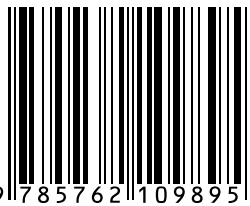


САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКИЙ
ГУМАНИТАРНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ ПРОФСОЮЗОВ

М. Д. АНДРИАНОВА

**ИСТОРИЯ
ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ
(вторая половина XX в.)**

Учебное пособие



9 785762 1109895

Санкт-Петербург
2018

УДК 82.0
ББК 83.3(2)
Анд65

Рецензенты:

А. О. Большев, профессор кафедры истории русской литературы
Санкт-Петербургского государственного университета,
доктор филологических наук;
М. А. Дмитриева, доцент кафедры искусствоведения
Санкт-Петербургского государственного института кино и телевидения,
кандидат филологических наук

*Рекомендовано к публикации
редакционно-издательским советом СПбГУП*

Андрианова, М. Д.

Анд65 История отечественной литературы (вторая половина XX в.) : учеб. пособие /
М. Д. Андрианова. — СПб. : СПбГУП, 2018. — 120 с. — (Электронная библиотека
Университета ; Вып. 11).

ISBN 978-5-7621-0989-5

Учебное пособие дает подробное представление об этапах и направлениях отечественного литературного процесса второй половины XX века, анализируемого в широком социокультурном контексте. Рассматриваются особенности отражения в литературе таких явлений, как «оттепель», застой, перестройка; на современном научном уровне раскрываются различные тенденции, как существовавшие внутри соцреализма, так и наблюдаемые в постмодернизме; анализируется творчество наиболее ярких представителей основных литературных направлений.

Издание адресовано студентам, обучающимся по направлениям подготовки «Журналистика», «Социально-культурная деятельность», «Актерское искусство», «Режиссура театра», преподавателям отечественной литературы и широкому кругу читателей, интересующихся литературой и культурой второй половины XX века.

**УДК 82.0
ББК 83.3(2)**

ISBN 978-5-7621-0989-5

© Андрианова М. Д., 2018
© СПбГУП, 2018

Минимальные системные требования

Тип компьютера:	PC Intel Pentium 4, 3 GHz и выше
Оперативная память (RAM):	1 Гб
Необходимо на винчестере:	100 Mb
Операционные системы:	Windows 7.0 и выше
Видеосистема:	SVGA, разрешение экрана не менее 1024×768
Акустическая система	SaundMAX IDA
Дополнительное оборудование:	CD-ROM, манипулятор «мышь»
Дополнительные программные средства:	Internet Explorer 11.0 и выше

Все права на размножение и распространение в любой форме остаются за авторами.
Нелегальное копирование и использование данного продукта запрещено.

СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие	4
Раздел 1. 1950–1960-е годы	5
Глава 1. Культурная атмосфера «оттепели»	5
Глава 2. Лирический «взрыв» в поэзии «шестидесятников»	8
Глава 3. Бардовская песня	13
Глава 4. Исповедальная проза	18
Глава 5. «Лейтенантская проза»	20
Глава 6. Лагерная проза	29
Раздел 2 . 1970-е годы	34
Глава 1. Атмосфера застоя	34
Глава 2. Новые тенденции в драматургии (А. Володин, А. Вампилов)	36
Глава 3. Деревенская проза	44
Глава 4. Фантастика братьев Стругацких	48
Глава 5. Ленинградская городская проза (А. Битов, В. Попов)	53
Глава 6. Рождение русского постмодернизма	66
Раздел 3. 1980–1990-е годы	82
Глава 1. Культурная атмосфера перестройки	82
Глава 2. Концептуализм в поэзии и прозе	84
Глава 3. Постреализм	95
Глава 4. Женская проза	98
Глава 5. Творчество В. Пелевина	106
Послесловие	118

Предисловие

История второй половины XX века менее насыщена событиями мирового масштаба, чем первая, однако она представляется не менее (а может, даже и более) интересной в плане духовно-интеллектуального развития человечества и, разумеется, связанного с ним технического прогресса. Отделенная «железным занавесом» от остального мира, литература советского периода тем не менее развивала сходные темы, задавалась теми же глобальными вопросами, что и литература других стран. Несмотря на жесткие цензурные рамки, появлялись уникальные художественные произведения, имеющие мировое значение. При этом в силу близости к сегодняшнему дню эта литература еще недостаточно изучена. Ей посвящено немало критических статей, отражающих различные, порой разнонаправленные, точки зрения, но необходим и научный, литературоведческий анализ, который позволил бы читателю ориентироваться в сложной проблематике и объективно оценивать эстетическую значимость произведений второй половины XX века.

В учебном пособии рассматриваются три временных периода, три эпохи: 1950–1960-е («оттепель»), 1970-е — начало 1980-х (эпоха застоя) и 1980–1990-е годы (перестройка). Автор ставит задачу проследить основные этапы развития прозы, поэзии и драматургии, обозначить направления развития различных видов литературы (деревенская проза, лагерная проза, военная проза и т. п.). Поэтому в основном структура пособия базируется на обзорных главах, в состав которых включены отдельные параграфы, посвященные творчеству наиболее ярких представителей того или иного литературного направления второй половины XX века.

В основу исследования положен историко-литературный подход, позволяющий выделить «силовые линии» литературного процесса, выявить вектор и динамику движения художественного сознания в течение изучаемого периода. При этом из всего значительного корпуса произведений второй половины XX века выбраны наиболее яркие и заметные произведения в плане проблематики и художественных особенностей.

Учебное пособие адресовано студентам, обучающимся по направлениям подготовки «Журналистика», «Социально-культурная деятельность», «Актерское искусство», «Режиссура театра», преподавателям отечественной литературы и широкому кругу читателей, интересующихся литературой и культурой второй половины XX века.

Раздел 1

1950-1960-е годы

Глава 1

КУЛЬТУРНАЯ АТМОСФЕРА «ОТТЕПЕЛИ»

Эпоха «оттепели», получившая свое название с легкой руки Ильи Эренбурга¹, не имеет жестких хронологических рамок, однако знаковым событием, от которого принято отсчитывать ее начало, стал секретный доклад Хрущева на XX съезде КПСС в феврале 1956 года, в котором был разоблачен культ личности Сталина. Столь же знаковым событием, свидетельствующим о завершении «оттепели» и новом ужесточении режима, стал ввод советских войск в Чехословакию в августе 1968 года, подавление так называемой Пражской весны.

Этот относительно краткий исторический период оказался тем не менее одним из важнейших в культурной и политической жизни России. Основной характеристикой «оттепели» можно считать ее противоречивость, половинчатость, явственно выраженную даже в самом названии эпохи. Государство не хотело утрачивать контроль над художественным творчеством, но и не могло не считаться с изменившейся ситуацией, было вынуждено создавать видимость демократизации и либерализации строя, поэтому заигрывания партии с творческой интеллигенцией и цензурные послабления чередовались с «завинчиванием гаек». В противовес «Новому миру» А. Твардовского поддерживался журнал «Октябрь» во главе с ярким сталинистом В. Кочетовым. Разразился скандал по поводу присуждения Нобелевской премии Б. Л. Пастернаку за роман «Доктор Живаго», но была разрешена публикация «Одного дня Ивана Денисовича» А. И. Солженицына². Открылась экспозиция работ Пабло Пикассо, а выставка современных отечественных авангардистов была разгромлена бульдозерами (1962). В «Известиях» печаталась остросатирическая поэма Твардовского «Теркин на том свете», и в то же время раскручивались судебные процессы над «тунеядцем» Бродским (1964) и «клеветниками» Даниэлем и Синявским (1966).

Общественные настроения колебались от эйфории, веры в правильность идей социализма и возможность «восстановления ленинских норм партийной и государственной жизни» до глубоких сомнений в возможности социализма «с человеческим лицом» в тоталитарном государстве.

В литературе появляются как новые имена, так и «хорошо забытые» старые, то есть имена писателей, запрещенных до этого советской цензурой: в конце 1960-х начинают готовить сборник стихотворений О. Мандельштама (вышел в 1973 г.), сразу ставший библиографической редкостью (правда, в предисловии А. Л. Дымшица не указано, что поэт был репрессирован и погиб в лагере). В то же время имена Д. Мережковского и Н. Гумилева по-прежнему

¹ В 1954 году И. Эренбург опубликовал свою повесть под названием «Оттепель».

² Рассказ «Один день Ивана Денисовича» был опубликован в 1962 году в ноябрьском номере журнала «Новый мир».

под запретом. Возникает такое явление, как возвращенная литература — произведения, написанные в первой половине XX века, но только сейчас ставшие доступными широкому кругу читателей: прежде всего роман М. Булгакова «Мастер и Маргарита» (сокращенный вариант напечатан в журнале «Москва»: № 11 за 1966 г. и № 1 за 1967 г.); выходит 9-томное собрание сочинений И. Бунина (1966). Кроме того, становится более доступной и зарубежная литература XX века, снимаются запреты с публикаций ряда писателей. Переведены произведения Ремарка («Три товарища», 1958; «На Западном фронте без перемен», 1959), Хемингуэя (трехтомное Собрание сочинений, 1968) и даже представителя «рассерженного поколения» Сэлинджера (в великолепном переводе Риты Райт-Ковалевой, 1961), чей роман «Над пропастью во ржи» сильно повлиял на нашу молодежную исповедальную прозу. О влиянии западной литературы свидетельствует и то, что в сентябре 1965 года в издательстве «Иностранная литература» выходят две поэмы Хемингуэя, посвященные Мэри Уэлш, в переводе Андрея Вознесенского.

Конечно, цензура по-прежнему существует, и многие произведения к печати не допускаются, однако и у них появляется возможность найти своих читателей благодаря таким явлениям, как **самиздат** и **тамиздат**. Самиздат — это перепечатанные на пишущей машинке экземпляры произведений (по известному выражению из песни А. Галича, «„Эрика“ берет четыре копии»). В 1970–1980-е годы этот процесс набрал более мощные обороты — появились ксерокопии, выходившие уже в сотнях экземпляров. Тамиздат — рукописи, нелегально переправленные за границу и изданные в зарубежных издательствах (иногда даже без ведома автора). Таким образом, автор получал огромную зарубежную аудиторию, хотя ввозить такие книги в Советский Союз было небезопасно. Власть пыталась отслеживать хранение нелегальной литературы, но тщетно — это явление среди интеллигенции стало массовым.

Появляются новые имена и в кинематографе: А. Тарковский, Г. Козинцев, Г. Чухрай, Э. Рязанов. Большую популярность приобретают спектакли О. Ефремова, Ю. Любимова, А. Эфроса. Новые веяния проявляются в живописи и скульптуре (М. Шемякин, художники-абстракционисты).

На протяжении 1950–1960-х годов правительство не раз спохватывалось и пыталось «закручивать гайки», Хрущев даже устраивал публичную проработку писателей и поэтов — Е. Евтушенко и А. Вознесенского, В. Аксенова и Р. Рождественского, но движение в литературе уже было невозможно остановить. Голоса в защиту новой литературы, свободы творчества зазвучали в открытую, например в статьях И. Эренбурга «О работе писателя» и В. Померанцева «Об искренности в литературе». Они вызвали бурную дискуссию в писательской среде, литераторы разделились на два лагеря: на тех, кого потом стали называть «шестидесятниками», и тех, кто пытался оставить все как есть или даже повернуть вспять, к сталинизму («охранители»). В защиту новых принципов литературного творчества выступали не только молодые авторы, но и О. Берггольц, К. Паустовский, В. Каверин. Они оспаривали представление о художнике как пропагандисте и агитаторе, «колесике, винтике общепролетарского механизма», которое насаждалось эстетикой соцреализма, призывали к восстановлению принятого в классическом реализме статуса художника как самостоятельного и независимого исследователя действительности. Был поставлен вопрос о стилевом мно-

гообразии, допустимости не только жизнеподобных, но и условных форм изображения жизни. Особой остроты достигла дискуссия по вопросу соотношения общественного и личного: с одной стороны, преобладание общественных интересов над личными свидетельствует о высокой нравственности и идейности героев, с другой — герои, в которых полностью отсутствуют живое личностное начало, индивидуальность, собственные мысли и желания, превращаются в ходячие лозунги, становятся шаблонными, стереотипными, и литературное произведение перестает быть художественным.

Сторонники обновления литературы обвиняли своих коллег-соцреалистов в лакировке действительности, ложной монументальности и бесконфликтности в прозе. «Охранители» же в ответ обвиняли их в выпячивании негативных сторон жизни и узости взгляда на окружающую действительность (якобы они видят мир через призму своего личного, частного, копаются в мелочах, не замечая высоких достижений социализма).

Огромную роль в литературе стал играть **эзопов язык** — система намеков и иносказаний, призванная замаскировать критику правящего режима. В попытках обмануть бдительную цензуру писатели прибегали к изощренным художественным формам, закладывая основную мысль в подтекст, создавая особую атмосферу близости с «посвященными» читателями, способными понимать намеки. Вообще вычитывание между строк приобрело массовый характер не только в литературе, но и в повседневной политической жизни: люди читали газеты, слушали радио и постоянно пытались угадать, что стоит за тем или иным высказыванием, выловить среди потока официальной информации крупинцы правды об истинном положении дел в стране и мире.

К сожалению, новые тенденции в литературе и общественной жизни в конце 60-х пошли на спад, «оттепель» сменилась застоєм и очередным усилением противостояния СССР и Запада.

Контрольные вопросы

1. Каковы временные границы эпохи «оттепели»?
2. Что такое самиздат?
3. Какие новые тенденции в литературе появились в эту эпоху?
4. Какие громкие судебные процессы над писателями происходили в это время?
5. Какое политическое событие стало символом конца эпохи «оттепели»?

Глава 2

ЛИРИЧЕСКИЙ «ВЗРЫВ» В ПОЭЗИИ «ШЕСТИДЕСЯТНИКОВ»

Лирика — род литературы, который быстрее всего реагирует на какие-либо исторические сдвиги и перемены. Поэтическая форма дает возможность выразить прежде всего эмоциональную оценку нового времени, а потом уже в прозе раскрываются суть и смысл наступивших изменений.

Огромную популярность в конце 1950-х — начале 1960-х приобрели поэтические вечера, они собирали такую аудиторию, что проводить их стали на стадионах или в больших концертных залах (в Политехническом музее, на стадионе в Лужниках). Иногда возникали и стихийные поэтические чтения, например, у памятника Маяковскому в Москве (встречи «у Маяка»). Возросли тиражи поэтических сборников.

Получили возможность печатать свои произведения (а не только переводы) А. Ахматова, Б. Пастернак, Н. Заболоцкий. Для этих признанных художников слово «оттепель» стало временем подведения итогов, завершения длительной творческой эволюции. Они, безусловно, оказали огромное влияние на формирование поэзии «шестидесятников», ядро которых составили молодые поэты: Е. Евтушенко, Р. Рождественский, А. Вознесенский, Б. Ахмадулина.

Другим важнейшим творческим импульсом для «шестидесятников» стала поэзия В. Маяковского, его гражданственность, которая личному придает значение общего, а общее переживает как личное.

Третьим важным фактором, повлиявшим на молодых поэтов, была фронтовая лирика и в целом поэзия фронтовиков, для которой характерны психологический натурализм, шокирующая огрубленность видения мира, прозаизация стихового слова, находящаяся на грани депозитизации, как это происходит, например, в стихотворении С. Гудзенко «Перед атакой» («Бой был короткий. / А потом / глушили водку ледяную, / и выковыривал ножом / из-под ногтей / я кровь чужую»). Одной из ключевых фигур здесь был Б. Слуцкий («Кёльнская яма», «Лошади в океане», «Баня»). Бродский так отзывался о нем: «Именно Слуцкий едва ли не в одиночку изменил звучание послевоенной русской поэзии. Его стих был сгустком бюрократизмов, военного жаргона, просторечия и лозунгов, он с равной легкостью использовал ассонансные, дидактические и визуальные рифмы, расшатанный ритм и народные каденции... Его интонация — жесткая, трагичная и бесстрашная — способ, которым выживший спокойно рассказывает, если захочет, о том, как и в чем он выжил»¹.

Глашатай эпохи **Евгений Евтушенко** (фамилия при рождении — Гангнус) родился 18 июля 1932 года (по паспорту — в 1933 г.) на станции Зима (по другим данным — в Нижнеудинске Иркутской обл.), умер 1 апреля 2017 года в г. Талса (Оклахома, США). В 1944 году, после возвращения из эвакуации со станции Зима в Москву, мать поэта поменяла фамилию сына на свою девичью. При оформлении документов дату рождения записали как 1933 год, чтобы не получать пропуск, который положено было иметь в 12 лет. Евтушенко учился в нескольких московских школах, получал плохие оценки, в 15 лет был исключен из-за подозрения в краже классного журнала. Отец отправил его в геолого-разведывательную экспедицию в Казахстан.

¹ Цит. по: *Полухина В.* Бродский глазами современников. СПб., 1998. С. 63.

Евтушенко начал печататься в 1949 году, первое стихотворение было опубликовано в газете «Советский спорт». С 1952 по 1957 год учился в Литературном институте им. А. М. Горького, из которого был исключен за «дисциплинарные взыскания», а также за поддержку романа Владимира Дудинцева «Не хлебом единым». В 1952 году вышла первая книга его стихов «Разведчики грядущего», в это же время Евтушенко становится членом Союза писателей СССР, будучи самым молодым в этом сообществе.

Е. Евтушенко был женат четыре раза, первая жена — **Белла Ахмадулина** (1937–2010), также известная поэтесса-«шестидесятница». Ахмадулина родилась в Москве в семье комсомольского и партийного работника и переводчицы. Стихи начала писать еще в школьные годы. Окончила Литературный институт в 1960 году. Была исключена из института за отказ поддержать травлю Бориса Пастернака (официально — за несданный экзамен по марксизму-ленинизму), затем восстановлена. Первый сборник стихотворений «Струна» появился в 1962 году. Далее последовали поэтические сборники «Озноб» (1968), «Уроки музыки» (1970), «Стихи» (1975), «Метель» (1977), «Свеча» (1977) и др. Многие критики среди главных черт ее поэзии отмечали усложненность, причудливую, смелую импровизационность, импрессионистическую «размытость» образов, замечательные, небанальные рифмы. Много писали и о психологической наполненности, сложности образов ее лирических героинь, ошибающихся, грешных, испытывающих смятение и стыд, но неизменно сохраняющих нравственное достоинство, гордость, человеческую независимость: «Не плачьте обо мне — я проживу / счастливой нищей, доброй каторжанкой... / чахоточной да злой петербуржанкой / на малярийном юге проживу...» («Заклинание»). Ее стихи в качестве романсов органично вошли в знаменитые фильмы «Ирония судьбы» («По улице моей который год...») и «Жестокий романс» («Снегурочка», «Романс о романсе», «А напоследок я скажу...»), углубив и усложнив характеры героинь.

Еще один яркий представитель «эстрадной» поэзии 1960-х — **Андрей Вознесенский** (1933–2010). Он родился в Москве в семье крупного инженера-гидротехника, профессора, директора Института водных проблем АН СССР. Во время войны Андрей с матерью были эвакуированы из Москвы и жили в Кургане. В 14-летнем возрасте Вознесенский отправил свои стихи Борису Пастернаку, дружба с которым в дальнейшем оказала сильное влияние на его судьбу. В 1957 году окончил Московский архитектурный институт. Сорок шесть лет прожил в браке с Зоей Богуславской, писательницей, кино- и театральным критиком.

Его первые стихи были опубликованы в 1958 году. Первый сборник «Мозаика» был издан во Владимире в 1960 году и навлек на себя гнев властей. Второй сборник — «Парабола» — вышел почти одновременно в Москве.

Молодые поэты-«шестидесятники» открыли новые темы в лирике — прежде всего тему ответственности их поколения за преступления и ошибки «отцов», необходимости моральной перестройки общества. Однако они не посягали на признанные устои советского строя, именуя сталинский террор, коллективизацию и прочие жестокости «искажением прекрасной идеи», «отступлением от ленинских норм». Не затрагивая политику и не покушаясь на идеалы социализма, «шестидесятники» все-таки поднимали острые вопросы современности, например соотношения личного и общественного, судьбы отдельного человека

и истории. Вместо жертвенности соцреализма в их стихах зазвучала идея паритетности (равноправия, равной важности) между временем и человеком. Они установили интимный контакт с масштабными явлениями и категориями: эпохой, историей, человечеством.

Например, Е. Евтушенко в стихотворении «Эстрада» (1966) пишет:

И голосом ломавшимся моим
Ломавшееся время закричало,
и время было мной,
и я был им,
и что за важность:
кто кем был сначала.

А это строки из поэмы «Лонжюмо» (1963) А. Вознесенского:

Россия, любимая,
с этим не шутят.
Все боли твои — меня болью пронзили.
Россия,
я — твой капиллярный сосудик,
Мне больно когда —
тебе больно, Россия.

В лирике «шестидесятников» происходит обытовление образа героя: он — обычный человек, такой же, как все, страдающий от неудач, ссор с любимыми и друзьями, от несправедливости, задающийся вопросами о смысле своего существования. В отличие от поэзии соцреализма с ее бравым, уверенным в себе и ни в чем не сомневающимся героем, здесь на первый план выходят душевные сомнения, подчас самобичевание, ощущение собственной нестандартности, незавершенности. Достигаются предельная искренность и исповедальность.

Процитируем «Пролог» (1955) Е. Евтушенко:

Я разный —
я натруженный и праздный.
Я целе-
и нецелесообразный
Я весь несовместимый,
неудобный,
застенчивый и наглый,
злой и добрый.
Я так люблю,
чтоб все пережежалось!
И столько всякого во мне перемешалось...

Подчас чувствуется подростковое желание лирического героя вызвать сочувствие и интерес к себе: «За все мое „потом“ мое „сейчас“ любите», но явно

виден и интерес к другим людям, эмоциональная отзывчивость. Простые люди (дядя Вася, бабушка Олёна, кассиры, рабочие фабрик, женщины с тяжелыми сумками), например в стихотворении «В магазине» (1956) вызывают сочувствие и даже преклонение героя: «...я смотрю, смущен и тих, / на усталые от сумок / руки праведные их».

«Шестидесятники» существенно расширили диапазон гражданского переживания, сумев увидеть высокое в том, что считалось низким, разглядеть необыкновенное в обыденном. Они стремились преобразить традиционный социальный пафос советской гражданской лирики в гуманистический, общечеловеческий. Наиболее значимыми в этом плане являются произведения Е. Евтушенко «Бабий Яр» (1961), «Наследники Сталина» (1962), «Танки идут по Праге» (1968).

Умение почувствовать чужую боль как свою особенно ярко проявилось в поэме «Бабий Яр»:

Над Бабьим Яром шелест диких трав.
Деревья смотрят грозно,
 по-судейски.
Всё молча здесь кричит,
 и, шапку сняв,
Я чувствую,
 как медленно седею.
И сам я,
 как сплошной беззвучный крик,
над тысячами тысяч погребенных.
Я —
 каждый здесь расстрелянный старик.
Я —
 каждый здесь расстрелянный ребенок.

В поэме «Братская ГЭС» (1965) Евтушенко стремился соединить исповедь и проповедь, историю человеческой души и человечества. Поэма включает ряд новелл-исповедей современников — строителей ГЭС. Разнородный материал соединен авторскими главами-размышлениями, он проповедует, поучает, призывает. В этом произведении аккумулируются все основные мотивы лирики Е. Евтушенко. Лучшие главы, такие как исповедь старого большевика или чуждом выжившего в гетто Изи Крамера, написаны искренне, с болью, исполнены настоящего лирического напряжения. Но все-таки в целом органичного синтеза не получилось. Исповеди и проповедь существуют рядом, но не вместе, мир человеческой души и мир человечества не образуют единое целое. Центральное место в композиционном и идеологическом плане занимает развернутая аллегория: спор египетской пирамиды — символа рабского труда и угнетения и ГЭС — символа прогресса, свободного труда свободных людей на благо всего общества и будущих поколений.

В целом творчеству Евтушенко, как и его друзей-«шестидесятников», присущи риторичность, учительский пафос, прозрачные аллегории, эмоциональный подъем, юношеские надежды, жажда новизны, искусство афористической, хлесткой фразы, меткого слова-ярлыка: «Людей неинтересных в мире нет»,

«Не сотвори из Родины кумира, / Но и не рвись в ее поводыри», «Поэт в России больше чем поэт» и т. д. При этом Евтушенко часто не хватает второго плана, подводного течения, подтекста, которые способствовали бы универсализации проблематики, помогали бы остросовременное возвести к бытийному.

Для лирики А. Вознесенского характерны более вычурные метафоры, неологизмы, обращение к новым явлениям и понятиям, входящим в оборот благодаря научно-технической революции. В его стихах звучит жажда открытия новых горизонтов, поиск новых символов веры. Своими метафорами он переводит существование души человека в координаты отечественной и мировой культуры, круговорот современной мысли, овладевающей космосом и микромиром, — в масштабы всего земного шара.

В конце 1960-х, когда «оттепель» закончилась и развеялись иллюзии и надежды на скорое наступление «светлого будущего», «шестидесятников» накрыл творческий кризис. Навалилась усталость, тоска по тишине, сознание неосуществленности намерений, отсутствия отклика. «Учительствование» повлекло сужение эстетического диапазона лирики. Но главное — обозначилась потеря веры в идеалы социализма: читатель перестал верить громким словам и призывам. Многие «шестидесятники», верившие в социализм «с человеческим лицом», испытали тяжелейшее моральное потрясение от крушения своих иллюзий, особенно в 1968 году, после ввода советских войск в Чехословакию. Наступило разочарование и в техническом прогрессе, поскольку он, формально облегчив людям жизнь, не сделал их умнее, добрее и счастливее. Вознесенский, ранее воспевавший технический прогресс, стал испытывать страх перед его обезличивающим воздействием на человека.

Контрольные вопросы

1. Какие поэты стали глашатаями эпохи «оттепели»?
2. Творчество каких поэтов XX века оказало наибольшее влияние на поэзию «шестидесятников»?
3. В чем заключается новизна поэтики Е. Евтушенко?
4. Каковы были взаимоотношения «шестидесятников» с советской властью?
5. В чем заключается основной недостаток поэзии «шестидесятников»?

Глава 3 БАРДОВСКАЯ ПЕСНЯ

Булат Окуджава, Владимир Высоцкий и Александр Галич стали классиками еще в советское время, когда их стихи не печатались, а песни распространялись только в любительских магнитофонных записях. Они обрели необычайную популярность как у интеллигенции, так и у простого народа, потому что пели о чем-то сущностно важном для каждого человека: о любви и дружбе, войне, родных улочках и дворах своего детства.

Булат Окуджава (1924, Москва — 1997, Кламар, Франция) биографически принадлежит к поколению фронтовиков. Отец был расстрелян во время репрессий 1937 года, мать 12 лет пробыла в лагерях. В 18 лет он ушел на фронт, и война стала ключевой темой его ранней лирики и прозы. «Грустью и иронией, то есть моей творческой зрелостью, я обязан войне», — скажет он впоследствии¹. Окуджава изображает войну через призму восприятия вчерашнего школьника, мечтавшего о героических подвигах и славе, а попавшего в самое пекло войны. Он раскрывает сложный внутренний мир героя, показывает трудный путь взросления на войне («Будь здоров, школяр!», «Женя, Женечка и Катюша»). Его песни о войне пользуются всенародной любовью: «Мы за ценой не постоим» (к/ф «Белорусский вокзал»), «Бери шинель, пошли домой» (к/ф «От зари до зари»), «Капли датского короля», потому что посвящены обычным людям, незаметным и внешне негероическим, но мужественным и стойким, сохранившим в сердце доброту, милосердие и любовь. Именно трепетное чувство хрупкости человеческой жизни и неиссякаемая потребность в спасительных, добрых началах, которые поддерживали бы человека и давали бы ему надежду, и сблизили Окуджаву с поколением «шестидесятников».

Этическая позиция поэта изначально связана с идеей сострадания отдельному, обычному человеку, с его повседневными заботами и горестями, с его щемлящим чувством одиночества. В отличие от других поэтов-«шестидесятников» с их громкими патетическими призывами, проповедями и исповедями, Окуджава выразил свой социальный пафос в песенке про полночный троллейбус, который кружит по Москве, подбирая всех «потерпевших в ночи крушенье» (1957), и в песенке про муравья, которому «нужно на кого-нибудь молиться» (1959).

В песнях, посвященных любимой московской улице — Арбату, Окуджава создает особую художественную вселенную. Обытовленный, повседневный, неофициальный Арбат становится в ней этическим центром мира («Арбатский дворик», «Песенка об Арбате», «Из окон корочкой несет поджаристой» и др.). В нем правят не казенные правила, а неписанные нравственные нормы, отношения душевной открытости и сердечной отзывчивости.

Лирический герой Окуджавы не наблюдает эту жизнь извне, он — часть ее. Он говорит и поет не о простых людях, а от имени простых людей, смотрит на мир их глазами и говорит их голосом («Ах, Надя, Наденька...», «Ванька Морозов»). Поэт создал особый лирический жанр — песенки, стилизованные под городской романс. В них есть и юмор, и грусть, и сдержанная патетика. Сентиментальность, характерная для жанра городского романса, присутствует и в песнях

¹ Литературная газета. 1984. 25 апр. С. 3.

Окуджавы. Именно благодаря ей происходит мифологизация образа Арбата, его преобразование в чудесный, сказочный мир детства. Сказочный ореол облагораживает бытовую повседневность Арбата, украшает ее, согревает добрым чувством, но в то же время придает этому миру вид некой театрализованной «другой реальности» — мечты, прекрасной, но хрупкой.

В дальнейшем, когда многих «шестидесятников» настиг духовный и творческий кризис, именно эта способность Окуджавы не впадать в пафос, не вступать в спор с «застрявшей во всех углах идеологией», а преодолевать ее «поэтикой»¹ позволила ему выйти на новый творческий уровень и стать символом нравственного сопротивления для многих в период застоя.

На смену королям и богиням арбатских дворишков и переулков в поэзию Окуджавы пришли русские дворяне-декабристы, кавалергарды и гусары («Кавалергарда век недолог...», «Сумерки, природа, флейты голос нервный...», «Грозной битвы пылают пожары...»), великие творческие деятели прошлого (Пушкин, Моцарт). Лирический герой в зрелой поэзии Окуджавы также меняется, теперь он тяготеет к архетипическому образу романтической души. Лирика Окуджавы 1970–1980-х годов вызывающе ориентирована на архаику. Зачастую это разнообразие стилизации («Старинная студенческая песня», «Старинная солдатская песня») и зарисовки сцен старинной жизни («Батальное полотно», «Песенка о дальней дороге»). В некоторых узнаются черты старинного романа («Дорожная песня», «Еще один романс»). Герои подчеркнута старомодны: их манеры галантны, речи красивы, поведение рыцарское, и в этом — некая форма защиты от унылой, грубой и жестокой окружающей действительности.

Поэзия Окуджавы с ее романтичностью (подчас даже сентиментальностью), стыдливостью, боязнью громких фраз, дружеским говорком создавала вокруг исполнителя и слушателей особое поле сердечной чуткости, деликатности, порядочности и интеллигентности, в котором каждый человек может обрести надежду, пересилить беду и «не пропасть поодиночке».

Александр Галич (наст. фамилия Гинзбург, 1918, Екатеринослав — 1977, Париж). Отец был экономистом, мать работала в консерватории. В 1920 году семья Галича переехала в Севастополь, а в 1923-м — в Москву. Первая публикация — стихотворение «Мир в рупоре» («Пионерская правда», 23 мая 1932 г., за подписью Александр Гинзбург). После девятого класса Галич почти одновременно поступил в Литературный институт и Оперно-драматическую студию Станиславского, ставшую последним курсом Станиславского, который он не успел выпустить. Литературный институт он вскоре бросил, а через три года оставил и Оперно-драматическую студию. В 1939 году Галич перешел в Театр-студию Алексея Арбузова и Валентина Плучека.

Когда началась война, Галича призвали в армию, но медицинская комиссия обнаружила у него врожденный порок сердца и освободила от службы. Галич в составе геолого-разведочной партии отправился на юг. В Грозном он устроился в местный драматический театр, в котором работал до декабря 1941 года. Отсюда Галич уехал в Ташкент, где Арбузов начал формировать театральную труппу из своих бывших студийцев. На его счету несколько сценариев пьес и фильмов (наиболее известный фильм — «Вас вызывает Таймыр»).

¹ Чудакова М. «Лишь я, таинственный певец...» // Литературное обозрение. 1998. № 3. С. 12.

Песни Галич начал писать в конце 1950-х годов («Леночка», 1959). Одновременно с этим была запрещена его пьеса «Матросская тишина». Так благополучный советский драматург перешел в ряды непубликуемых и неодобряемых властью поэтов-бардов.

В поэзии Галича четко просматриваются черты романтического двоемрия. С одной стороны, мир псевдожизни, лжи и пошлости: гипсовые памятники вождям, разжиревшая партийная номенклатура, фальшивый пафос лозунгов и призывов. С другой — мир художников-мучеников (Пастернака, Мандельштама, Ахматовой, Зощенко, Хармса — героев цикла «Литераторские мостки»), которые воплощают для Галича образцы духовного величия. Однако зачастую о «пошлом мире» Галич пишет высоким стилем, а в стихотворении «Памяти Б. Л. Пастернака», например, цитаты из его стихов перемежаются натуралистическими описаниями советских реалий: «Нет, никакая не свеча — / Горела люстра! / Очки на морде палача / Сверкали шустро! / А зал зевал, а зал скучал — / Мели, Емеля!». Такие стилистические контрасты характерны для поэзии Галича: они подчеркивают несовместимость двух миров, вынужденно сосуществующих в одном времени и пространстве и вступающих в гротескные комбинации.

Для многих слушателей песни Галича были почти единственным источником правды о репрессиях и лагерях, фальшивой советской идеологии, молчащем народе, лишенном самосознания и самоуважения.

В отличие от добродушного юмора Окуджавы, поэзия Галича проникнута разоблачительным сатирическим пафосом. Поэт разрушает миф о простом советском человеке как о цельном характере, живущем в гармонии с обществом и с самим собой. Простой человек у Галича предстает гротескным монстром, в котором трезвое жизнелюбие сочетается с механистическим бездумным и бездушным «партийным» автоматизмом, лишаящим человека даже половых признаков («О том, как Клим Петрович выступал на митинге в защиту мира», когда герой бодро читает на собрании кем-то подсунутый текст: «Который год я вдовая, / Все счастье — мимо. / Но я стоять готовая / за дело мира! Как мать вам заявляю и как женщина!»).

Парадоксальным оказывается и образ лирического героя: его противостояние уродливому советскому миру оборачивается мучительной зависимостью от него, потому что только в социальном порядке, основанном на насилии и лжи, свобода быть просто самим собой наполняется высокой трагической героикой. Свобода для Галича — трагическое право принять страдание за слово правды, и эта свобода может быть реализована только в акте противостояния советскому миру.

Сам поэт навсегда соединен с этим страшным и смешным гротескным миром болезненной, невыносимой любовью («Песня исхода», «Когда я вернусь...»).

Владимир Высоцкий (1938–1980) родился в Москве в семье военного инженера. В 1943 году родители развелись, с отчимом отношения не сложились. После окончания школы Владимир хотел связать свою дальнейшую судьбу с актерской профессией, но родственники настаивали на поступлении в технический вуз. В 1955 году Высоцкий поступил в Московский инженерно-строительный институт, но в конце первого семестра написал заявление об отчислении по собственному желанию. В январе 1956 года Владимир вернулся к посещению театрального кружка Богомолова и стал активно готовиться к поступлению

в театральное училище. В июне, сдав экзамены и пройдя по конкурсу, Высоцкий поступил в Школу-студию МХАТ. Наиболее известные его роли — Гамлет, Лопухин, Свидригайлов.

Однако наибольшую известность Высоцкий получил как поэт-бард. На 17-летие мать подарила ему гитару, и этот подарок сыграл ключевую роль в его судьбе. Песенное творчество Высоцкого можно поделить на четыре периода (первая половина 1960-х гг., вторая половина 60-х, первая половина 1970-х гг., вторая половина 70-х). Изначальную известность Высоцкий получил как автор лагерных и дворовых песен, написанных языком улицы, с многочисленными жаргонизмами и блатными оборотами.

Со второй половины 1960-х годов песенный мир Высоцкого стал стремительно расширяться. Благодаря многообразию масок и сюжетов, созданных поэтом в этот период, начала формироваться своего рода «энциклопедия русской жизни». Движение к новым темам не было внезапным, многие сюжеты и персонажи «вырастали» из его ранних песен. Так, военные произведения «переходного» 1964 года («Штрафные батальоны», «Все ушли на фронт») оказались своеобразными преемниками уголовных песен Высоцкого. То же касается и «Баньки по-белому» (1968), в которой уже знакомые лагерные мотивы поднялись до уровня трагических обобщений. В число художественных приемов, использовавшихся Высоцким на этом этапе, входили иносказание и гротеск.

Большое влияние на лирику Высоцкого оказала сыгранная им роль Гамлета. В 1972 году, через год после премьеры спектакля, Высоцкий написал стихотворение «Мой Гамлет», но гамлетовские интонации обнаруживаются и в других произведениях, написанных в этот период («Песня конченого человека», «Мои похороны»). В начале 1970-х годов исповедальные интонации в песнях и стихах Высоцкого постепенно нарастали, однако сохранялась и развивалась ролевая лирика. Автор «перевоплощался» даже в неодушевленные предметы («Баллада о брошенном корабле», «Песня микрофона»). Кроме того, Высоцкий продолжал разрабатывать военную тему («Черные бушлаты», «Мы возвращаем Землю», «Тот, который не стрелял»). В этих песнях война показана уже через призму «гамлетовского опыта» автора.

В последние годы жизни Высоцкий начал соединять в своем песенно-поэтическом творчестве темы, мотивы, сюжеты и образы, которые разрабатывались им в прежние годы. В поздней лирике поэта вновь появился маргинальный герой, присутствовавший в дворовых песенных циклах, но теперь этот повзрослевший персонаж стал смотреть на мир сквозь призму гамлетовского опыта. Высоцкий вернулся к тем художественным приемам, которые использовались им в песнях второй половины 1960-х годов, — речь идет о гротеске, иносказании, стилизациях. Наконец, в песнях второй половины 1970-х годов сохранилась исповедальная интонация, появившаяся во время работы над образом принца датского. В результате родилась так называемая «поэзия синтеза», отразившая творческие поиски и наработки трех предыдущих периодов. Во второй половине 1970-х годов Высоцкий также часто поднимает тему воспоминаний о детстве («Из детства», «В младенчестве нас матери пугали...», «Баллада о детстве»). Обращение к этой теме исследователи связывают не столько с авторской ностальгией по прошлому, сколько с попытками поэта понять, как кор-

ни и истоки влияют на судьбу человека. Автобиографические мотивы, присутствующие в поздней лирике Высоцкого, соотносятся с судьбой страны.

В поэзии Высоцкого уже нет романтического двоемирия, сознание лирического героя вмещает в себя огромный социальный мир со всеми его противоречиями и конфликтами. Как и у Галича, у Высоцкого много «ролевых» стихотворений, но дистанция между персонажем и автором гораздо короче. Конечно, легко заметить разницу между автором и субъектом стихотворений «Товарищи ученые», «Диалог у телевизора», «Письмо на сельхозвыставку», но чаще персонаж для Высоцкого — форма самовыражения. В этой игре — радость перевоплощения, дающего возможность от лица другого высказать свое («Татуировка», «Нинка», «Серебряные струны», а также песни от лица альпинистов, пиратов, спортсменов и даже неодушевленных предметов: самолета, корабля). В «Охоте на волков» монолог от лица волка становится чуть ли не манифестом лирического героя Высоцкого.

Феноменальную популярность Высоцкого можно объяснить тем, что он открыт для мира и в какой-то мере представляет собой «энциклопедию» голосов и сознаний своей эпохи. Театральность его поэзии восходит к традиции карнавала (или даже его русского варианта — скоморошества), многоликий лирический субъект утверждает ограниченность любой монологической позиции.

