно дышит человек /; до основания а затем / а затем им зачем /; эту песню не задушишь не убьешь*. Многочисленные цитаты пародируют первичный метатекст, в том числе фольклорный: *без окон без дверей / полна горница дерьма /; ой*

---

<sup>1</sup> Лотман Ю.М. «...нам все необходимо. Лишнего в мире нет» // Дружба народов. 1994. № 10. С. 184.

*ты лес / и мать сыра земля / о сырая мать / иду по матери / послана трактористами /*. Важную роль в интертекстуальном поле поэмы играют литературные аллюзии и реминисценции: наряду с прямыми цитатами (*но мимо, мимо (Н.В.Гоголь); донна Анна, Наина; пели губы / круче / нн-ых / заумь /; Оксе / восемьдесят четвертый / по Оруэллу*) встречаются горько-иронические, сниженные: *Это их все ждал Чехов!*; *история выпитой / бутылки / карамзин блин / где ты /; вынесет все / как герои Некрасова / продаст пропьет / грудью дорогу проложит себе / убьет / на нервной почве / жить не придется / ни мне ни тебе / правильно / сказал Некрасов/; идем все / дорогой одной / как при коммунизме / мимо / школы для дураков / Соколов Саша / описывал / не такую*. Демонстративно используя самые расхожие цитаты в сочетании с самыми узнаваемыми деталями «низкого» быта («эстетика ничтожного и пошлого»), Петрушевская добивается эффекта поразительной искренности.

В поэме «Карамзин» мы имеем дело с соединением прозаической развернутости видения действительности с поэтической емкостью; объемного, симфонического звучания с живописной конкретикой и красочностью; контаминацией поэтической и прозаической речи, в итоге – с рождением нового, синкретичного жанра вследствие максимального расширения возможностей формы, выхода ее за собственные рамки.

В последнем параграфе главы, посвященной жанровым трансформациям, мы обратимся к современным опытам художественной футурологии, запечатлевшим противоречия эсхатологического сознания рубежной эпохи.

### **3.6. Трансформации антиутопии в современной прозе**

Мнения современных исследователей относительно жанровой природы утопии и антиутопии тяготеют к противоположным полюсам. Одни считают эти жанрообразования разновидностями утопии (В. Чаликова, В. Шестаков, Г. Морсон), другие выделяют антиутопию как самостоятельный жанр со своей историей и традицией (Н. Арсентьева, А. Зверев, Б. Ланин). В научной литературе и критике можно встретить немало терминов-заместителей, образующих целый

синонимический ряд: негативная, или сатирическая утопия, теодиция, какотопия, дистопия, роман-предупреждение – что свидетельствует о размытости жанровых границ изучаемого феномена. Не проясняют его специфику и словари, акцентирующие прежде всего полемический, социально-критический аспект художественного конструирования антиутопической модели будущего. Так, в «Литературном энциклопедическом словаре» дается следующее определение: «Антиутопия, дистопия, негативная утопия – изображение (обычно в художественной прозе) опасных, пагубных и непредвиденных последствий, связанных с построением общества, соответствующего тому или иному социальному идеалу»<sup>1</sup>. В энциклопедическом словаре по культурологии антиутопия определяется предельно широко – как «течение в художественной литературе и общественной мысли, которое проецирует в воображаемое будущее пессимистические представления о социальном прогрессе; отрицает любые попытки искусственно сконструировать “справедливый общественный” строй»<sup>2</sup>.

Исторически антиутопия, действительно, возникла в качестве корректива утопии, избрав специфическую (на манер опытов в области естественных наук) форму полемики с ней. Она вписывает (внедряет, погружает) утопический проект в логику реальной жизни и бесстрашно предъявляет результаты своего эксперимента. Моделируемые в антиутопии события строго локализируются во времени и пространстве, то есть происходят после грандиозного катаклизма (войны, переворота, экологической катастрофы и т.п.) в отдельном, закрытом, изолированном от остального мира месте. Повествование ведется, как правило, от 1-го лица, картина будущего рисуется как бы изнутри, видится (и проживается) непосредственно героем-повествователем. Таким образом, можно сказать, что классическая антиутопия – это художественная модель будущего, демонстрирующая возможные последствия социально-утопических преобразований в специфических формах условности, хронотопа и субъектного строя. Становясь литературой, антиутопия, однако, не утрачивает свою связь

---

<sup>1</sup> Литературный энциклопедический словарь. М.: Сов. энцикл., 1987. С. 29.

<sup>2</sup> Хоруженко К.М. Культурология. Энциклопедический словарь. Ростов н/Д.: Феникс, 1997. С. 27.

с философией и футурологией, напротив, трансформирует ее в новое качество.

В противоположность утопии она не только отрицает возможность идеального общества, но исходит из убеждения, что любые попытки реализовать, осуществить произвольно сконструированный проект «справедливого» общественного строя приводят к катастрофическим последствиям. По мере того как идеал обретает статус практической цели, он неизбежно превращается в догму, в идола, требующего жертвоприношений; жертвой же всегда оказывается живая жизнь, не вмещающаяся в прокрустово ложе логической конструкции, схемы. Так антиутопия обнажает парадокс утопической идеологии, который состоит в том, что возведенная в абсолют идея неизбежно превращается в свою противоположность. Действительно, исторический опыт минувшего столетия показывает, что социальные проекты радикально нового мироустройства с фатальной неизбежностью приводят к террору и насилию, а тщеславные претензии человечества на господство над силами природы и мироздания оборачиваются трагической гримасой. Сегодня – на рубеже тысячелетий – реальной угрозой существования человечества как биологического вида представляется не столько атомный апокалипсис, сколько медленное, но неуклонное сползание в экологическую катастрофу.

Важным стимулом к развитию антиутопии XX века становятся достижения науки, в первую очередь, электроники и кибернетики. В последние десятилетия активно обсуждаются вполне реальные перспективы контроля над поведением, интеллектом, эмоциями человека посредством вживления в ЦНС биоэлектрических датчиков, а проблема клонирования человека уже выходит за рамки собственно научной, обретая правовой статус и порождая массу вопросов нравственного порядка. Естественно, что современных писателей привлекают темы биоинженерии, наркотического гипноза, идеи параллельных миров, виртуальных реальностей, власти «масс-медиа», зомбирования и других способов манипуляции человеческим сознанием. Все сказанное выше можно рассматривать как экстралитературные причины трансформации жанра, но нас в гораздо большей степени интересуют **внутренние закономерности** саморазвития жанровой системы – ее

антиномии. И одна из самых мощных, глубинных – **антиномия эсхатологизма и утопизма**.

Думается, именно эсхатологическая традиция русской историософии предопределяет критическое отношение писателей к оптимистическому прогнозу исторических судеб человечества. На грани веков – а тем более тысячелетий – в общественном и индивидуальном сознании необычайно активизируются апокалиптические идеи, что дает основание говорить об **антиутопизме как специфическом качестве «рубежного» художественного сознания конца XX столетия**. Художественная футурология новейшего времени, стремясь быть расслышанной посреди грохота несущегося к катастрофе мира, доносит до нас свои мучительно тревожные предчувствия. Такие разные произведения искусства, как живопись Сальвадора Дали, кинематограф Андрея Тарковского, театр Сэмюэля Беккета, романы братьев Стругацких, Чингиза Айтматова – содержат в себе идеи антиутопизма как этической и эстетической программы.

Отвечая на запросы нового времени, антиутопия XX века сохраняет присущую жанровому канону функцию предупреждения и важнейшие элементы его структуры: формы условности, хронотоп, субъектный строй. Такие качества классической антиутопии, как «персоналистичность» и «антропоцентризм», открывают перед современными писателями возможности для раздвижения художественной сферы исследования проблемы будущего. На этом пути антиутопия интенсивно вбирает в себя замечательные открытия предшествующей литературной эпохи – «золотого века» русского романа: трагедийный конфликт, связанный с ситуацией нравственного выбора героя, и мощный философский пафос, сущность которого – предупреждение об опасностях, грозящих человеку и человечеству. Конкретные формы современной антиутопии разнообразны: это роман, повесть, рассказ, притча, философская сказка и т.п. Иными словами – антиутопия движется по пути скрещивания (контаминации) со многими жанрами. Ближе других к классическим опытам футурологической диагностики находится **социальная антиутопия**, исследующая реалии тоталитарного государства в гротесково-сатирической форме. Так строятся, например, роман В. Войновича «Москва 2042» и рассказ В. Пе-

левина «**День бульдозериста**». Здесь в предельно утрированной форме воссоздается типичный хронотоп антиутопии.

