

МИНИСТЕРСТВО НАУКИ И ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
Федеральное государственное бюджетное образовательное
учреждение высшего образования «Бурятский государственный
университет имени Доржи Банзарова»

С. С. Имихелова

**РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА НА РУБЕЖЕ XX–XXI вв.:
ЖАНРОВЫЕ ПОИСКИ, ИНТЕРТЕКСТЫ,
ЛОКАЦИИ, ТЕАТР**

Монография

Улан-Удэ
Издательство Бурятского госуниверситета
имени Доржи Банзарова
2025

УДК 821.161.1
ББК 83.3(2=411.2)
И 52

Утверждено к печати редакционно-издательским
советом Бурятского госуниверситета
Протокол № 7 от 14 апреля 2025 г.

Рецензенты

В. В. Башкеева, д-р филол. наук, проф., БГУ им. Д. Банзарова
Л. С. Дампилова, д-р филол наук, проф., гл. науч. сотр., ИМБТ СО РАН
З. А. Серебрякова, д-р филол. наук, проф., ВСГИК

Имихелова С. С.

И 52 **Русская литература на рубеже XX–XXI вв.: жанровые поиски, интертексты, локации, театр:** монография. — Издательство Бурятского госуниверситета им. Д. Банзарова, 2025. — 196 с. ISBN 978-5-9793-1997-1

В монографии рассмотрены основные тенденции в литературном процессе второй половины XX — начала XXI в., отразившие кризисность в сознании общества и личности как свойство переходных периодов в культуре. Выделены оригинальные жанровые эксперименты в прозе, которые отвергают твердые границы и правила, представляя собой синтез художественных и нехудожественных дискурсов, и ставят в центр проблему самоидентичности человека переходного времени. Уделено внимание интертекстуальным связям в современной прозе и драматургии, прозе и поэзии русских писателей, участвующих в литературном процессе в Бурятии.

Адресовано филологам, преподавателям, студентам и всем, интересующимся русской литературой XX–XXI вв.

Imikhelova S. S.

Russian Literature at the Turn of the 20th–21st Centuries: Genre Searches, Intertexts, Locations, Theater: monograph. — Ulan-Ude: Dorzhi Banzarov Buryat State University Publishing Department, 2025. — 196 p. ISBN 978-5-9793-1997-1

The monograph examines the main trends in the literary process of the second half of the 20th and early 21st centuries which reflect the crisis in the consciousness of society and an individual as a feature of transitional periods in culture. The author highlights original genre experiments in prose which reject rigid boundaries and rules, represent a synthesis of artistic and non-artistic discourses, and focus on the problem of self-identity of a person in transitional times. The monograph reviews intertextual connections in modern prose and drama, as well as the prose and poetry of Russian writers participating in the literary process in Buryatia.

The monograph could serve as reference material for researchers, teachers, students, and all those interested in Russian literature of the 20th–21st centuries.

УДК 821.161.1
ББК 83.3(2=411.2)

ISBN 978-5-9793-1997-1

© Бурятский госуниверситет
им. Д. Банзарова, 2025

ВВЕДЕНИЕ

Конец XX — начало XXI века в русской литературе характеризуется в данной монографии как период, отражающий сознание человека переходной эпохи. Такое сознание, остро воспринимающее эту переходность как окончательность, тупиковую завершенность истории, не в силах разглядеть контуры будущего и потому оказывается в «бесконечном тупике» остановленного времени без возможности выхода в следующее мгновение. Как выразился критик в начале XXI столетия, многие современные тексты создают постэсхатологическое время, состояние «после конца времен»¹.

Когда-то Б. Эйхенбаум прогнозировал будущее современной ему литературы (по-видимому, тоже переходной) так: «Настоящий писатель сейчас — ремесленник. Литературу надо заново пройти — путь к ней лежит через области промежуточных и прикладных форм, не по большой дороге, а по тропинкам»². О «промежуточных» жанрах, т.е. не имеющих твердых границ и правил, заговорили в связи с работой ученых-формалистов по «скрещиванию» филологической науки с литературой. Ю. Тынянов вслед за Б. Эйхенбаумом дал свой прогноз, основанный на выведенном законе литературной эволюции в статье под названием «Промежуток». Позднее Л. Я. Гинзбург использовала термин «промежуточный» по отношению к литературным жанрам, использующим документальность как принцип в построении характера современного человека³. За этими утверждениями

¹ Касаткина Т. Литература после конца времен // Новый мир. 2000. № 6. С. 189.

² Эйхенбаум Б. «Мой временник...». Художественная проза и избранные статьи 20–30-х годов. Санкт-Петербург, 2001. С. 129.

³ Гинзбург Л. Я. О документальной литературе и принципах построения характера // Вопросы литературы. 1970. № 7. С. 62.

именитых филологов явственно обнаруживается еще один закон, присущий литературному развитию любых эпох и периодов: настоящая литература рождается в борьбе с прежней «литературностью», в вызове общепринятым, в неожиданных ходах. Об этом свидетельствует, на наш взгляд, оставшаяся позади историко-литературная реальность прошлого века и развивающийся на наших глазах современный литературный процесс.

В данной работе объединены исследования автора о литературном процессе рубежа ХХ–ХХI вв., начатые в первой монографии (1983), продолженные в докторской диссертации (1996), а затем в монографиях и статьях 2000–20020-х гг., чтении университетских лекций по русской литературе ХХ в. и выступлениях литературного критика.

В первых главах монографии отражены важные, на взгляд автора, тенденции в жанровых поисках прозы переходного периода русской литературы. Это так называемая проза *autofiction*, получившая свое развитие в начале ХХ в. и активно развивавшаяся, начиная с 1970-х гг., до сегодняшнего дня. В автофикационных текстах соединены автобиография и художественный вымысел, а ее герой выступает как личность творческая, «человек пишущий», переживающий период острого духовного кризиса, преодолевающий с помощью саморефлексии мучительную нецельность в поиске своего истинного «я».

Автора монографии интересует подобная интеграция художественного и нехудожественного дискурсов, вымысла и документа, сюжетной прозы и публицистики вкупе с эссеистикой и научной мыслью, которая имела место и в общемировом литературном процессе данного периода. Этот процесс «скрещивания» крайних явлений, желание «найти нечто среднее между» (М. Монтень) вытекали не только из ощущения промежуточной позиции в культуре, но и из ощущения центрального положения личности, стремящейся «обнаружить открытость в самом средо-

точии всех наличных вещей, “быть между”, ничему не противостоять и ни с чем не отождествляться⁴. Само желание истинного, свободного самоопределения современного человека, по мнению писателей, находится в зазоре между понятиями «кризис» и «развитие».

Для понимания этой социокультурной ситуации следует обратиться к явлению интертекстуальности и тенденции неомифологизма во многих жанрах прозы, не только экспериментальных, но и в таких традиционных, как роман и рассказ. Не остаются в стороне и драматические жанры в современной литературной, а значит, и театральной ситуации.

После выхода предыдущих монографий автора (2010, 2020), посвященных литературному процессу в Бурятии, осталась неосвещенной тема положения русского писателя в национальной республике. Это ведь тоже позиция «между», о чем имеется не мало свидетельств — в явлениях преемственности, соседстве и родстве жанровых («промежуточных»), экспериментальных поисков и идейно-образных перекличек. Сосредоточив творческие усилия на частном, локальном, можно найти выход к общему, типичному. И локальный облик не только не мешает, но вписываясь во всеобщий процесс, обогащает его.

Переходный период в литературе не противопоставляет центр и периферию, между ними есть отличия лишь в смыслах становящегося культурного синтеза, в формах самой культуры. В движении, поисках выхода из кризисных состояний заключена сама идея развития, а, по мнению культурологов и самих писателей, кризис тоже «чем-то хороший», он есть основа непрекращающейся новизны.

⁴ Эпштейн М. Все эссе: в 2 т. Т. 1. В России. Екатеринбург: У-Фактория, 2005. С. 527.

РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА НА ГРАНИЦЕ ВЕКОВ

О «пограничных» жанрах в прозе

Жанровые поиски в прозе переходного времени

Источником вдохновения художников слова на рубеже веков всегда служили переходные жанры, обращающиеся к новым контекстам и формам. Видимо, острота восприятия переходных обстоятельств в мире и человеке настоятельно требует от художника особой реакции. Так было в начале XX в.: обострение творческого мышления вызывало попытки взглянуть на привычное, устоявшееся новым взглядом. Обращаясь к авторитету В. Б. Шкловского, автора статьи «Искусство как прием», можно объяснить более заостренные, необычные способы в отражении новых объектов и явлений. В своей ставшей классической статье автор назвал изменение во взгляде художника на действительность «эффектом остранения».

Началом такого «остранения» в литературе второй половины XX в. стала поэма «Москва – Петушки» (1969) Вен. Ерофеева, который ощущал, как в свое время Гоголь, необычность избранной им формы, сопрягавшей противоположные друг другу начала – сатири и поэзию, лирическое и эпическое, живую разговорную речь и сакрально-религиозную лексику. И хотя Ерофеев вписывал свое произведение в русскую классическую традицию и называл свою поэму «очень русской книгой»⁵, это было произведение другого времени, другой эпохи. Духовно-биографическая связь героя-рассказчика с автором в нем осуществляется по-новому. Веничка в поэме Вен. Ерофеева не просто выступает в качестве *alter ego* самого создателя, а является тезкой и однофамильцем реального Венедикта Васильевича Ерофеева, наделен биографией самого писателя, обладает творческим даром, литераторскими способностями. Знакомясь ко-

⁵ Литературное обозрение. 1992. № 2. С. 41.

гда-то с Веничкой, его любимая спрашивала: «Так это вы Ерофеев? ... Я одну вашу вешицу читала...»⁶. Одну из таких «вешиц» после отказа в публикации герой сжигает – жест более чем символический, если не демонстративный. Текст у Ерофеева не исчезает, рукопись не горит – этот текст с Веничкой в центре есть жизнь и биография Венедикта Ерофеева, и наоборот, сама реальность есть воплощение текста.

Это ощущение осязаемой границы между героем-рассказчиком и подлинным творцом, и одновременно ее неразличение, существование в одном персонаже вымыщенного и автобиографического (как в лирическом тексте) отвечает авторскому способу мышления, которое соединяет самые разнонаправленные и разнохарактерные силы. Такое мышление переворачивает все отношения и ценности, придает им относительный смысл. Эта игра позволила автору художественно воплотить не просто вечный конфликт свободной личности и сковывающих обстоятельств, а свободный, творческий дух русского человека. Соединение крайностей и противоположностей, испытываемое чувство по отношению к Родине, которое можно назвать традиционным оксюморонным сочетанием «любовь-ненависть», – все это только подчеркивает то, что привнесено в произведение Вен. Ерофеева новым временем.

В поэме «Москва – Петушки» можно увидеть одну из основных особенностей «менипповой» сатиры, подробно описанных М. М. Бахтиным, – сочетание «мистико-религиозного элемента с крайним и грубым (с нашей точки зрения) трущобным натурализмом»⁷. Автор перемежает «высокие» и «низкие» стили, шутовство и мученичество, страдание и глумление в герое, чье пьяниство постоянно описывается в терминах религиозных и «божественных», например, когда Веничка спрашивает: «Что мне выпить во Имя Твое?»

⁶ Ерофеев Вен. Москва – Петушки. Москва, 1990. С. 45.

⁷ Бахтин М. М. Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. Москва: Художественная литература, 1990. С. 98.

Вен. Ерофеев продолжил и творчески развел эту линию литературы XX века. Его Веничка своим именем приближен к личности автора, но это ироническое, травестийное сближение – в отличие от героев в романах «Мастер и Маргарита» М. Булгакова или «Доктор Живаго» Б. Пастернака, изобразивших личность героя-художника серьезно-возвышенно. Исповедь Венички делает его окончательно амбивалентным: она соединяет высокую лексику, лирическую взволнованность с низкоциничным, площадным слогом, рассказ «маленького человека» советской эпохи и откровения нового Иисуса Христа.

Отдельное место в литературном процессе 1990–2000-х гг. занимает проза «non-fiction» (дневники, письма, биографии, мемуары и др.) с ее установкой на достоверность документа. Появление и активное развитие этой прозы – ответ на кризис литературы вымысла («fiction») и отражение тяготения к достоверности. В художественных произведениях эта установка реализуется в имитации нехудожественного текста: «семейно-биографический» роман А. Чудакова «Ложится мгла на старые ступени» (2000), «подлинный автобиографизм» в повести С. Гандлевского «Трепанация черепа» (1999), роман-воспоминание А. Сергеева «Альбом для марок» (1997), имитация «наивного» письма в романе-исповеди А. Чистяковой «Не много ли для одной?» (1997).

Проза non-fiction, т. е. документально-автобиографическая, и повествование fiction, т. е. основанное на вымысле, – два полюса в современной прозе. Н. Иванова в статье «По ту сторону вымысла» писала: «Non-fiction есть все, что не fiction, но остающееся в пределах художественного письма (в пределах интеллектуально-художественного дискурса)»⁸.

Родственна произведениям non-fiction проза, которую принято называть автофикациональной, прозой autofiction. Термин autofiction активно используется западными литературоведами, начиная со статьи французского литературоведа С. Дубровски в сборнике 1988 г., изданном в Париже под названием «Автобио-

⁸ Иванова Н. По ту сторону вымысла // Знамя. 2005. № 11. С. 7.

графия / правда / психоанализ»⁹. Это направление отличается от «невымышленной» прозы и продолжает традицию произведений XX в., где рассказ ведется от лица автобиографического героя, и при этом автор на документальной достоверности не настаивает, определяя жанр произведения как роман или повесть, рассказ или поэму. Назовем такие произведения 1920–1930-х гг., как «Конармия» И. Бабеля, «Жизнь Арсеньева» И. Бунина, «Театральный роман» М. Булгакова, «Труды и дни Свистонова» К. Вагинова, где герои носят вымышленные имена, но обязательно тесно соотнесены с личностью и биографией автора. Позднее герою такой автофикациональной прозы демонстративно дано имя автора; наряду с поэмой «Москва – Петушки» Вен. Ерофеева можно упомянуть «Это я – Эдичка» Э. Лимонова, «Ремесло» и «Наши» С. Довлатова, «Душа патриота, или различные послания Ферфичкину» Е. Попова. Еще позднее, в конце 1990-х – начале 2000-х гг., такие произведения, как «Трепанация черепа» С. Гандлевского, «Марбург» С. Есина, «Вор, шпион, убийца» Ю. Байды, «Грех» З. Прилепина также выводят героя не просто как alter ego автора, но обязательно носителя его имени. «Я»-повествование в них соотносится с биографическим контекстом и создает в автобиографическом «Я» иллюзию равенства автора, повествователя и героя.

Повествование от первого лица, которое использует в художественном дискурсе приемы документально-автобиографической прозы, т. е. приемы non-fiction, или, наоборот, экстраполирует вымысел на автобиографический текст – это и есть проза autofiction. Л. Я. Гинзбург определяла такие произведения как автопсихологическую прозу¹⁰. То есть уже нет доминирующей тенденции зашифрованного, «тайного» присутствия автора в

⁹ Кучина Т. Первобытные повествовательные формы в русской прозе конца XX — начала XXI века // Проблемы неклассической прозы: сб. ст. / сост. Е. Б. Скороспелова. Москва: Макс Пресс, 2016. Вып. 2. С. 276.

¹⁰ Гинзбург Л. Я. О психологической прозе. Ленинград: Художественная литература, 1977. С. 315–316.

мире текста, а есть тяга к намеренной экспликации авторского участия в вымышленном сюжете.

Проза *autofiction* ставит перед исследователем ряд вопросов: как подлинность автобиографии (собственной «реальной жизни» автора) становится «литературой», вымышленной реальностью повествования; каким образом автобиография в такой прозе обретает сюжетообразующий потенциал, ведь в автобиографической прозе необходимо умение вычленить сюжет из текучей, хаотичной действительности. Такой сюжет блестяще продемонстрирован в «Других берегах» В. Набокова, и это сюжет литературный, где автопсихологический герой познает себя, свое непрерывно становящееся «Я», которое постоянно ускользает в повествовании, и часто непонятно, кто этот «Я»: биографический автор или вымышленный герой с автобиографической привязкой.

Востребованность подобных произведений понятна. Проблема границ «Я» и «не-Я», несовпадения «реального» и «воображеного», опознания собственного «Я» только в «Другом» и через «Другого» (в терминах Ж. Лакана и П. Рикера) – одна из центральных в философии и эстетике XX в. В современной культуре представление о раздробленности «Я», недостижимости тождества субъекта сознания с самим собой, утрате аутентичности стало едва ли не общим местом. И здесь проза *autofiction* представляет собой процесс авторефлексии, обращения писателя к различным формам личностной и творческой рефлексии для осмыслиения собственного «Я» как художника, творческой личности.

Автором, чья проза *autofiction* выделялась в 1980-е гг., следует назвать С. Довлатова, который отдает своему герою фрагменты собственной биографии: об армейской службе в «Зоне», о работе журналистом в «Компромиссе», о пребывании в Пушкинских Горах – в «Заповеднике», об истории своего семейства в «Наших», об отъезде за границу и жизни в эмиграции в таких произведениях, как «Ремесло», «Чемодан», «Филиал». Но автобиографическое повествование в них существует наряду с воображением, реальность и вымысел переплетены.

Особенности такой прозы чаще всего проявляются в романе, где мнение и знание «Я» повествователя может постоянно изменяться на протяжении текста¹¹. В малой же эпической форме уровень компетенции автофикационного героя одинаков во всех эпизодах до самого финала – например, в рассказах В. Распутина «Видение» (1997) и «В непогоду» (2003), поэтика которых предельно сближена с особенностями прозы *autofiction*¹². Главным в них остается творческий акт героя-повествователя как акт прикосновения к трансцендентному. Особенности рефлексии героя свидетельствуют о способности творческой личности преодолеть границу, отделяющую ее от иной реальности, неизведанной и непознаваемой, и дух этой трансцендентной тайны тесно связан с тайной притягательности настоящего искусства.

Открытием 2000-х гг. стала проза З. Прилепина: как писали и говорили критики, ожидание нового писателя такого рода просто витало в воздухе. Жанровые и композиционные находки З. Прилепина неоднократно отмечались в качестве основополагающих аспектов художественного своеобразия его прозы. Так, например, разговор о прилепинском романе «Грех» (2007) осуществлялся через призму жанра, определенного как роман в рассказах. В книге «Ботинки, полные горячей водки. Пацанские рассказы» (2007) вновь рушатся всякие жанровые рамки. В мешанине полуразговоров-полуочерков, разбавленных даже юношескими стихами, срослись искренность и лицедейство, явь и вымысел, достоверность и фальшь.

У Прилепина не бывает нейтрального «чужого» голоса, у него всегда ясно – либо персонаж близок автору, и в большинстве его текстов такой персонаж на первом плане, а в книге рас-

¹¹ Кучина Т. Первобытные повествовательные формы в русской прозе конца XX – начала XXI века. С. 285.

¹² Подробнее см: Имихелова С. С. Non-fiction или *autofiction*: об одной тенденции в русском рассказе рубежа XX–XXI вв. // Вестник Бурятского государственного университета. Сер. Филология. 2020. Вып. 1. С. 34–42.

сказов «Грех» этот герой без обиняков именуется «Захарка»; либо далек по духу, неприятен и отвратителен как идеально, так и физиологически (роман «Черная обезьяна»). Все истории сборника «Грех» объединяет сквозной образ главного героя – своего рода *alter ego* автора, который от сюжета к сюжету проходит через все этапы взросления и осмыслиения мира. Мотив детства нередко связывается у прозаика с мотивом памяти, что формально проявляется в его художественных текстах сменой временных пластов – использованием приема ретроспекции.

Одна из традиционных особенностей жанра «романа в рассказах» состоит в отсутствии сюжета в привычном его композиционном построении, включающем экспозицию, завязку, развитие действия, кульминацию, развязку, а также, в некоторых произведениях, пролог и эпилог. Композиция романа «Грех» тем не менее вполне оригинальна – семь рассказов из жизни главного героя Захара, следующие один за другим, восьмая часть состоит из подборки «Стихов Захарки», а завершает все девятый рассказ о войне, который кончается смертью героя. Впрочем, сержант из этого последнего рассказа не назван по имени, но романная логика заставляет полагать, что это все тот же Захар, напророчивший себе такую судьбу.

Таким образом, в литературном процессе рубежа веков заметное место занимают те жанры прозы, которые наглядно передают переходный характер не только самого времени, но и литературы. В них пространство между искусством и реальностью, художественным и «нехудожественным» постоянно сходятся и расходятся, сближаются, становясь неразличимыми. К «нехудожественной» составляющей этих произведений следует отнести эссеистику и публицистику, которые, как и автобиография, становятся еще одним из путей в обновлении жанрового поиска.

Андрей Битов – из тех русских писателей, кто продолжает развивать русскую эссеистическую традицию. Он демонстративно вводит в текст своих произведений рассуждения от «я» автора, как в публицистически-очерковых жанрах. Так, в романе «Пушкинский дом» (1989) он вводит немало размышлений о

профессии писателя сугубо профессионального характера. При этом А. Битов пишет и откровенную публицистику, которая издана в книге 1991 г. «Мы проснулись в незнакомой стране». В 1990-е гг. он вообще отказывается от вымышленного героя, например, в романе «Ожидание обезьян» (1993), вошедшем позднее в трилогию «Оглашённые» (1995). Автор, Я-ОН, проживает в романе десятилетнюю перестроечную эпоху. «Вопрос о том, кто я такой, встал необыкновенно остро», этот вопрос переводится в план творчества, и из наплыва впечатлений создается картина гибели империи, где в имперском пожаре погибает ОН (Автор дал ему сгинуть). Неприкаянность, запойность как форма сопротивления утратила свою «тайную свободу», а Я застывает в осенней тишине обезьянья рощи перед заложенным в машинку белым листом. «Империя» переехала Автора, как и других своих «солдат»; выжатые, вывихнутые, покалеченные, они превратились из «солдат империи» в жителей фантомной республики «обезьян». И хотя Автору больно – он потерял в этом пожаре добрую половину души, он пишет не свою личную драму (у него нет ностальгии по прежнему ложно-имперскому облику страны), а метафорически передает драму своего поколения, историческую драму. Глубинное чувство героя-автора – это боль по утраченному единству, утраченному пути: некуда больше идти выжившим «солдатам». «Империя кончилась, история кончилась, жизнь кончилась – дальше все равно что»¹³.

Элементы эссеистической и публицистической статьи в вымышленной прозе придают тексту особую выразительность и, что важно, выводят прозу за ее границы; другими словами, делают текст ориентированным на внетекстовую действительность.

К современным писателям, продолжающим традицию проникновения эссеистического начала в прозу, можно отнести Владимира Маканина. На протяжении всего своего творчества он обращался к такой прозе, где на границе образа и идеи, вымысла и факта рождалась особая последовательность – логиче-

¹³ Битов А. Ожидание обезьян // Новый мир. 1993. № 8. С. 34.

ская, сюжетная, хронологическая, которая, с одной стороны, передавала движение мысли на философско-понятийном уровне, с другой – заостряла художественность, образность в передаче этой мысли. В 1990-е гг. им созданы произведения именно такого рода – «Сюжет усреднения» (1992) и «Квази» (1993), также его перу принадлежит эссе в чистом его виде – написанное десятилетие спустя эссе «Ракурс» (2003). Эссеистическая форма многих рассказов и повестей В. Маканина придает необычайное своеобразие и непредсказуемость их содержанию, которое, хотя и отмечено беллетристическим сюжетом и вымышленными персонажами, но благодаря свойственной эссе тяге к парадоксальности помогает придать темам, волнующим писателя, особую глубину и оригинальность.

М. Н. Эпштейн справедливо заметил, что эссеизм, проникая в художественное произведение, разрушает специфическую художественную цельность, но при этом воссоздает на ее месте «целостность общекультурную, творчески-универсальную», «целостность нового, интегрального типа»¹⁴. На примере эссеистических произведений В. Маканина можно увидеть, как полно и глубоко позволяет этот «пограничный» вид литературы достичнуть синтеза мысли и образа, прийти к парадоксальному единству противоположных понятий, восстановить нарушенную целостность культуры.

Центральная мысль творчества Маканина – кризисное состояние современного человека, стоящего перед угрозой безындивидуальности, одинаковости, растворения «я» в безличном «мы». Вот почему к базовым образам писателя следует отнести образ массы, толпы, людской общности, который в прозе может благодаря метафоризации предстать как реальность универсального смысла.

Ключевым понятием в эссеистической прозе Маканина становится «срединный человек». В эссе «Сюжет усреднения» пи-

¹⁴ Эпштейн М. Н. На перекрестке образа и понятия (эссеизм в культуре Нового времени // Парадоксы новизны. О литературном развитии XIX и XX веков. Москва: Прогресс, 1987. С. 367–368.

сатель размышляет о растворении индивидуальности в массе, в народе, о ее добровольном желании быть как все. Этот сюжет сравнивается автором с солнечной стороной горы, по которой вьется тропинка вверх к вершине. Век XX – на теневой стороне: здесь тропинка, дойдя до вершины, стала спускаться по теневой стороне к подножию горы. Если сюжет, которым мучились писатели XIX в., – сюжет растворения «я» в народе – был сюжетом личного и добровольного акта, то в XX в. россиянина мучает другое: он «уже подсознательно недоволен как раз тем, что не может свое «я» как следует спрятать в «мы» (не умеет, а так хочется)»¹⁵.

Однако серединность в беллетристической прозе заслуживает сочувствия, так как «срединный» герой находится между крайними полюсами, в некоем промежуточном пространстве – между низом и верхом, между двумя вселенными (повесть «Лаз»), между городским и деревенским происхождением (рассказ «Голубое и красное»). Он нормален, естественен, не отклоняется в сторону, не сливаются с толпой. Как выразился критик: «Он не слишком подл и не слишком добр, он одинаково далек от обоих полюсов, он – посередине»¹⁶.

В рассказе «Голубое и красное» (1981) мальчик Витя Ключарев вроде бы разрывается между двумя бабками, но только рядом с ними он почтвует, как его одиночество преодолевается в примирении, единстве двух кровей, двух культур. Дворянка Наталья и крестьянка Матрена принципиально разные и социально, и исторически, и психологически. Разность их подчеркивается целым рядом синонимических слов со значением, противоположным слову мир: вражда, спор,ссора, стычка, распра, тяжба, раздел. Но для героя, ставшего взрослым, этот «затянувшийся на много-много лет спор» служит объяснением его острому чувству безиндивидуальности, для автора же он станет разросшейся метафорой культурного характера. Мальчик ощу-

¹⁵ Макарин В. Сюжет усреднения // Знамя. 1991. № 9. С. 110.

¹⁶ Левина-Паркер М. Смерть героя // Вопросы литературы. 1995. Вып. 5. С. 71.

щает, что Наталья и Матрена в чем-то схожи, едины, что объединяет их любовь к нему, огромная, страстная и очень индивидуальная. После их смерти он переживает время нелюбви, «холодный провал нелюбимости», да и в детстве он был любим «мало и скучно», а позже не умел ответить на любовь любовью. Вот почему во вражде двух старух, в их единой любви-страсти он видит «некое уравновешивание мира», гармонию.

Метафоры маканинской прозы, как можно увидеть, соединяют противоположные понятия, относящиеся к двум чуждым и непримиримым мирам. О них свидетельствуют такие парные концепты, как общность – индивидуальность, посредственность – неординарность, норма – аномалия, разум – чувство, забвение – память. Выход к середине как норме снимает их антонимичность. В снятии противопоставлений писатель увидел и метафорически передал «правильный» выбор приоритетов современного российского человека, в сознании которого возобладало ощущение непродуктивности оппозиции, исключающей примирение и компромисс. А значит, уходит бескомпромиссность, оппозиционность, крайняя антонимичность национальной ментальности, преодолевается полярность, «поляризованность» (Н. Бердяев) в общественном сознании как фатум истории.

Стремление маканинского героя преодолеть вражду, соединить противоположное, разное выступает синонимом компромисса, преодолению нетерпимости, крайних точек зрения. И хотя весь XX век отличается от века XIX, тем не менее в эссеистике и беллетристической прозе Маканина возникает ощущение единой русской истории, единого русского пути.

В литературном процессе с середины 1980-х гг. наблюдается всплеск активности жанров публицистики, когда многие отдали дань в своей прозе публицистической форме – яростным инвективам, риторическим вопросам, проповедническим монологам, которые либо повествователь произносит сам, либо автор вкладывает в уста своего главного героя. Особенно ярко представлена эта тенденция в прозе Виктора Астафьева. Достаточно вспомнить повесть «Печальный детектив» (1985), которую ав-

тор назвал романом. Но это необычный роман, поскольку его структура образована сплавом беллетристики и публицистики.

На протяжении многих лет Астафьев создавал еще один цикл – «Затеси»: первое издание в виде маленькой книжки вышло в 1972 г., в 1982 г. под таким же названием был опубликован уже трехсотстраничный том, последние рассказы цикла под названием «Затеси. Новая тетрадь» публиковались незадолго до смерти писателя в «Новом мире» за 1999–2000 гг. Объединенные под одним вроде бы непрятязательным, но очень значимым для автора заглавием, заметки, зарисовки, миниатюры, рассказы, воспоминания, очерки не носят характера разрозненных, разнородных впечатлений.

Название цикла – метафора пути писателя: он идет по жизненной дороге и все встреченное, обретенное или утраченное на ней ложится зарубками в душе и памяти. Художник доверчиво внимает непосредственному впечатлению: а вдруг – да откроется нечто в мерцании, казалось бы, случайного наблюдения, случайного образа. Здесь чаще не мысль ведет, не концепция, не замысел, а впечатление, настроение, чувство. Тем не менее цикл в жанровом отношении шире той лирической прозы, которая была заметной тенденцией литературного процесса 1960-х гг. (во многом родственным «Затесям» является, к примеру, цикл «Камешки на ладони» В. Солоухина).

Несмотря на лаконизм, цикл «Затеси» – это не только зарубки на память, но и картины народной жизни. Поэтому столь естественна в его цикле идея национального характера и здравого взгляда на происходящие события в образе автора-повествователя. Это ощущается и в тональности повествования, и в конструкции фразы, и в стиле, передающих мировосприятие человека – выходца из народной среды. Вот почему Астафьев постоянно разнообразит повествовательный спектр, тем более что выступает по отношению к своим персонажам не как всеведущий в их делах судья, а как непосредственный участник или свидетель происходящего. Многие рассказы носят автобиографический, мемуарный характер, но в цикле немало примеров определенного сплава рассказа и очерка. Своеобразие такого

рода фрагментов состоит в том, что в одних случаях более очевидна художественная организованность рассказа («Яшкалось»), в других («Медведевы») сквозь художественную ткань просвечивает деловая очерковость с ее сюжетной разомкнутостью. Но цельность циклу придает внутренний сюжет: напряженный труд души самого автора.

Рядом с таким полупублицистическим произведением существуют рассказы, в которых тревога писателя от искажения всего человеческого, доброго вокруг него – будь то тупое, сытое самодовольство, душевная нечуткость или высокопоставленное равнодушие – вызывает резкость и нетерпимость, и в его повествовании неприкрыто будет звучать раздражение и злость. И если в подобных ситуациях повествователь у Шукшина воскликнет: «Что с нами происходит?», то Астафьев резко и порой далеко разводит «мы» и «они». Но ведь, как верно заметил другой критик, оценивая повесть Астафьева 1990-х гг. «Веселый солдат», проклятие в ней тесно переплетается с покаянием, «плач – с иронией, благочестие – со сквернословием, молитва – с публицистикой». Е. Ермолин увидел в прозе Астафьева «странные сопряжение сострадания и суда, жалости и мщения»¹⁷.

Да, как верно считают исследователи прозы Астафьева, она вся составлена из противоречий, публицистичность в ней – не что иное, как «просто голос неутоленного сердца»¹⁸. Непримиримые крайности, соединяясь, сталкиваясь и противоборствуя в его художественном мире, составляют концепцию личности писателя. Человек у него несоразмерен бытийной бездне, таящей невыносимые испытания, он оказывается слабее развязанных в ней враждебных сил. Если он находит в себе силы и борется, то почти всегда терпит поражение. Он заслуживает не восхищения и вославления, а жалости и снисхождения. Как заметил писатель в «Царь-рыбе», «...жалко отчего-то и сына, и брата, и всех

¹⁷ Ермолин Е. Месторождение совести. Заметки о Викторе Астафьеве // Континент. 1999. № 100. С. 371.

¹⁸ Там же. С. 382.

людей на земле». Да и о себе автор говорит с какой-то иронической снисходительностью, подчеркивая слабости, ошибки и смятение. «Царь-рыба» заканчивается словами: «Так что же я ищу? Отчего мучаюсь? Почему? Зачем? Нет мне ответа». А в последних рассказах-фрагментах цикла «Затеси» он, вновь и вновь сопрягая годы войны и современный день, свою беспокойную память и бездушие современности, то пропоет гимн русскому солдату («Неведомый стрелок») и человеческой доброте («Спасли человека»), то растерянно ужаснется человеческой низости и жестокости. Документально-публицистические зарисовки астафьевских «Затесей» могут не только передать противоречия отдельного писателя, но и свидетельствовать о чем-то большем.

Интересно, что автор подобных «пограничных» жанров может включить читателя в свою писательскую лабораторию, и тогда «авторский» элемент пропадает в произведениях рельефнее, явственнее, очищеннее, нежели в собственно художественных текстах.

Идентификация человека в современной русской литературе: кризис гуманизма vs развитие?

Драматичный опыт социального и индивидуального самопределения человека во второй половине XX в. с неизбежностью осваивался русскими писателями, и развитие этого процесса в начале XXI столетия необходимо зафиксировать, чтобы выявить, как отвечает русская литература на новые вызовы времени, которые предстоит решать человечеству и человеку.

Постановка вопроса об идентификации персонажа в русской литературе второй половины XX – начала XXI в. необходима потому, что дает ключ к пониманию основополагающей тенденции, направленной на преодоление кризиса гуманизма, той угрозы, которой подверглись традиционные гуманистические ценности в современном мире.

На исходе ХХ в. обнаружилось, что человечество не только не ушло от угрожающего духовного кризиса, но столкнулось с еще более острыми его проявлениями, и причины этого по-прежнему заключены в самом человеке, в кризисе его самоидентичности. Человек в конце ХХ столетия по-прежнему лишен онтологической уверенности в собственной идентичности, аутентичности, находится в мучительном поиске выработки представления об истинном и ложном «я».

В России, начиная с после-сталинской реальности, которую А. Битов описал словами «отдельна жизнь от истории, <...> человек от самого себя»¹⁹, этот кризис продолжился вплоть до постсоветского времени, был многократно усилен остротой социальных потрясений, распадом прежней политической системы, ростом насилия, явлениями национализма и сепаратизма, другими негативными явлениями. Если в 1960–1970-е гг. герой русской литературы еще пытался соотнести себя, свое «я» с истинным образом «я», испытывал «желание очной ставки с самим собой»²⁰, то в 1990-е потерял ощущение идентичности собственного «я». Это можно увидеть, например, в эволюции героя Владимира Маканина, писателя, наиболее чутко реагирующего на острые вопросы, поставленные новым временем. Если герой его рассказа «Пустынное место» (1976) с нетерпением ждал наступления такого момента, который «есть твоя жизнь», и в ожидании этих «емких и выпуклых минут» успокаивал себя: «...останусь один и разложу себя по полочкам. Я оглянусь. Я посмотрю – кто я и что я»²¹, то в позднем публицистическом произведении «Сюжет усреднения» (1991) повествователь с горечью констатировал: «Человек сам уже не хочет иметь свое «я» – уже сам и по доброй воле»²². Новое художественное осмысление

¹⁹ Битов А. Пушкинский дом. Новый мир. 1987. № 10. С. 60.

²⁰ Бубер М. Два образа веры. Москва: Республика. 1995. С. 167.

²¹ Маканин В. Пустынное место // Утрата: повести, рассказы. Москва: Молодая гвардия, 1989. С. 364.

²² Маканин В. Сюжет усреднения // Знамя. 1991. № 9. С. 111.

данной проблемы, предлагаемое литературой конца XX – начала XXI в., представляет для исследователей значительный интерес.

Изучение литературы традиционализма во второй половине XX в. приводит исследователей к выводу: единственный выход из мировоззренческого и социального тупика – в народной ментальности²³.

Отражением кризиса гуманизма в российском обществе последних десятилетий являются крупномасштабные изменения в жизни и сознании людей, прежде всего процесс массовой десоциализации, отразившийся в неопределенности социального статуса человека, потере самоидентификации. Отсюда появление в современной литературе новых героев – представителей маргинальных социальных групп. Они находятся на социальной обочине, обретаются в бараках, «общагах», «коммуналках». Исследователи русской прозы 1990-х гг. приходят к выводу о гла-венстве «физиологического подполья»: болезни, смерти, разложения, постоянство кризисного хронотопа и «ошибочного бытия» (больница, психушка, тюрьма)²⁴, и в этом видят отличие от литературы предыдущих лет – «деревенской» и «городской» прозы 1970-х гг.

Так, прозу Олега Павлова отличает пристально-болезненное внимание к человеку, органичное сочетание последовательной реалистичности в повествовательной манере с условно-гротескным, резко необычным видением мира. Критики даже писали о «мифологическом реализме» Павлова: существование некоторых извечных бытийных законов в окружающей человека действительности определяет драматизм каждой индивидуальной судьбы. Именно об этой удивительной черте классического русского реализма следует вспомнить, говоря о произведениях «молодых реалистов» конца XX века – так окрестили наряду с О. Павловым прозаиков О. Ермакова («Знак зверя»), А. Варла-

²³ Ковтун Н. В. Эстетика национальной истории в творчестве В. Распутина // Филология и человек. 2014. С. 63–78.

²⁴ Дарк О. Миф о прозе // Дружба народов. 1992. № 5–6. С. 220.

мова («Лох», «Затонувший ковчег»), А. Дмитриева («Воскобоев и Елизавета», «Закрытая книга»).

Уже в первой книге О. Павлова «Казенная сказка» (1994) главная тема – правда об армейской жизни – подавалась не как героическая или социальная (проблемы разлагающейся армии, «дедовщины» и т.д. уже были описаны журналистами), а скорее, как сострадательная – о человеке казенном. Эта тема стала источником творчества писателя, поскольку основывалась на личном, глубоко трагическом опыте службы в армии, в конвойных войсках, откуда он был комиссован по здоровью через полгода. За эти полгода, как свидетельствовал позже сам писатель, он мог быть изнасилован, зарезан, застрелен, посажен в тюрьму, изувечен, мог изувечить непоправимо другого и самого себя.

«Армейское пространство» у Павлова – пространство трагедийное. В этом смысле все, что впоследствии создаст писатель – «Степная книга», «Соборные рассказы», «Дело Матюшина», будет продолжением его первой книги. «Почвой» для О. Павлова стала сфера нищеты, стесненной жизни, какой и была казенная армейская служба. И даже меняя пространственную координату, он вновь и вновь вторгается в область страдания и нищеты. «Митина каша» – это убогая «пансионная жизнь» душевнобольных, куда случайно попадает ничей мальчик. «Конец века» – рождественская ночь в приемном отделении заурядной больницы, места боли и страдания.

«Казенная сказка» вводит читателя в жутковатый, нищий и голодный мир казахского поселка Карабас, населенного солдатами, зеками и надзирателями. Лямку безрадостной солдатской жизни тянет на своих плечах главный герой повести, честный и совестливый капитан Иван Яковлевич Хабаров. Безысходное однообразие лагерной жизни становится причиной беспробудного пьянства «сказочного богатыря» Ильи Перегуда, оно же едва не приводит к смерти сосланного в Карабас Василия Величко. В забытом Богом месте, где не было ни домов, ни церквей, ни учреждений, «будни дышали кислыми щами и текли долго, тягостно, напльвая как будто из глубокой старинны». И место это, с одной стороны, вырастает в символ нашей жизни,

крайне скучной и внешне стесненной, а с другой – становится выражением той строгой жизни, которой жили и живут все те, у кого извечное занятие – служить и работать в поте лица своего, у кого казенная пайка и казенная пенсия, когда остается только один выбор, как у капитана Хабарова: «Поворачивать некуда, надо терпеть». Павлов уловил вечную правду о человеческом существовании, ее трагическую глубину – малую идеальность реальной жизни и огромную неизбежность реальной смерти. В его прозе «у человека ничего, кроме жизни, нет». И, добавим, ничего, кроме смерти. Вот почему его героям больно жить, больно думать – но совсем не больно умирать.

На самом донышке души капитана Хабарова притихла тоска, неизбывная большая тоска – «чтобы всем была от его жизни польза». «Солдатские черты делали его безликим, сравнимым разве что с миллионом ему подобных служак. Однако тот миллион образовывал гущу народа, в которой исчезает всякий отдельный человек. Хабаров родился у простых людей, которыми и назван был как проще. Не имел семи пядей во лбу, не имел готового наследства и уже поэтому увяз в той гуще, из которой и явился на свет»²⁵. Но именно этот человек способен неожиданно для всех внести в этот бездушный казенный мир сказку. Тема чудесного, сказочного воплощается в повести в сюжете о картошке. Надеясь вырваться из кольца нужды, Хабаров решает на собственный страх и риск выращивать картошку. Картофельная «эпопея» выдержана Павловым в авантюрно-детективном духе: рискуя собой, пускаясь на хитрости, капитан все же воплощает задуманное в жизнь. Зазеленевшее картофельное поле – невиданное в выжженной казахской степи чудо – становится центром земной жизни Карабаса. Казенный мир преображается: в казармах в жестяных кружках появляются букеты из картофельных цветов, заключенные глазеют из окон тюрьмы на зеленую ботву будто на «диковинные сады». Уборка картофеля завершается поистине сказочным событием – телефонным

²⁵ Павлов О. Казенная сказка. URL: http://www.lib.ru/PROZA/PAVLOV_O/pavlov2.txt. Текст: электронный.

звонком «генерала», существа неземного, согласно карабасовским меркам.

Дальнейшее развитие действия в повести – это повторное вступление казенного мира в свои права. Приехавший по доносу прaporщик Скрипицын забирает картошку, а затем вываливает ее в степную грязь вдали от лагеря. Это жестокое самодурство имеет необратимые последствия – капитан Хабаров навсегда утрачивает интерес к жизни. Жестко и натуралистично описывается превращение героя в «живой труп», потому что существует тот предел человеческих возможностей, через который нельзя переступить, не разрушив человека. Но согласно необычному ходу авторских рассуждений, именно ограниченность человеческих сил, «слепленность человека из смертного теста» и позволяют вывести его из-под тотальной власти казенного мира. Смысловой пик повести – это описание того, как капитан Хабаров преодолевает притяжение Карабаса, обретая свою индивидуальную судьбу в обезличенном казенном мире. В финале произведения вновь заявляет о себе сказочная тема: невиданные снегопады, обрушившиеся на Карабас, превращают его в заколдованные место, откуда нет выхода. Пытаясь спасти солдат от военного трибунала, под предлогом принести солдатам получку-зарплату, Хабаров покидает Карабас и попадает в непрходимый буран. Смерть героя подана автором как трагическое единение с пространством мироздания, как выход – ценой собственной жизни – из «казенной сказки» в настоящий реальный мир. Сам писатель не считает себя «разоблачителем» армейской жизни. Армия для него – это большая и трагическая тема современной русской литературы, она является живой составляющей современной жизни с ее войнами, проблемами, в которые втянуты тысячи людей. В «Казенной сказке» он рассказал о типичной жизни, о столь же типичной смерти и незаметном подвиге капитана Хабарова.

Основные мотивы творчества О. Павлова подчинены смерти; другой лейтмотив – покорность и безропотное подчинение. Но и смерть, и безропотное терпение сталкиваются у писателя с жизнью, с живым, внутренне не сдающимся человеком, отсюда

и многозначность смысла, который не отвергает оптимистичности в момент, на первый взгляд, явной победы зла и бесчеловечности. Ведь не раз уже было доказано: победа может оказаться пирровой, а поражение – не окончательной.

При этом можно обнаружить и тесную связь новых героев с героями В. Шукшина, Ю. Трифонова, В. Распутина, испытывающих экзистенциальную потерянность, бесприютность, смутное недовольство, потребность в самопознании, освобождении от всего неистинного, от идеологических и социальных привычек и стереотипов. Именно это состояние сформулировал один из героев повести В. Распутина «Живи и помни» (1974): «А все потому, что в свое время не умели и не хотели остаться наедине с собой, позабыли, потеряли себя – не вспомнить, не найти»²⁶.