Многоголосие лирики Высоцкого воплощает особую концепцию свободы — не принадлежать к какой-то одной правде, позиции, вере, а соединять, сопрягать их внутри себя. Но такая свобода неотделима от нарастающего хаоса, и потому лирический герой боится своей свободы, но и дорожит ею превыше всего, ибо в ней то, что придает жизни смысл, — «гибельный восторг» («Кони привередливые»). Не случайно в поэзии Высоцкого так много экстремальных ситуаций, когда жизнь спрессовывается в одно трагическое, предельное по напряжению мгновение, в котором герой переживает подлинную свободу — свободу на краю гибели.

Поэзия для Высоцкого — это предельное выражение свободы, и потому она не может быть реализована вне экстремальной ситуации. Но если объективных предпосылок для создания такой ситуации нет, то возникают мотивы самоуничтожения, саморазрушения. Автор и лирический герой сознательно строят свою жизнь как гонку по-над пропастью, чтобы острее пережить гибельный восторг свободы («История болезни»). Для него это предпочтительнее долгой и тусклой жизни: «Мы не умрем мучительною жизнью — / Мы лучше верной смертью оживем!»

Контрольные вопросы

1. В чем заключается основная особенность бардовской поэзии?
2. Какие духовные ценности воспевают Окуджава?
3. В чем смысл обращения Окуджавы к истории?
4. Какие художественные приемы являются структурообразующими в поэзии Галича?
5. В чем заключается концепция свободы в лирике Высоцкого?

Глава 4

ИСПОВЕДАЛЬНАЯ ПРОЗА

Костяк исповедальной прозы составили молодые авторы, печатавшиеся в журнале «Юность», редактором которого был В. Катаев: А. Гладилин «Хроника времен Виктора Подгурского» (1956), А. Кузнецов «Продолжение легенды» (1957), В. Краковский «Письма Саши Бунина» (1962), Ю. Семенов «При исполнении служебных обязанностей» (1962), В. Аксенов «Звездный билет» (1961). Эти повести отразили кризисное сознание нового советского поколения, которое неофициально называли «потерянным».

Судьба этого поколения, казалось бы плотно отгороженного от его сверстников «железным занавесом», удивительным образом коррелирует с «новым потерянным поколением» (или «рассерженным поколением») на Западе. Герои Сэлинджера, Керуака и персонажи реальной жизни — битники, хиппи, бунтующие студенты Сорбонны, вышедшие на баррикады в 1968 году, — все это родственные явления. Новое поколение не хочет идти проторенными дорогами, жить по указке отцов, вкусивших наконец-то радостей консьюмеризма, обретших себя в обществе потребления, оно мучительно ищет свой путь.

У нас под влиянием «оттепели» зашатались идеологические мифы, наметился кризис веры, слом в самосознании. Появляется герой, уже не действующий безоглядно, а рефлектирующий, ищущий свое место и цель в жизни, не желающий идти по пути, уготовленному для него родителями. Эти герои уже не отравлены страхом, как их родители в сталинскую эпоху, они могут позволить себе сомнение в затверженных в школе всеобщих истинах, ощущают их несоответствие с реальной жизнью и вынуждены вступить в конфликт с окружающей действительностью.

Для героев этой прозы характерны поиски себя, попытки разобраться в собственной душе, отсюда — исповедальность. Этой задаче соответствует форма повествования — записки, дневники, письма.

Герои проявляют юношеский максимализм и романтизм, которому противостоит грубая действительность. Молодым людям предстоит пройти испытание компромиссами с мещанством, пошлостью.

Происходит актуализация проблемы «отцов и детей»: герои испытывают недоверие к рацеям и примитивным лозунгам и пытаются найти свой путь и ценности.

Однако далеко не все подвергается сомнению, молодежь по-прежнему благоговейно относится к подвигам отцов в Гражданской и Отечественной войнах. Нет и прямой конфронтации с режимом, у героя с социализмом нет идеологических разногласий.

Это бунт против стереотипов, косности мышления, стандартизированных воззрений на человека как на винтик социальной системы, государственной машины, против отождествления человека с его социальной функцией, отставание человеческой личности как высшей ценности и права на индивидуальность.

Лишенный по многим причинам политической составляющей, этот бунт находит выражение в стиле (поведения, одежды, речи). Главное для молодых героев — эпатаж. Им свойственна определенная манерность поведения, сти-

лизация речи под Хемингуэя и Ремарка (короткие рубленые фразы, многозначительные умолчания, подтекст больше, чем текст), иногда это выглядит как ползёрство, даже пародия, вызывает насмешливую улыбку, но важна искренность. Молодежь пользуется жаргоном в попытке противостоять советскому новоязу, серому и безликому.

Героям свойствен инфантилизм, но он помогает сорвать маску унылой «взрослой» серьезности, расшатывает стилевые стереотипы, пробивает броню монологического стиля, догматического слова соцреализма.

Однако этот прорыв никуда не ведет. Оказывается, что новых рецептов преодоления мировоззренческого кризиса поколения у авторов нет. Герои-бунтари вынуждены взрослеть и социализироваться, а социализация происходит по тем же канонам соцреалистического производственного романа: герой поступает работать на производство, положительно влияет на коллег, перевоспитывает их своим примером, сливается с коллективом в едином трудовом порыве, в борьбе за первенство на производстве и перевыполнение плана. Вместо жаргона герой начинает говорить суконным языком газет и сыпать штампами из лозунгов и агиток.

Повесть Василия Аксенова (1932–2009) «Звездный билет» — наиболее сильная в этом ряду. В ней выражена романтическая тяга к небу, простору, свободе. Билет, но куда? Ответа нет.

Оттепель — еще не весна, а только временное потепление, так же и эта эпоха дала людям только кусочек свободы, за которым последовало новое ужесточение режима, новые холода.

В середине 1960-х годов явно обозначается кризис этого жанра. Происходит герметизация выработанного стиля. Игра с жаргоном приобретает самодовлеющий характер. Многозначительные умолчания скрывают под собой пустоту и безыдейность. Героям, в сущности, уже не о чем молчать. Исповедальность, ставшая манерностью, подвергается дискредитации и пародированию (В. Шугаев «Бегу и возвращаюсь», 1965; А. Гладилин «История одной компании», 1965; А. Кузнецов «Огонь», 1969).

Наступает эпоха застоя, разочарования в идеалах молодости и утраты иллюзий. Повзрослевших мальчиков настигает жестокий духовный кризис: мир переделать не удалось, он раскололся на тех, кто предал, и тех, кого предали.

Исповедальная проза повлияла на развитие эстетической концепции личности, разработку новых конфликтов, стилевые поиски в прозе.

Рождение русского постмодернизма нельзя объяснить без учета опыта этой прозы, ее веселых и разоблачительных игр со стереотипами соцреалистической культуры.

Контрольные вопросы

1. Какие авторы составили костяк исповедальной прозы?
2. В чем особенности конфликта «отцов и детей» в этой прозе?
3. Каковы стилистические особенности исповедальной прозы?
4. Кому подражали герои этой прозы?
5. В чем проявляется кризис жанра исповедальной прозы?

Глава 5 «ЛЕЙТЕНАНТСКАЯ ПРОЗА»

Во многом предсказал и определил направление «лейтенантской прозы» писатель **Виктор Платонович Некрасов** (1911, Киев — 1987, Париж), в 1946 году опубликовавший одну из лучших книг о войне — повесть «В окопах Сталинграда».

Некрасов — русский писатель, чьей первой родиной была Франция, а второй — Украина. Родился в Лозанне, где мать училась медицине, детство провел в Париже, где она работала в госпитале, затем семья переехала в Киев. Окончил Киевский строительный институт и студию при Театре русской драмы. Работал архитектором, затем актером в театрах Киева, Владивостока, Ростова-на-Дону. С августа 1941 года — на фронте, был полковым инженером, замкомандира саперного батальона, воевал под Сталинградом, на Украине, в Польше, дважды ранен.

В 1946 году в журнале «Знамя» была опубликована повесть Некрасова «В окопах Сталинграда» (журнальное название «Сталинград»). Повесть высоко оценил А. Твардовский: «Она заставляет прочесть себя одним духом». Он отметил также «простоту и отчетливость повествования, драгоценные детали окопного быта». А. Платонов восхищался «необыкновенно осязательной, живой, непосредственной конкретностью», а также тем, что «читатель все время живет в том потоке событий, в который вовлек его автор». В то же время руководство Союза писателей отнеслось к повести резко отрицательно и уже готовило ее разгром, но Некрасова неожиданно спасла Сталинская премия (1947), присужденная по личному распоряжению Сталина.

Следующие произведения Некрасова — повести «В родном городе», «Кира Георгиевна» — вызвали все большее раздражение киевских властей и писательской организации. Хрущев ополчился на книгу зарубежных очерков «По обе стороны океана», заявив, что автору не место в партии. Последовали десять лет травли, печататься стало невозможно. В 1972 году В. Некрасова исключили из партии и Союза писателей, его телефон прослушивался, за ним следил КГБ, наконец, писателю настоятельно предложили эмигрировать. Последние 15 лет писатель прожил в Париже, где он писал письма и выступал с лекциями в защиту диссидентов, создал ряд замечательных очерков и мемуаров. Похоронен на кладбище Сент-Женевьев-де-Буа.

Повесть «**В окопах Сталинграда**» впоследствии оказала колоссальное влияние на литературу периода «оттепели», многие писатели отмечали, что Некрасов опередил свое время. По собственному признанию писателей, у него учились Г. Бакланов, В. Быков, В. Богомолов, А. Адамович, В. Кондратьев. Необычайная популярность повести объясняется прежде всего тем, что Некрасов пишет о войне правду, вызывая восхищение одних и ненависть других. И через 40 лет, вспоминая Сталинград, Некрасов говорил, что он не лгал. Он говорил «почти всю правду — 90 %». Эту историческую правду в 1940-е годы было писать невероятно трудно. В официальной историографии и подражавшей ей послевоенной художественной прозе было принято писать о наступлениях, подвигах, победах, гениальных полководцах, действующих под мудрым руко-

водством партии и вождя. Между тем у Некрасова о партийном руководстве нет ни слова, даже имя Сталина упомянуто лишь несколько раз, причем в нейтральном контексте.

Повесть начинается необычно: «Приказ об отступлении приходит всегда неожиданно». Некрасов честно описывает страшное отступление летом 1942 года, отсутствие внятных приказов, неразбериху, переходящую в хаос, когда части бегут, бросая боеприпасы и технику, показывает беспомощность, а то и откровенную трусость части командиров (в рассказе о переправе через Дон). Честно рассказывает он и о трагической неготовности к обороне Сталинграда, когда перед рвущимся к Волге врагом стоит беззащитный, нарядный, ничего не подозревающий город. Рассказывает, как власти практически провалили эвакуацию, не решившись признать произошедшую катастрофу на фронте, — это привело к многочисленным жертвам среди мирного населения. Описываются в повести и картины дезертирства, и откровенная уголовщина, мародерство, называемое «сбором трофеев». Но и здесь есть огромная разница — циничный, наглый, но отчаянно храбрый Чумак нам симпатичнее, чем Калужский — мелкий приспособленец.

Наконец, Некрасов не побоялся написать и страшную правду о том, что народ — часто просто расходный материал для командования, чью стальную бесчеловечную волю воплощает в себе Абросимов. Холодный, самовлюбленный, жестокий, жаждущий во что бы то ни стало угодить начальству, он отправил людей в лобовую атаку, прямо под огонь пулеметов, на верную смерть. Некрасов щадит нравственное чувство читателя: Абросимов попадает под суд, и его отправляют в штрафбат за самоуправство, но сколько таких гораздо более высокопоставленных командиров получили награды и чины за свою беспощадность. Некрасову удалось показать и то, что это не единичный случай. Привезенное пополнение — 18-летних деревенских мальчишек, совершенно необученных, — отправляют в бой, они пойдут туда, как стадо на бойню, и в первый же день больше половины из них не вернется.

Но повесть не производит впечатления безнадежности. Несмотря на ужасы войны, Некрасов чувствует, что у народа пробуждается самосознание. Удивительно выглядит постепенно вырастающая из хаоса, налаживающаяся оборона Сталинграда. Во многом она стала результатом самоорганизации народных масс, того самого народа, который при всех режимах в России любая власть воспринимает лишь как безликий объект истории, обреченный покорно выполнять приказы. У Некрасова ходом войны управляет не гений Сталина или Жукова — победа складывается из миллионов повседневных устремлений обычных, ничем не примечательных людей. Здесь можно увидеть влияние идей Л. Толстого, рисующего в эпилоге «Войны и мира», как из маленькой воли отдельных людей — как из векторов — образуется составляющая — объективный ход истории. Некрасов упоминает и то, что двигает этими миллионами, он даже приводит цитату из Толстого о «скрытой теплоте патриотизма». Сходство между этими произведениями не только генетическое, но и типологическое — оба писателя воевали и видели эту «теплоту патриотизма» своими глазами.

Вот они, герои Сталинграда: ординарец Валега, который читает по слогам и путается в делении, скромный, застенчивый, неловкий Фарбер, Карнаухов, тайком пишущий неумелые стихи, Чумак, бывший гопник, хулиган, бесша-

башный, храбрый до безрассудства. У Некрасова происходит переосмысление весьма значимой традиции русской литературы: «маленький человек» — не объект снисходительного внимания и сострадания. Это субъект истории, ее творец, как и сильные мира сего. Так в повести Некрасова тесно связаны между собой правда факта и художественная правда, историзм и глубокий психологизм характеров и поступков.

На рубеже 1950–1960-х годов возникает явление, названное **«лейтенантской прозой»**, по сути, это фронтовая лирическая повесть. Можно назвать следующие произведения:

Ю. Бондарев «Батальоны просят огня» (1957), «Последние залпы» (1959);

Г. Бакланов «Южнее главного удара» (1957), «Пядь земли» (1959);

В. Быков «Журавлиный крик» (1961), «Третья ракета» (1962);

Б. Балтер «До свидания, мальчики!» (1961);

В. Астафьев «Звездопад» (1961);

К. Воробьев «Убиты под Москвой» (1963).

«Лейтенантская проза» демонстрирует родство с исповедальной прозой и психологическим натурализмом. Молодые герои, как правило, автобиографичны. Писатели прослеживают становление личности в условиях войны, когда платой за ошибку становится жизнь или — еще хуже — позор. Для этой прозы характерна субъектная организация художественного мира, то есть действительность показана сквозь призму восприятия лирического героя. Новаторским был сам взгляд на мир героя — свежий и взволнованный взгляд юности. Нередко повествование ведется от первого лица. Писателя интересует не масштаб битвы, не батальное полотно, а внутренний мир рядового участника событий: как герой переживает происходящее вокруг и в себе, что чувствует, как формируется его отношение к миру, какие истины открывает, какие уроки извлекает. Герои предельно искренни, они испытывают идиосинкразию к громким фразам и героическим позам. Среди крови и смерти они не теряют человеческое достоинство и чувство совести.

Непривычным казался для читателей 1960–1970-х годов, привыкших к условно-романтическому изображению войны, натурализм жестоких военных сцен. Безусловно новаторскими оказываются контраст натурализма и лиризма, соседство прекрасного и ужасного, обостренное восприятие жизни, когда человеку ежеминутно грозит смерть. «Лейтенантская проза» консервативной критикой оценивалась как дань мелкотемью, ее критиковали за «взгляд на войну из окопа», писателей обвиняли в узости взгляда, недооценке роли партии, грубом натурализме и дегероизации. Действительно, фронтовая жизнь героя ограничена в пространстве и времени. События, значимые для героя, в масштабе фронта могут оказаться незаметными, что не снижает величия подвига. Авторы не случайно настойчиво упоминают «неизвестные высоты» и «неглавные направления». Полемически игнорируется объективная историческая значимость событий, столь важная для официальной идеологии. Но за масштабными событиями и судьбоносными победами всегда стоит человек — «неизвестный солдат», лейтенант, который «в списках не значился». Так в военную литературу входит тема незамеченного подвига.

Следует отметить возросшую роль художественных подробностей и деталей, которые становятся средством постижения характера, передачи эмоцио-

нального состояния, воссоздания психологической атмосферы. Часто эти детали настолько эстетически перегружены, что обретают значение символов. В то же время они — импульс для рефлексии героя, порождают сложные ассоциации. В тексте возрастает роль лирических отступлений, часто появляются вводные эпизоды, углубляющие повествование. Это могут быть счастливые воспоминания о родных и любимых или, напротив, исполненные трагизма размышления о несправедливом предвоенном устройстве страны. (Например, в книге Г. Бакланова «Июль 41 года» (1964) героя преследует страшное воспоминание о том, как он во время поездки, на перроне выпив коньяка, раздобыв жареную курицу, счастливый и довольный бежит к поезду и случайно натывается в каком-то станционном тупике на колонну зеков, стоящую на коленях.)

Лучшие писатели, отталкиваясь от сиюминутного и бытового, придавали повествованию бытийный характер, умели увидеть в единичном универсальное, в перипетиях одной военной судьбы — героизм и трагизм судьбы всего народа. Истины, открытые в окопе, писатели связывали с ценностным постижением общих законов человеческого мира.

Трагический финал, присутствующий в большинстве военных книг, усиливает эмоциональный накал происходящего.

Юрий Васильевич Бондарев (1924, Орск), бывший офицер-артиллерист, воевавший в 1942–1944 годах под Сталинградом, на Днестре, в Карпатах, автор книг «**Батальоны просят огня**» (1957), «**Тишина**» (1962), «**Горячий снег**» (1969). Одно из самых известных его произведений о войне — роман «Горячий снег» о Сталинградской битве, защитниках Сталинграда, для которых он олицетворял саму Россию. Сталинград как символ солдатского мужества и стойкости представлен во многих произведениях писателя-фронтовика. Военные произведения Бондарева пронизаны лиризмом. Герои его повестей и романов — мальчишки — не только совершают подвиги и погибают за Родину, они наделены тонким ощущением красоты природы, умеют преданно любить. О сложной жизни после войны бывших ее участников рассказывается в романе «Непротивление». Они не сдаются под тяжестью послевоенной и особенно современной жизни. «Мы научились ненавидеть фальшь, трусость, ложь, ускользающий взгляд подлеца, разговаривающего с вами с приятной улыбкой, равнодушие, от которого один шаг до предательства», — так пишет Бондарев спустя много лет о своем поколении в книге «Мгновения».

Константин Воробьев (1919, с. Нижний Реутец — 1975, Вильнюс). Действие повести «**Убиты под Москвой**» (1963) происходит под Москвой в ноябре 1941 года. Рота кремлевских курсантов (240 человек одного роста — 183 см) идет на фронт. «И оттого, — писал В. Астафьев, — что она не просто рота, трагедия ее по-особому страшная, и хочется кричать от боли. В иных местах, читая повесть, хочется загородить собою этих молодых ребят, вооруженных „новейшими винтовками“, СВТ, которые годны были только для парадов, и остановить самих курсантов, идущих на позиции с парадным, шапкозакидательским настроением».

Писатель то и дело останавливается, чтобы зафиксировать наше внимание на согласном, молодцеватом шаге почти как на параде идущей роты; то выхватывает из безликого множества одно-два веселых лица, дает услышать чей-то звонкий мальчишеский голос, и тотчас сама рота — отвлеченная армейская еди-

ница — становится для нас живым организмом, полноправным и полнокровным действующим лицом повести; то остановит взгляд на главном герое — Алексее Ястребове, несущем в себе «какое-то неумное притаившееся счастье — радость этому хрупкому утру, тому, что не застал капитана и что надо было еще идти и идти по чистому насту, радость словам связного, назвавшего его лейтенантом, радость своему гибкому молодому телу в статной командирской шинели («Как наш капитан!»), радость беспричинная, гордая и тайная, с которой хотелось быть наедине, но чтобы кто-нибудь видел его издали».

Это переполняющее героев чувство радости все больше усиливает открывающийся уже на первых страницах трагический контраст, который резко обозначает два полюса: молодой, бьющей через край жизни и неизбежной — всего через несколько дней — смерти. Ведь мы-то знаем о том неумолимо страшном, о чем не знают еще сами курсанты, что ждет их впереди, там, куда так весело идут они сейчас. Знаем сразу, по одному названию, уже начинающемуся с жуткого в своей неизбежной определенности слова — «убиты». Контраст становится еще резче, а ощущение надвигающейся трагедии достигает почти осязаемой плотности, когда мы сталкиваемся с обескураживающей наивностью курсантов. Они, оказывается, в сущности еще мальчики, надевшие военную форму и брошенные на фронт неумолимым законом военного времени. Чеканным гвардейским шагом перешагнув черту, отделяющую прошлое от настоящего, мир от войны, герои К. Воробьева внутренне, существом своим остались там, за чертой, в такой далекой уже и такой еще недавней мирной жизни. Их сознание не могло сразу вместить всего происходящего, всего, что обрушилась на них жестокая действительность войны. Слишком отличалась она от привычных, сложившихся представлений. «В душе Алексея не находилось места, куда улеглась бы невероятная явь войны». Эта «невероятная явь войны» стала неожиданностью не только для молоденьких бойцов и лейтенантов, но в значительной степени и для командиров. Потому-то, видимо, не смог до конца сориентироваться в сложившейся обстановке храбрый и решительный командир, капитан Рюмин, застрелившийся после гибели роты.

Очень многое произойдет за эти несколько дней, существенное и важное, что перевернет, перепашет душу героев. И все это будет в первый раз. Первые погибшие товарищи и первый убитый в рукопашной схватке враг; первый бой и первый безумный, животный страх смерти; впервые испытанное чувство полного душевного опустошения после страшной гибели роты и после собственного малодушия и первый — один на один — бой с немецким танком. Сцена гибели роты написана прозаиком поразительно сильно. Смерть мальчишек в железном кольце немецких танков ужасает, ужасает именно своей правдивостью, своим реализмом. От этой повести, как от самой войны, болит сердце и хочется лишь одного: чтобы это никогда не повторилось. Невольно вспоминаются слова, сказанные Л. Н. Толстым в «Севастопольских рассказах»: «Война есть противное человеческому естеству состояние».

Один из самых известных военных писателей — **Борис Львович Васильев** (1924, Смоленск — 2013, Москва), автор любимых всеми книг **«А зори здесь тихие...»** (1968), **«Завтра была война»**, **«В списках не значился»** (1975), **«Аты-баты, шли солдаты»**, которые были экранизированы в советское время. Его книги не укладываются в рамки «лейтенантской прозы», но близки к ней по духу.

Писательская биография часто определяет характер творчества. В поле зрения Васильева — судьба героя, вынужденного в чрезвычайных, катастрофических обстоятельствах принимать решение, соответствующее его представлениям о долге, чести и совести. Безусловно, он черпал материал из собственной биографии, в которой сочетаются уникальность, везение, чудо — и неразрывная связь с судьбой страны. Как все, он учился в советской школе с ее звонкими лозунгами, советской идеологией, поисками врагов народа и в то же время воспитанием беззаветной веры в идеалы социализма, готовности отдать жизнь за свою страну. В этом последнем пункте школьное воспитание не расходилось с семейным. Отец, бывший офицер царской армии, затем — красный командир, как будто предвидя будущее, готовил из мальчика бойца: учил стрельбе из разных видов оружия, умению ориентироваться в непролазных лесах Смоленщины. Все это спасло жизнь 17-летнему мальчишке, когда он добровольцем ушел на фронт и несколько месяцев с боями выходил из окружения. В лагере для перемещенных лиц, откуда его, как несовершеннолетнего, должны были отправить домой, он добился продолжения военной службы. Его отправили сперва в кавалерийскую полковую школу, а затем в пулеметную школу, после окончания которой он служил в 8-м гвардейском воздушно-десантном полку 3-й гвардейской воздушно-десантной дивизии. Во время боевого сброса 16 марта 1943 года он попал на минную растяжку и получил тяжелую контузию, но опять избежал смерти.

«...Мне и вправду выпал счастливый билет. Я не умер от тифа в 34-м, не погиб в окружении в 41-м, парашют мой раскрылся на всех моих семи десантных прыжках, а в последнем — боевом, под Вязьмой, в марте 43-го — я нарвался на минную растяжку, но на теле не оказалось даже царапины». По неофициальным подсчетам, из поколения, родившегося в год смерти Ленина, выжило только 3 %. И в документальной и художественной прозе Васильева постоянно звучит ощущение причастности к трагической судьбе своего поколения и в то же время неоплатного долга перед погибшими: «...знакомые и незнакомые ровесники мои. Вы спасали меня, когда я метался в Смоленском и Ярцевском окружениях летом сорок первого, воевали за меня, когда я скитался по полковым школам, маршевым ротам и формированиям, дали мне возможность учиться в бронетанковой академии, когда еще не был освобожден Смоленск. Война переехала и через меня, и если не запахла, не искалечила, не задушила, тяжесть ее все равно невозможно сбросить с плеч. Она — во мне, часть моего существа, обугленный листок биографии. И еще — особый долг за то, что целым и невредимым оставили именно меня...»

Несмотря на кажущуюся простоту повествования, все романы Васильева представляют собой многослойный, достаточно сложно организованный текст с обилием аллюзий и подводных течений. Недаром сам Васильев признавался, что в молодости, еще только начиная писательский путь, он от руки переписывал рассказы Чехова, учаь у него мастерству. В текстах Васильева нет одноплановости, там присутствуют разные смысловые пласты, оттеняющие и дополняющие друг друга. При этом темы, обозначенные в первой знаменитой повести «А зори здесь тихие...», будут отражаться в других повестях и романах. Сам писатель прекрасно сознавал эту особенность: «Но разве в сюжете дело? Разве „Зори“ исчерпываются историей, как пять девушек и старшина не пропустили

фашистских диверсантов? Разве „В списках не значился“ — это о том, как молоденький лейтенант сражался в Брестской крепости? И „Не стреляйте белых лебедей“ — роман о защите окружающей среды? А „Были и небыли“ — о Русско-турецкой войне? Конечно же, нет — они больше сюжета, шире только рассказанных событий, и это как раз и есть мое постижение литературы».

Эта многоплановость блестяще проявилась уже в первой повести писателя «А зори здесь тихие...». Первый пласт идей очевиден. Это изображение человека на войне, рассказ о трагических судьбах юных самоотверженных девушек-зенитчиц — как восславление беззаветного мужества, готовности к самопожертвованию во имя Родины. Но за этой бесспорной идеей у Васильева проступает и другой болезненный вечный российский вопрос — «народ и государство». Так уж воспитали в России поколение начала 1920-х годов, что в конфликте чувства (чувства любви, жажды жизни) и долга побеждал долг. Только поэтому Россия не была сломлена и победила фашизм. Но писатель понимает, что в целом «двенадцать веков Россия существовала по формуле „народ для государства“», виной этому — и сложнейшее географическое положение страны, «зажатой» между Западом и Востоком, и тысячелетняя жизнь в кольце врагов.

Но возникает вопрос: чем должно государство ответить на безоглядную жертвенность народа? В эпилоге повести на безымянную могилу девушек через 20 лет седой однорукий Васков сам привозит памятник. А молодежь и не знала, что здесь шли бои... В повести «В списках не значился» остался безымянным последний защитник Брестской крепости. «Неизвестные солдаты», безымянные могилы, «пропавшие без вести...» — государство до сих пор не выплатило даже этот последний долг погибшим.

Второй пласт повести еще менее однозначен. Само сочетание слов «женщина и война» представляет собой зловещий оксюморон. Та, что должна давать жизнь, несет смерть и погибает сама. Писатель отважно анализирует тот ужас, который испытывает женская душа перед насилием — и чужим, и своим, для некоторых ужас непосильный. Погибает в безумии Галя Четвертак, страшное потрясение испытывает, совершив первое убийство, Женя Комелькова. Может быть, именно эта повесть и послужила толчком к написанию полного драматизма исследования Светланы Алексиевич «У войны не женское лицо». Васильев не понаслышке знает, что такое героизм женщин на войне, сражавшихся и погибавших рядом с мужчинами, но и сама противоестественность войны на примере женских историй видна отчетливее.

«Женщин на войне было более 350 тысяч, — вспоминал Б. Васильев в интервью Марии Ремезовой для сборника „Автограф века“ (2005). — Они были во всех родах войск. Танкисты, артиллеристы, снайперы... Я уж не говорю про санбат. А когда я пришел в академию, увидел там девочек — два отделения, все фронтовички. Некоторые были ранены. Женщине не место на войне! Не надо было их туда посылать! В тылу помогайте, девочки мои родные... За ранеными ухаживайте, замуж за них выходите, безногому инвалиду создайте уют — вот ваша задача! Женщина должна детей поднимать, а не воевать». Исследователи единодушно сходятся на том, что так масштабно и резко тема женщины на войне впервые прозвучала именно у Бориса Васильева.

В русской классической литературе XIX века сложилась определенная традиция восприятия войны: достаточно вспомнить стихотворение Лермонтова

«Валерик», Л. Толстого с его рассказами «Набег», «Рубка леса», «Севастополь в мае», «Четыре дня» В. Гаршина. Война — это дьявольское, античеловеческое дело, она губит не только тела, но и души.

Васильев считал, что обществу необходимо заново осознать жестокую истину — война нанесла непоправимый урон нравственной сфере. «Надо, надо показывать Великую Отечественную войну, чтобы видеть примеры огромной нравственности всего нашего народа в то время... Мы выиграли войну своей великой общей нравственностью, и несчастье том, что надорвали собственную, личную нравственность»¹, — сказал Васильев на встрече со студентами СПбГУП 12 марта 1999 года.

В повести «В списках не значился» тема гибели души под гнетом зла будет продолжена: молоденький боец Вася Волков сходит с ума не только от голода, но и от непонятной жестокости мира. Сам же Плужников не в силах отказаться от человеческого в себе и оставляет в живых плачущего старого пленного немца, хотя сознает, что это решение приведет к катастрофе.

Подвиг героинь Васильева в повести «А зори здесь тихие...» не заслоняет и горькую мысль о том, что перед нами не просто женщины — это почти дети. Ведь молот войны особенно беспощадно обрушился именно на поколение 18–20-летних. Об этом Васков с болью говорит умирающей Рите: «Положил ведь я вас, всех пятерых положил, а за что? За десяток фрицев?.. Пока война, понятно. А потом, когда мир будет? Будет понятно, почему вам умирать приходилось?» Это не пустые слова, перед лицом смерти старшина Васков предельно искренен: пусть его личной вины в случившемся нет, но сам себя он простить не может, трагедия неотменима. И в эпилоге, через двадцать с лишним лет, Васков не может забыть о ней. Он ставит памятник в лесной глуши, это нужно ему самому — как искупление и в назидание новым поколениям, забывшим о пережитом. На фоне официозного, «парадного» прославления героизма эта тема в повести прозвучала неожиданно и остро.

Еще один смысловой пласт повести «А зори здесь тихие...» — довоенный мир, предстающий мимолетно, пунктирно, но для внимательного читательского глаза вполне отчетливо. Этот мир тоже дисгармоничен: были раскулачивание, репрессии. В разговоре отца Лизы Бричкиной и заезжего охотника полунамеками показано горькое недоумение народа, ощущавшего глобальную несправедливость, ошибочность исторического эксперимента, проводимого в стране:

«— ...Жизнь, как лес, прореживать надо, чистить, так выходит? Погоди. Сухостой там, большие стволы, подлесок. Так?

— Чистить надо. ...Дурную траву с поля вон. —

— ...Ежели лес, то мы, лесники, понимаем. Тут мы понимаем, ежели это лес. А ежели это жизнь? Ежели теплое, бегае да пишшит? <...> Конечно, можно жизнь в один цвет пустить. Можно. Только зачем? Для спокойствия?»

И еще одна жестокая правда войны приоткрыта Васильевым. Война тоже держится на репрессиях. Старшина Васков чувствует этот особый страх: за каждую ошибку, даже невольную, грозит трибунал. Васков испытывает двойное напряжение: он должен не допустить немцев совершить диверсию, но одновременно он ощущает и страх наказания за возможный просчет. Васильев знает,

¹ Россия не может жить без ощущения задачи // Университетские встречи : сб. выступлений / сост. и науч. ред. В. Е. Триодин. СПб. : СПбГУП, 2001. С. 22–32.

что победа была достигнута страшной ценой, знает бесчеловечность законов войны, не щадившей ни чужих, ни своих. Но сказать это вслух в 1969 году, в эпоху недремлющей цензуры, было мужественным поступком.

Все эти смысловые линии, переплетаясь, и создают глубокий философский подтекст повести. На военных повестях Бориса Васильева воспитывалось несколько поколений молодежи. В 1997 году писатель был удостоен премии им. А. Д. Сахарова «За гражданское мужество».

Контрольные вопросы

1. В чем советская критика обвиняла авторов «лейтенантской прозы»?
2. Назовите основных писателей «лейтенантской прозы».
3. В чем новизна сюжетообразующего конфликта в этой прозе?
4. На каких контрастах основана поэтика «лейтенантской прозы»?
5. Почему финал в этих произведениях, как правило, трагический?

Глава 6

ЛАГЕРНАЯ ПРОЗА

Предтечей этого специфического жанра можно считать «Записки из Мертвого дома» Достоевского. Однако в XX веке литература о тюрьмах, лагерях и заключенных приобретает особую трагическую актуальность. Основы были заложены еще в период «оттепели» публикацией рассказа **Александра Исаевича Солженицына** (1918, Кисловодск — 2008, Москва) «**Один день Ивана Денисовича**» (1963), однако полную правду о ГУЛАГе в то время опубликовать было невозможно, поэтому массовым явлением лагерная проза стала только в 1980-е годы. Солженицын в своем рассказе, равном по объему и масштабности описания целой повести, а то и роману, описывает один день из жизни обычного заключенного, среднестатистического русского мужика, в меру доброго и совестливого, трудолюбивого, хитроватого, умеющего устроиться в жизни, даже в чудовищных античеловеческих условиях лагеря. Характер Ивана Денисовича по-романному противоречив и разомкнут. Хотя у него и сохранились представления о человеческом достоинстве, все-таки общая система нравственных координат сдвинута, извращена ГУЛАГом. Он сросся с лагерем настолько, что уже и сам не знал, хотел он воли или нет. Его труд — не умерщвленная каторгой способность хорошо работать, практически творчество — способствует укреплению лагеря, то есть продолжению злостной тирании над людьми, поэтому эта вспышка энтузиазма на работе носит трагифарсовый характер.

Ивану Денисовичу явно чего-то не хватает в представлении Солженицына: такой стойкости и гордости, как у «высокого старика» Ю-81, чья спина на фоне всех «пригорбленных лагерем» спин «отменна была прямизною», потому что он так и не покорился системе, не принял лагерных законов; такой веры и чистоты души, как у Алешки-баптиста, который любые страдания воспринимает как благо, ниспосланное Богом испытание. Но Солженицын не судит своего героя, да и у читателя нет такого морального права. Вообще повествование в рассказе персональное, то есть нет инстанции повествователя-наблюдателя со стороны, мир лагеря воспринимается через призму героя. Однако (особенно в финале) восприятие мира Иваном Денисовичем становится объектом читательской оценки: герой, притерпевшийся к лагерной жизни, оценивает прошедший день как «почти счастливый», а читатель, погружившийся в этот чудовищный, античеловеческий мир ГУЛАГа, не может не испытать страшного потрясения: вот это — почти счастливый день?!

Роман «**В круге первом**» также, на первый взгляд, посвящен теме лагерей и тюрем сталинского режима, но не менее важной задачей автора в этом произведении является полемика с соцреализмом. Роман строится как производственный роман наоборот: Солженицын откровенно пародирует сюжетные схемы и стереотипы ведущего соцреалистического жанра. В производственном романе завод, где разворачивалось действие, становился моделью всего советского общества. Здесь модель общества — тюрьма. В производственном романе всегда был герой-вредитель, главный отрицательный персонаж, у Солженицына же герой-вредитель Иннокентий Володин — главный положительный персонаж.

Однако, вывернув наизнанку шаблоны соцреализма, Солженицын остался верен его основным принципам и в эстетическом, и в этическом плане. В романе есть четкая авторская позиция, с точки зрения которой оцениваются поступки героев, автор предъявляет к ним максимальные требования: только Нержин, отказавшийся сотрудничать с властью и отправленный за это на Колыму, заслуживает авторского одобрения, а Сологдин и Рубин — нет, потому что любой компромисс с властью, с точки зрения автора, уничтожает нравственное достоинство личности и делает ее прислугой тирании, независимо от исходных, даже благих, намерений. Жертвенный трагический стоицизм Нержина и Володина сродни героизму персонажей соцреалистических произведений, готовых пожертвовать собой ради великой идеи. В романе много символики, особенно библейской (само название отсылает к образу ада, созданному в поэме Данте «Божественная комедия»), что тоже свойственно классическим канонам соцреализма. По-видимому, дидактика и наглядная образность соцреализма были сродни творческому дару Солженицына.

В трехтомном сочинении **«Архипелаг ГУЛАГ»** (завершен в 1967 г.) Солженицын пошел по пути синтеза искусства и истории. Это произведение стало, по словам Дж. Кеннана, «самым выдающимся и самым мощным обвинительным актом политическому режиму из всех, какие только предъявлялись в наше время». Эта книга буквально оглушила читателей 1970-х годов, до этого не имевших четкого представления о масштабах и жестокости политических репрессий. Солженицын первым дал систематический обзор преступлений советского режима против собственного народа (история всех волн массовых репрессий, самые громкие политические процессы, обзор всех разновидностей карательных учреждений, жуткая классификация приемов подавления воли и уничтожения личности арестанта, перечисление всех строек, где использовался рабский труд заключенных), не случайно эту книгу назвали «энциклопедией советской каторги».

Открывшаяся на страницах «Архипелага ГУЛАГ» ужасная правда нанесла сокрушительный удар по всем советским идеологическим мифам, она показала, что этот режим был изначально преступен (а не только культ личности и сталинский террор) и на его совести уничтожение десятков миллионов людей, то есть геноцид собственного народа.

Необычайно сильное эмоциональное впечатление от этой книги обусловлено тем, что в «Архипелаге ГУЛАГ» представлены реальные факты и документальные материалы, к тому же изложенные пластическим словом Солженицына-художника и эмоционально окрашенные его нескрываемым чувством отвращения к режиму.

Автор показывает, как целенаправленно ГУЛАГ растлевал душу каждого человека, заражая ее страхом, ложью, скрытностью, жестокостью, стукачеством и рабской психологией. Морализаторский пафос проявляется в жесткости нравственных оппозиций: если приводится история растления, то почти всегда ей противопоставляется история восхождения, то есть образец нравственной стойкости и героизма (Николай Вавилов, Юрий Венгерский, Анна Скрипникова).

И все же художественная структура произведения «Архипелаг ГУЛАГ» не бесспорна. Огромный эпос оказывается мозаикой. Некоторые разделы открыто автобиографичны, другие состоят из личных воспоминаний людей, про-

шедших лагеря, третьи представляют собой цитаты из документов и свидетельские показания очевидцев. Возникает стилистическая разноголосица. Однако историческая и нравственная ценность этого произведения не подлежит сомнению.

Второй важнейший автор лагерной прозы — **Варлам Шаламов** (1907, Вологда — 1982, Москва). Читательская встреча с прозой Шаламова произошла только в конце 1980-х, хотя как поэта его знали с конца 50-х годов.

Проведя в лагерях в общей сложности около 15 лет, Шаламов все пропускает через призму Колымы: общественные нормы, философские доктрины, художественную культуру. Для него нет безусловных авторитетов и несомненных аксиом. В своем восприятии идеи прогресса он близок к воззрениям известного философа Хосе Ортеги-и-Гассета, говоря о том, что исторический прогресс нелинеен, что цивилизация и культура не дают человечеству никаких гарантий и ни от чего не спасают, как показал опыт XX века с его тоталитарными режимами (фашизмом и не только). Он отвергает идею учительства как в жизни, так и в литературе: «Искусство лишено права на проповедь. Никто никого учить не может. Не имеет права учить»¹. Он даже бросает упрек Льву Толстому: «Все террористы прошли эту толстовскую стадию, эту вегетарианскую, морализаторскую школу. Русская литература второй половины XIX века... хорошо подготовила почву для крови, пролитой в XX веке на наших с вами глазах»².