Условное место действия рассказа-дистопии (от греч. *dis* – плохой и *topos* – место) Пелевина – Уран-Батор, закрытый город, ранее носивший другое имя. Из его истории мы узнаем, что первыми его декретами были «Декрет о земле», «Декрет о небе» и исторический «Приказ № 1», «под страхом смертной казни» запрещающий въезд и выезд из города. Таким образом, Пелевин конструирует в буквальном смысле **перевернутую утопию**, где все играют в перевертыши: в многотиражной газете «Красный полураспад» военный завод называется консервной фабрикой, линия сборки водородных бомб – цехом плюшевой игрушки средней мягкости, пригородная фабрика химического оружия – «Трикотажницей». О происшествии с главным героем газета пишет **эвфемизмами**: на него падает не бомба, а бочка с помидорами и зовут его не Иван Померанцев, а Константин Победоносцев. Пелевин виртуозно ведет **разоблачение квазиноминации**. Выхолощенный язык штампов и идеологических клише в контексте этого рассказа трансформируется в изощренную матерщину: *в Рот-Фронт вам слабое звено и надстройку в базис*. Лексика социалистических лозунгов приобретает обценный характер: *мать твою в город-сад под телегу, какого ты молота тут высерпить хочешь, май его знает*.

В первой главе мы уже говорили о лингвистических деконструкциях, производимых Пелевиным; здесь в связи с проблемой жанровых трансформаций подчеркнем другой аспект формирования его художественного мира. Полем для экспериментов писателя становится сюжетно-фабульный уровень. Так, рассказ «День бульдозериста» строится из обломков советского мифа, анекдота и шпионского романа, монтируемых по кинематографическому принципу покадровой съемки: в изображении преобладает «крупный план», динамично мелькают эпизоды, описания сводятся до минимума. Сценарный монтаж фиксирует события, происходящие в настоящем времени повествования, и представляет собой обрывистый видеоряд сюрреалистических картин из жизни Уран-Батора и «видений» героя-персонажа. «Сюр» Пелевина в высшей степени логичен и рационален, он используется как конструктивный прием: изогнуть зеркало (традиционная эмблема антиутопии) так, чтобы человек увидел искаженные, но узнаваемые черты и

контуры действительности, не замечаемые прежде в силу инерции или «зомбированности» тоталитарного сознания. Однако рассказ Пелевина не укладывается в параметры сатирического гротеска, в нем не обнаруживает себя сатирический пафос, но слышатся какие-то иные – «странноватые» обертоны.

Уже в эпиграфе задается мотив тупой размеренности и механистичности, бесцельности и бессмысленности существования: *Что они делают здесь, / Эти люди? / С тревогой на лицах / Тяжелым ломом / Все бьют и бьют.* Далее – в самом тексте рассказа посредством множества деталей доносится идея неодушевленности, безжизненности мира, окружающего героя-персонажа: *Слышно было, как вдали орут дети и ржут лошади, но казалось, что это не природные звуки, а прокручиваемая где-то магнитофонная запись – наверное, потому казалось, что одушевленного вокруг не было, кроме неподвижного голубя на подоконнике через несколько окон. Улица была какой-то безжизненной, словно никто тут не селился и даже не ходил никогда* (с. 443). Одни и те же детали нарочито повторяются в начальной и заключительной части рассказа. В начале – *запах масляной краски, мазута и щей... казалось, это не природные звуки, а прокручиваемая где-то магнитофонная запись, в конце – воздух, пахнувший мазutom и сырыми досками... протяжный механический вой – словно напоминало о себе что-то огромное и ржаво-масляное.* В семантике запахов, звуков и образов, фиксируемых остранным сознанием выпавшего из общей шеренги, потерявшего «нить жизни» героя, акцентируются отвратительный тюремный дух и мертвенная неподвижность (*кислая вонь комнаты, мусор помойки, пахнувший мочой закуток за ржавым щитом пятого реактора, безжизненная улица, неподвижный голубь, заснувшая осенняя муха* и т.п.). Символом этого тупого и страшного мира, мира без человека, становится огромный снаряд наглядной агитации – бутафорский фанерный бульдозер с пустой кабиной (даже без нарисованных стекол), установленный на колесах-шасси тяжелого бомбардировщика ТУ-720.

Картина праздничной демонстрации в городе мутантов выполнена в эстетике **псевдокарнавала**. Собственно карнавальные элементы присутствуют лишь в его внешних очертаниях – в пространственной модели площади с вращающейся каруселью посередине, в муляжной

театрализации действия; само же празднество носит выморочный характер. По законам аттракциона участники псевдокарнавала, как механические роботы, включаются в движение гигантских шестерен всеобщей карусели. Идея единства партии и народа здесь демонстрируется тактильно – через аллегория зубчатой передачи, осуществляемой обязательным рукопожатием каждого из участников демонстрации с одним из двадцати членов городского актива. Ядовитый сарказм автора по поводу реалий нашего недавнего прошлого отнюдь не сводит пафос этого рассказа к социальной сатире. Еще раз подчеркнем: социальная «клетка» понимается писателем как всего лишь одно из бесконечных проявлений тотального тупика. Пелевин, в отличие от Войновича, сосредоточивается не столько на социальном, сколько на психологическом гротеске, обнажающем **метаморфозы сознания** героя, знаменующие ключевой для автора процесс освобождения личности от морока и возвращения к своей собственной, изначальной сущности.

В обстановке экзистенциального кризиса конца XX века современные писатели напряженно ищут варианты спасения человеческого «я» от выветривания, рассеивания и разрушения. Прежний антропоцентризм антиутопии, защищавшей индивидуальность от социальной унификации, сменяется феноменологическим подходом к человеку. Единичное, автономное «я» человека («человека как он есть») становится альтернативой социальной и исторической личности, превращаясь в главный объект исследования большинства художников конца XX века. Так, сюжет рассказа Л. Петрушевской **«Новые Робинзоны. Хроника конца XX века»** вырастает из «руссоистской» идеи побега из цивилизации в природу. Новая робинзоада сочетает в себе несочетаемое – черты идиллии и эсхатологии. «Хроника конца XX века» начинается с картины обустройства жизни городского семейства в деревенских условиях. Гонимые предчувствием, что «безоблачное небо» (знак – радиосигнал вторжения нацистов в Испанию) скоро затянется грозными тучами, «новые Робинзоны» бегут в природу, не только спасая себя от опасностей и голода, но и заботясь о спасении рода человеческого.

Внешний план повествования, развернутого Петрушевской, фиксирует приметы выживания, приспособления к новым условиям жиз-



ни. Рассказ ведется от лица восемнадцатилетней девушки: *Мои папа с мамой решили быть самыми хитрыми и в начале всех дел удалились со мной и грузом набранных продуктов в деревню, глухую и заброшенную, куда-то за речку Мору* (1, 73). Второй, внутренний, пласт повествования насыщается эмблематикой катастрофы и смерти. Обращает на себя внимание топоним – речка Мора; он, с одной стороны, резонирует с именем родоначальника жанра утопии, а с другой, благодаря русскому корню «мор» (смерть), – рождает ассоциацию с мифологическим образом Стикса. Хромой отец (снова мифологическая аллюзия!) лихорадочно действует, чтобы оградить семью от голода и холода; словно загнанный зверь, он готовит запасное логово, несмотря на иллюзорность надежды на спасение, ибо *никакой труд и никакая предусмотрительность не спасут от общей для всех судьбы* (1, 77).

Роковой силой, неподвластными человеку обстоятельствами семья выброшена из цивилизации в мир первобытных отношений. За несколько месяцев жизни в условиях натурального хозяйства вчерашние горожане совершенно уподобляются аборигенам. *За лето мы с матерью стали грубыми крестьянками с толстыми пальцами и руками, с толстыми грубыми ногтями, в которые въелась земля и, что самое интересное, у основания ногтей возникли как бы валики. Утолщения и наросты* (1, 78). Многие выразительные детали текста говорят о том, что возвращение современного человека в первобытность происходит не только на социальном, культурном, но даже на биологическом уровне: «утолщения и наросты» содержат явный намек на биологические мутации. Человечество – таков пафос «Новых Робинзонов» – движется вспять, в дикость, в пещеры, в логово, и – в отличие долгого пути восхождения к вершинам цивилизации – его падение вниз по эволюционной лестнице происходит стремительно и необратимо.

В рассказе Петрушевской отсутствуют характеры, их заменяет функция. Безымянные отец, мать, дочь предстают как биологические единицы, как «новые Робинзоны», создающие самодостаточный для жизни остров вне цивилизации, посреди глухого леса, посреди опустевшей, безжизненной земли. *Зима замела снегом все пути к нам, у нас были грибы, ягоды сушеные и вареные, картофель с отцовского огорода, полный чердак сена, моченые яблоки с заброшенных в лесу*

*усадеб, даже бочонок соленых огурцов и помидоров. На делянке под снегом укрытый рос озимый хлеб. Были козы. Были мальчик и девочка для продолжения человеческого рода, кошка, носившая нам шалых мышей, была собака Красивая, которая не желала этих мышей жрать, но с которой отец надеялся вскоре охотиться на зайцев. (...) У нас была бабушка, кладезь народной мудрости и знаний, вокруг нас простирались холодные пространства (1, 82).*

В финале рассказа Петрушевской присутствует аллюзия на ветхозаветный миф о Ноевом ковчеге: *Молчит приемник. Значит, им удалось бежать, значит, вокруг не осталось никого*. Так сюжет «Новых Робинзонов» включается в **контекст эсхатологического мифа**, соотнесение с которым концептуально важно для рассказа, материализующего мифологему конца света. Побег от чудовищной реальности ядерной цивилизации осуществляется во имя продолжения жизни, во имя сохранения и продолжения рода человеческого как биологического вида. Оставаясь верной поэтике эксперимента и парадокса и включая структурные элементы архаического жанра в рамку апокалиптической футурологии конца XX века, Петрушевская предьявляет свойственный ей, трагический вариант антиутопии – **идиллию в мире после будущего**. Иные акценты в решении проблемы будущего составляет В. Маканин.