Ситуация испытания индивидуалистическим опытом, разочарования в идее спасения в родовом, коллективном продолжает оставаться актуальной и в прозе конца XX столетия. Здесь намечаются поиски продуктивного выхода из этого состояния – достижения не иллюзии самоидентификации, а истинного самоотождествления, социального и экзистенциального.

Об этом говорят названия произведений – они включают в себя неизбежность момента, когда герой сосредоточивает свое внимание вокруг поиска ответов на вопросы «что есть я?», «зачем я?» Это, например, романы «Я – не Я» А. Слаповского (1991, 2005), «Номер Один, или В садах других возможностей» Л. Петрушевской (2004), «Диалектика переходного периода. Из ниоткуда в никуда» В. Пелевина (2003).

В повести В. Распутина «Дочь Ивана, мать Ивана» героиня, вернувшаяся домой из тюремного заключения, исповедуется перед близкими и самой собой о том, что «у нас в народе кровь такая молчаливая» и «вскипела, когда дитя обидели»²⁷. А на суде Тамара Ивановна так объясняет свой поступок – убийство

²⁶ Распутин В. Живи и помни. Повесть. Рассказы // Собр. соч.: в 4 т. Иркутск: Сапронов, 2007. Т. 3. С. 91.

²⁷ Распутин В. Г. Дочь Ивана, мать Ивана: повести и рассказы. Москва: Молодая гвардия, 2004. С. 176–177.

насильника своей дочери: «Теперь мне каторга шесть лет, а если бы насильник ушел безнаказанным, для меня бы и воля на всю жизнь сделалась каторгой»²⁸. И после, мучительно переживая случившееся, она точно знает: совесть ее не смогла бы смириться с тем, что ей и ее детям в будущем предстояло бы подчиниться насилию. Слово «воля» в ее исповедальном высказывании звучит метафорой будущего освобождения от мук совести и готовности ее семьи к свободной жизни. Недаром ее сын Иван, воротившись из армии, стремится обустроить деревенский дом деда: «Надо наводить порядок. Тут, если руки приложить, жить да жить еще можно»²⁹.

Исследование причин крушения героя-интеллигента составляло внутренний сюжет реалистической прозы 1970-х, как мы видели у Ю. Трифонова, В. Макарина, других писателей – представителей так называемого поколения «сорокалетних». Авантурный же сюжет переселения души, т. е. метемпсихоза, потребовался писателям в 1990-е гг. не как чисто игровой прием, а как способ подчеркнуть трагическую коллизию испытания человека смертью. В. Пелевин в рассказах 1990-х гг. («Проблемы верволка в Средней полосе», «Принц Госплана»), Ю. Буйда в рассказе «Ястобой» из книги «Желтый дом» (2000), Л. Петрушевская в романе «Номер Один, или В садах других возможностей» соединяют авантюрное повествование с психологическим исследованием проблемы самосознания, остро ставят вопрос нравственной ответственности, испытывая героя смертью.

Чтобы определить пути и типы истинной самоидентификации человека переходного времени и предложенный литературой выход из ложной «самости», обратимся к произведениям, форма которых запечатлевает трудный процесс противостояния дегуманизированному миру, осознание значимости собственного «я». И как в лучших текстах 1970-х гг., например, в романе «Пушкинский дом» А. Битова, это осознание выразится в испо-

²⁸ Распутин В. Г. Дочь Ивана, мать Ивана: повести и рассказы. Москва: Молодая гвардия, 2004. С. 171.

²⁹ Там же.

ведальном высказывании, в исповеди как акте самопознания. Это акт истинно творческий, поскольку герой в поисках истины выходит к своему собственному Слову. Даже самые неприметные «маленькие» люди в литературе 1970-х могли обрести свободу как выход за пределы своего «маленького» «я», и для этого требовалась только исповедальное слово (например, «Раскас» В. Шукшина, «Москва – Петушки» Вен. Ерофеева) как самоосуществление себя в творчестве. Герой рубежа веков также может преодолеть гнет социальной несвободы в высказывании, слове, творчестве.

А. Битов в повести «Ожидание обезьян» (1993) выводит героя под именем Автора, мучительно проживающего вместе со своими соплеменниками постперестроечный период и рефлексирующего так же, как герой романа «Пушкинский дом» (1971) Лева Одоевцев, из-за ощущения такой же мучительной нецельности. Типологически близок битовский герой-Автор и герою-писателю Ю. Трифонова в романе «Время и место» (1980), обретающему свой внутренний стержень, чтобы избыть «страх жизни» – именно так определяет Трифонов кризис самоидентификации человека своего времени, и это чувство выступает как болезнь, возникшая под напором времени, давлением социальной несправедливости. Но благодаря общим для всех этих героев качествам – совести, памяти, самопознанию – возможно определять и собственную судьбу, и судьбу других людей, и общее направление социальной истории.

Саморефлексия творческой личности, писательницы – в центре повести Л. Петрушевской «Время ночь» (1990). Название указывает на лучшее время для главной героини – 55-летней Анны Андриановны – поэтессы, «почти тезки великой», которая именно ночью пишет свои записки, и «время ночь» – это ее работа со Словом, это разговор с Богом. Но именно ночью она остро воспринимает разрушение собственной семьи, и эта ситуация семейного кризиса увидена «изнутри», пережита как «смутное время»: сына посадили за драку в тюрьму, откуда он вернулся озлобленным и нервным, «не умея выразиться по-человечески»; мать геройни сходит с ума и заканчивает свою

жизнь в далекой «зачуханной» больничке; дочь Алена существует «неизвестно где» и «неизвестно на что», и в каждый ее приход к матери Анна Андриановна узнает о новом внуке; у старшего внука, пятилетнего Тимоши, «нервы расшатаны, как у истеричной бабы».

Враждебность окружающего мира воплощена в характеристике *чужой*: «чужое тепло ТЭЦ», «чужой дом бывшей подруги», «чужая всем Ксения», «чужие руки», шарящие в кармане героини. *Своим* для Анны Андриановны остается только «время ночь»: «Ночами, только ночами я испытывала счастье материнства». Ночью героиня пишет свои «записки», в которых она то «перечисляет, как нищий в электричке, все свои несчастья», то вдруг «воплощенная черная совесть народа» начинает говорить в ней³⁰.

Анна Андриановна лишается матери, дочери, внуков, однако не остается в полном одиночестве: с нею ее время – ночь, звезды и Бог, долгожданный покой не то сумасшествия, почти фатально неизбежного, не то смерти. Печать смерти лежит на всем повествовании: голос Анны Андриановны раздается из не-бытия, поскольку из эпиграфа мы уже знаем о ее смерти. Трагический тупик, в котором оказывается Анна Андриановна, возникает из-за несовпадения *своего* и *чужого*. Интуитивно ей все-таки видится идея спасения в принятии *чужого* мира как единственной возможности сохранить жизнь. Это проявляется и в христианских мотивах сострадания и прощения. Анна Андриановна стремится «спасти всех»: «И опять я спасла ребенка! Я все время всех спасаю! Я одна во всем городе, в нашем микрорайоне слушаю по ночам, не закричит ли кто». «Бедные старые люди, я плачу над вами»³¹ – восклицает Анна Андриановна. И сам ее текст – «записки на краю стола» – это ее Слово, ее исповедь, обращенная ко всем: и к *своим*, и к *чужим*.

³⁰ Петрушевская Л. С. Время ночь // Собрание сочинений: в 5 т. Харьков: Фолио; Москва: АСТ, 1996. Т. 1. С. 348.

³¹ Там же. С. 334.

Слово преодолевает бездомность, бесприютность современного человека даже если он живет в «общаге» – пространстве чужой квартиры, как это можно увидеть в герое романа В. Маканина «Андерграунд, или Герой нашего времени» (1998). Можно наблюдать и то, какие изменения произошли в характере самоидентификации «человека пишущего» к началу XXI в.

Осмысливая феномен человека конца XX в., В. Маканин в образе главного героя романа, писателя Петровича, ушедшего в подполье, изображает человека «общаги», существующего в пространстве обезличенности, простейших инстинктов, но стремящегося преодолеть сознание массового, «одномерного человека». Петрович характеризует свой статус так: «Никто, ноль, бомж, но не отдавший свое я. Неотдавший»³². И в этом существенное отличие героя андерграунда от предыдущего маканинского персонажа, позиционирующего себя как среднестатистического, «срединного» человека, обитающего в муравейнике барака или коммуналки.

Высшей ценностью для Петровича выступает свободное волеизъявление, личностное самоутверждение, стремление сбречь, сохранить свое «я», ради которого он готов на любые жертвы. Образ общаги разбросся для него до метафизики подполья. А в «некрасивом уставшем народце» Петрович видит метафору угрожающего обезличивания (ср. с образом поселка в «Прощании с Матерой» В. Распутина (1977), куда выселяют материнцев и где люди живут «как у чужого дяди, «с натухой», живут серой беспросветной жизнью, как бы по инерции). И если в романе Маканина не предвидится спасения человека в таком топосе, то ему противостоит другой – пространство личной свободы человека, изображенное писателем как вечная гуманистическая ценность.

Петрович – писатель, для которого «общага» – не просто быт «бедных людей», это бытие людей. Вслед за Петрушевской он придает «общаге» именно такое обличье, потому что она в

³² Маканин В. Андерграунд, или Герой нашего времени. Москва: Вагриус, 2003. С. 449.

значительной степени есть плод его творческого воображения. В этом воображаемом мире он чувствует себя хозяином, человеком-творцом.

Петровича можно характеризовать как подлинного Писателя, «вора, шпиона, убийцу» (именно так назвал Ю. Буйда свой роман 2009 г. о становлении в автобиографическом герое писателя-творца, который может красть у жизни сюжеты и убивать своих персонажей), когда после вымышленных убийств он мучается виной и больной совестью: «...я опасен, чинил самосуд, зарезал человека, оставил детей без отца...», «...убив человека, ты не только в нем, ты в себе рушишь»³³. Отсюда возникает психический приступ, в результате которого он оказывается в психушке. Психиатрическая больница предстает в романе Маканина как государственное подполье, как «кусочек государства», где герой попадает под воздействие изощренных пыток врачей-психиатров, изо дня в день разрушающих волю, но ему удается спастись от потери своего «я». Именно такое спасение удается и другому герою-писателю, которое осуществляется в побеге из психиатрической больницы, – герою по имени Пустота в романе В. Пелевина «Чапаев и Пустота» (1996).

И здесь Петрович приходит к заключению, что он сам ответственен перед собой, что его пишущее «я» есть Божий дар, что его спасение от смерти – Божье чудо. В душе героя горит «искра Божья» не только как талант, но и как способность откликаться на чужие страдания (Н. В. Ковтун справедливо определила эту способность, как «милосердие и дар Слова как Бога»³⁴). Спасение Петровича было реальным, когда он пытался защитить от санитаров старика Сударикова, в результате чего оказался в хирургии и оттуда был выписан. Герой сострадает и брошенной собаке, и выброшенной из жизни женщине, испытывает «вину без вины» перед братом, прощает человеческую под-

³³ Маканин В. Андерграунд, или Герой нашего времени. С. 251, 254.

³⁴ Ковтун Н. В. «Демонологический» сюжет в повести В. Распутина «Живи и помни» // Сибирский филологический журнал. 2015. № 2. С. 239.

лость обитателям «общаги» и своему «благодетелю» бизнесмену Ловянникову. Источником его любви и сострадания к людям он считает не Новый Завет, а русскую классическую литературу, именно она – единственная авторитетная для него духовная инстанция: «...ведь только оттуда и тянуло ветерком подлинной нравственности. А его мысль о саморазрушении убийством осталась почти как мысль безусловная. Классика. Канон. (Литература для русских это еще огромное самовнушение)»³⁵.

В отличие от других «героев своего времени», изображенных в романе, например, Ловянникова, Петрович лишен социальной активности, не пользуется возможностями обрести семью, жилье, работу, отстаивая социальный статус бездомного, бесприютного бомжа. То, что он сознательно отказывается быть «героем» своего социально-исторического времени, приобретает глубоко символическое звучание. На самом деле его поступки, проявляющие борьбу за свое «я», имеют социальный смысл, поскольку автор вписывает своего героя в сообщество писателей и художников, пытавшихся в своих произведениях выразить оппозицию существующей власти и оказавшихся под запретом, гонимых, преследуемых, нередко подвергающихся суровому наказанию. Поэтому можно сказать, что люди отечественного андерграунда имеют свой социальный статус как «весьма значимая психоидеологическая социальная “прослойка”, подсознание общества»³⁶.

Роман В. Маканина всерьез и тщательно описывает борьбу творческой личности за свое Слово, свой Текст литературы. Его герой спасается этим, и в Слове видит свое предназначение, потому что только он, обладающий всей силой Большой Русской Литературы, способен собрать «разбегающуюся Вселенную». Герой уверен, что ни социум, ни природа, ни Бог не способны это сделать, а способна только эта сфера человеческого созна-

³⁵ Маканин В. Андерграунд, или Герой нашего времени. С. 156.

³⁶ Семыкина Р. С.-И. Локусы подполья в романе В. Маканина «Андерграунд, или Герой нашего времени // Знание. Понимание. Умение. 2006. № 4. С. 88.

ния, которая с таким упорством выстраивала нравственный, духовный космос, становилась подлинной реальностью, помогающей установить норму человеческих отношений, обрести человеческое самостояние. Пусть она предстает в виде цитат, интертекстов, любой другой обработки Текста, но именно она спасает от нецельности, разорванности. И хотя творческая личность часто выпадает из общего ряда, «из общинного гнезда», его личностная «самость» является центром «разбегающейся Вселенной». Именно таким болевым центром ощущал себя и герой А. Битова в романе «Пушкинский дом» (1971). Литературовед Лева (вернее, Лев Николаевич) Одоевцев, погруженный в свои занятия в сфере Большой Русской литературы, понимал, что именно через него проходят силовые линии происходящих событий и окружающих людей. «В одно и то же место уязвляет меня и Фаина, и дед, и Митищатьев, и время – в меня! Значит, есть я – существующая точка боли! Вот там я есть, куда попадает в меня всё...»³⁷. В. Маканин, как и его предшественник, в романе «Андерграунд, или Герой нашего времени» утверждает, что весь духовный опыт русской литературы, русской истории участвует в сознании творческой личности, в ее поисках. Настоящая самоидентификация такой личности осуществляется в осознании, что твое Слово, твое самопознание и твоя ответственность тоже есть созидающее усилие, болевой центр для времени и пространства, для другой личности и людского сообщества.

Прослеживая тесную связь с предыдущим периодом развития русской литературы рубежа ХХ–ХХI вв. в решении проблемы самоидентификации современного человека, можно обнаружить, что литература продолжает искать новые выходы из кризисного состояния общества и человека, выдвигает новые предложения в деле спасения от всеобщей дегуманизации, а значит, принимает вызовы глобализирующегося времени, пытается ответить на его запросы и требования.

Нами проанализированы наиболее яркие и значительные произведения русской прозы 1990–2000-х гг., такие как «Дочь

³⁷ Битов А. Пушкинский дом // Новый мир. 1987. № 10. С. 62.

Ивана, мать Ивана» В. Распутина, «Я – не Я» А. Слаповского, «Время ночь», «Андерграунд, или Герой нашего времени» В. Маканина. Рассмотрены выведенные с них типы героев. Общим ядром, стержнем их характеров и поведения является способность к самоанализу, саморефлексии, мучительному поиску своего истинного «я». Эти носители сознания, часто выпадающие из массы, общего ряда, обладают теми качествами, которые способны излечить недуги современной культуры, переживающей период острого духовного кризиса: стремлением объединить настоящее время и вечность, ощущением полноты быта и бытия, памятью о прошлом, совестливым отношением и ответственностью за себя и других. В условиях, когда неудержанно падает значение слова и мысли, они испытывают необходимость вернуть человека к осмысленному Слову, а значит, к подлинной человечности, к истине. Именно творческая личность предстает в этих произведениях как существо стабильное, завершенное, способное к победе человеческого «я» над самим временем, социумом, историей.

Тенденция неомифологизма в романном жанре

Считается, что свидетельством зрелости художественного мышления любой национальной литературы является роман, большая форма эпического жанра. Действительно, не всякое многостраничное повествование может представлять собой роман, а только такое, в котором проявляются романное мышление, многопроблемность, а также романский герой, эпическая цельность которого, по М. Бахтину, под вопросом, поскольку налицо «неадекватность герою его судьбы и его положения». Важной характеристикой романного мышления является воспроизведение становящейся, еще окончательно не установившейся, незавершенной действительности – то есть такой действительности, где «зона контакта» с будущим и создает

«несовпадение человека с самим собою»³⁸. К атрибутивным признакам романа можно отнести и художественное постижение универсального содержания бытия со вниманием к конкретно-историческим аспектам жизни, а также всякий раз новую жанровую форму, поскольку роман – это единственный неготовый неканонический жанр (по М. Бахтину).

В современном российском литературном процессе роман продолжает традиции романа ХХ в., используя различные способы универсального обобщения. Одним из таких способов прежде всего является неомифологизм – как стремление постичь первоосновы бытия, как явление, обнаруживающее за каждым единичным проявлением текста глубинные и универсальные закономерности. Сегодня продолжают появляться новые образцы романного жанра, которые позволяют исследователям дать им определение неомифологического романа. Доминирующим типом художественной универсализации в таких произведениях является введение в текст не просто древнейших, традиционных (бibleйских и античных) мифов, но и новейших мифов более позднего времени – историко-культурных.

В современном романе к таким культурным мифам можно отнести сюжеты, мотивы и образы древних национальных культур и религий – например, фольклорно-мифологический сюжет переселения душ, широкое употребление обрядов перехода в иные миры и царства, явлений инициации, реинкарнации (романы «Номер один, или В садах других возможностей» Л. Петрушевской, «Я – не Я» А. Слаповского, «Священная книга оборотня» В. Пелевина, «Кысь» Т. Толстой, «Хладо и Мудо» А. Иванова, «Всех ожидает одна ночь» М. Шишкина и др.). В них очень сильна именно такая мифологическая символичность, связанная с особенностями неклассической, модернистской прозы. Ориентация многих современных романистов на миф объясняется осмыслением современности, выражением популярной в современной прозе авторской идеи, например, спа-

³⁸ Бахтин М. М. Эпос и роман. Санкт-Петербург: Азбука, 2000. С. 228–229.

сения семьи как подлинной ценности человеческой жизни или спасения мира от вселенского зла.

Предпосылки обращения к мифу кроются в стремлении писателя постичь первоосновы бытия – выявить пространство не только внешней, социальной жизни романного героя, но и внутренней. По мнению Е. М. Мелетинского, отсюда возникает «теснейшая», хотя и «парадоксальная» связь неомифологизма с неопсихологизмом, т. е. «универсальной психологией подсознания, оттеснившей социальную характерологию романа XIX в.»³⁹.

От романа XX в. в современном романе сохраняется интерес к семантике больного сознания или к внутренней жизни личности, переживающей духовный кризис. Темы безумия, нервного потрясения или срыва особенно актуальны для мифологизирующей литературы начала XXI в. Интертекстуальность, цитатность становятся общим местом в современных романах, где историко-литературные ситуации используются авторами как мифологический пласт. Вспомним все постмодернистские романы с использованием традиционных моделей русской литературы, как например, дуэль, randevu, «маленький» или лишний человек. Это авторское использование культурных мифологических моделей всегда наполнено современным звучанием. Так, в романе «Всех ожидает одна ночь» М. Шишкина герои страдают нервными заболеваниями, которые становятся символическим диагнозом российского образа жизни.

Неомифологизм на материале семейной темы проявляется, например, в романе Л. Улицкой «Медея и ее дети» (1996). Автор, создав эпическую историю одной семьи, сумела передать дисгармонию бытовой реальности через использование мифопоэтики. Точный анализ мифологической структуры романа дала Т. Г. Прохорова: «Образно-символическая система произведения ближе мифологии архаической, так как семейно-родовые отношения являются той системой координат, в соответствии с которой выстраиваются судьбы главных героев и, прежде всего,

³⁹ Мелетинский Е. М. Поэтика мифа. 2-е изд. Москва: Языки русской культуры, 1995. С. 296.

самой Медеи; “семейная мифология” в романе Л. Улицкой отражает через судьбы героев основные свойства традиционной мифологии»⁴⁰.

В мифологии мир описывался системой основных содержательных двоичных противопоставлений (бинарных оппозиций), определявших его пространственные, временные, социальные характеристики. К. Леви-Стросс выявляет четкую аналогию между мифологией и идеологией: «Ничто не напоминает так мифологию, как политическая идеология. Быть может, в нашем современном обществе последняя просто заменила первую»⁴¹. Идеальную жанровую структуру для создания авторского мифа представляет собой антиутопия с ее установкой на политическую идеологию. Антиутопия благодаря своей идеологичности проявляет одновременно тождественность и противостояние мифу. Претендуя на свою собственную идеологию (политическую или нравственную), антиутопическая картина мира разворачивается в мифологическом пространстве и приобретает статус общепринятости и правдивости.

Во всех антиутопиях оппозиция реальному «темному» миру представлена по-разному. В некоторых произведениях это жизнь до катастрофы («Кысь» Т. Толстой, «Невозвращенец» А. Кабакова), в других – подсознание героя («Город Палачей», «Прусская невеста» Ю. Буйды), это также может быть параллельно существующий мир за пределами реального («Остров Крым» В. Аксенова, «Кролики и удавы» Ф. Искандера). Но в большинстве своем человек устроен так, что он скорбит о прошедшем, мечтает о будущем и стремится изменить настоящее, поэтому пространственно-временной континуум, включающий в себя двойственную временную и пространственную плоско-

⁴⁰ Прохорова Т. Г. Особенности проявления мифологического сознания в художественной структуре романа Л. Улицкой «Медея и ее дочери» // Русский роман ХХ века: сб. науч. тр. Саратов, 2001. С. 288–292.

⁴¹ Леви-Стросс К. Структурная антропология / пер. с фр. Вяч. Вс. Иванова. Москва: Эксмо-Пресс, 2001. С. 217.

сти, оказывается особенно важен в антиутопической картине мира.

Антиутопический дискурс в романе Т. Толстой «Кысь» уже подробно проанализирован. Для нас важным представляется мифологическое восприятие героя романа – ребенка Бенедикта, которого опекают взрослые. Бенедикт одержим единственной идеей, усвоенной из уроков Никиты Иваныча, – поиском книги жизни как клада. Мифологема поиска клада восходит своими корнями к русской волшебной сказке. Герой-кладоискатель ищет залог бессмертия; как и в сказке, обретение клада делает его сильным и неуязвимым, наделяет властью и способностью управлять миром. То есть сказочно-мифологическая условность проявляется в романе на уровне сюжета и героя. Повествование в романе строится по сказочным канонам, а реминисцентность экспозиции, постоянные авторские отсылки к фольклорной поэтике создают комплекс ассоциативных сопоставлений и настраивают читателя на современное восприятие сказочных образов-символов.

В романе «Кысь» люди, населяющие Федор-Кузьмичск, носят сказочный облик: это либо полуживотные (в основном, перерожденцы – среднее поколение), либо имеют одну или несколько деталей от животного – рожки, когти, хвостик и т.д. (это новое поколение – голубчики). Семью Кудеяровых, например, отличает наличие когтей, потому что они хитрые, изворотливые, гребущие под себя, как кошки, а сравнение Варвары Лукинишны с петухом основано на ее норовистом характере и т. д. Вместе с тем герой Толстой – это, прежде всего, характеры, способные к саморефлексии и психологическим размышлению, потому что писательница постоянно ставит их перед проблемой нравственного выбора.

Одним из современных историко-культурных мифов является так называемый городской миф – «петербургский» или «московский» в русских романах XX в. Так, в романе М. Булгакова «Мастер и Маргарита» проявились ветхозаветный миф блудного сына (образ Ивана Бездомного), фаустианский сюжет сделки с дьяволом, мотив нехорошего, «проклятого» места го-

головского типа, а также «московский текст», распространенный в романах 1920–1930-х гг. Использование новозаветного сюжета Голгофы и Воскресения наряду с «московским» мифом можно обнаружить в романе Б. Пастернака «Доктор Живаго».

«Московский» миф также предстает в романе А. Королева «Эрон» (1998). Основным местом действия в романе является Москва эпохи «застоя». С одной стороны, это привычно-советский город, а с другой – мистифицированный автором город-призрак, город-мир, не имеющий временных границ, сам по себе являющийся литературным героем. При описании места действия используются различные мифологические аллюзии: это одновременно Третий Рим и Вавилон, Галикарнас со своим Мавзолеем и библейские Содом и Гоморра. Почти все персонажи романа – с именами Адам, Ева и Лилит, Вера, Надежда и Любовь – проживают определенный мифологический сюжет с трагическим концом: в этом «расхристанном городе» никому нет места. Авторский миф о «легконогом боге Эроне, сыне Эроса и Хроноса», отмеряющем бытие временными отрезками, передает ощущение апокалиптичности, экзистенциального тупика, близости конца Империи.

В схожих пределах фантастического реализма разворачивается действие и в романе В. Пелевина «Жизнь насекомых» (1993). Картина абсурдного мира, созданного автором, открывает широкие возможности для интертекстуальности, совмещения современности и истории, естественного и сверхъестественного, паранормального и обыденного. Совершенно справедливо писал о В. Пелевине один из исследователей: «Интертекстуально заимствованные мифологемы, элементы их структур, комплексы, образующие современные мифы, используются автором для структурирования предметного мира, с целью иллюстрирования своеобразия личности, чье сознание является носителем конкретной мифемы, либо ради саморазоблачения мифологемы как неадекватной той концепции реальности, которой придерживается автор. Неомифологемы и метарассказы способствуют облегчению рецепции конкретного текста, перекликаясь с мифами, повлиявшими в свое время на сознание имплицитного читателя,

что осознается автором как возможный источник придания тексту определенной привлекательности и дополнительной коннотативной нагруженности»⁴².

Неомифологизация как обращение к древним пластам человеческой жизни и создание новых, авторских мифов напрямую связана с современностью. Так, игра на стыке между иллюзией и современной реальностью составляют одну из основных черт неомифологического сознания в поэтике Л. Петрушевской. Главный герой романа «Номер один, или В садах других возможностей» (2004) проходит через круги «ада» (духовного кризиса): потери себя, обретения себя в другом теле, вины перед жизнью древнего племени, в чью судьбу вторглась цивилизация. Сталкиваясь с тотальным разрушением во всех сферах бытия (и небытия), герой противостоит этому, чтобы обрести себя, семью, нравственные ценности. Основным романным сюжетом становится история исцеления, возвращения целостности его внутреннему миру и всему мирозданию. В образе главного героя, этнографа-антрополога под именем Номер Один, Л. Петрушевская воплощает лейтмотивный для русской прозы рубежа XX–XXI вв. образ Спасителя, апеллируя к утраченному современным человеком чувству ответственности не только за себя и своих близких, но и за весь окружающий мир.

Изучая маленький народ энти, главный герой находит в этих «естественных людях» носителей сакрального знания о мироздании. Номер Один должен вернуть аметист, украденный его коллегой из святилища энти, потому что «без этого там свищет черная вечность <...> и это касается нас»⁴³. Энти изображаются у Петрушевской как носители мифологического сознания, которым не ведом страх смерти, индивидуализм, стяжательство. Вторгшийся в мир энти современный человек этот баланс разрушил, как разрушил его в своем, цивилизованном

⁴² Дмитриев А. В. Неомифологизм в структуре романов В. Пелевина: дис. канд. филол. наук. Волгоград, 2002. С. 11.

⁴³ Петрушевская Л. Номер первый, или В садах других возможностей: роман. Москва: Эксмо, 2004. С. 330.

мире. Герой Петрушевской вынужден спасать друга, семью и самого себя; его душа переселяется в тело бандита Валеры, которое постепенно начинает подчинять себе сознание интеллигента, подавляя его совестливость; в нем проявляются инстинкты и повадки вора, жестокость и жадность. В сцене метемпсихоза отражается дисгармоничное состояние современного человека – это своеобразный ад, поскольку развоплощение персонажа и его отделение от собственного тела и реальности сопровождаются физическим страданием и погружением в темноту, смертью личности. Словно со стороны наблюдает Номер Один собственные поступки и осознает, что в погоне за деньгами потерял доброе имя ученого, когда вымогал у не умеющих отказывать энти «ценные артефакты», чтобы продать их иностранцам; лишился драгоценных минут общения с семьей, особенно с больным сыном Алешкой, когда дни и ночи напролет просиживал на работе, сочиняя на продажу компьютерную игру про «ады всех конфессий».

Пройдя через «ледяной апокалипсис», буквально умерев и воскреснув, Номер Один освобождается от чуждой ему сущности и обретает способность прозреть будущее. «Картинки» из будущего заставляют героя пережить глубокую метаморфозу, осознать, что любовь к жене и сыну – это и есть то, что он может противопоставить «черной вечности», осознать свою окончательную идентификацию с родной семьей и домом. Взгляд на себя со стороны позволяет герою обрести цельность и окончательно преодолеть раздвоенность: «я» в прошлом и «я», каким оно станет в будущем. Всем содержанием романа Петрушевская следует общей идее своего творчества, утверждающей ценность семьи и любви как подлинных смыслов человеческой жизни. Ее герои, пребывая в борьбе за выживание в искаженном дегуманизированном пространстве, тем не менее пытаются обрести смысл жизни, пройти испытание на подлинную идентичность.

Схожий мотив раздвоенности и потери своей личности находится в центре романа А. Слаповского «Я – не Я» (1991, переработанная редакция романа появилась в 2005). Автор обращается к авантюрному сюжету о приключениях героя, чья

душа сменила семь оболочек, странствуя по телам людей разных социальных групп. Это повествование о человеке, потерявшем себя и не желающем обрести свою самость, не стремящемся к закреплению своей социальной роли и статуса. Эта проблема не имеет для автора однозначного решения: читателю следует догадаться, то ли это потеря себя в условиях социального хаоса, то ли доступная человеку степень свободы самоидентификации, то ли авторское исследование психосоматической природы сознания.

Фабула романа – череда переселений души главного героя Неделина в тела разных «героев своего времени» – отвечает нестабильности социальной действительности и социальной неопределенности человека. В процессе путешествия-блуждания по телам других персонажей душа героя изменяет себя; сначала он просто безвольный наблюдатель чужой жизни, но затем овладевает секретом метаморфоз и увлекается самим процессом перевоплощения. За короткое время Сергей Неделин успевает побывать бандитом, первым лицом государства, эстрадным певцом, алкоголиком, курицей, на короткое время женой Главного и врачом-психиатром. Меняя маски, невзрачный интеллигент Неделин чудесным образом обретает способность строить свою судьбу, но все время попадает в ловушку чужого тела и чужой роли.

Сюжет романа постепенно обретает иное содержание – поиск человеком самого себя как испытание разных ипостасей своего «я». Перипетии самопознания разворачиваются событийно и постоянно требуют самоопределения в новых ситуациях. Герою нужно сделать выбор: найти себя или раствориться в череде превращений, то есть стать личностью или потерять индивидуальность.

Встречи «я» героя Слаповского с «другим» соотносятся с идеей философии экзистенциализма: чтобы осознать себя как «экзистенцию», человек должен оказаться в «пограничной ситуации» – например, перед лицом смерти. Так в новом теле жалкого пьяницы авантюрист обретает новые горизонты сознания; чем ниже оказывается герой на социальной лестнице, тем более

глубокими и философскими становятся его размышления. Если сравнить героя романа «Я – не Я» с героем другого романа, так же испытавшего на себе ситуацию метемпсихоза – «Номер Один, или В садах других возможностей» Л. Петрушевской, можно увидеть различие в попытках авторов показать драматизм существования человека в условиях разрушения норм и ценностных основ. Если у Слаповского человек не в силах обрести самого себя, то герой Петрушевской в условиях распада сознания сохраняет свое «я», постоянно испытывая себя в разных ситуациях, требующих от него самоидентификации.

Итак, современному неомифологическому роману присущи глубокий драматизм и внутренняя философичность, поскольку авторская идея связана с выходом к универсальным основам бытия. Архетипические образы и мотивы приобретают актуальность как «форма осмыслиения и изображения частной человеческой судьбы в ее кризисных моментах»⁴⁴. Кризисность существования и выбора романного героя, как ни парадоксально, внушиает надежду, поскольку в своих действиях и поступках он движется к себе подлинному, стремясь преодолеть абсурдность жизни и достичь самоидентичности со своим потенциалом человечности.

Рассказ рубежа веков: трагизм быта и бытия

Замечено, что в ситуации переломного, кризисного времени жанр рассказа становится ключевым в литературном процессе. Именно такие эпохи, по выражению В. Астафьева, «приумножили славу русского рассказа». В конце прошлого столетия писатели, отдававшие предпочтение этому жанру, запечатлели главную интенцию современного человека – ощущение внутреннего разлада, разлада в душе, причем разлада не бытового, а бытийного. «Со мною вот что происходит...» – стихотворение

⁴⁴ Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. Москва: Художественная литература, 1975. С. 265.

известного поэта зафиксировало всеобщность этой метафизической коллизии и стало значительным стимулом для творчества. Этот сюжет расхождения человека с миром и с самим собой, неизбежный и безысходный, поставленный в центр современного рассказа, способен даже изживаться автором в творчестве, писательстве. Внутренний конфликт, начатый В. Шукшиным («Воскресная тоска», цикл «Внезапные рассказы»), продолженный в произведениях С. Довлатова («Чемодан», «Наши»), Ю. Буйды («Прусская невеста»), Л. Петрушевской («В садах других возможностей»), а затем в прозе З. Прилепина (рассказ «Белый квадрат» из романа «Грех»), становясь порождением нашего жестокого, бесчеловечного и беззащитного времени, перерастает в страстный поиск желанной гармонии – и социальная обусловленность конфликта отступает перед бытийным трагизмом жизни.

В рассказе «Конец века» (1999) О. Павлов предложил реалистично-мистическую версию явления человекобога в насквозь прогнившем мире. Основой рассказа послужил реальный случай: работая в больнице, Павлов видел своими глазами, как погибали на санобработке бездомные, которых привозили с московских улиц. Однако христианский пафос его прозы и публицистики, обнажавших до предела мир человеческих страданий, звучал как протест, в котором одни видели правдивое свидетельство жизни, а другие – «чернушный пасквиль». Рассказ «Конец века» по общему трагическому звучанию, неразрывно сливающемуся с ясным, светлым тоном, схож с его дебютной повестью «Казенная сказка» (1994) – в нем также совершается чудо, раскрывается тайна. Таинственно исчезает труп бомжа, которого привезли в больницу под Рождество и которого медработники «сбагривали» как могли, а когда не удалось, страстно желали его смерти. Трагедийное ощущение конца века как конца мира позволяет ее автору утвердить ценностные приоритеты живой человеческой жизни, которая в своем внутреннем содержании неизмеримо больше, нежели «казенное» или «сказочное» существование.

В рассказе работники рядовой больницы испытывают на бескорыстие и просто профессиональную отзывчивость появлением отвратительного бомжа – и это оказывается тест на встречу с Христом, т. е. на осознание Бога в себе, хотя отождествление бомжа со Спасителем дано только намеками. Рассказ назван «Конец века», и автор тем самым подчеркивает, что речь идет еще не о Конце Света, но о его «репетиции». Подзаголовок «Соборный рассказ» указывает на проповедническую позицию автора, допуская признание сугубо здешней сущности бомжа.

Отталкивающий, смердящий образ бездомного натуралистически неприятен, но нянечка Антонина, преодолев усталую брезгливость, обнаруживает при обмывании, что, хотя все тело покрыто паршой, лицо и руки чисты, и их чудесная красота вызывает у нее умиление. Так смотрят на икону в окладе, а погружение в больничную ванну можно трактовать как «крещение» самой санитарки Антонины. Она не осознает суть пережитой благодати, но автору и не нужно прямое обращение в веру, достаточно естественного следования заповедям, т. е. органического воспроизведения их в обычной жизни. «Он лежал в корыте грязной больничной ванны так глубоко и убито, будто висел, приколоченный к ней гвоздями. <...> Но такой, израненный, и делался он вдруг человеком, так что у Антонины съемило не своей болью сердце»⁴⁵. Другие персонажи следуют архетипическим ролям: охрана вершит свое поругание; девчушка со скорой, как Магдалина, взывает к состраданию в споре с врачом-Пилатом: «Это же человек!»; Петр, шофер скорой, совершает свое отречение: поддерживает «врачиху», но выпрашивает раствор для санобработки кузова.

Финал красноречив: «Когда после праздников заработала и приехала труповозка, то не обнаружили тела – тела неизвестного. В леденящей пещере морга бетонная лавка была голо покрыта белой, в темных пятнах мертвецкого пота, простыней»⁴⁶.

⁴⁵ Павлов О. Конец века // Павлов О. Русский человек в ХХ веке. Москва: Русский путь, 2003. С. 245.

⁴⁶ Там же. С. 247.

Рассказ «Конец века», как и многие произведения писателя, кажутся сотканными из крика, вопля и поэтому не приняты критиками. Так, отдельные критики считают, что мир рассказа «Конец века» весь отдан во власть зла⁴⁷. Не дает согласиться с этим мнением многозначительный финал, которым завершаются натуралистические картины безысходности, суетности, безмерного человеческого равнодушия: труп бомжа таинственно исчезает, ведь недаром события происходят в Рождественскую ночь. Если бы не это чудо, которое приравнивается писателем к постепенно возникшему – в противовес ненависти недочеловеков – чуду женского сострадания девчушки-врача «Скорой помощи» и санитарки Антонины, то действительно может показаться, что в рассказе отсутствует чувство меры, что единственной его интонацией является гиперболическая, смертельная тоска по человечности в мире царящей бесчеловечности и кромешного отчаяния.

Глубоко оригинальными выглядят циклы коротких рассказов Л. Петрушевской. Манера повествования о сугубо бытовых ситуациях (например, в рассказе «Страна» (1988) у бывшего мужа новая жена, женщина, «говорят, жесткого склада, которая не спускает никому ничего»⁴⁸) постепенно может сменяться использованием «высоких речений». На протяжении всего рассказа детали обыденной жизни, отобранные повествователем, чередуются с его непосредственным «голосом», способностью «возвышать» ситуацию, вводя в бытовые описания конструкции, далекие от повседневной речи. В рассказе «Сирота» (1993) сказительская интонация в описании судьбы умершего героя, пережившего в детстве блокаду, завершается итоговой фразой, наполненной экзистенциальными размышлениями: «Но рок, судьба, неумолимое влияние целой государственной и мировой машины на слабое детское тело, распостертое теперь уже неиз-

⁴⁷ Агеев А. Самородок, или Один день Олега Олеговича // Знамя. 1999. № 5; Анкудинов К. Манихейский вариант // Новый мир. 2002. № 5. С. 166.

⁴⁸ Петрушевская Л. Бал последнего человека. Повести и рассказы. Москва: ЛОКИД, 1996. С. 59.

вестно в каком мраке, повернули все не так»⁴⁹. В рассказе «Страна» разговорные конструкции с риторическими вопросами вроде «Кто скажет...», «Кто знает...» продолжены итоговой, дважды повторяющейся фразой «И никто на свете не знает...», которая превращает рассказчика в повествователя-сказителя, носителя абсолютной истины.

Рассказ «Страна» интересен новеллистическим построением: зачин и повторы в описании ежедневного ритуала героини не предполагают финала, в котором читатель неожиданно обнаруживает вторжение ирреальной действительности – страны «божественных снов», которую, по мнению повествователя, не следовало бы покидать матери и дочери, «чтобы бежать по темной морозной улице куда-то и зачем-то, в то время как нужно было бы никогда не просыпаться»⁵⁰.

Подобный финал короткого рассказа, не требующего подробной характеристики бытования героини с ребенком в этой «божественной» реальности, мог бы стать концовкой романтической новеллы, в которой ирреальность, вторгаясь в бытовую действительность, способна разрешить драматичную коллизию, как это можно увидеть в новеллах начала ХХ в.: «...символистическая насыщенность новеллистического жанра: превращение случайного, почти обыденного происшествия в удивительно-чудесное, прозрение за ним тайны “мировой жизни”»⁵¹.

Неожиданный финал рассказа «Страна», напоминающий пуант, этот обязательный жанрообразующий признак новеллы, трагичен и подчеркивает безнадежную реальность «страны», в которой живет с ребенком спивающаяся героиня и которая составляет событийный центр рассказа. Но он может быть воспринят читателем и с некоторым облегчением, ведь ирреаль-

⁴⁹ Петрушевская Л. Бал последнего человека. Повести и рассказы. Москва: ЛОКИД, 1996. С. 256.

⁵⁰ Там же. С. 60.

⁵¹ Дмитриева Е. Е. Русская новелла начала ХХ века // Русская новелла начала ХХ века. Москва: Советская Россия, 1990. С. 12.

ность «той страны», хотя и не разрешает трагической коллизии, но выполняет роль катарсиса, коммуникативно объединяя все повествовательные инстанции: речь субъекта повествования, авторскую интенцию и двойственную читательскую реакцию.

Л. Петрушевская рассчитывает на внимание читателя, способного увидеть в бытовом жизнеподобии глубокий бытийный смысл. Разнородные детали бытовой реальности в речи повествователя с его риторическими возгласами, риторической маской «коллективного мы» непосредственно относятся к сквозной идее автора произведения.

В. Пелевин по-другому испытывает сознание массового читателя уже в ранних рассказах, вошедших в книгу «Синий фонарь» (1991). Такие рассказы как «Оружие возмездия», «Реконструктор», «Откровение Крегера» – примеры постмодернистского слияния разных жанров: научная статья и рассказ, рецензия на книгу и рассказ, официальный документ и рассказ. «Оружие возмездия» – это название секретного оружия, которое появляется у Германии ближе к концу Второй мировой войны. Но появляется оно не в реальности, а в виртуальном мире массовой информации, являясь порождением министерства пропаганды Германии и, как следствие, продуктом массового сознания. Оно имеет двойственную природу: с одной стороны – текстовую, с другой – психическую. Первоначально оружие возмездия существует исключительно как текст, как фиктивное описание. Затем аппарат пропаганды активно внедряет в сознание населения мысль о реальном существовании этого оружия, которое коренным образом переломит ход военных действий.

В рассказе изучается, как рождается этот миф сначала в прессе, а потом в сознании людей, подробно описывается существование «оружия возмездия» в мире слухов и домыслов. Этот виртуальный конструкт продолжает свою жизнь и по окончании войны, а руководители антигитлеровской коалиции ищут вещественные доказательства разработки и производства такого оружия. Автор показывает симулятивную природу мифа, задача которого состоит в том, чтобы нечто несуществующее в реальности тем не менее поселилось в массовом сознании, воздей-

ствую на реальное поведение людей. Необходимое условие для этого – лишь всеобщая вера; самым важным является не объективный факт, а массовое представление о нем, вера в его существование.

Любопытным в этой связи выглядит рассказ Пелевина «Бубен верхнего мира» (1993). Сама фабула представляет занимательное повествование о том, как предпримчивая девушка Таня организовала бизнес с использованием возможностей шаманки по имени Тыймы, которая с помощью волшебного бубна может оживлять немецких солдат, погибших в Великой Отечественной войне. Поставленные на поток «оживления» способны удовлетворить русских девушек с их стремлением во что бы то ни стало выйти замуж за иностранца (потенциальные невесты записаны в очередь «на Тыймы» на два года вперед). Сарказм автора направлен на изображение типических картин конца ХХ века: это и всеобщая коммерциализация жизни, и потребительское желание любой ценой достичь материального успеха. Забота Тани об очередной клиентке – девушке Маше, надеющейся с помощью ожившего мертвца уехать в мифическую заграницу («гражданство-то остается»), заканчивается неожиданно: в результате шаманского камлания в подмосковном лесу оживает не немец, а русский офицер Звягинцев, да еще такой внешности, которая всегда нравилась Маше.

Сакральный диалог с потусторонним миром у Пелевина помещается в сниженный, профанный контекст. Так, Таня рассказывает Маше о разных комичных случаях: однажды «оживленный» танкист из дивизии «Мертвая голова» обиделся, что ему не продают водку за его оккупационные марки, и «утрамбовал» на своем «тигре» привокзальные ларьки. Прием совмещения сакрального и профанного Пелевин использует и в описании внешности Тыймы, у которой к чулку было пришито копыто для путешествий по «нижнему миру», «болтающееся на унитазной цепочке». Явная ирония автора над сознанием своих современников придает беллетристическому повествованию сатирический эффект.