В своих «Колымских рассказах» Шаламов сталкивает Колыму и культуру как противоположные образы-символы. Колымой он проверяет культуру, но и Колыму он проверяет культурой. В антимире Колымы, где все направлено на попрание, растаптывание достоинства узника, происходит уничтожение личности, и большинство героев Шаламова показаны именно на этой зыбкой грани между человеком, еще сохраняющим способность мыслить и страдать, и тем безличным существом, которое уже не владеет собой и начинает жить примитивными рефлексамми. Но Шаламов, в отличие от Солженицына, не судит своих героев, даже если голод и страх берут над ними верх и они становятся чесальщиками пяток (это самое глубокое человеческое падение для автора). Чесальщику пяток противопоставляется в шаламовском мире не другой тип поведения, а образ дерева. Стойкое, цепкое северное дерево, стланик, для Шаламова становится одним из самых поэтичных и светлых образов. Ему даже посвящена отдельная миниатюра в «Колымских рассказах», практически стихотворение в прозе.

Другая структурообразующая антитеза в прозе Шаламова — образы *злобы* и *слова*. В одном из лучших рассказов цикла, «Сентенция», представлена целая цепочка психических состояний, через которые проходит заключенный, возвращаясь из духовного небытия в человеческий облик: от злобы (тотальной жестокости на весь свет, слепой вражды к самой жизни) через равнодушные-бесстрашие, потом через страх, зависть к жалости и, наконец, к осознанию, слову: «— Сентенция! — орал я прямо в северное небо... Великая радость переполняла все мое существо».

Да, культура не спасает человечество в целом, но для отдельного человека способность мыслить, творчество, культурная память — это единственный

¹ Вопросы литературы. 1989. № 5. С. 241.

² Там же. С. 232–233.

способ защиты от колымского ужаса и духовного разложения. Человек *понимающий* — вот высшая оценка личности в мире «Колымских рассказов». Насыщенные интеллектуальные беседы долгими ночами («Тифозный карантин») воспринимаются повествователем как наивысшая радость. А заветное желание другого героя-рассказчика («Надгробное слово») — вернуться в тюрьму (а не домой к родным), потому что это единственное место, где люди, не боясь, говорили все, что они думали, отдыхали душой. И отдыхали телом, потому что не работали. «Тюрьма — это свобода», — говорит он. Именно в заключении люди начинают осознавать масштаб и глубину трагедии, которая происходит со страной и ее народом¹. И своим пониманием ужасной правды о времени они возвышаются над ним, в этом состоит их нравственная победа над тоталитарным режимом.

И эту осознанную, выстраданную правду о мире хочет донести автор до своих читателей. Не для того, чтобы чему-то их научить — опыт Колымы настолько чудовищен и негативен, что обычного человека ничему научить не может, но для того, чтобы они хотя бы приблизились к пониманию сути человеческой природы.

При этом «Колымские рассказы» — вовсе не автобиографическая проза. Документальность для Шаламова — это прежде всего выстраданность автором того, о чем он пишет, отказ от беллетристических условностей и украшений. Но само произведение — не документ. Впечатление грубой достоверности и «правды жизни», возникающее у читателя, есть результат мастерской работы автора над текстом.

Шаламов создает особый тип рассказа — синтез повествовательного сюжета с сентенциями и «опытами», строящийся на союзе прозаического и поэтического начал. Отсюда этот сплав натурализма и лиризма, документальности и афористичности. Поэзия здесь — отчеканенная в афористическую форму мысль-образ, а проза — стереоскопическое, неоднородное изображение мира. Причем если поэзия задает определенное направление мысли, то проза всегда оказывается больше идеи, выраженной в сентенции, ибо жизнь всегда богаче мысли о ней.

За шаламовскими сентенциями и «опытами» стоит большая художественная традиция, уходящая корнями в европейское Просвещение и древнерусскую проповедническую литературу. Так сталкиваются высокая культура и низменная действительность. Под напором колымской реальности травестируются, иронически снижаются высокие жанры и стили («Надгробное слово», «Крест»), но ирония тут трагическая, ибо в сопоставлении с этой культурной памятью Колыма предстает как кощунственное глумление над общечеловеческими ценностями и традициями, которые наработывались народами в течение веков и даже тысячелетий.

¹ Об этом же говорит Е. Гинзбург в книге «Крутой маршрут», также посвященной лагерной теме.

Контрольные вопросы

1. Назовите основных представителей лагерной прозы.
2. Почему «Один день Ивана Денисовича» мог быть напечатан в СССР, а «Архипелаг ГУЛАГ» — нет?
3. В чем различие мировоззрений Солженицына и Шаламова?
4. Какой соцреалистический жанр является структурообразующим для романа «В круге первом»?
5. В чем заключается документальность прозы Шаламова?

Литература к разделу

1. *Аксенов В. П.* Таинственная страсть. Роман о шестидесятниках / В. П. Аксенов. — М., 2015.
2. *Гладилин А. Т.* Улица генералов. Попытка мемуаров / А. Т. Гладилин. — М., 2008.
3. *Евтушенко Е. А.* Шестидесятник. Мемуарная проза / Е. А. Евтушенко. — М., 2008.
4. *Лейдерман Н. Л.* Современная русская литература: 1950–1990-е годы : учеб. пособие для студ. высш. учеб. завед. : в 2 т. / Н. Л. Лейдерман, М. Н. Липовецкий. — М., 2003.
5. *Мешков Ю. А.* Александр Солженицын: Личность. Творчество / Ю. А. Мешков. — Екатеринбург, 1993.
6. *Нива Ж.* Солженицын / Ж. Нива. — М., 1992.
7. *Новиков В.* Владимир Высоцкий: жизнь и творчество / В. Новиков. — М., 2000.
8. *Рассадин С.* Булат Окуджава / С. Рассадин. — М., 1999.
9. *Шкловский Е.* Варлам Шаламов / Е. Шкловский. — М., 1991.

Раздел 2 1970-е годы

Глава 1 АТМОСФЕРА ЗАСТОЯ

В конце 1960-х надежды на усовершенствование существующего политического строя и демократизацию общества окончательно развеялись. В то же время Брежневым и его окружением был взят курс на стабильность. Фактически такого рода стабильность действительно сохранялась около 10 лет, после событий в Чехословакии и до начала ввода войск в Афганистан. Отсутствие серьезных политических и экономических потрясений в этот период породило определенную уверенность граждан в завтрашнем дне, но в то же время многих угнетало ощущение неподвижности жизни, отсутствия развития, тупика истории. Наиболее дальновидным было очевидно, что относительное благополучие и даже определенный рост доходов населения связаны с ростом цен на нефть, который не может продолжаться вечно. В то же время ни в экономике, ни в общественной жизни реформы не только не проводились, но и не планировались. Таким образом, ощущение стабильности постепенно сменялось ощущением затишья перед бурей.

Тем временем застой в экономике негативно сказывался на ситуации с продовольствием и товарами первой необходимости (одежда, обувь, косметика и т. д.). Росли очереди в магазинах, прилавки пустели, ощущался тотальный дефицит, в провинции начали потихоньку вводить талоны на продукты. Блат процветал во всех сферах общественной жизни. Было понятно, что долго так продолжаться не может, нужно искать выход из идеологического и экономического кризиса.

Наступила эпоха двоемыслия, когда коммунистические лозунги уже никого не вдохновляли, но произносились по привычке, как заклинания. А в домашнем кругу говорилось совсем другое. За эти разговоры «на кухнях» уже не сажали, и они стали отдушиной для интеллигенции в эпоху застоя. Были и те, кто не довольствовался «кухонными» разговорами о проблемах в стране и пытался выступить против режима в открытую. Их стали называть диссидентами. Создаются правозащитные организации, одна из первых — Комитет прав человека в СССР (1970), подписываются письма в защиту Русской православной церкви, прав верующих в СССР, письма протеста против подавления инакомыслия, использования психиатрии как средства политических репрессий. Получают известность идеи академика А. Д. Сахарова. А. И. Солженицын и известный математик, член-корреспондент АН СССР И. Шафаревич собирают знаменитый сборник «Из-под глыб» — манифест национал-консервативного диссидентства (Солженицыну принадлежат статьи «На возврате дыхания и сознания», «Раскаяние и самоограничение как категории духовной жизни» и «Образованщина», И. Шафаревичу — «Социализм», «Обособление или сближение», «Есть ли у России будущее»). Участников сборника, людей разных политических убеждений,

объединяла критика Запада, современной городской цивилизации и неприятие либеральных ценностей.

Власть не хотела устраивать новую волну массового террора, поэтому обрушивала на диссидентов точечные репрессии: десятки были отправлены в лагеря, кто-то — на принудительное лечение в психиатрические больницы, кого-то заставили эмигрировать.

В среде интеллигенции наметились две основные концепции дальнейшего развития страны: конвергенция и неопочвенничество — новая версия западничества и славянофильства. Автор идеи конвергенции академик Сахаров ратовал за постепенное взаимообогащение капитализма и социализма, в СССР он хотел бы видеть возрожденную рыночную систему, при этом социально справедливую и экологически ответственную. Автор второй концепции Солженицын считал, что России нужна авторитарная система правления, укрепление национального самосознания и религиозности. Власть решительно преследовала сторонников конвергенции, а к неопочвенникам на первых порах была довольно снисходительна, впрочем, на Солженицына репрессии обрушились уже в начале 1970-х.

Семидесятые годы стали драматическим временем глубоких раздумий о проблеме выбора, и не только в социально-политическом плане, но и в более широком смысле — выбора как онтологической проблемы, рано или поздно встающей перед каждым человеком. И наиболее полно эти раздумья отразились, конечно, в литературе. Это было время поиска не только новых истин и новой веры, но и новых форм выражения. В эту эпоху вспыхивает интерес к модернизму, происходит зарождение русского постмодернизма, взаимопроникновение разных художественных парадигм. Усилившийся идеологический гнет, как это уже не раз бывало в нашей стране, благотворно сказался на появлении новой, яркой и философски насыщенной литературы.

Контрольные вопросы

1. Охарактеризуйте понятие «диссидент».
2. В чем заключалась теория конвергенции?
3. На чем базировались идеи неопочвенничества?
4. Как назывался манифест национально-консервативного диссидентства?
5. Каким термином Солженицын обозначает советскую интеллигенцию?

Глава 2

НОВЫЕ ТЕНДЕНЦИИ В ДРАМАТУРГИИ (А. ВОЛОДИН, А. ВАМПИЛОВ)

Общий драматизм эпохи нашел наиболее полное выражение в драматургии 1970-х годов. Появляется новый жанр — производственная драма. Динамика сюжетного действия зачастую является в ней иллюстрацией к спору, который ведут между собой герои. Спор этот касается, казалось бы, сугубо производственных проблем, но всегда обнаруживается нравственная составляющая. Представители этого направления: Г. Бокарев («Сталевары», 1972), А. Абдуллин («Тринадцатый председатель», 1979), А. Мишарин («Равняется четырем Франциям», 1982), А. Гребнев («Из жизни деловой женщины», 1973), В. Черных («Человек на своем месте», 1972), А. Макаенок («Таблетку под язык», 1973) и др. Наибольшая известность выпала на долю пьес А. И. Гельмана «Протокол одного заседания» (1975), «Обратная связь» (1978), «Мы, нижеподписавшиеся» (1979). Авторы показывают, что сложившиеся в социалистическом производстве правила, критерии, нормы и традиции вступили в острейшее противоречие с нравственными законами, разумом и правдой, достоинством человека.

Другой популярный жанр в эти годы — мелодрама, в которой изображается повседневная жизнь людей, житейские хлопоты. В этих пьесах нет каких-либо по-настоящему трагических коллизий и неразрешимых конфликтов. Зато узнаваемы герои, их быт, атмосфера домашности, живой человеческий говор. В будничной жизни открывается деликатная поэзия и острый драматизм. Герои выговариваются до донышка, не скрывают чувств, выражают их с мелодраматической аффектированностью: плачут, смеются, скандалят, нежничают.

Герои совершают драматический выбор между общепринятыми эталонами и собственной индивидуальностью, защищают свою самобытность от давления стандарта, навязываемого общественным мнением. Важно, что они обыкновенные люди.

Слово персонажа подчеркнуто личное, нестандартное, энергично интонированное. Озвученный собственный взгляд на мир выражен бытовым разговором, почти натуралистически звучащей речью. В слове — необыкновенность обыкновенного человека, его талант, проявляющийся в чувстве юмора, высокой чуткости души.

Александр Моисеевич Володин (1919, Минск — 2001, Санкт-Петербург) — поэт, прозаик, драматург. Осиротел в пять лет, его взяли на воспитание московские родственники, но их дом так и не стал для него родным — отсюда частый в его пьесах мотив сиротства. В 1939 году поступил в ГИТИС, но через два месяца был призван в армию. В 1944 году был тяжело ранен, осколок застрял в правом легком. После войны поступил во ВГИК на сценарный факультет. В 1949 году уехал в Ленинград, работал на студии научно-популярных фильмов, затем — редактором на «Ленфильме». В 1953 году начал писать рассказы. Автор пьес «Пять вечеров» (1959), «В гостях и дома» (1960), «Моя старшая сестра» (1961), «Идеалистка» (1962). Через двадцать лет, в 1979 году, пьеса «Пять вечеров» была экранизирована Н. Михалковым и по-прежнему имела успех, так

как внушала оптимизм, веру в жизнь, обращалась к теме достоинства человека, призывала сделать свободный выбор своей судьбы. Володин стал драматургом ленинградского Большого драматического театра, а вскоре и московского театра «Современник». Пьеса «Назначение» (1964) была поставлена О. Ефремовым и стала «гвоздем» сезона.

В середине 1960-х годов началось его сотрудничество с кинематографом. В 1965 году по его сценарию на киностудии «Мосфильм» был снят фильм «Звонят, откройте дверь!». В 1967 году по пьесе Володина режиссером Георгием Натансоном был снят фильм «Старшая сестра».

Рисуя людей «незаметных» профессий, Володин выступал против рутины, догматизма, обывательской психологии — за право человека на утверждение своего назначения в жизни.

В конце 1960-х годов в драматургии Володина возникает новый жанр — пьеса-притча. Сюда относят пьесы «Дульсинья Тобосская» (1969), «Кастручка» (1968), «Мать Иисуса» (1970), а также трилогию о первобытных людях «Две стрелы» (1967), «Выхухоль», «Ящерица» (1969; пост. 1982). Володинский театр определил репертуарную эпоху десятилетий. Володин был одним из немногих в советском театре, кто от пьесы к пьесе доказывал право человека на частную жизнь, личные привязанности, одиночество, говорил о слабости и непонимании со стороны других. Работа Володина постоянно вызывала критику советских номенклатурных критиков и драматургов. Некоторые его пьесы подверглись критике в печати за элементы дегероизации действительности.

В 1975 году на экраны страны вышла трогательная мелодрама «Дочки-матери», снятая по сценарию Володина Сергеем Герасимовым, а в 1979 году по его пьесе «С любимыми не расставайтесь» режиссер Павел Арсенов снял одноименный фильм.

Особое место в творчестве Володина занимает киносценарий **«Осенний марафон»** (1979), который экранизировал режиссер Г. Данелия. Фильм до сих пор пользуется необыкновенной популярностью. По словам кинокритика М. Иванова, это «фильм Данелии о хорошем человеке, добром настолько, что от доброты такой больно и ему, и его близким. Он разрывается между женой и любовницей, принципами и жалостью, близкой к малодушию. Он прячется от подлеца, чтобы не подать ему руки. Он режет хвост собаке по частям».

В критике некоторое время было принято порицать главного героя Андрея Бузыкина за нерешительность, мягкость, его даже характеризовали уничижительным эпитетом «рохля». В самом деле, умный, талантливый, интеллигентный человек, блестящий переводчик, преподаватель университета вынужден непрерывно извиняться и оправдываться, он постоянно бежит и куда-то опаздывает. Он не сдает в срок переводы, не может отказаться от ненавистных ему оздоровительных пробежек по городу с приезжим иностранцем-переводчиком Биллом Флетчером, не в силах прогнать навязчивого соседа-сантехника Харитонову и выпивает с ним по четвергам, по первому зову бежит к приятельнице Варваре, бездарной переводчице, чтобы приводить в порядок ее опусы, жалеет, но непрерывно обманывает жену Нину Евлампиевну, любит Аллочку, но отказывается уйти к ней насовсем. Но внимательный непредубежденный зритель вскоре перестает чувствовать раздражение против героя, который ни на что не может решиться и никого не может поставить на место, а, скорее, станет ему

сочувствовать. Бузыкин все время входит в чье-то положение и чувствует себя виноватым, даже если его вины в этом нет. При этом все окружающие абсолютно уверены в себе и своем праве руководить им, распорядиться, допрашивать, где он был, кто ему звонил, куда он уходит, вовлекать в свои мероприятия. У каждого из них есть своя система, причем жестко организованная, они твердо знают, кем он должен быть и что он должен для них сделать. Все они «простые, цельные люди», а он — не цельный, раздерганный, неуверенный в себе. Но почему-то именно без него они просто не могут жить! Создается впечатление, что без него они и не живут, а просто пребывают в ожидании жизни. Аллочка, поссорившись с ним, буквально заболевает и сидит неподвижно, съездившись, на кровати; мается, не спит в пустой квартире законная Нина Евлампиевна; для Харитонов четверг с Бузыкиным — как свет в конце туннеля после рабочей недели; Варвара без него просто пропадет, ей придется искать другую работу ради куска хлеба; даже решительный Билл почему-то отказывается бегать один. Ни один из них не спрашивает, что нужно Бузыкину, чем помочь ему в его многотрудной жизни. Похоже, что их цельность — что-то нежизнеспособное. Все они как будто недополучили от жизни по счету, который сами же себе и выставили. Поэтому внешне иррациональное, невыгодное в прагматическом плане поведение Бузыкина имеет объяснение. За яркость, личностный талант, душевное богатство тоже надо платить. Он не может отказать этим нервным, обиженным, несчастным людям. Хотя чем дальше, тем яснее потребительский, откровенно паразитический характер их ожиданий.

Наиболее проницательные критики заметили, что любовный треугольник в пьесе не является любовным. Нет настоящей любви у жены — есть привычка и чувство собственности. Вполне рационально настроена и Аллочка: ей хочется увести от старой жены умного, красивого, талантливого, успешного человека, и даже романтическая мечта о совместном ребенке превращается в прагматическое желание родить его от талантливого отца. Жизнь Бузыкина буквально трещит по швам под напором уверенных в себе, энергичных людей, формализовавших свое представление о счастье. И в какой-то момент возникает ощущение, что все они — разные модификации единой системы.

Настоящая драма Бузыкина, и не только его, но и читателя, и автора, заключается в том, что с живой, непосредственной, исполненной радостных и грустных неожиданностей жизнью что-то случилось. Она приняла окончательную, окостеневшую форму, омертвела, она понимает только однозначные ответы «да» и «нет», она уже неподвижна, не способна к импровизации, саморазвитию. И разноликая жизнь, чувствуя этот свой недостаток, буквально присасывается к Бузыкину, все еще живому, исполненному жалости и сострадания, таланта и стремлений. Так от мелкого и бытового пьеса постепенно поднимается к вопросам бытийным.

Сам Володин был огорчен, что критика осуждает Бузыкина: «Меня удивляло, что в критических статьях и спорах вокруг „Осеннего марафона“ обсуждались главным образом недостатки главного героя. Вокруг него была хамка и бездарная хищница Варвара, алкоголик, подонок, готовый спить любого, Харитонов, человек, который приехал в чужую страну и решил, что всякий должен жить так, как ему кажется нужным, и бегать с ним в тот час, когда положено... А Бузыкин был иным, и его, как человека определенных нравственных ценностей, „опоз-

нали“ не все. Когда мне предлагали сделать из него подонка... я на это пойти не мог... Для меня сейчас исчезли бесспорные цельные натуры, но появилось желание больше понять человека, оправдать и даже простить! <...> Мне дорог Бузыкин, его талант, доброта, интеллигентность, нежелание причинять страдание и готовность страдать самому, лишь бы было хорошо другим»¹.

Александр Валентинович Вампилов (1937, г. Черемхово Иркутской обл. — 1972, озеро Байкал, Иркутская обл.). Отец — бурят, скотовод, опора семьи, окончил историко-филологический факультет в Иркутске, вернулся работать в школу. Мать — русская. Ее отца, бывшего священника, посадили в 1937-м. В 1944 году Вампилов пошел в школу, учился ровно, очень хорошо рисовал (сам оформил обложку «Стечения обстоятельств»). У него был прекрасный слух, самостоятельно научился играть на мандолине, домре, гитаре, хорошо пел.

А. Вампилов в 1955 году поступил на историко-филологический факультет Иркутского университета. «Оттепель» связывалась у студентов с понятиями «свободы», «фронды». Хорошим тоном считалось не приходиться на пары, а идти в библиотеку читать Ремарка и журнал «Новый мир».

В 1958 году в газетах были опубликованы десять его рассказов под псевдонимом «А. Санин». В 1959 году Вампилов поступил на работу в областную газету «Советская молодежь», где царила яркая, творческая атмосфера. Там же работал и В. Распутин. В 1961 году Вампилов под псевдонимом напечатал пьесу «Стечение обстоятельств». В 1962 году поступил на Высшие журналистские курсы в ЦКШ в Москве, что позволило расширить круг его общения. Ездил на творческие семинары в Ялту, Дубулты, Переделкино.

В 1965 году переезжает в Москву, на следующий год его принимают в Союз писателей. Заканчивает пьесу «Предместье» (окончательное название — «Старший сын»). Состоялась первая постановка «Прощания в июне». В 1965–1967 годах учится на Высших литературных курсах в Москве. После их окончания уезжает в Иркутск. Летом 1967 года завершает пьесу «Утиная охота», в 1971-м — «Валентину». В 1972 году Вампилов снова в Москве, общается с Георгием Товстоноговым, заключает договор с «Ленфильмом», статьи о нем появляются в ведущих изданиях. На пике славы его жизнь трагически обрывается — 17 августа 1972 года он погиб на Байкале.

Пьеса Вампилова **«Старший сын»** (1968), не содержащая ни формальных, ни фактических остроактуальных примет времени, оказала непосредственное влияние на драматургию новой волны. В ней Вампилов создает собственную оригинальную драматическую поэтику: смесь гротеска, легкой фантасмагории и махрового бытописательства. Пьесу формирует целый ряд давно известных в литературе мотивов, но здесь они вывернуты наизнанку: сын находит своего отца, неузнанный брат полюбил неузнанную сестру, брат вступает за честь сестры, старик-отец, обиженный родными, находит поддержку у своего изгнанного, но верного сына и т. д. Все эти мотивы классических превращений, хотя и в трагестированном, сниженном виде, скрыто присутствуют в тексте, придавая ему универсальный смысл, выводя за рамки обыденности. Главная действующая сила — не герои, а особая художественная стихия. В пьесе просматривается тяга к чудесному, свобода художественного вымысла, эксцентричность,

¹ Цит. по: Ланина Т. Александр Володин: Очерк жизни и творчества. Л., 1989. С. 254–255.

притчевость, ориентация на узнаваемость вечных, общелитературных, бытийных ситуаций и проблем.

Комедия начинается как легковесный водевиль. В городском предместье два подвыпивших паренька, Сильва и Бусыгин, провожая полузнакомых девиц, опоздали на последнюю электричку и, не желая ночевать на улице, заявили к хозяевам одного из домов с сообщением, что студент Бусыгин — старший сын главы семьи, музыканта Сарафанова. Они намеревались провести в доме лишь остаток ночи, но семья, с ее сложностями, тайнами, «надрывами», выписанными в манере Достоевского, затягивает в себя как в омут. И вот циничный, безалаберный Бусыгин уже не может бросить и порядочную, правильную, одинокую Нину, порвавшую со своим женихом, и старого, завравшегося, доброго и беспомощного шута Сарафанова, и истеричного, влюбленного в соседку «младшего брата» — десятиклассника Васеньку. Шутка превращается в сложную реальность, чреватую моральными обязательствами, ответственностью, вспыхнувшей любовью и жалостью. Шутка героя, считающего всех толстокожими, оборачивается желанием и умением любить.

В пьесе любопытно обыгран мотив маски, чужой роли как счастливой возможности выйти за собственные пределы, раскрыть иную сторону своей души. В семье Сарафанова все врут напрапалую, но, как ни странно, ложь оборачивается сердечностью, корыстный обман рождает доброту и любовь. Им противопоставлен жених Нины Кудимов — подтянутый, принципиальный, никогда не опаздывающий и не врущий, «хозяин своего слова». Но какой холодной, мертвой бесчувственностью веет от этого персонажа — пошлого, тупого, жестокого.

Пьеса **«Утиная охота»** (1967) стала не просто главным произведением Вампилова, его художественным открытием, но и поворотным моментом в развитии советской драматургии. Главный герой Зилов явился предтечей целой вереницы советских «лишних людей», героев произведений А. Битова и Ю. Трифонова, героев фильмов «Жил певчий дрозд», «В четверг и больше никогда» (сценарий А. Битова), «Плохой хороший человек» (по рассказу Чехова «Дуэль»), «Осенний марафон», «Полеты во сне и наяву».

Пьеса буквально соткана из узнаваемых реалий сибирского быта: тщательные сборы на охоту, поездки по Байкалу, вылазки в тайгу — все это составляло обычный антураж жизни и самого Вампилова, умелого охотника, рыболова, путешественника, и большинства его иркутских друзей. В то же время в пьесе изображается не столько быт, сколько бытие конца 1960-х годов.

В чем-то Вампилов опередил свое время. Обычный герой пьес второй половины 60-х — интеллектуал, профессионально занимающийся наукой, производством (например, в пьесе И. Дворецкого «Человек со стороны»). Наряду с «производственной драмой» ряд пьес разрабатывает сюжеты, связанные с остротой и новизной любовного чувства (пьесы В. Розова, Э. Радзинского, А. Арбузова). Только в середине 1970-х в драматургии отчетливо зазвучат иные ноты — «тоски по несбывшемуся», по даром проходящей жизни, ощущение «усталой совести». Зилов — первый в ряду героев такого рода, а потому пьеса была понята и принята далеко не сразу.

Зилов — представитель советского «потерянного поколения», герой конца 1960-х годов, одним из первых ощутивший духоту эпохи начинающегося за-

стоя. Ему не с чем бороться, в его жизни, на первый взгляд, нет места серьезным внешним конфликтам. Но есть внутренний конфликт, не драматический, а лирический: осознание убывания жизни в себе. Разрушены все ценности: дом, семья, друзья, любовь, работа — в сущности, все это для героя пустые слова. Он не верит ни себе, ни другим. Аморальность Зилова — это бунт против псевдоморали и всеобщей, тотальной лжи, которую он чувствует острее других.

Структура пьесы сложна, это смесь трагифарса и исповедального лиризма. Она представляет собой воспоминания отчаявшегося, находящегося на краю бездны героя. В ней есть пласт *настоящего, воспоминания и видения*. Сами по себе события не содержат трагического и остродраматического начала и не могут подвести к самоубийству. Однако тема самоубийства все время звучит в пьесе, на ней построена вся композиция, сложнейшая архитектура. В *настоящем* молодой инженер Зилов просыпается в тяжелом похмелье и получает от приятелей, Саяпина и Кузакова, похоронный венок. Он названивает приятелям, ему никто не отвечает, потом начинает собираться на долгожданную утиную охоту и вдруг приставляет ружье к груди. Подоспевшие друзья отнимают ружье, у героя истерика — он то ли плачет, то ли смеется. *Воспоминания* рисуют нам плоский, невыразительный, заурядный мир повседневной жизни героев. Невнятная инженерная работа, от которой они по возможности отлынивают, Зилов пытается сдать липовый отчет, при этом его предает друг, отказавшись разделить с ним ответственность. Жена Галина, которой Зилов изменяет, молоденькая любовница Ирина, которую Зилов тоже, в сущности, обманывает, дурак-начальник, которому надо льстить и угождать, иначе не видать повышения по службе, даже новая квартира — предел мечтаний людей 1960-х годов — и то абсолютно стандартная, как у всех, и вид из окна — на крышу очередного типового дома. В конце концов все вроде бы устраивается: неприятности на работе уладились, жена, узнав об интрижке с Ириной, уходит, герой может воссоединиться с возлюбленной, но почему-то в разгар вечеринки он устраивает скандал, оскорбляет друзей и Ирину, пытается разрушить привычную ткань бытия, ставшую ему ненавистной. В *видениях* Зилов представляет, как его знакомые и близкие отнесутся к его смерти, — и картины эти неутешительны.

Герой далек от идеала, но он наделен рефлексией, мучительно стремится к самоосознанию, хотя, казалось бы, Зилов живет такой пошлой жизнью, что она исключает возможность самоанализа. Драма Зилова в том, что он чувствует, как ткань жизни истончается, ее подлинность иссякает. Живое неумолимо превращается в неживое. Не уверен герой и в том, что окружающие его люди — живые, он берется это проверить жестокими, оскорбительными для них и себя способами. Он творит зло, но несчастен и сам.

Драмы случаются не от активного столкновения с реальностью, а от нестолкновения и превращения жизни в нежизнь. В юности кажется, что жизнь — это широкое поле возможностей и впереди ждет много нового, интересного; событий, побед и достижений, новых людей, а потом жизнь как-то постепенно смыкается вокруг, становится уже не полем, а дорогой, колеей, в которой тащишься по привычке: работа, дом, старые приятели... И когда понимаешь, что так теперь будет всегда, изо дня в день, из года в год, а впереди только старость, становится тошно и страшно. Вроде бы и жизнь не так плоха: жена, но-

вая квартира, работа, друзья, но это все похоже на старый пыльный выцветший ковер на стене. Он как бы создает видимость домашнего тепла и уюта, но почему-то при одном взгляде на него становится душно и хочется сбежать куда-то. Куда угодно, только бы на свежий воздух: в лес, на охоту... Почувствовать грань между жизнью и смертью, потому что в собственной жизни она постепенно стирается.

Герой хочет доказать себе, что еще жив (поэтому похоронный венок его так злит). Он не хочет доживать остаток жизни вот так, а как прожить ее иначе — не знает, наверное, уже не верит, что иначе вообще бывает, да и силы уже не те.

Единственное счастье для него — утиная охота, превращающаяся в своеобразный символ. Но в нем заключена амбивалентность. С одной стороны, это близость к природе, попытка раствориться в этом мире, забыться, забыть себя и свою тоску, с другой — убийство живых существ. Кроме того, проводником в этот мир природы может быть только официант Дима — страшноватый антагонист героя, что лишает утопию Зилова ее высокой поэзии. Дима абсолютно безупречен — здоров, подтянут, корректен — и алчен, безжалостен, душевно туп, проблема нравственного выбора перед ним не стоит вообще. В образе официанта Димы в более поздние годы некоторые критики видели зарождающуюся в недрах социализма новую социальную формацию, может быть, новый класс буржуазии, которая наберется сил и захватит все. Любопытно, что в спектакле МХАТ (1979) официант Дима (А. Петренко) похож на Мефистофеля.

Хватит ли у героя душевных сил жить дальше, будет он сопротивляться среде или капитулирует — неясно. У Вампилова нет готовых ответов, а потому в пьесе открытый финал.

Пьеса **«Прошлым летом в Чулимске»** написана в 1971 году. «Утиная охота» не была понята, и это подтолкнуло Вампилова к пересмотру художественных принципов. Происходит выпрямление нравственных исканий героя, прямое разворачивание сюжета. Драматический конфликт основан на событиях внешней, реальной жизни. В пьесе есть социальная определенность, но исчезает тайна характера. Главный герой, 32-летний следователь Владимир Шаманов, еще недавно был если не счастлив, то доволен. Жена — красавица, дочка высокопоставленных родителей, он разъезжал на собственной машине, был уверен в себе и удачлив. Но Шаманов захотел и не смог посадить в тюрьму «чье-то там сына», наехавшего на человека. Он боролся, но пришлось сдаться, когда перед ним выросла стена беззакония. Шаманов опустил руки и ушел от жены, опустил, живет в заштатном городишке, работает следователем в местной милиции, ходит на свидания к аптекарше. Вампилов рисует медицински точную картину абулии — паралича воли, но она имеет объективные причины. Он не видит и не понимает окружающих, даже страстно влюбленную в него Валентину. Его выводит из летаргии не любовь, а стыд и унижение.

Валентина — современная Антигона, в ее жизни явственно слышна поступь Рока. Ее починка забора у палисадника, который топчут и ломают прохожие, — ежедневный стоический подвиг, не нацеленный на результат, вопреки здравому смыслу, это неподчинение существующему порядку вещей. Возможно ли перевоспитать людей? Но этот символический поступок вносит в сюжет и другую, резкую ноту — высокой, несгибаемой требовательности, почти фанатизма. Это резко контрастирует с жизнью Шаманова: он, безвольный и ос-

лабевший, живет в мире, полном ярких сильных чужих страстей. Валентина страстно хочет перевоспитать жителей Чулимска, и она и Кашкина страстно любят Шаманова, Пашка любит и ревнует Валентину, и во имя этой любви он может убить, опозорить, надругаться. Вокруг «лишнего человека» кипит живая, страстная, дикая жизнь, малодуховная, но весьма полнокровная. Но и в этой жизни разрушено самое главное — в ней нет хотя бы дикой первобытной гармонии. Все эти люди придавлены государством, разрушившим когда-то их дикий уклад, но не предложившим ничего взамен. Так и не получит пенсии старый эвенк, да и вся жизнь чулимцев состоит из утрат, мелких запретов, спущенных сверху распоряжений. Из Чулимска уехали все, кто мог, жизнь там не имеет перспективы, она ощутимо неполноценна. Перед нами уже не только драма личности, но реалистическое, этнографически точное воспроизведение разрушающейся жизни провинции.

Контрольные вопросы

1. Какие жанры наиболее характерны для драматургии 1970-х годов?
2. В чем новизна драматического конфликта в этих пьесах?
3. В чем сходство между героями «Осеннего марафона» и «Утиной охоты»?
4. В чем заключается новизна поэтики «Утиной охоты»?
5. В чем проявляется амбивалентность символического образа утиной охоты?

Глава 3

ДЕРЕВЕНСКАЯ ПРОЗА

Понятие «деревенская проза» появилось в начале 1960-х годов. К ней можно отнести «Привычное дело» и «Плотницкие рассказы» Василия Белова, «Матренин двор» Александра Солженицына, «Последний поклон» Виктора Астафьева, рассказы Василия Шукшина, повести Валентина Распутина «Деньги для Марии», «Живи и помни», «Прощание с Матёрой», романную тетралогия Федора Абрамова «Братья и сестры», «Две зимы и три лета», «Пути-перепутья», «Дом», его повести «Деревянные кони», «Пелагея», «Алька» и др.

«Я горжусь тем, что вышел из деревни», — говорил Ф. Абрамов. Ему вторил В. Распутин: «Я вырос в деревне. Она меня вскормила, и рассказать о ней — моя обязанность». Отвечая на вопрос, почему он пишет в основном о деревенских людях, В. Шукшин сказал: «Я не мог ни о чем рассказывать, зная деревню... Я был здесь смел, я был здесь сколько возможно самостоятелен».

Не только память сердца питала тему малой родины, но и боль за ее настоящее, тревога за будущее. Исследуя причины острого и проблемного разговора о деревне, который вела литература в 1960–1970-е годы, Ф. Абрамов писал: «Деревня — это глубины России, почва, на которой выросла и расцвела наша культура. Вместе с тем научно-техническая революция, в век которой мы живем, коснулась деревни очень основательно. Техника изменила не только тип хозяйствования, но и самый тип крестьянина... Вместе со старинным укладом уходит в небытие нравственный тип. Традиционная Россия переворачивает последние страницы своей тысячелетней истории. Интерес ко всем этим явлениям в литературе закономерен... Сходят на нет традиционные ремесла, исчезают местные особенности крестьянского жилища, которые складывались веками... Серьезные потери несет язык. Деревня всегда говорила на более богатом языке, чем город, сейчас эта свежесть выщелачивается, размывается...». Однако, идеализируя деревенский общинный, соборный патриархальный уклад, противопоставляя его городской жизни с ее суетой, отрывом от природы, жаждой наживы и эгоизмом, писатели порой впадали в тенденциозность, объявляя крестьянскую жизнь более нравственной, чем городскую.

Деревня представлялась Шукшину, Распутину, Белову, Астафьеву, Абрамову воплощением традиций народной жизни — нравственных, бытовых, эстетических. В их книгах заметна потребность окинуть взглядом все, что связано с этими традициями, и то, что их ломало.

«**Привычное дело**» — так названа одна из повестей В. Белова. Жизнь как труд, жизнь в труде — привычное дело. Белов и другие писатели-деревенщики воспевают традиционные ритмы крестьянских работ, семейные заботы и тревоги, будни и праздники. Писатели тонко чувствуют глубинную культуру народа. Осмысляя его духовный опыт, В. Белов подчеркивает в книге «Лад»: «Работать красиво не только легче, но и приятнее. Талант и труд неразрывны». И еще: «Для души, для памяти нужно было построить дом с резьбой, либо храм на горе, либо сплести такое кружево, от которого дух захватит и загорятся глаза у далекой праправнучки. Потому что не хлебом единым жив человек».

В то же время деревенская проза трагична, она показывает картины жестокого разорения деревни, сначала во время коллективизации, потом в годы войны («Братья и сестры» Ф. Абрамова), в годы послевоенного лихолетья («Две зимы и три лета» Ф. Абрамова, «Матренин двор» А. Солженицына, «Привычное дело» В. Белова). Писатели показали несовершенство, неустроенность повседневной жизни героев, несправедливость, чинимую над ними властью, их полную беззащитность, что не могло не привести к вымиранию русской деревни. Поэтому «привычным делом» для Ивана Африканыча, героя повести Белова, становится не только тяжкий труд, но и бесконечная нищета, унижения, голодное существование детей, смерть жены, его деревенская жизнь лишается какой бы то ни было разумной перспективы. Закономерно, что герой отвечает на удары судьбы беспробудным пьянством.

И деревенская проза, начавшаяся с поэтизации детства и природы, завершилась осознанием великой утраты. Неслучаен мотив прощания, «последнего поклона», отраженный и в названиях произведений («Прощание с Матёрой», «Последний срок» В. Распутина, «Последний поклон» В. Астафьева, «Последняя страда», «Последний старик деревни» Ф. Абрамова), и в главных сюжетных ситуациях произведений, и в предчувствиях героев. Ф. Абрамов нередко говорил, что Россия прощается с деревней как с матерью.

В русской литературе жанр деревенской прозы заметно отличается от всех остальных. Под этот жанр могут подходить и произведения, описывающие взаимоотношения людей города и деревни, и даже произведения, в которых главный герой совсем не сельчанин, но по духу и идее эти произведения являются не чем иным, как деревенской прозой.

В зарубежной литературе очень мало произведений подобного типа. В странах Западной Европы крестьянство играло незначительную роль, а вся народная жизнь протекала в городах. В России издревле крестьянство играло главную роль в истории. Не по силе власти (наоборот, крестьяне были самыми бесправными), а по духу крестьянство было и, наверное, по сей день остается движущей силой российской истории. Благодаря этому произведения, освещающие данную тему, занимают особое место в литературе.

Отдельное место в этом ряду занимает **Василий Макарович Шукшин** (1929, с. Сростки Алтайского края — 1974, станица Клетская Волгоградской обл.). После войны подался в город, как и многие в то время. Работал слесарем во Владимире, строил литейный завод в Калуге, был разнорабочим, грузчиком, учеником маляра, восстанавливал разрушенные войной железные дороги. Шукшин отправляется в центр России. В 1958 году он дебютирует в кино («Два Федора») и литературе («Двое на телеге»). В 1963 году Шукшин выпускает свой первый сборник «Сельские жители». А в 1964 году его фильм «Живет такой парень» был удостоен главной премии на фестивале в Венеции. К Шукшину пришла всемирная известность. В 1965 году выходит его роман «Любовины» и в то же время на экранах страны появляется фильм «Живет такой парень». Шукшиным было написано всего два романа (второй — «Я пришел дать вам волю...» о Степане Разине). И, как говорил сам писатель, его интересовала одна тема — судьбы русского крестьянства.