Повесть «Лаз» критика начала 1990-х годов рассматривала и как антиутопию, и как притчу, и как параболу, и как чисто логическую абстракцию. Каждая из этих интерпретаций жанровой специфики маканинской повести имеет право на существование, однако каждая по своему недостаточна, ибо не способна исчерпать все скрытые в тексте Маканина художественные смыслы. Писатель ведет читателя по пути расширительного толкования выстроенных им деталей, образов, мотивов, направляя его к многозначному пониманию обобщений – символов, в первую очередь, ключевого слова-заглавия – *лаз*. В словаре В.И. Даля глагол «лазаться», или «лазить» означает «ходить не по уровню, а подымаясь или опускаясь; идти круто кверху или книзу, карабкаться, взбираться, цепляясь руками; ползать, продираться, втираться, подвигаться ползком или силою, напирать...», и далее: «лаз – тесный проход; путь или место, которым пролез вор; охотничье место,

где проходят почему-либо звери...»<sup>1</sup>. В «Словаре русского языка» под ред. А.П. Евгеньевой находим современное толкование слова: «Лаз – узкое небольшое отверстие, через которое можно пройти, проникнуть куда-либо, лазейка»<sup>2</sup>.

Объединив сумму приведенных значений, получим семантическое поле заглавия, которое надлежит дополнить значениями синонимов «лаза» – дыра (40 употреблений), люк, нора, яма, ниша, горловина. Слово «лаз» – существительное мужского рода в Им. п. – употреблено в тексте 22 раза, включая заглавие, 13 раз – в косвенных падежах, кроме того, в тексте 28 употреблений однокоренных глаголов и глагольных форм (*лез, прополз, вползая, выползающие* и т.п.). Заметим, что «Лаз» по объему приблизительно равен повести «Утрата», в которой слово-заглавие встречается всего 12 раз. Частотность слова-заглавия в нашем случае, очевидно, указывает на стремление писателя к максимальному увеличению смысла и объема заглавия, которое все больше тяготеет к образу-символу, к философской метафоре. Расширение семантического поля заглавия Маканин достигает за счет активного привлечения внетекстовых культурологических связей. Ассоциативные ряды слова-заглавия притягивают к себе различные, подчас противоположные по значению образы культурно-исторической традиции. В смысловом плане маканинская повесть позволяет выстроить длинный ряд оппозиций: верх – низ; ад – рай; тьма – свет; хаос – гармония; инстинкт – интеллект; материальное – идеальное; плоть – дух; тело – душа; внешнее – внутреннее, сознание – подсознание, макрокосм – микрокосм; внешний мир – материнская утроба; наконец: Россия – заграница (эмиграция); народ – интеллигенция.

Действие повести происходит в каком-то фантастически растянувшимся мгновении: нет ни прошлого, ни будущего – *Полутьма; Еще не ночь, еще вполне видно; Но уже темнеет; Небо темнеет. Сумерки; Темнеет быстро, но еще не ночь; Стемнело еще. Сумерки как сумерки.* Перед нами предстает модель условного мира, «строго сор-

---

<sup>1</sup> Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка: в 4 т. М.: Рус. язык, 1998. Т. 2. С. 234.

<sup>2</sup> Словарь русского языка / под ред. А.П. Евгеньевой. М.: Рус. яз., 1983. Т. 2. С. 161.

ентированного по вертикали» (А. Генис): две симметричные вселенные соединяются узким проходом – лазом, секрет которого известен только главному герою. Ассоциация с песочными часами подтверждается высказыванием самого автора повести: «Мое визуальное ощущение времени – не река, которая течет всегда, а песочные часы. Человек же – песчинка, заткнувшая собой поток». В пятой главе этот метафорический образ как бы материализуется: Ключарев протискивается в щель, глотая земляную пыль. *Ввинтившись в горловину, Ключарев, как всегда, испытывает при движении боль. На этот раз изгиб лаза дает его голове протискиваться только под углом, щека обдирается в кровь, кожу словно снимают заживо. Узкое место. Как и всегда, Ключарев переживает тут минуту ступора: некую окончательность своего застревания, отвратительное омертвление. Он затычка. Его тело повторяет изгиб земли, перемычку песочных часов. Он уже не он, он часть земли, плотно, если не идеально подобранная телесная пломба* (с. 319). Маканинский человек и земля испытывают взаимную боль, общие страдания, потому что они связаны вечными узами, как мужчина и женщина.

Хронотоп повести имеет символический характер и представляет **метафизическую трактовку времени и пространства**. На улицах верхнего города тихо и пусто, словно все вымерло: нет фонарей, магазины пусты, транспорт почти не ходит, не работают телефоны. *Если посмотреть сейчас сверху – опустевший город, ни людей, ни движущихся машин (есть отдельные мертво стоящие машины на обочинах, но они еще больше подчеркивают общую статичность). Пустые тротуары* (с. 256). Объятые страхом горожане не выходят из домов, забаррикадировавшись плотными шторами: *Шторы – наши запоры. Нас нет. Нас никого нет. Нас совсем нет*. Погруженные в сумерки люди возвращаются к первобытному существованию: ищут убежища, роют пещеры, бегут из города в самую глушь.

В городе под землей, напротив – обилие света, сверкающие рекламы, рестораны, полные товаров магазины и *всюду люди, люди, люди...* *Осторожно ползут по улице сверкающие машины*. Там можно передохнуть, пообедать, запастись всем необходимым, а главное – пообщаться: *Сфера Духа привычно смыкается над столиком, и Ключарев, онемевший (мертвый?) на тех пустынных улицах, где активен лишь*

*вор, сидящий верхом на жертве и роющийся в ее карманах, – онемевший Ключарев слышит присутствие Слова. Как рыба, попавшая в воду, он оживает: за этим он и спускался (с. 305).* Мыслящему человеку жизненно необходимо духовное, словесное общение, необходимым процесс осмысления жизни, что единственно утверждает его как homo sapiens. Там, в подземном царстве, воскресает запуганная, почти лишившаяся надежды человеческая душа.

Один из ключевых эпизодов повести «Лаз» – сцена 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 пол.)* Отсылка к важной философеме романа Достоевского способствует расширению поля смыслов и истолкованию этого эпизода в плане выражения идеи «эпистемологической неуверенности». *Люди в кафе нет-нет и поглядывают, как растет холм возвращенных билетов. Холм уже высок... Один из комиссии... страстно кричит уходящим: «Опомнитесь!.. Будущее – это будущее!» ...Но они бросают и бросают свои листки, возвращают свои билеты. Холм уже в человеческий рост (с. 316–317).* В сверкающем неоновым светом подземном мире в душах людей царит мрак и безверие. Такой диагноз ставит критика «рубежному сознанию» – «универсальный диагноз болезни конца тысячелетия, связанной с тотальным дефицитом мужества, сломленностью духа, потерей интереса к творчеству жизни»<sup>1</sup>.

Верхний мир болен неврозом – боязнью открытого пространства, страхом пустоты – агорафобией (А. Генис). Люди здесь прячутся по углам, норам, подвалам, в то время как открытое пространство улиц и площадей захватывает толпа, предстающая на страницах повести многоногой, безглазой, лишенной сознания стихией – безмысленной и бессмысленной, существующей без какой-либо определенной цели. Ведомая слепыми животными инстинктами, она глуха и нема (бессловесна) и способна воспроизводить только нечленораздельные звуки – *звуки ударные и звуки врастяг, сливающиеся в единый скрежет и шорох, вполне узнаваемый всяким человеческим ухом: толпа (с. 295).* Она

---

<sup>1</sup> Роднянская И. Сюжеты тревоги: Маканин под знаком новой жестокости // Новый мир. 1997. № 4. С. 219–212.

поглощает отдельных людей, чтобы стащить их по эволюционной лестнице обратно – в стаю, в стадо; узурпируя свободу каждого отдельного человека, она подменяет ее произволом всех. Поэтому условием выживания в верхнем мире, единственной гарантией сохранения своей «самости» становится одиночество, *потому что вместе – опаснее*. Так, смещая актуальные проблемы в сюрреалистический план, Маканин переводит свою тему «усреднения» из области социологии в биологию (А. Генис), демонстрирует медленную инволюцию человечества к пещерному существованию.