Сюжет рассказа связан с присутствием мира мертвых в мире живых (например, названия подмосковных станций «Крематово» и «Сорок третий километр»), а описание внутренней жизни девушки Маши показывает сознание человека 1990-х годов, сформированное под влиянием массовой культуры и общественного мнения того времени. В финале после встречи со Звягинцевым Маша оставлена наедине с собой: возвращаясь в электричке домой и держа в руках дудочку, подаренную мужчиной из «верхнего мира», она «напряженно о чем-то думала». Такова связь современной жизни в рассказах Пелевина с альтернативной реальностью, выступающая как столкновение жизни и смерти, обыденности и потусторонности в сознании современного человека. Только такое столкновение способно изменить человека эпохи потребления, заставить его встать на путь личностного развития и начать движение к самокритике, к самопознанию.

Рассказ «Белый квадрат» З. Прилепина из романа «Грех» посвящен трагической гибели ребенка и силе человеческой памяти. Несмотря на то, что в название сборника вынесен другой рассказ, многие критики и читатели именно «Белый квадрат» сочли центральным, наиболее удачным из всего цикла. Эпизод из детства, мучающий главного героя, поначалу кажется будничным, не предвещающим драматической развязки: «Мы играли в прятки на пустыре за магазином, несколько деревенских пацанов»⁵². Один из мальчишек, золотоволосый улыбчивый Сашка, спрятался в пустую морозильную камеру, стоявшую у сельмага. Ужас ситуации заключался в том, что «холодильник не открывался изнутри». Когда наступил вечер, и игра всем надоела, ребята разошлись по домам, забыв о приятеле. «„Чур меня“, – сказал я шепотом и приложил ладонь туда, где, кажется, был *квадрат*»⁵³. Прервав игру и не найдя товарища, Захар,

⁵² Прилепин З. Белый квадрат // Грех: роман в рассказах. Москва: Вагриус, 2007. С. 172.

⁵³ Там же. С. 178, 179.

сам не зная о том, стал одним из звеньев роковой цепи обстоятельств, приведших к гибели друга.

До утра следующего дня никто не искал погибшего: родители думали, что сын остался у бабушки, бабушка – что внук ночует у родителей. Автор подчеркивает, что никто по отдельности не был виноват в нелепой смерти мальчика: ни сам беспечный ребенок, спрятавшийся в холодильнике; ни замерзший под вечер Захарка, который ушел, не доиграв очередной кон игры; ни родители Сашки, вовремя не поднявшие тревогу; ни сторож, оставивший пустой холодильник включенным. Но с течением лет в Захаре растет ощущение собственной причастности к гибели друга. Память о солнечном мальчике Сашке – заводиле, лидере игр, яркой личности, не исчезает, растворяясь в будничных делах и проблемах, а напротив, становится реальнее и тягостнее: «Саша, я не в силах вынести это, раздели со мной / – Нет, Захарка»⁵⁴. Так гибель ребенка вырастает из конкретного жизненного случая в обобщенную философскую проблему – нарушение гармоничности миропорядка. Как может быть прекрасным тот мир, где умирают дети?

З. Прилепин поднимает тему детского страдания в мире; однако при всем ужасе, подчеркивающем неизбежность земного зла, автор показывает, что чужая боль, на которую откликается человек, не может быть лишенной смысла. Только она, по сути, и делает из нас людей, способных к сопреживанию и сочувствию. Ведь душа жива, пока способна болеть, а «стареешь особенно быстро, когда начинаешь искать перед жизнью оправдания»⁵⁵. Смерть товарища, как и белый квадрат морозильной камеры, навсегда останется в сознании главного героя: от нее, страхом и оцепенением простреливающей душу, нельзя отдельаться, о ней невозможно забыть, ведь она стала частью его собственного жизненного пути.

⁵⁴ Прилепин З. Белый квадрат // Грех: роман в рассказах. Москва: Вагриус, 2007. С 178.

⁵⁵ Там же. С. 174.

Реализм и отсутствие фальши – в описании лексики и эмоций персонажей – можно назвать характерными чертами художественной манеры писателя. «Белый квадрат», посвященный силе человеческой памяти и незабвенному детству, по своей проблематике близок произведениям классической русской литературы, в особенности творчеству Ф. М. Достоевского с его размышлениями о том, что нравственный стержень человека формируется именно в детские и юношеские годы, когда сердце острее откликается на любую боль и несправедливость. Его герой в романе «Братья Карамазовы» говорил: «Знайте же, что ничего нет выше, и сильнее, и здоровее, и полезнее впредь для жизни, как хорошее воспоминание, и особенно вынесенное еще из детства, из родительского дома...». По мысли Достоевского, сила таких полезных, хотя и горестных воспоминаний настолько велика, что они могут спасти человека даже от преступления, удержать от великого зла.

Русские писатели конца ХХ в. развиваются новеллистический жанр в русле гуманистической направленности. Как писала в статье о новелле Л. Петрушевская, главным в ней она считает «скрытое, неслышное сострадание... Нет больше в литературе жанра столь сильно бьющего»⁵⁶. В жанровом плане современные рассказы следуют чеховской традиции, которую исследователи называют иллюзией неотобранности, случайности введенного жизненного материала. Как в чеховских рассказах, «по ходу чтения эту иллюзию подтасчивает осязаемая власть сквозной идеи произведения, притягивающей к себе, подобно магниту, разнородные частицы изображаемого»⁵⁷.

И здесь важной в рассказе является повествовательная форма, определяющая фигуру читателя, апелляцию к адресату. Именно его идеологические и эстетические представления позволяют почувствовать «власть сквозной идеи» рассказа. Современные авторы-новеллисты рассчитывают на внимание читате-

⁵⁶ Петрушевская Л. Девятый том. Москва: Эксмо, 1993. С. 331.

⁵⁷ Гурвич И. Чехов: от поэтики к эстетике // Известия АН. Серия литературы и языка. 1997. Т. 56, № 4. С 22.

ля, способного увидеть в бытовом жизнеподобии глубокий бытийный смысл, – и в этом смысле относятся все к тому же типу классического писателя, осведомленного о высших целях, продолжая «славу русского рассказа».

Эксперименты Л. Петрушевской в «пограничном» жанре (книга «Девятый том» и рассказ «Три путешествия, или Возможность мениппея»)

В 2003 г. Л. Петрушевская опубликовала публицистическую книгу «Девятый том», где она повествует о себе, о творчестве, о своем пути и своем существовании в литературе, или, как выразился бы критик, впускает читателя в свою лабораторию. Это документальная проза, адресованная широкому читателю, который может найти в книге немало историй, воспоминаний, статей, ответов на вопросы интервью – все то, что как раз и проливает свет на прозу, которую считают странной, «другой», непонятной⁵⁸.

К примеру, читая описание нового технического метода съемок мультфильма по ее сценарию Ю. Норштейном, читатель может сравнить его с методом самой писательницы. Знакомясь с некоторыми биографическими событиями и фактами, можно не просто увидеть Петрушевскую за письменным столом, познакомиться с тем, что давало толчок к сочинению «странной» прозы, с кругом ее чтения, привязанностей, вкусов, обсудить вместе с ней разные книги, спектакли и фильмы, но и найти ответ на вопрос, как же «сделана» ее проза. То есть читатель получает возможность присмотреться к тому, что называется стилем. Потому

⁵⁸ См. подробнее: Имихелова С. С., Степанова И. М. О стиле и методе Л. Петрушевской (на материале публицистической книги «Девятый том») // Три века русской литературы. Актуальные аспекты изучения: межвуз. сб. науч. тр. / отв. ред. О. Ю. Юрьева. Иркутск: Изд-во ИГУ, 2004. Вып. 6. С. 111–117.

что в такого рода литературе писатель выдает свой характер, поведение, свой язык напрямую, без посредников.

И обнаруживается, что язык «Девятого тома» такой же удивительно пластичный – и лексически, и синтаксически, – как и проза писательницы. В нем так же много разговорных клише, канцеляризмов, отступлений от стилистической нормы, как и в языке ее прозы. И окажется, что именно этот язык, «язык-оборотень», как выразился один проницательный критик⁵⁹, свойственен не только художественной прозе, но и самому автору, выступающему в «Девятом томе» без подпорки в виде «чужого» голоса, повествователя или персонажей. Выясняется, что они-то и говорят голосом автора. Собственный голос автора в книге, то, что он видит, что любит, что ненавидит, и на что похож его текст, не обманет, позволит приблизиться к его творческой манере. Ведь точнее, чем сам автор, никто о нем не скажет.

В книге Л. Петрушевская вспоминает, как она должна была по просьбе режиссера пересказать сюжет своей пьесы, и признается, что сделать это было так же трудно, как рассказать сюжет «Царя Эдипа» или шекспировского «Гамлета». Далее она пытается продемонстрировать сложность этой задачи так: «Ну, там один парень потерял отца, ну. А мать сразу же вышла замуж, как будто готовилась. В тех же туфлях что на похоронах, у нее же были и другие! Это важно. Короче. Ну и парню снится сон, ему помстилось, что ходит призрак отца и говорит, что этот отчим, ну, и убил его, то есть самого-то, ну, отца. Понимаете, да? Отчим отца парня. Это понятно? Отчим сына этого призрака убил этого самого призрака в ухо. Ну налил там что-то, нет, не призраку, он спал просто в живом состоянии, отец пасынка это-

⁵⁹ Невзглядова Е. Три заметки о Петрушевской // Звезда. 2003. № 9. С. 28.

го отчима, который налил в ухо. Ну, и этот сын сходит там с ума. Короче, всех там убивают к концу»⁶⁰.

Следует отметить, что здесь уже есть условность, т.е. предположение, что за текстом стоит не только автор, образованный человек, писатель. Манера рассказывания – многократно повторяющееся косноязычное *ну*, неграмотное сочетание *отчим отца парня* вместе с индивидуальным словечком *помстилось*, прозрачный намек на еще не сносившееся туфли рядом с возмущенным, непроизвольно вырвавшимся возгласом *у нее же были и другие!* – в чем-то сродни пародийности, которая обыгрывает язык обывателя, упрощающего сложную фабулу-интригу. Именно таким языком изъясняются герои-рассказчики в прозе Петрушевской, люди, обычно далекие от автора по образованию и дающие свою версию событий, версию довольно остраненную. Прием остранения и в публицистике продолжает играть действенную роль: он создает эффективный портрет автора-рассказчика, мало отличающегося от персонажа ее прозы, дающего несколько искаженную, субъективную интерпретацию фактов, чем и привлекает читателя, который должен «перевести» повествование на более объективный уровень, увидеть за вольным искажением особое, личное мироощущение говорящего, а вслед на ним и позицию автора.

Приведем другой пример, когда условно-игровая подоплека как будто отсутствует, и автор, как нам кажется, говорит на «своем языке». Вот он описывает спектакль, поставленный по шекспировской трагедии: «Мальчик Гамлет все ни на что не мог решиться – ни жениться, ни отомстить. Ясно было видно, однако, что он ждет от Офелии твердости, верности и несгибаемости в вопросах дружбы, а Офелия взяла и все проябедничала отцу. У детей свои тайны, которые не принято выдавать старшим, иначе жизнь их поколения нарушится, что и произошло. Офелия, живущая стереотипными представлениями о честности… вела себя

⁶⁰ Петрушевская Л. Девятый том. Москва: Эксмо, 1993. С. 7–8. Следующие ссылки на страницы этого издания будут даны в тексте в скобках.

никак. Бывают такие девочки – никто, ничто и звать никак. Ведут себя как полагается, о горе! И гибнут при первой же попытке сохранить дружбу с мамой-папой и со своим мальчиком и никого не обидеть... Сама ребенок, предательница и ябeda, она чинно сошла с ума, освободилась от всего внушенного воспитанием, стала петь, безобразно прыгать, как очумело прыгают дети по кровати, убежала в лес и, наконец, обвалилась в мелкую воду, и ее унесло» (с. 28). Помимо разговорных клише *проябедничала, предательница и ябeda*, или алогизмов вроде *вела себя никак..., как полагается; чинно сошла с ума; обвалилась в мелкую воду и ее унесло*, в отрывке немало мудрых заключений и обобщений: *у детей свои тайны; бывают такие девочки, гибнут при первой попытке никого не обидеть* и т. п. Но контекст подобных выражений намеренно неуклюжий: *с мамой-папой; никто, ничто и звать никак*, как бы неумело соединяющий казенное отношение и сочувствие-сострадание: *Ведут себя как полагается, о горе!* И все-таки эти алогизмы и несоответствия, которые можно назвать словесными жестами, берут за душу, придают особую убедительность мысли и чувству автора, вполне адекватно интерпретирующего шекспировский сюжет. За этими «остраненными» выражениями, словесными жестами и кроется индивидуальный стиль Петрушевской.

Рассмотрим индивидуальный характер подобного стиля в интерпретации другого спектакля, на этот раз «Ревизора», поставленного студенческим театром. «Хлестаков, как высший судья, которого, наконец, все ждали-то! Только и его ждали! Все творилось, потому, что он не приезжал, а теперь приехал, и несут ему любовь свою и признание и все, что есть, и деньги до копейки. ...Анна Андреевна, апофеоз глупости, у которой, стоит явиться дочери, голос тут же доходит до визгу, и дочь, «пещь огненная», сумрачный толстый подросток, которая решает – сейчас или никогда – и выходит почти голая встречать гостя. Хлестаков – его такого встретишь в вагоне метро, светленький, ничтожный, папино вечное мученье насчет денег, лицо неизвестно с чего высокомерное, глаза полуприкрыты, с поволокой,

и глядят мимо, говорит чеканные глупости, и в тюрьму не желает. Готовый руководитель!» (с. 38).

В такой интерпретации спектакля заключена объективная оценка специфики режиссерского замысла и в то же время существует его глубоко субъективное восприятие, потому что замысел этот переносится, включается в другое сознание, в образ мысли некоего современного зрителя, осознается на его «языке». Точно так же и в прозе, где повествователь часто передает свою оценку героя с помощью чужого высказывания, особого цитирования, никак не маркированного. В данном примере слова *вечное мученье насчет денег* – это почти цитирование воображенного отца Хлестакова, выразившегося вполне современным способом. Феномен цитирования в нарративе, когда ««слово» персонажа используется в составе речевого акта повествователя» как свойство разговорного дискурса, как клише⁶¹, в документальной прозе, то есть в «прямом» слове автора, приобретает удивительный облик: мнение говорящего, которое в прозе выглядело бы двусмысленно-комичным («Готовый руководитель!»), здесь имеет обратный художественный эффект, заключающийся в серьезном подтексте. Неуклюжесть разговорного акта противостоит глубокая мысль – осуждение радостной готовности подчинения «руководителю», тем более такому ничтожеству. А словесный жест – *лицо неизвестно с чего высокомерное* – это уже не цитирование и не разговорное клише, а прямой намек на определенный человеческий порок.

Так же неуклюже, прячась за чужую речь, автор может раскрыть и собственное эстетическое кредо. Именно таков авторский стиль и внутреннее убеждение художника в следующем высказывании: «Конечно, Макбет начальник, Отелло начальник, Тригорин тоже не в дровах нашелся, дворянин. Но уже Макар Девушкин так себе, никто. Какой-нибудь поручик Пирогов хоть и начальство, но ничтожное. У Катерины свекровь Кабаниха

⁶¹ Падучева Е. В. Семантические исследования (Семантика времени и вида в русском языке; Семантика нарратива). Москва: Языки русской культуры, 1996. С. 354–355.

большая личность в городе, а сама Катерина никто. Не руководит! Вообще даже не трудится ни на одном из предприятий...» (с. 33). Иронично перенесенная в наше время оценка социального статуса литературных героев дана посредством разговорных фраз и позволяет выразить особое отношение к тем, кто *так себе, никто и не трудится ни на одном предприятии*, т. е. к униженным и оскорблённым. С точки зрения автора, мир и сегодня беспощаден к ним, к их мелким заботам и помыслам, а с точки зрения ходячей морали они выглядят нелепыми, занимаются самой настоящей чепухой. Даже такой «вечный» герой, как Гамлет. «Вот Гамлет – он как бы зампред. Первый зам по идеологии. Но тоже посмотрите, чем он занят, какой чепухой! Реалистически беря, он про отчима и мать выдумал, или ему помещилось, что они убили его отца. Тень – это ведь внутренний голос! Если брать реалистически. И теперь он, сам себе все внушив, хочет покончить с собою или же с ними. Бытовая уголовщина» (с. 33–34). Но поверх этой казенной позиции с ее казенной лексикой слышится живой, личный, теплый голос, который наконец прорывается в таком авторском, лирическом отступлении: «Они как я, как мои соседи. Я тоже вечно торчу на кухне, домохозяйка. Отсюда мелкотемье. Мелкие темы. Рождаются дети, иногда и без отца. Взрослый сын пришел из армии с готовой невестой. Иванов явился из тюрьмы. У Паши умерла мать... Я хочу защитить их. Они единственные у меня. Больше других нет. Я их люблю. Они мне даже не кажутся мелкими. Они мне кажутся людьми. Они мне кажутся вечными» (с. 33). Четырехкратный повтор *они мне* усиливает авторское чувство, а слово *даже* придает высказыванию восклицательную интонацию. И становится понятной причина того, почему Петрушевская взялась за перо: это потребность душевного движения художника, живущего «здесь, на земле», играющего по установленным правилам, но противопоставляющего им свой собственный закон. Об этом законе говорится в статье о жанрах, в том числе о любимейшем из них – новелле: «...главная движущая сила новеллы – скрытое, почти не слышное сострадание» (с. 331).

Итак, почти каждая статья в «Девятом томе» может служить выражением авторского кредо – одновременно эстетического и этического. К ценностям жизни писательница, наряду с родной страной, близкими и друзьями, которых она страшится потерять, оказавшись во время путча 1991 года за границей (в мемуарной статье «Наш 1991 год» она выразилась о нем с обобщением, свойственным рядовому обывателю: «В России такие перевороты бывают надолго, вон последний запузырили на семьдесят с гаком лет...»), писательница относит и такую ценность, потерю которой она готова пережить как горе: «...Не видеть ...этой текущей по улицам кошмарной толпы... Не слышать ее прекрасного матерного языка?!» (с. 228). Языком этой толпы, «энергичным, поэтическим, свежим, остроумным и верным», как признается писательница, она и пишет. В другом месте она поясняет, что нравственней и выше толпы – отдельный человек, обыкновенные люди, которые своей нравственностью, своей любовью и нужны ей, как писателю, а не наоборот: «Нужна ли им Литература? Нужна ли им нравственность... Думаю, что это они нужны литературе» (с. 278). Он, этот новый Акакий Акакиевич Башмачкин, вечен, «огромен», в отличие от «маленького-маленького» Значительного лица, и на нем только и держится мир. Написать новеллу для писательницы означает пережить драму каждого нового Башмачкина как собственную. Это значит помочь рядом живущему человеку преодолеть горе, беду. Именно этим импульсом и движется проза Петрушевской. И хотя часто ее герои «совершенно неинтересные» (так, героиня рассказа «Стена» представляет «совершенный, полный нуль»), их любовь – прекрасная, бессмертная, и даже «великая», как у героини «Элегии».

Если же не видеть всего этого за языком Петрушевской, за бытовой устной речью в ее прозе, если не чувствовать природу ее подтекста, опровергающего обывательскую мораль и открывающего движение (жест) души автора, то можно серьезно ошибиться и задать вопрос: «Почему Людмила Петрушевская так не

любит своих героев?»⁶², как это сделал один из критиков. Подобное заблуждение, непонимание того, как «сделаны» ее произведения, можно преодолеть, если вслушаться в голос писательницы, ведомый внутренним выстраданным импульсом. Критик же понимающий назвал этот импульс «реактивным эмоциональным синдромом»⁶³.

Адресатом публицистических статей Петрушевской, многие из которых написаны в виде обращений и открытых писем, конечно же, является читатель. Иногда им может оказаться конкретная личность, даже самая неожиданная. Например, писатель Набоков, напрасно не веряший в то, что литература не оказывает влияния на общество или, наоборот, в то, что нравственные люди не влияют на литературу. Но чаще это читатели, или просто «добрые люди», которые в силах спасти беспризорных детей от растлителей-педофилов, больных туберкулезом тюремных заключенных – от голода, старух в богадельне – от разлуки с детьми. Так и в прозе: Петрушевская пишет ее с конкретной целью – спасти, помочь, напомнить о чужой беде: «...я сидела где придется... Полная только одним, этой жизнью, и свято помня о своем спецназначении. О счастливые дни... Писала про нищую старуху» (с. 317). Слово *спецназначение*, несмотря на его канцелярско-деловую принадлежность, своим комичным употреблением снимает патетику. Такими словами, признается Петрушевская, «я охотно и радостно пользуюсь, ими любуюсь, они поэтичны и быстро передают нужное ощущение» (с. 305). Этот язык – живой, настоящий, с его «непреднамеренным комизмом», в его «фантастических сцеплениях» – и есть индивидуальный стиль писательницы, который продиктован подлинным нравственным чувством.

Примечательны в этом смысле рассказы Л. Петрушевской конца 1990-х – начала 2000-х гг., вошедшие в книгу «Где я бы-

⁶² Морозова Т. Скелеты из соседнего подъезда // Литературная газета. 1998. 9 сент.

⁶³ Стрельцова Е. Женский круг // Современная драматургия. 1994. № 4. С. 172.

ла. Рассказы из иной реальности» (2002). Реальность в них неизменно сливается с «царством мертвых», обнаруживая своеобразное преломление идеи романтического двоемирия в противопоставлении и одновременном слиянии «здесь» и «там», бытия и небытия. Петрушевская не стремится дать читателю целостное представление ни о реальной действительности, ни о таинственном потустороннем мире. На передний план выходит встреча героев с неизведанным «царством», взаимопроницаемость двух «царств»: оказывается, что запредельное и инфернальное не просто проникло в наш реальный мир – соседство с миром людей темных мистических сил, ужасающих и одновременно манящих, является вполне органичным, законным и почему-то даже неудивительным. Петрушевская никогда не делает различия между миром небесным и миром земным, миром сказочным, архаичным, и миром реальным, цивилизованным.

Но не только таинственное и потустороннее проникает в реальный мир, напротив, еще чаще сам человек проникает в «тот» мир, на «тот» свет. Так происходит в рассказе Петрушевской «Три путешествия, или Возможность мениппеи» (2001) – в нем говорится о переходах из одного «царства» в другой и делается предположение, что герои, перемещающиеся во взаимоисключающих пространствах, «ни живы ни мертвы, или и то и другое вместе», как пишется в критической статье «Книга царств и возможностей»⁶⁴.

Рассказ «Три путешествия, или Возможность мениппеи» имеет подзаголовок «Заметки к докладу на конференции “Фантазия и реальность”», но это указание на научный характер повествования разрушается, поскольку в центре внимания писательницы оказываются мистические переходы, «путешествия» из мира реального в мир загробный. Параллельно с первым путешествием старого человека в мир, откуда не возвращаются, о котором говорит повествователь, автор рассказа помещает два путешествия героини, имеющей несомненный автобиографиче-

⁶⁴ Лебедушкина О. Книга царств и возможностей // Дружба народов. 1998. № 4. С. 202.

ский облик, размышающей о будущем докладе во время заграничной поездки на тему «трансмарша» – момента перехода из одного мира в другой. Реальное путешествие (третье) – это поездка с пьяным водителем автомобиля по горной дороге и воображение скорой гибели, которая приведет на страницы некой новой «Божественной комедии» и «подарит» встречу с умершими писателями-классиками на террасе дома творчества. А другое (второе) путешествие приведет к встрече с покойной женщиной Сантой, их разговору о покое и тишине, где героиня позавидует обретенному счастью, тогда как собеседница сомнением отнесется к такому пониманию счастья, после чего выяснится, что и Санта, и дети, чьи голоса все время слышались героине-рассказчице из подвала или подземелья, – это погибшие во время землетрясения люди.

Повествование в рассказе приближено к почти документально-эссеистическому жанру, и героиня призвана воплощать самого автора – писательницу, которая приглашена на конференцию с докладом и которая может напрямую обращаться к своему читателю, самому «тонкому и чувствительному». Героиня-автор дает определение жанру своего рассказа – мениппея, которое напрямую попадает под определение М. М. Бахтина: мениппея – это жанр «экспериментирующей фантастики», предполагающий «трехпланное построение: действие и диалогические синкразы переносятся с Земли на Олимп и в преисподнюю»⁶⁵. И действительно, героиня рассказа, представляющаяся читателю известным автором, находится и на Земле, где боится стать жертвой автокатастрофы, и на Олимпе, где в воображении рисует встречу с Толстым, Чеховым, Буниным, и, наконец, спускается в преисподнюю, где общается с погибшей в землетрясении женщиной.

Важнейшей особенностью жанра мениппеи, по Бахтину, является неограниченная свобода сюжетного вымысла, необходимого для создания исключительной ситуации, для испытания

⁶⁵ Бахтин М. Эстетика словесного творчества. Москва: Художественная литература, 1979. С. 192, 201.

философской идеи. И рассказ Петрушевской строится на резких контрастах и оксюморонных сочетаниях, на игре верха и низа, на смешении стилей, прозаической, поэтической и научной речи (доклад, который пишется опять же в воображении героини). В настоящей мениппее изображаются необычные, аномальные психические состояния человека (бредовые, суицидальные), раздвоение личности, страшные сны, страсти, граничащие с безумием, т.е. все то, что характерно для других циклов писательницы, прежде всего цикла «В садах других возможностей».

В «Трех путешествиях» можно обнаружить автопереклички с предыдущими рассказами Петрушевской: в тезисах своего доклада героиня указывает на умение человека, незаметно перешедшего границу жизни и смерти, отталкиваться от предметов и летать, что напоминает финал рассказа «Два царства», где этим умением начинает обладать умирающая героиня; в путешествии по странному дому повествователь видит кучу тряпья, от которой «несло мерзостью, тоской, даже ужасом», совсем как в рассказе «Черное пальто», героиня которого совершила путешествие в загробный мир на грузовике с безумным шофером и в странном доме тоже обнаружила кучу тряпок, которые, когда она села на них, зашевелились, «как живые, как будто змеи», и чудом вернулась оттуда, отказавшись от самоубийства в последний момент. А вот путешествие старого человека в мир смерти выглядит вполне самостоятельным и мало похожим на стиль рассказов писательницы, полных причудливого соединения бытовых и бытийных реалий. Правда, и здесь есть перекличка с рассказом из цикла «Песни восточных славян», связанная с пропажей кота Мишки и его поисками, напоминающими вину героя и плач его маленькой дочери из рассказа «Жена». Здесь же, в повествовании о первом путешествии, звучит иная интонация – почти поэтическая торжественность речи рассказчицы, радующейся встрече героя со своим любимым котом, давным-давно исчезнувшим из жизни хозяина «на этом свете» и наконец воссоединившимся с ним «на том».

Рассказ «Возможность мениппеи, или Три путешествия» предлагает игру с различными литературными дискурсами и по

праву может называться повестью, но по жанрово-стилевой доминанте представляет малую форму, потому что в центре единственная сюжетная линия и одна и та же повествовательная ситуация: три путешествия существуют только в воображении герони-писательницы, и перед читателем разворачивается ее творческая рефлексия, процесс непосредственного сочинения текста рассказа. Ведь только в творческом сознании может так причудливо соединиться рассказ об одном старом человеке, возникший и продолжившийся в момент дикой ночной поездки на автомобиле с пьяным водителем за рулем и, закончившись, смениться повествованием о другом путешествии в привидевшийся во время автомобильной езды волшебный город, посещение которого очень напоминает сновидение о мире, где реальность соседствует с загробным миром. Недаром в рассказах Петрушевской поездка ее героев за границу или в другой город невольно совпадает с мечтой о «заграничном рае», куда, например, попадает женщина Лина, разлучившаяся с сыном и мамой после операции и освободившаяся от боли и тягот земного «ада» («Два царства»), или Нина, геройня рассказа «Бог Посейдон», утонувшая во время крушения прогулочного катера и обретшая райский сад «других возможностей», «голубую мечту» в виде роскошных апартаментов на дне моря. Сознание рассказчицы и в новых рассказах-«путешествиях» сливается с авторским чувством, соединяющим одновременно облегчение и горечь по отношению к тем, кто наконец обрел тишину и покой вместо суматошного будничного «ада». Только голос, разумеется, звучит по-другому в повествовании «Трех путешествий»: оно лишено сказовых интонаций, наполнено авторским чувством напрямую, так, что напоминает публицистическую и мемуарно-эссеистическую манеру рассказывания в книге Петрушевской «Девятый том».

Образ райского сада «оказывается средоточием конечного маршрута человеческой души»⁶⁶, когда совершается переход из

⁶⁶ Монгуш Е. Д. Функции литературно-мифологической образности в прозе Л. Петрушевской: дис. ... канд. филол. наук. Абакан, 2014. С. 89.

мира земного в потусторонний мир, из плана реального в план ирреальный. Но этот переход совершается только в воображении творческой личности: как читатель узнает в финале, героиня откажется от поездки с пьяным водителем, и пригрезившаяся гибельная дорога с ним окажется выходом к «жанру литературы», позволяющему оказаться на границе между жизнью и смертью, смоделировать путешествие, невозможное в невымышленном дискурсе прозы *non-fiction*.

В то же время придуманная Петрушевской (вымышленная, фикциональная) версия путешествия («дороги») в иное измерение может быть рассмотрена как документальная хроника индивидуальной жизни автора-писателя. А следование биографическим данным «Я»-повествователя не закрывает онтологической, бытийной уникальности рассказанных историй. И дело здесь не в достоверности созданного симбиоза автора / повествователя / персонажа (героя), а в опоре на готовность читателя принять установленные правила игры.

В поисках гармонической цельности героиня рассказа Петрушевской пытается прикоснуться к тайне трансцендентного перехода, к разгадке бытийной тайны, выходя на границу между двумя реальностями. Поиск этот осуществляется там, где героиня-писательница выступает создателем собственного нового «текста», «пограничного» по своему характеру. Выход этот приходит как бы сам собой, без принуждения, и читатель вслед за героиней (и за автором) интуитивно понимает, что сам процесс «написания текста» позволяет чудесным образом прикоснуться к тайне жизни и смерти.

ДИАЛОГ С КЛАССИКОЙ

Интертексты и интертекстуальные связи в литературе XX в.

Кавказские пленники русской классики и «Кавказский пленный» Владимира Маканина

В названиях произведений рубежа XX–XXI вв. часто можно увидеть указание авторов на их связь с классическими текстами: «Пиковая дама» Л. Улицкой и «Метель» В. Сорокина, «Панночка» и «Брат Чичиков» Н. Садур, «История города Глупова в новые и новейшие времена» и «Наш человек в футляре» В. Пьесчуха. Рассказ Владимира Маканина «Кавказский пленный» (1994), судя по названию, предполагает перекличку с произведениями о «кавказских пленниках», принадлежащих перу Пушкина, Лермонтова, Толстого. Этот рассказ, наряду с романом «Андерграунд, или Герой нашего времени», в 1999 г. был отмечен Государственной премией РФ.

В. Маканина чрезвычайно волновали события чеченской войны, изображенные в рассказе, о чем свидетельствует возвращение к ним в романе «Асан» (2012), главный герой которого носит фамилию Жилин, как и герой повести Л. Н. Толстого «Кавказский пленник» (1872). Роман получил престижную премию «Большая книга» и вызвал широкое обсуждение в печати. Говоря о причинах такого именования героя, Маканин указал на отличие своего романа от толстовских произведений: «...если Толстой в “своей” войне любил мысль народную, то я в “войне нашего времени”, в войне “Асана”, хотел полюбить мысль индивидуальную»⁶⁷. Эти слова Маканина позволяют выйти к идейному замыслу рассказа «Кавказский пленный» и обнаружить неповторимую индивидуальность главного героя.

⁶⁷ Тимофеева О. «В предчувствии я сильнее других»: интервью с В. Маканиным // Новая газета. 2008. № 88. 27 нояб.

Автор назвал рассказ «Кавказский пленный», имея в виду другую войну, современную военную ситуацию на Кавказе: на этот раз пленником, т. е. взятым в плен, оказался не русский военный, как в одноименных поэме Пушкина и рассказе Толстого, а боевик, чеченец. Главный герой – солдат Алексей Рубахин, служащий контрактником «уже который год», послан командиром вместе с напарником Вовкой-стрелком к подполковнику Гурову, чтобы тот помог освободить их колонну машин, запертую в ущелье боевиками. Ожидая решение Гурова, они взяты в оборот его женой как рабочая сила для огорода. Но тот не торопится решить проблему, потому что занят важным разговором с гостем по фамилии Алибеков, где ведет речь о покупке продовольствия для своих солдат в обмен на оружие. Рубахин, работая у окна, за которым ведется разговор двух «больших» начальников, не может слышать их. Зато бывалый солдат прекрасно знает и предполагает, о чем и как ведется этот разговор. Гурову нужно выторговать свою цель, хотя понимает, что проданное оружие затем будет использоваться против его же солдат. Влиятельный и богатый Алибеков чувствует свое преимущество: «“Шутишь, Петрович… Какой я пленный… Это ты здесь пленный! – Смеясь, он показывает на Рубахина, с рвением катящего тачку: – Он пленный. Ты пленный. И вообще каждый твой солдат – пленный!»⁶⁸.

Сколько произошло исторических событий и перемен, а ситуация русской армии на Кавказе неизменна, и сюжеты русской классики с небольшой разницей повторяются. Отношения русских людей и кавказских горцев остаются такими же непростыми и в конце ХХ в. Теперь Алибеков подчеркивает все то же традиционное, устоявшееся определение слова *пленный*, потому что идет странная для русских война, объясняемая именно кавказскими условиями. Но есть еще одно слово – *плененный*, которое для Маканина важно применить по отношению к Алексею Рубахину: он пленен красотой кавказских гор так, что когда

⁶⁸ Маканин В. Кавказский пленный // Удавшийся рассказ о любви. Москва: Вагриус, 2000. С. 170, 180–181.

наступает конец срока службы, он не уезжает домой, на донскую землю, и «который год» остается. Эти слова – *красота гор* – сопровождают героя на протяжении всего повествования, потому что «который год бередит ему сердце их величавость, немая торжественность».

Красота местного пейзажа восхищает Рубахина так же, как и кавказских пленников в поэмах Пушкина и Лермонтова. Но еще и пугает, особенную оторопь вызовет непривычная красота взятого в плен юноши-чеченца. Его внешность – «лет шестнадцати-семнадцати. Правильные черты, нежная кожа, <...> длинные, до плеч, темные волосы почти сходятся в овал»⁶⁹ – вызывает у Рубахина смутные и непонятные переживания. Кавказские пленники русской классики мечтали о свободе, и им помогают бежать из плена девушки-черкешенки, проявившие любовь, дружбу, сострадание. Ситуация у современного писателя иная: плененный экзотичностью, красотой Кавказа, герой тем не менее убивает красоту: когда ему и его напарнику грозит смертельная опасность, он вынужден убить красивого пленного. А ведь он ему позарез нужен, потому что, не дождавшись помощи от Гурова, решил вместе с бойцами участвовать в ночной операции по разоружению боевиков, чтобы добыть пленного в надежде обменять его на освобождение колонны от боевиков.

Ситуация военного противостояния русских военнослужащих и боевиков-чеченцев в рассказе Маканина иная, чем в классике XIX в., но в ней много общего и с поэмой Пушкина, и с рассказом Толстого – оба писателя были на Кавказе и материалом им послужили события из собственной жизни. Маканин не был свидетелем событий 1990-х в Чечне, но они глубоко задели его душу, как и душу его современников. Он воспроизводит ситуацию примерно так же, как и толстовский повествователь: «На Кавказе тогда война была»⁷⁰.

⁶⁹ Маканин В. Кавказский пленный. С. 178, 180–181.

⁷⁰ Толстой Л. Н. Кавказский пленник // Собрание сочинений: в 20 т. Москва: ТЕРРА, 1997. Т. 10. С. 185.

С Пушкиным и Толстым Маканина объединяет горный пейзаж как неизменная составляющая кавказской темы, а вот тема любви русского пленного и черкешенки у Маканина переиначена: на его героя – русского солдата непроизвольно окажет сильное воздействие красота пленного юноши-чеченца. Но при этом война на Кавказе остается войной, где смерть неизбежна, где, по обычаям горцев, за пленного можно получить выкуп и где, если ты не убиваешь, то убивают тебя.

Если сравнить маканинского героя с толстовским Жилиным, то существенной разницы не обнаружить. В «Кавказском пленнике» Жилин попадает в плен иноверцам как воин, враг, и окажется человеком, чья фамилия соответствует его характеру: у него золотые руки, в пленах он что-то чинил, помогал горцам, ему даже приходилось их лечить. Фамилия героя у Маканина также соответствует его характеру: рубаха-парень. Бывалый солдат, Алексей Рубахин понимает сущность реальной войны, не совсем понятной простому обывателю. Его личность, индивидуальность проявляется в том, что он обладает редкой отзывчивостью на окружающие события; так, его тревожит желание услышать, что же эта красота хотела ему сказать, «зачем окликала». Его многое заботит и мучительно отзыается в душе, особенно то, что рядом с красотой гор существует безобразие в виде насильтвенной смерти. Когда он с Вовкой находит убитого солдата-однополчанина Бояркова, покинувшего воинскую часть, сочувствует ему и считает, что обязательно должен предать тело погибшего земле. Так же он поступит с телом юноши-чеченца, погибшего от его руки: орудия плоскими камнями, они с Вовкой похоронят пленного. Дважды повторяющееся одно и то же действие героя важно для Маканина.

И еще важна работа памяти Рубахина: почему-то он не раз вспомнит Бояркова, как нашли его и как похоронили. И в finale «память не отпускает» и работает даже во сне, где ему является убитый им чеченец: «Рубахину тем временем спалось тревожно. Набегал (или, зарывшись в траву, Рубахин сам вызывал

его в себе?) один и тот же дурной, беспокоящий сон: прекрасное лицо пленного юноши»⁷¹. Во сне все прокручивается тот момент, как из-за грозящей опасности он был вынужден в смертельном захвате заставить пленного замолчать. Он будет вспоминать, как похоронили юношу в «красивой местности». И эта память о погибшей красоте будет жить, потому что он в плену памяти, мыслей и чувств, которые свидетельствуют о человеческих целях и характере, под стать толстовскому Жилину.

В finale рассказа ситуация так и не разрешилась, колонна русских солдат по-прежнему заблокирована боевиками в ущелье. Повествование продолжает подчеркивать рядом с событийностью финала субъективность мнения героя, которая вновь передает взгляд и сознание Рубахина, его оценку происходящего. А в сцене, где инстинкт самосохранения диктует Рубахину зажать юношу рот и нос, чтобы тот не подал знак отряду боевиков, идущему мимо валуна, за которым они спрятались, следует фраза, принадлежащая все-таки не повествователю, а герою: «Сдавил; красота не успела спасти...»⁷².

Продолжу отрывок из своей методической статьи: «В изображении войны Маканин часто прибегает к приему контраста: абсурду войны противостоит сознание и поведение Рубахина с его обостренным пониманием нормы человеческих отношений. Невольное влечение Рубахина к пленному противопоставляется мимолетному роману Вовки-стрелки с местной «молодухой»: связь напарника с женщиной не выходит за пределы солдатской обыденности. Чувства же, испытываемые Рубахиным к юноше-горцу, не обыденны, потому что вызывает их не физиологическая потребность, а духовное озарение красавой»⁷³.

⁷¹ Маканин В. Кавказский пленный. С. 194.

⁷² Там же. С. 191.

⁷³ Имихелова С. С. Русский человек на Кавказе в русской литературе XIX–XX вв.: материалы к уроку по рассказу В. Маканина «Кавказский пленный» // Педагогический ИМИДЖ. 2018, № 3 (40). С. 45.

В образе Рубахина автор ставит вопрос о его трагической вине и позволяет читателю по-новому взглянуть на кавказскую тему, мимо которой не могла пройти русская литература. Так и роман М. Ю. Лермонтова «Герой нашего времени», затрагивая тему Кавказа, ставит в центр Печорина, ощущающего вину в смерти окружающих людей, прежде всего Бэлы – ее смерть действительно на его совести. Причиной смертельного ранения Бэлы стал его азарт во время погони за похитившим девушку Казбичем, его неразумное, с точки зрения опытного вояки Максима Максимыча, поведение, вполне понятное с точки зрения психологической. Трагическая вина «кавказского пленного» у Маканина тоже в том, что Рубахин, преодолевая угрозу смерти своей и напарника, не может поступить иначе. «Для меня чрезвычайно важно, когда индивидуальность раскрывается через трагические обстоятельства, – говорил в интервью Маканин. – Трагедия – это когда человек гибнет изнутри, через свое личное, через то, что любит»⁷⁴. По Маканину, чувства, рожденные красотой, чувственным и одновременно духовный контакт с тем, кого затем вынужден убить, в условиях войны растоптаны, побеждены инстинктом выживания.

Находясь в пленах своей памяти, совести, вины русский человек на Кавказе выявляет такую же истинную широту и красоту души, как «кавказские пленники» Пушкина и Толстого. Как художественное обобщение звучит идея о том, что мы должны оставаться пленниками той красоты, которая обязательно должна спасти мир от вражды, злобы, ненависти, потому что вслед за классиками Маканин утверждает, что спасительны именно добро, сострадание как проявление красоты человеческой души. Обратившись к одной из важных тем русской классики, современный автор внушает нам, читателям, ее уроки и заветы. И объясняет непреходящее стремление русской литературы к творческому переосмыслинию предшествующей традиции.

⁷⁴ Тимофеева О. «В предчувствии я сильнее других»: интервью с В. Маканиным // Новая газета. 2008. № 88. 27 нояб.

«Песни западных славян» Пушкина как литературно-мифологический интертекст в цикле «Песни восточных славян» Л. Петрушевской*

В 1990-е гг. Л. Петрушевская написала цикл коротких рассказов «Песни восточных славян» – одно из самых оригинальных произведений в русской прозе конца XX в. Легко обнаружить в самом названии цикла вполне явную литературную игру с сюжетами пушкинского стихотворного цикла, а также заразительность пушкинского примера обработки фольклорных сюжетов и мотивов. Напрашивающаяся связь «Песен» Петрушевской с циклом Пушкина «Песни западных славян» фрагментарно высказывалась отдельными исследователями⁷⁵. Но связь, разумеется, гораздо глубже.

Ярким примером освоения с помощью художественного вымысла легенд и мифов разных народов являются «La Guzla» П. Мериме и «Песни западных славян» А. С. Пушкина (1835). Стихотворный цикл Пушкина является мистификацией переводов с французского языка из сборника Мериме «Гузла, или собрание иллирийских песен, записанных в Далмации, Боснии, Хорватии и Герцеговине», о чем он и пишет в предпосланном

* Написано в соавторстве с Е. Д. Монгушем. Подробнее см.: Имихелова С. С., Монгуш Е. Д. Творчество Л. С. Петрушевской в контексте неомифологизма русской литературы XX в: учебное пособие. Кызыл: Изд-во Тув. гос. ун-та, 2018. С. 50–65.

⁷⁵ Писаревская Г. Г. Роль литературной реминисценции в названии цикла рассказов Л. Петрушевской «Песни восточных славян» // Русская литература XX века: образ, язык, мысль. Москва, 1995. С. 95–102; Серго Ю. Н. Проблема взаимодействия авторского и фольклорного сознаний в произведениях А. С. Пушкина «Песни западных славян» и Л. С. Петрушевской «Песни восточных славян» // Вестник Удмуртского университета. Сер. Филология. Спец. вып. 1999. С. 120–124; Тесмер Б. «Песни западных славян» А. С. Пушкина и «Песни восточных славян» Л. С. Петрушевской: (К вопросу о восприятии цикла Л. Петрушевской в литературной критике) // Вестник МГУ. Сер. 9: Филология. 2001. № 3. С. 129–135.

циклу предисловии. Поэт приводит определение опубликованных Мериме «странных» песен, данное издателем: «безыскусственные песни полудикого племени»⁷⁶. Но если французский писатель опирался на печатные источники, то Пушкин дает их «перевод», усиливая фольклорное начало, используя фольклорные памятники разных славянских народов. Как раз в это время он работал над «Сказками», а одну из них – «Сказку о рыбаке и рыбке» даже предполагал включить в «Песни западных славян»⁷⁷. Отталкиваясь от книги Мериме, уходя от ее текста, Пушкин производит реконструкцию славянского фольклора, создавая свой цикл на основе фольклорной, песенной традиции.