Герой Шукшина оказался не только незнакомым, но и отчасти непонятым. Полярность мнений, резкость оценок возникали, как ни странно, именно пото-

му, что герой был не выдуман. А когда герой является отражением реального человека, он не может быть исключительно нравственным или безнравственным. В его героях поражают непосредственность действия, логическая непредсказуемость поступка: то неожиданно подвиг совершит, то вдруг сбежит из лагеря за три месяца до окончания срока. Чудики.

Сам Шукшин признавался: «Мне интереснее всего исследовать характер человека-недогматика. Такой человек импульсивен, поддается порывам, а следовательно, крайне естествен. Но у него всегда разумная душа». Герои писателя действительно импульсивны и естественны. И поступают так они в силу внутренних нравственных понятий, ими самими еще не осознанных. У них острая реакция на унижение человека, которая приобретает различные формы и иногда приводит к неожиданным результатам. Обожгла боль от измены жены Серегу Безменова, и он отрубил себе два пальца («Беспальный»). Оскорбил очкарика в магазине хам-продавец, и он впервые в жизни напился и попал в вытрезвитель («А поутру они проснулись...») и т. д.

В таких ситуациях герои Шукшина могут даже покончить с собой («Сураз», «Жена мужа в Париж провожала»). Герои не выдерживают оскорблений, унижений. Обидели Сашку Ермолаева («Обида»): «несгибаемая» тетка-продавец нахамила. Ну и что? Бывает. Но герой Шукшина не будет терпеть, а будет доказывать, объяснять, прорываться сквозь стену равнодушия. И... схватится за молоток. Или уйдет из больницы, не желая терпеть издевательства уборщицы, как это сделал Ванька Тепляшин и сам Шукшин («Кляуза»). Естественная реакция человека совестливого и доброго... Шукшин не идеализирует своих странных, непутевых героев. Идеализация вообще противоречит искусству писателя. Но в каждом из них он находит то, что близко ему самому. И вот уже не разобрать, кто взывает к человечности — писатель Шукшин или Ванька Тепляшин.

Шукшинский герой, сталкиваясь с «узколобым гориллой», может в отчаянии сам схватиться за молоток, чтобы доказать неправому свою правоту, когда правда, совесть, честь не могут доказать, что они — это они. А хаму так легко, так просто укорить совестливого человека. Все чаще столкновения героев Шукшина становятся для них драматическими. Шукшина многие считали писателем комическим, «шутейным», но с годами все отчетливее обнаруживалась односторонность этого утверждения, как, впрочем, и другого — о «благодушной бесконфликтности» его произведений. Сюжетные ситуации рассказов Шукшина остроперипетийны. В ходе их развития комедийные положения могут драматизироваться, а в драматических обнаруживается нечто комическое. При укрупненном изображении необычных, исключительных обстоятельств ситуация предполагает их возможный взрыв, катастрофу, которые, разразившись, ломают привычный ход жизни героев. Чаще всего поступки героев определяют сильнейшее стремление к счастью, утверждению справедливости («Осенью»). Иногда это стремление к справедливости принимает уродливые формы, как, например, в знаменитом рассказе «Срезал», где герой, Глеб Капустин, интуитивно чувствует и непреодолимую пропасть между жизнью города и деревни, и зависть, и ущемленность деревенского жителя, и не умеет выразить это иначе, чем в злобном глумлении над теми, кто сумел вырваться в город и «зачахнуть».

Шукшин решает кардинальную проблему: что есть человек? В чем суть его бытия на Земле? В рассказах, написанных в последние годы, все чаще звучит страстный, искренний авторский голос, обращенный прямо к читателю. Шукшин заговорил о самом главном, наболевшем, обнажив свою художническую позицию. Он словно почувствовал, что его герои не всё могут высказать, а сказать обязательно надо («Верую», «Крепкий мужик», «Мастер», «Срезал», «Вечно недовольный Яковлев», «Микроскоп», «Забуксовал», «Упорный», «Выбираю деревню на жительство»).

Контрольные вопросы

1. В чем проявляется идеализация деревенской жизни в прозе писателей-деревенщиков?
2. В чем состоит тенденциозность деревенской прозы?
3. Почему в деревенской прозе постоянно возникает мотив прощания?
4. Какие потери для общества в целом несет распад традиционной деревенской жизни?
5. В чем противоречивость героев Шукшина?

Глава 4

ФАНТАСТИКА БРАТЬЕВ СТРУГАЦКИХ

Братья Стругацкие, Аркадий Натанович (1925–1991) и Борис Натанович (1933–2012). Аркадий Стругацкий — переводчик с японского и английского, Борис — математик, астроном. Известность к ним пришла в 1959 году, когда вышла их первая книга «Страна багровых туч» — фантастический роман об исследователях Венеры, людях недалекого коммунистического будущего — храбрых, талантливых, до самозабвения любящих науку и верящих в прогресс. Роман положил начало многотомной эпопее о будущем «мире Полудня», где не будет социального неравенства, где лейтмотивом жизни людей станут свободный труд и обретение знаний. Затем выходят романы «Путь на Амальтею» (1960), «Стажеры» (1962), «Возвращение (Полдень. 22-й век)» (1962), сборник «Шесть спичек» (1960), идейно связанные с первым романом. Эти произведения Стругацких органично совпали с эпохой «оттепели» с ее верой в научно-технический прогресс, дающий людям поразительные возможности, в поступательное развитие человека и человечества, в возможность построения рационального и гуманного общественного строя. Авторы умело сочетали приключенческий сюжет, тайны, неожиданные открытия с узнаваемыми человеческими характерами, наделенными мелкими особенностями и даже недостатками. Оставаясь в рамках соцреализма, авторы создали живой, свободный, обаятельный мир, лишенный недостатков развитого социализма: разъедающего живое дело бюрократизма, архаичной навязчивой идеологии, тотального контроля.

Но уже в повести «Далекая Радуга» начинают звучать трагические ноты. Технократы у власти, фанатично преданные науке, удовлетворяющие свое научное любопытство, приводят к катастрофе целую планету, при этом погибают и сами исследователи. Призывы остановиться, изучить последствия бурного научного прогресса не были услышаны. Человек возжаждал безграничных возможностей: «человек-флаер, человек-реактор, неуязвимый, бессмертный». Такова судьба ученого Камилла, но, срастив себя с машиной, он чувствует страшное одиночество. Возникает и другой вопрос: что делать в мире ученых, гениальных изобретателей тому, кто лишен творческих способностей?

В повестях «**Попытка к бегству**» (1962) и «**Трудно быть богом**» (1964) поставлена проблема, которая в 1960-е годы носила, как казалось, отвлеченный, чуть ли не академический характер, но в современном мире обрела острую актуальность. Может ли часть человечества перепрыгнуть через общественную формацию: из рабства или феодализма шагнуть в мир материального изобилия, развитой науки и техники, равенства, свободы, уважения к правам личности? Примет ли человек, не изживший «палеолита в сознании», этот мир безоговорочно или попытается обратить историю вспять и вернуться к привычным социальным нормам? В повести «Трудно быть богом» герои будущего развитого и человеческого общества чувствуют ужас и беспомощность при столкновении с дикими феодальными нравами инопланетного Арканара. Страшно и другое: тесно общаясь с этим бесчеловечным миром, главный герой, «прогрессор» Румата, постепенно теряет гуманистические идеалы, любовь и доверие к человеку. «Что со мной произошло? Куда исчезло воспитанное и взлелеянное с детства

уважение к себе подобным, к замечательному существу, называемому „человек“? А ведь мне уже ничто не поможет. Ведь я же их по-настоящему ненавижу и презираю...». Трагизм ситуации усугубляется тем, что сотрудники Института экспериментальной истории, превосходно знающие теорию развития общества, столкнулись, как им кажется, с каким-то отклонением — планомерно уничтожаются ученые и поэты, страна погружается во мрак насилия и религиозного фанатизма. Однако земляне, обладающие колоссальными возможностями, делающими их почти богоравными, обрекают себя на роль пассивных наблюдателей, опасаясь навредить и ввергнуть страну в окончательный хаос. Стоит ли лишать народ собственной истории, навязывая ему искусственный «прыжок» в более гуманные, но чуждые условия? Яркий, авантюрный сюжет разворачивается стремительно, главный герой проходит страшные испытания и пытается понять, в чем состоит его долг. Между тем отношение к нему даже лучших представителей Арканара неоднозначно. От его помощи отказываются и предводитель народного восстания Арата, и ученый Будах — оба требуют либо решиться на кардинальные изменения в этом мире, либо не вмешиваться. Но если отказаться от миссии несения прогресса народам, пребывающим в духовной тьме, как быть с собственной совестью? В отличие от исполненной исторического оптимизма литературы соцреализма, повести Стругацких заканчиваются трагически.

В повести **«Хищные вещи века»** (1965) представлена гротескная модель общества потребления, которое может появиться в недалеком будущем. Здесь нет голодных, удовлетворены базовые физические потребности, но с духовными потребностями дело обстоит значительно хуже. Для толпы — увеселительные аттракционы волновой светомузыки (по сути, нового дешевого наркотика), для эстетов — тайные притоны разнообразного разврата и откровенных извращений вроде уничтожения картин, наконец, новое зло — сильнейший, полностью уводящий в иллюзорный мир наркотик, который можно создать из подручных средств, а потому доступный каждому. Удержится ли человечество от соблазна или, не найдя в себе сил к активной жизни, погрузится в яркий мир галлюцинаций и перестанет существовать — однозначного ответа на этот вопрос нет. Критики отмечали, что повесть является «антиутопией в утопии», так как главный герой приходит в эту антиутопию из «мира Полудня», которого не коснулись соблазны общества потребления.

Последнее произведение, в котором звучит оптимизм эпохи «оттепели», — повесть **«Понедельник начинается в субботу»** (1965), «сказка для научных сотрудников младшего возраста», как сказано в подзаголовке. Жизнь в Институте чародейства и волшебства напоминает реальность закрытых, недоступных для обычных людей наукоградов — Академгородка под Новосибирском, Дубны, Пулковской обсерватории и др. Эта жизнь почти полностью изолирована от окружающей реальности. На первый взгляд, это счастливый мир. Ученые талантливы и духовно свободны, влюблены в науку, вся их жизнь проходит в веселом научном поиске. Но уже сами писатели ощущают возможность существования этой модели только в пространстве сказки: сотрудники — профессиональные волшебники, их помощники и подопытные персонажи — домовые, русалки, упыри, Баба Яга и Змей Горыныч. Иронично относятся писатели и к способности научного знания преобразовать мир: в институте разрабатывают рецепты

вечной молодости и вечного счастья. И даже в этой ироничной и блистательной утопии появляются мрачноватые черты советской научной реальности: узнаваем профессор Выбегалло, демагог, циничный карьерист, бездарь и фальсификатор (его главный прототип — Т. Д. Лысенко). История его «научной» деятельности напоминает жутковатый фарс: он стремится создать человека, довольно-го и морально, и физически (видимо, в противовес Фаусту Гёте, вечно к чему-то стремившемуся), и созданный им упырь готов свернуть пространство и остановить время.

В 1968 году, после вторжения советских войск в Чехословакию, у интеллигенции окончательно исчезла вера в способность трансформации режима. Поэтому продолжение «Понедельника», «Сказка о Тройке», показывает растерянность «шестидесятников» и торжество советской бюрократии. За публикацию сильно урезанного варианта этой повести был закрыт журнал «Ангара».

Роман **«Обитаемый остров»** (1969) — одно из самых известных произведений Стругацких. По форме это захватывающий боевик, но в то же время роман воспитания. Юный посланец коммунистического мира Максим Каммерер совершает вынужденную посадку на обитаемой планете. Он оказывается в стране, представляющей собой обломок некогда огромной Империи, развалившейся в ходе ядерной войны. Несмотря на голод, болезни и прочие невзгоды, население демонстрирует единство с властью, которое временами переходит в пароксизм восторга. Всеобщую ненависть вызывают лишь «выродки» — они враги народа, шпионы, вредители. Но постепенно Максим выясняет, что выродки — просто несчастные люди, испытывающие непонятные головные боли, особенно во время приступов всеобщего энтузиазма, при этом большинство из них резко негативно относятся к власти. Побывав солдатом, партизаном, заключенным в лагере, герой узнает страшную правду: единодушие в стране достигается постоянным излучением, парализующим способность мыслить критически, выродки же к нему нечувствительны, а потому поддаются пропаганде. По мрачной иронии Стругацких, центр излучения расположен в телецентре.

Одна из самых сложных в философском плане повестей — **«Улитка на склоне»**, издававшаяся частями — в 1966 и 1968 годах, затем фактически запрещенная, полностью опубликованная только в 1988 году. Действие этой фантазмагорической повести, напоминающей тексты Кафки, происходит в двух соприкасающихся мирах: на огромном утесе, нависшем над лесом, стоит некая организация — «Управление по делам Леса», ее посланцы, работники «биостанции», работают и на краю Леса. Под утесом раскинулся необъятный дикий неизученный Лес, полный тайн, иногда откровенно мрачных и пугающих. Параллельно разворачиваются два сюжета: Кандид потерпел крушение на вертолете и оказался в деревушке аборигенов среди Леса. В каком-то смысле Лес — это метафора народа, живущего по загадочным биологическим законам, где разные кланы и группы враждуют между собой, большинство пребывает в полусне, беспомощно и не понимает своей судьбы, а наиболее активные, хотя и такие же ограниченные и невежественные, пускаются на разного рода бесчеловечные биологические и социальные эксперименты, искреннее считая это «прогрессом» (отряды «славных подруг», причудливо совмещающих феминизм, социальный утопизм и откровенное человеконенавистничество). Кандид понимает, что ему не выбраться из Леса, но принимает решение сопротивляться абсурд-

ному и жестокому лесному «прогрессу» до конца. Другой интеллигент, Перец, тоскует в стенах Управления, погрязшего в бюрократическом маразме, не способного не только управлять Лесом, живой жизнью во всем ее многообразии, но и даже изучать ее. Барахтаясь среди бессмысленных циркуляров, Перец сопротивляется административному безумию, но, сам не понимая как, оказывается в кресле директора Управления, правда, вместо безграничной власти он чувствует свое полное бессилие. Интеллигент проигрывает в столкновении как с докультурным, хаотическим сознанием жителей Леса, так и с государственно-административным абсурдом. Повесть содержит множество аллюзий — от варварской коллективизации и сталинской радиопропаганды до современного западного феминистского движения.

Утопическая мечта человека о встрече с более развитым разумом, ускользнувшей в будущее рассматривается Стругацкими и с другой стороны, когда объектами воздействия «прогрессоров» становятся сами земляне. В повести **«Пикник на обочине»** (1972), на основе которой был написан сценарий знаменитого фильма А. Тарковского **«Сталкер»** (1977), рассказывается, что на Земле в результате инопланетного посещения остается множество «даров». Часть из них способствует прогрессу, но большая часть бесполезна или опасна, и человечество вынуждено оградить Зону контакта военными кордонами. Местное население потихоньку растаскивает дары и снабжает общество опаснейшими видами оружия массового уничтожения. И все-таки именно к внеземному разуму обращает свою мольбу главный герой, циничный, озлобленный сталкер Рэд Шухарт, всю жизнь сражавшийся с обществом за себя и свою семью. Проклиная несправедливое устройство жизни, он молит Золотой шар, исполняющий желания: «Счастья для всех, даром и пусть никто не уйдет обиженный!» Эта утопическая мечта — пожалуй, единственное, что способно объединить человечество. По верному замечанию Н. Л. Лейдермана и М. Н. Липовецкого, «утопическая тема возникает здесь на обломках утопии, когда уже понятно, что встреча с будущим не приносит ничего, кроме разрушительных последствий... не исправляет, а усугубляет пороки настоящего, не обеспечивает гармонию, а подстегивает хаос»¹.

В повести **«За миллиард лет до конца света»** будущее, вторгающееся в настоящее, уже имеет безличный характер. Нечто препятствует крупнейшим ученым, не дает им перейти грань, за которой они совершат фундаментальное открытие. Их научную работу постоянно прерывает вторжение соседей, красавиц, стихийных бедствий, а затем следователей и работников непонятных спецслужб. Один из героев, Вечеровский, высказывает остроумную гипотезу, что сама Вселенная противится тому, чтобы люди нарушили «гомеостазис», то есть ее равновесие. Ученые стоят перед выбором: прекратить научный поиск, сдаться силе, чье могущество неизмеримо, или продолжить борьбу.

Позднее творчество Стругацких разнообразно, ярко, но в нем превалируют ноты умудренного пессимизма. В повести **«Жук в муравейнике»** (1979) уже знакомый нам Максим Каммерер пытается разгадать тайну Льва Абалкина, подкидыша загадочной цивилизации Странников. Но в мире «Полудня» тоже, ока-

¹ Лейдерман Н. Л., Липовецкий М. Н. Современная русская литература: 1950–1990-е годы : учеб. пособие. М., 2003. С. 293.

зывается, царят ксенофобия и иррациональные страхи, особенно среди «прогрессоров», смело вмешивавшихся в жизнь на чужих планетах. Общество будущего оказывается строго иерархично, важнейшие решения принимает узкий круг элиты, подозрительно напоминающий советские спецслужбы. В повести **«Волны гасят ветер»** речь уже идет не о всесии науки, а о вертикальном прогрессе, когда часть земель вступает в новую фазу эволюции, обретает сверхчеловеческие возможности и навсегда покидает Землю. Об эволюции идей говорит и поздний фантазмагорический роман **«Град обреченный»**.

Одно из важнейших свойств творчества Стругацких — попытка восстановить авторитет утопии, казалось бы, развенчанной и ниспровергнутой в ходе советского эксперимента с его террором и сталинским ГУЛАГом. Мир духовной свободы и нравственной ответственности в их произведениях упрямо и мужественно противостоит существующим и возможным проявлениям всяческого общественного и личного зла.

Контрольные вопросы

1. Каких недостатков реального социализма лишен мир коммунистического «Полдня» Стругацких?
2. Какие черты, по Стругацким, будут свойственны человеку коммунистического будущего?
3. Каково отношение писателей к научному прогрессу?
4. В чем состоит проблема ускоренного социального развития «отставших» цивилизаций?
5. Какие опасности, по мысли Стругацких, несет «общество потребления»?

Глава 5

ЛЕНИНГРАДСКАЯ ГОРОДСКАЯ ПРОЗА (А. БИТОВ, В. ПОПОВ)

Городская проза — проза писателей, родившихся в крупных городах, чье творчество формировалось под влиянием городской культуры (дворцы и музеи, площади и набережные, старинные улицы). Они часто обращаются к теме исторической памяти, сохранения и преемственности культуры. Их проза философична и полна различных литературных аллюзий. Город в этих произведениях — не просто место действия, а связующее звено между разными поколениями его обитателей, хранитель культурной памяти.

В данном пособии мы обращаемся к теме именно петербургско-ленинградской городской прозы, поскольку оно написано прежде всего для учащихся-петербуржцев.

«Ленинградский текст» — часть «петербургского текста», понятия, введенного В. Н. Топоровым и прижившегося в современном литературоведении, — до сих пор остается малоисследованным. В. Топоров утверждал, что «петербургский текст» закончился вместе с Петербургом, то есть с переименованием города в Ленинград и утратой им своей основной функции и статуса — столицы империи. Для него последними авторами «петербургского текста» были А. Ахматова, О. Мандельштам и К. Вагинов.

Однако «петербургский–ленинградский текст» продолжает существовать и играет немаловажную роль в современной культуре. В работах исследователей в основном рассматривается «ленинградский текст» Довлатова и Бродского. Он является не просто прямым продолжением «петербургского текста», но и его развитием и усложнением, так как мифологема города, на которой строился петербургский миф и «петербургский текст» в XIX веке, осложняется темами революции и войны.

Ленинград, разрушенный революцией и войной, переживший страшные испытания во время блокады, но не сдавшийся, не сломленный, становится более человечным, живым пространством (по сравнению с Петербургом Гоголя, Достоевского, Некрасова) и уже не воспринимается как огромный и бесчеловечный город. Он теперь даже более пригоден для жизни маленького человека, чем Москва, потому что «если выпало в империи родиться, лучше жить в глухой провинции у моря» (И. А. Бродский «Письма римскому другу»). У города появляется нечто общее с маленьким человеком — бедность, незаслуженное забвение, хрупкость, незащитность перед произволом власти и при этом мужество и стойкость.

Расцвет ленинградского текста пришелся на 1960–1980-е годы, когда в литературу вошло поколение «шестидесятников». В современном литературоведении под «шестидесятниками» традиционно подразумевают москвичей, дружную компанию молодых поэтов, писателей, группировавшихся вокруг журнала «Юность», часто забывая ленинградцев-«шестидесятников» или упоминая только самые известные имена: Битова, Довлатова и Бродского. Причем их творчество описывается таким образом, что каждый писатель предстает вне направления, вне эпохи, как бы сам по себе, как будто они росли и формировались в вакууме, без среды. Но этот подход, на наш взгляд, неверен. Идеи, замыслы

рождались у этих писателей в диалогах друг с другом, с друзьями, за пиршественным столом на квартирах и в ресторанах. Общность эпохи «оттепель», как и период их вхождения в литературу и творческого становления, время их общей молодости — первый и важнейший фактор, определяющий точки схождения не только между различными ленинградскими писателями, но и между москвичами и ленинградцами-«шестидесятниками».

Фактором, определяющим расхождения между писателями Москвы и Ленинграда, является то, что ленинградцы с самого начала понимали внешний характер «оттепельных» реформ и не верили в «социализм с человеческим лицом». Они помнили (или знали по рассказам старших) блокаду Ленинграда и во многом спровоцированный советской властью чудовищный голод, не забыли и ужасных довоенных (1934) и послевоенных (1946) репрессий в Ленинграде. С одной стороны, от москвичей их отличала бóльшая оппозиционность по отношению к власти, с другой — эта оппозиционность была не внешняя, громогласная, показная, а внутренняя, выражающаяся в попытках писать так, как будто советской власти просто нет или она не имеет к ним никакого отношения, быть не советскими или антисоветскими, а просто хорошими писателями, пишущими о вечных вопросах бытия. П. Вайль и А. Генис также отмечают социальную пассивность ленинградцев, подчеркнутое отсутствие интереса к общественной проблематике и сосредоточенность на внутреннем мире. Идеалом и образцом для этих писателей была пушкинская «тайная свобода», воспетая еще Блоком, свобода внутренняя, духовная. Москвичам же больше нравилось влиять на умы сотен, тысяч своих слушателей, призывать и вести за собой толпы, громогласно прославлять и порицать.

В среде ленинградцев можно отметить зависть к бóльшим возможностям москвичей (больше журналов, издательств, менее бдительная цензура), бóльшей свободе, но в то же время ироническое отношение к москвичам, обусловленное слишком острой актуальностью их творчества, оборачивающейся публицистичностью и даже плакатностью. Над ними посмеивались за вычурность и громогласность, за попытки подражать Маяковскому, за близкие (хотя часто и непростые) отношения с советской властью.

В. Новиков считает, что «шестидесятникам» Москвы и Ленинграда были свойственны разные типы остроумия. У ленинградцев часто присутствует то особое ироничное отношение к жизни, которое было несвойственно москвичам и даже вызывало в них некоторое отторжение. Москвичи всерьез и искренне поверили в обновление режима, идеалы «шестидесятничества», и потому для них стало настоящей трагедией разочарование в «оттепели», «ленинских нормах» и т. п. А ленинградцы, с недоверием встретившие внешнее послабление режима, предпочитавшие внутреннюю свободу, которую силой у человека отнять невозможно, эпоху застоя и новое закручивание гаек восприняли с ироничной улыбкой, не как трагедию, а как «нормальный ход», потому что жизнь так устроена и ничего другого ожидать не приходится. Поэтому это время для них стало периодом творческого расцвета и выхода на новый уровень осмысления реальности.

Одним из ярчайших авторов ленинградской городской прозы в 1970-е годы был нынешний председатель Союза писателей Санкт-Петербурга **Валерий Георгиевич Попов**. Он родился 8 декабря 1939 года в Казани в семье биолога.

В 1963 году окончил Ленинградский электротехнический институт, в 1970-м — сценарный факультет ВГИК. С 1963 по 1969 год работал инженером. Первый рассказ опубликовал в 1963 году, а первый сборник «Южнее, чем прежде» — в 1969-м.

По возрасту принадлежащий к поколению «шестидесятников», Попов вошел в литературу на рубеже 1960–1970-х, и в его творчестве отражен этот разлом. С одной стороны, его рассказы и повести внешне напоминали городскую исповедальную прозу с ее молодым героем, ищущим свое место в жизни и не желающим идти проторенными путями. С другой стороны, обилие гротеска и явная ориентация на авангардистские эксперименты 1920-х годов, прозу ОБЭРИУ (Объединения реального искусства) выделяли творчество Попова из современного ему литературного контекста. Критики подчеркивали «нестандартность литературной позиции» автора и «непривычность его творческого почерка», отмечали, что он «решительно не вписывается в ряды и обоймы, он одинок в литературном мире». Н. Елисеев отмечает, что Попов — «норма питерской интеллигентной жизни. И в то же время он один такой. Он — единственный, кто умудрился эту норму, эту типичность воплотить и выразить». Уникальность Попова отмечал и Д. Быков: «В русской литературной традиции Попов странен, почти неуместен именно отсутствием изначальной установки на страдание». По мнению Н. Крыщука, которое мы разделяем, «герой Попова, несомненно, автобиографичен и лиричен насквозь», поэтому мы не делаем различий между главными героями рассказов Попова, вошедших в сборник «Две поездки в Москву». По крайней мере, о раннем творчестве Попова можно сказать, что он «все время пишет одну книгу с одним сквозным героем, в жизни которого преломляется так или иначе его время, мироощущение его поколения».

Хотя в текстах Попова не было ничего антисоветского, многоликому официальному идеологическому маразму они противостояли решительно. Острота писательского взгляда позволяет ему подмечать смешное, абсурдное в обыденной жизни, ставшее настолько привычным, что мы перестали его замечать. Его рассказы возвращают нас к представлению о норме, вроде бы совершенно очевидной, но почему-то забытой в суете и ежедневных сражениях с «бытом». Герою Попова открылась простая истина, что все в жизни на самом деле легко, но мало кто об этом догадывается. Люди сами усложняют жизнь себе и окружающим и превращают ее в страдание.

Одни — потому что прошли через войну, жизнь научила их волноваться по любому поводу, экономить (проявлять бережливость), надрываться там, где это уже не нужно. С ними можно выжить в трудные времена, но жить обычной жизнью тяжело. Таковы мать героя из рассказа «День починки одежды», Стас из рассказа «Успеваем...»: «Конечно, в трудную минуту он не подведет, но в легкую с ним тяжело!»

Другие — скрывая свою бездарность, имитируют деятельность, суетятся, чтобы никто не догадался, что они бездари и бездельники. Таков, например, парник героя рассказа «Южнее, чем прежде». «В институте, получив задание, он обычно долго смотрит на него, задыхаясь от обиды и гнева. Потом, хлопнув дверью, убегает в самый дальний от нас корпус, забираясь, так сказать, поглубже. Оттуда, а потом отовсюду вдруг начинает нарастать рокот, вот он все ближе, все громче, и в нашу комнату врывается эта огромная жуткая волна — звонят,

подпрыгивая, телефоны, ругаются все со всеми, плачут монтажницы и машинистки, и над всем этим, а точнее, во всем этом летает он, упиваясь столь бурной деловой атмосферой <...> Зато никто уже не забудет, как мы делали такой-то проект, и всегда будут помнить, кто его возглавлял».

Третьи — чтобы придать себе больше важности, значительности, усложняют жизнь в основном другим, во всем отказывая и все запрещая, как, например, Фаныч из одноименного рассказа. При этом он искренне считает, что «делает важное дело, причем делает правильно, как положено, не то что некоторые другие».

А есть и такие, которые всю жизнь только тем и занимаются, что ставят себя в безвыходное положение, например друг героя рассказа «Нормальный ход», который должен был быть одновременно на работе, на выездных соревнованиях и в комиссии самоконтроля. В итоге он в качестве члена комиссии по самоконтролю выявил собственный прогул и сам на себя написал докладную директору.

Такие люди слишком зациклены на том, что положено и что не положено, и признают возможность радости только в специально отведенных для нее местах. «А там ее почти и нет, совсем нет, настолько она зыбка, неуловима и сразу же ускользает оттуда, где ее объяснили и прописали». Полезность свою они исчисляют собственной усталостью: «— А ты уверен, что приносишь ее, пользу? — Как же, — озадаченно, — так выматываюсь...» Герою Попова «непонятны и неприятны люди, которым достаточно лишь устать, чтобы считать день проведенным с пользой». Он пытается бороться со сложившимся мнением, что только упорный труд может привести к успеху, утверждает, что «если действительно работать, а не имитировать <...> не так уж много надо времени и сил», но эта мысль кажется всем непривычной, крамольной.

В рассказах Попова странным образом сочетаются новаторство молодежной исповедальной прозы с ее героем — ироническим суперменом, не желающим жить так, как предписано (родителями, коллективом, всем обществом), но становящимся в конечном счете передовиком производства — и классическая литературная традиция, заставляющая вспомнить о «маленьком» и «лишнем человеке».

В сущности, маленький человек русской классической литературы вышел из жанра идиллии. Герой идиллии любит жизнь, кротко, с благодарностью принимает ее, он увлечен своим личным маленьким делом, привержен идеалам добра и желает жить в гармонии с миром, судьбой и собой — в отличие от так называемого «лишнего человека», чья жизнь протекала в борьбе «с собой и светом», страстного и ничем не удовлетворенного. Но, как мы видим в литературе XIX века, враждебная среда, персонифицированная в образе холодного, жестокого Петербурга, противостоит маленькому человеку и старается уничтожить его, как бы он ни пытался от нее отгородиться. Для идиллического героя — Евгения («Медный всадник»), Башмачкина («Шинель»), Макара Девушкина («Бедные люди»), Мечтателя из «Белых ночей» — идиллической судьбы, жизненной гармонии в пространственно-временном континууме России (а тем более Петербурга) нет, да и быть не может.

Маленький человек В. Попова — конечно, человек другой эпохи. Но подобно своим отдаленным литературным предшественникам, он тих и стеснителен, чувствителен и раним. Герой — чудака, мечтатель, при этом он не считает себя

лишним, хотя его неумение и неготовность подчиняться условиям и условностям социума вызывают насмешки и негодование окружающих. Соседи визгливо смеются над ним, школьные товарищи охотно травят его, при этом он даже не может испытывать к ним злость — ведь «у них были такие радостные лица, они так были довольны!». При этом, как и его литературные предшественники, герой Попова не элементарен, он наделен особым, оригинальным взглядом на мир, который ему удастся сохранить, даже став взрослым, и именно в этом — его «большая удача». «И пусть некоторые называли меня ненормальным, — как хорошо, что я сохранил эту „ненормальность“ — теперь уже, наверное, навсегда!» Однако Н. Елисеев считает, что этот герой со всем его сюрреализмом, абсурдом, аутизмом — норма питерской интеллигентской жизни. И в то же время он — один такой: «Он — единственный, кто умудрился эту норму, эту типичность воплотить и выразить».

Особая острота видения, которой наделен герой Попова, проявляется и в изображении города. Петербург Попова — необычный: это не классические набережные, дворцы и соборы. А. Генис отмечает: «Поразительно, но у этого петербуржца совсем нет архитектуры. <...> В той решительности, с какой Попов избавляется от городских примет, чувствуется вызов традиции. <...> Сравнение Попова не показывает нам описанное, а преображает его, делая мертвое живым, к тому же — прирученным, домашним».

Попов никогда не пользуется общепринятым набором штампов. Город не мрачен, не зловещ, а радостен и прекрасен, под стать настроению героя: «Только тот, кто жил в Ленинграде, может представить, как это прекрасно: ранним утром пройти на байдарке по широкой дымящейся Невке. Или на закате, в штиль, выйти в розовый зеркальный залив». Именно это непосредственное, акмеистическое ощущение жизни, радостное удивление при встрече с ней, умение наслаждаться самыми простыми, обыденными вещами — характерная особенность прозы Попова, не раз отмеченная критиками.

Второй характерной особенностью его прозы является ирония, которой, как щитом, ограждает себя герой, защищаясь от напора бессмыслицы и хаоса. При этом он проявляет необычайную твердость. Это отдельный человек, который не может и не хочет слиться с социумом, готов тихо отстаивать свой суверенитет, свои привычки, то маленькое место в мире, которое принадлежит только ему. Он решительно сторонится начальствующих, не хочет «становиться человеком» под их чутким руководством (рассказ «Эталон»), посмеивается над деловитыми, шустрящими, норовящими что-то достать и урвать друзьями-антиподами. В то же время ему смешна легковесная субкультура так называемой «интеллигентной» молодежи: состояниями натужными и неестественными он называет стремление «спорить по ночам до хрипоты» и «часами говорить о прекрасном». Такой герой мог возникнуть и существовать именно в Ленинграде: здесь, вдали от вавилонской суеты, столичного шума у человека есть время «полежать, себя вспомнить».

Ленинграду Попов противопоставляет Москву, где «миллионы соблазнов! ГУМ, ЦУМ... Вообще, бум!» В рассказах «Кровь и бензин», «Гиганты» Москва предстает местом, где кипит светская жизнь. Люди — удачливые, деловитые, надрывающиеся на работе трудоголики, а по сути, их существование нередко оборачивается бешеной пустой суетой и имитацией дела. Действительно,

в XX веке Москва приняла на себя столичные функции и возродила знакомые мифологемы: теперь уже она стала Вавилоном, Третьим Римом, вавилонской блудницей на семи холмах. Апокалиптический петербургский миф, видоизменившись, пришелся ей впору.

С Петербургом же произошли знаменательные метаморфозы, и в 1970-х годах Попов, возможно, одним из первых зафиксировал это. По-прежнему это место тяжело для жизни. Чтобы существовать в Петербурге, нужно особое мужество. В болоте, на берегу огромной холодной реки и холодного моря, где ветер дует со всех четырех сторон, где мгла царит восемь месяцев в году, в нелюбимой властями полунищей «второй столице», где рефлектирующий интеллект точно не обретет ни «настоящих» денег, ни карьеры, где не нужно, да и некуда торопиться, маленький человек упрямо согревает пространство города живым дыханием, рассеивая бесчеловечность жизни. Но именно жизни, а не города — Петербург уже перестал быть чуждым своим обитателям. Дворы-колодцы, ржавые крыши и лестницы с истертыми ступенями уже не пугают и не угнетают, скорее даже вызывают ностальгию, а красота набережных и проспектов не режет глаз. Герой Попова обыденно перечисляет: «проехал по набережной, переехал Кировский мост, проехал всю Петроградскую сторону и через Каменный выехал на Приморское шоссе». Пространство города сжимается и как-то одомашнивается. Даже неуютные заводские окраины предстают в каком-то особом свете: «Речка с темной водой, и над ней почему-то множество белых чаек. Красные кирпичные здания, навалившиеся пузатые заборы <...> Сбоку вдруг промелькнул заросший полынью тупик, солнечный, с остренькими блестящими камешками, какой-то неожиданный, нездешний...»

Больше всего персонажи Попова любят свой непарадный город. Они умеют заметить трогательную и невзрачную красоту городских окраин. В рассказе «На прощанье» любовно выписаны ржавый балкон, проволока, крыши, трубы, которые городскому жителю заменяют березки. Кирпичные стены, темные сырые дворы, тепловатый, с запахом керосина ветерок в метро.

И маленький человек, небрежно отодвинутый государством на край жизни, внезапно именно в Ленинграде–Петербурге обретает способность стать равным своему высокому человеческому предназначению. Здесь он успевает ощутить себя на свидании с судьбой, и оказывается, что его судьба соразмерна судьбе города, равновелика ему. Пропasti между маленьким человеком и великим городом более нет.

А. Мелихов считает, что «Попов не верит, что можно так перепланировать бесполовщину жизни, чтобы из нее исчезли ужас и страдание. Зато он верит, что ужасу можно противопоставить остроумие, переводящее ужас в гротеск, наблюдательность, умеющую отыскать забавно оступившуюся букву в грозном документе, ну и, конечно, мужество, готовое улыбнуться на краю пропасти».

И все-таки, даже если ты свободен и бесстрашен настолько, чтобы позволить себе быть счастливым, жизнь все равно проходит. «Как печально, что ушло то время, когда с утра до вечера, не осознавая этого, я купался во всеобщей любви ко мне и даже, уже засыпая, чувствовал ее разгоряченной кожей, как загар!» Герой задается вопросом: «Что случилось со мной? Почему все ушло? В чем ошибка?» — и вдруг понимает, что никакой ошибки нет. «Глупо думать, что жизнь будет идти, а все тебя по-прежнему будут любить!» Оказывается, просто

жизнь так устроена — «нормальный ход». Но, даже осознав этот печальный факт, герой не сдается, а продолжает восклицать: «Жизнь удалась!», давая замечательный пример высокой нормы, представляя именно ленинградский, петербургский опыт непоказного, негромкого, частного, негероического сопротивления, идеал внутренней независимости и духовной свободы.

Таким образом, в рассказах и повестях В. Попова 1960–1970-х годов происходит творческое развитие темы взаимоотношений человека и города. В связи с утратой Ленинградом его основной функции имперской столицы город, утративший официозный блеск, становится проще, роднее и ближе человеку. В свою очередь, ленинградец, «маленький человек», пройдя все трагические испытания XX века, чувствует особое духовное родство со своим городом.

Другим важнейшим автором ленинградской городской прозы является **Андрей Георгиевич Битов**. Он родился в 1937 году в Ленинграде, его отец был архитектором, мать — юристом. Из блокадного Ленинграда его в 1942 году вывезли сперва на Урал, потом в Среднюю Азию. В 1944-м он вернулся в родной город, на Аптекарский остров, который играет ключевую роль в его ранних рассказах. В 1955–1962 годах учился в Горном институте на геолого-разведочном факультете с перерывом на службу в армии (1957–1958). Посещал ЛИТО Горного института, затем ЛИТО при издательстве «Советский писатель». Первые рассказы печатались в альманахе «Молодой Ленинград» (1960). Первый сборник, «Большой шар», вышел в 1963 году, а в 1965-м Битов был принят в Союз писателей. В 1965–1966 годах он учился на Высших сценарных курсах в Москве, где познакомился и подружился со многими выдающимися деятелями искусства (Резо Габриадзе, Грантом Матевосяном и др.). Живет попеременно в Москве и в Петербурге. Важнейшие книги Битова: «Дачная местность», «Улетающий Монахов», «Уроки Армении», «Грузинский альбом», «Оглашенные, или Новые сведения о человеке» и, конечно, роман «Пушкинский дом», принесший автору мировую известность и репутацию одного из первых русских постмодернистов (о романе см. следующую главу).

«Улетающий Монахов» и примыкающие к нему рассказы Битова

Одной из важнейших особенностей романа А. Битова «Улетающий Монахов» является то, что складывался он постепенно. Сам Битов пишет об этом: «Роман-пунктир „Улетающий Монахов“ складывался семь лет, писался двадцать <...> Главы выходили как отдельные повести и рассказы и воспринимались отдельно. Время моего героя Алексея Монахова помножено на возраст автора и смену поколений читателей»¹.

Главы романа изначально представляли собой отдельные рассказы и повести, написанные в разное время и объединенные личностью центрального персонажа, Алексея Монахова: «Дверь» (1960), «Сад» (1962–1963), «Образ» (1965, 1973), «Лес» (1965, 1972), «Вкус» (1966, 1980). Стихотворение «Лестница (Шестой рассказ)» было издано и включено в состав романа «Улетающий Монахов» только в 1990 году, когда этот роман впервые вышел полностью, отдельным из-

¹ Битов А. Г. Окончание книги // Литературная газета. 1990. № 31. С. 6.