Нижний мир болен боязнью закрытого пространства – клаустрофобией<sup>1</sup>; яркий и изобильный, он обособлен и замкнут, он страдает недостатком воздуха, и значит, обречен. Здесь едят, пьют, смеются, читают книги, слушают поэтов и очень много говорят: о толпе, ее природе и пристрастиях, о настоящем и будущем. Подземные люди беспрестанно просят Ключарева передать весточку родным наверху, просят и ждут от него новой информации: *ведь мы в одной стране... та жизнь – это тоже наша жизнь*.

При всей несхожести верхнего и нижнего миров они предстают взаимосвязанными частями распавшегося целого: верхняя жизнь отражается в жизни подземелья, как в кривом зеркале, смещающем акценты. **Зеркальность** явлена в сцене, когда Ключарев заблудился на сверкающих неоновыми лампами улицах подземного города и вспоминает, как недавно потерялся наверху между железнодорожными составами. Здесь его сбивает с пути обилие света, там – отсутствие света, тьма. Наверху Ключарев плутает между бесчисленными темными вагонами, внизу – среди магазинов и газетных киосков: *Ключарев идет сейчас словно бы сразу в двух пространствах, но ведь один народ, одна земля, что ж удивительного, если оба пространства совпадают и географией, – ведь Ключарев идет и там и тут* (с. 313). И там, и тут выход ему указывает добрый человек: вверху – железнодорожный рабочий, внизу – солидный человек с газетой. Ключарев, подобно амфибии, принадлежит одновременно обеим стихиям, он как челнок, связующий пространства, песчинка, совершающая путешест-

---

<sup>1</sup> Генис А. Агорафобия. Вайль П. Клаустрофобия // Независимая газета. 1991. 25 июля. С. 7.

вие из одной сферы в другую через мучительно узкое отверстие. (Герой постоянно ходит с незаживающими ранами под одеждой – такова расплата за перемещения в метафизическом пространстве).

Каждый раз герой выползает из черной дыры, чтобы вернуться в сумеречную реальность, вернуться к своему долгу – жить, как бы это ни было невыносимо. Трудный опыт выживания учит его, что надеяться можно только на себя, своих близких и иногда на помощь *доброго человека в сумерках*. Только личность – и в этом заветная мысль Маканина – является самодостаточным феноменом, той единственной субстанцией, которая способна упорядочивать хаос. Сдержанный оптимизм писателя проявляется в том, что он показывает героя действующего. Он активен, этот первобытный человек новой формации; близкий к пещерному (в тексте Ключарев действительно роет пещеру), он неустанно стремится установить контакт с миром духа, миром высоких идей, но, оторванные от жизни, высокие и благородные слова превращаются в опасный лабиринт, в котором легко заплутать и погибнуть. И все же, самое важное для писателя и его героя, как справедливо полагают Н. Иванова и И. Роднянская, – вернуть в жизнь слова, которые можно противопоставить «земляному мышлению», пещерности, стадности. Он неустанно ищет слова, которые откроют «лаз» в человеческих душах и разделят толпу на людей.

Так, маканинская повесть убедительно свидетельствует о том, что традиционный для антиутопии конфликт «верха» и «низа» в новой системе нравственно-эстетических координат приобретает очевидную **полисемантичность**, подобную которой мы видим и в «Маскировке» Ю. Алешковского, и в «Зияющих высотах» В. Зиновьева, и в «Записках экстремиста» А. Курчаткина. Принцип полярности бинарных оппозиций уступает место качественно новому, **вариативному** подходу к миру. Современная антиутопия представляет целый спектр вариантов развития жизни человечества, открывающий перед читателем особый, иной мир – не мир после катастрофы, а мир после будущего, потому что конец истории – такова концепция времени, утверждаемая современной антиутопией, – уже наступил. Эту новую точку отсчета – **начало после конца** – демонстрирует один из парадоксов эволюции, когда ускоренное движение вперед оборачивается провалом в архаику. Опыты 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. Подобные **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 Маканина, Петрушевской, а также в оригинальном сюжете романа Татьяны Толстой.

В романе «**Кысь**» писательница как бы предлагает собственную модель русской истории. Якобы был в ней некий Взрыв, после которого наступили так называемые Последствия – мутации: у людей то хвостик растет, то гребешки, а кто шерстью зарос и ходит на четвереньках; зайцы выют гнезда на деревьях, а куры по осени улетают в теплые края. Автор вдохновенно конструирует свой особый мир, с его фантастической историей и географией, флорой и фауной, колоритно описывает нравы и обычаи «голубчиков», их песни, пляски, игры и забавы. Фантастический мир «Кыси» погружен в дремучую первобытность: народ живет в избах среди бескрайних полей, не только электричества, но и колеса не знает, ловит мышей (для еды и натурального обмена), пьет и курит какую-то «ржавь», ест вместо хлеба – «хлебеду», вместо грибов – «грибыши». Возникает парадоксальное впечатление картины будущего, опрокинутого в доисторическое прошлое, «воспоминание о будущем», или **ретроантиутопия**, по определению Б.Кузьминского.

При этом совершенно очевидно, что автор создает не столько модель нашей истории (прошлой или будущей), сколько модель истории культуры. Пресловутая идея литературоцентризма получает в романе Т. Толстой весьма специфическое воплощение. Герой романа Бенедикт, переписчик старинных книг, отчаянно стремится найти главную книгу про смысл жизни. Его подсознательное – на генетическом уровне (его матушка – из *бывших*) – притяжение к печатному слову воплощается в самых парадоксальных, алогичных формах, и чтение книг носит подчеркнуто хаотичный и бессмысленный характер (*Маринина*, «*Маринады и соления*», «*Художники-маринисты*», «*Маринетти – идеолог фашизма*», «*Инструментальный падеж в марийском*



языке»). Однако само присутствие в этом мутирующем мире томления человеческого духа, мучительной рефлексии («маяты») говорит нам о распавшейся, но до конца не утраченной духовной связи времен, которая получает у Толстой нетрадиционное – в духе народного лубка – выражение. Томящийся Бенедикт обращает свои думы к выдолбленному из деревянной колоды идолу, ища у него ответы на главные вопросы:

*Что, брат пушкин? И ты небось так же? Тоже маялся, томился по ночам, тяжело ступал ногами по наскребанным половицам, тоже дума давила?*

*Тоже запрягал в сани кого порезвей, ездил в тоске, без цели по заснеженным полям, слушал перестук унылых колокольцев, протяжное пение возницы?*

*Гадал о прошлом, страшился будущего?..*

*Ты, пушкин, скажи! Как жить? Я же тебя сам из глухой колоды выдолбил, голову склонил, руку согнул: грудь скрести, сердце слушать: что минуло? что грядет? Был бы ты без меня безглазым обрубок, пустым бревном, безымянным деревом в лесу; шумел бы на ветру по весне, осенью желуди ронял, зимой поскрипывал: никто и не знал бы про тебя! Не будь меня – и тебя бы не было! Кто меня враждебной властью из ничтожества воззвал? – Я воззвал! Я!*

*Ты – наше все, а мы – твое, и других нетути! Нетути других-то! Так помогай!<sup>1</sup>*

Быть может, неведомая Кысь есть воплощение той самой загадки русской души, ее извечной тоски, которая точит человека изнутри неразрешимыми вопросами о смысле человеческого бытия. К этой мысли, справедливо полагает критика (Вяч. Курицын, Н. Литвинова, Б. Парамонов), ведет весь пафос книги Толстой, утверждающей, что начинать возрождение культуры и человека следует с азбуки, с самых основ (*Азбуку учи! Азбуку! Без азбуки не прочтешь!* – наставляет Бенедикта истопник Никита Иваныч), двигаясь постепенно, шаг за шагом, буква за буквой к постижению жизненной премудрости. Роман Т.Толстой звучит, прежде всего, как гимн Книге – сокровищнице человеческого духа и воображения: *Ты, Книга, чистое мое, светлое мое,*

---

<sup>1</sup> Толстая Т. Кысь. М.: Подкова; Иностранка, 2001. С. 262. (Далее страницы указываются в тексте.)