Цикл Петрушевской можно также назвать удачной мистификацией первоисточника – пушкинского произведения, и в названии дан прямой намек на коллективное исполнение «песен». Заметим, что почти все критики, писавшие о цикле Петрушевской, отмечали близость рассказов городскому фольклору, таким его популярным жанрам, как устный рассказ-быль, быличка или песня-романс, песня-баллада. Как Пушкин услышал за текстами Мериме мелодии славянской поэзии, так и Петрушевская создает цикл как единство рассказов-«песен», наполняя их авторским взглядом на коллективное, т. е. народное сознание.

Главное отличие стихотворений-песен Пушкина от источника – книги Мериме заключается во все усиливающемся драматизме и тревожном пафосе. Для аллюзивной переклички Петрушевской необычайно важно, что в «Песнях западных славян» герои наделены страхами, предубеждениями, печалями, сожалениями, испытывают противоречия между желаниями и невозможностью их исполнить, между случаем и человеческой волей, т.е. всем тем, что мы ощущаем при чтении «Песен восточных славян». Ясно предстает общая для обоих циклов тема одиноче-

⁷⁶ Пушкин А. С. Собрание сочинений: в 15 т. Москва: ТЕРРА, 1998. Т. 4. С. 125.

⁷⁷ Анненков П. Материалы к биографии А. С. Пушкина. Москва: Современник, 1984. С. 236–242.

ства человека во враждебном мире, где воюют все со всеми, где нет границ между жизнью и смертью. Так что заявленный в названии цикла Петрушевской интертекст отвечал пафосу текста-источника (таким же текстом для Пушкина служил сборник Мериме).

В стихотворении «Влах в Венеции» как раз и воссоздана модель такого пафоса в состоянии пушкинского героя: он тоскует, скучает по оставленной родине, находится в состоянии ненадежности и потерянности после смерти жены, нарастающем от строфы к строфе: «Я не волен, как на привязи собака...», «Я заявлял, как пересаженный кустик...», «Здесь я точно бедная мурашка, / Занесенная в озеро бурей...»⁷⁸. Так же и в рассказе Петрушевской «Жена» говорится о тоске героя после смерти жены, но, хотя это чувство прямо не названо, но содержится имплицитно в сюжете: тоска и боль о недавней потере близкого человека так неотвязны, что случайная находка и появление в доме найденной на улице кошки напомнит об этом.

Как известно, песня в фольклоре построена на психологическом параллелизме и на повторах событий, примечательно в этом плане пушкинское стихотворение «Сестра и братья», где одинаково описаны две смерти: Елицы, любимой сестры двух братьев, которая оклеветана женой одного из них – Павла, и самой Павлихи, которая извелаась от своей вины и просит мужа убить ее. Прием повтора сопровождается различным авторским отношением к обеим смертям: в первом случае, когда говорится о невинной жертве, «щерковь... соорудилась», во втором, где речь идет о смерти убийцы, – «озеро провалило»⁷⁹.

Прием фольклорного повтора в описании смерти можно найти в рассказе из цикла Петрушевской «Рука». Описание лежащей в гробу умершей жены дано в бредовом видении раненого героя – безымянного полковника в начале рассказа. «Жена

⁷⁸ Пушкин А. С. Собрание сочинений: в 15 т. Т. 4. С. 137–138.

⁷⁹ Там же. С. 149–150.

лежала как живая, только на левой щеке у нее был червячок⁸⁰. Эта картина привиделась герою вместе с голосом жены, запрещающим снимать с ее лица покрывала. В финале, когда герой (вновь в бреду) вдруг увидит жену среди раненных бойцов «с открытыми ранениями рук, ног, живота», но чистыми лицами, то вновь услышит голос-упрек жены: «Зачем же ты посмотрел на меня, зачем поднял покрывало, теперь у тебя отсохнет рука»⁸¹. Чистое, но уже отмеченное знаком смерти лицо жены в начале рассказа и чистые лица умерших бойцов в финале – этот композиционный повтор позволяет «прочитать» сон героя как общий упрек в его собственном неправильном, греховном поведении (не только по отношению к больной жене, которую не смог навестить и похоронить, но и к подчиненным), за которым следует наказание. На самом деле «преступление» героя отражается в повествовании как его подсознательное видение своей вины и справедливости наказания в виде отсохшей руки.

Существенным представляется то, что герой в цикле Петрушевской, как и в пушкинском, находится в отношениях не столько с окружающим миром, сколько с самим собой – здесь народное сознание обогащается авторским, отчетливо появляется индивидуальное, личностное начало. Пушкинскими героями движут сильные чувства, на фабульном уровне они проявляются с отрицательным знаком – это ненависть, зависть, месть. А позитивный полюс обнаруживается на сюжетном уровне, когда в герое проступает личность, стоящая перед выбором и свободно осуществляющая его. Месть Павлихи, замешанная на зависти к Елице, и ее убийство в стихотворении «Сестра и братья» затем приведет ее к смерти от мук больной памяти, пробуждения совести, раскаяния. Сходство сюжетной истории можно увидеть в рассказе Петрушевской «Новый район», где герою кажется, что ему удалось убить ненавистную жену, и он сознается в преступ-

⁸⁰ Петрушевская Л. Бал последнего человека. Избранная проза. Москва: Локид, 1996. С. 366. Далее рассказы из цикла «Песни восточных славян» цитируются по данному изданию.

⁸¹ Там же. С. 368.

лении, которого не совершал, но которое совершалось не раз в его сознании, что и привело к психической болезни, ставшей результатом большой памяти и раскаяния.

Пушкин, конечно же, усложняет замысел фольклорной песни: у него герой находится в поисках твердой основы, с помощью которой можно было бы в запредельной ситуации и в нестабильном мире жить достойно и умереть достойно. Жанр народной песни, благодаря ярко выраженной индивидуальности автора, видоизменяется, приобретая контуры литературной баллады.

Народная песня у Петрушевской также получает статус исторической баллады. Так было и в случаях, когда сборнику своих пьес писательница дала название «Песни XX века», а к рассказу «Новые робинзоны» поместила подзаголовок «Хроники конца XX века», подчеркнув настроенность сюжетов на апокалиптическую волну. История «восточных славян» раскрывается в каждом рассказе цикла в приметах времени и пространства: конкретных исторических фактах и событиях, бытовом укладе, нравственных идеалах, религиозных представлениях и суевериях. А еще в психологически неосознанных травмах и комплексах, которые могут проявиться только на уровне бессознательного.

Например, в рассказе «Материнский привет» герой не может объяснить произошедшие с ним события взросления и выздоровления от психической болезни, и только название рассказа указывает на то, что в них не обошлось без мистической помощи любящей матери, которая, умерев, продолжает спасать свое дитя.

В сущности, в «Песнях восточных славян» Петрушевской, как и в цикле Пушкина, практически все герои изображены в ситуации потерянности, зыбкости, когда за обыденным ходом человеческих дел в любой момент прступает нечто нереальное, иррациональное. Так, неустойчива жизнь героев в рассказах, открывающих цикл, – «Случай в Сокольниках» и «Рука». В них герои теряют близких людей, что во многом объясняется войной, тяжелыми для всех временами. Нет равновесия и в мирное

время: стоило исчезнуть матери, как начинается действие злых сил в жизни дочери («Тень жизни») или сына («Материнский привет»).

Как и Пушкин, Петрушевская воспроизводит суровые нравы времени, воплощенные в неизменных состояниях нестабильности, ответно вызывающих чувства ненависти, зависти, ситуации непонимания, нежелания идти навстречу другому. Писательница выводит немало героев, воплощающих зло: на пушкинскую злыдню Павлиху в стихотворении «Сестра и братя», отцеубийцу Георгия Черного («Песня о Георгии Черном»), Янко Марнавича – убийцу друга в одноименном стихотворении Пушкина очень похожи герои Петрушевской: муж, якобы убивший жену («Новый район»), женщина, якобы замучившая ребенка своей подруги («Месть»), юноша, который из-за супружеской неверности матери сошел с ума («Материнский привет»). Остальные рассказы также воспроизводят таинственные, страшные события, а люди в этой атмосфере все сплошь несчастны, одиноки и всегда обязательно находятся на грани жизни и смерти.

Почти в каждом стихотворении пушкинского цикла речь идет о смерти, поскольку в мире войн и раздоров ее реальность неотменяема. И только в первом стихотворении «Видение короля» мученическая смерть героя привиделась ему в преддверии битвы с басурманами. Мир за пределами жизни существует только потому, что в мир живых иногда наведываются вурдалаки, как в стихотворении «Марко Якубович». Цикл Л. Петрушевской, на первый взгляд, отличается тем, что в нем имеет место осознание существования загробной жизни. Например, в рассказе «Материнский привет» давно умершие люди приходят в мир людей, чтобы спасти от смерти своих близких, и мертвцам приходится решать земные проблемы. Молодому герою, Олегу, помогает найти истинный путь в жизни давно умершая сестра, о смерти которой он узнает намного позже момента ее смерти. Герой признается: «...Сестра приезжала ко мне гораздо позже

этой даты смерти, когда я пришел из армии... Она меня поставила на ноги, она буквально вернула мне жизнь...»⁸².

Однако в рассказе имеется оговорка повествователя о том, что отец Олега добивался ему пенсии по шизофрении, так как для того в шестнадцать лет большим ударом после смерти матери стало известие о ее измене и желании уйти от своего мужа. Потом, несмотря на эту болезнь, Олег, если вновь верить оговорке повествователя-рассказчика, служил в армии, где после ошибки с расстрелом ни в чем не повинного человека его признали временно невменяемым и положили в больницу. Педалирование психической болезни героя (который сам дважды скажет, что «был молодой и по пустякам сходил с ума») и должно объяснить ту сумятицу в сознании героя, когда он не может вспомнить, как сестра, будучи умершой, появилась и объяснила, почему нельзя верить ее наговорам «насчет матери» и подозрениям отца насчет неверности жены, и все устроила в его жизни: он получил образование, женился, обзавелся детьми. На кладбище рядом с материнской могилой Олег вместе с женой обнаружат надгробие сестры и удивятся, что сестра никак не могла приходить к нему на помощь, судя по дате ее смерти: «И они заспорили, стоя у края могилы, заброшенной и заросшей, и сорная трава, сильно поднявшаяся за лето, касалась их колен, пока они не ушли»⁸³. Так заканчивается рассказ, и объяснение непонятному, даже несуразному пересказу событий повествователем дано именно в finale, обращающем внимание читателя на «материнский привет» – герой в споре с женой не замечает, как их колен касается трава на могиле матери. Объяснение не столько мистическое, сколько поэтическое: только любовь к матери могла поддерживать Олега в его болезни, а все события – лишь видения больного сознания о тех бедах, которые могли произойти, если бы не верность памяти героя дорогому человеку. То есть повествователю не чужда некоторая торжественность и

⁸² Петрушевская Л. Бал последнего человека: Избранная проза. Москва: Локид, 1996. С. 371.

⁸³ Там же.

поэтичность, поскольку и в нем живет вера в добрые начала в человеке.

Если в цикле Пушкина важен лирический план, придающий событиям некую отстраненность повествующего лица, находящегося в ином пространстве-времени, то повествовательная манера Петрушевской глубоко индивидуальна, поскольку рассказанные истории имеют второй план, который опровергает ясность незамысловатой фабулы. На первый взгляд, они основаны на мистических случаях, где действуют духи, призраки, жуткие видения (у Пушкина это вурдалаки и упьры). Когда читаешь некоторые «песни» Петрушевской, невольно сравниваешь их с песней «Марко Якубович», где случайный прохожий оборачивается вурдалаком и начинает терроризировать тех, кто ничего, кроме добра, ему не сделал.

Так происходит и в рассказе Петрушевской «Месть»: «одна женщина» по имени Рая почему-то возненавидела свою подругу и соседку по коммуналке Зину, но, как намекает повествователь, это произошло от зависти к подруге, которая, будучи такой же одинокой, родила дочь. Вроде бы из роддома не помогла ей выписаться, а потом разбрасывала иголки по полу, ставила кипящий чайник на край плиты и даже ведро с каучуковой солью плеснула в комнату Зины. И когда Рая, наконец, убедилась в том, что все-таки исполнила свою цель – ребенок умер, она начала винить себя, что сильно отразилось на ее здоровье. Совесть не дает ей покоя. Осознание того, что она виновата перед лучшей подругой, как навязчивая мысль, преследует и мучает ее. В предсмертных муках совести и физической боли женщина узнает от подруги, что ребенок жив. Обретя успокоение и прощение Зины, она умирает с улыбкой на лице. Улыбка на лице умирающей женщины – это проявление не вины, а счастья и успокоения. Так же обстоит дело в финале пушкинской песни о Янко Марнавиче, случайно застрелившем друга: узнав о сиянии в церкви, где он помолился в предчувствии скорой смерти, Янко умирает со спокойной улыбкой. Но если Янко Марнавич действительно виноват в смерти друга, то Рая виновна только с точки зрения рассказчицы, которая стремится обвинить ее во

всех смертных грехах, но все время проговаривается о своей неправоте, ведь вина Раи заключается в невозможности из-за болезни помочь подруге сохранить жизнь ее ребенку.

Финалы трагичны в обоих циклах. И самое главное – именно чувства героев, человеческие чувства, а не мистические таинственные силы решают почти всё в их судьбах. Петрушевская, как и чаще всего Пушкин, представляет читателю в основном обычных людей, не беев, князей, царей (ср. цикл П. Мериме), как бы подчеркивая, что перед чувствами все люди одинаковы.

Как и пушкинский Янко Марнавич, герой Л. Петрушевской осознает, что его счастье заключено в духовном единстве с любимым человеком, память об умершей жене оказывается сильнее материальной выгоды. Счастье нельзя найти, если изменишь любви, если сожаление об упущенном, даже если нет конкретной вины, не дает покоя. Душа откликается на отголоски светлого прошлого: Янко любил друга, которого случайно застрелил, герой Петрушевской в исчезновении Мурки слышит упрек любимой жены, чувствует вину, но более всего – тоску и не исчезающую несмотря ни на что любовь. Этот голос совести и памяти у обоих авторов не выражен в голосе повествователя (он оставляет читателя даже в некотором недоумении), но звучит в подтексте, отражаясь в каких-то недомолвках и недоговоренностях, и тем самым оказывает сильное воздействие на читателя.

Л. Петрушевская утверждает, что в основе ее рассказов лежит жалость. Но она прячется, камуфлируется под бесстрастное, «черное», неблагородное повествование, где автор говорит голосом коллектива, голосом толпы и сплетни. «Голос коллектива – он не доверяет никому и никогда, выводит на чистую воду, он всегда прав и всегда простодушно, по-людоедски бесчеловечен. Так сказать, голос здравого смысла. Этот глас народа всегда поймет все скрытое, оборвет все нежное и беззащитное... Он жестоко разумен и ясно видит плохой прогноз. Никакой жалости. Трезвое отношение к происходящему»⁸⁴. Так выскажется

⁸⁴ Петрушевская Л. Девятый том. Москва: Эксмо, 2003. С. 322.

сама писательница в публицистической книге «Девятый том» о своем необычном повествователе-сказителе.

Л. Петрушевская намеренно скуча в назывании чувств, испытываемых героями, и все дело здесь в облике повествователя, мало чтоющего объяснить читателю, но ощущающего подсознательные причины поступков. Безусловно, поступки героев «песен» Петрушевской нехороши, но ведь в них, как ни парадоксально, проступает действительно светлое начало. Рассказы писательницы, как и «песни» Пушкина, дают читателю понимание того, что нет на свете абсолютно совершенных людей. Есть в человеке что-то, что можно назвать силой, красотой. Эти сила и красота заключены в лучших человеческих качествах и чувствах: совести, вине, раскаянии, памяти, любви. Они не меняются со временем, не исчезают, им подвержены все люди, и именно они позволяют автору увериться в красоте человеческой души и выразить сомнение в ущербности человеческой природы.

Такова идеино-философская общность двух циклов. Различия тоже существенны, ведь в перекличке с циклом Пушкина особенно ярко видна индивидуальность современного писателя. Прежде всего, это связано со стилизацией под городской фольклор, когда все время подчеркивается безликость в голосе рассказчика. Это уже не яркая личность, существующая в поэтическом мире, как у Пушкина или в фольклоре, которая с высоты своего времени умеет осветить прошлое и настоящее. Язык в цикле Л. Петрушевской стертый, намеренно разговорно-просторечный, ничем не напоминающий поэтическую речь. Принципиально и то, что повествователь не совсем логично и как-то неумело доносит до читателя свое отношение к событиям.

В голосе и манере такого повествователя – неумелого рассказчика можно увидеть человека обыденного, обывательского сознания. Но все попытки рассмотреть с помощью этого сознания только дурное, злое в героях оборачиваются сомнениями в их виновности, и доказательством тому служит недоверие чита-

теля по отношению к созданному облику повествователя – так называемой повествовательной маске.

Повторим, что близость двух циклов заключается в единстве одной точки зрения, которая принадлежит коллективному голосу и сознанию, уверенному в том, что перед лицом зла, ненависти и даже смерти в человеке открываются силы и возможности, которые заключены в совести, памяти, любви. Вслед за Пушкиным Л. Петрушевская отстаивает эту мысль, т.к. голос повествователя, противореча не раз своим умозаключениям, тем не менее выражает некое «хоровое» мнение. Ибо обывательский взгляд на поверхности фабулы отрицается народным мнением на уровне сюжета.

В общечеловеческом смысле отношение к человеческой природе очень близко у писательницы постоянным размышлениям Пушкина не только об уважении к прошлому и предкам, о связи времен, о необходимости преемственности поколений, но и о ясности и прочности мира, о нерушимых узах родства и верности, которые могут победить даже смерть. Именно эти размышления придают двум циклам философский характер.

«Поэтическая образность сближает «песни» или «случаи» Петрушевской с пушкинским циклом – здесь также видится пекличка с литературным «прототипом». Именно этим можно объяснить слитность бытового и бытийного, материального и идеального. «Петрушевская никогда не делает различия между миром небесным и миром земным, более того, между миром сказочным, архаичным, и миром цивилизованным. В ее рассказах... все запредельное прописано на той же улице и даже в той же квартире, в которой живет обыденность», – писал проницательный критик⁸⁵.

Пушкин в «Песнях западных славян» на материале разнородных источников создает тексты, обладающие всеми атрибутами народности. Это приближение к фольклору осуществляется за счет выбора языковых и стилистических средств, стиховой

⁸⁵ Рождественская К. Ночное благоухание метемпсихоза // Новое литературное обозрение. 2024. № 3(67). С. 319.

формы, а также освоения более глубоких, мировоззренческих особенностей. Реконструируя «чужое» сознание, определенный тип мировосприятия, Пушкин допускает и проявления индивидуального авторского начала, определенным образом выстраивая, организуя цикл своих «Песен».

Петрушевская создает свою собственную реконструкцию народно-поэтических жанров. Она, как и Пушкин, создала стилизацию народных песен в конце ХХ в., не поступившись своей индивидуальностью. Плодотворность создания ею образа «странныго» рассказчика выразилась в осуществлении глубинного внутреннего контакта с самим типом народного сознания, в обогащении прозы средствами и приемами фольклорных жанров, отвечающими как творческой природе писательницы, так и самому замыслу цикла.

Отличие от пушкинского стихотворного цикла у Л. Петрушевской заключается в выборе повествовательной модели, который продиктован способностью автора строить простой, линейный или многосложный, запутанный сюжет и сознательным выбором определенной повествовательной традиции, в данном случае фольклорно-мифологической.

Повествователь-рассказчик как член определенного социума, имея свою этику и систему ценностей и влияя с ее помощью на читателя, выполняет в ее рассказах социальную и дидактическую функции. Сложность субъектно-повествовательной структуры, готовность автора передоверить рассказ о событиях и их переживаниях не очень умелому повествователю или самому персонажу, тоже достаточно не преуспевшему в адекватной передаче смысла, создает потенциал психологизма. Но психологизм при этом осуществляется в виде работы сознания и подсознания героя, бреда и пророческих сновидений.

Голос этого повествователя притягивает читателя «страшных» рассказов цикла на каком-то подсознательном уровне совершенно так же, как это происходит и с героиней в рассказе «В маленьком доме». Вера всю ночь слышит голос из репродуктора, который она взяла «на подержание» и который принадлежит хозяину «сумасшедшего радио» – погившему солдату Вите.

Этот голос «не выключался никогда и молчал только от ночных гимна до утренних сигналов точного времени, то есть от двенадцати часов до утра. Но и ночью, жаловалась Вера, репродуктор работает»⁸⁶. Как и все другие «голоса» из царства мертвых – ночных, как правило, царства, голос убитого солдата служит для читателей отражением их вечных страхов и подозрений, от которых веет мифологическим коллективным сознанием.

Такова специфика повествования Петрушевской в цикле «Песни восточных славян», который изначально, одним своим названием обращает читателя к архетипическим образам, «память» о которых имманентно присутствует в каждом рассказе. Разумеется, Л. Петрушевская продолжает новации своих предшественников, таких как М. Зощенко, А. Платонов. Но более всего она развивает пушкинскую образность поэтической песни-рассказа, баллады-новеллы, которая под ее пером обретает узнаваемую и в то же время обновленную форму.

Блоковский интертекст в современной прозе

Интертексты из поэзии Александра Блока – не редкость в прозе конца XX – начала XXI в. В 1991 г. В. Пелевин включил в свой дебютный сборник «Синий фонарь» рассказ «Хрустальный мир» с эпиграфом из стихотворения Блока «Я жалобной рукой сжимаю свой костыль...» (1904). В 1999 г. Л. Петрушевская написала рассказ «Лабиринт», где строки из «Незнакомки» Блока способствуют мистическому появлению в садовом кооперативе самого великого поэта. В 2010 г. В. Сорокин опубликовал повесть «Метель», которой предпослал начальные строки стихотворения «Покойник спать ложится / на белую постель...». Рассмотрим роль эпиграфов в произведениях В. Пелевина и В. Сорокина как интертекстов, помогающих в выявлении авторского замысла.

⁸⁶ Петрушевская Л. Бал последнего человека: Избранная проза. Москва: Локид, 1996. С. 382.

Виктора Пелевина (род. в 1962 г.) считают открытием 1990-х гг., начиная с выхода в 1991 г. сборника рассказов «Синий фонарь», который завоевал Малую Букеровскую премию. Его романы, вышедшие один за другим за последнее десятилетие уходящего ХХ века, привлекли внимание читателей, стали объектом пристального внимания литературной критики. Писателя отличает «внимание к проблемам, особо важным для страны. В произведениях Пелевина разрабатывается самая животрепещущая тема русской литературы – тема России»⁸⁷.

Об этом речь идет и в раннем рассказе Пелевина «Хрустальный мир». В нем дается вольная авторская интерпретация как исторического события 1917 г., так и классического произведения – поэмы А. Блока «Двенадцать», написанного в феврале 1918 г. Эпиграф к рассказу – строки из стихотворения Блока 1904 г., которое не раз цитируется в отдельных ситуациях рассказа и расширяет границы времени и пространства. Энергия культурного слоя эпохи, «коды культуры», о которых говорит один из героев рассказа, потеснит социально-историческое пространство и будет питать жизненные силы живущих в непростое время героев, как это всегда бывает во всех произведениях писателя. В рассказе есть немало общего с другими текстами Пелевина, особенно с романом «Чапаев и Пустота» (1996), в котором тема России в суровое время исторического перелома после 1917 г., перекликающееся с не менее суровым временем 1991 г., объединяет сюжеты обоих произведений.

Рассмотрим интертекстуальность в рассказе «Хрустальный мир» на уровне сюжета, в котором преобладают видения, наваждения двух героев под воздействием наркотиков, а также их диалоги. Поэма Блока о революционном патруле на петроградской улице как бы переписывается заново, и вместо лирического субъекта поэмы, близкого личности автора-интеллигента, представителя старой культуры, чьи видения окрашены фольклорно-песенными ассоциациями, в рассказе появляются два юнкера.

⁸⁷ Роднянская И. «...и к ней безумная любовь...» // Новый мир. 1996. № 9. С. 212–216.

Правда, они имеют полуфольклорные фамилии – Юрий Муромцев и Николай Попович, но один из них – явный интеллектуал, с упоением читающий наизусть блоковское стихотворение.

Главное в рассказе – субъективные ощущения двух всадников-юнкеров, существующих в двух измерениях. Первое – это вечерняя Шпалерная улица, темная, мокрая и вымершая, где два героя несут дозор с целью не пропускать никого в Смольный. Раз за разом они останавливают путников демонического вида, картавящего мужчину и женщину (по описанию внешности, не только по голосу в них узнаются Ленин и Крупская). Проверяющий их дежурство капитан с двенадцатью юнкерами расскажет о зверствах, чинимых в стороне Литейного проспекта. Мимо пробегают воющие голодные псы (видимо, «шелудивые», как у Блока), между зданиями (на одном висит аптечная вывеска) и в витринах магазинов выделяются пошлые рекламы, не менее пошлые эсеровские листовки и большевистские плакаты. А кумачовый призыв «Ура Учредительному собранию!» тот же, что в блоковской поэме – «Вся власть Учредительному собранию!» Разговор между Николаем и Юрием идет на философские темы: о феноменах и типах западной культуры, культурных параллелях и т. д., с длинными цитатами из книги «Закат Европы» немецкого историософа Шпенглера, которые звучат из уст интеллектуала Юрия. А неискушенный в умных разговорах, но «склонный к метафоричности» Николай первым заметит господина с бородкой и широкими скулами, хитро прищуренными глазками, который покажется ему конокрадом, «специализирующимся по многотысячным рысакам».

Второе измерение – это сны и видения под действием кокaina, в первом из которых Николай видит себя и друга воинами – видения навеяны ироническим размышлением об исторической миссии каждого человека, которое он услышал от Юрия, знакомого со швейцарским доктором-психологом Штейнером. Навевает эти сновидения и услышанная из горящих окон музыка, напоминая о призывае Блока слушать музыку революции: это прекрасный вальс, исполненный голосом поющего мужчины-офицера или первые ноты «Аппассионаты» Бетховена из кар-

манных серебряных часов, оставленных им командиром, или военный марш, исполненный на балалайке мужчиной-инвалидом в коляске, которую катила пожилая сестра милосердия (на самом деле Крупская). Но главное – под влиянием наркотика и чтения Юрием блоковского стихотворения возбужденному Николаю привиделись дороги и дома его детства, а затем огромный белый город, «как бы висящий внутри огромного хрустального шара, и этот город – Николай знал это совершенно точно – был Россией». И скакали они двое «сквозь клубы тумана на конях навстречу чудовищу, в котором самым страшным была полная неясность его очертаний и размеров: бесформенный клуб пустоты, источающий ледяной холод»⁸⁸.

Но действие наркотика проходит, и накатывают беспрозрачная тоска, мучительные душевные страдания. Вместо видения хрустального шара – хруст под копытами осколков стеклянной витрины, холодная и грязная улица, черная собака, рявкнувшая на серых седоков-обезьянок, и прохожий – типичный пролетарий, в повозке которого «картаво загрохотали бутылки с лимонадом», якобы отправляющиеся на нужды петроградских постов и караулов. И юнкера пропускают пролетария, так как их мучает наркотический «отходняк». Финальное возбуждение обоих от рассуждений Юрия о гибели культуры, гениальном Стриндберге, сверхчеловеке Ницше и снова Шпенглере соединяется с просьбой Николая прочитать последние строчки стихотворения Блока, и Юрий их воспроизводит:

«И дальше мы идем. И видим в щели зданий
Странную игру вечерних содроганий»⁸⁹.

Так заканчивается иронический рассказ о судьбоносном моменте для страны – о проваленной исторической миссии представителей дворянской культуры: героям-юнкерам не удается выполнить задание и защитить хрустальный мир – символ России. Зато упорный Ленин или пролетарий-большевик по

⁸⁸ Пелевин В. О. Хрустальный мир // Все рассказы. Москва: Эксмо, 2007. С. 249.

⁸⁹ Там же. С. 255.

имени Эйно Райхья обводит их вокруг пальца и все же проходит по Шпалерной в сторону Смольного.

Интертекстуальная аллюзия, таким образом, амбивалентна: с одной стороны, наполнена серьезным смыслом, а с другой, несет ироничный характер. Ирония заложена уже в именах героев, один из них ведущий – Юрий Попович, другой ведомый – Николай Муромцев. Зато в отношении к поэзии А. Блока автор вполне серьезен. Героиня другого произведения Пелевина, романа «Священная книга оборотня» (2004), тоже является знатоком поэзии Блока и носит футболку с цитатой из «Скифов». Она – оборотень в облике валютной проститутки, и при заполнении анкеты на сайте знакомств высказывает вполне адекватное отношение к поэту: «Может, залакировать классикой? Александром Блоком? ...Нет, решила я, Блока ставить не стоит – его стихи очищают душу и будят в ней самое высокое. А если в клиенте проснется самое высокое, мы потеряем клиента, это знает любой маркетолог»⁹⁰.

Если следы интертекста, звучавшего в цитировании Блока, следует считать открытыми, то закрытыми, зашифрованными интертекстами являются детали вроде пейзажей, встреченных прохожих, а также отсылки к другим произведениям поэта в виде намеков и подтекстов, требующих от читателя эрудиции и работы памяти, ассоциативной мыслительной деятельности.

Название рассказа «Хрустальный мир» связано с чистотой, прозрачностью, прекрасным обликом, а еще в нем видится значение «хрупкий, непрочный, нуждающийся в защите». Хрустальный мир – это Россия начала XX в., оплот ее старой культуры, и всадники-юнкера с былинными фамилиями защищают Россию. В иронии автора к этим защитникам, читающим поэта Серебряного века и употребляющим наркотики, чувствуется намек на недостаточную смелость старого мира влиять на историю. А ведь именно такое отношение Блока к старому, прежнему миру прослеживается в поэме «Двенадцать» и в стихотворении «Скифы».

⁹⁰ Пелевин В. Священная книга оборотня. Москва: Эксмо, 2006. С. 21.

Автор рассказа вставляет в эпиграф не первые строки стихотворения Блока: «Я жалобной рукой сжимаю свой костыль. / Мой друг – влюблен в луну – живет ее обманом», а следующие: «Вот третий на пути. О, милый друг мой, ты ль / В измятом картузе над взором оловянным?» Т. Н. Маркова объясняет причины такого выбора Пелевина: «...всадники ждут своего третьего друга – еще одного персонажа былины. Но “милый друг”, третий на пути двух замерзших юнкеров, развлекающихся кокайном, одет в измятый картуз над застывшим оловянным взором (картуз мы видим на голове пролетария Эйно Райхья), и эти двое скачут навстречу жуткому мистическому чудовищу, каковым в рассказе предстает замаскированный Ленин в скрипучей инвалидной коляске»⁹¹.

Одним из философских представлений в рассказе «Хрустальный мир» является вопрос о назначении человека: Юрий задает Николаю вопрос: «Как ты себя понимаешь?». Он спрашивает, есть ли у него миссия. Простодушный Николай удивляется, не шутит ли его товарищ. Попытка осмыслить себя в мире, понять, зачем ты живешь, в чем твое предназначение – вечный философский вопрос. Юрий считает: «Миссия есть у каждого, просто не надо понимать это слово торжественно... человек чаще всего не догадывается, в чем его миссия, и не узнает того момента, когда выполняет действие, ради которого был послан на землю»⁹². В ответ собеседник Юрия под влиянием наркотического наваждения дает клятву: «Мы защитим тебя, хрустальный мир, – прошептал он и положил ладонь на рукоять шашки»⁹³. Герои призваны защитить мир, но не справляются с уготованной им миссией.

По-иному используется эпиграф из Блока в повести «Метель» В. Сорокина (род. в 1955 г.). Автор требует от читателя

⁹¹ Маркова Т.Н. Рецепция стихотворения А. Блока в рассказе В. Пелевина «Хрустальный мир». URL: https://revolution.allbest.ru/literature/01015341_0.html

⁹² Пелевин В. Хрустальный мир. С. 233.

⁹³ Там же. С. 248.

творческого прочтения. Дело в том, что метель у Сорокина обернется тяжким испытанием для героев, станет разрушительной силой, грозящей несчастью. Повесть завершится смертью одного из героев – возницы Перхуши, а у другого – доктора Гарина будут обморожены ноги.

На первый взгляд, в выборе эпиграфа, предвещающего мрачный смысл, проявляется идея сорокинской повести. Точно так же, впрочем, как и в эпиграфе к пушкинской «Метели» из баллады В. Жуковского «Светлана», где передан вещий стон черного ворона, который «гласит печаль», а сама метель, застилая равнину точно саваном, грозит смертью. Но героиня Жуковского видит мертвого жениха во сне и, просыпаясь, понимает, что это сон.

Эпиграф к повести Сорокина из начальных строк стихотворения Блока: «В окне легко кружится / спокойная метель», вовсе не закладывает идею смерти. Если ознакомиться со стихотворением полностью, то строки Блока рисуют «спокойную метель», которая сопровождает человека в последний путь, потому что «настало никогда»⁹⁴. Больше нет мятежного, крылатого духа, свойственного жизненному пути человека, и лирическое «я» просит прощения у этого духа, радуясь бессмертию и долгожданному милому отдыху. То есть трагизм смерти отменен, и лирический герой в стихотворении Блока смиренно принимает конец жизни как «снежинок легкий пух». Этот легкий пух напоминает последний облегченный вздох умершего, похожий на «пуховый ветер».

Сразу после выхода повести В. Сорокин так объяснял специфическую особенность русской литературной метели, которая, по его словам, является субъектом и объектом, персонажем и сценой, героем и декорацией, задником, на фоне которого происходит действие: «Это стихия, которая определяет жизнь людей, их судьбу»⁹⁵.

⁹⁴ Блок А. А. Полное собрание сочинений и писем: в 20 т. Т. 3/ Стихотворения. Кн. 3 (1907–1916). Москва: Наука, 1997. С. 122.

⁹⁵ Обнять метель. Интервью с В. Сорокиным записала Н. Кочеткова // Известия. 2010. 2 апр.

Два главных героя – доктор Гарин и возница Перхуша – представляют традиционную антитезу из русской классики XIX в.: барин и крестьянин, интеллигент и простой мужик. И образ доктора в авторском замысле снижен, тогда как второй персонаж напоминает Игната из другой «Метели», написанной Л. Н. Толстым в 1856 г., который по отношению к природной стихии спокойен, даже весел, и когда в финале все спасены, мужик объясняет везение Божьей помощью. Перхуша у Сорокина – тоже православный человек, быстро понимающий бесовскую природу метели как наваждения: «В буерак черт столкнул!»⁹⁶.

Кроткий и бесхитростный Перхуша в повести Сорокина умирает, а доктора Гарина с отмороженными ногами спасают некие китайцы и тащат его в санный поезд размером с двухэтажный дом. В его жизни, как показывают последние слова в повествовании, наступает нечто «очень тяжкое, суровое, о чем он раньше и помыслить не мог»⁹⁷. Перхушу, напротив, ждет освобождение – смерть, с которой он уже примирился. Он награжден видением прекрасной бабочки из детства, она, «как ангел», с пением выносит его «в окно огня». Отношение к смерти, восприятие ее трагизма в повести Сорокина очень схоже с настроением в стихотворении Блока, строки из которого вынесены в эпиграф.

Рассказ «Хрустальный мир» В. Пелевина и повесть «Метель» В. Сорокина свидетельствуют о том, что классика продолжает побуждать современных писателей к размышлениям о судьбе русского человека, о русской истории. Если В. Пелевин в своем рассказе дает ироническую, сниженную интерпретацию вариативности истории и закономерности исторических событий, то В. Сорокин, опираясь на блоковское стихотворение, использует его парадоксальную мысль о смерти как освобождении, награде для русского человека, в то время как возможность

⁹⁶ См. подробнее: Имихелова С. С. Три «Метели» в русской литературе XIX–ХХI вв. (Пушкин, Толстой, В. Сорокин) // Вестник Бурятского государственного университета. Филология. 2025. Вып. 1. С. 54–61.

⁹⁷ Сорокин В. Метель. Москва: Астрель; АСТ, 2010. С. 303.

избежать смерти может грозить суровым испытанием. Интертекстуальная игра позволяет двум авторам дать свою модель традиционной для русской литературы темы – судьбы России в драматичные, переломные времена. И в этом им помогает опора на знакомые читателю классические тексты Александра Блока.

«Зона» С. Довлатова и «Конармия» И. Бабеля: о романтическом мышления в литературе XX в.

Непрекращающиеся дискуссии о постмодернизме в современной критике выявили обостренный интерес к опыту недавних переходных (с неизменной приставкой *пост-*) эпох. Сами деятели литературного процесса ощущают острую необходимость осмысливать свое место в культуре как восстановление связей, насилиственно прерванных или по каким-либо причинам нарушенных. Так, Т. Толстая сделала вполне симптоматичное признание о том, что она как бы существует в литературе вместо некоего забытого писателя 20-х годов⁹⁸. Литературоведы в поисках интертекстуальных связей сегодня стремятся соединить разные литературные эпохи, поскольку осознание постмодернизмом болезненного выпадения из истории как временной последовательности неизбежно ведет к поискам причин нарушенной целостности.

Проза С. Довлатова, получившая достаточно широкое освещение в литературной критике, уже рассматривалась нами в одном ряду с прозой его современников – Вен. Ерофеева, Е. Попова, А. Битова как проза с духовно близким автору, «автопсихологическим» (Л. Я. Гинзбург) героем в центре⁹⁹. Вполне правомерно сопоставление довлатовских произведений и с прозой 1920-х гг. – произведениями И. Бабеля, М. Булгакова, Ю. Олеши

⁹⁸ Вопросы литературы. 1989. № 9.

⁹⁹ Имихелова С. С. Образ-маска лирического двойника в произведениях С. Довлатова // Поэтика русской прозы (1960–1980-е гг.). Улан-Удэ: Изд-во Бурят. гос. ун-та, 1999. С. 65–74.

и других, где взаимоотношения автора и героя носят полуавтобиографический характер. Так, в «Конармии» имя героя, Кирилл Лютый, дано автором неслучайно – именно под этим псевдонимом подписывал Бабель свои корреспонденции в период событий, составивших содержание цикла. Имя героя Довлатова в «Зоне» и «Заповеднике» (1983) – Борис Алиханов – также снимает проблему соотношения вымысла и реальности, поскольку за этим именем скрывается сам автор, о чем он и сообщает в своих комментариях к роману «Зона».

Бросающаяся в глаза несомненная автобиографичность образа заключается в точном следовании Довлатовым факту собственной биографии – службе в конвойных войсках, совпавшей с началом писательской деятельности. Алиханов в «Зоне» – человек, уделом которого стала эта «женственная, крикливая, тяжелая профессия»¹⁰⁰. В то же время именно в писательстве он, подавленный обязанностями лагерного надзирателя и собственной моральной слабостью, находит успокоение, надежду и смысл жизни. Сама исповедальная интонация в высказывании от первого лица, как и в «Конармии» Бабеля, усиливает иллюзию интимности отношений между автором и героем, способствует отождествлению рассказчика и автора. Оба писателя выявили романтический способ мышления: стремясь привести безыdealную действительность в соответствие со своими идеалами, наделили героев чертами своей личности.

В основе сходства произведений С. Довлатова с «Конармиею» И. Бабеля лежит также фрагментарность авторского сознания, выводящая к принципу циклизации. В романе «Зона» короткие новеллы-фрагменты объединены авторскими комментариями в форме посланий к будущему издателю, но самостоятельность каждого фрагмента не вызывает сомнений, поскольку он может быть опубликован отдельно под вполне самостоятельным названием, как и у Бабеля. Например, так произошло с отрывком о лагерном спектакле, который в отдель-

¹⁰⁰ Довлатов С. Зона (Записки надзирателя) // Собр. прозы: в 3 т. Санкт-Петербург: Лимбус-пресс, 1993. Т. 1. С. 38.

ной публикации получил название «Представление». Впоследствии подобным образом дело обстояло с повествованием о бунтаре Эрнсте Буше из «Компромисса», которое стало рассказом «Лишний», или с отдельно опубликованным рассказом «Мой старший брат», вошедшим в цикл «Наши» и т.д.

Яркая особенность рассказов Довлатова – откровенно лирическое звучание, которое приводит, в духе Бабеля, к орнаментальности его прозы. Исследователи видели в цикле «Конармия» «воплощение поэзии в прозе»¹⁰¹. О довлатовских рассказах критики писали, что они «прочитываются как лирический текст и остаются в памяти как стихотворение»¹⁰².

Лирическое единство автора и героя как раз и диктует орнаментальную стилистику. В новелле Бабеля «Мой первый гусь» поэтические инверсии и эпитеты-оппозиции подчеркивают двойственное состояние героя: мечтательность, желание причаститься к революционным действиям, неприятие жестокости и крови. Но определенность авторской позиции подсказана композиционной рифмой: реальность чувства, возникшего в кульминации рассказа при виде первой революционной жертвы – гуся, шея которого «скрипнула и потекла», отзовется в финале кошмарным томлением во сне Лютова: «сердце мое, обагренное кровью, скрипело и текло».

Лирическое единство автора и героя-рассказчика открыто подтверждено существованием авторских комментариев у Довлатова и документального инварианта «Конармии» – «Дневника», который Бабель вел во время польской кампании 1920 г. Но в самом повествовании это единство автора и героя окрашено иронией. Ироническое самообнаружение автора в «Конармии» проявляется в том, как Бабель обыгрывает дистанцию между собой прежним – периода неудачного польского похода и

¹⁰¹ Химухина Н.Н. О жанровой специфике «Конармии» И. Бабеля // Вестник МГУ. Сер. Филология. 1991. № 3. С. 31.

¹⁰² Кривулин В. Поэзия и правда Сергея Довлатова // Петрополь – V. Памяти С. Довлатова. Санкт-Петербург, 1994. С. 165.

настоящим – периода создания цикла¹⁰³. Действительно, часто трудно определить, кто же – Лютов или Бабель – говорит о себе, когда признается в неприятии каждого дня столкновения с жестокостью: «Летопись будничных злодеяний теснит меня неутомимо, как порок сердца»¹⁰⁴.

В «Заповеднике» Довлатова также трудно определить, кто – Алиханов или Довлатов – стоит за горькой жалобой: «Человек двадцать лет пишет рассказы. Убежден, что с некоторым обоснованием взялся за перо... Тебя не публикуют, не издают. Не принимают в свою компанию. В свою бандитскую шайку...»¹⁰⁵.

Романтическая ирония у обоих прозаиков затрудняет пройти четкое разграничение между автором и героем, т.е. выступает показателем неразрешимого противоречия в высказывании. Лютов у Бабеля не всегда способен обрести нравственную позицию автора-демиурга, воплощенную в целом произведении. Часто он отделен от позиции абсолютной нравственности, персонифицированной в других образах, например, Гедали из одноименного рассказа. Но это вовсе не означает, что осознание героем невозможности «Интернационала добрых людей» или «революции, которая может не стрелять», не имеет отношения к автобиографическому дискурсу. Позиция и Лютова, и автора – это позиция романтика, мучительно страдающего от невозможности соединить идеальную мечту и реальную действительность.

Довлатовский Алиханов не раз совершил грехопадения, будет терпеть поражения, оступаться и падать. И хотя в выдуманном им мире «благородство, честность, сострадание являются нормой», он понимает весь трагизм своего положения, невозможность осуществления и приближения к этой норме. «Резуль-

¹⁰³ Белая Г. «Конармия» И. Бабеля: вчера и сегодня // Белая Г. Дон-Кихоты 20-х годов: «Перевал» и судьба его идей. Москва: Советский писатель, 1989. 395 с.

¹⁰⁴ Бабель И. Конармия. Одесские рассказы. Статьи. Пьесы. Письма. Иркутск, 1991. С. 43.

¹⁰⁵ Довлатов С. Собр. прозы: в 3 т. Т. 3. С. 355.

таты этой деятельности заведомо трагичны. Чем плодотворнее усилия художника, тем ощутимее разрыв мечты с действительностью»¹⁰⁶. И. Сухих назвал героя «Зоны» «романтиком по внутренней сути»¹⁰⁷, т.е. человеком неразрешимых противоречий.