данием. Битов так объясняет появление «Шестого рассказа»: «Пять, как в старину говорили, пиес. Я потратил героя как только мог, больше с ним ничего нельзя было поделать. Однако для первого и полного издания хотелось шесть. Шесть как-то круглее. И вот нашлось. Среди уже написанного. Название уж больно прилегало»¹. Впоследствии в роман включен еще один рассказ — «Взгляд».

Не только состав романа, но и его название неоднократно менялись. В окончательный вариант романа не входят некоторые произведения, которые либо входили в него ранее, либо примыкали к нему по сходству характеров героев и проблематики, при этом композиционно соседствуя в сборниках. Совокупность битовских текстов так часто называют гипертекстом, что это уже стало как бы общим местом в литературоведении, посвященном Битову. Зыбкость романских границ, постепенное формирование романов из самостоятельных новелл характерны не только для раннего творчества писателя. Свои последние романы («Оглашенные», «Преподаватель симметрии») автор строит из отдельных произведений, иногда сходных по проблематике, иногда объединенных общим автобиографическим героем. Таким образом, тот факт, что отмеченные произведения могли бы стать составной частью рассматриваемого романа, не вызывает удивления. Примечательно то, что они в роман не вошли. Проанализировав их, мы поймем, почему они оказались не востребованными в структуре романа и в чем принципиальное различие между ними и рассказами, вошедшими в цикл о Монахове.

«Фиг»

Герой рассказа «Фиг» (1959) — мальчик Алеша, школьник. Ему не хочется делать уроки, вместо занятий он точит карандаши, слоняется по коридору, читает чужое письмо, мучает кошку, читает «Декамерон», выпрошенный у дяди, хотя знает, что мать не разрешила бы ему читать эту книгу. Это напоминает нам Алексея из «Сада», которому тоже очень не хочется заниматься, готовиться к экзамену, и он стрижет аккуратные полоски бумаги для шпаргалок, «много больше, чем успел бы написать и чем даже надо было»². Алексей прячет шпаргалки, когда мать приходит проверить, чем он занимается, точно так же, как Алеша из «Фига» прячет книгу, когда ему кажется, что мать идет его проверять. Алексей читает письмо тетки, когда приходит к ней в комнату, чтобы украсть облигации, а герой «Фига» читает письмо соседки Люси, вытащив его из кармана ее пальто в коридоре.

Нам не трудно было бы представить себе, что Алексей из «Сада» — это выросший Алеша из «Фига», если бы не эпизод с кошкой, которую мальчик мучает, бьет мокрым полотенцем, загоняет под комод и мечтает кинуть в мусоропровод. Здесь характер героя уже сформирован и отчетливо виден. В характере же Алексея Монахова, особенно в ранних рассказах, еще нет этой определенности, это личность в процессе формирования, все время ускользающая от окон-

¹ Битов А. Г. Указ. соч.

² Битов А. Г. Империя в четырех измерениях : в 4 т. Харьков ; М., 1996. Т. 1 : Петроградская сторона. С. 197. В дальнейшем ссылки на это издание будут даваться в тексте с указанием страницы.

чательных определений. Поэтому в том числе в названии романа фигурирует эпитет «улетающий».

Рассказ «Фиг» интересен еще и в том плане, что в нем заложены многие мотивы будущего романа «Пушкинский дом». Алеша по-детски подражает своему деду, крупному ученому или писателю (в рассказе это не уточнено), пьет молоко из рюмки, раскланивается перед зеркалом и ходит «заложив руки за спину, как делал когда-то дедушка»¹. Левушка будет так же подражать отцу: заваривать себе чай покрепче и пить его через макаронину, вообразив, что на голове у него черная академическая камилавка. Дядя Алеши очень похож на дядю Диккенса². Оба пьют и не стесняются в выражениях, характеризуя окружающую действительность: дядя Диккенса говорит, что все «говно», без конца принохивается: «А не кажется ли тебе, что здесь чем-то воняет?»³. Дядя Алеши также считает, что вокруг чем-то воняет. Этот персонаж имеет сходство и с отцом Левушки Одоевцева: оба так или иначе «дожевывают» репутацию знаменитого отца, причем сами не верят в то, о чем пишут, в то, чем занимаются. Вокруг Алеши и вокруг Левушки формируется атмосфера лжи, дети остро чувствуют ханжество и неискренность взрослых. Но в «Фиге» эта тема затронута лишь вскользь, а в «Пушкинском доме» она впоследствии станет одной из ключевых.

«Бездельник»

Таким же неопределенным и неопределившимся героем, как Алексей Моныхов, является Виктор из рассказа «Бездельник» (1961–1962). Примечательно, что в английском переводе «Бездельника» имя героя изменено — там он Алеша. Молодой человек с неопределенными чертами характера и неопределенной внешностью проходит испытательный срок в некоем учреждении. С работой он совершенно не справляется, начальника ненавидит и очень остро ощущает бессмысленность того, чем занимается. Другие также ощущают эту бессмысленность: сотрудникам описанного в рассказе научного учреждения куда приятнее перетаскивать шкафы и скреплять все подряд скоросшивателем, чем заниматься тем, что официально именуется делом. Все с нетерпением ожидают звонка, означающего конец рабочего дня. Душная атмосфера несвободы, всеобщей регламентации давит героя. Только вырвавшись с работы, Виктор ощущает себя живым и радостным, он замечает красоту вокруг: синее небо, свежий белый снег, красный трамвай с белой крышей, красных, синих, зеленых детей в парке и голубой купол церкви (имеется в виду мечеть возле станции метро «Горьковская»).

Герой постоянно ощущает некую неправильность в окружающей жизни и в самом себе, он видит одиночество людей и «горький опыт невозможности»⁴

¹ Битов А. Г. Большой шар. М., 1963. С. 120.

² Это сходство было замечено еще Куртом Шай. См.: Shaw K. C. Chasing the Red Balloon: Psychological Separation in the Fiction of Andrej Bitov, 1958–1962. Diss. University of Kansas, 1988. P. 126, 161.

³ Битов А. Г. Пушкинский дом. СПб., 1999. С. 37.

⁴ Битов А. Г. Аптекарский остров. Л., 1968. С. 61.

достучаться до другого человека через стены из «жесткого прозрачного камня»¹, бессмысленность ежедневных скучных занятий, которыми заполнена жизнь взрослых, неизбежность старения родителей, жалость к ним, и мучается от неспособности оправдать их ожидания.

В сущности, герой очень точно, хотя и подсознательно, чувствует какой-то сбой, деформацию самого общественного организма, когда-то утратившего традиционные межличностные связи и не сумевшего обрести новые. В такой системе у человека — сознает он это или нет — отнято чувство общности с себе подобными, и он оказывается замкнутой изолированной системой, лишенной нравственных целей, какого-то внутреннего стержня².

Смутная неудовлетворенность жизнью побуждает Виктора выдумывать и мечтать. Он мечтает о том, как совершит какой-нибудь поступок, желательного героического, например раскроет убийство, а вместо этого прогуливает работу и идет в кино. Но и это не является поступком: как впоследствии Левушка в «Пушкинском доме», Виктор хочет оправдаться и «всеми силами сохранить все как было»³, поэтому он идет в поликлинику получать бюллетень. При этом его мучает совесть: «Мне стыдно и плохо оттого, что я не такой, как все, что я такой слабый и безвольный и так хочу и не могу заставить себя быть хорошим, быть как все, чтобы быть спокойным и быть правым»⁴. Поступок же совершает вместо Виктора другой, незнакомый парень, помогающий лошади втащить телегу на обледенелый мост. При этом, когда Виктор и другие прохожие вслед за парнем кидаются помогать лошади и всех объединяет общий благородный порыв, владеющее героем ощущение одиночества и «отщепенства» на время пропадает, но когда он остается один, его снова охватывает тоска. Чтобы заглушить ее, он напивается. В душе героя воцаряется подобие гармонии, он попадает в заснеженный сад, где маленький мальчик строит снежный город. Виктор пытается завязать разговор с ребенком, начинает мечтать, что он маленький-маленький, живет в этом городе и водит грузовик по его улицам. Но мальчик пугается его и уходит.

На следующее утро, в состоянии похмелья, Виктор снова едет на работу и думает: «Я еду в автобусе, и на этот раз мне не удастся стать ни летающим человеком, ни гипнотизером, ни сыщиком... Я только вспоминаю об этом. И странную вещь обнаруживаю я, вспоминая. Раньше когда-то, мне кажется, что безумно давно, я просто летал, просто был невидимкой, совершал подвиги и умирал от обиды. И даже не замечал, как делал это. А теперь <...> любая моя мечта, пустая и глупая, печально кончается в самой мечте. И нет в ней ни победы, ни торжества. Всегда в ней есть сомнение или разочарование и предполагаемый печальный исход. Это в мечте-то, в пустой и глупой... Это-то и есть опыт? Это-то, только возросшее до безобразия, и будет зрелость и мудрость? И я так же ловко постарею, незаметно отказываясь от того и от этого и приговаривая: как я был тогда наивен и глуп, как я ничего не знал и не понимал, — и при этом

¹ Битов А. Г. Аптекарский остров.

² Переключку с этой проблематикой можно обнаружить и в произведениях современников Битова, прежде всего в рассказах Рида Грачева, в его эссе «Настоящий современный писатель», в романе Инги Петкевич «Большие песочные часы».

³ Битов А. Г. Аптекарский остров. С. 74.

⁴ Там же.

буду чувствовать успокоенность и удовлетворение. К черту, к черту...»¹. Казалось бы, на героя снисходит озарение, после этого что-то должно измениться в его жизни². И правда, он находит в себе силы не врать и не изворачиваться перед начальником, оправдывая вчерашний прогул, но поступка он опять не совершает, лишь отмалчивается, слушая нотации начальника, и снова пытается уйти в свой мир, рассматривая маленький пузырек в оконном стекле: «Удивительно в этом пузырьке! И небо, и снег, и трамвай, и деревья, и купол — все помещается в нем. Маленькое, странно вытянутое и какое-то особенно яркое. Там снежный город. Кто-то живет в нем, вовсе крохотный... Интересно, каким он видит меня оттуда?»³. На этом рассказ заканчивается, обретая кольцевую композицию, ведь начинался он с того, что Витя точно так же стоял в кабинете начальника и размышлял о том, каким его видят другие люди. Кольцевая композиция, как и позднее, в «Пушкинском доме», символизирует окончательную невозможность вырваться из замкнутого круга, совершить поступок, означает невозможность события. Однако очевидно, что это вина не только героя, но и самой советской действительности, вязкой, засасывающей, где любой звук, любое движение уходят как в вату, не порождая отклика. В этом смысле может быть существенным то, что другое название этого рассказа — «Без дела»⁴. Такое название означает, что в этом мире для героя нет и не может найтись настоящего дела, и, может быть, его безделье — это как раз единственная возможность избежать приспособленчества, а возможно — подлости и предательства⁵.

Как и героя рассказа «Дверь», Виктора беспокоит то, как его видят другие люди, что они о нем думают. С «Садом» этот рассказ сближает образ героя, еще не преодолевшего до конца грань между детством и взрослостью, еще не сформировавшегося, не определившегося, но уже наделенного неким жизненным опытом. И Виктор, и Алексей занимаются неинтересным, нелюбимым делом, стараясь угодить родителям, подстроиться под тот образ, который достаточно жестко навязывает им окружающая среда, но в них еще слишком много детского (а значит, живого, истинного), и подстроиться не получается. Они оба чувствуют, что в детстве знали и понимали жизнь лучше, чем теперь: «Вдруг я понимаю, какой я был мудрый ребенок, что после кино шел куда-то на Острова, где по-прежнему мало людей, а те, кто есть, вырвались и живут, как я, краденной жизнью. Теперь я слишком много понимаю — не могу поступить мудро и не еду на Острова»⁶, — так думает Виктор; Алексей же, читая книгу, прочитанную когда-то в детстве, ощущает то же самое: «Представление, вначале тешившее его, что вот тогда он ничего не понимал, а сейчас, поживший, так сказать, и умудренный, все поймет, обернулось досадой: казалось, в детстве он понимал больше» (236). С этими рассуждениями о притупляющем чувства жизненном опыте коррелирует образ заснеженного сада, фигурирующий и в «Саде», и в «Бездельнике» и символизирующий потерянный рай детства.

¹ Битов А. Г. Аптекарский остров. С. 82.

² Это традиционный прием русской классической литературы, наиболее последовательно и мощно применявшийся в творчестве Л. Н. Толстого.

³ Битов А. Г. Аптекарский остров. С. 85.

⁴ См.: Битов А. Г. Повести и рассказы: Избранное. М., 1989. С. 160.

⁵ Это мнение было высказано первым редактором А. Битова — К. М. Успенской.

⁶ Битов А. Г. Аптекарский остров. С. 74.

Однако в «Бездельнике», как мы уже сказали, не происходит никакого события, герой так и не решается на поступок. В «Саде» же Алексей поступок как раз совершает, пусть и неблагоприятный — крадет облигации ради любимой женщины. Таким образом, здесь проявляется некая сюжетная динамика и связанная с ней динамика образа. В романе-пунктире каждый рассказ — точка перелома, где герой изменяется, приобретая все новый и новый опыт. В «Бездельнике» же, несмотря на приобретение героем опыта, этот перелом не ощущается, его нет. Возможно, это происходит еще и потому, что герой «Бездельника» не проходит через испытание любовью (традиционное для русского классического романа), в то время как главной, стержневой темой каждого из рассказов, вошедших в итоге в роман «Улетающий Монахов», является любовь.

«Пенелопа»

Лобышев, герой рассказа «Пенелопа» (1962), тоже постоянно беспокоится, каким его увидят со стороны, что о нем подумают. Он уже вполне социализирован, благополучно встроился в систему общественных отношений и очень боится выпасть из образа, из роли, которую играет. Этим он похож на Монахова уже из «Образа» или даже из «Леса». Ему хочется быть смелым и решительным, как Одиссей из фильма, но единственный поступок, на который он в итоге решается, оказывается подлостью. Желая порисоваться, предстать значительным, деловым и успешным, Лобышев обманывает девушку, видимо, только что вышедшую из тюрьмы, нищую и беззащитную: обещая устроить ее на работу, дает ей несуществующий адрес где-то за городом, зная, что она потратит последние деньги на поездку и будет там долго и напрасно ждать.

С Алексеем Монаховым его сближает «механичность <...> рефлекторный автоматизм»¹, они оба наделены «хорошо развитыми механизмами пресечения неприятных и тревожных мыслей»². Только совершенное предательство заставляет Лобышева очнуться и начать думать «не вскользь, не как бы, не вроде, не забывая, не в полусне» (83). По мнению Э. Чансес, «в том, что Лобышев к концу рассказа все же осознает факт своей лжи, теплится слабый огонек надежды»³. Однако нам все-таки представляется, что логика развития этого характера не дает оснований поверить, что жизнь героя как-то изменится — и, соответственно, нет больше интереса к его дальнейшей судьбе. Герой был поставлен перед испытанием и это испытание не прошел. Он уже «подсчитан, взвешен, разделен». Монахов же, хотя и совершает неблагоприятные поступки, на протяжении всего романа ни разу не попадает в ситуацию, когда от него требуется окончательный, судьбоносный выбор. Именно эта неопределенность позволяет продолжать повествование о нем.

Главное отличие «Пенелопы» от «Улетающего Монахова» заключается, как нам кажется, в том, что основной темой этого рассказа является дихотомиче-

¹ Аннинский Л. Точка опоры. Этические проблемы современной прозы // Дон. 1968. № 6. С. 175.

² Bakich O. A New Type of Character in the Soviet Literature of the 1960s: The Early Works of Andrei Bitov // Canadian Slavonic Papers. 1981. Vol. 23, № 2. P. 127.

³ Чансес Э. Андрей Битов: Экология вдохновения / пер. с англ. И. Ларионова. СПб., 2006. С. 101.

ская тема совести и предательства, героического поступка и подлости (недаром мелкая современная житейская история разворачивается на фоне подвигов героев античного эпоса), но примечательным образом отсутствует тема любви. В романе-пунктире также очень важна тема предательства и совести, но главной, как уже отмечалось выше, все-таки является любовная тема. По словам Резо Габриадзе, написавшего предисловие к первой публикации рассказа «Вкус», «Улетающий Монахов» — роман именно о любви. «„Камерность“ этого романа кажущаяся: он раскрыт во времени, в истории поколения, — отсюда, наверно, та потрясающая узнаваемость, объединяющая в опыте любви любые поколения»¹. Не случайно эта тема имеет универсальный характер: единственное, в чем мог герой проявить себя в эту эпоху, — не работа, не общественная жизнь, а именно любовь, особенно если герой лишен способности к творчеству².

Контрольные вопросы

1. Каковы основные черты петербургского мифа?
2. Назовите писателей, внесших наибольший вклад в становление петербургского текста.
3. В чем проявляется творческое развитие темы взаимоотношений города и героя в прозе В. Попова?
4. В чем советская критика видела главный недостаток героев ранних произведений А. Битова?
5. Какой символический образ в прозе Битова напоминает об утраченном детстве?

¹ Габриадзе Р. О рассказе «Вкус» и о романе «Улетающий Монахов» // Литературная Грузия. 1983. № 1. С. 61.

² Подробный анализ романа «Улетающий Монахов» см.: Андрианова М. Д. Авторские стратегии в романной прозе Андрея Битова. СПб., 2011.

Глава 6

РОЖДЕНИЕ РУССКОГО ПОСТМОДЕРНИЗМА

На Западе постмодернизм появился на рубеже 1960–1970-х годов. Одним из первых шагов стала работа американского литературоведа Лесли Фидлера «Пересекайте рвы, засыпайте границы», опубликованная в 1969 году в «Плейбое». Затем последовал ряд других, наиболее значительные из которых: «Ситуация постмодерна» Ж.-Ф. Лиотара, «Ризома» Ж. Делеза и Ф. Гваттари, а также работа Ж. Деррида «О грамматологии», посвященная деконструкции. Среди важных для постмодернизма работ следует отметить статьи Ролана Барта «Смерть автора» и Мишеля Фуко «Что такое автор?».

В России постмодернизм окончательно оформился в конце 1980-х годов как реакция на стремительно начавшиеся социально-политические и экономические изменения в стране. Новая действительность продиктовала новые законы отражения реальности. Бесспорно, элементы постмодернизма явственно обозначились уже в творчестве Андрея Битова, Венедикта Ерофеева, Саши Соколова в 1960–1970-х годах, но как литературное направление, захватившее писателей не только первого ряда, он заявил о себе в момент острого кризиса и разрушения старых общественных форм.

Постмодернистское умонастроение несет на себе печать разочарования в идеалах и ценностях Возрождения и Просвещения и в порожденных ими традициях (в свое время начетнически воспринятых литературой соцреализма), с их верой в прогресс, в торжество разума, в безграничность человеческих возможностей. «Общим для различных национальных вариантов постмодернизма можно считать его отождествление с именем эпохи „усталой“, „энтропийной“ культуры, отмеченной эсхатологическими настроениями, эстетическими мутациями, диффузией больших стилей, эклектическим смешением художественных языков <...> Возвышенное замещается удивительным, трагическое — парадоксальным. Центральное место занимает комическое в его иронической ипостаси: иронизм становится смыслообразующим принципом мозаичного постмодернистского искусства».

С другой стороны, основания этого явления имеют еще и онтологический характер: явление постмодернизма характерно для мировой культуры в целом — и это уже обусловлено особенностями всей современной цивилизации. Постмодернистские произведения ставят под сомнение существование действительной реальности: «С появлением сетей массовой коммуникации, Internet, с усилением в нашей жизни роли компьютеров появилась возможность замены реального мира компьютерной иллюзией. Таким образом, теперь мы все в большей или меньшей степени соприкасаемся с виртуальной реальностью <...> Именно на этом сомнении как основном принципе и строятся все произведения постмодернистской эстетики».

Еще одна характерная черта постмодернизма — ощущение перенасыщенности грузом культуры прошедших эпох. Писатель-постмодернист то нигилистически высмеивает элементы прошлых культур, то создает из них, как из подручного материала, новые конструкции, то творчески их переосмысляет, но решительно не способен без них обходиться. Отсюда вытекает увлече-

ние эстетикой чужого слова, установка на ремейк, палимпсест и т. п. Как отмечает М. Эпштейн, «текст мыслится „интертекстуально“, как игра сознательных и бессознательных заимствований, цитат, клише».

Впрочем, Е. Троскот считает, что многие черты, присущие постмодернистскому искусству, не столько характеризуют его, сколько выражают общую культурную парадигму современности. Именно в этом ключе следует рассматривать обобщающую классификацию основных характеристик постмодернистского искусства, предложенную американским литератором Ихабом Хассаном:

- 1) неопределенность, открытость, незавершенность;
- 2) фрагментарность, тяготение к деконструкции, коллажам, цитациям;
- 3) отказ от канонов, от авторитетов, ироничность как форма разрушения;
- 4) утрата «я» и глубины, ризома, поверхностность, многовариантное толкование;
- 5) стремление представить непредставимое, интерес к эзотерическому, к пограничным ситуациям;
- 6) обращение к игре, аллегории, диалогу, полилогу;
- 7) репродуцирование под пародию, травести, пастиш, поскольку все это обогащает область репрезентации;
- 8) карнавализация, маргинальность, проникновение искусства в жизнь;
- 9) перформанс, обращение к телесности, материальности;
- 10) конструктивизм, в котором используются иносказание, фигуральный язык;
- 11) имманентность (в отличие от модернизма, который стремился к прорыву в трансцендентное, постмодернистские искания направлены на человека, на обнаружение трансцендентного в имманентном).

Однако выяснение характерных особенностей постмодернизма еще не завершено. Некоторые исследователи справедливо указывают, что определенные признаки современных текстов, воспринимаемые как постмодернистские, обнаруживаются и в литературах прошедших эпох. Например, Сергей Корнев утверждает: «Опора на цитаты, на фиксированный ряд сюжетов и тем, на образцовые произведения прошлого, когда суть не в новизне сюжета, а в новизне исполнения, сочленения, обработки, — это состояние любой развитой устоявшейся культуры <...>. Интертекстуальность, как открыл нам Бахтин, — это сущность не столько постмодернизма, сколько литературы вообще. В постмодернизме она просто приобретает сознательную и более выпяченную форму». Опровергая сложившееся мнение о пародийно-издевательском характере постмодернизма, он пишет: «Сущность постмодернизма определяет скорее не стеб, а состояние на грани стеба. Когда не ясно, говорят ли это всерьез, или это издевательство, пародия, или даже пародия на пародию <...> Классический текст не просто говорит, но еще и заявляет: „Вот это я говорю всерьез, а это — шутка или пародия“. Постмодернистский текст высказывает только чистую мысль и оставляет самому читателю воспринимать меру ее серьезности, он заставляет его самого сделать выбор». Одной из определяющих черт постмодернизма С. Корнев считает «эпистемологическую неуверенность» современного человека, который не видит того, на что мог бы опереться. А значит, не видит и того, что мог бы отрицать полностью, на все сто процентов: «Он не может производить чистую сатиру или пародию <...> А если он и смеется — это всегда смех

над самим собой». Однако это «балансирование на грани» очень сложно и в чистом виде, возможно, вообще недостижимо, считает Корнев. «Идеал постмодернизма — шизоидное сознание, полностью расщепленное в идеологическом плане, обломки которого мирно сосуществуют».

Один из крупнейших представителей русского постмодернизма — **Венедикт Ерофеев** (1938, станция Пояконда Мурманской обл. — 1990, Москва). Отец — начальник железнодорожной станции, репрессированный и отбывавший лагерный срок в 1939–1954 годах. Детство «Веничка» провел по большей части в детском доме в Кировске (Кольский полуостров).

Окончил школу с золотой медалью. В середине 1950-х — начале 1960-х годов учился сперва на филологическом факультете МГУ, потом в Орехово-Зуевском, Коломенском и Владимирском педагогических институтах, но отовсюду был отчислен. С 1958 по 1975 год жил без прописки, работал магазинным грузчиком в Коломне, подсобником каменщика и приемщиком стеклотары в Москве, истопником-кочегаром во Владимире, дежурным отделения милиции в Орехово-Зуеве, бурильщиком в геологической партии (Украина), библиотекарем (Брянск), монтажником кабельных линий связи в различных городах России, Литвы и Белоруссии (это нашло отражение в сюжете поэмы «Москва–Петушки»), лаборантом паразитологической экспедиции в Узбекистане, лаборантом ВНИИДиС «по борьбе с окрыленным кровососущим гнусом» в Таджикистане и т. п.

Ерофеев еще в ранней юности отличался незаурядной эрудицией и любовью к литературному слову. В 17-летнем возрасте во Владимире написал «Записки психопата».

В 1970 году Ерофеев заканчивает поэму в прозе «Москва–Петушки». В этом и других своих произведениях он тяготеет к традициям сюрреализма и литературной буффонады. Помимо «Записок психопата» и «Москва–Петушки», Ерофеев написал пьесу «Вальпургиева ночь, или Шаги командора», эссе «Василий Розанов глазами эксцентрика» и не поддающуюся жанровой классификации «Благую весть», а также подборку цитат из Ленина «Моя маленькая Лениниана». Пьеса «Диссиденты, или Фанни Каплан» осталась неоконченной. После смерти писателя были частично изданы его записные книжки. В 1992 году журнал «Театр» опубликовал письма Ерофеева к сестре Тамаре Гущиной.

По словам Ерофеева, в 1972 году он написал роман «Шостакович», который у него украли в электричке, вместе с авоськой, где лежали две бутылки бормотухи. В 1994 году Владислав Лён объявил, что рукопись все это время лежала у него, и он вскоре ее опубликует. Однако опубликован был лишь небольшой фрагмент якобы написанного Ерофеевым романа. Большинство критиков считают этот фрагмент фальшивкой. (По мнению Владимира Муравьева, сама история с романом была выдумана Ерофеевым, который был большим любителем мистификаций.)

В 1985 году Венедикт Ерофеев принял крещение в католической церкви, в единственном в то время в Москве действующем католическом храме Св. Людовика. Крестным отцом был друг Ерофеева, филолог Владимир Муравьев. В последние годы жизни Ерофеев страдал неизлечимой болезнью — раком горла (стоит вспомнить, что Веничка из поэмы «Москва–Петушки» убит ударом шила в горло). Писатель скончался в Москве 11 мая 1990 года. Похоронен

на Кунцевском кладбище. В Москве на площади Борьбы ему поставлен памятник, во Владимире на здании пединститута в честь Ерофеева установлена мемориальная доска. Книги Ерофеева переведены более чем на 30 языков. О нем снят документальный фильм П. Павликовского «Москва–Петушки» (1989–1991).

Поэма «**Москва–Петушки**» была написана в 1969–1970 годах, появилась в израильском альманахе «Ами» в 1973 году. В СССР поэма впервые была напечатана в декабре 1988 — марте 1989 года в журнале «Трезвость и культура» (все нецензурные слова в публикации были заменены отточиями), в авторской редакции впервые вышла в альманахе «Весть» в 1989 году.

Автор сливается с героем и нарочно дает ему свое имя — граница между автором и героем размыта. Реальное имя автора обретает символическое звучание: Венедикт, или Бенедикт, означает «благословенный», а «ерофей», согласно словарю Даля, — горькая травка, ингредиент крепкой и горькой спиртовой настойки «Ерофеич». Начинается поэма с того, что герой в очередной раз не смог найти Кремль и вышел к Курскому вокзалу. Он устал и ослабел, его внутренние голоса — «ангелы» — пообещали ему, что в привокзальном буфете есть херес, но хереса не оказалось. Закупив дешевого спиртного, он садится в электричку «Москва–Петушки» и едет к трехлетнему сыну, замечательному младенцу, который знает букву «Ю», и к любовнице, «белоглазой дьяволице». В электричке едет грязный, истеричный, вороватый и полубезумный народ. Стихийно организовывается пьянка, где, как на античном пиру-симпозиуме, говорят о культуре и об истории, о Пушкине и о России, о философии и о политике. Мы как будто заглядываем за официальный фасад правильных советских слов и поступков — и видим оборотную, непарадную сторону советской жизни. Венечка вдохновенно рассказывает о коктейлях «Ханаанский бальзам» и «Слезка комсомолки», «Дух Женева» и «Иорданские струи». Перед нами так называемая советская «мениппея» — вывернутая наизнанку, карнавализованная реальность, почти сказочная повесть о племени, поющем и пляшущем, живущем в грязи и нищете, беззаботно поглощающем чудовищные алкогольные смеси без видимого вреда для здоровья. Постепенно сказочная реальность, чем-то напоминающая «Вечера на хуторе близ Диканьки», одновременно становится романом странствий и мистериальным сошествием в Дантов ад — это и ад российской народной жизни, и личный алкогольный ад Венечки. В его пьяных грезах появляется Сфинкс, задающий ему математически точные, но абсурдные и тоскливые загадки. В какой-то момент герой обнаруживает, что он проспал свою станцию, поезд идет обратно, в Москву, и он так и не увидится с сыном. Его охватывает ужас, возникает мистический мотив преследования: какие-то четверо, то ли мистические посланцы дьявола, то ли реальные сотрудники спецслужб, а вернее — и то, и другое, гонятся за Венечкой, он пытается спрятаться от них в подъезде, и на лестничной площадке они вонзают ему в горло шило. «С тех пор я не приходил в сознание, и никогда не приду».

Поэма наполнена библеизмами и советскими газетными штампами, прозаизмами и вульгаризмами, явными и скрытыми цитатами из классической русской и зарубежной литературы. В ней происходит гротескное сближение высоких и низких стилистических пластов, принципиальная неразрывность смешного и серьезного, высокого и низкого.

Этот же принцип определяет логику построения образа культуры в поэме. Образ культуры попадает в зону неготового контакта с низовой реальностью, лишается ореола эпического предания и становится объектом радикальной романизации. Он релятивизируется (становится относительным), лишается абсолютного значения, проблематизируется. В то же время сам низовой, внекультурный контекст оказывается местом непредсказуемого свершения вечных культурных сюжетов. Травестия неизбежно выводит к трагической серьезности.

Критика отмечала, что Веничка напоминает юродивого. Юродство на Руси пользовалось уважением на протяжении столетий. Подчеркнутое презрение к комфорту, к общепринятым поведенческим нормам, добровольное мученичество позволяло говорить правду в лицо сильным мира сего, постигать истину, недоступную обычному пониманию. У Венички пьянство — это тоже род добровольного мученичества. Священное безумие позволяет напрямую беседовать с Богом и ангелами. Об этом говорят и коктейли с библейскими названиями, и почти церковный ритуал их приготовления и обретение одухотворенности (кротости). Веничка испытывает ненависть к идее подвига и героизма, то есть отвергает идею силы, железной уверенности в себе, идею окончательной, окостеневшей истины. В то же время у него вызывают жалость греховность, малодушие, слабость и растерянность, то есть открытость, незавершенность человека.

Мировая скорбь Венички — трагический вариант смехового мира. Его пьянка — диалог с хаосом: это и хаос народной жизни, и хаос социально-политический. В жизни и народа, и власти торжествует логика исторического абсурда. Но, возможно, Хаос — это Божья логика? И на нее Веничка пытается ответить созданием хаоса изнутри — безудержным пьянством. Но эта попытка проваливается. Бог молчит, а ангелы равнодушно и зло смеются. Да и ангелы ли это? Веселая относительность мироустройства переживается как объективный источник трагедии. И смерть героя предрешена — она наполняет его судьбу единственной, трагической подлинностью.

«Пушкинский дом» Андрея Битова

«Пушкинский дом» — самый известный роман А. Битова. Переведенный на десятки языков, он принес писателю славу «русского Пруста» и престижную германскую «Пушкинскую премию». Битов писал «Пушкинский дом» с 1964 по 1971 год. Причудливая, совершенно не классическая структура зачастую затрудняла восприятие романа и вызывала недоумение даже у самых доброжелательно настроенных критиков. В отсутствие явственного, четкого сюжета каждый исследователь по-своему пытался определить важнейшие сюжетно-смысловые центры романа. Например, Ю. Карабчиевский выделяет главу «Дуэль», отмечая, что в ней «сплелось столь многое, что она в читательском восприятии становится едва ли не центром всего повествования»¹. В то же время критик считает кульминационной в романе сцену с Бланком, где Лева совершает предательство: «Здесь высшая точка напряженности и боли»². Такое восприятие об-

¹ Карабчиевский Ю. А. Точка боли // Битов А. Пушкинский дом. СПб., 1999. С. 485.

² Там же. С. 495.

условлено тем, что главной в романе для критика является тема совести. В то же время рефлексия автора-повествователя по поводу формы его романа кажется исследователю лишней переусложненностью, разрушающей целостность романа: «Заданная условность повествования, закрепленная на протяжении сотен страниц совместным трудом автора и читателя, не выдерживает настойчивого саморасшатывания. Мощное автолитературоведение также не укрепляет структуры романа, а, напротив, наваливается на его условную плоть всем своим безусловным весом и порой почти целиком заменяет собой»¹. Карабчиевский уклоняется от подробного анализа функций этого специфического литературного приема, поскольку рассматривает роман в русле реалистической традиции, а при таком ракурсе рассмотрения, естественно, не находят объяснения многие особенности романа, позволившие исследователям последующих поколений относить «Пушкинский дом» к постмодернистским текстам.

В 1990-е годы «Пушкинский дом» начинает рассматриваться в русле деконструкции, а вариативность повествования, неопределенность границ романа, автолитературоведение и эксплицированный отказ Битова от завершающей авторской позиции определяются как характерные особенности постмодернистского текста². Соответственно изменяется и оценка значимости тех или иных эпизодов. По мнению В. Курицына, самым значительным эпизодом романа, настоящим «разгромом музея», является встреча Левушки с дедом: «Роман посвящен тому, как молодой человек с представлениями о том, что существуют представления о мире, точные высказывания <...> музейные <...> ценности, сталкивается с тем, на что нельзя указать как на ценность, как на смысл-вещь, как на истинное представление...»³. М. Липовецкий также отмечает значимость этого эпизода в системе романа. Кроме того, он указывает на то, что «автор, казалось бы, сознательно оглядывающийся на традиции русского романа XIX века, обращает в руины форму своего „романа-музея“»⁴, и в его понимании этот прием предстает удачно спланированным автором постмодернистским эффектом.

Западный славист Рольф Хеллебаст пишет: «Первое впечатление, которое получает информированный западный читатель от „Пушкинского дома“, состоит в том, что автор, кажется, использовал опрокидывающие литературные приемы каждого постмодернистского писателя, которого он читал, так же как и некоторых, которых он не читал. Сюда входят эссеизм Музиля <...> надтекстовый аппарат Борхеса <...> набоковское обнажение искусственности повествования, <...> свойственная Эко озабоченность интертекстуальными связями <...> повторения и множественность повествовательных версий, характерные для Роб-Грийе»⁵.

Действительно, все перечисленные приемы присутствуют в романе Битова, но ситуация осложняется тем, что связь творчества Битова с модернизмом

¹ Карабчиевский Ю. А. Указ. соч. С. 485.

² См. об этом: Курицын В. Отщепенец // Битов А. Пушкинский дом. С. 541–542.

³ Там же. С. 539.

⁴ Липовецкий М. Разгром музея: поэтика романа А. Битова «Пушкинский дом» // НЛО. 1995. № 11. С. 238.

⁵ Hellebust R. Fiction and Unreality in Bitov's Pushkin House // Style. 25:2 (Summer 1991). P. 267. Цит. по: Лейдерман Н. Л., Липовецкий М. Н. Современная русская литература: 1950–1990-е годы : в 2 т. М., 2003. Т. 2. С. 381.

и постмодернизмом часто носит характер «воздушных влияний»¹. Так, например, в комментариях к «Пушкинскому дому» Битов пишет: «Плохо ли это, хорошо ли бы было, но „Пушкинского дома“ не было бы, прочти я Набокова раньше, а что было бы вместо — ума не приложу. К моменту, когда раскрыл „Дар“, роман у меня был дописан на три четверти, а остальное, до конца, — в клочках и набросках»².

Отношения Битова с постмодернизмом, на наш взгляд, очень удачно охарактеризованы И. П. Смирновым в одном из его интервью: «По моему мнению, мы должны не „Пушкинский дом“ рассматривать с точки зрения постмодернизма, а постмодернизм с точки зрения „Пушкинского дома“»³. Смирнов утверждает, что Битов занимает особое положение и среди постмодернистов, и среди писателей своего поколения, потому что «он не просто выражает некий постмодернистский дух, он рассуждает, он рефлектирует об этом. Он занимает метапозицию по отношению к постмодернизму. Он пытается понять, что это такое, что случилось с культурой в шестидесятые-семидесятые годы. Многие идеи Битова и Бродского перекликаются с размышлениями классиков постмодернистской философии — Деррида, Бодрийера, Делеза и Гваттари, хотя в шестидесятые годы и те и другие вряд ли догадывались о существовании друг друга. Они были включены в общее историческое движение мировой культуры»⁴.

Сам автор в приложении к комментариям объясняет своеобразие формы своего романа следующим образом: «Роман написан в единственной форме и единственным методом: как я мог, так и написал. Думаю, что иначе и не бывает. Вся проза — это необходимость вылезти из случайно написавшейся фразы; весь стиль — попытка выбраться из покосившегося и заваливающегося периода и не увязнуть в нем; весь роман — это попытка выйти из положения, в которое попал, принявшись за него»⁵. Для писателя, как видим, имеет принципиальное значение спонтанность замысла, не ограниченного рамками постмодернистского или же реалистического канона, и неизбежность изменения формы, подчиняющейся естественному ходу развития идеи.

Роман «Пушкинский дом» обладает сложной композиционной структурой: описания событий снабжены версиями и вариантами, приложениями и комментариями, история героя рассказывается дважды (сначала в первой части, потом во второй), под разными углами зрения. На первый взгляд структура романа далека от классической и напоминает «рассыпающуюся» структуру постмодернистского романа. Однако в начале автор-повествователь обещает «следовать освященным, музейным традициям» (13), собирается воспользоваться формой русского реалистического романа XIX века — «тарой, созданной до нас и не нами» (14), и его слова невозможно воспринимать только как постмодернистскую иронию.

На наш взгляд, следование традициям в «Пушкинском доме» проявляется в обращении не только к реалистическому роману в том виде, в каком он

¹ Термин самого Битова. См.: Битов А. Пушкинский дом. С. 398.

² Там же. С. 398.

³ Интервью с И. П. Смирновым 11 декабря 1998 года. Цит. по: Савицкий С. Как построили «Пушкинский дом» (досье) // Битов А. Пушкинский дом. С. 469.

⁴ Там же. С. 470.

⁵ Битов А. Пушкинский дом. СПб., 1999. С. 404. В дальнейшем ссылки на это издание будут даваться в тексте с указанием номера страницы в скобках.

сформировался к концу 50-х годов XIX века, но и к более ранней и по большому счету периферийной традиции — к натуральной школе, к физиологическому очерку. В частности, «рассыпанность» сюжетно-композиционной структуры романа может объясняться данью традиции физиологического очерка, где сюжет произволен и диктуется лишь ходом наблюдений автора-повествователя над определенным явлением действительности, в частности над героем. Метод бесстрастного «научного» наблюдения оказался необходимым для изучения и осмысления своего рода «terra incognita» — советской действительности, увиденной глазами человека «невовлеченного», стороннего наблюдателя, и в этом смысле явился важным элементом масштабного, эпически-объективного осмысления действительности.

Стремление к эпической объективации изображаемого проявляется в авторской попытке как можно более точно описать героя, исследовать его как некий тип. При этом герой отнюдь не является усредненным, он наделен уникальными, даже экзотическими родовыми чертами: это не просто интеллигент советской формации, но один из немногих потомков уцелевшей аристократии. Сочетание уникальности изображаемого объекта и в то же время характерных черт вида, изучение особой социальной группы и на ее примере — знаменательных общественных закономерностей — все это и заставляет нас вспомнить о традициях натуральной школы и особенно первого ее этапа — физиологического очерка. «Понятие человеческого вида — или, точнее, видов — со всеми вытекающими отсюда биологическими ассоциациями, с естественно-научным пафосом исследования и обобщения было введено в литературное сознание именно реализмом 40-х годов»¹.