*золото певучее, обещание, мечта, зов дальний... Ты, Книга! Ты одна не обманешь, не ударишь, не покинешь!* (с. 221)

Став настоящим бестселлером 2000 года, роман «**Кысь**» получил широкий резонанс как в печатной периодике, так и на интернет-сайтах. Среди наиболее содержательных выделим рецензии А. Латыниной, О. Славниковой, Б. Парамонова, Л. Рубинштейна, О. Кабановой, А. Немзера<sup>1</sup>. По-разному интерпретируя произведение, критики почти единодушно во мнении о том, что Т. Толстая блестяще осуществила эстетический эксперимент соединения жанра антиутопии с русской сказочной (фольклорной и литературной) традицией. Действительно, роман предстает своеобразным **коллажем из жанрообразований народного творчества**. Его поэтический строй необычайно богат сказочными образами: это – метель и Мороз, и остров с теремом, и «Окаян-дерево», и «Рыба-голубое перо», и «Княжья Птица Паулин». Произведение пишется как новая сказка или мифология: *Будто лежит на юге лазоревое море, а на море том – остров. А на острове – терем, а стоит в нем золотая лежанка. На лежанке девушка, один волос золотой, другой серебряный, один золотой, другой серебряный. Вот она свою косу расплетает, все расплетает, а как расплетет – тут и миру конец* (с.9). Со сказочными элементами перемежаются пословицы (*Битая посуда два века живет; Своя-то болячка – велик желвак, чужая болячка – почесуха*), приметы (*Високосный год: жди несчастий*) и заговоры (*На четыре угла, на четыре двора, с-под моря зеленого, с-под дуба паленого, с-под камня горячего, с-под козла вонючего; тай, тай, налетай, направо дую, налево плюю, айн, цвай, драй*). Рядом со сказками и легендами в романе живут и стихи из «старопечатных книг» (сокровища мировой лирики), и стилизованные под документы эпохи Петра указы и «сочинения» Набольшего Мурзы, и пафосные речи диссидентов, и слоганы новейшего времени. В повествование, имитирующее сказ, искусно вплетаются архаизмы (*тать, засим, аки, зипун*), и просторечия (*ходят, опосля, эвона, теперича, ужаста, щас*), фольклорные повторы (*думу думает, беседы беседу-*

---

<sup>1</sup> <http://rusliteratura.narod.ru/paramonov.html>; <http://rusliteratura.narod.ru/kabanova.html>; <http://www.russ.ru/krug/vybor/20001018.html>; [http://itogi.ru/paper2000/nsf/Article/Itogi\\_2000\\_10\\_26\\_183458.html](http://itogi.ru/paper2000/nsf/Article/Itogi_2000_10_26_183458.html); <http://www/guelman.ru/slava/nrk/nrk6/11.html> ; <http://www.ruthenia.ru/nemzer/kys.html>.

ет), слова с ласкательными суффиксами (*рученьки, туесок, камушки, головушка, махонькие, дитяtko*) и агглютинативными частицами (*смешного-то, расклекотались-то, иду-то*), и авторские неологизмы (*хлебедя, червырь, ржавь*). Глаголы в тексте нередко употребляются как бы в древнерусском перфекте (*заиндевелиши, осемши, схвативши, рассвирепемши, свалимшись*), а главы книги Толстой называются буквами дореволюционной азбуки – от аза до ижицы. Игровая манера сказового повествования предоставляет автору возможность сталкивать самые разные стилистические пласты и жанровые традиции, в итоге – создать еще один вариант исследуемого жанра – **интеллектуально-лубочную антиутопию**.

В отзыве Л. Рубинштейна на роман Т. Толстой подчеркивается еще одна его особенность, названная поэтом «квазиисторической со-слагательностью». Замечательно то, что М. Эпштейн в философском эссе «Имя века» сходным образом определяет своеобразие наступающего столетия в целом: «Если прошедшие эпохи мы можем определить как времена повелительного и изъявительного наклонения, то будущий век, проявившийся уже сегодня, мы вправе назвать **эпохой сослагательного наклонения**»<sup>1</sup>. Действительно, условная модальность в интерпретации как прошлого, так и будущего, специфическое видение мира как хаоса находят выражение и в сюжетно-композиционной, и в языковой структуре произведений, создаваемых в преддверии нового тысячелетия, что проявляется и в пародийности как способе осмысления явлений действительности, и в широкой интертекстуальности, и в максимальном использовании семантических возможностей слова.

В начале 2000-х годов формируется еще одна разновидность антиутопии, совмещающая в себе черты политической сатиры, гротеска, исторического романа и зачастую стилистически близкая публицистике. На эту особенность указывает Е. Харитонов: «В переходные времена, когда хрестоматийно русский вопрос “Куда нам двигаться дальше?” вставал ребром, фантастика оказывалась неизменно на переднем плане, – нередко принося в жертву художественность в пользу

---

<sup>1</sup> Эпштейн М. Имя века. Цит. по статье М. Адамович (см. примеч: № 12). С. 165.

социального прогнозирования и публицистической заостренности»<sup>1</sup>. Назовем такие произведения, как «ЖД» и «Эвакуатор» Д. Быкова, «2008» С. Доренко, «День опричника» и «Сахарный Кремль» В. Сорокина, «Гравилет «Цесаревич» В. Рыбакова.

Степень проявления фантастики в футурологических романах 2000-х годов различна. Изменяется сам характер вымысла, фантастика сегодня более приближена к реальности и выглядит еще более пессимистичной. Современные авторы выстраивают свои сюжеты в парадигме реальных социально-политических ситуаций. Сюжет может разворачиваться в кулуарах Кремля («2008»), на улицах Москвы или абстрактного провинциального города («ЖД», «Гравилет «Цесаревич»»), но неизменно в фантастической стране, живущей по абсурдным законам. Фантастичность этого мира обусловлена не столько авторским воображением, сколько особенностями русского менталитета, парадоксы которого намеренно обнажил в своем интервью по поводу выхода книги «Сахарный Кремль» В. Сорокин: «В России вполне бы ужились высокие технологии и телесные наказания на площадях»<sup>2</sup>.

Актуальность социально-политических тем, затрагиваемых в этих романах, неизменно привлекает внимание критики и вызывает дискуссии по поводу их жанровой специфики. «Так или иначе, у нас появился ряд произведений неясной жанровой принадлежности, но воспринимаемых как антиутопии или дистопии или нечто хотя бы “по намерению” к ним близкое. И, тем не менее, ясно, что на самом деле это никакие не антиутопии, а нечто иное», – заявляет Л. Фишман<sup>3</sup>. А. Чанцев именуется подобные произведения «антиутопии близкого действия»: «Вернее всего, было бы определить эти социально-политические фантазмы как дистопию, но – отнюдь не классического типа <...> как политическую сатиру (подчас на грани пасквиля, как у Доренко и Проханова). Однако все они, что для сатиры необыч-

---

1 Харитонов Е. Русское поле утопии (Россия в зеркале утопий XX века) // <http://akademias.narod.ru/Utopia.htm>.

2 Решетников К. Всем лизать «Сахарный Кремль»! // Stringer. 24.08.2008.

<sup>3</sup> Фишман Л. В системе «двойной антиутопии» // <http://magazines.russ.ru/druzhba/2008/3fil5.html>.

но, полны фаталистическими настроениями. <...> эти романы - сатира, считающая себя антиутопией»<sup>1</sup>.

Думается, что названные выше произведения близки антиутопии не только пессимистическими прогнозами, но и самоощущением авторов как создателей новой реальности. Показательно признание В. Сорокина: «Я всегда описывал то, что не существует, миры, которые были во многом вымышлены. Но антиутопия как жанр очень привлекательна, она дает возможность быть творцом истории. И Берджес, и Оруэлл, и Замятин – все они как бы творили историю. В случае с «Сахарным Кремлем» оказывается возможным получить некую площадку обозрения»<sup>2</sup>. Л. Фишман полагает, что «Сорокин создал полноценную антиутопию в классическом стиле, описав воплощение в будущем, как ему, вероятно, казалось, особо неприглядного варианта реакционного политического проекта»<sup>3</sup>. Критика вполне обоснованно усматривает серьезные изменения в направлении творчества писателя: отход от концептуализма к политической сатире.

Действительно, В. Сорокин претендует на создание художественной модели, максимально полно отражающей пограничное между двумя веками состояние русской жизни в культурном, социальном и политическом аспектах. С этой целью он переносит действие произведения в 2030 год, экстраполирует в будущее, доводя до сатирического гротеска, нынешние государственные тенденции, предъявляя в форме цикла рассказов парадоксальную картину будущей России. Пространственная модель в «Сахарном Кремле» строится с опорой на ряд образов, к которым снова и снова возвращаются персонажи. Эти образы (прежде всего, сахарный Кремль) организуют антиутопическое пространство произведения. Роман Сорокина представляет собой авторский взгляд на развитие современной России, взгляд негативный, определяющий новый синтез компонентов в рамках одной жанровой формы. Это произведение, переосмысливающее не абстрактные утопические идеалы, а вполне конкретные общественные тенденции,

---

1 Чанцев А. Фабрика антиутопий: дистопический дискурс в российской литературе середины 2000-х // Новое литературное обозрение. 2007. № 4 (86). С. 271, 274.

2 Решетников К. Всем лизать «Сахарный Кремль»! // Stringer. 24.08.2008/.

3 Фишман Л. В системе «двойной антиутопии» // <http://magazines.russ.ru/druzhba/2008/3fil5.html>.

использующее в процессе этого переосмысления сатирические приемы, иначе говоря – синтезирующее элементы антиутопии и политической сатиры.