Ирония прослеживается у обоих прозаиков уже на тематическом уровне: «инвариантной» темой в «Зоне» и «Конармии» является так называемый интеллигентский комплекс, который следует считать автобиографическим. Невозможностью соединить два противоположных чувства – неприятие жестокости и признание права на жестокость – «Конармия» занимает вполне определенное место в ряду так называемых «капитулянтских» произведений об интеллигенции. Как писала Л. Я. Гинзбург, живой свидетель эпохи, 1920-м годам было присуще интеллигентское поклонение жестокости, «интеллигентское самоотрицание» и самоуничижение¹⁰⁸. В автобиографическом герое «Зоны» – изгое, неудачнике советской системы – можно распознать интеллигента по «рассеянной и одновременно тревожной улыбке». Но, как и Лютов, Алиханов соединяет в себе полярно противоположные состояния: все, что он пишет, неприемлемо для советской печати, а то, что от него требуют, хотя и вызывает отвращение, но неизменно выполняется. «Я был одновременно – непризнанным гением и страшным халтурщиком. В моем столе хранились импрессионистические новеллы. За деньги же я сочинял литературные композиции на тему армии и флота»¹⁰⁹.

Двойственность героя в «Зоне» – одиночки-надзирателя, чужого всем, воюющего и с зэками, и с охранниками – объясняется абсурдным двоемирием зоны – этой модели государства, где все взаимозаменямы: почти любой заключенный годился на роль охранника, почти любой надзиратель заслуживал тюрьмы.

¹⁰⁶ Довлатов С. Собр. прозы: в 3 т. Т. 1. С. 56.

¹⁰⁷ Сухих И. О ремесле писателя Д. // Звезда. 1994. № 3. С. 184.

¹⁰⁸ Гинзбург Л. Литература в поисках реальности: статьи, эссе, заметки. Ленинград: Советский писатель, 1987. С. 320.

¹⁰⁹ Довлатов С. Собр. прозы: в 3 т. Т. 1. С. 336.

Одиночество Алиханова сродни состоянию Лютова, восхищающегося героической отвагой конармейцев и не приемлющего их веселой готовности убивать. В казачьей, «народной» среде он инородное тело, интеллигентский бес («в тебе черт сидит, Лютов», – так характеризуется герой в рассказе «Эскадронный Трунов»). В свою очередь, Лютов противостоит демонам революции с их тягой к разрушению и энергией ненависти.

Героев обоих писателей – людей с «экзотической» наружностью – можно назвать маргиналами. Устойчивый интерес Бабеля к «социально-этническим и религиозным маргиналиям», отмеченный одним из исследователей его творчества¹¹⁰, носит и глубоко личный, биографический характер. Позиция Лютова и Алиханова – позиция одиночки, изгоя, не принятого окружающими и не всегда принимающего их поведение. Авторы закладывали и свой личный («социально-этнический») комплекс, который был выражен однажды Довлатовым так: «Мне так надоело быть непонятно кем... не русский, но и не еврей, и не армянин...»¹¹¹. Но у его героя маргинальность иная: ощущая свое одиночество и неприкаянность, герой тем не менее чувствует себя неотъемлемой частицей общей абсурдной жизни. Вот герой описывает лагерный спектакль к юбилею Октябрьской революции, в котором зэки с упоением изображают Ленина и Дзержинского, их соратников и в конце вдруг вместе с охраной с воодушевлением поют «Интернационал». Эта непостижимо странная сцена отзывается в нем пронзительным чувством единения с хором – охранниками и уголовниками, в основе которого обнаруживается единый и такой неистребимый в человеке порыв к свободе, справедливости. «Вдруг у меня болезненно сжалось горло... Впервые я был частью моей особенной, небывалой страны. Я целиком состоял из жестокости, голода, памяти и злобы... От слез я на минуту потерял зрение. Не думаю, чтобы кто-то это заметил...»¹¹². Довлатов подчеркивает в чувстве героя

¹¹⁰ Коган Э. Смех победителей // Вопросы литературы. 1998. № 5. С. 75.

¹¹¹ Довлатов С. Собр. прозы: в 3 т. Т. 3. С. 350.

¹¹² Там же. Т. 1. С. 154.

парадоксальное сочетание – единение со всеми, с общим «хором» и разрушительную озлобленность, горечь от всеобщего равнодушия – состояние, привычное для человека «особенной, небывалой страны».

Довлатову важен не объективно существующий абсурд жизни, а абсурд внутренний, «ад» в душе его героя, который может проявиться в самой причудливой форме (в этом смысле его «лагерная» проза далека от социально-обличительных произведений А. Солженицына).

Обоим художникам – и Бабелю, и Довлатову – одинаково свойственна парадоксальность, печать несерьезности, отрицание всякой стабильности и завершенности. В этом способе самоопределения и обнаруживаются черты поэтики «иронического завершения» – поэтики парадокса, оксюморона и инверсии, «уходящих своими корнями в ...карнавальную эксцентрику, «изнаночность», «наоборотность»¹¹³.

Ироническое как принцип мировосприятия Довлатова формировалось в противовес с догматической серьезностью не только современной литературы, но и учительским, проповедническим пафосом русской классики вообще. В одном из интервью он заявит о своем писательском кредо: «...я не уверен, что считаю себя писателем. Я хотел бы считать себя рассказчиком. Это не одно и то же. Писатель занят серьезными проблемами – он пишет, во имя чего живут люди, как должны жить люди. А рассказчик пишет о том, КАК живут люди»¹¹⁴. Претензии на глобальность исполненного замысла и ответной реакции на него чужды Довлатову. Ироническое самоутверждение у него глубоко серьезно.

Потребность в использовании иронии (романтической и особенно постмодернистской), по мнению исследователей эстетического смысла иронии в искусстве, возникает в том случае, когда человек стремится все поставить под сомнение, когда она

¹¹³ Бахтин М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. Москва: Художественная литература, 1965. С. 142.

¹¹⁴ Довлатов С. Собр. прозы: в 3. Т. 3. С. 352.

становится способом его философско-поэтического мышления и умонастроения. Особую остроту такое мировосприятие приобретает во времена катаклизмов, неустойчивости в общественной жизни – морали, праве, вечных истинах. К обоим писателям ХХ в. в равной мере можно отнести слова М. М. Бахтина о художниках, которые «отражают существенно и глубоко – большие переломные эпохи мировой истории... Произведения эти насыщены объективно недосказанным еще будущим, они приуждены оставлять лазейки для этого будущего. Отсюда их специфическая многоосмысленность, их кажущаяся темнота. Отсюда и исключительно богатая и разнообразная посмертная история этих произведений и писателей. Отсюда, наконец, и их кажущаяся чудовищность, т. е. их несоответствие канонам и нормам всех завершенных, авторитарных, догматических эпох»¹¹⁵.

Потребность обоих авторов в средствах романтического искусства – следствие переходности эпохи и ее культуры, мучительного осознания писателями ее разрушающих тенденций. Немощность постмодернизма в конце ХХ столетия стоит в ряду с такими явлениями этого неклассического периода, как «умирание искусства», «смерть автора» и т.п. Но тяга к романтическому мышлению есть следствие творческих поисков художников в процессе преодоления утраченной цельности и целостности мира.

Интертекстуальная игра в романе В. Пелевина «Чапаев и Пустота» с романом М. Булгакова «Мастер и Маргарита»

Роман Пелевина «Чапаев и Пустота» (1996) – самый заметный текст конца ХХ в., который актуален и для сегодняшнего времени. Его целесообразно рассмотреть в аспекте диалога с

¹¹⁵ Бахтин М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. С. 139.

предшествующей литературой, в частности с романом М. Булгакова «Мастер и Маргарита»: герой – тоже творческая личность, похожая структура – текст в тексте. Похоже, Пелевин сознательно апеллирует к предшественнику и в названии своего романа, которое состоит из имен главных героев.

В связи с вопросом о преемственности и отечественной традиции современной прозы литературоведы и критики не раз указывали на связь пелевинского романа с романом М. Булгакова. Сам писатель так высказывался об этой связи: «“Мастер и Маргарита” как любой гипертекст обладает таким качеством, что сложно написать что-либо приличное, что не походило бы на “Мастера и Маргариту”. Причина, видимо, в том, что тексты эти отталкиваются от одной и той же ситуации и выносят один и тот же приговор, потому что другой был бы ненатурален»¹¹⁶.

Сходство между романами Булгакова и Пелевина проявляется практически на всех структурных уровнях, не только в рамочных и вставных элементах в композиции, но и в проблематике, сюжете, системе персонажей и мотивов. Если говорить об эпиграфах произведений, то в постмодернистском романе автор сам придумал подходящие по смыслу слова и отдал их Чингисхану с определенной иронической целью. Монгольский вождь задается вопросом, который может задать любой автор-создатель своего текста: «Глядя на лошадиные морды и лица людей, на безбрежный живой поток, поднятый моей волей и мчащийся по багровой закатной степи, я часто думаю: где я в этом потоке?». Но Пелевин обозначает при этом «метафизическую географию» своего романа, предваряя появление в тексте Внутренней Монголии – мистического места «внутри того, кто видит пустоту».

В романе «Чапаев и Пустота» можно обнаружить проблему, которая актуализируется в романе его предшественника – это

¹¹⁶ Пелевин В. Интервью. URL: <http://zhurnal.rinet.ru:8084/slova/pelevin/psyhat.htm> (дата обращения: 11.10.2023).

проблема истинного автора вставного текста¹¹⁷. Так, Мастер написал роман о Понтии Пилате, который поделен на три части: первую воспроизводит Воланд в разговоре с Берлиозом и Бездомным на Патриарших прудах, вторая часть приснилась Бездомному в клинике Стравинского, третью читает Маргарита в виде рукописи, спасенной ею из огня. Пелевин так же, как Булгаков, распределяет вставные тексты между разными персонажами.

Авторство этих текстов в романе «Чапаев и Пустота» тоже под сомнением. На первый взгляд, очевидно, что нарратором выступает Петр Пустота, и даже эпиграф к роману сочинен то ли автором, то ли его героем. Главы о пребывании Петра в клинике и истории его соседей по палате можно считать записанными им самим по совету Чапаева. В результате сны героя оказываются его «романом», включенным в основной текст произведения Пелевина. Начало и конец ХХ в., описываемые в романе, оказываются имеющими сходство между собой, подобно двум времененным планам «Мастера и Маргариты». Клиника Тимура Тимуровича 1990-х годов перекликается с психиатрической лечебницей у Булгакова – клиникой Стравинского, где встречаются Мастер и Иван Бездомный. В обоих романах происходит оппозиция мира живых и потустороннего мира в главах о бале Воланда в «некрасивой» квартире и о Вальгалле, в которой оказывается Петр Пустота.

Несомненное сходство обнаруживается также в системе персонажей и сюжетных ситуациях обоих романов. Образ главного героя «Чапаева и Пустоты» отсылает сразу к нескольким персонажам Булгакова. Во-первых, очевидна параллель между Пустотой и Иваном Бездомным. В начале романа Петр, спасаясь от ареста, бежит из Петербурга в Москву и бродит там, не зная, куда податься. Бездомность Петра аллюзивно отсылает к булгаковскому персонажу с соответствующей фамилией. Как Петр, так и Иван являются поэтами. Петр вынужденно становится

¹¹⁷ Богданова О. В., Кибальник С. А., Сафонова Л. В. Литературные стратегии Виктора Пелевина. Санкт-Петербург: Петрополис, 2008. С. 140.

убийцей своего школьного друга, а Бездомный – свидетелем трагической гибели своего друга и учителя Берлиоза. После этого атеист Иван обзаводится «оружием» против нечистой силы – бумажной иконкой и свечой – и отправляется на поиски «убийцы», странного собеседника на Патриарших прудах. Петр же, проснувшись утром в квартире убитого им фон Эрнена, снимает со стены «большое деревянное распятие с изящной фигуркой Христа». Наконец, оба героя оказываются пациентами психиатрической лечебницы с одинаковым диагнозом – шизофрения.

Обыгрывание известных клише начинается у Пелевина уже с выхода Петра Пустоты на Тверской бульвар февральским днем 1918 года. Движение по бульвару становится движением ученика по пути духовного совершенствования, чтобы встретиться с учителем, – как это происходит и с Иваном Бездомным. В обоих произведениях много бесед на религиозные темы, но у Пелевина можно увидеть пародийное, игровое возвращение современного романа к религиозному «искательству» Серебряного века и шире, как пишет критик И. Роднянская, – к России, которую мы потеряли¹¹⁸.

Помимо существенного сходства героя Пелевина с Иваном Бездомным, можно также провести параллель между Петром Пустотой и Мастером. Пелевинский герой – поэт, мастер у Булгакова – писатель. Их тексты присутствуют в обоих произведениях. В булгаковском романе заглавный герой известен только как безымянный мастер, и эта замена его имени вынесена в название. Так и фамилия Петра, которую вначале можно принять за омонимичное слово, стоит в заглавии пелевинского романа. Оба персонажа обладают знанием о некой истине, из-за провозглашения которой они помещены в психбольницу.

Мастера и Пустоту сближает также проблема отношений творческой личности и власти. Роман Мастера подвергся жесточайшей критике. В пелевинском романе дана травестийная вер-

¹¹⁸ Роднянская И. ... и к ней безумная любовь... // Новый мир. 1996. № 9.

URL: https://magazines.gorky.media/novyi_mi/1996/9/i-k-nej-bezumnaya-lyubov.html (дата обращения: 10.10.2024).

сия трагической судьбы мастера: в частности, Петр Пустота был вынужден бежать из Петербурга из-за того, что большевистским редакторам не понравилась одна из рифм его стихотворения: «Броневик – лишь на миг».

Василий Чапаев и барон Юнгерн, обладающие сверхъестественными знаниями, заставляют сравнивать их с Воландом. Если вспомнить просьбу Маргариты после бала у Воланда, то покажется очевидной перекличка с «Мастером и Маргаритой» в реакции фон Юнгера на просьбу Чапаева: «Полагаю, что и в этот раз вы просите не за себя». Образ Чапаева в целом подан так же нетрадиционно, как и образ булгаковского «князя тьмы».

В обоих романах происходят удивительные метаморфозы со временем и пространством: Воланд расширяет пространство квартиры и приглашает на бал тех, кто давно покинул мир живых. Петр в сопровождении барона Юнгера попадает в Валгаллу, где обычные представления о пространстве так же легко нарушаются, а мертвые соседствуют с живыми, подчеркивая непрерывную диалектическую связь между добром и злом, жизнью и смертью.

Проблема выбора, центральная для романа Булгакова, прецельно обострена в образе Пилата. Его трусость – это крайнее выражение несвободы духа, внутренней подчиненности. Именно свободе, ее обретению, освобождению в широком смысле слова посвящен и пелевинский роман.

Видимо, можно говорить о том, что Пелевин использует роман Булгакова «Мастер и Маргарита» в качестве стержневого претекста, и булгаковский код, наряду с буддистским, является принципиально важным для интерпретации «Чапаева и Пустоты». Пелевин ведет с классиком своего рода философско-религиозный диалог. Мировоззрение Булгакова строится на христианских ценностях, что больше всего проявилось в его «закатном» романе. В свою очередь, Пелевин провозглашает буддийские ценности, в основе своей мало чем отличающиеся от христианских. Это доказано всем философским смыслом его романа, заключающимся в опоре на буддийский принцип относительности добра и зла, который проповедует и герой Булгако-

ва Воланд. Идея побега во Внутреннюю Монголию у Пелевина метафорична и одновременно прямо указывает на призыв Будды обратиться к миру собственной души в поисках милосердия и сострадания к каждому живому существу.

Уровень и сложность проблем, поставленных в «Чапаеве и Пустоте», а также интертекстуальность романа, бесконечно расширяющая сферу продуцирования смыслов, не предполагают его однозначного прочтения, что обусловливает вариативность истолкования финала. Многими читателями и исследователями он воспринимается как позитивный. Однако подозрительно то, что «полный катарсис» фиксирует Тимур Тимурович, а герой просыпается в сумасшедшем доме. В этой связи возникает вопрос: обрел ли Петр подлинное освобождение, или все произошедшее – бред больного человека (вспомним эпилог в романе Булгакова, где Иван, став профессором Поныревым, наивно полагает, что в молодости стал жертвой шайки гипнотизеров). Кроме того, за этой главой следует еще одна, в которой герою вновь приходиться вырываться из колеса сансары, стреляя из авторучки «в зеркальный шар этого фальшивого мира».

Интертекстуальная игра с романом Булгакова обнаруживается и в finale пелевинского романа, где река Урал («Условная Река Абсолютной Любви») открывается героям видением «светящегося всеми цветами радуги потока», который был «милостью, счастьем и любовью бесконечной силы». Подобный образ-видение перекликается с лунной дорожкой, по которой идут герои романа Булгакова, а также с домом, обвитым виноградной лозой, где Мастер может встретиться со своими героями. То есть оба романа завершаются моментом полного просветления, несмотря на трагический (у Пелевина амбивалентный) смысл конечного события в судьбе героев. Интертекстуальные переклички, на наш взгляд, помогают выйти к пониманию и интерпретации двух произведений, представляющих сложность в прочтении современным читателем.

В романе «Чапаев и Пустота» важен диалог Востока и Запада: например, в рассказе Сердюка, чей сон записал Петр Пустота, говорится о том, как он был принят в самураи; Чапаев со-

знается, что в глубине души он не был в достаточной мере христианином, уподобляясь Ходжа Насреддину или являясь одним из воплощений Будды. Роман заканчивается указанием на место его написания – Кафка-юрт, что соединяет западную и восточную ментальность героя-писателя Петра Пустоты. Все эти аллюзии подытоживаются мыслью автора о том, что его роман о судьбе России, у которой в переломные времена, по Тютчеву, «особенная стать», а также евразийская, двойственная сущность. В этом видится отличительная особенность романа «Чапаев и Пустота» от романа «Мастер и Маргарита».

Оба произведения относятся к жанру философского романа. Героев связывает понятие свободы от выдуманных правил, они стремятся к познанию истины, истинной природы мира. Так, важное высказывание принадлежит в романе Пелевина Чапаеву, который советует Петру освободиться от ложных иллюзий и построений как законов ложного мира: «...используй сами эти законы, чтобы освободиться от них. Выписывайся из больницы, Петька». В романе Булгакова Воланд обращается к отрезанной голове Берлиоза со словами: «...ваша теория и солидна и остроумна. Впрочем, ведь все теории стоят одна другой». Тем самым в понимании истинной свободы, по Булгакову, человеку необходимо осознать не абстрактное понятие свободы (то есть в теории), а свою реализацию в свободном выборе того мира и той истины, которая поможет обрести красоту жизни как веру – или, по Пелевину, как «золотую удачу». Петр понимает, что все есть пустота, а главное – нужно научиться «выписываться из больницы», т. е. освобождаться от всех иллюзорных «реальностей». Так же поступают Маргарита и Мастер, когда осознают свою силу в личном, свободном выборе, чтобы милосердно отпустить, простить тех, кто освободился от внутреннего зла.

Заканчивая разговор об интертекстах и интертекстуальных связях в творчестве современного писателя Виктора Пелевина, можно отметить его мастерство в изображении тех изменений, которые проникли в жизнь, в сознание современного читателя. В каждом новом романе Пелевин предстает не только летописцем современности, но и продолжателем русской романной тра-

диции. А особый жанровый облик его текстов тесно связан с произведениями близких по духу писателей-классиков, которые уже можно назвать хрестоматийными и в чем-то пророческими. Роман «Чапаев и Пустота» уже сегодня претендует на то, чтобы называться главным романом 1990-х, после которого у российских читателей появилась вера в появление писателя, который будет способен объяснить, в каком пространстве-времени они живут.

ДРАМАТУРГИЯ И ТЕАТР

«Вечные» образы в пьесах Александра Вампилова и «поствампиловской» драматургии

О библейском сюжете и «вечном» образе в пьесах А. Вампилова

Все значительные произведения искусства «раззывают грани своего времени» (М. М. Бахтин), всегда интенсивнее и полнее живут не в своей современности, а «в большом времени». К таким произведениям по праву можно отнести и пьесы А. Вампилова. Перекличка с образами мировой культуры, с «вечными» сюжетами и мотивами заложена в них в скрытой или явной форме, может быть вполне сознательной или бессознательной, но и в том, и в другом случае, согласно современной литературной герменевтике, она обязательно соотнесена с коначным авторским замыслом¹¹⁹.

Одним из «вечных» сюжетов, выступающих в качестве символов кардинальных проблем человеческого бытия, является библейская история блудного сына. Мы уже писали о традиции иронического использования этого библейского мифа в «Станционном смотрителе» А. С. Пушкина: «...обнаружение библейских аллюзий в пушкинской новелле помогает преодолеть стереотип прежнего ее восприятия. И дело не в том, что Пушкин спорит с библейской идеологемой, ставит под сомнение непрекаемость притчи..., а в том, что он иронизирует над слепым, некритическим доверием героя к исповедуемым штампам, над отказом от живой правды жизни»¹²⁰.

¹¹⁹ См.: Имихелова С. С. «Вечные» сюжеты и образы в пьесах А. Вампилова // Alma mater Александра Вампилова: статьи и материалы. Иркутск: Иркут. обл. типография № 1, 2008. С. 96–106.

¹²⁰ Имихелова С. С. Библейские аллюзии как объект современной литературной герменевтики // Литература и религия: проблемы взаимодействия в общекультурном контексте: сб. науч. статей. Улан-Удэ: Изд-во Бурят. гос. ун-та, 1999. С. 44.

Архетип блудного сына использует А. Вампилов в пьесе «Старший сын». Смысл этой аллюзии лежит на поверхности: блудный сын Бусыгин обретает отца – Сарафанова, но глубинный смысл вампиловской пьесы, на наш взгляд, раскрывается при сопоставлении с многозначным смыслом притчи.

Вспомним, что притча о блудном сыне представляет собой рассказ о мудром отце и двух его сыновьях: младшем – блудном сыне, согрешившем, раскаявшемся и прощенном, и старшем – «праведном», не желающем принять и разделить отцовское прощение. То есть в притче необходимо учитывать и третьего героя, третью жизненную позицию, с которой мы должны соотнести в пьесе или Васеньку, младшего сына Сарафанова, или Кудимова – потенциального сына, жениха дочери Нины. Но если Васенька – неудавшийся блудный сын, то Кудимов как раз занимает роль «праведного сына»: он никогда не опаздывает, очень обязателен, дисциплинирован и т.д. Позиция Сарафанова, несмотря на несколько ироничное отношение к нему автора, – это позиция мудрого отца из евангельской притчи, берущего сторону грешных, неправильных, блудных детей – Бусыгина и Васеньки. Это и позиция высокого и мудрого смирения перед правдой жизни, если внимательно вслушаться в его «философию»: «Кто что ни говори, а жизнь всегда умнее всех нас, живущих и мудрствующих. Да-да, жизнь справедлива и милосердна»¹²¹.

Таким образом, сюжет и фабула пьесы «Старший сын» почти дословно повторяют притчу о блудном сыне. И хотя блудным сыном в пьесе является сын старший, а не младший, в остальном же ясно прослеживаются параллели: грех сына, растратившего наследство, перед отцом в притче – и грех Бусыгина, обманным путем вторгшегося в дом и жизнь семьи Сарафановых; в притче сын наследует имение – в пьесе получает семейную реликвию, серебряную табакерку, передаваемую из поколения в поколение. Наконец, философский, универсальный

¹²¹ Вампилов А. Дом окнами в поле: Пьесы; Очерки и статьи; Фельетоны; Рассказы и сцены. Иркутск: Вост.-Сиб. кн. изд-во, 1981. С. 143.

смысл пьесы, как и притчи, заключается в идее всеобщего братства, высшего человеческого прозрения, всепрощения.

В «Старшем сыне» есть еще один мотив, который можно назвать архетипическим. Смирение «блаженного» героя (именно так обращается в письме к Сарафанову бросившая его жена), по Вампилову, дарит окружающим возможность разрешения мучительных жизненных противоречий и преодоления одиночества. Миру, погрязшему в различного вида грехах, драматург неизменно противопоставлял мир праведников, юродивых, бла-женных, в которых не сразу можно увидеть святых.

Эти праведники противостоят миру, предавшему забвению универсальные нравственные ценности и категории, миру современных демонов и мефистофелей (еще одна аллюзия с «вечным» сюжетом). Данный конфликт в пьесах Вампилова выражен психологически в самом действии, в борьбе героев с внутренними демонами в виде их спутников: рядом с Бусыгиным находится его худшее, его возможное «я» – Сильва. Точно так же психологический конфликт материализован в «Утиной охоте»: своеобразным «двойником» Зилова, реализацией его худших потенций выступает официант Дима. Преодоление внутреннего демона, беса предстоит испытать и герою «Прощания в июне» Колесову в его противостоянии Золотуеву, поскольку рядом с ним существует другой его двойник – беспечный Букин, добивающийся невесты Маши в состязании с правильным и благоразумным Фроловым. Интересно, что по пьесе «Старший сын» композитором Г. Гладковым написана одноименная опера, где в партии Сильвы отчетливо слышна перекличка с мефистофельской арией¹²².

Библейские переклички у Вампилова, не лежащие на поверхности, связаны и с самым знаковым у него мотивом про-винции. В пьесе «Старший сын» предместье («Свидание в предместье» – одно из первоначальных названий) выступает у него как мир провинциальный именно в библейском смысле –

¹²² Музыкальная жизнь. 1983. № 12. С. 5.

страждущий не может найти участия ближнего, встретиться с ближним, а истина «человек человеку брат» давно стала расхожей фразой. Это мир исчезнувшего сакрального, в нем нет священных гор, соединяющих небо и землю, как говорилось об Иерусалиме – центре Вселенной, а раз нет центра, то это мир именно провинциальный (в пьесе «Утиная охота» мир, восстанавливаемый в памяти героя, такой же провинциальный, т.е. мир «без бога», если вспомнить шутку Зилова: «Бога не было, но напротив была церковь»; мир обманчивых видимостей: «снаружи церковь – внутри планетарий»). Но в этом мире, утверждает автор «Старшего сына», может состояться свидание, событие встречи, может обнаружиться центр, придающий жизни высокий духовно-религиозный смысл. В соответствии с новозаветной формулой: «Ибо вот, Царствие божие внутри вас есть» (Лук. 17, 21), только внутри себя человек может обрести истину и смысл всего бытия.

И этот центр – неудавшийся музыкант, который пишет ораторию под названием «Все люди – братья», но не закончил даже первой ее страницы. Его вера: «Я должен это сделать, просто обязан, потому что никто не сделает это, кроме меня», граничащая с безумием, близка к святости, исцеляющей и спасающей. Сквозь косноязычие советской эпохи прорывается смысл проповеди милосердности самой жизни, безнадежно провинциальному миру с его убогой лексикой возвращается истинный язык, а выражениям-штампам, потерявшим свой истинный смысл – «человек человеку брат», «страждущий брат», «все люди – братья», – возвращается высокое духовно-религиозное звучание.

Все возможные аллюзии и реминисценции, выводящие читателя пьесы «Старший сын» к «вечным» мотивам и образам, тесно увязаны со сверхзадачей автора. Для драматурга важно, что переход от житейского пласта к извечным вопросам бытия осуществляется в момент взаимопонимания людей, близких по духу. Диалоги Бусыгина и Сарафанова – лирический контрапункт пьесы – выходят за пределы житейского понимания одного человека другим. В «блаженном» чудаке Сарафанове приземленный Бусыгин нашел родственную душу, не зря Нина

уподобляет его отцу: «Ты такой же псих, как и он». В эти моменты противоречие между мрачной бусыгинской рефлексией («Надо соврать как следует, только тогда тебе поверят и почувствуют») и наивной, светлой верой Сарафанова в истинность самой жизни снимается, и их отношения обретают архетипический облик – в них просвечивает универсальный смысл. Такие отношения исследователь называл отношениями «взаимодополнительности», которые восходят к «карнавально-смеховым контрастам (ср. Дон-Кихот и Санчо)»¹²³.

И здесь мы имеем дело с так называемым «амплуа», «маской-характером» – непременным атрибутом драматического произведения¹²⁴. Остановимся на лучшей пьесе драматурга – «Утиной охоте». Ее герой Виктор Зилов – очередной «лишний человек» русской литературы. Размышляя о своих «грехах», которые вызывают «карю» небес в виде дождя, он способен обнаружить в этом символику библейского подтекста: «...этот дождь ...будет лить сорок дней... говорят, так уже было». Заметить в нем «вечную» составляющую не представляет труда. Так, на аллюзию с образом Дон-Жуана в пьесе указывалось и в нашей работе¹²⁵, где делалась попытка объяснить ту неудовлетворенность жизнью, которая и превращает Зилова в символ вечной неудовлетворенности в романтической его интерпретации.

Уже в первой художественной обработке испанской средневековой легенды о Дон-Жуане – комедии Тирсо де Молины «Севильский озорник, или Каменный гость» (1630) – герой предстает искателем совершенной женской красоты. Он свято верит: «...О, если бы можно было найти женщину совершенной

¹²³ Тюпа В. Художественность литературного произведения: Вопросы типологии. Красноярск, 1987. С. 185.

¹²⁴ Теория литературы: в 2 т. / под ред. Н. Д. Тамарченко. Т. 1: Теория художественного дискурса. Теоретическая поэтика. Москва: Академия, 2004. С. 330.

¹²⁵ Имихелова С. С. «Авторская» проза и драматургия 1960–1980-х годов: своеобразие творческого метода. Улан-Удэ: Изд-во Бурят. гос. ун-та, 1996. С. 31.

красоты! Мне кажется, я не буду счастлив, пока не найду ее»¹²⁶. Затем вера в то, что под влиянием нового любовного чувства он переродится, станет повторяющейся чертой этого героя, будет прочно связана с интригой, как, например, в «Каменном госте» Пушкина.

Характеристика Дон-Жуана в романтической интерпретации, например, в одноименной новелле Э.-Т. А. Гофмана, – дерзкий гуляка, волокита, страстный любовник и прожигатель жизни – фабульно повторяется в образе Зилова. Он так же, как родственные ему по духу предшественники, надеется найти женский идеал, который подскажет, поможет найти выход из жизненного тупика, станет залогом будущего счастья. Характерно, что встреча с очередной возлюбленной, Ириной, возродит нем надежду: «Может, я ее всю жизнь любить буду – кто знает?»¹²⁷.

В первой авторской ремарке внешность героя подчеркнуто романтизирована: «...в его походке, жестах, манере говорить много свободы, происходящей от уверенности в своей физической полноценности. В то же время и в походке, и в жестах, и в разговоре у него сквозят некие небрежность и скука, происхождение которых трудно определить с первого взгляда...»¹²⁸. Автор подчеркивает в Зилове типическую для «лишнего человека» скуку, а «уверенность в своей физической полноценности» родит его с Дон-Жуаном.

Сложность образа Зилова подчеркивается поистине романтическим символом утиной охоты, в котором дешифруется образ другого мира, противоположного миру повседневной, суетной жизни. Это мир запредельной свободы и одухотворенности, бытийного одиночества, воплощение мечты самого героя. Об этом говорит он Галине – своей Донне Анне: «Знаешь, какая это

¹²⁶ Свет имени в ночи времен: европейские легенды средневековья. Калининград, 1993. С. 57.

¹²⁷ Вампилов А. Дом окнами в поле: пьесы; очерки и статьи; фельетоны; рассказы и сцены. С. 189.

¹²⁸ Там же. С. 159.

тишина? Тебя там нет, ты понимаешь? Нет! Ты еще не родился. И ничего нет. И не было. И не будет»¹²⁹. Но прорыв Зилова из реального, бытового мира в другой, идеальный мир, мир мечты невозможен. Недаром его монолог, обращенный к Галине – Донне Анне, за закрытой дверью выслушивает Ирина – очередная иллюзия гармонии и свободы самоосуществления.

В то же время обнаружившийся в Зилове традиционный архетип отличает характер Зилова от «готовых», фабульно повторяющихся свойств Дон-Жуана как типа или «камплюа», лишний раз доказывает, что сущность драматического характера, неотделимого от сюжета, не совпадает с сюжетом до конца¹³⁰. Дон-Жуан в произведениях романтизма – одновременно дерзкий нарушитель моральных и религиозных норм, олицетворение эгоистического наслаждения, и в то же время он наделен особым обаянием, сложностью и противоречивостью натуры, не знающей страха и бросающей вызов самой смерти. И Зилов изображен так, что объективно заявленные автором черты характера, не знающего подлинных сыновних чувств, уважения к женщине, дружеской привязанности, тем не менее не свидетельствуют в пьесе о деградации личности. Перед нами драма героя, пытающегося соединить несоединимое: мечту и действительность, настоящее и прошлое, жизнь и смерть. Все поведение этого изолгавшегося человека, этого «алика из аликов» грозит скандалом, выходкой, бунтом против регламентированных, обывательски-стереотипных представлений о жизни. Его приятель Кузаков удивляется: «В чем дело?.. Чем ты недоволен? Чего тебе не хватает? Молодой, здоровый, работа у тебя есть, квартира, женщины тебя любят. Живи и радуйся. Чего тебе еще надо?»¹³¹. Это мнение подчеркивает романтическое превосходство героя, который выше, «крупнее» окружающей среды бла-

¹²⁹ Вампилов А. Дом окнами в поле: пьесы; очерки и статьи; фельетоны; рассказы и сцены. С. 217.

¹³⁰ Теория литературы: в 2 т. / под ред. Н. Д. Тамарченко. Т. 1. С. 331.

¹³¹ Вампилов А. Дом окнами в поле: пьесы; очерки и статьи; фельетоны; рассказы и сцены. С. 234.

годаря бунту против своего бытового, безыдеального существования. Именно недовольство собой, мучительное ощущение пустоты («...мне все безразлично, все на свете. Что со мной делается, я не знаю... Неужели у меня нет сердца?»), незаурядность и обаяние снимают момент абсолютной «отрицательности» героя, как это всегда происходило при обращении художников к образу Дон-Жуана.

Драматическая интерпретация этого «вечного» образа, таким образом, объединяет признаки некоего архетипического единства. Наряду с родовыми признаками при этом следует учесть и жанровую природу драмы. Если сравнить Дон-Жуана в комедии Мольера с Дон Гуаном Пушкина, можно увидеть резкое отличие трагической версии от комедийной. Стремление пушкинского героя достичь предельного торжества в любви (приглашает командора на свидание с Донной Анной, инкогнито добивается ее расположения, затем раскрывает свое инкогнито с целью добиться ее любви, несмотря ни на какие преграды) с неизбежностью ведет к столкновению со смертью. Все его душевные движения приводят, в сущности, к этому столкновению. В момент, когда Дон Гуан приобщается к подлинному бытию – возможности любить и быть любимым, для читателя проясняется сам конфликт: на фоне восстановления равновесия героя с миром обнаруживаются и причины нарушения этого равновесия, заложенные в самом герое – эгоизм, отрицание и попирание общечеловеческих норм. Если учитывать противоположность жанров трагедии и комедии, в драматическом произведении «сталкиваются в поступках и волевых устремлениях... разные нормы правды»¹³².

В «Утиной охоте» налицо отход от «амплуа» Дон-Жуана – он продиктован фактом самоосознания героя. В основе сюжета пьесы Вампилова лежит глубинное сознание Зилова, находящегося в разрыве с окружающим миром и ищущего причины этого. Вся пьеса построена на воспоминаниях и воображении героя, который желает решить проблему самоидентификации. В из-

¹³² Теория литературы: в 2 т. / под ред. Н. Д. Тамарченко. Т. 1. С. 320.

бранных им самим сценах-воспоминаниях Зилов-субъект становится уже объектом для нового суждения о себе самом. Попытки обнаружить истоки, причины своего разрыва с миром, соединить «времен распавшуюся связь», восстановить целостность бытия Зилову не удаются. Не приносит облегчения и прикосновение к смерти. Он не может принять мир таким, какой он есть, недоволен собой как частью этого мира, но и осознает свое бессилие. Важно здесь подчеркнуть экзистенциальную суть характера в самой неудовлетворенности Зилова: разрыв не преодолеваем и не излечим, ничем и никогда. Вампилов создает драму о том, что достичь свободы самоосуществления для нового Дон-Жуана невозможно. Гармонический идеал недостижим, стремление прорваться из реального мира в другой, идеальный мир бессмыслен, так как человек не свободен от быта, от времени, от окружающих людей.

Итак, наряду со склонностью драмы к использованию традиционных «амплуа», в ХХ в. сложилась и другая традиция: построение драматического сюжета на возможности решения герояем проблемы самоопределения. Именно эта традиция отразилась в «Утиной охоте» – в герое обнаружилось сознание экзистенциальной личности, столкнувшейся с конечной бессмысленностью человеческого усилия. Быть может, в этой абсурдности мировосприятия вампиловского героя и заключалось одно из самых ярких воплощений этого «вечного» образа в прошлом столетии. Именно неразрешимый внутренний конфликт, борьба разноречивых начал, игра ценностями и позволяют оценить созданный Вампиловым человеческий тип – тип, обнаживший черты универсальной личности, личности с рефлексивным сознанием (вспомним попытку Зилова сделать гамлетовское усилие – соединить порвавшуюся связь времен).

Нашу интерпретацию можно назвать в чем-то вольной, но несомненно одно: в пьесах Вампилова немало указаний на то, что автор мыслил образами мировой культуры, доказывал причастность ко всему, что создали художники прошлого, но связано это прежде всего со стремлением драматурга строить свой собственный, незаемный мир.

Время в пьесе А. Вампилова «Утиная охота»

Вопрос о времени в пьесах А. Вампилова чрезвычайно важен¹³³. Особенno это касается «Утиной охоты», где власть времени является всеохватной. Вот почему можно предположить: если выявить особенности художественного времени в пьесе, то многие загадки самой сложной и загадочной вампиловской пьесы будут разгаданы.

Фактор времени в драматическом произведении приобретает совершенно иное значение, нежели в романе или поэме. Слово в драме имеет функцию не рассказа, а прямого участия действующего лица. Говорящий равен рассказчику и рассказываемому. В драме не один рассказчик, а много точек зрения и соответственно много версий «истории», составляющей драматический сюжет. Особенno это важно для драмы XX в. В отличие от дочеховской драматургии, в которой, как отмечал Б. Бrecht, «все устремляется навстречу катастрофе», в «новой драме» все ведет «к неизменности»¹³⁴, в ней важно не только действие, но и эпическое раскрытие общего состояния мира. Недаром после пьесы «Прошлым летом в Чулимске», жанровая форма которой свидетельствовала «о некой переходности, экспериментальности», намечался «путь, по которому пошел бы Вампилов», если бы его жизнь не оборвалась так рано, – путь к романной форме¹³⁵.

Но если в эпическом времени важна последовательность рассказывания, то драма строится на сочетании аспектов времени и событий, ситуаций, на совмещении времен: прошлое в настоящем и наоборот. Все пьесы Вампилова, как замечено ис-

¹³³ См.: Имихелова С. С. Время в пьесе А. Вампилова «Утиная охота» // Три века русской литературы. Актуальные аспекты изучения: межвуз. сб. науч. тр. / отв. ред. О. Ю. Юрьева. Иркутск: Изд-во ИГУ, 2004. Вып. 6. С. 44–49.

¹³⁴ Brecht B. Театр. Москва, 1966. Т. 5/2. С. 40.

¹³⁵ Имихелова С. С., Юрченко О. О. Художественный мир Александра Вампилова. Улан-Удэ: Изд-во Бурят. гос. ун-та, 2001. С. 19–20.

следователями, «дают возможность наглядно увидеть... сложную игру временных и пространственных планов, системы взаимодействия между персонажами, пространством и временем»¹³⁶.

Время в «Утиной охоте» прописано подробно и тщательно: действие охватывает промежуток времени в полтора месяца и каждый день расписан очень точно, иногда до минут. Для героев важно, сколько минут осталось до конца перерыва или рабочего дня, в какое время встречаются герои в гостях или в кафе, сколько лет главный герой не видел отца и мать, когда жене ждать мужа, если он не явился домой вечером, когда кончится затянувшийся дождь и т. д. А для главного героя Виктора Зилова главным остается также вопрос, связанный именно со временем: когда начнется охотничий сезон и можно будет наконец-то попасть на утиную охоту.

Утиная охота в пьесе – это временной символ (в отличие, например, от пространственного символа вишневого сада у Чехова), который, кроме конкретного значения (осень, сентябрь, ранее утро), означает мечту, мираж. То есть образ становится, как у Чехова, поэтическим символом. Временные границы расширяются, расширяется и смысловое понимание пьесы.

На первый взгляд, герою отведена роль человека, который отмеряет время, торопит его, руководит им. Оно как бы зависит от него. Но время в пьесе также выступает самостоятельным персонажем, в свою очередь становясь поэтическим символом. Так, сцены, представляющие воспоминания Зилова, не просто восстанавливают прошлые события – они выступают тем утраченным временем, поиск которого совершается на наших глазах. То есть прошлому придаются черты остановленного времени. А началом этого поиска служит появление мальчика Вити – символа детства как начинающейся жизни – с траурным венком в

¹³⁶ Поляков М. В мире идей и образов: историческая поэтика и теория жанров. Москва: Советский писатель, 1983. С. 281.

руках, символизирующим факт смерти, окончания жизненного пути.

Действие начинается именно в день, которого с таким во-ждением ждал Зилов. Но, что парадоксально, когда этот день наступает, Зилов отказывается ехать на долгожданную утиную охоту и пытается покончить с собой. Оставшись в полном одиночестве, получив похоронный венок от друзей, он вынужден вспомнить все события, приведшие его к такому исходу. Действие движется не в хронологической последовательности, так как автору важно, что герой сам восстанавливает в памяти предшествующие события – начиная с новоселья полтора месяца назад и заканчивая скандалом в кафе «Незабудка», которое он устроил друзьям вчерашним вечером.

Интересно, что в этих воспоминаниях Зилов и Галина предаются другим воспоминаниям: пытаются восстановить прошлое шестилетней давности, тот день, когда они начали свою совместную жизнь; Галина, кроме того, рассказывает мужу об эпизоде из своего детства, так как она получила письмо от друга детства (в немецком языке есть наименование этого времени как давно прошедшего – *Plusquamperfekt*).

Более того, в какой-то момент Зилов даже заговорит о времени, значительно отдаленном от современности, – времени всемирного потопа, когда выскажет свое недовольство затянувшимся дождем, перечеркивающим его ожидания «первого дня» утиной охоты: «Этот дождь, по-моему, никогда не кончится... Он будет лить сорок дней и сорок ночей. А что? Однажды, говорят, так уже было...». Создается впечатление, что эту фразу говорит человек, сознание которого зашло в тупик, когда он вдруг осознает невозможность перехода настоящего времени в следующее мгновение. Отсюда прошлое, даже самое отдаленное, кажется близким, а пространство между настоящим и будущим – значительно отдаленным и неведомым. Таково чувство времени, присущее Зилову, испытывающему страстное нетерпение в ожидании будущего и одновременно страх перед будущим, которое может не состояться. Вот его слова в диалоге с Официантом: «...сегодня я гляжу на эти розы, а завтра я на охо-

те... Завтра мы отправимся пораньше, верно? Часиков бы в шесть, а, Дима?.. Если выедем рано, к вечеру будем на месте... завтра надо быть там. А как же? Иначе мы пропустим первое утро... Какие-то сутки – и мы с тобой уже в лодке, а? В тишине. В тумане. Выпей, Дима, за первое утро... Этот кабак мне опроверг. Мы не увидим его целый месяц...»¹³⁷.

В словах героя можно насчитать много слов, означающих конкретное время: *сегодня, завтра, часиков в шесть, к вечеру, сутки, целый месяц*. Но самым загадочным семантически-временным понятием является *первое утро*. Прямое значение его – это начало утиной охоты. Но для неудачливого охотника, каким является Зилов, «первое утро» – это не только желанное будущее. Это некая утопия. Становится ясным, почему герою Вампилова необходима работа памяти, почему он испытывает жгучую потребность вернуться в прошлое. Настоящее ненавистно, будущее утопично и только в прошлом можно найти опору для самоопределения. Это становится тем более важным, когда вспоминается обвинение жены Галины: «Ты все забыл». Не зря герой часто произносит слова «не помню» и в состоянии мучительного беспокойства пытается вспомнить прошлое. То есть забыть прошлое означает для Зилова утрату чего-то важного.

Вампилов в ретроспективной композиции стремится осветить события глазами героя и в этом видит некое оправдание этому «алику из аликов». Особые отношения героя с временем окрашивают все события, происходящие в реальности. Но герой способен воссоздать и события воображаемые, то есть возможное будущее. Он также может говорить и о предполагаемом времени (сегодня такое время мы назвали бы виртуальным): вспомним его монолог о копейке: «Ну вот мы с тобой друзья. Друзья и друзья, а я, допустим, беру и продаю тебя за копейку. Потом мы встречаемся...». Впрочем, о таком же времени может сказать и Официант: «Вроде бы они летят не в природе, а на картинке...». В «виртуальности» такого времени налицо безду-

¹³⁷ Вампилов А. Дом окнами в поле: пьесы; очерки и статьи; фельетоны; рассказы и сцены. С. 220–221.