Сам тип конфликта в романе Битова — ретроспективное исследование сложившихся аномалий — один из трех характерных для натуральной школы типов конфликта. Суть его состоит в том, что какие-либо несчастья, аномалии, преступления, ошибки героя строго обуславливаются объективными обстоятельствами. Соответственно развитие повествования состоит в выявлении и исследовании этих обстоятельств, хронологически подчас далеко отстоящих от своего результата². Ознакомившись с историей создания «Пушкинского дома», мы видим реализацию этой схемы: для того чтобы представить историю о пьянке и разгроме в Пушкинском Доме не просто как забавный анекдот, а как важное явление в современной реальности, многое объясняющее и в каком-то смысле типическое, автору потребовалось подробнейшим образом описать предысторию героя.

Таким образом, с точки зрения следования традициям натуральной школы кольцевая композиция романа имеет существенный смысл. Картина смерти героя и разгрома Пушкинского Дома — как некоего итога жизненного пути героя — дана в прологе не случайно. Здесь задается некая аномальная ситуация, причины возникновения которой должны быть изучены. Чтобы выявить и понять эти причины, следует не только рассмотреть весь жизненный путь героя от рождения до смерти (что тоже вписывается в традицию физиологического очерка), но и проследить историю его рода.

¹ Манн Ю. В. Натуральная школа: русская литература первой половины XIX в. // История всемирной литературы : в 8 т. М. : Наука, 1983–1994. Т. 6. С. 386.

² Там же. С. 393.

Лева Одоевцев — потомок аристократического семейства, выбравшего после революции 1917 года путь приспособления к новому режиму, а не борьбы с ним, то есть предавшего свои принципы и убеждения, чтобы выжить: «Им пришлось закрыть глаза на измену своему классу, на то, что они не стали врагами, чтобы не погибнуть <...> Им пришлось, подсознательно, сделать вид, что никакой измены не было, и никогда больше не прикасаться к этому вопросу, чтобы не дай бог не расковырять его и не выпустить на свободу „джинна“ совести, испепеляющего русскую душу со скоростью света» (101). Это первое и главное предательство влечет за собой другие, и вот уже отец Левы вынужден отречься от собственного отца, чтобы не быть репрессированным вместе с ним: он делает карьеру на критике научных работ Модеста Одоевцева, в награду получая место заведующего кафедрой, принадлежавшее когда-то отцу. Лева с детства ощущает эту атмосферу предательства и поневоле сам пропитывается ею. Дальнейшая его жизнь выглядит как цепь предательств, закономерно приводящих к последнему — предательству Бланка. Таким образом, найдена одна из причин возникновения описанной в прологе аномальной ситуации.

Однако в «Версии и варианте» автор-повествователь отмечает: «Для того чтобы снова получился Лева Одоевцев, мы могли обрисовать здесь и совсем иную семью, значительно более положительную и привлекательную, даже, пожалуй, образцовую, которой можно было бы лишь умилиться, удивиться, что она есть, и поставить в пример. Совсем необязательно было непременно расти в атмосфере тайного предательства, чтобы получиться Левой» (102). Обязательным оказывается только одно — умение игнорировать окружающую жизнь, не замечать разительного несходства между своим тепличным существованием и реальной жизнью, которой живут все вокруг (политический террор, аресты, расстрелы, лагеря, постоянный страх, ложь и лицемерие). Этому умению Лева успешно обучается, он привыкает не замечать внешний мир. Таким образом, тема предательства переплетается с темой симулятивного существования. Так найдена уже вторая, более сущностная, глубинная причина произошедшего.

Любопытно в этом плане замечание Г. Владимова: «Реалистическая литература предлагает герою всегда лишь один вариант — но самый выверенный, отобранный, наиболее полно выявляющий героя. Другие варианты остаются в черновиках автора. Битов же предлагает и „черновые“, таким путем он исключает случайность. Так металл испытывается на прочность сжатием и растяжением, хотя в реальной конструкции ему придется работать, по-видимому, только на изгиб»¹. Таким образом, можно предположить, что варианты сюжета вставлены автором в роман для того, чтобы исключить всякую случайность, неточность в ходе проводимого над героем эксперимента, то есть в рамках художественного произведения осуществляется научный подход к проблеме.

Над своим героем Битов ставит и иной эксперимент. Герой подвергается ряду проверок — он проверяется действительностью во всем ее многообразии. «Действительность» в традициях натуральной школы — это среда, понятая весьма широко: «реальные тенденции истории, „века“, противостоящие тенденциям воображаемым и иллюзорным. <...> В соотношении с действительностью

¹ Владимов Г. С. Издательская рецензия на роман «Пушкинский дом» // Битов А. Пушкинский дом. С. 448.

обычно и берутся все персонажи произведения — главные и второстепенные. Действительностью поверяется правильность их взглядов, объясняются аномалии и капризы жизненного пути, детерминирующие душевные свойства, поступки, нравственная и моральная вина. Действительность сама выступает как «сверхгерой произведения»¹.

Сама идея художественного текста как исследования героя и времени прослеживается уже в романах Пушкина и Лермонтова. С другой стороны, идея текста как эксперимента приобретает особую важность в рамках натуральной школы, в ее стремлении изучать общественный организм научными методами. Введение героя онегинско-печоринского типа в среду, условно называемую «гоголевской», знаменует дальнейшее развитие этой тенденции в русских романах, относимых к третьему этапу натуральной школы, а затем и в литературе 50–60-х годов XIX века. В русском реалистическом романе сюжетная динамика складывается из моментов, фиксирующих резкие, значительные изменения в судьбе героя, дающие ему возможность обретения нового душевного опыта. Как правило, эти изменения связаны с прохождением героем неких испытаний². Наиболее очевидные и легко узнаваемые проверки такого рода — любовь, дружба и вражда, творчество (деятельность), близость смерти. В этом смысле роман Битова движется в русле классической традиции: его герой, Лев Одоевцев, проходит целый ряд испытаний, которые как будто должны способствовать его нравственному становлению и самосознанию и в то же время прояснить его облик для читателя.

Встреча с вернувшимся из сталинских лагерей дедом оказывается для Лёвы первым настоящим столкновением с реальной действительностью, первым выходом в жизнь. Его мечты и планы, его представления о том, как должна была бы состояться эта встреча, катастрофически не совпадают с действительностью. В конце концов, чтобы заслужить, как ему кажется, расположение деда, Лева начинает отрекаться от собственного отца: «И, подцепив из воздуха черное и фрачное, как муха, слово „отец“, он быстровато заговорил о нем, извиваясь, по мере этой быстроватости, и все сильнее чувствуя это свое извивание... О том, как он узнал, как отнесся, что узнал и как поступил — и тут было все больше неправды и наговора: он раздвигал, отлеплял себя от отца как бы специальной лопаточкой, отдирая, отковыривая, подравнивая края разрыва» (87). Это уже практически бескорыстное предательство вызывает справедливое негодование деда, который выгоняет Леву с позором. «Стал хуже», — отмечает про себя герой после этой встречи, но в чем хуже и хуже чего — не понимает. Можно предположить, что первое столкновение с жизнью могло бы дать ему возможность открыть глаза и увидеть окружающий мир во всей его сложности и противоречивости, но Лева предпочел вместо этого «уценить» деда, попытавшегося разрушить его представления о мире, внесшего дисгармонию в его жизнь. Лева приобрел негативный опыт, но «не извлек урока» (90).

Затем последует цепочка предательств (история с кольцом Фаины, измена с Альбиной, удачная болезнь во время гонений на друга), последним звеном в которой будет пир в Пушкинском доме.

¹ Манн Ю. В. Указ. соч. С. 392–393.

² Особенно отчетливо эта сюжетная схема разработана в романах Тургенева.

Но примечательно и то, что в романе Битова происходит переосмысление традиционного реалистического приема. Проверки, призванные выявить подлинную сущность героя, не вполне достигают этой цели.

Так, например, проверку любовью, на первый взгляд, герой не прошел. Практически все исследователи подчеркивают неблагоприятность поступков Левы по отношению к своей возлюбленной, Фаине. Изначальное абсолютное доверие к Фаине неразрывно связано с верностью ей, а возникающее сомнение, недоверие приводят к измене, которая тут же оборачивается против героя, и не столько потому, что дает повод его возлюбленной на «законную» измену в ответ, сколько потому, что является симптомом приобретения нового негативного опыта и утраты возможности любить по-настоящему. Верность одной женщине — это верность себе, сделавшему определенный выбор. Измена ставит под сомнение уникальность избранной женщины, тем самым лишает ценности сделанный человеком выбор, обесценивает его поступок и его личность как способную на поступок и обладающую правом выбора. Таким образом, тема предательства оказывается связанной с темой личностной свободы и личностной состоятельности.

Однако не следует упускать из виду то, что Лева в конечном итоге, накануне гибели, преодолевает свой эгоизм и мелочное самолюбие и испытывает к Фаине настоящую любовь: «Перед Левой вдруг впервые за много лет возник сам предмет, реальный предмет, реальная Фаина, идущая вот сейчас мимо его окон, по набережной <...> Была она совсем не так хороша, как казалась его расстроенному воображению. <...> У Левы все замерло от любви к ней, именно к ней, ни к кому больше — и себя в этом не было. Впервые, быть может, за все время его чувство и можно было назвать любовью...» (223–224). Казалось бы, происходит ментальное событие обретения героем нового опыта, возвышающее его: «Он смотрел сквозь почти прозрачное стекло, и мысль, так давно уже казавшаяся ему окончательной в его опыте, мысль о том, что ничто как предательство приковывало его к этой любви столь долго, — показалась ему вдруг самой предательской и пошлой. То есть сама мысль о предательстве показалась ему предательской. Вот что» (225). Однако и это прозрение проблематизируется вариативностью финала, недостоверностью гибели героя. Если смерть Левы, вроде бы убитого на дуэли с Митишатьевым, настоящая, то и его внезапное прозрение обретает аксиологический статус, становится финальным аккордом в любовной истории, и возникает эффект катарсиса¹. Если же смерть не настоящая, то прозрение героя в контексте его последующей «жизни» не будет, по всей вероятности, иметь определяющего значения в его отношениях с Фаиной — он не сможет удержаться на этой высоте чувства.

Дуэль между Одоевцевым и Митишатьевым как проверка героя близостью смерти также не может быть однозначно интерпретирована. Поводом к дуэли

¹ Сходный эффект катарсиса возникает в романе Набокова «Лолита», когда Гумберт вновь встречается с Лолитой, уже выросшей, вышедшей замуж, беременной, и понимает, что она безнадежно для него потеряна, и в то же время — что он безумно любит именно эту Лолиту, пусть даже беременную чужим ребенком и подурневшую. Он также преодолевает свой эгоизм и поднимается до высот истинной и бескорыстной любви. Эта встреча происходит незадолго до гибели обоих героев, о которой читателю уже известно из предисловия, поэтому аксиологический статус прозрения Гумберта не подвергается сомнению.

служит, казалось бы, совершенная нелепость — Митишатъев случайно разбивает посмертную маску Пушкина. На самом же деле причины куда глубже: это и соперничество в любви, и зависть низкого и ничтожного к высокому и значительному, и столкновение дворянина и хама, выливающееся в конечном итоге в противостояние культуры и хаоса. Сама дуэль, с одной стороны, комична и носит явно пародийный характер, с другой — в пределах романной реальности — происходит на полном серьезе и заканчивается гибелью героя. Отметим, что Левина нравственная неустойчивость, бесхребетность, неумение противостоять чужим манипуляциям внезапно оборачиваются полной противоположностью: это уже не жалкий современный Евгений верхом на льве, но настоящий всадник, рыцарь чести, в речи которого возникают несвойственные ему речевые обороты и жесткие интонации. Одоевцев вступает в поединок с Митишатъевым как воплощением абсолютного зла и гибнет, отстаивая не только свою честь и достоинство, но и свой идеал, воплощенный в образе Пушкина¹. Таким образом, совершается проверка героя, казалось бы, традиционная для романов XIX века.

В классическом романе гибель героя на дуэли обозначала бы катарсис, была бы финальной сценой, возвышающей героя, очищающей его от предательства, в то время как в романе Битова проверку не проходит *не герой, а сама ситуация* — «в наше ненастоящее время трагические концы неуместны» (342). Современная действительность едва ли способна дать возможность высокой трагедийной реализации личности, следовательно, неизбежно возникает второй вариант сюжета, где герой воскресает и сам уничтожает результаты своего бунта — прибирает разгромленный ночью музей. Автору приходится воскресить героя, поскольку в контексте современной «реальности» его «воскрешение» выглядит (как это ни парадоксально) гораздо правдоподобнее, чем его трагическая гибель. Благодаря этой сюжетной вариативности разгром, учиненный Левоу и Митишатъевым в Пушкинском Доме, также перестает быть событием и оказывается лишь жалким и неудавшимся бунтом против лжежизни и лжедеятельности².

Сбываются предчувствия автора-повествователя, заявлявшего еще в конце второй части: «Я все больше чувствую по своему герою, который все больше превращается в коллективного героя, что даже если удастся написать самый сюжет, то будет это мнимым взрывом. То есть, может, и потрясающим, — но все останется на месте, лишь утихнет его гул и распространятся, затухая, волны <...> Так вот, так все развилось, как я и не ожидал, что ни один из них не герой и даже все они вместе — тоже не герои этого повествования, а героем становится и не человек даже, а некое явление, и не явление — абстрактная категория <...> И вот, если кто-нибудь обретет этот сюжет, скорее всего, погибая, и все окрасится трагедией: человек обретает сюжет, сюжет обретает человека... — хоть одна цепь окажется законченной <...> я с радостной жестокостью дам ему даже погибнуть во имя его сюжета, лишь бы не вернуться к сюжету проклятой „категории“. <...> Ну, а как он не погибнет, не полезет в мой чан — и мне не удастся разрушить этой цепочки, этого ручейка предательств — и все

¹ Герой и сам на некоторое время уподобляется Пушкину, перевоплощается в него: «Щетина проросла на его посмертной маске. Волос вдруг стало много — спутанные кудри» (309).

² См.: Курицын В. Указ. соч. С. 539.

замкнется в кольцо? — то повествование покончит с собой, как скорпион, ибо и скорпион образует кольцо в этот свой последний момент...» (218–219).

Что же это за таинственная «категория», сущность которой автор-повествователь так и не объясняет? На наш взгляд, это *категория ненастоящего времени*, категория симулятивности, которая «пронизывает всех героев, их между собой перепутывает и убивает поодиночке» (218). Повествование о ней постепенно замещает собой повествование о героях, которые все больше становятся «персонажами»: именно у этой категории оказывается сюжет, тогда как у героев его «все более не оказывается» (218).

Итак, в ходе проверки героя любовью и смертью выясняется, что герой не может с честью выдержать испытание не столько в силу своих внутренних качеств, сколько в силу халтурности, симулятивности окружающей его «реальности», в которой все вязнет, как в вате, и ничто не оказывается событием. Само событие прохождения героем каждой из традиционных для русского классического романа проверок в «Пушкинском доме» проблематизируется, не проясненной остается реальная степень событийности¹. Сюжет предательства обрывается, заканчивается ничем, и благодаря проблематизации главного события — гибели героя — проблематизируются и другие события, которые могли бы сделать героя однозначным в нашем восприятии. Традиционный эксперимент, выводящий особенности героя из среды, приводит к неожиданным выводам: герой слаб, морально небезупречен, порой жалок и подловат, и таким он становится под влиянием среды. Но даже когда он возвышается над обстоятельствами, преодолевает среду в силу личностной одаренности, культурной памяти и рудиментов чести и совести — событие не совершается, так как порча проникла уже в самую ткань жизни.

Другое возможное объяснение структурных особенностей романа может быть найдено при анализе двух противоположных художественных начал, сочетающихся и вступающих во взаимодействие в романе Битова, — эпической объективации изображаемого и поэтической субъективности. Такое сочетание уже было отмечено и возведено в ранг определенной традиции В. М. Марковичем в работе о Лермонтове и Пастернаке², и в этом смысле роман Битова вписывается в ряд таких романов, как «Герой нашего времени» и «Доктор Живаго», которые несут на себе отпечаток своеобразия прозы поэта³.

Раскрыв «неудовлетворительность» формального сюжета в «Пушкинском доме», мы можем выдвинуть предположение, что, помимо эпического по своей природе сюжета о герое, в романе присутствует второй, глубинный сюжет, близкий к лирическому. При этом фрагментарность повествования компенси-

¹ Под степенью событийности понимается наличие результативных изменений в художественном мире произведения и степень их значимости. «Показателем результативности события является существенность его результата. Событие ощущается как тем крупнейшее, чем больше отличается отрезок жизни до него от последующего» (Чудаков А. П. Поэтика Чехова. М., 1971. С. 214).

² См.: Маркович В. М. Автор и герой в романах Лермонтова и Пастернака («Герой нашего времени» — «Доктор Живаго») // Пушкин и Лермонтов в истории русской литературы. СПб., 1997. С. 185–216.

³ Тяготение Битова к поэтическому творчеству наблюдается на протяжении всей его жизни, от самых ранних поэтических опытов до сравнительно поздних стихотворных сборников «В четверг после дождя» (1997) и «Дерево» (1998).

руется наличием сквозных тем, многозначных поэтических лейтмотивов, образующих символический подтекст.

Композиционно-тематическое единство текста поддерживается многократным использованием в романе поэтического по своему происхождению приема кольцевой композиции, а также наличием нескольких сюжетно-композиционных центров, в каждом из которых раскрывается определенная грань проблематики романа.

Две кульминации сюжета, которые уже привлекали внимание исследователей¹, определяют достаточно прочный каркас повествования, создают напряжение, некое силовое поле, в котором располагается материал романа. Это эпизод встречи с дедом и эпизод дежурства в Пушкинском Доме.

Первый эпизод примечательно расположен в композиционном плане: несмотря на очевидную важность, он стоит децентрированно и дан практически в самом начале романа, когда мы только познакомились с семьей героя и с ним самим. Но таким образом он представляет собой полюс, противостоящий финальной сцене — «Дежурный (Наследник — продолжение)». А. О. Большев отмечал, что две эти сцены «расположены в композиции романа симметрично и явно рифмуются»².

Важно отметить и то, что в первом эпизоде намечаются и разрабатываются основные темы романа: тема предательства и зависти, тема бунта, тема симулятивности и подлинности, тема гибели культуры — и творческой свободы. Во втором эпизоде они получают свое развитие и разрешение, причем, переплетаясь между собой, не сливаются воедино — каждая тема имеет свою особую кульминацию и развязку. На наш взгляд, это наличие двух центров, тесно связанных между собой на формальном и на содержательном уровне, играет важную роль именно в композиционном плане: оно придает роману дополнительные внутренние скрепы и тем самым корректирует представление о «рассыпающейся» структуре романа³.

Представление о хаотичной романной структуре должно быть серьезно скорректировано еще и с учетом того факта, что роман обладает достаточно жесткой и стройной архитектурой, напоминающей нам о структуре лирического стихотворения, поддерживаемой рифмой, размером, делением на строфы⁴. Он состоит из пролога, затем следуют три части (раздела), каждый раздел состоит из семи глав и одного приложения, являющегося произведением одного из героев романа (Дяди Диккенса, Деда, Левушки), — композиция четкая

¹ См.: Чансес Э. Указ. соч. С. 196 ; Большев А. О. В поисках органичности и воплощенности (творчество А. Битова) // Бронзовый век русской литературы. СПб., 2008. С. 48.

² Большев А. О. Указ. соч. С. 48.

³ И. Н. Сухих сравнивает «архитектуру» романа Битова с архитектурой здания Института русской литературы (Пушкинского Дома). В одном случае петербургская строгость фасада скрывает причудливость внутреннего строения — узкие полутемные коридоры, запутанные внутренние переходы, которые могут завести в тупик. В другом — «строгость и простота внешнего членения <...> сочетается с затейливостью и запутанностью композиционной и повествовательной структуры» (см.: Сухих И. Сочинение на школьную тему (1964–1971, 1978–... «Пушкинский дом» А. Битова) // Звезда. 2002. № 4. С. 224).

⁴ Отмечено в работе О. Богдановой (см.: Богданова О. В. Поэтическая форма оглавления романа А. Битова «Пушкинский дом» // Роман Андрея Битова «Пушкинский дом». Сер. «Текст и его интерпретация». СПб., 2009. Вып. 5. С. 79–96).

и гармоничная. Своеобразной «сквозной рифмой» являются три «приложения», три «версии и варианта», а также глава под названием «Дежурный»: в первой части она называется «Наследник (Дежурный)», во второй — «Г-жа Бонасье (Дежурный)», в третьей — «Дежурный (Наследник — продолжение)». Три последние главы в третьем разделе, имеющие подзаголовок «эпилог», ассоциируются с последним терцетом в сонете¹.

Итак, «рассыпающийся» сюжет романа может быть следствием принципа организации материала, характерного не для романа, а для лирического стихотворения, в котором единство текста поддерживается в большей степени парадигматикой, чем синтагматикой: важнейшую роль играют различные «рифмы», повторы, кольцевые композиции, и вместо единого цельного и завершенного сюжета о герое присутствует сплетение различных тем и мотивов, актуализируемых в романе при помощи эпиграфов, скрытых цитат и других интертекстуальных отсылок к произведениям русской классики².

Контрольные вопросы

1. Назовите основные характерные черты постмодернистского произведения.
2. В чем С. Корнев видит специфику русского постмодернизма?
3. Каким предстает мир в романе Вен. Ерофеева «Москва–Петушки»?
4. Каковы особенности композиции романа А. Битова «Пушкинский дом»?
5. Какие ключевые эпизоды можно выделить в романе «Пушкинский дом»?

Литература к разделу

1. Андрианова М. Д. Авторские стратегии в романной прозе Андрея Битова / М. Д. Андрианова. — СПб., 2011.
2. Апухтина В. А. Проза В. Шукшина / В. А. Апухтина. — М., 1986.
3. Богданова О. В. «Москва–Петушки» В. Ерофеева как пратекст русского постмодернизма / О. В. Богданова. — СПб., 2002.
4. Гушанская Е. М. Александр Вампилов. Очерк творчества / Е. М. Гушанская. — Л., 1990.
5. Золотусский И. П. Федор Абрамов / И. П. Золотусский. — М., 1986.
6. Крутикова-Абрамова Л. В. Жива Россия. Федор Абрамов: его книги, прозрения и предостережения : сб. ст. / Л. В. Крутикова-Абрамова. — СПб., 2003.
7. Ланина Т. В. Александр Володин: Очерк жизни и творчества / Т. В. Ланина. — Л., 1989.
8. Лейдерман Н. Л. Современная русская литература: 1950–1990-е годы : учеб. пособие для студ. высш. учеб. завед. : в 2 т. / Н. Л. Лейдерман, М. Н. Липовецкий. — М., 2003.

¹ Эта ассоциация может показаться произвольной, однако сонет упоминается в начале романа, в газетном отрывке о каракалпакском сонете.

² Более подробный анализ романа см. в монографии: Андрианова М. Д. Авторские стратегии в романной прозе Андрея Битова. СПб., 2011.

9. *Скоропанова И. С.* Русская постмодернистская литература / И. С. Скоропанова. — М., 1999.

10. *Эпштейн М. Н.* Постмодерн в России: Литература и теория / М. Н. Эпштейн. — М., 2000.

Раздел 3 1980–1990-е ГОДЫ

Глава 1 КУЛЬТУРНАЯ АТМОСФЕРА ПЕРЕСТРОЙКИ

Демократизация политической жизни в стране, «гласность», отмена цензуры привели к резкой активизации литературной жизни в конце 1980-х — начале 1990-х годов. Особую роль в этом сыграла «возвращенная литература», находившаяся в советское время под цензурным запретом. Явление это неоднородное, в него входят различные составляющие: произведения классиков XX века (Булгаков, Гумилев, Платонов, Мандельштам и др.), литература русской эмиграции (Бунин, Замятин, Набоков, Газданов и др.), произведения периода «оттепели», не опубликованные по политическим соображениям, литература эмиграции третьей волны (Бродский, Аксенов, Довлатов, Саша Соколов и др.), а также произведения 1970–1980-х годов, запрещенные в силу их авангардистского, экспериментального характера (Вен. Ерофеев, Г. Сапгир, Д. Пригов, Л. Рубинштейн, Н. Садур и др.).

Все литературные издания оказались вовлечены в жаркие политические дискуссии, потому что именно на примере литературных произведений строились серьезные политические обобщения. Произошла четкая поляризация изданий. «Огонек», «Литературная газета», «Знамя», «Новый мир», «Октябрь», «Юность», «Книжное обозрение» можно условно назвать «западническими», так как их объединяло осуждение сталинизма и советского тоталитаризма в целом, неприятие национализма, шовинизма и «имперскости», ориентация на либеральные ценности. Их оппонентами были «Наш современник», «Москва», «Молодая гвардия», «Литературная Россия». Их объединяла вера в сильное государство, выдвижение на первый план категории «нация», создание культа прошлого, патриотизм, борьба с русофобией, утверждение исторической самобытности русского пути. Эта «журнальная война», результатом которой стал раскол Союза писателей, фактически прекратилась после путча 1991 года, поскольку она велась за формирование культурной политики однопартийного государства. Когда оно перестало быть однопартийным, эта борьба потеряла свою актуальность. Примечательно, что в последние годы полемика такого рода в СМИ снова стала играть ведущую роль.

Другой ключевой темой журнальной полемики стало обсуждение «шестидесятников» и их просветительских иллюзий. Бывший андеграунд, выбравшийся из подполья на страницы журналов, и новое, молодое литературное поколение предъявляли «шестидесятникам» очень строгий и не всегда справедливый счет за идеологические и эстетические компромиссы, за консерватизм литературных вкусов, за чрезмерную злободневность и социальную озабоченность, за поражение «оттепели». Эта дискуссия оказалась непосредственно связанной с дискуссией о постмодернизме и его роли в современном литературном процессе. В целом эти дискуссии переросли в обсуждение социальной роли

литературы как таковой и послужили поводом для размежевания в лагере либеральных изданий («Знамя», «НЛО» / «Литературная газета», «Новый мир»).

Еще одним важным явлением литературной жизни 1990-х годов стали литературные премии («Букер», «Триумф», премия им. А. С. Пушкина, им. Н. В. Гоголя и других писателей и т. д.). Дискуссии о номинантах стали важным объединяющим фактором для писателей и критиков разных лагерей, вынудившим искать способы диалога с оппонентами.

Контрольные вопросы

1. Каковы временные рамки эпохи перестройки?
2. Перечислите виды «возвращенной литературы».
3. Какие группы журналов отражали на новом этапе идеи западников-либералов и националистов-консерваторов?
4. Почему «журнальная война» практически прекратилась после путча 1991 года?
5. Какие претензии предъявляли деятели андеграунда писателям-«шестидесятникам»?

Глава 2 КОНЦЕПТУАЛИЗМ В ПОЭЗИИ И ПРОЗЕ

Поэзия Тимура Кибирова

Тимур Юрьевич Кибиров (настоящая фамилия Запоев) родился 15 февраля 1955 года в г. Шепетовка на Украине. Осетин по национальности, но родной язык — русский. Псевдоним Кибиров взял в честь предка по материнской линии, полковника царской армии Георгия Кибирова. По образованию — филолог-руссист, окончил Московский областной педагогический институт им. Н. К. Крупской. Работал младшим научным сотрудником Института искусствоведения Министерства культуры СССР. Лауреат нескольких литературных премий, в том числе Пушкинской премии (1997, Гамбург), Антибукер (1997, Москва). Член российского ПЕН-клуба. Живет в Москве.

Первые стихи начал писать в 12–13 лет. Поэтическим кумиром был А. Блок. В 20 лет открыл для себя стихи И. Бродского. Особенно пристрастился к писанию стихов во время службы в армии (войска ПВО). Первая публикация — в 1988 году в журнале «Юность». В 1997-м дебютировал как литературный критик.

Критик В. Шубинский писал: «В своих ранних произведениях (в „Посланиях“, в поэме „Сквозь прощальные слезы“) Кибиров сумел выразить „несчастное“ сознание советского человека времен крушения империи. Сознание, одержимое ненавистью к своему прошлому и бесконечно зависимое от него. Способное высказать себя только через бесконечное перечисление имен и вещей, утративших всякую смысловую и телесную конкретность и ставших всего лишь подручными знаками. Эта поэзия казалась „безличной“, на самом же деле у нее был вполне осязаемый лирический герой — просто чувства и мысли его были слишком уж типичны, массовы».

О. Лекманов писал: «Хорошо помню, как в конце 1980-х годов мы с друзьями открыли для себя стихи Тимура Кибирова. Это было ощущение, близкое к счастью: появился наш поэт. Наши мечты, нашу ненависть, наши страхи, наши кухонные разговоры он отчеканил во времяустойчивые, потому что — стихотворные, строки. Он стал голосом нашего и предыдущего поколений, сказал за нас то, что мы должны были сказать, но по косноязычию не умели. Он с полным правом мог бы повторить вслед за Мандельштамом: „Я говорю за всех с такою силой, / Чтоб небо стало небом“».

Разные исследователи относят творчество Кибирова к различным направлениям в современной поэзии. В самом широком смысле он примыкает к постмодернистской поэтической тенденции «московских концептуалистов», группе «Альманах» (вместе с Д. Приговым, Л. Рубинштейном, С. Гандлевским, М. Айзенбергом, Д. Новиковым и др.). На внешнем уровне Кибиров действительно широко использует все те характерные приемы, которые могут быть квалифицированы как приемы концептуального искусства: аллюзивность, цитатность, интертекстуальность, метатекстовость, пародийность, «механистичность», стирание границ в позиции автора и героя, циничный ракурс восприятия прошлого, формально стилевая близость соц-арту, рифмо-ритмическая не-

брежность, обценная лексика. Однако внутреннее их наполнение у Кибирова оказывается другим — в отличие от поэтов-концептуалистов, он акцентирует не формальную, а смысловую сторону приема. Цитатность становится одним из главных приемов его поэтики:

Каблучки в переулке знакомом
Все стучат по асфальту в тиши.
Люди Флинта с путевкой обкома
Что-то строят в таежной глуши...

И навстречу заре уплывая
По далекой реке Ангаре,
Льется песня от края до края!
И пластинка поет во дворе!

Сквозь прощальные слезы

При этом голоса предшественников органично и гармонично вплетаются в ткань его поэзии. Естественность этого соединения свидетельствует не о заимствовании чужого, а о восприимчивости к чужому, о способности и наследовать, и развивать. Аллюзия или цитата, так же как и язык 1960–1970-х, используются в его поэзии не в переносном значении (с целью осмеяния, пародирования или снижения), а в прямом — в качестве непосредственных знаков-репрезентантов своего времени.

Лекманов пишет: «Никакого такого особенного *постмодернизма* или *концептуализма* мы в строках Кибирова не различали. Обыгрывание советских штампов? Так и все мы увлеченно предавались этому занятию. Развернутые цитатные фейерверки? Так и на кухнях мы переговаривались друг с другом сплошь цитатами из Галича и Мандельштама, приправленными клише из песен Лебедева-Кумача и Матусовского–Долматовского...». Андрей Немзер пишет: «Кибиров говорил со всеми нами на языке гибком и привольном, яростном и нежном, бранном и сюсюкающем, песенном и ораторском, темном и светлом, блаженно бессмысленном и предельно точном языке русской поэзии. Живом, свободном и неисчерпаемом. Нисколько не раздражала нас изрядная длина большинства текстов Кибирова, так называемые кибировские километры, которые ему потом часто ставили в вину. В этих „километрах“ чувствовалось напряженное и живое поэтическое дыхание, в них зримо выразилась сама позднесоветская эпоха — вязкая, тоскливая, при каждом удобном и неудобном случае норовившая подменить нормальное человеческое слово суконным новоязовским штампом».

По мнению А. Левина, особенность лирики Кибирова в том, что сквозь все концептуалистские, сатирически-обличительные и центонные игры прорывается особая, ностальгическая, лирическая, рыдающая нотка. Это и был истинный голос поэта Кибирова, достигший предельной силы в книгах «Сквозь прощальные слезы» (1987) и «Три послания» (1987–1988).

Вот она, вот! Никуда тут не деться.
Будешь, как миленький, это любить!
Будешь, как проклятый, в это глядеться,
будешь стараться согреть и согреться,
луч этот бедный поймать, сохранить!

Щелкни ж на память мне Родину эту,
всю безответную эту любовь,
музыку, музыку, музыку эту,
Зыкину эту в окошке любом!
Бестолочь, сволочь, величие это:
Ленин в Разливе,
Гагарин в ракете,
Айзенберг в очереди за вином!

Интонация берет верх над смыслом, над, формально говоря, «содержанием», и из-под конструктивного нанизывания цитат мощно выпирают «жалость и стыд, только жалость и стыд полупьяный...».

Смех сквозь прощальные слезы — но без всяких внешних мелодических средств — и стал самым значительным поэтическим достижением Тимура Кибирова.

Важна в творчестве Кибирова и тема детства, связанная с воспоминаниями об утраченном мире.

Юной свежестью сияла
Тетя с гипсовым веслом,
И, как мы, она не знала,
Что обречена на слом.

Советское в его стихах становится детским. Мелочи, бытовые подробности в свете памяти оказываются трогательными.

Помнишь, в байковой пижаме
Свинка, коклюш, пластилин
с Агнией Барто лежали
и глотали пертуссин?..

И вприпрыжку мчались в школу,
мел крошили у доски,
и в большом колхозном поле
собирали колоски.

Пили вкусное парное
с легкой пенкой молоко.
Помнишь? Это все родное
Грустно так и далеко.

Л. С. Рубинштейну

Тема детства прочно смыкается с темой Родины, образ которой вырисовывается у Кибирова в контексте всей русской литературы: от лермонтовской «Родины», через «убогую» и «всесильную» матушку-Русь Некрасова, через знаменитое тютчевское «умом Россию не понять» вплоть до «расхлябанной колеи» Блока. Образ Родины вбирает в себя высокое и низкое, природное и урбанистическое, притягивающее и пугающее. «Странная», «не от ума» любовь к Рос-

сии и ее этико-эстетический потенциал, культура и литература помогают поэту «преодолеть смерть» («Художнику Семену Файбисовичу»).

Особенно ярко воссоздается этот противоречивый, пугающий, отталкивающий и притягивающий образ в стихотворении «Возвращение из Шилькова в Коньково»:

Грядки с чахлою ботвой.
Звуки хриплые баяна.
Матюканье и бляенье.
Запах хлебного вина.
Это Родина. Она,
Неказиста, грязновата,
В отдалении от Арбата
развалилась и лежит,
чушь и ересь городит.

И дальше:

Здесь вольготно петь и плакать,
сочинять и хохотать,
музам горестным внимать,
ждать и веровать, поскольку
здесь лежала треуголка
и какой-то там Парни,
и куда ни поверни,
здесь аллюзии, цитаты,
символистские закаты,
акмеистские цветы,
баратынские кусты,
достоевские старушки
да гандлевские чекушки,
падежи и времена!
Это Родина. Она
и на самом деле наша.

Лекманов пишет: «Начав с очень широкого охвата, составив первым этапом своего творчества подлинную энциклопедию советской жизни, в 1990-е годы Кибиров остро почувствовал тягу к частному, домашнему и уютному („Да щей горшок, да сам большой“). В кибировских стихах этой поры буквально на глазах сжимается и редет круг любовно изображаемых, по-настоящему близких людей:

Ах ты, секция литературная,
отпусти ты меня, я не твой!
Ах ты, аудитория культурная,
кыш отсюда! Не стой над душой!

Литературная секция

Сначала это еще была семья плюс сравнительно многочисленная дружеская компания художников и поэтов (Лев Рубинштейн, Сергей Гандлевский, Семен Файбисович, Денис Новиков...). Потом, прежде всего в „Послании Ленке“, — уже только семья:

Жить-поживать будем, есть да похваливать, спать-почивать будем,
будем герани растить и бегонию, будем котлетки
кушать, а в праздники гусика,
если ж не станет продуктов —
хлебушек черненький будем жевать, кипяток с сахаринчиком.

И наконец, в замечательных и итоговых для этого периода кибиrowsкого творчества „Двадцати сонетах к Саше Запоевой“ весь смысл жизни стянулся к маленькой дочери, а все остальное оказалось в той или иной степени подвержено энтропии:

Что слава? Что восторги сладострастья?
Что счастье? Наверно, это счастье.
Ты собрала, как линзочка, в пучок

рассеянные в воздухе ненастном
лучи любви, и этот свет возжег
да нет, не уголь — лампадный фитилек».

Рубеж 1990–2000-х годов ознаменовался затяжным кризисом Кибирова, совпавшим с кризисом прежних общественных идеалов в целом.

В общем, жили мы неплохо.
Но закончилась эпоха.
Шышел-мышел, вышел вон!

Наступил иной эон.
В предвкушении конца
Ламца-дрица гоп цаца!

Впрочем, В. Шубинский считает, что кризис у Кибирова наступил еще в середине 1990-х — именно тогда «совок» окончательно ушел в прошлое, а новую социальную реальность Кибиров использовать как материал не сумел (отсюда, кстати, злость на сумевших — например, на Пелевина). Он отмечает: «Не зря Кибиров импонировал (своей человечностью) консервативным в эстетической области „шестидесятникам“, таким как Ю. Карабчиевский. Не зря дали ему „шестидесятническую“ премию „Северная Пальмира“. Как ни язвил он над „отцами“, а дело их по-своему продолжил, став, в конце концов открытым, твердым и честным певцом открытого общества с твердыми, однако, моральными устоями. Свои этические нормы он почерпнул еще в детстве из романа „Айвенго“». К западной культуре Кибиров относится настороженно: «А Дюма и сегодняшний ваш Деррида мне не нравились даже тогда». Не нравится Кибирову и Ницше. Потому что

По ту сторону зла и добра
не отыщешь ты, Фриц, ни хера,
кроме точно такого же зла
при отсутствии полном добра.

И вообще, «если бы Фрейду вылечить Ницше, вместо того чтобы нас поучать, если бы Марксу скопить капитал и производство организовать — ну там, к примеру, сосисок...».

Лекманов: «Отчаянной попыткой выскочить из кризиса и одновременно — отчетливой метой жесточайшего кризиса была маленькая книжка стихов Кибирова „Amour, exil...“, вышедшая в 2000 году. Алчущий любви, усталый и сидящий герой этой книги идеально вписывался в ряд центральных персонажей, но не литературных, а великого итальянского кинематографа 70-х годов, благо итальянские декорации в „Amour, exil...“ наличествуют. При чтении перед мысленным взором встают то Марчелло Мastroяни в „Городе женщин“, то Марлон Брандо в „Последнем танго в Париже“, но чаще и настойчивее всего — Дирк Богард в висконтиевской „Смерти в Венеции“.

Вот, полюбуйся — господин в летах,
к тому ж в минуты мира роковые
не за Отчизну ощущает страх,
мусолит он вопросы половые!»

В 2006 году появилась новая книга поэта: «Кара-барас». Сборник весьма жестко выстроен. За шутивным и нежным «Посвящением» следует ряд мрачных и уже привычных для читателя Кибирова последних лет коротких текстов — «ума холодных наблюдений и сердца горестных замет» по поводу «всего, что совершается дома». Зачастую горечь и беспощадная ирония оказываются направленными не вовне, но на самого автора. Так общий тон поэта освобождается от назидательности. Два сквозных образа книги — Эрос и Танатос, «то вместе, то поврозь, а то попеременно» изводящие и соблазняющие лирического героя. Многие из стихотворений «Кара-бараса» остроумны; некоторые лишь на остроумии и держатся. Разрешается все оптимистической поэмой «Кара-барас» и прекрасным просветленным «Эпилогом». Оба этих длинных текста на новом временном витке развивают заветные темы *старого Кибирова*, автора «Бурана» и «Двадцати сонетов к Саше Запоевой».