Если в «Сахарном Кремле» формой абстрагирования становится лубочная антиутопия, то в «ЖД» объектом сатиры выступают социально-политические дискурсы. Изображая борьбу хазаров-либералов с патриотами-варягами, писатель аллегорически воспроизводит сегодняшний день. Жанровая неоднозначность произведения Д. Быкова была отмечена практически всеми критиками. Сам автор, раскрывая в предисловии возможные значения аббревиатуры, отдает предпочтение трактовке – «Живые души». Жанровая отсылка к классической поэме Гоголя очевидна. Как и его гениальный предшественник, Быков избирает в качестве сюжетообразующей модель путешествия, позволяющая максимально подробно и широко представить картину русской жизни. По стране, обессиленной от войны, разрухи и экономических трудностей, по ее бесконечным фронтам и относительно спокойному тылу путешествуют персонажи романа. Действие лишь формально разворачивается в будущем, в идейно-смысловом отношении оно происходит вне исторического времени. Созданная Быковым художественная модель действительности содержит немало легко узнаваемых примет современности.

Появление новых жанровых образований, возникающих на базе антиутопии, совмещающих политическую сатиру («2008»), лубочный гротеск («Сахарный Кремль»), научную фантастику («ЖД»), вызвано необходимостью переосмысления русской истории и культуры путем экстраполяции на современную социально-политическую ситуацию, что, в свою очередь, требует пересмотра роли автора и существенной коррекции жанрового мышления. Новая антиутопия воплощает свершившийся в реальности Апокалипсис – конец советского государства – и находится в процессе поиска альтернативных путей России к будущему.

Итак, количественное и качественное многообразие литературных текстов, проанализированных в ходе нашего исследования, свидетельствует о том, что возможности антиутопии (и семантические, и жанрово-композиционные) далеко не исчерпаны, более того – этот прогностический жанр сегодня демонстрирует незаурядные способно-

сти к модификациям. Отвергнув жесткую идеологическую альтернативность классической антиутопии, современные прозаики настойчиво ищут нетрадиционные формы воплощения тех эстетических тенденций, которые могут противостоять идеологии и социологии в искусстве. Если в классических текстах в роли альтернативы сфере социально-идеологической выступала сфера телесная, чувственная (любовь, эротика, секс), то в литературе конца двадцатого столетия акцент смещается в сферу бессознательного – инстинктов, интуиции и – тесно связанную с ней – сферу воображения и фантазии. «Другой» мир в современной антиутопии чаще всего творится посредством сознания отдельного человека (сны, полеты, интуитивные переходы из одной реальности в другую). Новой, альтернативной идеологией литературы, завершающей XX век, становится иррациональное в психике человека, биологические импульсы и креативные способности человеческого сознания. Соответственно, современная антиутопия вбирает в себя разноприродные элементы самых контрастных жанровых моделей: от эсхатологического мифа, идиллии, сказки – до современных фэнтези и сценариев компьютерной видеоигры («Друг Утят» Д. Галковского, например). Одним словом, современная антиутопия – это еще одно доказательство конца традиционалистской художественной установки – как таковой.

\*\*\*

На рубеже XX–XXI веков мы становимся свидетелями радикального изменения самого типа жанрового мышления, сформированного многовековой традицией. На наших глазах происходит широчайшая дифференциация и одновременно контаминация жанров – и в масштабах системы, и внутри одного, отдельно взятого произведения. Необычайная активизация жанрово-стилистических экспериментов наблюдается в творчестве разных писателей: В. Маканина и В. Пелевина, Л. Петрушевской и Т. Толстой, Е. Попова и В. Пьецуха и многих других авторов. Жанровая трансформация осуществляется по двум главным направлениям: минимализации и гибридизации.

В условиях кризиса крупной формы на авансцену выдвигаются малые жанры прозы, наиболее способные к формотворчеству. Малые формы предельно интенсивно демонстрируют стремление к эпатажи, к разрушению любых стереотипов – сюжетных, тематических и язы-

ковых. Среди малых жанров наблюдается активная конвергенция, совмещение в разных пропорциях нарративного, лирического, драматического, эссеистического, философского и юмористического модусов. Новая жанровая форма структурируется путем соединения разных видов искусств: поэзии, живописи, музыки, кино, мультипликации, предъявляя опыты жанрового синкретизма.

В ситуации духовного кризиса, когда рушатся социальные, идеологические и эстетические стереотипы, на первый план выдвигается рассказ, обладающий способностью «ухватить» распадающуюся на части целостность и наглядно предъявить новую концепцию личности. Лаконичная, емкая форма рассказа, с ее коммуникативностью, парадоксальностью, позволяет живо запечатлеть пестрые события действительности и изменения в психологии современного человека.

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.

Непосредственный контакт новой прозы с «неготовой, становящейся современностью» парадоксально сопровождается регенерацией архаических форм, происходит инволюция романа, разложение прежней сюжетной романистики на ее составляющие. Роман как бы возвращается к своим истокам – анекдоту, притче, сказке, утопии, мениппее.

Анализируя современные модификации притчи, сказки, мениппеи, 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. Так, монологизм «дидактико-аллегорического» жанра притчи соединяется с диалогизмом и гиперп-



люрализмом и порождает эклектичные по своей природе тексты. Параметры «условно-дидактического» жанра перемещаются в область чисто эстетическую, становясь стилевым явлением – притчевостью.

В условиях естественного угасания собственно фольклорных традиций сказочного жанра особый смысл приобретают пути трансформации идейно-эстетического комплекса фольклора через индивидуальные художественные системы. Игровая атмосфера, артистизм повествовательной организации, широчайшие интертекстуальные возможности сказки делают ее необычайно привлекательной зоной для художественного эксперимента. Сказочное повествование предоставляет уникальные возможности ненавязчиво, в игровой форме осуществлять и дидактическую, и оценочную функции. Современная литературная сказка продолжает творить иллюзорный, но справедливый и прекрасный мир, противопоставляя его бессвязной алогичности реальной жизни, таким способом опровергая хаос действительности.

Обращение к гротеску, условности и экспериментирующей фантастике мениппеи 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 («мениппейный нигилизм»), оксюмороны и «мезальянсы всякого рода» органично вписываются в новую парадигму художественности. Мениппейность современной литературы предельно обнажает условность, иллюзорность миропорядка, не прекращая напряженных поисков ответа на «последние вопросы».

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 века. 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, вариатив-

ности, традиционный конфликт верха и низа приобретает очевидную полисемантичность. Акцент с идеологии в современных текстах смещается в сферу биологического, иррационального, бессознательного.

Как показывает предпринятый нами анализ, 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 упорядоченной действительности.

Для современной литературы характерна установка на жанровый эксперимент, активное использование моделей и форматов нехудожественных текстов. Эстетическая рефлексия автора зачастую проявляется в жанровой номинации. Авторское жанровое определение задает образ, который становится значимой частью текста, включается в образную структуру произведения, становится выражением авторской позиции.

Жанровую структуру современной прозы можно охарактеризовать как поливариантную, интертекстуальную. Центр тяжести в собирании художественного целого отчетливо смещается в область стиля. Именно в стиле, как в материальном хранилище смыслов, архаические жанры (басня, идиллия, притча, мениппея, сказка, утопия) обретают новую жизнь, становясь «принципом конструирования всего потенциала художественного произведения» (А.Ф. Лосев).



## СОВРЕМЕННАЯ РУССКАЯ ПРОЗА В ЗЕРКАЛЕ АНГЛОЯЗЫЧНОЙ КРИТИКИ

### Вместо заключения

С падением «железного занавеса» возможности знакомства западно-европейского читателя с современной русской литературой, а также прямого контакта отечественной и зарубежной критики значительно расширились. Стали доступны, в том числе через Интернет, статьи и рецензии западных славистов, позволяющие сформировать более объемный взгляд на современную словесность, обогатить подходы и оценки российской гуманитарной науки иным аналитическим инструментарием, иным опытом.

В русле проблематики монографии остановимся на некоторых суждениях англоязычной критики о творчестве Л. Петрушевской, В. Маканина и В. Пелевина.

Прозу Л. Петрушевской в отечественной критике и литературоведении предпочтительно рассматривать в координатах экзистенциального сознания и в свете «поэтики обытовленных мифологем». Укажем на работы авторитетных отечественных критиков, среди которых – А. Барзах, С. Бочаров, М. Васильева, Н. Иванова, Т. Касаткина, О. Лебедушкина, М. Липовецкий, О. Славникова, С. Семенова, М. Ремизова, Е. Шкловский и др. В зарубежной славистике превалируют мифологический и психоаналитический подходы к анализу ее произведений. Назовем очень показательную в этом смысле работу Е. Гоцило<sup>1</sup>. В западных публикациях настойчиво подчеркивается близость Л. Петрушевской к эстетике театра абсурда<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Гоцило Е. Художественная оптика Петрушевской: ни одного «луча в темном царстве» // Русская литература XX века. Вып. 3. Екатеринбург: Изд-во Ур. пед. ун-та, 1996. С. 109–119.