ховность равнодушного, безнравственного отношения к жизни. Есть еще и время, которое можно назвать желаемым будущим: о таком времени говорит Галина, когда они с мужем въезжают в новую квартиру: «Мы здесь заживем дружно, верно?.. Как в самом начале. По вечерам будем читать, разговаривать...»¹³⁸. Такое время называют модальным, а значит, утопичным. Оно составляет контраст времени бытовому, бездушному, о котором, например, говорит практичный и трезвый Кушак: «...всему бывает время и место...». Таким образом, в пьесе очень важно время не только реальное, бытовое, объективное, в котором живет окружение Зилова, но и субъективное, внутреннее время, которым обладает герой.

Но и этим не ограничивается хронотоп в пьесе. Чем дальше развивается действие и работает память героя, тем все больше вступает в свои права время бытийное, вечное: это вневременность утиной охоты или остановленное время в finale пьесы. В разговоре с Галиной, стоящей за закрытой дверью, Зилов с воодушевлением и страстью представляет такое бытийное время, его одухотворяющую силу: «Ты увидишь, какой там туман – мы поплывем, как во сне, неизвестно куда. А когда подымается солнце? О! Это как в церкви и даже почище, чем в церкви... А ночь? Боже мой! Знаешь, какая это тишина? Тебя там нет, ты понимаешь? Нет! Ты еще не родился. И ничего нет. И не было. И не будет»¹³⁹. Это время, применительно к которому используют слова «всегда», или «первый (день, утро)». Это или начало – рождение, или конец времени – смерть, дыхание смерти, недаром это время называют эсхатологическим: «последний (вечер)».

Именно таково время в finale пьесы. В авторской финальной ремарке время как будто остановилось, «закончилось»: «...бросается ничком. Вздрагивает. Еще раз. Вздрагивает чаще. Плачет он или смеется, понять невозможно, но его тело долго

¹³⁸ Вампилов А. Дом окнами в поле: пьесы; очерки и статьи; фельетоны; рассказы и сцены. С. 173.

¹³⁹ Там же. С. 216.

содрогается так, как это бывает при сильном смехе или плаче. Так проходит четверть минуты. Потом он лежит неподвижно. К этому времени дождь за окном прошел, синеет полоска неба, и крыша соседнего дома освещена неярким предвечерним солнцем»¹⁴⁰. Это действительно остановленное мгновение – пост-эсхатологическое время как тоска по настоящему времени и истинной вечности.

Время в пьесе, как видим, полисемантично. Еще одно его значение – выпавшее время. Это редкий сорт времени, в котором пребывают люди, выпавшие из своего времени, оказывающиеся вне времени. Такой эффект достигается в «Утиной охоте» наложениями и смещениями пространства, возникающими в замутненном сознании личности, отчетливо выделяющейся на фоне окружающей среды. В типовом пространстве типовых квартир, типовых учреждений, кафе с типовым названием «Ромашка», рядом с типовым окружением, т.е. людьми, не имеющими сложной внутренней (и временной) организации (которой как раз и обладает Зилов), герой выглядит чуть ли не белой вороной, лишним человеком. Его приятель Кузаков удивляется: «Чем ты недоволен?.. Чего тебе не хватает? Молодой, здоровый, работа у тебя есть, квартира, женщины тебя любят. Живи да радуйся. Чего тебе еще надо?»¹⁴¹.

Слова Кузакова объективно подчеркивают романтическое положение Зилова в иерархии действующих лиц: герой выше, «крупнее» среды, несмотря на его незавидные поступки; его человеческая глубина, обаяние, незаурядность, романтическое превосходство снимают момент абсолютной «отрицательности» героя. Недовольство собой и самим миром, осознание своего бессилия перед ним – все это означает абсурдное мировосприятие, поскольку разрыв с миром не преодолеваем, не излечим, не удовлетворяем. Без этой сущности героя, конфликта, без такого понимания «вертикального» (М. Бахтин) времени в пьесе сама

¹⁴⁰ Вампилов А. Дом окнами в поле: пьесы; очерки и статьи; фельетоны; рассказы и сцены. С. 237.

¹⁴¹ Там же. С 234.

коллизия выглядела бы банальной, бытовой. Бытийный, онтологический смысл теряется в критических разборах пьесы, когда к ее герою применяют сугубо бытовую интерпретацию.

Модель времени в пьесе, таким образом, играет важную роль: она соответствует сознанию героя, оказавшегося в духовном тупике. Но осознание прошлого как достояния настоящего реабилитирует героя как личность еще живую. Парадоксально: слова *мертвец*, *труп* больше подходят не скандалисту и цинику Зилову, а трезвому и правильному Официанту.

Таким образом, двойственное отношение автора к герою подчеркивается особыми отношениями героя и времени: здесь и вина Зилова, и верность себе, и мучительная переоценка себя прежнего и нынешнего. В коллизии противостояния личности и среды драматург отдает приоритет личности, обладающей собственным, внутренним временем, острым переживанием времени. В этом видится механизм самосохранения, спасения героя, вернее, надежда на его спасение. Именно так может быть прочитан загадочный двойственный финал пьесы. Ведь способность оглянуться, взглянуть в свое прошлое, устремленность человека в прошлое очень важны для человека любого времени, общества. Работа памяти, соединяющая прошлое, настоящее и будущее, – это и есть то, что отличает подлинную культуру и зрелую культурную личность.

Алмазы и изумруды Степана Лобозерова

Книга, в которой собраны все пьесы Степана Лобозерова, несомненно станет событием в культурной жизни нашей республики¹⁴². Наконец-то под одну обложку поместились все написанное драматургом – нашим земляком, все пьесы, многие из которых были и до сих пор являются лидерами по числу постановок в российских театрах. Вот почему идея издать его пье-

¹⁴² Лобозеров С. В ста шагах от праздника: сборник пьес [послесловие С. С. Имихеловой]. Улан-Удэ, 2007. 320 с.

сы у всех, кто любит театр, кто следит за современной литературой, вызывает воодушевление и радостную готовность поддержать ее.

Облик драматургии Лобозерова таков, что ее нельзя перепутать ни с какой другой, и не будет преувеличением заявить о существовании в современном художественном процессе особого явления под названием «театр Лобозерова» с только ему присущим стилем, с только ему свойственной отметиной. В то же время эти пьесы очень разные. Вразрез с уже сложившимся мнением, что он пишет социально-бытовые комедии на деревенскую тематику с благополучными финалами, в лобозеровском театре обнаруживаются и драмы с поистине трагическим звучанием, например, «Коммерсанты», есть мелодрама «...его алмазы и изумруды», есть точно и почти документально воспроизведенные картинки не только деревенской, но и городской жизни – «От субботы к воскресенью», «В ста шагах от праздника». Практически во всех пьесах имеются разнообразные типы городских жителей, кажется, списанные с натуры. При всей целостности созданного Лобозеровым театра в нем талантливо отразилось многообразие, многосложность современной действительности.

Как и его талантливый предшественник А. Вампилов, Степан Лобозеров пишет сцены из провинциальной жизни. Его герои живут в забайкальской семейской деревне и небольшом городе; изображенный быт, уклад этой российской глубинки отмечен у него доскональным знанием, пониманием житейских и нравственных законов, человеческой основательностью живых характеров. Как и Вампилов, он в совершенстве владеет принципом жанрового синкретизма – переплетением комедийных, трагедийных, мелодраматических, водевильных, фарсовых и сатирических элементов. Оказалась близкой Лобозерову и опора на анекдотическую ситуацию при построении сюжета, так свойственную вампиловским пьесам.

Первые пьесы драматурга «Маленький спектакль на лоне природы» и «По соседству мы живем» были поставлены на сцене Русского драматического театра г. Улан-Удэ в 1982 и 1984 гг.,

лишь затем они вызвали интерес у солидных академических театров и провинциальных трупп, были опубликованы в столичных журналах и альманахах. Лобозерову повезло – он встретил «своего» режиссера-единомышленника в лице художественного руководителя театра Алексея Буркова, тоже выходца из деревни. Оба они в этот период испытывали одинаковый творческий импульс: стремление найти собственную тему, собственный выход из состояния достаточно драматического, свойственного многим художникам этого времени – поиска некой гармонии, цельности в мире насквозь дисгармоничном. Дебют драматурга на сцене театра состоялся в период, когда интерес к деревенской тематике уже пошел на спад. На первый взгляд, ее конфликт повторяет традиционное для «деревенской прозы» противостояние города и деревни. Но драматург отменяет главный атрибутивный признак произведений «деревенщиков» – превосходство старозаветной деревни перед алчным городом. Скорее, как это подтвердились дальнейшим развитием лобозеровской драматургии, ее можно отнести к «поствампиловскому» направлению в театре, обозначившему разрушение ценностей, распад традиционных связей, дисгармонию во внешнем и внутреннем пространстве человека, потерянность, одиночество.

В пьесе «По соседству мы живем» и сельские жители – супруги Журавлевы с характерными для семейской деревни именами Никанор и Агриппина, – и городская интеллигенция в лице супругов Старковых: художник Владимир Леонидович и филолог Вика, – в равной степени не заслуживают симпатий автора. Их поступки, речи, представления по-обывателски стереотипны, житейски неприглядны. Убеждения Журавлевых, желающих с помощью художника устроить судьбу своей дочери Кати, переданы в преувеличенно-огрубленном виде устами Варвары, матери Агриппины: «Они в городе лопатой гребут...», «Денег-то сколько им отвалили?...» Конфликт разрешается моментом взаимопонимания, человеческой чуткости и солидарности со стороны Агриппины, которая сумела понять душу рефлексирующей и страдающей Виктории.

Пьеса «По соседству мы живем» доказала неслучайность успеха первой пьесы Лобозерова. Кроме того, зритель понял, что в театр пришел великолепный комедиограф. Действительно, на фоне привычной идейно-тематической направленности, по-нятных героев, устоявшихся жанров советской драмы пьесы Лобозерова, как когда-то и пьесы Вампилова, были встречены настороженно, так как ломали стереотипы, сложившиеся в драматургии и театральном искусстве. Затруднение в их восприятии было связано с новым отношением автора к изображенными событиям и героям: было неясно, сочувственное оно или сатирически-обличительное. Та разновидность лирической комедии, в свое время открытая Чеховым, в «исполнении» Вампилова, а затем и Лобозерова была видоизменена и потому выглядела явлением необычным.

Следующая пьеса драматурга «От субботы к воскресенью» была также поставлена А. Бурковым, а затем опубликована в журнале «Современная драматургия» (1988). В ней более отчетливо зазвучала большая внутренняя тема, внутренний конфликт, который Бурков сформулировал так: в Лобозерове «не могут примириться две субкультуры – деревенская и городская. В этом, мне кажется, заключается ощущение внутреннего драматизма, которым наполнены его произведения»¹⁴³. Талантливый режиссер почувствовал разлад социокультурного характера, требовавший своего разрешения. Для художника он был мучителен и вместе с тем стал источником, стимулом для творчества.

Эту внутреннюю тему, к сожалению, не чувствовали другие режиссеры, из столичных и провинциальных театров, широко обратившиеся в начале 1990-х к пьесе Лобозерова «Семейный портрет с посторонним», опубликованной в журнале «Современная драматургия» в 1992 г. Ситуацию в пьесе можно назвать анекдотической, она вся основана на розыгрыше, вскрывающем что-то важное в людях. Художник приехал в деревню, чтобы оформить клуб к празднику; его поселили в доме Тимофея, где одна комната выделена «под гостиницу». Приведший художни-

¹⁴³ Современная драматургия. 1988. № 6. С. 51

ка Мишка обнаруживает, что тому приглянулась Таня, дочь хозяев, а он сам за ней ухаживает. Поэтому он объявляет семье, что художник только что вышел из «психушки». А художнику, в свою очередь, сообщает, что семейка вся «с приветом». Принимая друг друга за сумасшедших, хозяева и гость все больше запутываются в отношениях... Постепенно все обычные действия и поступки, незначащие слова начинают восприниматься совсем в ином свете, истолковываться по-своему; напряжение растет. Неосторожная ложь с невероятной энергией и силой закручивает пружину конфликта. Хозяева и приезжий невольно следят друг за другом. Возникает страх, и все окончательно запутывается, превращаясь постепенно в общее безумие... И победой над этим абсурдом и безумием становится песня Тимофея, которую подхватывает вся семья.

Лобозеров талантливо и виртуозно развивает анекдотический сюжет и вдруг обнаруживает внутренний драматизм этой истории. Пьеса очень добрая и сердечная; автор любит своих героев, сочувствует им, верит в то доброе, что есть в их душах. Среди суеты и жизненной суматохи их застигают раздумья о смысле жизни и ценности человеческой личности. Им всем так хочется праздника, другой, лучшей доли, внимания к себе.

Пьеса «Семейный портрет с посторонним» была одной из самых репертуарных пьес первой половины 90-х годов. У нее есть продолжение – почти через 10 лет автор написал и опубликовал пьесу «Семейный портрет с дензнаками» (2001). Как диалогия обе пьесы поставлены в Томском драмтеатре, но, к сожалению, удачным этот проект назвать трудно. В постановке пьес драматурга, похоже, случается парадокс, характерный для наших дней: пьеса сегодня, как и всегда, приходит к зрителю только через театр, но театр не доносит чего-то главного, что содержится в тексте современного автора.

Каждый читатель-зритель лобозеровских пьес не пройдет мимо удивительного чувства театра, присущего их автору, о его особом даре театрального мышления. Отметит он и то особое чувство слова, тот дар обладания русским языком, которым владеет Лобозеров. Надо только ощутить эту способность к макси-

мальному погружению в стихию народной речи со свойственной ей предельной экспрессивностью. В этом смысле интересно взглянуть на пьесу «Коммерсанты» (1990), которая, на первый взгляд, стоит особняком в «театре Лобозерова». Язык драматурга здесь вбирает в себя то, что называется городским сленгом, который пришел во многом из «тюремной», «блатной» лексики. К радости читателя-читателя, Лобозеров очень тонко работает с этим словарем. Главный герой Васек, в отличие от своего «кентавра» и «корифана» Кеши, хочет во что бы то ни стало «стать человеком», и Кешина лексика его еще не захватила, не растворила в себе, правда, мыслит он все-таки только в этом ключе. На вопрос простодушного друга Николая, чего же требуется современным женщинам, он объясняет с опорой на свой жизненный опыт: «Да мужика им всем требуется! А мужик где? Сколько мужских колоний, посчитай-ка? А женских сколько? Даже половины не будет! Вот они и расплодились на воле. А мужиков нету...». И многие слова существуют для него только с тюремным окрасом: «Мы вашей встрече очень рады, настал свиданье с вами срок...» – повторяет он за завклубом Соней на репетиции агитбригады. «А может не надо? Вот это: *срок, свидание...* В зоне надоело».

Вслед за Васьком сразу понимаешь, как действительно надоело говорить и мыслить на *таком* языке. Ведь порой включишь телевизор, и видишь очередной фильм или сериал из жизни так называемых «бандитов», где актеры, обряженные в тюремную одежду или одетые в костюмы и посаженные в офисы и иномарки, объясняются словами вроде: «ты меня кинул, а я тебя, лоха, подставил»... Кажется, что в обществе вообще отсутствуют структуры, которые могут осуществлять минимальную «вкусовую» цензуру. Тем показательнее на этом фоне звучат слова наивных, нелепых героев Лобозерова, вынужденных жить в плену постсоветского криминального времени с этим «беспределом» в сознании, реальности, языке.

Финал пьесы лишен светлой надежды, которой почти всегда завершаются пьесы Лобозерова, – побеждает наглая тюремная сила со своими жестокими законами. Васек принимает их

неизбежную власть, невозможность жить «по-человечески», жалеть слабого. «Кум» и «дубак» Кеша заставляет Васька и Николая молиться во славу этой власти и с особым сладострастием требует в дальнейшем всегда подчиняться ему. И здесь Васек, находясь уже полностью под пятой Кеши, доказав свою полную готовность быть «шестеркой», вдруг отказывается подчиниться и кричит: «Если скажу *всегда*, значит не выйду (из тюрьмы) совсем, а мы все равно выйдем, все равно выйдем!». И это важно, что здесь и сейчас, пусть стихийно и неокончательно, но когда-то, где-то для героев в хаосе сознания и аду бесчеловечности обнаружатся порядок и подлинная свобода.

Одна из последних пьес драматурга, «...его алмазы и изумруды», характерна для эволюции внутренней темы Лобозерова. В ситуации безвременья, наступившей после революционно-перестроечных лет, драматургия и театр стремятся противостоять всеобщему распаду, но рецепты, которые они предлагают, не могут устроить зрителя. Достоинство пьес Лобозерова – в том, что они избегают благостного финала, не бегут от жестокой реальности. Драматург честно продолжает говорить о том, что его мучает, вот почему к его пьесам всегда следует относиться всерьез. В новой пьесе драматурга нет выхода из конфликта поколений. И хотя ее герой в finale приносит в жертву родителям с их традиционными устоями свою «неправильную» любовь – эта жертва воспринимается с грустью, ведь она принесена ради того, что реально себя уже изжило – просто сын не может переступить через своих стариков. Убедительно показывая традиционализм родителей, драматичный и, в сущности, непрощаемый, уже трудно видеть торжество исконной нравственности. Вот почему сюжет воспроизводит только один вывод: выхода нет, конфликт поколений непреодолим.

Последняя пьеса «В ста шагах от праздника», о которой драматург говорил на фестивале, посвященном 70-летию А. Вампилова в Иркутске, готовится к постановке в родном театре.

Можно говорить и о присущем Лобозерову стремлении к притчевому звучанию, надвременности, к постижению философии повседневности, изучению сплошного, нерасчлененного

потока жизни, а также к максимальному погружению в языковую стихию народной речи со свойственной ей экспрессивностью – то есть всему тому, что так отчетливо проявилось и в драматургии Вампилова. В целом, пьесы Лобозерова доказывают устойчивость вампиловской традиции в современной драматургии, творческое ее освоение и преломление, свидетельствуют о том, что драматург на ее основе находит перспективные пути отражения новой реальности.

Следует отметить ту огромную роль, которую играет словесное творчество, творчество отдельной талантливой личности. Именно от работающего со словом, особенно того, кто наделен, кто принял этот дар и достойно им распорядился, зависит нормальное существование русского языка. Драматург Степан Лобозеров талантливо и щедро использует свой дар, земной и божественный – искусство обладания русским языком, упорно соединяет тяжкий долгий труд и вдохновение, а главное, продолжает верить в слово, которое дает ему полноту веры в себя, в полноту бытия.

«Панночка» и «Брат Чичиков» — пьесы-фантазии Н. Садур по мотивам Гоголя

Несмотря на явную связь с произведениями Гоголя, Нина Садур в своих пьесах «Панночка» (1986) и «Брат Чичиков» (первый вариант, 1993) отразила существенное отличие от классика: в созданном ею художественном пространстве предстает мир хаоса, господствуют инфернальные, мистические силы. Эти силы активно живут и действуют в мире людей, а значит, главные герои – философ Хома Брут и Чичиков – существуют в пространстве незддоровом, неблагополучном.

В «Панночке» атмосфера казацкой жизни полна света, солнца, но в нем есть ведьмы, о чем казаки говорят и слушают рассказы. И после слов Философа о тайной дыре, сквозь которую заглянуть «в самое сердце земли» означает опалить свои

очи, ведьма – дочь пана уводит героя в потусторонний, мертвый мир, и в поединке с ней он погибает¹⁴⁴. В пьесе «Брат Чичиков» герой видит странное существо – Незнакомку, которая, как ведьма или нежить, искушает его, предлагает сделку с мертвыми душами, а за ее плечом возникает видение Черта, и чувствуется дыхание смерти¹⁴⁵. Философ и Чичиков пытаются сопротивляться миру темных сил, но после встречи с ним они не могут не измениться.

Втянутый мертвой Панночкой в другой, ночной мир, Философ уже не принадлежит миру людей, хотя после первой встречи с ней еще пытается вернуться к жизни – в этом видится отличие от гоголевской повести «Вий». После второй ночи он уже не жилец в своем мире, потому что стал седым, «обмерзлым», стал говорить другим языком. И он понимает, что нужно кому-то сделать так, чтобы только живые и радостные голоса остались на всей земле и не звучали вместе со стоном, который «идет аж из сердца земли и скоро уже наверное расколет землю на кусочки»¹⁴⁶. Перед уходом в третью ночь он показывает готовность принести себя в жертву ради сохранения мира живых. Он согласен, что именно он, «самый никчемный человек», должен быть брошен во «мрак разъяренный», чтобы заткнуть «проклятую бесовскую рану», поскольку выбор Божий пал на него.

Если в повести Гоголя Хому ведут на ночное свидание с Панночкой чуть ли не под конвоем, то в пьесе Н. Садур Философ идет добровольно, соглашаясь отдать свою жизнь за свет и добро в мире людей. А в пьесе «Брат Чичиков» герой, только перемещаясь из одного мира в другой, способен осознать свою

¹⁴⁴ См. подробнее: Имихелова С. С., Муллина Д. А. Особенности художественного пространства в пьесе Н. Садур «Панночка» // Вестник Бурятского госуниверситета. Филология. 2020. Вып. 4. С. 58.

¹⁴⁵ См.: Имихелова С. С. Собрал брат Чичиков собратьев по духу // Поэзия национального бытия: о литературе и театре Бурятии. Улан-Удэ: Изд-во Бурят. гос. ун-та. 2010. С. 130.

¹⁴⁶ Садур Н. Н. Панночка // Обморок: книга пьес. Вологда, 1999. С. 259.

выделенность из мира людей и выпадение из него. И постепенно обретает понимание устройства мира, в котором он оказался, как мира мертвцевов, свиных рыл, и бунтует: рвет купчие списки и принимает смерть.

Трансформация гоголевских произведений в пьесах Н. Садур объясняется, таким образом, организацией художественного пространства и, главное, авторской концепцией героя. Философ и Чичиков, находящиеся между двумя мирами, оказываются в пограничной ситуации между жизнью и смертью, чтобы познать «самое сердце земли» и найти выход в настоящий, живой мир, а значит, обрести знание о мире и о себе.

Именно так была прочитана в Молодежном театре г. Улан-Удэ пьеса «Брат Чичиков» в постановке Анатолия Баскакова. Спектакль долго жил в репертуаре театра и неизменно встречал зрительский интерес. В нем решался главный вопрос, сформулированный режиссером: где же выход живой души из мира мертвчины, где дорога, ведущая к спасению от этого мира?

В начале спектакля покачивается, как на качелях, гондола-лодка, накрытая грудой одежд, одеял, а в ней лежит свернутый в клубок получеловек, полуэмбрион. Так рождается Чичиков – тот, гоголевский, потому что он мечтает разбогатеть, намеревается завести верное предприятие, достичь благополучия, в том числе семейного, мчится в бричке с лошадьми, погоняемыми все тем же Селифаном, чтобы скупить умершие души. Дело верное, ведь мор на Руси. Но одновременно это и не тот Чичиков, а какой-то другой...

Чичиков в исполнении Леонида Иванова – обыкновенный, вполне заурядный субъект, эдакая скромная и одинокая «барка, носимая волнами». И в то же время бесконечно живой, простодушный, увлекающийся, остро чувствующий, наделенный совестью и стыдом. Его мысли о Боге сопровождаются чувством греховности, видением Черта, которого он смертельно ненавидит. В первой же деревне Маниловка он с ужасом понимает, что имеет дело с призраками, а не с людьми. Нет, не получается этому Чичикову обмануть, провести других, разбогатеть. У гоголевского героя не получается из-за того, что он, хоть подлец и

мошенник, но не холодный и бездушный делец, а человек с заскоками, с отклонениями в чисто русскую бестолковщину. У Садур и у Баскакова чичиковское предприятие не удается из-за того, что окружающий героя мир – неподлинный, иллюзорный, муляжный. Не получается потому, что, живя в фантастической стране, ты не можешь не стать неудачником, безумцем – а значит, героем.

Этот Чичиков не совсем гоголевский, потому что искушает его Незнакомка. Добрая и злая, отчаянная и задумчивая, чистая и вульгарная, не то Панночка, не то Утопленница, может быть, только видение, или маска на человеческом маскараде... Вместе с тем вполне реальная, и пугающая бедного Чичикова, и ласково обращающаяся по имени: Павлуша, душенька, глупенький, братец... У Садур она прежде всего ведьма, но в спектакле актриса Софья Гущина играет так, что ведьминское, дьявольски-жуткое отступает, в облике преобладает красота, а еще – мечта, любовь. В ней есть то, чего так не хватает Чичикову, – родственные отношения, уют, тепло, предвкушение домика, деток... Она выглядит живой, страдающей, хотя и не знает о том, кто же она на самом деле. Чичиков и ждет ее появления, и боится, подозревая о ее связи с бездной, с миром смерти, но тем не менее, просто-душно играет с ней, обижается на ее каверзы, верит ее ласковым обещаниям, страшится ее внезапных исчезновений. Именно она из искусителя превращается в его опору в мире масок. Именно она, живая и человечная, находится рядом с ним при всех встречах с масками: на балу у губернатора, в помещичьих усадьбах. С масками, оказывающимися лишь подобиями людей. И благодаря именно Незнакомке маленький человек Чичиков бунтует, рвет, сжигает купчие списки: коли мир состоит из муляжей, марионеток, надо идти за ней, вестницей из другого мира. А может быть, и на нее оказала воздействие встреча с единственным живым человеком – и в образе-призраке появляются человеческие черты, способность привязаться, влюбиться так, чтобы почувствовать: «Больно-то как!»

И когда маски-нелюди зашепчут, закричат: «Он сумасшедший! Он сошел с ума!», Чичиков становится личностью герои-

ческой: он примет смерть и его уход из мира мертвых станет возвращением к началу, к детству, станет новым рождением. Заканчивается пьеса и спектакль вопросом Чичикова-ребенка, обращенным к матушке-земле, чье живое сердце стучит в глубине, и чей стук он ощущает, находясь в ее чреве: «Матушка, когда я рожусь?»

Лирический монолог Чичикова звучит и по-гоголевски и, конечно, в духе Садур: «Где это я? Кто я?.. Как же мне докричаться?.. Русь, ты спиши? Я твой чудный невиданный гений. Не слышит и спит вся красавица... Боже... это колдун. Вон вылез клык и нос загнулся к самому подбородку. Что он выделывает над тобою, Русь моя? Он пьет черную воду и прыгает и кружится и колдует, и рожь твоя задрожала от страха вся. Проснись, Русь моя! Эй, поганый, выходи на бой. Она не мертвa, она только спит. Не кропи ее черной водой своей?.. Я буду драться с тобой»¹⁴⁷.

Нина Садур писала жуткую, мистическую драму-фантазию в 1990-е, в ней мало света, почти нет надежды на единение, страдание, любовь. Баскаков превратил ее в маскарад, парад масок-личин вокруг души человека, которая жива любовью, верой, тягой к подлинности жизни. Спектакль, как и его смысл, многослойен, и, снимая слой за слоем, зритель готов идти за режиссером и актерами, чтобы его наконец озарила догадка (впрочем, не единственная): а ведь сохранить свет надежды и любви в обманном мире сродни подвигу.

На вопрос: «Не страшно ли было обращаться ко всему, что связано с бесовщиной, чертовщиной, мистикой, порожденной контактом с силами зла в душе человеческой?», – постановщик объяснял, что как раз с этой целью и были придуманы маски. Маски страшные, неживые, а за ними еще одна, на этот раз актерская, так что настоящие лица актеров: Владимира Витина – Плюшкина, Алексея Фишева – Манилова и Ноздрева, Любови Рябковой – Коробочки остаются неувиденными. Как остаются

¹⁴⁷ Садур Н. Н. Брат Чичиков // Обморок: книга пьес. С. 413.

неуслышанными их голоса, чудовищно измененные. Колдун, видно, окропил все живое черной водой...

За искусством лицедейства стоит все-таки мысль экзистенциальная. Кто видел этот спектакль, тот помнит настоятельную потребность выработать к нему экзистенциальное отношение: это в сумраке наступающего утра столкнулись мрак и свет, добро и зло... Но и современная мысль передана драматургом зрителю: как важно человеку познать «самое сердце земли», когда обретение знания о мире, о себе затруднено, когда так важно задать себе вопрос о том, кто я, смогу ли я преодолеть все, что мешает, победить в себе того, кто колдует и мешает самостоянию, познанию самого себя... Мысль глубоко актуальная – и вечная.

Современная русская драматургия на театральной сцене г. Улан-Удэ

На театральной сцене в Улан-Удэ всегда можно было познакомиться с пьесами современных драматургов. Из наиболее запомнившихся спектаклей конца прошлого века прежде всего хочется отметить постановки пьес Степана Лобозерова в Русском драматическом театре им. Н. А. Бестужева. В Бурятском театре драмы им. Х. Намсараева особый интерес вызывали спектакли по пьесам А. Вампилова «Старший сын» и «Утиная охота», позднее – по пьесам Геннадия Башкуева. Одну из первых своих театральных рецензий автор написала, посмотрев спектакль по пьесе Александра Гельмана «Наедине со всеми» в 1983 г.¹⁴⁸ Активно ставились современные пьесы и в Молодежном художественном театре: трудно забыть потрясающие впечатления от спектаклей «Брат Чичиков», «Замерзли» по пьесам Нины Садур, также в репертуаре выделялась оригинальная по-

¹⁴⁸ См.: Имихелова С. С. Наедине со зрителем // Поэзия национального бытия: о литературе и театре Бурятии. Улан-Удэ: Изд-во Бурят. гос. ун-та. 2010. С. 104–107.

становка одноактной пьесы А. Вампилова «Дом окнами в поле»¹⁴⁹.

Хочется упомянуть также спектакли по пьесам Александра Галина «Звезды на утреннем небе» в Русском драматическом театре (реж. М. Хачатуров) и «Восточная трибуна» в учебном театре ВСГИК (реж. Джемма Баторова)¹⁵⁰. Отдельно надо выделить великолепную игру незабвенной Галины Шелковой в роли одной из героинь пьесы А. Галина «Звезды на утреннем небе» в середине 1980-х гг.¹⁵¹

После первых премьерных спектаклей оставалось непостижимой загадкой, почему Анна в исполнении Г. Шелковой – эта алкоголичка, лишенная родительских прав, проститутка с со- лидным стажем, потерявшая женский и человеческий облик, – вызывает в нас неожиданное сочувствие и неподдельный интерес. Почему вместо привычного осуждения и обязательной непреклонности мы ощущаем острейшее чувство вины перед Анной и другими подобными ей женщинами – героями спектакля? Ответ на этот вопрос подготовлен в немалой степени и драматургом, который задолго до поры гласности (пьеса написана в 1982 г.) тревожился о духовном неблагополучии общества, о непреходящих нравственных ценностях, оказавшихся под угрозой исчезновения.

В спектакле «Звезды на утреннем небе» Шелкова, подчинив свою игру жизненной правде, выявляет социальные и психологические истоки характера Анны. Актриса жестоко фиксирует узнаваемый и устрашающий вид беспробудной пьяницы – шаркающую неровную походку, опухшее безрадостное лицо, равнодушно-усталый глухой голос. Она сумела «прожить» всю

¹⁴⁹ Подробнее о спектаклях А. Баскакова см.: Имихелова С. С. Собрал брат Чичиков собратьев по духу; в соавторстве со студентами-зрительями // Поэзия национального бытия. С. 127–140.

¹⁵⁰ Имихелова С. С. Спектакль будущих режиссеров // Поэзия национального бытия. С. 116–118.

¹⁵¹ Подробнее см.: Имихелова С. С. Неожиданные роли: портрет Галины Шелковой // Поэзия национального бытия. С. 193–196.

жизнь героини – от восторженной девочки, в порыве энтузиазма откликающейся на призыв покорять и строить, до сегодняшнего жалкого существа, вышвырнутого не только из столицы (во время Олимпиады 1980 года), но как бы и из самой жизни.

Но и в этих изломах судьбы Анна поражает теплящимся в ней огоньком, глубоко человеческим желанием помочь обиженным и обделенным, обогреть теплым словом, дать надежду на последний жизненный шанс. В кульминационном монологе Анны – здравице в честь «наших» советских парней, не только спортсменов, которые «лучше всех» – звучат такая любовь и гордость, наряду с женской обидой, гневом, отчаянием, что вместе с героиней испытываешь такую же боль за то, что в стране оказались в дефиците мужское благородство, человечность и милосердие.

Почему я вспомнила этот спектакль и игру актрисы сегодня, в декабре 2024 г., сидя в зале Молодежного художественного театра? Удалось увидеть премьерный спектакль «В ожидании Еgo» по пьесе известного режиссера и драматурга Михаила Хейфеца, написанной в 2010 г. По сюжету четверых героинь обманул некий мужчина, заставив их объединиться в уничижительной ситуации ожидания его, единственного и неповторимого. Но женщины не теряют достоинства и оптимизма, и после финального призыва одной из них соглашаются быть верными «нашим» мужчинам. Со временем создания пьесы А. Галина «Звезды на утреннем небе» прошло 40 с лишним лет, но что изменилось в нашей женской жизни и судьбе, спрашивала я себя – и не находила ответа.

В эти же дни состоялась еще одна премьера – постановка пьесы Марии Зелинской «Хуманитас Инжиниринг», написанной в 2017 г. Таким образом, театр представил зрителям две пьесы современных драматургов, в которых отражен взгляд на нашу жизнь, можно сказать, отражен как в зеркале. Еще можно заметить, что часто мы, зрители, в этом зеркале могли увидеть нас самих – почти так же, как поется в песне из фильма: «на лицо ужасные, добрые внутри».

Режиссеры Владимир Витин и Артем Баскаков замечательно сумели настроить зрителей на эту волну. Обоим не занимать профессионального опыта, и театр успешно продолжает завоевывать внимание зрителей, задавая вопрос: что же есть эта наша жгучая современность? Ответ может дать и нестареющая классика, важная и традиционная для Молодежного театра. Непривычно вспомнились недавние гоголевские «Записки сумасшедшего» (реж. Анатолий Баскаков), где тоже вроде бы все про нас, про то, что принято называть «темой маленького человека». Человека, который в искусстве оказывается вовсе не маленьким, если заслуживает такого пристального внимания и классиков, и сегодняшних художников.

Оба спектакля основаны на абсурдности ситуаций, в которых оказываются героини, порой похожие на гоголевского сумасшедшего. В центре один и тот же сюжет, основанный на невозможности, несбыточности женского счастья – сюжет жизненный и актуальный. Как и в жизни, гендерная специфика в спектакле «В ожидании Его» выражена так, что каждая из четырех героинь так и не дождется своего мужчину, того, кто пообещал ей желанную встречу и не явился, посмеявшись над ней и другими неудачницами. Он прислал электронное письмо с одним и тем же текстом, где указал одно и то же место-время встречи и опознавательный знак – глямурный журнал. Их четверо, таких разных по возрасту и характерам, таких одинаково раннимых в желании встретить мужчину своей мечты. Свои имена они скрывают за «никами», которыми назывались в интернете, откликнувшись на свидание с Ним: Блондинка (ее играет Александра Володарская), Малолетка (Надежда Гаврилова), Училка или Интеллигентка (Надежда Коковина), Пожилая или Бабуля (эта роль стала бенефисом ветерана театра Любови Рябковой, справляющей юбилейную дату).

Каждая из актрис получила главную роль в спектакле и явно купается в ней. Все они могут назвать свою роль, как это сделала в разговоре со мной Надя Гаврилова, подарком судьбы. Надо было слышать заразительный смех зрителей, особенно тех, кто впервые попал в театр на ул. Димитрова, видеть реакцию на

выходки героинь, на их характерные позы и гримасы в первой половине спектакля, а во второй половине после монологов каждой из них о своей незадачливой судьбе вместе с ними испытать чувства сожаления и печали. Такую точную до мелочей талантливую игру редко можно увидеть на большой сцене репертуарных театров; именно здесь актрисы могли быть так близко к нам, зрителям, волновать нас так, будто их героини пришли из нашего быта, из прозы нашей жизни.

Эпизодические роли в абсурдистской комедии сыграли самые преданные актеры театра Алла Натансон и Евгений Хабаров. Жалкая судьба их героев – Бомжихи и Мужчины – напоминает прежние тексты из 90-х в жанре так называемой «чернухи». Этих эпизодов нет в пьесе, и они, хоть и позволили актерам проявить свой талант, несколько выбиваются из общей стилистики. Были вставлены, видимо, для контраста: безнадега этих эпизодов не затронет четверых героинь – ведь в них проявились наши российские женщины, которых не сломать. Что поделаешь – надежда умирает последней...

В другом спектакле – «Хуманитас Инженеринг» (т.е. Человек технологической эпохи) – сюжет встречи Мужчины и Женщины все-таки состоялся. Героиня по имени Лера (ее сыграла вновь очень заразительно Надежда Гаврилова), устав искать свой идеал мужчины, обращается в компанию с иностранным названием, создающую модели идеального мужа по личным пожеланиям заказчиц. Фантастический вымысел лишь подчеркивает абсурдность всех этапов, которые проходит Лера, чтобы за свои деньги получить эту модель. Спектакль с таким сюжетом вышел очень современным, где широко внедряемые визуальные технологии обработаны театрально, и это, согласимся, сложнейшая задача.

Так, Женщина-робот (Яна Баскакова) предстает в роли искусственного интеллекта, обрабатывающего заказ Леры. Сама заказчица ведет видеодневник – и мы с удовольствием наблюдаем ее на экране изменившейся в лучшую сторону, благодаря грамотному макияжу. Актриса играет очень эмоциональную молодую женщину, искренне поверившую в то, что с помощью

современных технологий можно получить созданный по своим желаниям мужской идеал. Собственно, ее предпочтения, высказанные в страстных монологах, и составляют первую половину спектакля. Эти предпочтения нужно оценить по бальной системе от 1 до 10, и героиня редко замахивается на высший балл, поскольку опирается на свой горький жизненный опыт.

Наконец идеал создан, и появляется во время первого сеанса встречи в облике актера Аюра Доржиева. Зовут его Артур, и он нормальный мужчина, хорошо сложенный, умный, у него все в порядке с юмором. Но он постоянно раздражает Леру, потому что строго следует ее пожеланиям и слишком часто произносит фразы, которые она хотела бы услышать от идеального мужчины. Другие сеансы мало что меняют: в людном месте, в квартире Леры, где они вынужденно вступают в интимные отношения, – везде герои только ссорятся, кричат друг на друга, как это часто бывает с молодоженами. Они чересчур требовательны друг к другу.

Так, после близости он спрашивает, хотела бы она детей. И на ее слова, в которых не находит четкого ответа, разражается злым монологом: «Детей может хотеть только человек, который разобрался с собой, который смог сделать себя таким, каким он хотел быть. Потому что производство детей – это продолжение себя. А зачем продолжать себя, если у тебя столько проблем, комплексов и трудностей в жизни?»¹⁵².

Развязка наступает в момент разрыва, когда Артур, или Модель № 8, – уже не модель, а владелец компании, которому грустно от очередной неудачи. Видимо, глубоко личной неудачи, как можно понять из игры актера. Но вот в разговоре с Женщиной – уже не роботом, а сотрудницей компании, его герой узнает, что Лера подписала договор о согласии получить свой заказ. И радуется, и объясняет, почему радуется. И здесь зрители видят отличие этого спектакля от предыдущего.

¹⁵² Зелинская М. Хуманитас Инженеринг. URL: <https://mashadrama.ru/roadtrip> (дата обращения: 10.12.2024).

Финальное объяснение Артура сыграно актером сдержанно, без нажима, однако так, что ты долго после спектакля не можешь успокоиться. Ты постоянно размышляешь обо всем, что увидела и услышала из его уст. Герой говорит, что не нужно искать в спутнике жизни свой идеал; прежде всего надо понять себя, разобраться в себе, сделать себя таким, каким ты сам хотел бы быть. Именно так должен говорить со зрителем умный, пронзительный спектакль. Именно так должны играть актеры, чтобы надолго запомниться, чтобы зритель смог многое осознать, понять важное в самом себе. Спасибо театру за это.

РУССКИЙ ПИСАТЕЛЬ
В НАЦИОНАЛЬНОЙ РЕСПУБЛИКЕ
О специфике литературного процесса в Бурятии

Роман И. К. Калашникова «Жестокий век»
в художественном сознании бурятских писателей
(романы «Тэмуджин» А. Гатапова
и «Джамуха» В. Гармаева)

Творчество русских писателей Бурятии стало особой страницей в истории литературы российских народов и в литературном процессе Бурятии всех его периодов. Причастность к традициям русской литературы не помешала им отразить открытость другому народу, другому нациальному миру, преданность той земле, которая их взрастила и которая повлияла на их формирование. Замечательный вклад в развитие литературного процесса Бурятии внес Исаи Калистратович Калашников. Его романы, повести, рассказы обогатили не только русскую отечественную литературу, но и оказали огромное воздействие на бурятских писателей. Благодатное воздействие нашего классика на литературу Бурятии продолжается и сегодня.

Доказательством тому может служить русскоязычная проза Алексея Гатапова – рассказы из сборника «Первый нукер Чингисхана» (2005), роман «Тэмуджин» (2010–2020), и Владимира Гармаева, автора исторического романа «Джамуха» (2008). Эти произведения выявили закон преемственности в освещении эпохи и личности Чингисхана вслед за ставшим классикой романом И. Калашникова «Жестокий век» (1974, опубликован в 1978 г.). По-другому и быть не может: ничто не появляется из ничего. Продолжатели творческих завоеваний И. Калашникова в жанре исторического романа, бурятские писатели продолжают заниматься благим делом – воспитанием в современниках обостренного чувства истории, напоминанием о принадлежности к родной истории, формированием в них исторического зрения.

Для А. Гатапова особый интерес представляет история древних племен Центральной Азии. Говоря о своих предшественниках, он называет два имени: И. Калашников и В. Митыпов. Именно их романы «Жестокий век» и «Долина бессмертников», по его признанию, послужили импульсом для творчества. Под этим признанием мог бы подписатьсь и В. Гармаев, создатель романной трилогии «Десятый рабджун» об исторической судьбе хори-бурят на рубеже XVI–XVII вв.

Чтобы увидеть отличие произведений А. Гатапова и В. Гармаева от романа И. Калашникова «Жестокий век», достаточно сравнить их концепции истории и исторической личности, каждая из которых обусловлена не только временем написания, но и национальной ментальностью. Сегодня исторический писатель, живущий в Бурятии, вряд ли может пройти мимо личности Чингисхана, сыгравшего огромную роль в истории многих народов, – масштаб этой личности изначально предполагает не просто интерес художника к исторической эпохе, но и возможность выразить глубоко личную тему.

О сложности темы и этой исторической личности размышлял И. Калашников, приступая к своему грандиозному замыслу. Для периода 1960–1970-х гг. писателем был дан «абсолютно новый взгляд на опыт интерпретации российской истории», в споре с догматическими представлениями о личности Чингисхана, об исторических корнях его появления. «Тем самым созданный миф “Россия страдала под монголо-татарским игом” частично дезавуируется, частично начинает вести к более сложным трактовкам»¹⁵³.

Обращение Гатапова к данной теме можно объяснить этим же историко-культурным дискурсом и тем, что писатель идет дальше в ногу со своим временем: он создает роман «Тэмуджин», опираясь на тезис о глобализационном, цивилизационном значении личности Чингисхана, сформулированный историком Б. Дашибаловым следующим образом: «Монголы

¹⁵³ Башкеева В. В. Исаи Калашников. Литературная биография. Улан-Удэ: Изд-во Бурят. гос. ун-та, 2017. С. 42.

ХIII века были носителями идеи евразийства, они разрушали замкнутость, косность сознания, религиозную нетерпимость и создавали открытое евразийское пространство и планетарное мировоззрение... Громадное государство Чингисхана просуществовало более 200 лет потому, что его жители обрели справедливость, закон и порядок»¹⁵⁴.

Для исторического писателя, быть может, более, чем для других, важна концептуальность, тот взгляд на историческую эпоху, который исследователи часто называют историософией. Гатапов в своем романе выражает согласие с теми учеными, кто подчеркивает глобализирующий характер деятельности Чингисхана, ее исторически оправданную целенаправленность. Так, известный философ И. С. Урбанаева писала: «...великий степной реформатор сознательно культивировал отрефлексированную им центрально-азиатскую традицию... чтобы обеспечить единство своего мира и навести в нем порядок, соответствующий понятию человека и человеческого достоинства»¹⁵⁵.