Новая книга стихов Тимура Кибирова обнаруживает явственную и, кажется, замеченную самим автором глубинную композиционную общность со знаменитой блоковской «Трилогией вочеловечения». Подобно автору «Стихов о Прекрасной Даме», пройдя сквозь искус глобального разочарования в жизни и ее основах, Кибиров в итоге возвращается к упрямому провозглашению детской «истины ходячей», чтобы нам всем снова «стало не больно и светло».

Шубинский: «Кибиров, что ни говори, был рожден поэтом, но — маленьким-маленьким. Во второй половине восьмидесятых кто-то (положим, Дух Времени), проходя мимо него, махнул волшебной палочкой. И стал он большим — если не в художественном, то в социокультурном измерении. Сейчас уже он большой, пожалуй, лишь на свой собственный взгляд. Волшебство за-

кончилось. Но при маленьком росте он сохранил повадки уставшего от подвигов великана».

Владимир Сорокин

Владимир Георгиевич Сорокин родился 7 августа 1955 года в подмосковном поселке Быково. Учился в Московском институте нефтяной и газовой промышленности им. И. М. Губкина. Получив высшее образование по специальности «инженер-механик», Сорокин в течение года работал в журнале «Смена», откуда был уволен за отказ вступить в комсомол. Занимался книжной графикой, живописью, концептуальным искусством. Участник многих художественных выставок. Оформил и проиллюстрировал около 50 книг. Как литератор сформировался среди художников и писателей московского андеграунда 1980-х годов. В 1985 году в парижском журнале «А–Я» была напечатана подборка из шести рассказов Сорокина. В том же году в издательстве «Синтаксис» (Франция) вышел роман «Очередь».

Общепринятая точка зрения на творчество В. Сорокина сводится к тому, что он является циником, монстром, русским маркизом де Садам, «могильщиком литературы» (Л. Пирогов), разрушителем канонов и традиций. Другое дело, что одни читатели и критики сурово осуждают за это писателя, обвиняя его в порнографии, садизме, надругательстве над конкретными историческими лицами, а другие именно в этом видят заслугу Сорокина, полагая, что он тем самым способствует высвобождению сознания современного человека от власти всякого рода мифов и стереотипов тоталитарного свойства (В. Ерофеев, П. Вайль, А. Генис, Лейдерман, М. Липовецкий).

Тексты Сорокина трудно анализировать, абстрагировавшись от всякой оценочности. В любом читателе они неизменно вызывают отвращение, а часто даже страх. При этом читателя не оставляет чувство, что достигнутый эффект вполне соответствует авторской интенции. В текстах Сорокина поражает главным образом то, что чудовищное здесь становится обычным: мат приравнивается к нормальной речи, экскременты — к пище, а человеческое тело является объектом постоянного садистского уничтожения.

Сорокин — не циник и не монстр, а романтик, устремленный к запредельному идеалу. Эмпирическая реальность, а если говорить точнее — человеческая телесность, плоть оказывается для Сорокина преградой на пути к этому идеалу и поэтому является главным источником отвращения и страха для писателя. Таким образом, страх власти тела становится основным творческим импульсом Сорокина.

О себе Сорокин говорит: «Вообще я романтик, хотя во многом и идеалист»¹. В интервью Сорокин настойчиво повторяет, что земная жизнь представляется ему кошмаром: «Еще в детстве я убедился в жестокости этого мира. Люди были пропитаны злобой, независимо от того, какие уровни они занимали»². На вопрос о том, что подтолкнуло его к написанию такого рода текстов, Соро-

¹ Владимир Сорокин // Персона. 2001. 6 дек.

² Там же.

кин отвечал: «Мои детские травмы прежде всего... Их было достаточно много»¹. И далее: «За перо берутся люди больные, травмированные, не нашедшие контакта с миром. Здоровому человеку к существующей картине мира нечего добавить»². В другом интервью Сорокин заявляет: «Люди, которые уверены в правильности этого космоса, меня раздражают»³. Резко негативным оказывается и отношение Сорокина ко всему в окружающем мире, что так или иначе претендует на благополучие и процветание. В частности, ухоженная Европа вызывает у него раздражение: «Когда идешь по пешеходной зоне вдоль роскошных магазинов, кажется, что по улицам ходят некие эйдосы, и эйдосы же покупают. Возникает впечатление, что нет смерти, нет рака, нет гнилой прямой кишки, нет кровавой блевотины...»⁴. С не меньшей настойчивостью и последовательностью Сорокин повторяет, что писательство выполняет для него прежде всего терапевтическую функцию, создавая спасительную иллюзию преодоления кошмара бытия: «Для меня это род терапии... Для меня текст и процесс писания — это транквилизатор, который многое глушит и позволяет забывать об ужасе этого мира, в котором мы оказались (я имею в виду не советский мир, а просто эту реальность)»⁵.

Если писательство для Сорокина — действительно прежде всего анестезия, помогающая смягчить боль, которую причиняет ему страх перед этим несовершенным миром, тогда важно понять, что именно является для него главным источником душевного дискомфорта и как конкретно осуществляется ауто-терапия.

В большей части своих текстов Сорокин искусно и последовательно варьирует один мотив — мотив разрушения, уничтожения человеческого тела. Человек телесный, традиционно являвшийся центром мироздания, оказывается самым страшным и неприемлемым в художественном мире Сорокина. В интервью с Д. Иоффе по случаю запланированного выхода в свет перевода на иврит романа «Тридцатая любовь Марины» Сорокин сказал: «Тело — это главный ГУЛАГ человечества». И далее: «Сильнее власти тела только страх. Он древнее тела»⁶.

Действительно, тело, по убеждению Сорокина, — это гроб, в котором похоронено высшее начало. Настоящий ужас вызывает у Сорокина здоровая цветущая плоть, создающая иллюзию благополучия земного мира. Прозаик стремится разрушить эту иллюзию. Сопrotивляясь скромному обаянию западной цивилизации, он с маниакальным упорством напоминает тамошним «эйдосам» о раковых опухолях, гное, гнили и кровавой блевотине. В его произведениях картины материально-телесного благополучия неизменно сменяются изображением материально-телесных катастроф. Рожденные страхом тела сорокинские сцены насилия действительно поражают воображение. Перед нами какая-

¹ Интервью Татьяны Восковской с Владимиром Сорокиным // Русский журнал. 1998. 3 апр.

² Шигарева Ю. Владимир Сорокин: «Россия — это снег, водка и кровь»: интервью // Аргументы и факты. 2001. № 49. С. 23.

³ Сорокин В. Собрание сочинений: в 2 т. М.: Ad Marginem, 1998. Т. 1. С. 9.

⁴ Там же.

⁵ Там же.

⁶ Иоффе Д. Разговорный жанр жизнетворчества. Беззаконные шестьдесят вопросов к автору «Нормы» // Топос. 2003. 15 апр.

то энциклопедия уничтожения человеческой плоти. Эпизоды, где людей всеми мыслимыми и немыслимыми способами истребляют, являются ключевыми, занимая порой десятки страниц. Их отличает особое эмоциональное напряжение. Здесь отчетливо ощущается эффект прикосновения к болевым точкам авторской психики. Сорокин действительно восстанавливает собственную душевную гармонию, исступленно кромсая плоть своих героев. При этом сцены насилия отличаются редкой яркостью и убедительностью: «Я просто вижу, как бы я поставил многие вещи, — говорит Сорокин, называющий кино своим любимым жанром. — Когда я пишу, визуальный ряд идет фоном»¹.

Основное возражение, которое вызывает трактовка Сорокина как романика, связано с отсутствием в его произведениях положительного пафоса — всего того, что хоть отдаленно походило бы на авторский идеал. Однако ситуация существенно изменилась после публикации романа «Лед» (2002). В этом произведении — впервые у Сорокина — возникает некое подобие романтического идеала, позитивной авторской программы. В основе сюжета романа «Лед» лежит представление о Божественном Свете, ставшем основой мироздания. Планета Земля возникла в результате ошибки и поглотила лучи-кванты, поэтому большинство людей на Земле — «ходячие мертвецы»². Однако существует 23 тысячи живых, но спящих людей-лучей, способных говорить сердцем. Эти люди могут быть «разбужены» при помощи льда, посланного Космосом. Таким образом, жизнь в нашем представлении оказывается смертью для Сорокина, а живой человек — трупом. Живой человек, по Сорокину, похоронен в трупе тела. Возможно, именно этим объясняется тот факт, что одними из основных мотивов творчества Сорокина являются мотивы копрофагии и некрофилии («Санькина любовь»).

Если взглянуть на творчество Сорокина сквозь призму романа «Лед», станет очевидным, что мотив освобождения человека от тела давно зрел в прозе Сорокина. Так, в рассказе «Любовь» герой уничтожает свою возлюбленную, а затем и сам разбивается «вдребезги». В «Сердцах четырех» после долгих и омерзительных приключений герои ложатся под пресс, тела их спрессовываются, а сердца превращаются в игральные кости, и т. д. Однако, в отличие от романа «Лед», во всех предыдущих произведениях Сорокина идеал воплощался через отрицание. И прежде всего это касается романа «Тридцатая любовь Марины» (1984).

Действие романа происходит в 1983 году. В основе сюжета — история тридцатилетней женщины, прошедшей путь от декадентства и «rose love» до приобщения к идеям социализма и отказа от прежнего образа жизни. Композиционно роман состоит из двух частей: первая ориентирована на диссидентский дискурс, вторая — на соцреалистический. «Тридцатая любовь Марины» довольно резко отличается от большинства сорокинских произведений. Обычно Сорокин взрывает строящийся по соцреалистическому канону текст неожиданным сломом повествования, когда возникает изображение сексуальной патологии или тотального насилия. В этом романе писатель «опробовал обратную схему»³:

¹ Сорокин В. Указ. соч. С. 11.

² Сорокин В. Лед. М. : Ад Маргинем, 2002. С. 205.

³ Рыклин М. Медиум и автор // Сорокин В. Собр. соч. : в 2 т. Т. 2. С. 738.

детальное изображение изнасилований и сексуальных оргий переходит к концу в полное преодоление героиней телесности и «растворение в стихии идеологической речи»¹.

Сегодня бросается в глаза, что основная идея романа «Лед» — идея пробуждения-воскресения от псевдожизни через преодоление телесности — нашла воплощение уже в «Тридцатой любви Марины», только здесь она присутствует в пародийно-ироническом преломлении². Важную роль играет в тексте мотив Небесной России, возникающий в связи с «Розой мира» Д. Андреева и достигающий кульминации в эпизоде сновидения Марины, где ей является разгневанный кумир Солженицын, обличитель плотских утех. Однако, как уже было сказано, вместо духовно-мистического преображения в финале романа происходит превращение героини в «товарища Алексееву», «номер 324» и полное растворение ее в безличной стихии.

Сорокин акцентирует ассоциативные параллели, заставляющие читателя соотносить главную героиню с поэтессой Мариной Цветаевой (одинаковые имена — обе Марины Ивановны; некоторые биографические мотивы — поездка на море, обучение музыке матерью и т. д.). Отчасти таким образом судьба Марины уподобляется трагическому жизненному пути Цветаевой — от полной свободы (включая смелые эксперименты в сексуальной сфере) и безграничной индивидуализации к самоубийственному «вживанию» в тоталитарную действительность.

Вопрос о том, почему Сорокин так часто обращается к соцреалистическому материалу, не так прост, как кажется. Разумеется, не может быть и речи о какой-либо либеральной ненависти прозаика к соцреалистическому канону. Собственно, в критике не раз указывалось, что в конце 1970-х, когда началась творческая деятельность Сорокина, соцреализм, если еще и существовал, всерьез никем не воспринимался — борьба против него давно утратила актуальность. Более основательной представляется точка зрения, согласно которой Сорокин подверг иронической деструкции гуманистический миф о человеке — миф, который пропагандировала русская классика и довела до логического предела литература социалистического реализма. Миф этот чужд Сорокину, ибо идеализирует как раз то, что, с его точки зрения, необходимо преодолеть, — человека телесного. Но и с этой позицией трудно согласиться до конца. При внимательном чтении сорокинских текстов становится ясно, что отношение писателя к тоталитарному искусству скорее амбивалентно, чем негативно. Известно, что в полемике с «шестидесятниками» Сорокин не раз чрезвычайно высоко оценивал весьма одиозные произведения литературы и кинематографа сталинской эпохи. Думается, что интерес Сорокина к тоталитаризму продиктован прежде всего попыткой тоталитарного государства преодолеть «слишком человеческое». «Меня привлекает идея выхода за рамки человеческой природы, утопическая идея ее изменить»³, — объяснял он.

¹ Рыклин М. Указ. соч.

² Сам Сорокин охарактеризовал роман как «нечто вроде вывернутого наизнанку „Воскресения“ Толстого».

³ Сорокин В. Собрание сочинений : в 2 т. Т. 1. С. 16.

В «Тридцатой любви Марины» тоталитарная модель преобразования человеческой природы обнаруживает свою несостоятельность. Но от идеи преодоления телесности Сорокин не отказывается — об этом свидетельствует роман «Лед».

Контрольные вопросы

1. Что означает термин «концептуализм»?
2. Перечислите основные мотивы поэзии Т. Кибирова.
3. Каково отношение Кибирова к советскому прошлому?
4. Почему Пригов назвал В. Сорокина «могильщиком литературы»?
5. Каково отношение Сорокина к проблеме телесности?

Глава 3 ПОСТРЕАЛИЗМ

Постмодернистское разрушение всех и всяческих границ привело в конечном итоге к разрушению самой границы между реализмом и антиреализмом. Возможно, сама современная действительность порождает новое отношение человека к окружающему миру. Великие научные открытия XX века способствовали тому, что представления человека об окружающей действительности и о самом себе несравненно усложнились, и неотъемлемой их частью стали алогизм, абсурдность, логическая непостижимость¹.

Исходной позицией реализма была аксиома «В реальности есть смысл». Исходной позицией модернизма стала противоположная — «В реальности нет смысла». Постмодернизм вообще отказывается от каких-либо изначальных установок и аксиом, но для постмодернистов мир есть хаос, человеческая жизнь — абсурд, и потому моральный релятивизм — в порядке вещей.

Постреализм также отказывается от изначально заданной позиции, заменив ее вопрошанием: «Что есть реальность? Есть ли в ней смысл? Можно ли его постичь?». В основе постреализма лежит универсально понимаемый принцип относительности, диалогического постижения непрерывно меняющегося мира и открытости авторской позиции по отношению к нему. Эстетика постреализма базируется на ключевых понятиях «амбивалентность» и «полифония», сформулированных и осмысленных в работах М. М. Бахтина. Однако релятивная эстетика постреализма далека от духовного релятивизма постмодернизма. В постреализме никогда не подвергается сомнению существование реальности как объективной данности. И хотя мир для постреалистов — хаос, но с этим хаосом приходится вести диалог, не ради постмодернистской игры, а ради того, чтобы в его глубине найти путеводную нить, опору, которая могла бы стать смыслом и оправданием уникальной человеческой судьбы. По сути, большинство сюжетных коллизий постреализма — это ежедневная борьба «маленького человека» с безличным, отчужденным житейским хаосом. При этом частные социальные проблемы воспринимаются постреалистами как вариация вечных — трудных и драматичных в любую эпоху и при любом режиме — условий человеческого существования. Поэтому для постреализма характерно смешение натуралистического и эпического начал в повествовании, а также взаимопроникновение типического и архетипического, ориентация на такие основополагающие культурные претексты, как Библия, Евангелие, античные трагедии и древние мифы, пьесы Шекспира, поэзия Данте и т. п.

К постреализму можно отнести произведения С. Довлатова, прозу Л. Петрушевской, некоторые произведения В. Маканина, а также Ф. Горенштейна, А. Иванченко, В. Шарова и др.

Сергей Донатович Довлатов (1941, Уфа — 1990, Нью-Йорк) родился в семье театрального режиссера и актрисы (впоследствии корректора). Родители были в Уфе в эвакуации, в 1944 году вернулись в Ленинград. В 1959 году Довла-

¹ Например, мы даже не представляем себе, как работает большинство приборов, которыми мы пользуемся каждый день. Они абсолютно реальны, но абсолютно фантастичны в своей непостижимости.

тов поступил на отделение финского языка филологического факультета Ленинградского государственного университета и учился там два с половиной года (исключен за неуспеваемость). Служил три года во внутренних войсках в охране исправительных колоний в Республике Коми, близ города Ухта. Затем поступил на факультет журналистики ЛГУ, работал в студенческой многотиражке Ленинградского кораблестроительного института «За кадры верфям», писал рассказы. После института работал в газете «Знамя прогресса», был литературным секретарем Веры Пановой. С сентября 1972 до марта 1975 года жил в Эстонской ССР и работал в различных местных газетах. Работал экскурсоводом в Пушкинском заповеднике (Михайловское) под Псковом. В 1975 году вернулся в Ленинград. Работал в журнале «Костер». В августе 1978 года из-за преследования властей Довлатов эмигрировал из СССР и поселился в Нью-Йорке, где стал главным редактором еженедельной газеты «Новый американец». Также работал на радио «Свобода». Лучшие произведения Довлатова: «Зона», «Компромисс», «Заповедник», «Наши», «Иностранка», «Чемодан», «Филиал».

Довлатов сам последовательно превращал свою биографию в художественное произведение. Внешне не выходя за пределы реалистического правдоподобия, он претворяет автобиографический материал в метафоры, точнее — в анекдотические притчи. На протяжении всего творческого пути его занимают две ключевые темы: взаимоотношения литературы и реальности и взаимоотношения абсурда и нормы.

В книге «Зона», принесшей автору мировую известность, лагерный мир помещен в широкий литературный контекст: книга строится на чередовании лагерных историй и писем к издателю, не только комментирующих сами рассказы, но и заключающих в себе глубокие и разнообразные философские размышления. Довлатов проводит параллели между жизнью лагеря и эстетикой соцреализма: вера в то, что человека можно перевоспитать и что литература способна изменять безобразную реальность, объединяет мир зоны с соцреализмом и с русской классической литературой XIX века. Вообще лагерь предстает чем-то вроде закономерного итога всех просвещенческих иллюзий: это наглядная реализация попытки рационального обустройства жизни для всенародного блага. Поэтому Довлатов так настойчиво подчеркивает, что лагерь «представляет собой довольно точную модель государства. Причем именно советского государства». Себя же он мыслит вне этой традиции, и потому отсылки к классической литературе носят у Довлатова последовательно непочтительный характер, а себя автор ни в коем случае не наделяет знанием Истины и Правды о жизни. «Довлатов завоевывал читателей тем, что он был не выше и не лучше их: описывая убогий мир, он смотрит на него глазами ущербного героя. Довлатовскому герою нечему научить читателя»¹.

Единственная правда, которую декларирует Довлатов, состоит в том, что сознание существует параллельно реальности, оно не зависит от реальности, не отражает ее и не влияет на нее. Принципиальная несовместимость культурного, рационального опыта с реальностью рождает ощущение абсурда как нормы жизни. Абсурд оказывается вечной, изначальной сущностью человеческого бытия, объединяющим и уравнивающим началом. Парадоксальная эпичность,

¹ Генис А. Иван Петрович умер. М., 1999. С. 55.

вырастающая на почве абсурда, становится отличительной чертой довлатовского стиля. Эпический стиль объясняет и такую важную особенность прозы Довлатова, как повторения. Через них выражается эпическое понимание абсурдности как универсального закона бытия. Жизнь автобиографического героя Довлатова и всех его персонажей строится как цепь повторяющихся «микроабсурдов». Все похоже на автора, и автор похож на всех, потому что все они живут в абсурде, любят, ссорятся и умирают в абсурде. Таким образом, абсурд у Довлатова обладает особой «скрытой теплотой», обнаруживающей человеческое родство («Наши»).

Главный парадокс довлатовской поэтики в том, что абсурд у него выступает как основа *порядка* в человеческой судьбе, в отношениях с людьми, в мироздании. Он не делает мир постижимым, но делает его по-человечески понятным.

Контрольные вопросы

1. Чем отличается повесть «Зона» от традиционной лагерной прозы?
2. Можно ли назвать произведения Довлатова автобиографическими?
3. Какой период творчества оказался наиболее плодотворным для Довлатова?
4. Какова роль абсурда в прозе Довлатова?
5. Как проявляется эпический стиль в прозе Довлатова?

Глава 4

ЖЕНСКАЯ ПРОЗА

Словарь гендерных терминов определяет женскую прозу как социокультурный феномен, возникающий в процессе освоения женщинами публичного пространства и выражающийся в появлении литературных текстов, описывающих мир, социальный опыт и практики женщин глазами женщин. Как правило, в основе сюжета женской прозы лежит бытовая история, которая может приключиться абсолютно с каждым. Читатель(-ница) узнает в событиях, происходящих с героями и героинями этой прозы, свои мечты и надежды, разочарования и горести, и это узнавание своего в чужом опыте доставляет удовольствие. Особое внимание уделяется в женской прозе взаимоотношениям между мужчинами и женщинами, между матерями и детьми. Наиболее яркие представительницы русской женской прозы — В. Токарева, Л. Петрушевская, Д. Рубина, Л. Улицкая, Н. Горланова, Т. Толстая и др.

Людмила Стефановна Петрушевская родилась 26 мая 1938 года в Москве, в семье служащего. В военное время жила у родственников, а также в детском доме под Уфой. После войны вернулась в Москву, окончила факультет журналистики МГУ. Работала корреспондентом московских газет, сотрудницей издательств, с 1972 года — редактором на Центральной студии телевидения. Петрушевская рано начала сочинять стихи, писать сценарии для студенческих вечеров, всерьез не задумываясь о писательской деятельности. Первым опубликованным произведением автора был рассказ «Через поля», вышедший в 1972 году в журнале «Аврора». С этого времени проза Петрушевской не печаталась более десятка лет. Издавать ее начали только в перестройку.

Ее называют самым мрачным современным писателем, сравнивают даже с Сорокиным. Петрушевская не дает интервью, она совершенно не публичная фигура и, соответственно, — почти мифологическая.

В 1968 году Петрушевская принесла первые рассказы («Такая девочка», «Слова», «Рассказчица», «История Клариссы») в «Новый мир». Результатом стала резолюция А. Т. Твардовского: «Талантливо, но уж больно мрачно. Нельзя ли посветлей. — А. Т.» и «От публикации воздержаться, но связи с автором не терять». Твардовский так и не допустил ни одного рассказа к публикации. Впервые произведение Л. Петрушевской (повесть «Свой круг») было опубликовано в «Новом мире» лишь 20 лет спустя.

Вот несколько отзывов современной критики. Дарья Маркова пишет: «Блезненная жуть романа Людмилы Петрушевской затягивает, завораживает <...>. Только после этого очень хочется почитать что-нибудь другое — как проснуться после кошмара». Ольга Славникова: «Новое произведение известной писательницы „Маленькая волшебница. Кукольный роман“ (Октябрь № 1. 1996) выявило дополнительные оттенки черного в творческой палитре, столь щедрой именно на этот ночной и земляной, густо замешанный цвет». Татьяна Касаткина: «Петрушевская ничего не конструирует. У нее просто <...> 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». О. Богданова пишет, что из жизни Петрушевская берет только черные полосы, и т. д. На самом деле Петрушевская — великий гуманист. Просто жанр новеллы, в котором она работает, — это жанр, предполагающий трагические истории с печальным концом. Да и наша действительность такие истории предполагает. Но Петрушевская пишет в самых разных жанрах.

Вот, например, ее «Парадоски»:

луна
это солнце тьмы

мороз
это зной зимы

звезды
есть тюрьмы света

осень —
диагноз лета

сперматозоид —
поэт
он во чреве отца
толкает его выразаться стихами
на самом же деле
в глубине яйца
сперматозоиду
хочется к маме

Или сказочки:

«Пуськи бятые» (1984)

Сяпала Калуша с Калушатами по напушке. И увазила Бутявку, и волит:
— Калушата! Калушаточки! Бутявка!
Калушата присяпали и Бутявку стрямкали. И подудонились.
А Калуша волит:
— Оее! Оее! Бутявка-то некузявая!
Калушата Бутявку вычучили.
Бутявка вздрезбезднулась, сопритюкнулась и усяпала с напушки.
А Калуша волит калушатам:
— Калушаточки! Не трямкайте бутявок, бутявки дюбые и зюмо-зюмо некузявые.
От бутявок дудонятся.
А Бутявка волит за напушкой:
— Калушата подудонились! Зюмо некузявые! Пуськи бятые!

Одна из самых известных повестей Петрушевской — **«Время ночь»**. Эта повесть заслужила в критике сравнения с описаниями взаимной ненависти шаламовских доходяг или же страданий человека, раздавленного нестерпимой тяжестью.

Петрушевская сама провоцирует такие оценки, доводя будничные, бытовые коллизии (знакомые, по крайней мере, по ее же новеллистике) до последнего края. Мотив повседневного быта, где-то уже на грани с небытием, настойчиво прочерчен автором через всю повесть, начиная с эпиграфа, из которого мы сразу узнаем о смерти повествовательницы, «поэта» Анны Андриановны, и кончая финалом, где, собственно, эта смерть и происходит. Причем, несмотря на то что смерть, так сказать, «не объявлена», ее приход подготовлен постоянными ощущениями «сворачивания» жизни, неуклонного сокращения ее пространства — до пяточка на краю, до точки, до коллапса, наконец: «Все, больше нам сюда дороги нет, этот дом я держала про большой запас, на совсем уже крайний случай. Теперь все...»; «Как быстро все отцветает, как беспомощно смотреть на себя в зеркало!»; «А потом — как лавина стала таять жизнь, но опустим над этим завесу тайны, тайна есть у всякого, в том числе и у могилы...». И перед финалом: «Настало белое, мутное утро казни».

Собственно, и сюжет повести выстроен как цепь необратимых утрат. Матерью — дочери и сына, женой — мужа, дочерью — матери, и самое страшное, бьющее насмерть: бабушкой — внуков. До предела все накалено еще и оттого, что жизнь проходит в ситуации нормальной крайней нищеты. Когда семь рублей — большие деньги, а даровая картофелина — подарок судьбы, и вообще еда — событие, а значит, и каждый кусок на счету, да на каком! «Акула Глотовна Гитлер, я ее так один раз в мыслях назвала на прощанье, когда она съела по два добавка первого и второго, а я не знала, что в тот момент она уже была сильно беременна, а есть ей там было-то нечего совершенно...».

Вот — будничное лицо хаоса. Здесь дисгармония бытия доведена до истерического визга, до ежедневной пытки, до оксюморонов бытового языка.

Хаосом чревата и «бессмертная любовь» главной героини. Ведь, в сущности, «Время ночь» — повесть об испепеляющей любви. Во-первых, это любовь, поглотившая душу самой Анны Андриановны, — любовь к дочери, сыну, внуку, заглушаемая наружным хамством и оттого превращающаяся в особого рода садизм. Во-вторых, эта любовь, которой Анна Андриановна стремится поглотить все вокруг себя. Любовь деспотическая, ревнивая: когда мать ревнует дочь к ее мужчинам, а внука — к своей дочери.

Здесь, кстати, четко просматривается взаимоналожение конкретно-социального и общеродового, онтологического планов. Анна Андриановна у Петрушевской — это отлично узнаваемый тип женщины-совка. Кормилицы и поилицы, добытчицы, за-все-про-все ответчицы. Она самой жизнью, скупой на понимание и любовь, поставлена в монологическую позицию: за все потери и неудачи она требует себе компенсации любовью. Требуется! От детей в первую очередь! И оскорбляется, лютует, ненавидит, мстит, когда свою энергию любви ее дети отдают не ей, а другим.

Но в то же время эта любовь героини — при всем уродстве — не перестает быть великой и бессмертной. Это, собственно, и есть попытка жить ответственностью и только ею. Одно не отменяет другого. Причем у Петрушевской эта парадоксальная двойственность оценки воплощена в самой структуре повести.

Никто из писавших о повести почему-то не заметил, как сквозь «чернуху» у Петрушевской просвечивает идиллия. «Идиллическая жизнь и ее события неотделимы от этого конкретного пространственного уголка, где жили отцы и де-

ды, будут жить дети и внуки... Единство жизни поколений (вообще жизни людей) в идиллии в большинстве случаев существенно определяется единством места, вековой прикреплённостью жизни поколений к одному месту, от которого эта жизнь во всех ее событиях не отделена» (М. Бахтин). У Петрушевской таким единым местом, где протекает жизнь поколений, стала типовая малометражка, и философский смысл «вековой прикреплённости жизни» обретает все — вплоть до продавленностей на диване («...пришла моя очередь сидеть на этом диванчике с норочкой»). Больше того, у Петрушевской бабушка — мать — дочь повторяют судьбы друг друга «дословно», ступают след в след, совпадая даже в мелочах. Анна ревнует и мучает Алену точно так же, как Сима ревновала и мучала Анну, а «разврат» Алены в точности запараллелен с молодыми годами Анны. Даже душевная близость ребенка с бабушкой, а не с матерью уже была — у Алены с Симой, как теперь у Анны с Тимой; даже лютование по поводу аппетита зятя («все сжирает у детей») — не новость; даже ревность Алены к Андрею отзывается в неприязни Тимы к Катеньке; даже кричат все одинаково («неся разинутую пасть... на вдохе: и... Аааа!»). Но и эти безысходные рефрены вписываются в идиллическую логику:

«Единство места жизни поколений ослабляет и смягчает все временные грани между индивидуальными жизнями и между различными фазами одной и той же жизни. Единство места сближает и сливает колыбель и могилу, детство и старость... Это определяемое единством места смягчение всех граней времени существенно содействует и созданию характерной для идиллии циклической ритмичности времени» (М. Бахтин). Детство и старость сближаются в лице маразмизирующей бабушки Симы и несчастного, голодного, истеричного Тимы, как колыбель и могила: «наше говно и пропахшие мочой одежды» рядом с «запахами мыльца, флоксов, глаженных пеленок». Даже вечные скандалы с дочерью, зятем, матерью из-за еды тоже «оправданы» памятью жанра: «Еда и питье носят в идиллии или общественный характер, или — чаще всего — семейный характер, за едой сходятся поколения, возрасты. Типично для идиллии соседство еды и детей...» (М. Бахтин).

Идиллическая «память жанра» заставляет ощутить иную, не постигаемую героиней, но объективно проступающую в образах повести философию любви. Идиллия напоминает о том, что в отношениях поколений любовь — это по преимуществу не диалог, а эстафета. Любовь своих родителей к себе мы не возвращаем обратно, а передаем дальше — своим детям, а те еще дальше... И здесь психологический корень вечной боли матерей. Разрешение этой драмы требует огромной мудрости и самопожертвования. Иначе — трагедия, превращение кровного родства в кровавую вражду. Но ведь если не будет и отдачи благодарностью, оборвутся живые нити... Дочь почему-то отдает дневники своей умершей матери печатать. Тривиальный литературный прием стал у Петрушевской символом душевной связи.

Вечный скандал и мудрая философия, кошмар и идиллия не одолевают друг друга. Они существуют у Петрушевской одновременно, в едином человеческом измерении. Таким образом, Петрушевская крайне настойчиво пронизывает созданный ею же образ ежедневного хаоса совершенно иррациональными качествами гармонии.

Татьяна Никитична Толстая родилась в 1951 году в Ленинграде, в многодетной семье профессора физики Никиты Алексеевича Толстого. Внучка знаменитого переводчика Лозинского и писателя Алексея Толстого. После окончания школы Татьяна Толстая поступила в Ленинградский университет на отделение классической филологии, который окончила в 1974 году. В этом же году вышла замуж и переехала в Москву, где поступила на работу в Главную редакцию восточной литературы издательства «Наука». Проработав в издательстве до 1983 года, Татьяна Толстая в этом же году публикует свои первые литературные произведения и дебютирует как литературный критик.

Толстая считается писателем-постмодернистом, хотя на самом деле она просто писатель эпохи постмодернизма. Ей принадлежат несколько сборников рассказов («На золотом крыльце сидели», «Любишь — не любишь», «Река Оккервиль», «Двое», «День», «Ночь», «Изюм», «Круг», «Белые стены») и один роман. Герои Толстой — дети, чудики, старики. Одно из главных качеств прозы Толстой — изысканный стиль.

Действие романа **«Кысь»** (1986–2000) происходит в городе Федор-Кузьмичск («А зовется наш город, родная сторонка, — Федор-Кузьмичск, а до того, говорит матушка, звался Иван-Порфирычск, а еще до того — Сергей-Сергеичск, а прежде имя ему было Южные Склады, а совсем прежде — Москва») «в преддверии... двухсотлетия Взрыва», в результате которого все разрушено — уцелело лишь небольшое количество людей, теперь именующихся «Прежними».

«Прежних, почитай, и нет почти, разве что перерожденцы, да они вроде как и не люди...». Таким образом, «Прежние» делятся на две подгруппы: на Прежних и перерожденцев.

С Прежними в тексте связан мотив памяти. Эти герои постоянно говорят о «восстановлении» «светлого Прошлого», причем, по словам Прежних, «материальная культура ежечасно восстанавливается», «главное же — сберечь духовное наследие». Многие из Прежних входят в так называемое «общество охраны памятников».

Среди Прежних как наиболее идейно и сюжетно значимый образ выделяется Никита Иваныч, который в целях сохранения памяти о прошлом ставит столбы с обозначением тех мест и объектов, которые там раньше находились¹: «Никитские ворота — это моя вам фита, всему народу фита! Чтобы память была о славном прошлом! С надеждой на будущее! Все, все восстановим, а начнем с малого! Это же целый пласт нашей истории! Тут Пушкин был! Он тут венчался!». Другой Прежний, Лев Львович, не видит смысла в столбах: «А какой смысл в вашей, с позволения сказать, деятельности? В столбах? — То есть как? Память! — О чем? Чья? Пустой звон! Сотрясение воздуха! Вот тут сидит молодой человек, — покривился на Бенедикта Лев Львович. — Вот пусть молодой человек, блестяще знающий грамоте, ответит нам: что и зачем написано на столбе, воздвигнутом у вашей избушки, среди лопухов и крапивы?». Оказывается, что Бенедикт не понимает. Главный Истопник — «бывший музейный работник», которому на момент Взрыва было сто лет. Таким образом, этот герой представляет собой некое вместилище культурных реликтов за целый век. Однако ре-

¹ Ср. «Негодяев Онуфрий Иванович, бывший гатчинский истопник. Размостил вымощенные предместниками его улицы и из добытого камня настроил монументов» (*Салтыков-Щедрин М. Е. История одного города. М., 1998. С. 49*).

плики других героев свидетельствуют о том, что деятельность Никиты Ивановича лишена смысла.

Прежние, в частности Главный Истопник, ассоциативно вызывают образ Павла Петровича из «Отцов и детей». Их время прошло, а новое они принять не способны и гордятся своим «псевдодуховным аристократизмом».

Прежние не принимают перерожденцев, так как у перерожденцев важнейшего для Прежних понятия памяти не существует: «А столбы свои в задницу себе засунь! Развели музей в государстве, паразиты! Бензином вас всех... и спичку!.. пппппарламент ваш, и книжки, и академика Ссссссахарова!». Перерожденцы — вневременной тип, который, не изменяясь, «переходит» из эпохи в эпоху, из одной формации в другую.

Отдельной и преобладающей в этом социуме категорией являются голубчики, не способные понять Прежних: «Прежние наших слов не понимают, а мы ихних». Голубчики родились после Взрыва, следовательно, не знакомы с реалиями «до-Взрывного» быта. У голубчиков нет прошлого, нет никакого «наследия», нет корней: «Дак этот Никита Иваныч начал по всему городку столбы ставить... Ну, голубчики спервоначалу озлобились — страсть. Утром встанешь, глаза продерешь, а у тебя перед самым окном орясина торчит: „Арбат“... С этими столбами сначала много смертоубийств было, а опосля, как водится, попривыкли...». У голубчиков формируется свой язык, свои понятия (например, в отличие от Прежних и перерожденцев, у них не туловище, а «тулово»; радиоактивные финики для них «огнецы», а голубь — «птица-блядуница»).

Прежние, перерожденцы и голубчики говорят на разных языках: Прежние — на псевдолитературном, изобилующем штампами и архаизмами, перерожденцы используют в своей речи мат, а голубчики создают свой язык-мутант, в котором русский литературный язык совмещается с диалектизмами, просторечиями, жаргонизмами, матом и неологизмами.

Речь, как известно, является отражением духовного мира человека. Понятия духовности/бездуховности оказываются в «Кыси» одними из центральных. Воплощением духовной культуры в тексте является книга (Прежние берегут книги; голубчики боятся их и не читают, так как от книг, по их убеждению, наступит Болезнь, перерожденцам же книги не нужны), а символом бездуховности — мыши. В тексте романа мыши являются «всем» для голубчиков, для них «мышь шуршит — жизнь идет», Прежние же выбирают книгу и не держат мышей.

Следует отметить, что одним из результатов Взрыва стала всеобщая мутация («У нас все мутирует, ну все! Ладно люди, но язык, понятия, смысл!.. Все вывернуто»). Мутация проявляется в тексте на разных уровнях (язык, понятия, смысл), но больше всего касается жителей, особенно голубчиков. После Взрыва у каждого возникает «свое Последствие». Графическая выделенность слова «последствие» подчеркивает его значимость. Последствия оказываются у Прежних, перерожденцев и голубчиков не только различными, но и очень характерными. Так, Последствие Прежних не стареть может восприниматься как реализация поговорки «душа не стареет».

Что же касается перерожденцев, то «лучше от них подальше», «страшные они, и не поймешь, то ли они люди, то ли нет: лицо вроде как у человека, туловище шерстью покрыто и на четвереньках бегают. И на каждой ноге по валенку». Таким образом, перерожденцы — «скотина», а точнее, люди, лишённые души.

Голубчики же — «духовные неандертальцы». На «первобытное» состояние голубчиков указывают их «животные» Последствия: «А кто после Взрыва родился, у тех Последствия другие — всякие. У кого руки словно зеленой мукой обметаны, будто он в хлебеде рылся, у кого жабры; у иного гребень петушиный али еще что». А у главного героя Бенедикта Последствие — хвостик. «А Никита Иваныч рассуждает: ну что ж, с другой стороны, хвост свойствен приматам; в глубоком прошлом, когда еще люди не вышли из животного состояния, хвост был нормальным явлением и никого не удивлял...».

Бенедикт родился голубчиком: старопечатных книг не читал, мыши для него были «всем». Однако мать Бенедикта и его наставник, Главный Истопник, — из Прежних. Таким образом, казалось бы, находясь под их влиянием, Бенедикт должен был приобщиться к культуре и образу мыслей Прежних. И шагом к «очеловечиванию» должны были послужить ампутация хвоста и сооружение памятника Пушкину. Перелом действительно происходит: «Сперва Бенедикт думал, что ему мышиноного шороха не хватает»; «А потом осенило, али сказать, стукнуло: книжек! Книжек давно не читал, не переписывал, в руках не держал». Герой вдруг понимает, что существует некая «Книга бытия», в которой «сказано, как жить». Его жизнь превращается в поиск этой книги: «Книга бытия» «скрыта от наших близоруких глаз... таится она в долине туманов, за семью воротами... перепутаны ее страницы, дик и невнятен алфавит», «жизнь наша... есть поиск этой книги».

Однако возникает вопрос: отчего, прочитав множество книг, герой не обрел духовность? Ответ в словах Главного Истопника: «Азбуку учи! Азбуку!». «Читая ты, по сути дела, не умеешь, книга тебе не впрок, пустой шелест, набор букв. Жизненную, жизненную азбуку не освоил».

Незнание «жизненной азбуки» проявляется в тексте, во-первых, в неспособности героя дифференцировать понятия и события различной степени значимости, культурной и исторической принадлежности: «Когда же ты научишься различать!!! — закричал Никита Иваныч... — Это веха, историческая веха! Тут стояли Никитские ворота, понимаешь ты это?! Неандертал!!! Тут шумел великий город! Тут был Пушкин! — Тут был Витя!!! — закричал и Бенедикт, распалаясь. — Тут был Глеб и Клава! Клава — не знаю, Клава, может, дома сидела, а Глеб тут был! Резал память! И все тут!.. Про ворота — можно, давай вырезай, а про человека — ни в коем разе, так?».