<sup>2</sup> Simmons Katy. Plays for the Period of Stagnation: Lyudmila Petrushevskaya and the Theatre of Absurd. Birmingham Slavonic Monographs, No.21, Birmingham: University of Birmingham Press, 1992. Kolesnikoff Nina/ Absurd in Liulmila Petrushevskaya's Plays // Russian Literature. XL111 (1998). P. 469–480.

На Западе её творчество зачастую рассматривают в контексте феминистской литературы, как вариант новой, «антиженственной» женской прозы. Такая проза имеет широкую читательскую аудиторию, но критики к ней относятся весьма неодобрительно, в силу того что в ней изображаются бытовые и эмоциональные драмы российских женщин. Совершенно естественно, что в женской прозе на первом месте стоят семейные проблемы, отношения мужа и жены, матери и детей. Именно здесь Петрушевская предстает как весьма оригинальный, зачастую эпатажирующий западного читателя автор.

По утверждению Жозефины Волл, излюбленная тема русской писательницы – инфантилизация женщинами своих мужей и детей с целью поддержания собственной роли кормилицы. Она полагает, что героиня повести «Время – ночь» своими руками создает эгоистичных монстров, причем баловень и вампир в случае Петрушевской – это две стороны одной медали.

В произведении Петрушевской западный исследователь видит провокационный «антиженственный» эпатаж, намеренную фиксацию внимания на невзгодах в жизни героев, физических лишениях, утратах, трудностях, психическом насилии, боли и оскорблениях. Материальные трудности и лишения, изображенные в повести, по мнению критика, отражают подлинные реалии жизни большинства населения российских городов, а также резонируют с русской литературной традицией, перекликаясь с Достоевским.

Герои Петрушевской обитают, фигурально говоря, в башнях, замкнутых, как тюрьма, пространствах. Они испытывают такое чувство, как будто живут в магическом круге. (Действительно, образы круга, воронки, лабиринта, ловушки, порога наполняют все ее повести и рассказы). Атмосфера клаустрофобии, тесноты, сужености, сжатости еще более усиливается разрушением временных рамок. События передаются «методом анаlepsии и проlepsии» (ретроспекции и предсказания), действие «ахронологично», время становится «службой пространства»<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Wall Josephine. The Minotaur in the Maze: Remarks on Lyudmila Petrushevskaya// World Literature Today: A Literary Quarterly of the University of Oklahoma. Vol. 67. № 1. 1993. P. 125.

Проза Л. Петрушевской шокирует западную критику. Через субъективный взгляд своей героини-рассказчицы (в повести «Время ночь» это кормилица большого нескладного семейства, нищая поэтесса Анна Андриановна) она вносит «настроение разрушения священной благодатной материнской преданности»<sup>1</sup>, расшатывает веру в традиционно русские аксиомы, в частности в восприятие интеллигенции как носительницы идеалов цельности и морали.

Разрушение стереотипов последовательно ведет и В. Маканин. На Западе его творчество интересует таких авторов, как П. Роллберг, С. Далтон-Браун, К. Даусетт и др. Канадский славист Н. Шнейдман, в частности, пишет: «Сегодня Маканин – один из немногих русских писателей, кому удалось за пределами брежневской эры сохранить уровень художественности своей прозы. Путем создания экзистенциального мифа Маканин в своих недавних произведениях сформулировал новую концепцию реальности, причем не застывшую, а подвижную и текучую. Он создает сюжеты, впечатляющие своей философской значительностью, которые обновляют без тривиализации обсуждаемые им темы»<sup>2</sup>. Не просто обновление, а начало принципиально новой фазы в развитии российской словесности диагностирует Колин Даусетт в статье «Постмодернистская аллегория в современной советской литературе: «Утрата» Владимира Маканина»<sup>3</sup>.

Исследователь указывает на сложность авторского проекта и настаивает на необходимости прочтения повести в аллегорическом ключе. Вдумчиво и подробно анализируя все три части «Утраты», он высказывает смелое предположение: «Возможно, В. Маканин отвергает не только духовные решения, предложенные советской литературой последних десятилетий, но и сам идеал проекта, который был центральным для всей предшествовавшей прозы». «Утрата», – констатирует исследователь, – это заявление о серьезном затруднении, в котором находится советская литература: о чем должен писать современ-

---

<sup>1</sup> Там же, С. 126.

<sup>2</sup> Shneidman N.N. Russian Literature, 1988–1994: The End of Era. Toronto-Buffalo-London: Univ. of Toronto Press, 1995. С. 86.

<sup>3</sup> Dowsett Colin. Postmodernist allegory in contemporary soviet literature: Vladimir Makanin's Utrata // Australian Slavonic and East European studies, 1990. Volume 4. Number 1–2. P. 21–35.

ный русский писатель, о каких идеалах, если все формы идеализма оказались неадекватны действительности»<sup>1</sup>.

Ответ Маканина заключается в структуре и стиле его повести. По мнению зарубежного ученого, она представляет в советской литературе западный вариант сочинения. Вместо истории с прозрачной идеей перед нами текст, проблематичный для понимания. В повествовании явлен экзистенциальный кризис рассказчика и анонимного протагониста и читателю не предложено никакой объективной реальности. Так повесть Маканина демонстрирует важнейшие черты постмодернистского текста.

Западная критика (Брайн Макхейл, например) утверждает, что постмодернисты заново открыли аллегорию, но их конструкции в лучшем случае оказываются иллюзией или полностью разрушаются при более внимательном чтении текста. Именно это происходит в «Утрате». Сначала вроде бы ясна аллегорическая схема, но потом она становится непонятной, так как внешние указатели, обязательные для интерпретации аллегории, совершенно отсутствуют. Тоннель Пекалова оказывается бессмысленным, попытки рассказчика и анонимного героя ни к чему не приводят – так что повесть оставляет читателя в непонятном дискомфорте, и это тоже черта западного постмодернизма – оставлять читателя без определенной схемы. Таким образом, Даусетт говорит о феномене появления постмодернизма в советской литературе. Повесть Маканина, по его мнению, указывает на то, что советская литература вступает в новую фазу и этот новый шаг характеризуется отстранением от идеологических и формальных препятствий, которые сдерживали ее самостоятельное развитие более шести десятилетий.

Переход от фазы зарождения постмодернизма к его расцвету в отечественной литературе демонстрирует творчество Виктора Пелевина.

Приведем несколько фрагментов из газетных рецензий на его прозу, появившихся в западной прессе: «Пелевин соединяет плотную образность, напоминающую о Максиме Горьком, с абсурдистским комическим взглядом, который возвращает к волне русского авангарда 1920–1930-х годов» («Publishers Weekly»). «Пелевин создает вооб-

---

<sup>1</sup> Там же, С.34.

ражаемый мир, достойный Михаила Булгакова, его сатирический дар напоминает об Аксенове и Венедикте Ерофееве, а его энергичный стиль соперничает с Хемингуэем» («The Philadelphia Inquirer»). «Пелевин смешивает сатиру и мистику, создавая нечто промежуточное между абсурдом и возвышенной патетикой» («The San Francisco Review»)<sup>1</sup>.

Парадокс рецепции Пелевина в критике состоит в том, что, несмотря на пародирование «вестернизации» России, западные критики, а также русские «западники» относятся дружелюбнее к писателю, чем их оппоненты-«славянофилы» – самые стойкие критики постмодернизма. Среди них П. Басинский, И. Гетманский, А. Гаврилов, М. Свердлов, К. Евлогин и А. Немзер. Нередко они обвиняют постмодернизм в осквернении православия и русского литературного языка. Игорь Шайтанов сравнивает роман «Чапаев и Пустота» с компьютерным вирусом. По его мнению, слишком опасно поддерживать или передавать такую информацию, так как она разрушает культурную память.

Иного мнения придерживается Александр Генис: «Пелевин за десять лет успешной работы помог развернуть отечественную словесность лицом к XXI веку»<sup>2</sup>. И это вовсе не приметы гибели литературы, а её успешная рыночная стратегия. Речь идёт о слиянии коммерческой и «высокой» литературы. Сабина Хэнсген полагает, что популярный и признанный автор Виктор Пелевин является примером такого слияния. Его роман «Generation П» в той же степени книга «о массовой культуре, как *продукт этой культуры*»<sup>3</sup>. С ней солидарна Хелене Мелан: «...если писатель креативен, то он пользуется новыми свободами; он пишет и так же образно, как наша *любимая поп-культура* и прерывает свою повесть псевдо-рекламными роликами»<sup>4</sup>. Он употребляет ненормативную лексику, потому что понимает, что

---

<sup>1</sup>Цит. по: Лейдерман Н.Л., Липовецкий М.Н. Современная русская литература: кн.3: В конце века (1986–1990-е годы). М.: Эдиториал УРСС, 2001. С. 62.

<sup>2</sup>Генис А. Феномен Пелевина // <http://pelevin.nov.ru/stati/o-gen1/1.html>.