Конечно же, для А. Гатапова как историка огромное значение имеет дотошное знание эпохи, ее реальное наполнение деталями давно прошедшей жизни, а научная точность и историческая строгость являются основными принципами. Но, как и И. Калашников, он прежде всего художник, и потому не всегда придерживается документально подтвержденных сведений, некоторые факты, названия племен и родов во многом вымыщленные. В центре внимания писателя оказываются нравственные вопросы, для его героя важна гармония с самим собой, с природой, обществом. Отрицая «слишком идеологический подход» Калашникова к личности Чингисхана, т.е. грешащий односторонностью, Гатапов утверждает и свою «идеологию», отражающую сегодняшнее историческое знание и сознание.

¹⁵⁴ Дашибалов Б. Беседа с журналистом А. Махачкеевым // Информ Полис. 2003. 15 окт.

¹⁵⁵ Урбанаева И. С. Человек у Байкала и мир Центральной Азии: философия истории. Улан-Удэ: Изд-во БНЦ СО РАН, 1995. 288 с.

И. Калашников в своем дневнике описал принцип работы над романом: «18 февраля 1971 г.: ...мне хочется сделать вещь так, чтобы казалось, что события происходят сегодня... Главное – внутренняя психология и вопросы жизни, которые важны и сейчас, спустя семь столетий»¹⁵⁶. Позиция исторического художника проявилась в том, что он конструировал историю в соответствии с идеалами, представлениями своего времени. Именно так понимался им принцип историзма в художественном творчестве.

Гатапов также интерпретирует историю и историческую личность в соответствии с идеалами своего времени. Так, его Тэмуджин в одноименном романе обладает необычайным для юного человека искусством стрельбы из лука, которое окружающими и самим мальчиком объясняется «шаманской кровью», т. е. исходит из иррационального чувства, даже мистического прозрения. Здесь мы имеем дело с рефлексивностью – произвольным конструированием собственных жизненных идеалов художника-историка. Кого-то, возможно, не устроит излишняя поэтизация изображаемых Гатаповым героев и событий. Но именно она и свидетельствует о концептуальной позиции прозаика, отличающей его коренным образом от предшественника – И. Калашникова.

М. Н. Ломунова в своей книге приводит еще одну запись из дневника Калашникова: «Писать возвышенное сказание я не намерен... Разумеется, окраска, колорит должны быть. Это все в очень умеренных дозах»¹⁵⁷.

Совсем по-другому относится к субъективной интерпретации истории Гатапов: поэтизация не выглядит идеализацией, а содержит чувство гордости за прошлое своего народа – чувство подлинного потомка чингисидов. Поэтизация для современного прозаика – это проникновение в поэтическое мышление кочевого народа, которое так увлекло его в начале профессиональной карьеры, во время работы над переводом эпоса «Шоно-батор».

¹⁵⁶ Ломунова М. Н. Исаи Калашников. Улан-Удэ, 1986. С. 70.

¹⁵⁷ Там же. С. 80.

В романе Гатапова о Чингисхане взросление, возмужание мальчика Тэмуджина происходит под непосредственным влиянием отца Есугея. На вопрос сына, «что самое плохое для мужчины», Есугей отвечает: «...это потерять лицо. Можно быть и рабом, имея свое лицо, а можно быть нойоном и не иметь его. Вечером перед сном и утром после сна мужчина должен думать о том, как достойно нести свое лицо и не уронить его. Это главная мудрость мужчины»¹⁵⁸.

В публицистически-лирических вставках, например, таких: «...всю свою жизнь до глубокой старости, падая и поднимаясь, стоя у края пропасти и на вершине могущества, он будет помнить эту мудрость, завещанную отцом: беречь знамя предков и лицо мужчины», можно усмотреть субъективно-личную интенцию Гатапова. Историческое знание необходимо ему для того, чтобы осознать самого себя, свою идентичность, в том числе национальную. Здесь уместно сравнение писателя с известным литературным героем – тоже историком по образованию, который следовал своему глубоко личностному восприятию канонизированной Евангелием истории и даже восклицал: «О, как я угадал!». Именно такую сверхзадачу и ставит перед собой исторический писатель сегодня.

Книга «Первый нукер Чингисхана» (как и снятый по рассказу кинофильм) вызывает интерес и благодарность современного читателя, уверовавшего в правоту субъективного прочтения истории. Соединив прошлое и настоящее, взгляды очевидцев, сохраненные в документах и преданиях, и историческое знание нашего современника, Гатапов пытается утвердить своеобразный этический идеал на все времена, тем самым утверждая, что с изменением исторических представлений расширят масштабы духовного зрения человечества.

Одним из ярких примеров творческой интерпретации истории является и роман В. Гармаева «Джамуха» (2012). Автор предлагает свой собственный, уникальный взгляд на историю – все события XIII века изображены с точки зрения их непосред-

¹⁵⁸ Гатапов А. Тэмуджин. Улан-Удэ: Респ. тип., 2010. С. 162.

ственного участника, друга и побратима Чингисхана, ставшего впоследствии его принципиальным врагом. В исторической науке нет единого мнения о загадочной и противоречивой личности Джамухи, о реальных мотивах его действий в эпоху становления Великого монгольского государства. Роман В. Гармаева открывает новые грани в изучении и осмыслении истории, представляя авторскую трактовку тех далеких событий и взаимоотношений между Чингисханом и его побратимом-соперником. Этот сюжет становится основным в романе «Джамуха», что принципиально отличается от эпического замысла и «Жестокого века», и появившегося позднее «Тэмуджина». Тем самым он еще дальше уходит от концепции, которой придерживался И. Калашников и которая последовательно развивала позицию автора главного исторического документа – «Сокровенного сказания монголов».

На основании этого документа сложилось общепринятое представление о бесстрашном предводителе монгольского племени задаранов Джамухе, который подружился с Тэмуджином еще в детстве и стал его ближайшим соратником в молодости, но впоследствии превратился в непримиримого оппонента Великого хана. По легенде, Джамуха и будущий Чингисхан трижды клялись друг другу в вечной дружбе и верности, скрепляя клятву кровью. Но со временем отношения двух сильных и успешных лидеров испортились, и Джамуха пошел войной на побратима. Долгая история их противостояния, полная интриг и предательств, заговоров и жестоких сражений завершилась поражением Джамухи и его казнью.

В историческом романе В. Гармаева ярко и детально описываются ключевые события той эпохи, столь значимой не только для монгольского народа, но и для всей мировой истории. Однако автор предлагает читателю свой собственный, оригинальный взгляд на взаимоотношения двух личностей, полностью переворачивающий общепринятый исторический дискурс. И в этом видится полемика не только с романом «Жестокий век», но и с другими художественными текстами о «завоевателе Вселенной». Джамуха предстает перед нами как человек,

оставшийся верным до самой смерти своей клятве другу-анде Тэмуджину и сыгравший решающую роль в создании единого монгольского государства.

Впервые узнав о намерении друга возглавить объединение монголов в один улус, Джамуха соглашается со всеми доводами и решением Тэмуджина: «Ты продолжай начатое тобой дело, я ничем, ни своим присутствием при разных встречах, ни какими другими действиями постараюсь не мешать. А что потом делать, куда двигаться задара нам, – покажет время»¹⁵⁹. При этом он понимает, насколько сложным и кровопролитным будет путь к осуществлению этой идеи: «Создание улуса всегда неотъемлемо от борьбы, от гибели несогласных и противников единой власти. А это неизбежная война и много крови. Неужели Вечному Синему Небу будет угодна эта вражда?» (с. 101). Но вскоре Джамуха, от лица которого и ведется повествование в романе В. Гармаева, понимает правоту своего побратима и тоже решает посвятить великому делу всю свою жизнь: «...я твердо тогда уяснил, что без сильной, единой власти и жесткого правления никакое объединение племен долго существовать не может. ...Жизнеспособно в степи среди кочевников, людей свободолюбивых, своенравных, дерзких и гордых, видимо, только единение народов под бесспорной и жесткой рукой умного и дальновидного правителя. Таким человеком и был мой анда Чингисхан, и останавливать его полет в самом начале ни мне, ни другому вождю во имя будущего монголов никак не следовало» (с. 134).

Рефлексия главного героя на протяжении всего романа демонстрирует, к каким тяжелым решениям и неоднозначным поступкам сподвигнет его главная мечта всей жизни – создать единое и сильное монгольское государство. После первого сражения против Чингисхана (в котором Джамуха, как и много раз в дальнейшем, не желал поражения противнику) он

¹⁵⁹ Гармаев В. Джамуха. Улан-Удэ: Изд-во БНЦ СО РАН, 2012. С. 92. Далее ссылки на страницы романа будут даны в тексте в круглых скобках.

размышляет: «Чингисхан ... сохранил так необходимые ему силы и приобрел первый опыт ведения боя. Так я думал и утешал себя, надеясь, что не изменил клятве побратимства, однако в глубине души я чувствовал какой-то нетающий комок и полного успокоения не наступало. В чем я ошибся, где поступил неправильно? Чего я добился и чем помог своему анде?» (с. 134).

Джамуха осознанно ставит себя в двойственное положение – злейшего оппонента Чингисхана в глазах всех монгольских племен и их вождей, и одновременно его тайного ближайшего соратника, который плетет сложные политические интриги, собирает в удобном месте и в удобные для Чингисхана союзы его врагов, обеспечивает победы своего побратима в главных сражениях. Эта двойственность главного героя, искусно изображенная в романе В. Гармаева «Джамуха», словно объясняет для читателя *реальную* подоплеку судьбоносных действий и решений Чингисхана, который за относительно короткий срок сумел одолеть, казалось бы, непобедимых врагов, одержать множество удивительных побед и в конечном итоге добиться главной цели – объединения монголов в единый улус. Тем самым автор словно воссоздает *настоящую*, по его субъективному мнению, картину исторических событий, которая – учитывая эту двойственную роль, взятую на себя Джамухой – действительно предстает стройной и логически завершенной.

После внезапного набега войск Чингисхана главный герой переживает не столько о своих потерях, сколько о том, что не имел отношения к очередному успеху своего побратима. В то же время Джамуха с удовлетворением воспринимает новости о том, что «в улусе Чингисхана установился твердый и справедливый порядок, что там приемлемые подати и праведный суд, что нет бедности, и людей оценивают не по происхождению, а по заслугам» (с. 213). Подобный новый образ жизни кочевников – это ведь и есть то, к чему стремились, чему посвятили свои жизни два друга детства.

Когда войско Джамухи окончательно разбито, он оказывается в плену у Чингисхана и ждет суда, который должен, по закону степей, завершиться казнью. Главный герой понимает, что обязан исполнять взятую на себя роль до самого конца: «...став волею судьбы в глазах и мыслях всех народов степи самым упорным, последовательным и непримиримым врагом Чингисхана, я никак не должен был рассчитывать на счастливый исход его суда» (с. 334). Когда читатель знает об осознанности и целенаправленности действий Джамухи, размышления главного героя кажутся особенно трагичными: «И что останется в этом мире от меня? Только воспоминания плохо знавших меня людей и благодарность анды, о которой он и говорить-то не может и не должен. Вождь задаранов Джамуха-сэсэн так и останется в памяти народов злейшим врагом Чингисхана и ярым противником объединения монголов в единый и могучий улус. Плохо это. Страшно и несправедливо. Разве что по истечении долгих лет ... развеют недобрую память обо мне в людях и восстановят в их сердцах мое имя... Но нужно ли будет живущим в то время монголам мое доброе имя, что сможет им дать эта правда? Ответить трудно» (с. 335).

Два побратима полностью посвятили себя главному делу жизни, но если Чингисхан вошел в историю как великий объединитель монгольского народа, то Джамуха сознательно и заранее согласился с ролью предателя, многократно нарушившего клятву верности и незыблемые законы степи, обрекшего свой род на вечное проклятие и забвение. Только узнав о *настоящих* устремлениях и мотивах поступков героя В. Гармаева, можно оценить невероятную высоту его самоожертвования, его преданности данным клятвам, его несгибаемой последовательности в достижении великой мечты двух выдающихся исторических личностей.

Произведение В. Гармаева можно отнести к жанру авторского мифа, который является продолжением и развитием традиций мифологического романа. Нarrатив, созданный на основе исторических источников наряду с мифами, предани-

ями и легендами, реконструирует архетипические сюжеты и героев, создает авторский, специфический образ реальности. В авторском мифе «правда мозаична: категория “истина” уходит, на периферии внимания читателя – позиция автора. …для авторского мифа важна не достоверность фактов, а то, как они изображены»¹⁶⁰. Оригинальный взгляд на исторические события эпохи Чингисхана в романе В. Гармаева «Джамуха» является ярким примером создания собственной, авторской концепции истории и исторической личности, творческим переосмыслением традиции классического исторического романа, каким для читателя является в том числе «Жестокий век» И. Калашникова.

Несмотря на субъективную и оригинальную концепцию В. Гармаева, роман «Джамуха» вызывает противоречивую оценку с точки зрения выстраивания повествовательной структуры от первого лица, в которой многое от публицистичности и даже тенденциозности авторской позиции, когда правота принятого решения героем-рассказчиком однозначно соответствует позиции автора. Понятно, что свои взгляды и свое мнение Джамуха скрывает и не делится ими с кем-либо, но еще до окончательного расставания с андой, чтобы покинуть и «перекраситься» по отношению к нему в глазах окружающих (конец 4-й главы), он оставляет при себе свои чувства и сомнения, и они не подвергаются сомнению. Психологически он чувствует не только готовность пожертвовать собой ради великой цели, но и противоположный импульс, человечески понятный, – зависть и обиду, что не его, а побратима монгольские племена поддержали и единогласно выбрали своим предводителем. Но следом сложность снова уходит, потому что «я» героя не идентифицируется в контакте с другими «я». Все это не способствует созданию объем-

¹⁶⁰ Пьянзина В.А. Авторский миф как жанр современной литературы. Филологические науки. Литературоведение. Теория литературы. Текстология. 2017. № 9(43). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/avtorskiy-mif-kak-zhanr-sovremennoy-literatury>.

ности характера главного героя и других характеров, не придает многозначности сюжетным коллизиям.

Можно сравнить данные замечания с откликами критиков на другие произведения писателя, чтобы увидеть общность между ними. Об отсутствии новизны в стилевом новаторстве в первой части романа В. Гармаева «Десятый рабджун» (1991) писала В. В. Башкеева. По мнению литературоведа, роман вполне традиционен, идет вслед за открытиями И. Калашникова в романе «Жестокий век» и В. Митыпова, автора «Инспектора золотой тайги»¹⁶¹. О недостающей свободе в передаче речевой выразительности в романе-трилогии «Десятый рабджун» было замечено авторами статьи о бурятском романе: «Конечно, выразительные приметы, конкретно-зримые детали, подробное изображение вещного мира – все это важно не только для исторического писателя, но что необходимо более всего – так это воссоздание стихии народной речи. Ведь субъективизация речи повествователя и героев в едином русле свободно льющейся, переливающейся различными оттенками смыслов русской речи... – все это способствует созданию сложной картины мира, сложных объемных человеческих характеров»¹⁶².

Вот почему роман И. Калашникова отвечает этому требованию, выводит истинно романного героя – незаурядную личность, с одной стороны, сформированную своим конкретным историческим временем, с другой – сумевшую правильно понять исторические потребности, исторические условия, понять, как их изменить в лучшую сторону. Но писатель приводит своего героя, предводителя-единодержца, в конце жизни к тому, что простые человеческие радости обходят его стороной. В «Жестоком веке» с Тэмууджином соперничают сильнейшие люди своего времени: шаман Тэб-Тэнгри, друг и соперник Джамуха, сотруд-

¹⁶¹ Башкеева В. В. Взгляд на литературы Бурятии и Якутии в контексте постперестроечной культурной ситуации // Вестник Бурятского государственного университета. Сер. Филология. 1997. Вып. 2. С. 103–104.

¹⁶² Имихелова С., Фролова И. Антология бурятского романа» – новый издательский проект // Сибирские огни. 2008. № 7. С. 163.

ничают талантливые военачальники Боорчу, Джэлмэ, Мухали, Субэдэй, братья хана. Но, по мысли писателя, только в простых людях живет душа народа, а ей суждено жить и существовать вечно.

На наш взгляд, традиция – это не просто продолжение разговора, это, прежде всего, спор, полемика. Проза А. Гатапова и роман В. Гармаева в типологическом аспекте и с точки зрения единства ментального подхода, рефлексивной позиции автора и его героев, позволяют поставить их в один ряд с романом И. Калашникова.

Поэмы Михаила Шиханова в литературном процессе Бурятии

Талантливый поэт и прозаик Михаил Михайлович Шиханов (1937–1988) – уроженец города Кяхты. Немало стихотворений посвятил он родному городу, где теперь есть улица его имени. В поэмах «Песнь рассвету» и «Крутоверть» трогательные строчки посвящены и селу Елань Бичурского района – родной земле отца, погибшего на Халхин-Голе в 1939 г. Важное место в творчестве М. Шиханова занимала работа переводчика бурятской поэзии, о сложности которой он отзывался следующим образом: «Миф о бескорыстной любви вспомнился мне в связи с размышлениями о роли в литературе писателя-переводчика, который ради иноязычного автора идет на невосполнимые жертвы: отдает свой талант, быстротекущее время»¹⁶³.

Период 1970-80-х гг. был одним из самых плодотворных для бурятской поэзии, и творческая деятельность М. Шиханова пришла именно на эти годы. Примечательно, что тогда особенно расцвел жанр поэмы – хотя в целом в русской поэзии последних десятилетий этот лироэпический вид переживает заметный спад. Как отмечал критик А. Немзер, «настоящему

¹⁶³ URL: <https://www.livelib.ru/author/1216685-mihail-shihanov>.

поэту сохранять верность поэме во второй половине ХХ века было не просто трудно, а очень трудно. Мешал не только близкий контекст (эксплуатация поэмы эпигонами, знаковый отказ от нее одних мастеров и радикальная трансформация жанра у других), но и контекст всей русской поэзии¹⁶⁴. Эта же мысль поэтически выражена и в стихотворении А. Кушнера «Отказ от поэмы»: «Зачем поэмы сочинять, / Вести себя высокопарно? / Сошлемся на старенье жанра...». Тем не менее, для бурятской поэзии этот жанр не является «устаревшим», и поэты Бурятии активно создавали свои варианты лирического эпоса, опираясь на национальную улигерную традицию.

В творчестве М. Шиханова выделяются поэмы, в которых повествование ведется от лица лирического героя. Эти произведения отличаются субъективностью, пришедшей на смену вышенным, героическим интонациям прежних времен. Подобную субъективизацию можно заметить и у других русских поэтов Бурятии – В. Липатова, А. Румянцева, А. Щитова¹⁶⁵, а также у бурятских поэтов, например, Н. Дамдинова¹⁶⁶. В наследии М. Шиханова особенно примечательны повесть в стихах «Сердечная история» (1977) и историческая поэма «Красное солнце» (1988).

По своей композиции «Сердечная история» представляет собой монолог героини – деревенской девушки Антонины – в разговоре с попутчиком в купе поезда, причем он же и является

¹⁶⁴ Немзер А. Поэмы Давида Самойлова // Самойлов Д. С. Поэмы. Москва: Время, 2005. С. 363.

¹⁶⁵ Подробнее см.: Имихелова С. С. Русская и бурятская поэма в литературе Бурятии: взаимосвязи и особенности жанрового поиска // Русская литература в России и мире: мат-лы междунар. науч. конф., посвященной Году литературы в РФ. Улан-Удэ: Изд-во Бурят. гос. ун-та, 2016. С. 147–157.

¹⁶⁶ См.: Имихелова С. С., Цыренова И. П. Поэмы Николая Дамдинова: о лиризации жанра в литературном процессе Бурятии 1960-х гг. // Вестник Бурятского государственного университета. Филология. 2023. Вып. 4. С. 78–88.

повествователем. Очень похоже построены и другие произведения бурятской поэзии в этом жанре, например, поэмы Цырен-Дулмы Дондоковой «Девушка с Байкала» (1962) и «Наша девушка» (1972), которые сама автор называла «поэмой в стихах и прозе» и «повестью в стихах».

Поэма М. Шиханова также объединяет поэзию и прозу, частную жизнь и общую судьбу. В начале «Сердечной истории» героиня как бы с неохотой («Не хотела ни о чем рассказывать, / но уж так и быть сегодня расскажу...») делится с собеседником переживаниями о своей работе, где она отказалась слить переговой дояркой («Душу славой не утешишь, / коль в себе себя убил»). Но постепенно девушка переходит к рассказу о «сердечных делах», о потере любимого человека («Просто – он остался на границе, / оборвав тяжелый вражий шаг...»). Совершенно особый ритмический и синтаксический строй произведения, сочетающего поэзию и прозу, характеризуется разнообразием искренних и исповедальных интонаций. Обращение к попутчику превращает рассказ Антонины в ролевое, сказовое повествование, в котором только в finale звучат лирические слова автора-повествователя:

Тоня, Тоня...
Встретился я с нею
В поезде, идущем на восток.
Тонкая косыночка из ситца,
Говорок из нашего села...
Ехала девчонка на границу,
Незабудки милому везла¹⁶⁷.

Так же построено повествование и в поэме Ц.-Д. Дондоковой «Наша девушка»: автор беседует с попутчицами по дороге в Хоринск, а по приезду ведет дружеский разговор с чабанкой Зоей. Обе поэмы схожи отсутствием хронологической последовательности, а также сюжетным строем: повествователя интересуют бытовые детали жизни и работы девушек. И Антонина, и

¹⁶⁷ Шиханов М. Моя Сибирь: стихи, поэмы. Улан-Удэ: Бурят. кн. изд-во, 1977. С. 85.

Зоя готовы stoически противостоять трудностям, любят свои непростые профессии, желают сохранить чистыми «честь и совесть». В обоих произведениях авторы избегают патетических фраз и риторики, используют прозаизмы, тем самым отменяя пафосность и метафорическую образность. В поэме Ц.-Д. Дондоковой героиня вспоминает о страшном испытании, когда ей пришлось спасать отару во время метели; кульминацией поэмы М. Шиханова является рассказ Антонины о том, как она узнала о гибели любимого.

В «Сердечной истории» поэт передает драматизм с помощью простой и приземленной лексики, даже в самый напряженный момент исповеди героини: «Черным громом среди неба синего / похоронка...». Масштаб горя Антонины – и сила ее характера – также показаны обыденными словами, лишь с использованием поэтических повторов: «Он поныне снится, снится, снится, / и, как нитка, обрывается душа».

Поэма М. Шиханова выдержана в стилистике повести, фокусируясь на конкретных бытовых (проводы Василия в армию) и производственных деталях (споры о делаах колхоза, об отказе стать показным «героем комтруда»). Героиня (и повествователь) словно стесняется громких слов о своей работе, о повседневном подвиге «маленького» человека – и эта скромность еще больше раскрывает красоту трудной жизни Антонины. Трогательный и одновременно героический характер девушки выражен благодаря ее искреннему тону, повторам в повествовании: «Не хотела о себе рассказывать, / но разговорилась, расскажу...»; «Не хотела ни о чем рассказывать, / но уж так и быть, сегодня расскажу...» и, наконец: «Многое тебе уже рассказано, / ну и о последнем расскажу...». За этими повторами – не просто чередование эпизодов жизни, разных частей незамысловатого сюжета. За ними – постепенное самораскрытие человеческой души, стойкой в противостоянии невзгодам и трогательной в своем желании человеческого счастья. Когда Антонина восклицает: «...так душе необходимы и сердечные дела!», в ее словах слышится теплота авторской концепции личности, согласно которой частная, приватная сфера человека неотделима от общественной жизни.

Историческая поэма «Красное солнце», опубликованная в последней прижизненной книге поэта (1988), также стоит особняком в творчестве М. Шиханова. Очень точную оценку произведению дала Л. Шиханова: «Поэма «Красное солнце» – об удивительной судьбе гуманиста-просветителя, декабриста Николая Бестужева, о его неразрывных узах с Бурятией, о его романтической любви, о верности долгу и чести. Талантливо исполненная поэма есть единство замысла и воплощения. Поэма раскрывает истоки дружбы между русскими и бурятами, поднимает общечеловеческие вопросы и дает поэтически ясные ответы на них. В жанре поэмы дается образ Николая Бестужева в благодарной памяти бурят как самого родного им человека из когорты славных и благородных поселенцев – декабристов»¹⁶⁸. Автору действительно удалось поднять историческую тематику на высокий философско-эстетический уровень художественного обобщения. По жанру это сложный, очень оригинальный синтез эпоса и лирики с преобладанием эпического начала.

Поэма посвящена судьбам декабристов Николая и Михаила Бестужевых и Константина Торсона, сосланных в бурятское село Селенгинск (сейчас – Новоселенгинск). «Перед нами Сибирь простиралась широкою плахою...» – такими строками передает поэт трагическую участь самоотверженных и бескорыстных героев, сознательно пошедших на риск. О каждом из трех декабристов повествует отдельная глава, построенная в форме монолога, часто звучащего от имени коллективного «мы» всех участников восстания.

В центре поэмы – лирическое осмысление деятельности героев в сибирской ссылке, субъективный рассказ об их неустанной практической помощи местному населению: в области медицины, образования, сельского хозяйства. Это повествование звучит от лица одного из местных жителей – Эрдынея, в главе

¹⁶⁸ Шиханова Л. Д. Вехи жизни и творчества Михаила Шиханова // Шиханов М. Открытие Сибири. Избранное. Повесть, рассказы, поэзия. Улан-Удэ: НоваПринт, 2013. С. 7.

«В юрте». А личные переживания и думы декабристов, их рефлексия о жизни на бурятской земле переданы, например, в главе «Торсон вспоминает»:

Мы оставили память
на залитой кровью Сенатской,
мы в сибирской землице
своим устремленьям верны.
Разве света не прибыло
в этой долине бурятской?
Разве люди улусов
остались, как раньше, темны?
Завели огороды
по землям приречным буряты,
у горнила сегодня
куют сошняки да серпы...¹⁶⁹.

Поэма «Красное солнце» имеет некоторое сюжетное сходство со стихотворной драмой Н. Дамдинова «Кольцо декабриста» (1982). Но если «Кольцо декабриста» представляет собой лирический монолог главного героя, Николая Бестужева, то произведение М. Шиханова построено как последовательная смена точек зрения разных персонажей. Отдельные главы могут начинаться как монолог от первого лица, но затем перетекать в повествование от третьего лица – отражая мнение другого героя. Именно такая композиция у глав «Николай» и «Торсон вспоминает». Большая часть поэмы посвящена Николаю Бестужеву, чье имя вынесено в название: местные жители прозвали его Улан Наран (в переводе с бурятского – «красное солнце»). Очевидно, Н. Бестужев заслужил такое имя благодаря своему великодушию и бескорыстию; солнце дарит свет и тепло, и Николай стал для бурят настоящим подарком судьбы, «счастливой судьбы талисманом».

¹⁶⁹ Шиханов М. Красное солнце // Шиханов М. М. Собираясь в дорогу последнюю...: поэмы и стихи разных лет. Улан-Удэ, 2007. С. 111–112.

По две главы отведено монологам Михаила Бестужева и Константина Торсона, одна – размышлению Эрдынея, и еще три главы написаны от лица дочери Эрдынея, на которой Николай Бестужев женился и называл Душой. Последняя глава «Прощание» включает в себя монолог Николая, а также описание чувств героини, навечно прощающейся с любимым. Такая композиция помогает поэту соединить в одном произведении две эпические темы – рассказ о жизни декабристов в ссылке и повествование о жизни бурятского народа.

Рамки сюжета расширяются с помощью различных поэтических средств: описание воспоминаний и снов героев, использование символики и аллегорий. Например, в главе «В Зуевской пади» наряду с рассказом о крестьянской жизни – в виде разговора Николая с бурятами-косарями – органично присутствуют его лирическая беседа со своим отражением в ручье. Лирическое звучание придается воспоминанию о невесте-дворянке, с которой он был разлучен, а также сновидению, когда «весеннею дробью дождинки» напомнили ему «в камере тихой задумчивый стук-перестук». Таким образом реализуется единство эпического и лирического начал как главная особенность жанровой природы поэмы Шиханова.

«Красное солнце» отличается от других бурятских поэм, посвященных историческим личностям. Так, в поэме Н. Дамдина «Песня о Доржи Банзарове» (1969) большую часть повествования – наряду с сюжетной линией о детстве первого бурятского ученого – занимает подробный рассказ о национальном быте и народных обычаях, который и составляет эпический план поэмы. При этом для автора важна каждая деталь, каждая подробность уклада жизни бурятской семьи. В поэме «Красное солнце» образ повествователя практически отсутствует, а частая смена монолога от первого лица рассказом от третьего лица убеждает читателя в том, что монолог продолжается и в этой форме. Подобное соединение двух типов повествования встречается уже в первой главе, когда признание Николая в любви к девушке-бурятке, любование ею («По углам, по снегу босиком / за такой побежиши...») сменяются описанием окружающей

природы, откликающейся на важное событие в жизни героя. Это описание пронизано субъективностью счастливых влюбленных:

Забираю я в женушки
дочь пастуха Эрдынея.
Сердце милой открыто
как степь, как байкальский рассвет!
И Бестужев с любимой
шагает в Посадской долине,
в смоляной,
мастерами-бурятами рубленный дом.
Сопки в ёхоре пляшут,
пылая подснежником синим.
Месяц, чем-то смущенный,
мелькнул и пропал за прудом¹⁷⁰.

В этом фрагменте наглядно прослеживается взаимосвязь лирического монолога и эпического повествования. Если в поэме Дамдинова изображения окружающего мира почти не связаны с сюжетными событиями, то у Шиханова природа – важнейший прием психологизма, природные образы всегда появляются в тесной связи с настроением героев. Например, печальные размышления Михаила Бестужева о неудачном восстании перекликаются с такой строкой: «за окошком луна проскользнула жандармом Вселенной». А радостное настроение Николая, ощущение открытости миру соответственно окрашивает и окружающую природу:

Селенга многоводна,
И светом сияет пучина.
Омуль прет косяком –
аж торчат плавники на виду!
А вдали семь хребтов
раскатились седыми волнами:

¹⁷⁰ Шиханов М. Красное солнце // Шиханов М. М. Собираясь в дорогу последнюю...: поэмы и стихи разных лет. Улан-Удэ, 2007. С. 59–60.

не забыл о снежке
рыжекудрый сентябрь...¹⁷¹.

Природные катаклизмы, такие как землетрясение, входят в поэму параллельно с драматичными событиями в жизни героев. Невыносимые переживания женщины, которая не может назвать любимого законным мужем («Я жена иль любовница? Кто мне ответит на это?»), у которой отняли детей, носящих чужую фамилию («А матери только детьми-то и живы!») завершаются ее трагическим уходом из жизни. В последней главе «Прощание» Николай Бестужев сравнивает смерть жены с отчаянным, гибельным мигом, равным разрушительному землетрясению.

Эпическое содержание поэмы «Красное солнце», в частности, этнографические реалии быта бурятского народа, как нельзя лучше подходит синтетическому жанру поэмы, потребности ее автора выразить внутренний мир героев. Присутствие в повествовании нескольких лирических «я», метафоричность и символичность образов создают полифоничность эпической поэмы, на которую большое воздействие оказала идея солидарности двух народов. В своей художественной концепции декабристского восстания М. Шиханов объединяет в одном смысловом поле героику борьбы за свободу и горечь потерь в этой борьбе. Одновременно поэту удается сохранить проникновенный лиризм и высокий пафос произведения, даже несмотря на отсутствие повествователя или лирического субъекта, характерного для традиционной лирической поэмы. Это достигается за счет импрессионистской субъективности в изображении реальности, будь то картины природы или динамика взаимоотношений между людьми.

Таким образом, в поэмах М. Шиханова проявилась тенденция субъективизации, важная для этого жанра и в бурятской литературе. Она значительно повлияла на такие жанровые модификации, как стихотворная повесть и эпическая поэма. Эта

¹⁷¹ Шиханов М. Красное солнце // Шиханов М. М. Собираясь в дорогу последнюю...: поэмы и стихи разных лет. Улан-Удэ, 2007. С. 70–71.

особенность продиктована исчерпанностью жанра возвышенно-героической поэмы и во многом объясняется потребностью в поэме с ярко выраженным эпическим началом.

Эссеистика Андрея Румянцева в книге «Певцы родной земли»

Андрей Григорьевич Румянцев – большой русский поэт, родился в 1940 г. в Бурятии, в небольшой деревне на берегу Байкала. Его талант неотрывен от любви к родине большой и верности родине малой. Стихи, поэмы, переводы, литературная эссеистика, проза – все, что создано поэтом более чем за полвека, составило пять томов собраний сочинений. Долгие годы он работал в республике, издал целый ряд поэтических сборников, стал народным поэтом Бурятии. Затем возглавлял организацию иркутских писателей, сейчас живет в Москве. Во многих произведениях – поэтических и прозаических – отражена верность Румянцева друзьям-писателям: рано ушедшему Александру Вампилову, дружба с которым началась в Иркутском государственном университете, Валентину Распутину, с которым тесно связаны жизнь и судьба. Им он отдал дань в биографических книгах из серии «Жизнь замечательных людей».

Есть в арсенале Румянцева и книга, посвященная поэтам Бурятии – «Певцы родной земли», вышедшая в 1985 г. Со многими ровесниками-поэтами он крепко дружил, молодых и начинаящих приветствовал, поощрял советами. И это отразилось в книге, которая запечатлела рождение и формирование таланта не только поэта, но и прозаика, эссеиста.

Сборник «Этюдов о поэтах Бурятии» (так определял жанр книги сам автор) наполнен очень точными, глубоко поэтичными, образными строками о коллегах по цеху, о классиках бурятской литературы. Тонкое знание писательского труда, точная оценка индивидуального стиля каждого из поэтов замечательно отражаются в этюдах-статьях – а их в книге 18. Книга напоми-

нает лирическую прозу, так распространенную в эти годы, потому что о собратьях по перу, поэтах поведано субъективно и почти интимно. Многие фрагменты из книги напоминают стихотворения в прозе, потому что перед читателем предстает проза поэта.

В открывшем книгу «Певцы родной земли» эссе, посвященном Хоца Намсараеву, Румянцев пишет о народности мироощущения и фольклорной поэтике в произведениях родоначальника бурятской литературы. И в этом первом эссе бросается в глаза афористичность слога, свойственная прозе настоящего поэта: «Из бесценной кладовой народной мудрости черпал выдающийся мастер, и эту же кладовую пополнил он своими лучшими творениями»¹⁷².

Интересно, что в восприятие романа классика «На утренней заре» вплетен и личный биографический опыт самого автора эссе – напоминание читателю о близком соседстве родной деревни с бурятским селом, между которыми лежало только «поле, не разделенное межой». И прочитанная книга Х. Намсараева открыла страницы прошлого родного края, повествующие о дружбе русских и бурят – детей одной земли.

Строки любви и признания друзьям-писателям наполнены глубоко личным отношением к каждому, кто представлен в книге. Это раскрывается в особой душевной теплоте повествования о жизненном пути и творческом развитии всех поэтов, в непринужденной манере разговора, в приведенных цитатах из их стихотворений. Автор словно вступает в диалог с ними и подтверждает тем самым свою принадлежность к когорте певцов родной земли – Бурятии.

Вот как А. Румянцев писал о звучном и красивом названии травы ая ганга, с которой читатели теперь связывают лирику Дондока Улзытуева: «Я воспринимаю эту траву родной земли как поэтическое открытие Д. Улзытуева. Точно так же, как дру-

¹⁷² Румянцев А. Певцы родной земли. Этюды о поэтах Бурятии. Улан-Удэ: Бурят. кн. изд-во, 1985. С. 5. Далее страницы из книги будут даны в тексте в круглых скобках.

гим принадлежат открытия новых минералов или звезд на небе. Это название вдруг вместило в себя звуки, запахи и краски древних бурятских степей: трель жаворонка в вышине, аромат скошенных и увядающих цветов, пестроту веселого ёхора на летней поляне... Такие счастливые открытия приходят к поэту, как плата за неизбывную любовь к родным просторам, чуткую отзывчивость к людям, обостренную память сердца» (с. 74). Трудно точнее охарактеризовать лирику талантливого бурятского поэта. Назвать ее художественным открытием и доказать этот тезис лаконично и поэтично – в этом мастерство не только художника, но и ученого-литературоведа.

В своем эссе о Николае Дамдинове автор очень искренне, душевно и в то же время поэтично делится впечатлением о первой встрече с классиком бурятской поэзии: «...в конце пятидесятых годов увидел я группу молодых людей. Впереди, увлекая своих спутников, размашисто шагал высокий человек в плаще с развевающимися полами. Он то и дело оборачивался к товарищам и что-то энергично говорил... Почему-то я сразу решил: этот высокий – он. Возможно, покажется стертой фраза о том, что поэт всегда похож на свои стихи, но в данном случае это было именно так. ... Н. Дамдинов – один из тех поэтов, чей характер с точностью совпадает с характером его лирического героя, чьи жизненные тревоги, сомнения и мечты составляют реальный мир его стихов» (с. 52, 54).

Очень точно, с ясным пониманием масштаба личности своего коллеги по цеху, автор говорит о вкладе Н. Дамдинова в бурятскую поэзию: «...можно сказать, что он наиболее масштабно, чем его предшественники, отобразил в своих стихах, поэмах, исторических драмах и произведениях других жанров прошлое родного народа, его духовный взлет за годы Советской власти, его сегодняшний расцвет» (с. 52). А. Румянцев соглашается со словами некоторых критиков в том, что поэзия Дамдинова часто публицистична, но при этом делает тонкое и верное замечание: «...мысль поэта всегда рождена конкретным поэтическим фактом, обобщение у него подготовлено образным строем произведения ... судьбы героев осмысливаются неотрывно от судьбы

народной, от большого и сложного времени... Поэт открывает красоту в окружающем нас мире, зовет к созиданию, учит благородству и нежности в любви» (с. 57–58).

Последние слова особенно верны тонким замечанием о сути поэтического творчества Дамдинова. Недаром немало лирических песен создано композиторами на стихи поэта, особенно песен, полных нежности в обращении к любимой женщине.

Теплый и проникновенный рассказ о творчестве другого классика бурятской поэзии – Дамбы Жалсараева сопровождается отрывками из диалогов А. Румянцева с поэтом, например, когда он схватывает самое важное в лирике Д. Жалсараева, когда глубоко проникает в его творческую мастерскую: «Кажется, писать о Байкале нетрудно – все мы любим свое сибирское море. Но воспевать только его красоту, мощь, его природу в разных проявлениях – этого, по-моему, мало. Я хотел написать о нем по-другому. Увидеть в Байкале нечто живое, связанное с судьбой человека. Песнь о Байкале – песнь о человеке, о его душе» (с. 29–30). Благодаря этим личным признаниям поэта, которыми автор эссе делится с читателем, уже по-иному, с более глубоким пониманием читаются стихи Д. Жалсараева из его цикла «Байкальские строки».

А. Румянцев использует красивый и яркий образ, говоря о поэзии Д. Жалсараева, сравнивая его стихи с затейливой резьбой по дереву, с тонкой чеканкой по металлу: «В сюжетах, взятых резчиками или чеканщиками, западает в память экспрессивность картины, ее образная энергия. Поэзия немало взяла от этого векового искусства народа. Дамба Жалсараев – один из лириков, который с самого начала поэтического творчества стремился к яркости и живописности своего письма» (с. 32). Пожалуй, только настоящий поэт может так метафорично и точно описать главную суть, основную особенность творчества своего выдающегося предшественника.

Так же лирично и образно автор рассказывает о поэте Даши Дамбаеве, который вошел в историю бурятской литературы благодаря «Песне о Селенгее» и трем небольшим сборникам стихов: «...в том небольшом творческом наследии поэта, которое оста-

лось читателю, что ни стихотворение – то песня. ...у Даши Дамбаева было зрелое отношение к противоречиям бытия, понимание жизни как борьбы. Он видел мир как поэт и философ: красоту и счастье нужно создавать, за них нужно бороться» (с. 90–91).

Воспоминания А. Румянцева о рано ушедшем из жизни поэте являются бесценными, свидетельствуют о том, как важны в жизни благодарная память и преемственность поэтического дара: «Я помню, как Даши Дамбаев читал свои стихи на литературных вечерах. Поднятая голова, энергичные жесты, упоение каждой строкой... Трудно было представить этого человека среди спокойной, размеренной жизни. Он и в судьбе своей делал повороты резкие и смелые, неожиданные» (с. 90).

Последнее эссе в книге «Певцы родной земли» посвящено другому бурятскому поэту, который рано ушел из жизни, Намжилу Нимбуеву. Эмоционально и поэтично пишет А. Румянцев о творчестве знаменитого соотечественника, навсегда оставшегося молодым: «...так свежо и трепетно чувство, выраженное в этих стихах, так непосредственны и доверительны слова, истогнутые из юного сердца! Такими стихами, полными радости и удивления от праздника жизни – от юности, любви, первого знакомства с миром – и останется в памяти читателей бурятский поэт...» (с. 114). Автор, сам являющийся талантливым поэтом, проницательно отмечает удивительную современность, и даже можно сказать, безвременность поэзии Н. Нимбуева: «...эти стихи высвечивают духовный мир сегодняшнего человека – носителя светлых идеалов, неравнодушного к тревогам людей земли. ...По-юношески чисто и целомудренно воспевает он родной край, находит точные и емкие слова, чтобы поведать читателям о “гордой жизни степей и лесов”, где “каждый камень и лист вольным воздухом отчизны настоян”. Читаешь стихотворения... и невольно с большим волнением, потрясенно переживаешь свою невысказанную нежность к Отчизне, к дорогим тебе просторам и хочешь служить ей по-сыновьи» (с. 115).

Этюды А. Румянцева о бурятских поэтах обладают проникновенным лиризмом, но если в лирике «я» поэта выражает себя

прямо, нерасчлененно, то в эссеистике оно выступает опосредованно, отношение к себе опосредуется анализом, рефлексией. Это эссеистический, а не лирический способ присутствия личности автора. Характерный прием в эссеизме – это комментарий к тому, «как сделано произведение», с выходом в прямое общение с читателем. Например, в эссе о Байре Дугарове Румянцев подчеркивает благотворное воздействие природы родного края на человеческую душу и видит в стихотворениях молодого поэта благодарное отношение лирического героя ко всему живому, его желание не просто воспеть гармонию земли в песне любви, а стать песней, которая есть «счастливый перевод с лесного языка на человечий». И завершается это замечание рефлексией о том, что стихи Б. Дугарова – «добрый нравственный урок для читателя», и что строки о верности наследию предков делают его поэтическую мысль «нравственно притягательной и значительной» (с. 112).

Именно выражение «поэтическая мысль» отличает книгу «Певцы родной земли» (как и другие поздние опыты писателя в эссеистических жанрах). Здесь мысль стремится совпасть с образом, анализ – с поэзией, познание – с чувством. И главная особенность, которую ощущает читатель книги, – в каждом эссе Андрея Румянцева можно увидеть безусловное родство автора с тем, о ком он пишет, кто близок ему не только по духу, по месту рождения и судьбы – но и по большому поэтическому таланту.

Проза Ольги Серовой и Константина Карнышева в исследованиях А. К. Паликовой

В русской прозе Бурятии важное место занимают очерки и рассказы Ольги Васильевны Серовой (1914–1996) и повести в рассказах Константина Григорьевича Карнышева (1927–2004). Творчество писателей нашло отражение в исследованиях Аллы Константиновны Паликовой (род. в 1937 г.), заслуженного деятеля культуры РФ и РБ, яркого ученого-литературоведа, одного

из ведущих литературных критиков Бурятии, замечательного педагога. В 2000-е гг. вышли одна за другой книги «Русская дума. Творчество К. Г. Карнышева» (2007), «Две встречи. Две судьбы» (О. Серова и Е. Хоринская)» (2008), «Живи, наша память живи... Литературные очерки» (2012). А. К. Паликова признавалась, что эти прозаики стали близкими и по духу, и по судьбе, потому что их объединяют одни и те же темы, «связанные с экологией природы и человеческой души, неиссякаемая любовь к своему краю, забота о сохранении народных традиций, обычаев, стремление усваивать и передавать в своих произведениях духовные и нравственные начала и истины»¹⁷³.