На композиционном уровне «незнание азбуки» показано наглядно: каждая глава названа буквой старославянского или древнерусского алфавита, причем алфавиты смешаны, а порядок букв в них перепутан. Но главное — незнание алфавита следует интерпретировать как незнание основ. Голубчики возникли после Взрыва, и у них нет культурной почвы — не на чем строить. Финал романа, казалось бы, безнадежен: сильно напоминающий Шарикова Бенедикт, даже прочитав гору книг, так и не стал ни умнее ни добрее. Он пытается сжечь на костре своего учителя, но тот устраивает мировой пожар, а сам чудесным образом воспаряет над землей. Этот финал в духе античного появления *deus ex machina* (бога из машины) показался части критиков легковесным и неудачным.

Контрольные вопросы

1. Какие писательские имена входят в круг женской прозы?
2. Каковы основные черты женской прозы?
3. В чем близость повести Петрушевской «Время ночь» к жанру идиллии?
4. В чем своеобразие стиля романа Т. Толстой «Кысь»?
5. В чем состоит спор Т. Толстой с логоцентризмом русской литературы?

Глава 5 ТВОРЧЕСТВО В. ПЕЛЕВИНА

Виктор Олегович Пелевин родился 22 ноября 1962 года в Москве в семье преподавателя военной кафедры МГТУ им. Баумана, в прошлом — кадрового офицера ПВО. В 1979 году окончил английскую школу в центре Москвы и поступил в Московский энергетический институт (МЭИ) на факультет электрификации и автоматизации промышленности и транспорта, который окончил в 1985 году. В апреле того же года Пелевин был принят на должность инженера кафедры электрического транспорта МЭИ. Поступил в очную аспирантуру МЭИ, в которой проучился до 1989 года (диссертацию не защищал). В 1989 году поступил на заочное отделение Литературного института им. А. М. Горького, однако проучился там недолго: в 1991 году его отчислили. По признанию самого писателя, учеба в Литературном институте ничего ему не дала.

С 1989 по 1990 год Пелевин работал штатным корреспондентом журнала «Face to Face». Кроме того, в 1989 году он стал работать в журнале «Наука и религия», где готовил публикации по восточному мистицизму. В том же году в «Науке и религии» был опубликован рассказ Пелевина «Колдун Игнат и люди».

В 1991 году Пелевин выпустил первый сборник рассказов «Синий фонарь». В марте 1992 года в журнале «Знамя» был опубликован роман Пелевина «Омон Ра», в 1993 году в том же журнале была опубликована «Жизнь насекомых». Наиболее известные романы Пелевина — «Чапаев и Пустота» (1996), «Generation П» (1999), «ДПП NN» (2003), «Empire V» (2006), роман «t» (2009), «S.N.U.F.F.» (2011), «Бэтман Аполло» (2013), «Любовь к трем цукербринам» (2014), «Смотритель» (2015), «iPhuck» (2017).

Пелевин — писатель современный, обладающий большой популярностью на протяжении последних 30 лет. Его произведения читают люди из самых разных слоев общества — от школьников до преуспевающих бизнесменов и банковских служащих, от тех, кто вообще никогда не брал в руки книг, до литературных эстетов.

В чем секрет столь долгого успеха? Прежде всего, в прозе Пелевина нет того безнадежного мрака, который свойствен сейчас не только отечественным триллерам, но и литературе более высокого уровня — прозе Л. Петрушевской и Т. Толстой, например. Нет у Пелевина и эстетизации отталкивающего и омерзительного, присущей произведениям Сорокина, и карамельной слащавости любовных романов, или искусственно усложненного стиля, сквозь который трудно пробиться к смыслу написанного.

Однако читательская любовь так просто не дается, как бы ни иронизировала над ней критика. Одной из самых характерных и, возможно, наиболее интересных для современного читателя особенностей творчества Пелевина является своеобразное двоемирие. Рядом со сценами тщательно и точно выписанной, прекрасно узнаваемой обыденной реальности — будь то эпоха революции и гражданской войны или советского и постсоветского существования — всегда существует мир иной, высший, полный тайн и откровений. Там известный всем герой Гражданской войны Василий Иванович Чапаев, везущий на фронт революционных ткачей, оказывается великим мистиком, гражданином «Вну-

тренней Монголии». Его верный помощник Петька также является нам в двух ипостасях, и обе совершенно неожиданные — утонченный поэт-декадент, с тоской вззирающий на революцию, и обитатель психиатрической больницы 1990-х годов («Чапаев и Пустота»). Реальность современная и революционная строго чередуются, и ни одной из них мы, как, впрочем, и сам герой, не можем отдать предпочтение. Обе они одинаково реальны — и одинаково сюрреалистичны, обе одинаково ужасны. Может быть, потому Петр Пустота избирает в конце концов третью, высшую стадию бытия (или, скорее, небытия), называемую пустотой, а также Внутренней Монголией — и пустота эта, судя по всему, является единственной настоящей реальностью, хотя бы потому, что ее трудно отрицать. В «Жизни насекомых» домохозяйки, наркоманы, проститутки, служащие, рэкетеры оказываются в то же время насекомыми, и эта двойственность позволяет увидеть их комариные страсти и муравьиные проблемы в каком-то ином свете. В маленьком рассказе «Вести из Непала» описывается рабочий день девушки-инженера, принимающий вид вязкого советского кошмара: тьма, холод и грязь по дороге на работу, унижительная бессмыслица «внедрения рацпредложений». Так жить нельзя! Но тут оказывается, что это вовсе и не жизнь, а «воздушные мытарства» — посмертное наказание. А это значит, что настоящая жизнь — совсем иная, или, по крайней мере, должна быть иной. Два юнкера, несущих тоскливую службу на промерзшей Шпалерной в двадцатых числах октября 1917 года, являются в то же время воинами, которым надлежит выполнить великую миссию — не пропустить рвущегося в мир демона разрушения, который принял облик Ленина, прорывающегося в Смольный (а улица-то и вправду когда-то называлась Воинова — сообразит читатель), но они свое назначение не выполняют, и история пойдет известным нам путем («Хрустальный мир»).

В романе «Generation П», который критики справедливо называют энциклопедией русской жизни, точное изображение России 90-х годов с бандитскими разборками, наркоманской субкультурой, рекламными технологиями переплетается с таинственными легендами о Вавилонской башне и Карфагенской шахте. И вся наша суетливая погоня за благами жизни предстает просто сжиганием мусора: «Человек думает, что потребляет он, а на самом деле огонь потребления сжигает его... Милосердие в том, что вместо крематориев у вас телевизоры и супермаркеты. А истина в том, что функция у них одна», — говорит главному герою, несостоявшемуся поэту, наркоману и копирайтеру фантастический дракон сирруф.

Для чего автору столь сложные конструкции, столь причудливое смешение реального и ирреального, бытового и фантастического? Критика несколько иронически называет этот стиль «постсоциалистическим сюрреализмом», видя здесь прежде всего игру с жанром, блестящий, но формальный стилистический эксперимент. Между тем главная цель этого приема — вырвать читателя за пределы обыденного, узкого сознания, неважно куда — вверх, к свету, или вниз, в бездну отчаяния, только бы выйти за пределы плоского, одномерного и потому совсем уж безнадежного существования.

Если мы примем гипотезу о том, что литература отражает жизнь, мы поймем, откуда у Пелевина эта идея «расширения сознания», множественности виртуальных реальностей. Наша обыденная жизнь стремительно наполняется элементами виртуального, причем не только благодаря Интернету. Само пост-

советское существование, если вдуматься, выглядит во многих проявлениях вполне виртуально. И рухнувший в одночасье «Союз нерушимый», и танки президента, берущие штурмом собственный парламент, и коммунисты, истово крестящиеся на иконы, и бритоголовые «братки», всерьез тоскующие по «национальной идее», и сочетание советского гимна с двуглавым орлом на гербе...

Но литература — если, конечно, она настоящая — призвана не только отражать жизнь, но и объяснять ее. Мало того, действительность, не осмысленная литературой, не закреплённая в слове, в каком-то смысле не существует. Кто знал бы о древней Трое, если бы не было Гомера? Если бы не был написан «Евгений Онегин», современники Пушкина знали бы какую-то совершенно другую Россию. Конечно, не стоит сравнивать Пелевина с Пушкиным, дело в другом. Мы, может быть, как никогда раньше, нуждаемся в объяснении и осмыслении окружающей нас действительности. По меткому выражению А. Битова, после перестройки «мы проснулись в незнакомой стране». Современный читатель устал от бескрылого материализма, когда-то объявленного нашим мировоззрением. Предыдущим поколениям, в советскую эпоху, он тоже мало что объяснял, но застывшая, казалось, на века жизнь и не взывала так отчаянно к осмыслению. В официальные мифы не верил всерьез никто, в ироничном сознании пелевинского поколения они были способны породить лишь жутковатых монстров (переходящее красное знамя из рассказа «Синий фонарь», способное задушить припозднившегося работника, Сандель, Мундиндель и Бабаясин из рассказа «День бульдозериста», напоминающие триаду «Маркс, Энгельс, Ленин»).

Недоосуществленная советская утопия — мир «развитого социализма» — не вызывала восторга, но изменить ее, казалось, невозможно, да и не нужно. Когда же все перевернулось в одночасье, в первый момент объяснять мир кинулось поколение «шестидесятников», но, сказав страшную правду сначала о Сталине и лагерях, потом о Ленине и революции, оно вдруг сбилось, споткнулось и замолчало, потрясающий вал журнальных публикаций как-то разом схлынул. Публицистике оказалось не под силу объяснить главное — кто мы, куда мы? Нужно было обрести ощущение какой-то «общей идеи», а это уже удел художественной литературы. Но, оставаясь в рамках традиционного реализма, основанного на рациональном, строго материалистическом взгляде на жизнь, объяснить происходящее тоже оказалось очень трудно. Реалистическое бытописание, в предыдущую эпоху подкрашенное оптимизмом и называвшееся соцреализмом, теперь окрашивалось во все более мрачные тона. Удручающие, болезненные картины жизни, в начале перестройки так поражавшие читателя, приелись. Главный недостаток такой натуралистической литературы — одномерность, ощущение безвыходного тупика. Это жизнь, которой нет ни объяснения, ни оправдания.

Одна из трагических особенностей российской истории XX века — тотальная потеря веры. Пожалуй, нет ни одной «общей идеи» (о ней когда-то так тосковал герой чеховского рассказа «Скучная история»), которая не была бы основательно дискредитирована. Но человек почему-то так устроен, что ему необходимо знать, «что, кроме денег, кроме хлеба, иное в мире что-то есть», как писал Д. С. Мережковский. А ведь в истории русской литературы уже была когда-то подобная ситуация, и ассоциации с Мережковским возникают не случайно. «Ни-

когда еще люди так не чувствовали сердцем необходимости верить и так не принимали разумом невозможности верить. В этом болезненном неразрешимом диссонансе, этом трагическом противоречии так же, как в небывалой умственной свободе, в смелости отрицания, заключается наиболее характерная черта мистической потребности XIX века», — написал Мережковский в 1892 году в знаменитой статье «О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы». Между тем литература 1870–1880-х годов эту потребность удовлетворить не могла, ибо находилась в глубоком кризисе. Ее завел туда, по мнению Мережковского, «удушающе-мертвый позитивизм шестидесятников [XIX века]», признающих лишь материальные явления жизни, грубая «гражданская» тенденциозность и восторжествовавший в литературе торгашеский дух, порожденный ориентацией на Запад с его гонорарами, порабощающими писателя. А в результате — утрата литературой пророческого ореола, так свойственного ей когда-то. Не правда ли, в этой картине есть что-то удивительно знакомое? Даже даты совпадают: застой в советской литературе конца 1970-х — начала 1980-х годов, ощущение необходимости поиска нового пути, пришедшее в начале 1990-х.

Преодолеть же кризис, по мнению Мережковского, можно было только оглянувшись назад, обратившись к ценностям великой классической литературы. «Мистическое содержание, символы, расширение художественной впечатлительности» — вот что спасет отечественную словесность. Как известно, новая литературная эпоха, которую провозгласил Мережковский, — это был Серебряный век. Стоим ли и мы накануне нового русского Ренессанса?

Во всяком случае, книги Пелевина потому, наверно, и читаются с таким энтузиазмом, что и его герои, и сам автор отчаянно стремятся вырваться из плоского пространства, найти второй, таинственный смысл явлений, который, конечно же, существует. На этом пути скрещения реального и фантастического, возвышенного и гротескного, обращаясь к символической и мистике, и добывает Пелевин некие новые сведения о человеке и мире, его окружающем.

Кто мы, зачем, куда движемся? Картину, созданную Пелевиным, трудно назвать оптимистической. Так, например, в повести «Желтая стрела» Россия и наша жизнь являют себя в образе поезда, летящего неизвестно откуда, неизвестно куда, из бесконечности в бесконечность, или же, как с детства заучил каждый пассажир, «в пропасть, к разрушенному мосту». Этот же образ встречается и в рассказе «Миттельшпиль»: «Сколько я себя помню, все мы едем, едем в этом поезде...». Невольно возникает ассоциация с гоголевской «бойкой необгонимой тройкой»: «Русь, куда же несешься ты? дай ответ. Не дает ответа». Несмотря на открытый финал, когда неясно, что ждет впереди — омут, пропасть или великий взлет, Гоголь склоняется к вере в воскресение России. Пелевинский герой, замкнутый в пространстве поезда, обречен. Но есть выход, столь же страшный, сколь и спасительный. Нужно просто сойти с поезда. Что это значит? В системе пелевинских символов нет однозначного ответа: покинуть Россию, уйти из жизни? Нет, скорее всего, речь о другом. Нужно решиться сойти с проторенного всеми пути — он ведет только к разрушенному мосту через пропасть. Но чтобы найти свой единственный путь, сначала нужно найти себя. «Я хочу сойти с этого поезда живым. Я знаю, что это невозможно, но я этого хочу <...> Я даже не знаю, кто такой я сам. Кто тогда будет выбираться отсюда?

И куда?». И все-таки герой делает этот шаг и впервые в жизни замечает «сухой стрекот в траве, шум ветра и тихий звук собственных шагов».

При чтении Пелевина литературные аллюзии возникают постоянно — он действительно возвращается к традициям русской классики, конечно же, творчески переосмысляя их.

Среди литературных источников романа «Жизнь насекомых» наиболее уверенно критика называет «Превращение» Кафки. Но сходство здесь не так уж велико. Подвергшийся превращению Замза ощущает это как величайшее несчастье, в то время как пелевинские герои одинаково естественно проявляют себя и в «насекоме», и в человеческом плане, являясь одновременно и тем и другим. Более глубокая связь прослеживается с традициями натуральной школы. Гоголевская «Шинель», а затем и все «сентиментально-натуральное направление» учили читателя сострадать «маленькому человеку» — смешному, ничем не выдающемуся, жалкому, однако имеющему право на жизнь. В этой системе ценностей элементарный получеловек-полубуква Акакий Акакиевич становился братом и автору и читателю, ибо в этой жизни мы, в конечном итоге, — братья и сестры, все мы дети одного Отца, и всем нам хочется тепла. Достоевский в «Бедных людях» совершил следующий шаг — показал, что его нищие герои на самом деле вовсе не элементарны, они душевно, нравственно богаты. Но все-таки в произведениях натуральной школы и автор, и читатель мыслятся как существа иного плана, чем литературные персонажи, они сверху наблюдают за жизнью маленьких людей, оттуда, с высоты, сострадая им. Такая снисходительная жалость имела и свою опасную сторону, и литература запечатлела это в трагическом образе Раскольников. От величайшего демократизма, сострадания к «малым сим» он быстро переходит к «наполеоновской» идее разделения людей на «право имеющих» и «тварей дрожащих». И вот уже безликая масса маленьких людей — лишь почва, служащая для того, чтобы изредка породить гениальных личностей.

В начале романа «Жизнь насекомых» у нас может появиться подозрение, что автор вдохновлен как раз раскольниковской идеей: человек — вошь, «тварь дрожащая», насекомое. Но вскоре понимаешь, что это совсем не так. Первый взгляд на мир у Пелевина действительно «с чаячьего полета». Но автор принимается пристально рассматривать своих героев — и те, кто предстал в смешном и уродливом обличье жуков-навозников, комаров, муравьев, оказываются людьми, нуждающимися в сострадании, любви, вере. Гротескные образы насекомых помогают проявиться именно человеческим — светлым и темным — сторонам природы этих существ. Этот своеобразный прием остранения помогает нам увидеть человека со стороны. Таким образом проблема «маленького человека» преобразуется в вечную проблему человека как явления, как феномена.

В сущности, не только роман «Жизнь насекомых», но и все творчество Пелевина блестяще реализует державинскую метафору: «Я царь — я раб — я червь — я Бог!». Человек — существо двойственное, часто он ничтожен и жалок, он действительно насекомое с примитивными страстями, желаниями и потребностями. Муравыха Марина («Жизнь насекомых»), молодая и красивая, прилетает на солнечную набережную Крыма, и мир улыбается ей и манит обещанием счастья. Но, повинувшись инстинкту, она сама отпиливает себе крылья, отламывает каблуки от туфель и начинает рыть убогую нору, чтобы завести там

детей, видя в этом единственное свое предназначение. После родов она полнеет, расплывается до того, что уже не может вылезти наружу, но она довольна прожитой жизнью, считая свое предназначение выполненным. Только иногда вспоминает она прекрасный солнечный мир, обещавший ей когда-то счастье. Червячок Сережа из этого же романа всю жизнь копошится в земле, среди обрывков и обломков чьих-то чужих жизней, незаметно для себя почти превращаясь в отвратительно-самодовольного и совершенно бескрылого таракана с длинными усами. Он смутно помнит, что появился на свет — именно «на свет» — для чего-то другого, что где-то существует «парадиз», который надо как-то отыскать, но как?

В повести «Затворник и Шестипалый» главные герои — цыплята из бройлерного комбината имени Луначарского. Они не столько убоги сами, сколько уродлив их мир — «социум», как они его называют, в центре которого расположена кормушка, а те, кто оказался к ней ближе всего, самые наглые и разжиревшие, являются не только носителями власти, но олицетворяют «ум, честь и совесть» данного социума.

Бочка с гнилым огуречным рассолом затягивает, засасывает душу еще одного удивительного существа — Сарая номер XII, и, как он ни сопротивляется, он все больше походит на нее — самодовольную и страшную («Жизнь и приключения Сарая номер XII»).

В романе «**Generation П**» вопрос о человеке приобретает крайнюю полемическую остроту: кто мы — бусины, которые почему-то вообразили, что они люди, то есть существа мыслящие, богоравные? Или это люди в затмении ума вообразили себя бусинами и ползут, цепляясь зубами за нитку? Эти люди-бусины движимы только тремя импульсами: оральным и анальным, заставляющими зарабатывать и тратить деньги, и wow-импульсом, заглушающим любые проявления умственной деятельности. Случайно вызванный главным героем Вавиленом Татарским дух Че Гевары говорит: «Соратники! Положение современного человека не просто плачевно — оно, можно сказать, отсутствует, потому что человека почти нет <...> это просто остаточное свечение люминофора уснувшей души; это фильм про съемки другого фильма, показанный по телевизору в пустом доме».

Но, несмотря на то что правда эта горька и узнаваема, это все-таки не вся правда.

Симпатичный дракон сирруф из романа «Generation П», порицая Татарского за его неправильную жизнь, говорит: «Человек по своей природе прекрасен и велик. Почти так же прекрасен и велик, как сирруф. Но он этого не знает». Однако некоторые герои Пелевина все-таки обретают это знание. И вот Затворник и Шестипалый, узнав безнадежную правду о своем мире — птицекомбинате имени Луначарского, — превращаются в настоящих птиц, вырываются на свободу, к солнцу, и улетают на юг. И летит в вечернем небе похожая на сверкающий велосипед душа сгоревшего Сарая номер XII. И жалкий червячок Сережа в конце концов находит в себе силы вырваться из-под земли и стать цикадой: «Он понял, о чем трещат, вернее, плачут цикады. И он тоже затрещал своими широкими горловыми пластинками о том, что жизнь прошла зря, и о том, что она вообще не может пройти не зря, и о том, что плакать по всем этим поводам совершенно бессмысленно». А вождельный «парадиз», о котором он так меч-

тал, — это рай, но попадают туда только после смерти. Невеселое откровение, но за мгновение полета «в сторону лилового зарева над далекой горой», может быть, и стоит заплатить так дорого.

В 2000-е годы Пелевин работает очень плодотворно, хотя не все его романы выглядят безусловной удачей. Пожалуй, на общем фоне можно выделить роман-антиутопию «**S.N.U.F.F.**». Идея утопии всегда играла большую роль в творчестве В. Пелевина. В его повестях и романах 1990-х в иносказательной, притчевой форме сатирически изображается современный социум («Затворник и Шестипалый», «Желтая стрела», «Жизнь насекомых», «Чапаев и Пустота»), а герои стремятся уйти из этого безотрадного мира в какую-то иную, прекрасную реальность. Причем пространственное перемещение всегда непосредственно связано, с одной стороны, с выходом за пределы социума, с другой — с преодолением сложившейся системы представлений, с духовным самосовершенствованием героя, с его внутренней трансформацией, и сам выход становится возможным лишь благодаря этой трансформации. Само идеальное пространство, куда уходят герои, не описывается подробно, оно лишь очерчено несколькими штрихами (заходящее солнце, стрекот кузнечиков в траве, шум ветра) и никогда не связано с каким-либо социальным устройством — это пространство природы, истинной жизни, свободы. Таким образом, перед нами своего рода метафизический утопизм, созвучный идеям К. Ясперса. В то же время это вполне может быть загробным пространством, действительно местом, которого не существует в рамках данной действительности.

В романах «Generation П», «Числа», «Empire V» возможность выхода за пределы системы, достижения утопии для героя уже отсутствует — именно потому, что герой не в состоянии достичь просветления. Как бы он ни менялся (поднимаясь на самый верх социальной лестницы или, наоборот, теряя все), он все равно остается в рамках привычной системы представлений и ценностей.

В «Священной книге оборотня» героиня в конце концов достигает просветления и растворяется в радужном потоке, то есть достигает идеального утопического состояния (состояния нигде / состояния блаженства). Здесь утопия уже окончательно теряет какие бы то ни было материальные очертания, становится чисто умозрительной.

Роман «S.N.U.F.F.» являет собой яркий образчик современной антиутопии, но при этом содержит в себе и элементы утопии. Отметим, что авторское жанровое определение романа — именно утопия. Правда, слово это написано на «верхне-среднесибирском» языке (утопія), что придает ему иронический оттенок.

Роман описывает далекое будущее Земли, где человечество разделилось на два лагеря: часть людей осталась на Земле, и теперь называется орками, а страна их — Оркландом. Часть поселилась на искусственном спутнике Земли, Офшаре (их страна называется Биг-Биз, или Бизантиум), и именуется людьми. Пелевин подробно описывает социальную организацию орков и жителей офшара, что характерно для жанра утопии и антиутопии. Причем описания носят остросатирический характер, многие реалии хорошо узнаваемы. Таким образом, антиутопия соединяется с сатирой на современную Россию и одновременно — на современный Запад.

Украинский Уркаганат, он же Оркланд, — тоталитарное государство с неуклонно деградирующим и спивающимся народом, живущее сельским хозяйством и торговлей газом с Офшаром. Формально между Оркландом и Биг-Бизом существует противостояние, часто переходящее в военные действия, но на самом деле все Уркаганы назначаются «сверху», то есть Офшаром, и все революции и войны тоже происходят по сценариям Бизантиума, вплоть до фазона формы, в которую одевают оркских солдат¹. Оказывается, что революции и войны происходят лишь для того, чтобы создать информационный повод, в конечном счете — чтобы просто развлечь заскучавших жителей Офшара сценариями массовых убийств, насилия и жестокости: «Войны обычно начинаются, когда оркские власти слишком жестоко (а иначе они не умеют) давят очередной революционный протест. А очередной революционный протест случается, так уж выходит, когда пора снимать новую порцию снафов».

Герой, он же повествователь, Дамилола замечает: «Даже не надо посылать к ним эмиссаров. Довольно, чтобы какая-нибудь глобальная метафора <...> намекнула гордой оркской деревне, что если в ней проснется свободолюбие, люди придут на помощь. Тогда свободолюбие гарантировано проснется в этой деревне <...>. Причем мы не потратим на это ни единого маниту — хотя могли бы напечатать для них сколько угодно. Мы просто будем с интересом следить за процессом. А когда он разовьется до нужного градуса, начнем бомбить. Не деревню, понятно, а кого нам надо для съемки». Причем он даже не видит в этом ничего предосудительного: «Наши информационные каналы не врут. Орками действительно правит редкая сволочь, которая заслуживает бомбежки в любой момент, и если их режим не является злом в чистом виде, то исключительно по той причине, что сильно разбавлен дегенеративным маразмом. Да и оправдываться нам не перед кем. Суди нас или нет — но мы, к сожалению, то лучшее, что есть в этом мире. И так считаем не только мы, но и сами орки».

Как же устроена жизнь Биг-Биза — «лучшего, что есть в мире»? Здесь Пелевин выступает во всем блеске иронии и сарказма. Официальный строй — либеративная демократура, но по сути — монополистический капитализм: «Государство у нас — это просто контора, которая конопатит щели за счет налогоплательщика». По сути же всем правят огромные корпорации — Резерв Маниту, CINEWS INC, Дом Маниту. На Офшаре техногенная цивилизация, люди живут в очень похожих квартирках, почти никуда не ходят, работают дома за маниту (компьютером) и заказывают все необходимое по Сети с доставкой на дом. Разница в уровне жизни только в том, сколько стоит вид из окна — 3D-картинка.

Молодой орк Грым, в силу обстоятельств попавший на Бизантиум, вскоре разочаровывается в этом обществе потребления и начинает критиковать его: «Сегодня демократура — продукт волеизъявления червей, живущих в железных сотах. Они соединены со Вселенной исключительно через трубу информационного терминала, прокачивающего сквозь их мозги поток ментальных химикатов,

¹ Здесь прослеживается влияние идей Ж. Бодрийяра, писавшего: «Известно, что система традиционно и мощно помогает себе войной, чтобы выжить и восстановиться. Сегодня механизмы и функции войны интегрированы в экономическую систему и в механизмы повседневной жизни» (Бодрийяр Ж. Общество потребления. Его мифы и структуры / пер. с фр., послесл. и примеч. Е. А. Самарской. М. : Республика : Культурная революция, 2006. С. 132).

удобрений и модификаторов, производимых политехнологами»; «И если ободрать с их мира все Маниту, мы увидим галлюцинирующих термитов, работающих в каменных сотах, а если вырвать все щупальца Маниту из их умов, мы увидим разлагающиеся белковые тела, лихорадочно вырабатывающие один мозговой наркотик за другим, чтобы забыть о надвигающемся распаде».

Любопытно, что если в традиционной утопии или антиутопии, как правило, подробно показывался только один вариант существования, один мир (идеальный или ужасный), то в романе Пелевина их целых два, и если один ужасен однозначно, то второй с определенного ракурса мог бы даже выглядеть как та самая утопия, воплощенная мечта человечества, — все сыты, красивы, благополучны, права сексуальных меньшинств больше никто не ущемляет, царит сплошной закон и порядок. Но счастливы ли они? Нет. Из этого мира ушли любовь, искренность, доброта. Осталась одна политкорректность. И когда этот мир начинает рушиться, Дамилола произносит горькие слова о том, что их божество, Маниту, отвернулось от них: «Маниту не желает, чтобы у него были профессиональные слуги и провозвестники воли, и ему отвратительны наши таинства. <...> Как он может любить нас, если от нас бегут даже собственные приспособления для сладострастия, созданные по нашему образу и подобию? Зачем ему мир, где на бескорыстную любовь способна только резиновая кукла? Мы мерзки в глазах Маниту, и я рад, что дожил до минуты, когда не боюсь сказать это вслух».

Мы видим, что оба мира по-разному, но в равной степени ужасны. Где же тогда утопия, обещанная в подзаголовке романа? Она появляется в самом конце повествования. Это место, куда Дамилола совершает вслед за орком Грымом виртуальное путешествие на своей летающей камере, пытаясь отыскать сбежавшую возлюбленную (искусственное существо Каю). В этом отдаленном, затерянном пространстве люди живут в единении с природой, простой естественной жизнью, используя только самые необходимые для жизни технологии и духовно совершенствуясь под руководством Каи.

В сущности, на этом можно было бы и остановиться, сделав вывод, что Пелевин в очередной раз развеивает утопическую мечту о разумном мироустройстве, развенчивает идею насильственного, искусственного изменения мира, отстаивая свое изначальное убеждение, что счастья можно достичь не путем социальной революции, а путем внутреннего самосовершенствования — как и в ранних своих произведениях, где только избранные герои, осознавшие всю ложь окружающего мира, могут найти из него выход в иное, идеальное пространство. Однако этому мешают два обстоятельства. Первое — социальная утопия, явленная в конце романа, не внушает нам абсолютного доверия. Парадокс в том, что искусственное существо, кукла Кая, проповедует ценность естественной жизни и слияние с природой — в этом присутствует такой же элемент иронии, как и в самом слове «утопія» в подзаголовке романа. Но, впрочем, эту иронию можно объяснить ощущением невозможности прямой дидактики и вообще любых прямых утверждений в рамках постмодернистской поэтики. Ирония в постмодернистском тексте поистине тотальна.

Второе обстоятельство более существенно. Оно связано с тем, что «S.N.U.F.F.» — не только социально-философский роман-утопия (или антиутопия), но и в не меньшей степени — роман о любви. И в качестве романа о люб-

ви он имеет вполне конкретный и довольно очевидный источник — роман В. Набокова «Лолита». Причем пелевинский роман, несмотря на ощутимую иронию, заложенную в сюжетной коллизии, никак нельзя назвать пародией на «Лолиту» — это вполне серьезное развитие темы, новое осмысление проблематики набоковского романа. Исключая морально-нравственный аспект проблематики (поскольку Кая не человек, в отличие от Лолиты), Пелевин выдвигает на первый план тему тотального экзистенциального одиночества и страдания как единственной реальной формы существования. Он продолжает тему размывания границ между поэзией и пошлостью, намеченную в «Лолите», но выражает ее более прямо: все человеческие чувства (особенно самое прекрасное из них, любовь) — не более чем результат действия заложенной внутри биологической программы, и в этом смысле человек ничем не отличается от робота, от резиновой куклы для сексуальных утех, которой движет компьютерная программа. Единственная разница в том, что человек, в отличие от робота, способен испытывать страдание. Но при этом не кто-нибудь, а сам человек постоянно заставляет себя страдать. Дамилола, например, выставляет Кае такие настройки, чтобы она все время обижала и мучила его — только так он может вообразить, что она живая, настоящая. «Умом я понимаю, что ее волнующее бытие есть всего лишь искаженное отражение моего собственного, чистая иллюзия — в сущности, я просто кривляюсь перед сложно устроенным зеркалом». Но такова природа каждого человека — мы влюбляемся в образ, проекцию собственного «я», которая не имеет отношения к реальности, то есть другой для нас нереален. Это понимает и набоковский Гумберт, говоря о том, что «Реальность Лолиты была благополучно отменена <...> То существо, которым я столь неистово наслаждался, было не ею, а моим созданием, другой, воображаемой Лолитой — быть может, более действительной, чем настоящая <...> лишенной воли и самознания — и даже всякой собственной жизни». Гумберт пытается через Лолиту вернуться в утраченный «эдемский сад вечного детства», создает романтическую утопию, но, в сущности, он в живом человеке видит куклу, игрушку для постели, а Дамилола в кукле пытается увидеть человека, и самый мучительный для него вопрос: действительно ли она полюбила Грыма, или это программа заставила ее делать все, чтобы Дамилола ревновал?

Герой Пелевина приходит к выводу, что жизнь и есть страдание и экзистенциальное одиночество, потому что мы постоянно имеем дело только с иллюзиями, которые сами же порожаем и которые заставляют нас страдать. И если это так, в чем же смысл человеческого существования? В самом конце романа Дамилола задается вопросами: зачем Верховному духу Маниту резиновая кукла по имени «человек»? «И зачем Маниту пожелал, чтобы нам было больно, когда о нас гасят окурки?». Он не находит ответа на эти вопросы, как не находит и выхода из этого мира, точнее, сознательно остается в нем на верную гибель.

Во всех предыдущих произведениях Пелевина именно главный герой в конце концов достигал просветления и покидал этот мир, уходя в иное идеальное пространство. В этом же романе главный герой и повествователь всей истории, Дамилола, так же ясно осознает истинную неприглядную сущность этого мира, но романтический побег из него не совершает, решая остаться на гибнущем Офшаре. Дамилола говорит: «Все, что я любил в этом мире, уже в про-

шлом — так зачем мне будущее?». Жизнь без любви не имеет для героя никакого смысла. Но, выбирая физическую гибель, герой тем не менее находит путь в бессмертие — через творчество.

Согласно теории Лейдермана и Липовецкого, Набоков уравнивает в романе высокий модернистский культурный код и пошлый код массовой культуры, потому что и тот и другой, замещая реальность, приводят к катастрофе, когда человек пытается выстроить по ним свою жизнь. Но по-другому человек жить не умеет или боится. «Выхода нет: жизнь на уровне экзистенции невыносима, жизнь в непроницаемой оболочке культурных стереотипов разрушительна и внутренне катастрофична». Если у Набокова эта антиномия выявляется не сразу и требует все же филологического анализа, то у Пелевина все более наглядно: два мира — экзистенциально ужасный Оркланд и абсолютно искусственный, «культурный» мир Бизантиума — оказываются уравниены, и граница между ними стирается уже не в переносном, а в буквальном смысле. Иллюзорное противостояние этих миров переходит в настоящую яростную схватку, уничтожающую обе цивилизации: жители Уркаганата перессорились со своими высококультурными небесными покровителями, устроили диверсию, и Офшар должен вот-вот рухнуть прямо в центр Оркланда.

Таким образом, и в «Лолите», и в «S.N.U.F.F.» «антонимичные культурные системы уравниваются в их отношении к смерти, экзистенциальному разрушению — в конечном счете, к хаосу». И через сознание героя диалог с бытийным хаосом ведет безличный и незримый автор-творец. Как и его герой, Пелевин отказывается от побега в какое-либо утопическое пространство идеального духа и остается с нами, в нашем безумном, хаотичном и жестоком мире ради той последней утопии, в которую он еще верит, — ради творчества.

Контрольные вопросы

1. С каким литературным направлением XIX века можно соотнести прозу В. Пелевина?
2. В чем заключаются постмодернистские черты прозы Пелевина?
3. Какое философско-религиозное учение лежит в основе мировоззрения Пелевина?
4. К какому литературному жанру тяготеют такие произведения Пелевина, как «Желтая стрела», «Затворник и Шестипалый»?
5. К какому литературному жанру относится роман «S.N.U.F.F.»?

Литература к разделу

1. *Генис А. А.* Иван Петрович умер / А. А. Генис. — М., 1999.
2. *Иванова Н. Б.* Точка зрения: О прозе последних лет / Н. Б. Иванова. — М., 1988.
3. *Ковтун Н. В.* Русская литературная утопия второй половины XX века / Н. В. Ковтун. — Томск : Изд-во Томск. ун-та, 2005.
4. *Корнев С.* Столкновение пустот: может ли постмодернизм быть русским и классическим? Об одной аванюре Виктора Пелевина / С. Корнев // Новое литературное обозрение. — 1997. — № 28. — С. 244–259.

5. *Курицын В.* Русский литературный постмодернизм / В. Курицын. — М., 2000.
6. *Лейдерман Н. Л.* Современная русская литература: 1950–1990-е годы : учеб. пособие для студ. высш. учеб. завед. : в 2 т. / Н. Л. Лейдерман, М. Н. Липовецкий. — М., 2003.
7. *Липовецкий М. Н.* Паралогии: Трансформации (пост)модернистского дискурса в русской культуре 1920–2000-х годов / М. Н. Липовецкий. — М. : Новое литературное обозрение, 2008.
8. *Немзер А. С.* Литературное сегодня: О русской прозе: 1990-е / А. С. Немзер. — М., 1998.
9. *Нефагина Г. Л.* Русская проза второй половины 80-х — начала 90-х годов XX века / Г. Л. Нефагина. — Минск, 1998.
10. *Роднянская И. Б.* Литературное семилетие / И. Б. Роднянская. — М., 1995.

Послесловие

Представленный в учебном пособии материал освещает новейшую эпоху в истории отечественной литературы. Это была эпоха глобальных исторических сдвигов, впечатляющих взлетов и падений. Началась она с XX съезда КПСС, попытавшегося отвергнуть и осудить страшное сталинское наследие, с колоссальных надежд, в науке связанных с победным шествием научно-технической революции, в социально-политической сфере — с построением гуманного социализма. Взяв старт с полета Гагарина в космос, с торжества советской научной мысли, с яркого явления «оттепели» в литературе и искусстве, эта эпоха закончилась крахом коммунистической идеологии, упадком и разрушением Советского Союза, образованием на его обломках нового государства — Российской Федерации, которой предстояло осознать смысл и значение случившегося и найти свой путь в быстро меняющемся мире. Произошли катаклизмы, в результате которых изменилась не только политическая карта мира, но и сознание, и быт людей, превратившихся из «строителей коммунизма» в участников общества потребления.

В такие эпохи литературе принадлежит особо важная роль — она фиксирует и отражает зарождающиеся изменения, стараясь осмыслить происходящее. В то время как не только отечественная, но даже зарубежная политология и социология еще не подозревали о начинающемся упадке, казалось бы, могущественного колосса, литература, обладая инструментами более тонкими, уловила опасные изменения в общественной психике, в самом духе времени. Тревога, предчувствие морально-нравственного кризиса, назревающего в обществе, разлиты в повестях братьев Стругацких и романах А. Битова, в пьесах А. Вампилова и А. Володина, в песнях А. Галича и В. Высоцкого и в поэме В. Ерофеева. В то же время, когда захваченные эйфорией перестройки массы, казалось бы, легко расставались с догмами и реалиями советской жизни, именно литература первой показала трагизм происходящего, заговорила о ностальгии по утраченной эпохе, о невозможности вычеркнуть из памяти опыт советской утопии, о чем свидетельствует, например, поэзия Тимура Кибирова.

Важно отметить и главные тенденции, произошедшие в литературном процессе и определившие своеобразие литературы второй половины XX века как целостного историко-литературного этапа.

Это постепенный отход от канонов социалистического реализма с его поединком хорошего с лучшим, бесконфликтностью и безликостью, изображавшего жизнь такой, какой ее хотели видеть партийные вожди, а не такой, какая она есть.

Это восстановление традиций классического реализма с его углубленным психологизмом и умением обобщать жизненные явления.

Это интерес к полузабытым традициям модернизма, их развитие и формирование традиций постмодернизма и постреализма.

Это постепенное падение межгосударственных культурных барьеров и крепнущая связь с традициями возвращенной литературы, прежде всего литературы русской эмиграции, а также с современной западной литературой и философией.

Этот этап можно рассматривать и как подведение художественных итогов XIX–XX веков в целом, когда литература на новом своем витке об-

ратилась к гениальным художественным открытиям русского психологического реализма и модернистского Серебряного века, к новаторским экспериментам авангарда 1910–1920-х годов и к неоромантизму, свойственному раннему периоду соцреализма. В лучших произведениях послевоенной литературы все эти открытия были освоены и творчески переосмыслены.

Анализ избранных произведений этого периода в данном учебном пособии призван помочь в освещении социально-политических и культурных особенностей советской и постсоветской эпохи.

Учебное издание

АНДРИАНОВА Мария Дмитриевна

**ИСТОРИЯ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ
(вторая половина XX в.)**

Учебное пособие

Ответственный редактор *Я. Ф. Афанасьева*
Редакторы: *Т. А. Источникова, Т. В. Никифорова*
Технический редактор *Л. В. Климкович*
Корректор *Т. А. Кошелева*