<sup>3</sup>Sabine Haengen: Kommerzialisierung der Literatur / Literarisierung der Kommerzes In: Analysen zur Kultur und Gesellschaft im ostlichen Europa, Band 13, Hrsg: Wolfgang Eichwede, Forschungsstelle Osteuropa an der Universitaet Bremen. Edition Temmen.

<sup>4</sup>Helene Melan. Generation “ППП” // Wiener Slawistischer Almanach, Sonderband 54 (2001).



язык – это не священная книга, а живой процесс, – констатирует «Русский журнал»<sup>1</sup>.

Если отечественная критика делает акцент на философской основе как важной черте творчества писателя<sup>2</sup>, то западная – на социальной значимости фигуры автора в современном обществе и стиле письма. Суждения англоязычных критиков о творчестве Пелевина можно резюмировать следующим образом: «В его лучших произведениях можно встретить неожиданные лексические и культурные сопоставления, гоголевский юмор, бесстрашную жажду жизни и упорное стремление найти смысл в хаосе бытия»<sup>3</sup>.

Западная критика провозгласила Виктора Пелевина лидером русского постмодернизма. По мнению многочисленных критиков и читателей, чьи отзывы можно найти во всемирной сети, Виктор Пелевин – революционер русского национального сознания, он стоит в авангарде русской литературы. При этом сам писатель в интервью газете *Guardian* намного скромнее оценивает свою роль: «Я никогда не был героем. Такие люди, как Солженицын, действительно боролись с системой. Я бы никогда не смог этого сделать. Я вообще не уверен, что стал бы писателем, если бы не распад Советского Союза. Возможно, я бы что-то написал, но никогда бы не опубликовал»<sup>4</sup>.

Виктора Пелевина по преимуществу интересуют процессы, совершающиеся в сфере сознания и *коллективного бессознательного*, индивидуальной психики, их воздействие на ход истории, социальное поведение людей. Отсюда – внимание к феномену идеологии, рекламы, возможностям компьютерных технологий, психоделике, исследованию современного состояния *русского национального архетипа*. Сегодня антропологи рассматривают культуру не просто как продукт биологической эволюции, а как ее неотъемлемый элемент, главный *механизм адаптации* к внешнему миру.

Пелевин пытается погрузить читателя в состояние, когда он может общаться с собственным бессознательным, тем самым пробуждая культурную память. Среди его персонажей выделяются те, кого ус-

---

<sup>1</sup> Минкевич А. Поколение Пелевина // Русский журнал, 8 апреля 1999.

<sup>2</sup> Закуренок А. Искомая пустота // Лит. обозрение. 1998. № 3. С. 94.

<sup>3</sup> Mozur, Joseph. Viktor Pelevin: post-sovism, buddhism, and pulp fiction // World Literature Today. – 22 – MAR – 2002 [www.ou.edu.world:t/2002\\_wlt\\_index.pv7](http://www.ou.edu/world:t/2002_wlt_index.pv7).

<sup>4</sup> Интервью с писателем Пелевиным // *Guardian*, апрель. 2000.

ловно можно назвать сталкерами. Они не могут понять, что с ними происходит. Они находятся в состоянии культурного шока, когда не могут себя идентифицировать и ощущают раздвоенность, внутренний разлад. Подобные трансы приводят к просветлению, выходу в *сатори*. Пелевин подсказывает читателю способ избежать *когнитивного диссонанса*, возникающего от столкновения с так называемой реальностью (а на самом деле, иллюзией), и достичь гармонии. Он возлагает надежды на коллективное бессознательное и *эволюционную память поколения*.

Прочитав роман «Generation П», отечественная критика сделала открытие о том, что «случилось страшное: телевизионный зритель стал полностью управляемым, переключаемым с программы на программу человеком»<sup>1</sup>. Эта «сенсация» англоязычными критиками была воспринята совершенно равнодушно, так как для них уже давно стала нормой жизни. Соглашаясь с утверждением Пелевина о том, что зритель становится «дистанционно управляемой телевизионной программой», или *homo sapiens*, газета пишет: «Да, да, мы знаем: ТВ превращает нас в беспомощные автоматы, с высунутыми языками, миллионы клеток мозга тратятся впустую на 22-минутный комедийный сериал и т.д. и т.п.»<sup>2</sup>.

В романе «Generation П», по мнению Сьюзи Хансен, показано, как русские люди некритично имитируют западный образ жизни, Пелевин язвительно изображает рекламный потребительский дух, все обезличивающий. В теории Пелевина пародируется бессознательность тех, для кого счастье и деньги синонимы, и чей смысл жизни в том, чтобы промчаться «в направлении моря на джипе и в обнимку с девицами, которые явно чихать хотели на женское равноправие»<sup>3</sup>. Ну чем не американская мечта, американский идеал преуспевания в жизни? Сама теория иронична, потому что играет с популярными стереотипами русского общества.

Для большинства американских критиков в книгах Пелевина интересно, прежде всего, изображение постсоветской действительности

---

<sup>1</sup> Роднянская И. Этот мир придуман не нами / И. Роднянская // Новый мир. 1999. № 8. С. 212.

<sup>2</sup> Suzy Hansen. "Homo Zapiens" by Viktor Pelevin // [www.salon.com/books/review/2002/02/21/pelevin/index.html](http://www.salon.com/books/review/2002/02/21/pelevin/index.html).

<sup>3</sup> Пелевин В. Generation «П»: Роман. – М.: Вагриус. 1999. С. 10.

и ментальности, отсталой и ущербной, по их мнению. До сих пор в американском обществе живут стереотипы о русской мафии и Советском Союзе как Империи зла. Их смешит советская действительность, а современный рыночный мир они воспринимают откровенно иронически. Сьюзи Хансен усматривает в «Generation П» «беспощадную сатиру на постсоветский корпоративный преступный мир»<sup>1</sup> и не более того. В России Пелевина даже девиз, обещающий «Путь к Себе», оказывается всего лишь магазинной вывеской.

Возможно, причина таких суждений и оценок в том, что статус писателя в России иной, чем на Западе. Он по-прежнему высок: «...Для нас Писатель все еще миссия и пророк, в то время как на Западе эта профессия находится в одном списке с шоуменами и клоунами»<sup>2</sup>.

Думается, что для объективного понимания произведений современных русских писателей требуется определенный багаж информации из российской истории и русской классической литературы. Проблема англоязычной критики – следствие невозможности собрать воедино все уровни и пласты российских текстов и воспринять их как единое целое. Для этого необходимо, чтобы над критикой не тяготели обветшавшие идеологические штампы и эстетические предубеждения.

Проведенный на материале критических статей и обзоров англоязычных изданий анализ позволяет сделать вывод о том, что наряду с явным сходством в оценках отдельных авторов и произведений, между отечественной и западной критикой имеются существенные различия, отражающие национально-культурные особенности восприятия новейшей словесности в России и на Западе.

\*\*\*

Современная русская литература, по нашему убеждению, дает мощный стимул для разработки действительно новых, оригинальных концепций литературного движения и развития. Через анализ конкретных литературных фактов мы стремились очертить общий контур стилевого «существования» литературы рубежа тысячелетий, выявить некоторые из характерных – индивидуальных и типологически значи-

---

<sup>1</sup> Suzy Hansen. “Homo Zapiens” by Viktor Pelevin // [www.salon.com/books/review/2002/02/21/pelevin/index.html](http://www.salon.com/books/review/2002/02/21/pelevin/index.html).

<sup>2</sup> Евлогин К. Проклятье писателя «П» // <http://pelevin.nov.ru/stati/o-evlo/1.html>.

мых – структурно-концептуальных ее закономерностей. Именно текстуальный, конкретно-аналитический подход к произведениям новейшей словесности позволяет выйти к разработке ряда принципиальных для современной науки теоретико-литературных идей. Среди них – идея интенсификации индивидуальных стилей и вместе с тем типологизации многих и контрастных стилевых структур; идея эклектизма современной литературы, а также – идея активной трансформации различных стилевых форм и традиций.

Подводя итог, скажем, что литература наших дней, лишенная общей организующей силы, единого центростремительного начала, выражает энтропийный и – более того – деструктивный характер современного сознания и одновременно строит и прокладывает новые пути постижения нового состояния мира и человеческого сознания. Эклектический период развития отечественной словесности оказался весьма плодотворным для созревания в его «недрах» нового качества формотворческих устремлений современной литературы (в частности, прозы), которое проявляется в максимальном ее противодействии жестким регламентациям, нормам и канонам. К сегодняшнему состоянию отечественной культуры самое непосредственное отношение имеют слова Ю.М. Лотмана, настаивавшего на жизненной необходимости эксперимента в искусстве: «Мы все время находимся в напряжении между однообразием и разнообразием, сближением и разрывом, трагичностью расхождения и бессмысленностью сближения. В этом динамическом, сложном, живом организме искусство представляет как бы кипящий котел, который многое моделирует и дает возможность того, чего не может дать жизнь»<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Лотман Ю.М. «...нам все необходимо. Лишнего в мире нет» // Дружба народов. 1994. № 10. С.184.