Как специалист-литературовед, после успешной защиты кандидатской диссертации в МГПИ им. В. И. Ленина о рукописных журналах Восточной Сибири начала ХХ в., Алла Константиновна продолжила свою научную деятельность как литературный критик, освещавший литературный процесс в республике. О творчестве русских поэтов и прозаиков Бурятии ею написано множество статей, опубликованных в разные годы на страницах республиканских журналов и газет. Начиная с 1980-х гг., ее литературно-критическая деятельность всегда оказывалась в центре внимания литературной общественности, резко выделяясь своим удивительным постоянством и тщательной скрупулезностью – и в освещении новых тенденций в творчестве известных русских и бурятских русскоязычных поэтов, и в выявлении новых поэтических имен. А это было всегда сложным занятием – давать серьезную оценку современной поэзии, делиться личными впечатлениями, подвергать собственной интерпретации поэтические строки с позиций художественной состоятельности. Но любовь к своим «героям», поиск такого поэта, который был бы созвучен своему миропониманию, сопутствовали становлению прекрасного ученого.

¹⁷³ Паликова А. К. Живи, наша память, живи: работа над литературными биографиями О. Серовой и К. Карнышева // Писатели Бурятии. Литературные биографии. Введение. Улан-Удэ: Изд-во Бурят. гос. ун-та, 2017. С. 35.

Самая известная монография ученого-литературоведа и литературного критика – «Очерки русской поэзии Советской Бурятии (1917–1977)» написана в 1982 г., и в ней освещаются ценные этапы развития литературы в республике, раскрываются особенности поэтической ситуации в каждом из периодов, анализируются творческие возможности отдельных личностей, и в целом – показывается связь времен, связь поколений в истории региональной русской поэзии, раскрывается сохранность и цельность культуры республики.

Неизменно с любовью и подробно представляла она творчество русских поэтов, постоянно схватывала суть их индивидуального мастерства. Примером может служить сравнительный анализ пейзажной лирики Владимира Липатова: «Если в пейзажах М. Шиханова – ощущение тревоги, беспокойства, ожидания, соответствующие мятущейся, ищущей натуре поэта, то В. Липатов так строит художественный образ, …что возникающая под первом картина выглядит нарядной, праздничной и спокойной… Он живописует всеми цветами радуги. В осеннем пейзаже – и заката багрянец, и бронза берез, и янтарная листва, и “огнистые ядра тяжелой боярки”, и кедровая хвоя изумрудного цвета. И в этом весь поэт, жадно, с пристрастием вглядывающийся в окружающее. Родство с природой так сильно, что ему хочется “быть понятным и птицам и травам”»¹⁷⁴.

А в статьях, посвященных каждому из больших русских поэтов Бурятии, Алла Константиновна давала подробную оценку их творческого пути, умела передать масштаб личности, особые индивидуальные приметы. И поэты ценили ее труд, ее профессионализм. Владимир Липатов называл ее «доброй феей русской поэзии в Бурятии», а она его – поэтом, которого «боженька погладил по голове»¹⁷⁵. За поддержку и участие сердечно благодарили ее М. Шиханов, А. Румянцев, Е. Хоринская и другие, и в дар-

¹⁷⁴ Паликова А. К. Владимир Липатов // Портреты писателей Бурятии. Улан-Удэ: Изд-во БНЦ СО РАН, 1997. С. 61.

¹⁷⁵ Никитина Т., Еремеева З Крестная мама писателей и поэтов Бурятии отмечает очередную годовщину // МК в Бурятии. 2016. 21 янв.

ственных надписях на очередной новой книге стихов и прозы каждый неизменно выражал горячее чувство признательности.

Постепенно в литературно-критическую орбиту Паликовой вторгся жгучий интерес к прозе писателей Бурятии. Это случилось еще и потому, что Алла Константиновна дружила с К. Карнышевым и О. Серовой, умно, по-доброму следила за тем, как развивался талант писателей. Так, ее интересовали жанровые поиски Карнышева начиная с его первой книги – повести в рассказах «Сугробы» (1972), до зрелой, итоговой книги повестей и рассказов «Чудодей» (2002). Дружба с писателем позволяла давать советы, указывать на недочеты, хвалить за находки, вселять уверенность в себе. И сам писатель в письме от 12 ноября 2002 г. проникновенно и щедро отмечал достоинства литературного критика: «Ваша чуткость к Слову, проницательность и умение заглянуть в глубины с самой неожиданной стороны открыли глаза автору на себя. Дай Бог быть этому сотрудничеству и дальше»¹⁷⁶.

Высоко оценивая удачи и достижения писателя в жанрах рассказа и повести в рассказах при выходе книг «Странствия Горбоносого», «Сокровенные желания», в цикле рассказов-миниатюр «Россыпи», А. К. Паликова внимательно изучала варианты нового произведения в жанре романа «Родова», над которым автор работал в 1980-1990-е гг., и обнаруживала, что материал Карнышеву не покоряется. После переработки романа она указывала на оставшиеся недостатки: «...огромные пространственно-временные рамки, густая заселенность их людьми, попытка вместить все важные сдвиги в сознании людей, все новшества технического прогресса и его последствия в текст не всегда достигают цели. Нарушается тональность повествования, воспоминания героев, отдельные сцены, эпизоды повторяются, замедляя ход действия... конфликты не всегда обретают логический конец». И делала вывод: «...склонна думать, что роман не

¹⁷⁶ Никитина Т., Еремеева З Крестная мама писателей и поэтов Бурятии отмечает очередную годовщину // МК в Бурятии. 2016. 21 янв.

его жанр»¹⁷⁷. С сожалением, но и с уверенностью она писала, что отдельные главы романа – это готовые к печати рассказы или повести в рассказах, если их доработать в требованиях излюбленных жанров писателя. Правота критика подтвердилась, как показало время: роман «Родова» так и не был закончен.

В литературной критике проза Карнышева вызывала разные мнения, споры, кем же является писатель: «городским» или «деревенщиком». А. К. Паликова всегда имела свою четкую позицию: «он пишет прежде всего о человеке, о душе человеческой... Предпочтение автор отдавал, конечно же, деревне XX века, как один из последних ее представителей, как один из выразителей народного сознания и непосредственный носитель этого сознания». Исследователь собирала, анализировала имеющиеся мнения, и в опубликованной биографии писателя отмечала: «Кто-то видел, что у Карнышева есть нечто от психологии Ф. Достоевского, от почвенности П. Мельникова-Печерского, от сибирской тематики В. Распутина, от деревенской прозы В. Белова и Ф. Абрамова, иные видели точки сближения с В. Астафьевым и с В. Шукшиным, т. е. подтверждали мысль о наличии в произведениях забайкальского автора лучших традиций великой русской и современной советской литературы. Он был великим тружеником, жил в напряженном ритме каждого дня труда над текстом повести, рассказа, очерка. Результатом постоянной сосредоточенности на художественной обработке материала была серьезная, добротная проза, приносившая удовлетворение и радость, так как он в ней оставался всегда самим собой»¹⁷⁸.

Долгие годы А. К. Паликова изучала творчество О. Серовой, и дружба с ней способствовала профессиональным занятиям

¹⁷⁷ Паликова А. К. Константин Карнышев. Литературные биографии. Улан-Удэ: Изд-во Бурят. гос. ун-та, 2017. С.

¹⁷⁸ Паликова А. К. Константин Карнышев // Новая история литературы Бурятии: литературные биографии писателей XX–XXI в.: в 2 т. / отв. ред. В. В. Башкеева, С. С. Имихелова. Улан-Удэ: Изд-во Бурят. гос. ун-та, 2022. Т. 1. С. 127.

ям ученого. Созданный ею литературный портрет писательницы подчеркивает не только традиции М. Пришвина и мастеров лирической прозы в жанре рассказов-миниатюр, таких как В. Солоухин, В. Астафьев, А. Солженицын, В. Крупин. Заслуга исследователя состоит еще и в том, что творчество О. Серовой вписывалось в процесс усвоения и трансформации жанра миниатюры писателями Бурятии: К. Карнышевым, С. Захаровой – на русском языке, Н. Дамдиновым, Д. Улзытуевым, А. Бадаевым, Д. Жалсараевым, Г. Дашибыловым – на бурятском. Даже в названии сборников, отдельных произведений чувствуется место каждого из них в данном типологическом ряду: «Лесная капель», «Времена года» М. Пришвина, «Капля росы», «Камешки на ладони» В. Солоухина, «Крохотки» А. Солженицына, «Мгновения» Ю. Бондарева, «Трава-мурава» Ф. Абрамова, «Зерна» В. Крупина, «Россыпи» К. Карнышева, «Школа радости», «Не гаси улыбку» О. Серовой, «Зеленый бор», «Первый дождь», «Летний вечер» Г. Дашибылова, «Ая-ганга», «Радуга», «Гроза», «Млечный путь» Д. Улзытуева, «Душа земли», «Земные голоса», «Прибайкалье мое» Д. Жалсараева, «Апрель», «Новая земля», «Звездный путь» Н. Дамдина, «Июльский гром», «Ветер с Байкала», «Твой след на земле» А. Бадаева и другие.

Опыт изучения А. К. Паликовой жанра рассказ-миниатюры в исполнении О. Серовой до сих пор никем не пре-взойден. Определяя истоки жанра, исследователь показывает его зарождение на стыке литературы, публицистики и научных знаний. А границы жанра, по ее мнению, – сложный синтетический сплав прозы и лирики, факта и фантазии.

В миниатюрах О. Серова выступает и как писатель, и как ученый. «Природа в целом и каждая деталь ее воспринимаются двойным зрением: художника слова и ученого». Если ее проза – это «своеобразный и увлекательный путеводитель по родному Забайкалью», то она и краевед в широком смысле слова, считает А. К. Паликова. При кажущейся простоте лирических миниатюр, доступности, понятности аллегорий и метафор, в них много эстетических и философских открытий. Это показано, например, в коротком анализе миниатюры «Чувство меры»:

«Набрала букет лесных цветов, и таким он показался мне удачным... “Больше ничего не нужно прибавлять”, – с удовлетворением подумала я. Но по мере того, как я углублялась в лес, цветов стало попадаться так много... что я не смогла удержаться и стала еще срывать и добавлять их к букету... Я глянула на новый букет, он показался мне безликим споном: одухотворенная жизнь цветов стерлась, исчезла, и вместо легкой радости, что мгновенно освежает, как глоток родниковой воды, я почувствовала досаду и разочарование. Так порой бывает и в нашей жизни, и в искусстве, когда мы, увлекаясь, вовремя не можем сказать себе “довольно” – и... прости, изящное, без чего умирает красота».

Лаконичность анализа покоряет, потому что отвечает духу жанра короткого рассказа: «В новелле “Чувство меры” описывается присущий автору внутренний ограничитель, не разрешающий выходить за пределы требований художественного вкуса»¹⁷⁹.

Надо не просто хорошо знать и понимать предмет своих научных изысканий, но и горячо любить своих «героев», чтобы сделать такой вывод, опираясь на размышления о великолепном даре О. Серовой: «...характерной особенностью художников слова является удивительное умение так живописать картины природы, что она становится всеобъемлющим, действенным и подлинным героем повествования, а сюжет вести так, чтобы свои мысли и чувства отдавать не “вымышенному лицу”, а “тому краю, который интересует”»¹⁸⁰.

Последние годы жизни своего «героя» А. К. Паликова описывает в духе основного пафоса литературного портрета: «Читая последние миниатюры О.В. Серовой, убеждаешься в том, что с тобой делится чувствами, открытиями человек с молодой душой и нестареющим сердцем. Она повторила как-то слова Оскара Уайльда: “Трагедия старости не в том, что стареешь, а в

¹⁷⁹ Паликова А. К. Ольга Серова. Литературная биография. Улан-Удэ: Изд-во Бурят. гос. ун-та, 2017. С. 30.

¹⁸⁰ Там же. С. 40.

том, что, старея, остаешься молодым”. О. Серова всю жизнь в своем творчестве сопротивлялась ощущению трагичности бытия (революция, гибель и смерть родителей, гражданская и Великая Отечественная войны, литературная борьба, трудные для художника слова 1980–1990-е годы), щедро тратила “все свои силы для служения людям”. И людей, и себя старалась отвлечь от мыслей о неизбежной смерти¹⁸¹.

Ольгу Васильевну Серову А. К. Паликова называла краеведом в широком смысле слова. Таким же профессионалом была и сама. Все годы своей преподавательской работы в вузе она работала за изучение студентами-филологами курса «Литературное краеведение». Много сил отдавала пропаганде этой учебной дисциплины в своих спецкурсах, в научной работе со студентами. Действительно важным делом считала свою огромную роль в формировании широко и глубоко образованной, патриотичной личности, хорошо знакомой с литературой, и шире – с культурой своего региона. Страстно желала отдать всю себя воспитанию таких личностей в своих студентах-филологах, которые были бы настоящими краеведами. Ведь была твердо уверена, что краевед – это и культуролог, и литературовед, и воспитатель подрастающего поколения, гуманитарий широкого профиля. Потому что сама сформировала себя как специалиста-краеведа с высоким интеллектуальным и высоконравственным потенциалом.

Так что, изучая литературу и культуру Бурятии, исследования, посвященные ярким и талантливым поэтам, прозаикам О. Серовой и К. Карнышеву, невозможно пройти мимо имени такого важного и активного деятеля литературного процесса в республике, как Алла Константиновна Паликова.

¹⁸¹ Паликова А. К. Ольга Серова. Литературная биография. Улан-Удэ: Изд-во Бурят. гос. ун-та, 2017. С. 41.

Оригинальные новеллистические циклы Юрия Извекова и Татьяны Григорьевой

Расскажу о двух прозаиках и поэтах, которых хорошо знает литературная общественность Бурятии. Они как-то незаметно стали писателями старшего поколения, являются лауреатами различных премий и конкурсов, авторами книг стихов и прозы. И что еще позволяет рассказать о них: оба постоянно публикуют свои тексты в журнале «Байкал» и недавно издали книги прозы, очень заметные и показательные для современного литературного процесса в республике.

Один из них – Юрий Извеков (род. в 1951 г.), издавший книгу стихов и рассказов «Коробка спичек», за которую получил Калашниковскую литературную премию в 2019 г., и сборник «Тридцать три стихотворения» в 2024 г. Другой прозаик и поэт – Татьяна Григорьева (род. в 1959 г.), издавшая в 2022 г. книгу прозы «Клавиатурное сопрано» и в 2024 г. – книгу стихов для детей на русском и бурятском языках «Любит бузы Баярма» (перевод сделала Галина Дащеева). Как я думаю, настало время моим друзьям-писателям подвести некоторые итоги, хотя, возможно, оба автора вовсе так не думают и продолжают год за годом публиковать новые произведения.

Юрий Извеков – известная личность в художественных кругах Улан-Удэ: он не раз выставлял свои живописные и фото-работы, а также издавал сборники стихотворений – правда, из-за оригинальности, нетрадиционности и даже одиозности, настолько малочисленным тиражом, что причислялся к андеграундному искусству, арт-искусству, адресованному лишь немногим искушенным читателям.

Причины неожиданной, по мнению не знающих его творчество, победы в конкурсе становятся понятны, когда открываешь книгу стихов и прозы «Коробка спичек». Читая этот увесистый том, попадаешь под неотразимое воздействие личности автора. Он, кстати, изображен на обложке со странным указателем в виде стрелки с двумя концами: Я и не-Я, тем самым намекая,

что именно таким двойственным образом автор представлен в книге: автобиографический, совпадающий с собой, и в то же время сознательно выстроенный, вымышенный как образ героя-рассказчика по имени Юрий Извеков.

Многие рассказы в своем подлинно жанровом выражении, даже если они в форме диалога, даже если это диалог героя с самим собой или монолог в духе стихотворений в прозе, не раз публиковались на страницах журнала «Байкал». Иногда это записи по слуху, мысли вслух, напоминающие форму розановских «опавших листьев» или терцевских «прогулок» с классиком, но обязательно воспринимающиеся как некий цикл.

Строится цикл рассказов вразброс, их последовательность вовсе не времененная, обеспечена именно внутренним сюжетом, причудливой рефлексией автора. Например, несколько идущих друг за другом мини-рассказов могут быть связаны темой детства или мотивом творчества, но и в этом случае цикл движется работой сознания и памяти, выстраивающей линию жизни в единстве разных периодов – от детства до сегодняшнего дня. На первый взгляд, в цикле отразилась жизнь не только самого героя-автора, но целого поколения, к которому он принадлежит, – людей, живущих в городе Улан-Удэ с его достопримечательностями, в числе которых горсад с его «нефонтанирующим фонтаном», кинотеатр «Прогресс» с мимикрией своего внутреннего содержания, книжные магазины и забегаловки, адреса коих постоянно менялись на протяжении полувека; людей, читавших одни и те же книги, ценивших одни и те же песни, анекдоты, кинофильмы, переживших 60-е, 80-е, 90-е, совершивших поездки-набеги из Улан-Удэ в Иркутск или Тунку и Джибу и т. д. Это особое поколение, выходящее за пределы локальной привязанности. Сегодня его можно идентифицировать по цитатам из Маяковского, Высоцкого, из песен «Битлз», из серьезных книг серьезных авторов, по признаниям в неприязни к Дюма и другим литературным поделкам. Герой может и не называть автора очередной цитаты, но он обращается к читателям, которые, он знает, поймут его с полуслова или между строк. К этому поколе-

нию относятся друзья писателя, иногда жена, с которыми он и ведет диалоги.

Можно перечислять темы, сюжеты книги, но больше всего на мысль наводит жанровое своеобразие коротких рассказов, поскольку каждый рассказ в каждом случае предстает в совершенно новом виде. Часто это полуанекдоты (прав теоретик В. И. Тюпа, утверждающий родство рассказа с жанром анекдота), это и стихотворения в прозе с особым лиризмом и исповедальной серьезностью, а то и смешные, комичные до невозможности случаи и мысли по поводу этих случаев в стиле Хармса (здесь и бахтинский карнавал пригодился бы, например, в разговоре о восхитительных воспоминаниях героя о машине детства – говновозке). Это типично мужская проза со своим сленгом, пристрастием к спиртным напиткам в духе Венички, героя Вен. Ерофеева, часто с сознательным педалированием табуированных тем или неформальной лексики (кому-то покажется чрезмерной, но читателю, настроившемуся на волну автора, как раз в меру). И еще это поэт, посвящающий стихи и прозу теме творчества – излюбленной теме русской литературы.

Важно выделить удивление героя людскими характерами, в которых он найдет массу парадоксального или выбивающегося из стереотипного ряда. Например, рассказ «Про колхозы», где герой передает услышанное в беседе с 90-летней старухой из семейского села Тарбагатай о том, что коллективизация в корне изменила жизнь ее земляков, что именно тогда «мы только жить начали, свет белый увидели, ну, богаче до революции жили, денег в сундуках много было, наряды богаче. А как нам работать приходилось, мы же летом почти и не спали, всё работали и из деревни никуда не выезжали, а в колхозе мы хоть вздохнули свободно, у нас и выходные появились, и отпуска, да я один раз на курорт ездила на море и еще в Москву на выставку. С хором там выступали. А в хоре нам только после революции петь свободно разрешили, раньше попы да уставщики нас гоняли за это, а в больнице меня лечили, а грамоте учили, а сколько детей тогда маленьками умирали...». Герой-рассказчик, напоминая, что коллективизация проходила в этом большом богатом селе так

жестоко, что после расстрелов и высылок опустели две улицы, резюмирует: «Так что не всё так просто с колхозами». Этот рассказ в рассказе показателен для прозы Извекова, согласуясь с принципом демократизма и гуманной отзывчивостью героя/автора.

Необычайное обаяние прозы Юрия Извекова заключено в той мозаичности, с которой переданы детали повседневной жизни 60–70-х и особенно 80–90-х, да и сегодняшнего дня, от лица как будто простого работяги, обладающего прекрасной памятью, хулигана-озорника, часто находящегося под градусом и грезящего о какой-то высокой сфере жизни, но остающегося в иной сфере, которую он характеризует в одном месте: «так, за-коулочки», а в другом – «помойка жизни». И совсем не удивится читатель тому, что такой герой наделен талантом писательства, зрением живописца, верой в свою задачу следования творческому долгу. Он еще и фотохудожник, и знаток городского фольклора, собиратель народной мудрости, к тому же часто предстает как иронист-постмодернист, пишущий, например, о Пушкине в духе Хармса. И в то же время, что тоже неудивительно, тяготеет к эпической теме, как и упомянутые им герои из романов «Тихий Дон» и «Доктор Живаго».

Вот почему за ликами героя-рассказчика, за всей мозаикой потока сознания и движений его памяти открывается само Время, и, пусть не звучит пафосно (пафос вообще чужероден книге, если и есть, то сдобрен изрядной долей иронии), в рассказах предстает сама История. Именно она во всей красе звучит из уст «свидетеля счастливого», причастного к жизни своих соотечественников, который говорит, на первый взгляд, только о себе и от себя, а на самом деле – о чем-то большем и очень важном.

Не откажу себе в удовольствии процитировать фрагмент из очень характерного рассказа-диалога в книге «Коробка спичек». Характерного, потому что он звучит как разговор не с кем-то, а с самим собой или про себя, потому что заметно, как легко собеседники меняются ролями.

«...- Хочется спросить, почему вы такие умные и не у власти?
- Хочется ответить: сами удивляемся!

- Власть умных не любит.
- Вот он – правильный ответ.
- Не совсем правильный – власти нужны умные, но не задумывающиеся, предусмотрительные, но без воображения, упрётые. Но при случае меняющие предмет своей упрёстости.
- «Предмет упрёстости» – это как?
- Это способность выдать «что вышло» за «что обещал».
- Это же нечестно!
- Для них нет. Они обещают «чтобы схавали», но твердо знают, чего хотят, но это «чего они хотят» как-то плавно и естественно перетекает в «что вышло».
- Интересно как.
- Интересуйся, пока можно».

И за всем этим встает реальный облик автора, который многое знает о жизни и который это знание, на первый взгляд, бытовое, по-обыденному простое, умеет выразить так образно и многозначительно, так остроумно и так весело, что делает тебя, читателя, соучастником и единомышленником писателя.

Прозу Татьяны Григорьевой можно отнести к так называемой женской прозе, созданной писателями-женщинами и повествующей о судьбе современной женщины. Очень оригинальным примером такой прозы, например, стал рассказ «День рождения», опубликованный в журнале «Байкал» в 2009 г. Его героиня Инесса Петушкова обладает замечательным чувством юмора, таким, что приглашенная в гости начальница открывает для себя это качество своей подчиненной и восхищается, называя его предприимчивостью, и даже выписывает героине премию. Таким же чувством юмора обладает и автор рассказа, что хорошо заметно в других рассказах, публиковавшихся на страницах журнала «Байкал».

Одним из них, вызвавших во мне восторг, был рассказ «Виртуальная игра для одиноких женщин» (2011, № 4), в котором повествование и образ повествователя пронизаны сознанием геройни с несостоявшейся личной жизнью. Вот почему ощущение монологической речи позволяет обойтись без комментариев типа «она подумала», «она почувствовала», потому

что многое, что подумала или почувствовала Инга, не дается прямо, а оставлено между строк автором, который вполне полагается на своего читателя. И потому история о созданной «старым другом» героини Васей («старым во всех смыслах») компьютерной игре, которая будет опробована на Инге, понятна читателю/читательнице и воспроизводит тайные желания одинокой женщины. Вася доподлинно знает эти желания на примере подруги, которая, как сказано в начале рассказа, потратила три года, «бесценные три года» своей жизни на роман с другом Васи Олегом – вместо того, чтобы дождаться признания от Васи, который свою любовь к ней прятал, «как партизан», чтобы родить детей от него и т. д. Инга включится в бизнес по сочинению Васей виртуальных игр, пока он не создаст игру для одинокой женщины.

Вася воспроизведет в игровом виде встречу Инги с мужчинающей, «аккуратным, элегантным», с красивой улыбкой – мечтой любой одинокой женщины – в виртуальной квартире в том дизайне и цветовой гамме, которые так нравились Инге. События виртуальной игры несколько раз будут обрываться на самом желанном, мечтаемом – из-за ошибок Инги, боящейся остановиться. Пока оказавшийся в настоящей реальности Вася в халате и стоптанных тапочках не объяснит, что Инга безошибочно продержалась 15 часов, но во всем коттеджном поселке неожиданно погас свет. И на вопрос Инги: «...а если бы я продержалась без ошибок всю жизнь?» зло ответит: «Не знаю!». И друзья, соратники по бизнесу, поссорятся, вероятно, навсегда.

Конечно, пересказ не может передать всей прелести рассказа Т. Григорьевой, где изображение, вернее, воссоздание Васей виртуальной реальности приведет к иллюзии проживания в ней героини, воспринимающей эту иллюзию как настоящую жизнь. Так автор воплотила очень оригинальный, даже блистательный замысел одной и той же вечной темы о поиске женского счастья, которую решает беллетристика на всех языках мира.

Татьяна Григорьева написала много автобиографических рассказов; как из рога изобилия, они сыплются и сегодня. Их невероятно интересно читать. Некоторые из рассказов публико-

вались в разное время в «Байкале». Так, в одном номеров был опубликован цикл под названием «Милый доктор» (2017, № 3). Некоторые рассказы о своей богатой событиями жизни, о родных, коллегах, друзьях, о себе составили содержание книги «Клавиатурное сопрано». Новая книга собрала под своей обложкой короткие рассказы в виде то ли кирпичиков-фрагментов, то ли кубиков с картинками, какие были в ее детстве, научившие трехгодовалую девочку читать. Во введении к сборнику автор дала несколько именований оригинального жанра рассказов – «пестрая коллекция мелких зарисовок из моей жизни», «мозаика из черных, белых и цветных кусочеков». Книга из таких «кусочков» пронизана превосходным юмором – с ним у писательницы, как всегда, очень даже в порядке.

Таким же юмором веет от обложки книги, которую автор сочинила сама. Имя, фамилия и название заняли 4 строчки из букв, ярко выделенных на клавиатуре компьютера, расположенной по горизонтали. Показалось, что было бы здорово, если бы текст рассказов располагался не традиционно, а в альбомном виде. Но компьютерный набор, видимо, не соответствовал альбомной ориентации, более раскованной и легкомысленной, чем книжная. Все-таки при всей шутливости многих рассказов, их содержание очень даже серьезное.

Автор объясняет во введении, почему сопрано в названии клавиатурное. Слово *сопрано*, означающее легкость и подвижность в женском пении, в соседстве с определением *клавиатурное* – это интертекстуальный намек на близкого по духу писателя – Сергея Довлатова. Григорьева подчеркивает этот факт, вспоминая известную книгу писателя: «У Довлатова это называлось «Соло на “Ундервуде”», но прогресс шагнул далеко вперед»¹⁸². И вправду, механические пишущие машинки остались в далеком прошлом, и к компьютеру сейчас прилагается клавиатура. Эта перекличка с другим писателем возникла совсем не случайно. Ведь проза Довлатова состояла из коротких расска-

¹⁸² Григорьева Т. Клавиатурное сопрано: рассказы. Улан-Удэ: Нова-Принт, 2022. С. 3.

зов-фрагментов, анекдотических случаев или кубиков автобиографических случаев, которые складывались в цельный поток жизни современного человека, являясь даже частью романного жанра. Очень хорошо чувствует Григорьева родство с этим автором, хотя ее новеллистический цикл «печатается» в другое время и сохраняет отдельные «файлы», которые «просто открываются не все сразу, и к каждому нужен свой эмоциональный ключик»¹⁸³. Что ж, пройдет время, глядишь, и можно будет из уже написанных новел составить автобиографический роман, как сделал это автор «Чемодана» и «Заповедника».

В основном читатель найдет в книге Григорьевой истории из ее собственной биографии, случаи из ее жизни, надолго врезавшиеся в память. С памятью у автора тоже все в порядке, хотя в одном из рассказов ее героиня завидует ребенку с еще более крепкой памятью. Девочка в рассказе «Лианы и две обезьяны» верит в шутку о «ползучих» растениях в комнате студенческого общежития, что сегодня их нет дома. Позже девчушка заставляет маму пойти и узнать насчет обезьян, но шутница снова отвечает, что зима холодная и они уехали в Африку навсегда, – и еще два года после этого слышит просьбу передать привет обезьянам.

Прочитав рассказы о детях, я теперь понимаю, что классным детским писателем Татьяна Григорьева стала благодаря свойствам своего характера, педагога по внутренней сути. А значит, кроме основной врачебной профессии, сочинение текстов разных жанров для детей и о детях тоже стало ее настоящим призванием.

Надо сказать, что при всей лаконичности и искрометном юморе, рассказы писательницы очень разные. Есть рассказы-анекдоты, например, описывающие казусные случаи из жизни родного коллектива («День победы», «Медосмотр»), имеются критические очерки о тех, кого автор причисляет к своим антиподам – например, «Милый доктор». Критическое начало в характере позволяет пускать стрелы в тех своих персонажей, кто

¹⁸³ Григорьева Т. Клавиатурное сопрано: рассказы. Улан-Удэ: НовА-Принт, 2022. С. 3.

не привнес ничего доброго в жизнь окружающих людей, как знакомый писатель Р. в рассказе «Безалкогольные поминки».

Некоторые рассказы носят сатирический оттенок. Так, у героини вызывает негодование человеческая глупость («Верните панамку!»), бес tactность («Незванная гостья»), предательство человека, который недавно ходил в друзьях («Кто есть кто?») – качества, выступающие следствием бескультурья и невежества. Даже публичное вранье родной маменьки подвергается резкой критике и вызывает у взрослой героини протест, несогласие с несправедливостью, такой же публичный. Героиню-писательницу пригласили в школу вместе с мамой, чтобы та выступила и поделилась опытом «возвращения талантливого ребенка». И можно было вытерпеть, пока мама в своем выступлении перечисляла, чему она научила свою дочь, но когда речь зашла и о написании стихов, героиня не выдерживает и громко восклицает: «Вот врет!» Этот забавный случай из жизни запал в душу и стал потом основой для рассказа «Как взрастить талант».

При чтении рассказа «Чтобы помнили...» погружаешься в грусть и меланхолию, потому что рассказчица горько сетует о странице своей жизни, когда была вынуждена вернуться на родину после окончания мединститута и работы в большом сибирском городе. Автор очень интимно поделилась, что в связи с этим потеряла хорошего друга, которого никогда больше не увидела, до самой его смерти. В финале звучит печальный призыв к читателям: «Настоящие друзья – это такое сокровище. Не теряйте их из виду, звоните, пишите, приезжайте»¹⁸⁴. Рассказ получился не просто зарисовкой, а настоящим лирическим стихотворением в прозе.

Искрометный юмор играет большую роль в образности слова. Писательница очень хорошо умеет лаконично выразить образность и одновременно использовать подтекст. Вот, например, героиня рассказа «Мильный доктор», рядовой врач химлаборатории, вызвана начальством на ковер: она ходит без колпака, потому что ей его не выдали, но это «непорядок», и она «злостный нарушитель». Геро-

¹⁸⁴ Григорьева Т. Клавиатурное сопрано: рассказы. Улан-Удэ: Нова-Принт, 2022. С. 24.

ине не страшно, ведь она чувствует свою невиновность: «В кабинете сидел весь цвет больницы – начмеды, заведующие отделениями. Красный ковер на полу, казалось, приобрел свой цвет от крови невинно убиенных медиков»¹⁸⁵. Большее внимание вызывает не жуткое сравнение, а соседство словосочетаний *цвет ковра / весь цвет больницы*, и этот каламбур подчеркивает веселое бесстрашие как главное качество героини, она наделена им в полной мере и заставляет читателя любоваться ею.

Названия рассказов в книге часто передают многозначный метафорический смысл самой истории, что вызывает отдельное восхищение: они вызывают ощущение их самостоятельности, ведь лучше и не скажешь! – воскликнет читатель. Вот рассказ «Безумству храбрых – венки со скидкой»: героиня вспоминает случай, когда увидела в интернете видео с бурундуком, превращающимся из жертвы в победителя и жестоко бьющего своего обидчика кота. Затем описывается случай с героиней: на улице на нее нападает парень и рвет с ее шеи золотую цепочку. «Я молниеносно и крепко сжала запястье руки, держащей цепь, и голосом доброй бабушки из сказки спросила: “Ты что, сучонок, удумал?”» Парень разжал руку и бросился бежать. «Казалось бы – счастливая развязка. Иди домой, тетенька! Нет! Я побежала за ним следом. Догнала и обозвала козлом! <...> я могла потерять и цепь, и кошелек, и жизнь. Преступник обалдел, как тот кот, и я гордо ушла. Страшно стало уже дома»¹⁸⁶. И эта концовка рассказа замечательно соотносится с авторским афоризмом в названии. Этот прием хорош тем, что на читателя воздействует способность автора-юмориста (вернее, автобиографического героя) посмеяться и над самим собой.

Татьяна Григорьева делится любовью не только к детям, но и к животным в рассказах «Поэзия и ветеринария», «Кошачий ресторан». Рассказ «Тяф» – небольшая зарисовка, но и она тоже претендует быть лирическим стихотворением в прозе, несмотря

¹⁸⁵ Григорьева Т. Клавиатурное сопрано: рассказы. Улан-Удэ: НовА-Принт, 2022. С. 26.

¹⁸⁶ Там же. С. 31.

на разговорную интонацию: «У одного моего знакомого была собака – ризеншнауцер. Хорошая такая собака, умная, воспитанная. Я иногда приносила ей что-нибудь вкусненькое. Однажды собака схрупала печенье. А хозяин вдруг рассердился. Воспитанная собака не должна есть из чужих рук. И он, показав на меня, сказал собаке: «Чужой!» Надо было видеть глаза собаки! Она посмотрела на меня, потом на него, потом опять на меня. В глазах ее читалось:

– Понимаешь, я тебя очень люблю, но этот чудак – мой хозяин.

И собака очень тихо сказала:

– Тяф».

Так написаны практически все рассказы Татьяны Григорьевой, отмеченные юмором и одновременно лиризмом. И за этим вроде бы незамысловатым содержанием кроется такая удивительная любовь к миру, такое искреннее извинение за жизнь «собачью», полную казусов и нелепостей. А элементы автобиографии в ее рассказах лишний раз помогают нам, читателям, оценить юмор, иронию, смех – и вспомнить, что их целью является не только развлекательность, а серьезное и лиричное отношение к жизни.

Герой-рассказчик Ю. Извекова и Т. Григорьевой прекрасно существует в пространстве автобиографического, на первый взгляд, жанра. Но при этом не до конца сливается с автором, благодаря художественному вымыслу, что позволяет назвать эту прозу автофикациональной. Читатель книги «Коробка спичек» раздваивается при этом, удивляясь, не с двойником ли автора он имеет дело. Да и обложка книги напоминает о двойственности авторской фигуры, которая определена одновременно как «я» и «не-я». Рассказы Т. Григорьевой имеют форму авторской партии сопрано на компьютерной клавиатуре и в то же время создают иллюзию принадлежности этой партии героине-рассказчице. Так случаи из жизни двух авторов становятся «литературой», т. е. их полуочерковость и полуанекдотичность, разговор о «себе любимом» и монолог вымыщенной личности подчиняются твердой руке художника, соединяющего быт и бытие, повседневность и искусство.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Период в развитии русской литературы, охватывающий примерно полвека — с 1970-х гг. до первых десятилетий XXI в., имеет одну базовую особенность, придающую ему культурный смысл — это переходность (рубежность, пограничность, «промежуточность»). Культурологи часто описывают подобные периоды в истории в терминах «распад целостности», «утраты единой картины мира», «кризисность» и т. п. В 1980-е гг. литературные критики даже употребляли негативные определения: «эпоха муляжей» (И. Роднянская) или «сумерки литературы» (А. Латынина).

Надо заметить, что в России культурная ситуация рубежа двух веков — прошлого и нынешнего — отражает общемировой процесс смены культурных эпох, связанный с кардинальными изменениями во всей структуре мироощущения и мировидения. Культура указанных десятилетий, в отличие от предшествующих, отрицает упорядоченность, веру в линейный прогресс и абсолютную истину, создает новую концепцию личности и мира. Во многом эта ситуация переходности связана с состоянием смены парадигм, носящей название *постмодерна* или *постмодернизма*. В то же время этим определением не исчерпывается состояние современной культуры. Если судить по литературному процессу рубежа XX–XXI вв., творческими усилиями нескольких поколений писателей продолжается активный поиск художественных путей, создается значительное многообразие литературных явлений.

Как можно убедиться, анализируя литературный процесс последних десятилетий, заметное место в нем отводится тем жанрам, значение и смысл которых не могут быть сведены только к художественному дискурсу, так как рождены в процессе интеграции, синтеза художественного и нехудожественного,

вымышленного и документального, образного и понятийного. В произведениях данного переходного времени пространство между искусством и реальностью постоянно сходятся и расходятся, сближаются, становясь неразличимыми. К «нехудожественной» составляющей относятся автобиография, эссеистика, публицистические жанры, дневниковые записи, элементы которых при их использовании придают литературе особую выразительность, и, что важно, выводят ее за границы, делают текст ориентированным на внетекстовую действительность.

Данная тенденция в русской литературе выступает одной из ветвей культуры, каждая продолжает развиваться, «ветвиться», принося результаты в виде новых жанров и стилей. «Только в условиях высокоразвитой и глубоко расчлененной культуры приобретают смысл опыты ее интеграции. Чем более “далековатые” идеи и сферы сознания сопрягаются в слове, тем насыщеннее его внутренняя жизнь, напряженнее творческий потенциал»¹⁸⁷, — так писал литературовед и культуролог М. Эпштейн об одной из тенденций, сопрягающей художественное и внехудожественное в единый общекультурный феномен.

Продолжая идею М. Бахтина о пограничном характере каждого культурного акта, Ю. М. Лотман писал о механизме самосохранения культуры как развивающейся системы: «Тот камень, который строители сложившейся и стабилизировавшейся системы отбрасывают как, с их точки зрения, излишний и необязательный, оказывается для следующей за нею системы краеугольным»¹⁸⁸. То есть промежуточное между полюсами звено, если верить философам и культурологам, играет спасительную роль: система перестает быть замкнутой на себе и проявляет стремление к саморазвитию и самовосстановлению.

¹⁸⁷ Эпштейн М. Все эссе: в 2 т. Т. 1. В России. Екатеринбург: У-Фактория, 2005. С. 529.

¹⁸⁸ Лотман Ю. М. Культура и взрыв. Москва: Гнозис, 1992. С. 92.

Таким образом, историко-литературная реальность рубежа ХХ–ХХI вв., продолжая завоевания предшествующих периодов, отличается более сложными иерархическими отношениями между литературой и жизнью, повседневностью и искусством, отношениями, которые участвуют в создании напряжения внутри смыслового целого отдельного произведения. И обретение нового баланса между жизнью и литературой подчинено главному смысловому центру — работе героя по своей самоидентификации.

Да, культурные знаки, символы, персонажи, получающие новые интерпретации, переосмысливаются, являя закодированный общечеловеческий опыт, демонстрируя расширение жанровых возможностей. Но главным для современной русской литературы выступает герой, осмысляющий свою идентичность, занимающийся работой по духовному, личностному самоопределению. Такая личность понимает, что кризис его самодентичности есть одновременно и причина, и следствие культурной и исторической неопределенности самого времени. Понимает, что эта работа невыносимо трудна, но жизненно необходима. Ведь весь накопленный духовный опыт культуры может осознаваться современным человеком, но главное созидающее усилие за его собственным преодолением нецельности, разорванности, выходом к собственному самопознанию. Об этом и ведет разговор с читателем русская литература рубежа ХХ–ХХI вв.

ЛИТЕРАТУРА

1. Абашева М. П. Русская проза в конце XX века: становление авторской идентичности: автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора филологических наук / М. П. Абашева. Екатеринбург, 2001. 41 с.
2. Барт Р. Мифология / Р. Барт. Москва: Изд-во им. Сабашниковых, 2000. 320 с.
3. Басинский П. «Как сердцу высказать себя?»: о русской прозе 90-х годов / П. Басинский // Новый мир. 2000. № 4. С. 185–192.
4. Басинский П. Скрипач не нужен. Роман с критикой / П. Басинский. Москва: АСТ: Редакция Елены Шубиной, 2014. 510 с.
5. Бахтин М. Эпос и роман / М. Бахтин; составитель С. Г. Бочаров. Санкт-Петербург: Азбука, 2000. 304 с.
6. Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики / М. Бахтин. Москва: Художественная литература, 1975. 504 с.
7. Башкеева В. В. Взгляд на литературы Бурятии и Якутии в контексте постперестроечной культурной ситуации / В. В. Башкеева // Вестник Бурятского госуниверситета. Сер. Филология. 1997. Вып. 2. С. 102–112.
8. Богданова О. Литературные стратегии Виктора Пелевина / О. Богданова, С. Кибальник, Л. Сафонова. Санкт-Петербург: Петрополис, 2008. 184 с.
9. Большакова А. Ю. В. Распутин и современный литературный процесс / А. Ю. Большакова // Творчество Валентина Распутина. Ответы и вопросы: монография / под редакцией И. И. Плехановой. Иркутск: Изд-во ИГУ, 2014. С. 169–187.
10. Большакова А. Ю. Память литературы и архетипы в прозе В. Распутина / А. Ю. Большакова // Валентин Распутин: правда памяти: материалы Всерос. конф., посвящ. 80-летию со дня рождения писателя / ответственный редактор В. Я. Иванова. Иркутск: Изд-во ИГУ, 2018. С. 7–17.

11. Генис А. А. Иван Петрович умер: Статьи и расследования / А. А. Генис. Москва: Новое литературное обозрение, 1999. 334 с.
12. Голубков М. М. ХХ столетие: начала и концы, или Когда началась новая русская литература? / М. М. Голубков // Вестник Бурят. гос. ун-та. Филология. 2006. Вып. 10. С. 160–166.
13. Давыдова Т. Т. Сумерки реализма: (О прозе Л. Петрушевской) / Т. Т. Давыдова // Рус. словесность. 2002. № 7. С. 32–36.
14. Данилкин Л. Нумерация с хвоста: путеводитель по русской литературе / Л. Данилкин. Москва: АСТ: Астрель, 2009. 288 с.
15. Дикун Т. А. Социальный роман А. Слаповского: жанровые модификации и эволюция героя: автореферат докторской на соискание ученой степени кандидата филологических наук / Т. А. Дикун. Улан-Удэ, 2013. 25 с.
16. Дмитриев А. В. Неомифологизм в структуре романов В. Пелевина: автореферат докторской на соискание ученой степени кандидата филологических наук / А. В. Дмитриев. Волгоград, 2002. 174 с.
17. Ермакова Е. Н. Рассказ В. О. Пелевина «Хрустальный мир» как пример постмодернистского текста / Е. Н. Ермакова // Международный журнал гуманитарных и естественных наук. 2024. Т. 1–3(88). С. 39–43.
18. Зайнуллина И. Н. Миф в русской прозе конца ХХ — начала ХХI веков: докторская на соискание ученой степени кандидата филологических наук / И. Н. Зайнуллина. Казань, 2004. 177 с.
19. Имихелова С. С. О культурологическом подходе к «промежуточной» прозе конца ХХ столетия / С. С. Имихелова, И. М. Степанова // Русская литература ХХ–ХХI веков: проблемы теории и методологии изучения: материалы II Международной научной конференции / редактор-составитель С. И. Кормилов. Москва: Изд-во МГУ, 2006. С. 76–80.

20. Каблукова Н. В. Поэтика драматургии Людмилы Петрушевской: автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук / Н. В. Каблукова. Томск, 2003. 21 с.
21. Каневская М. История и миф в постмодернистском русском романе / М. Каневская // Известия РАН. Серия литературы и языка. 2000. Т. 59, № 2. С. 37–47.
22. Касаткина Т. «Но страшно мне: изменишь облик ты...»: заметки о прозе В. Маканина и Л. Петрушевской / Т. Касаткина // Новый мир. 1996. № 4. С. 212–219.
23. Колмакова О. А. Поэтика русской постмодернистской прозы рубежа XX–XXI вв.: типы пространства и времени в воплощении кризисного сознания: автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора филологических наук / О. А. Колмакова. Улан-Удэ. 2015. 42 с.
24. Кузьменко О. А. Проза Л. С. Петрушевской в свете русской повествовательной традиции XIX–XX веков / О. А. Кузьменко. Улан-Удэ: Изд-во Бурят. гос. ун-та, 2003. 129 с.
25. Куралех А. Быт и бытие в прозе Людмилы Петрушевской / А. Куралех // Литературное обозрение. 1993. № 5. С. 63–67.
26. Кутлемина И. В. Поэтика малой прозы Л. Петрушевской: автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук / И. В. Кутлемина. Северодвинск: Изд-во Помор. гос. ун-та, 2002. 25 с.
27. Левенталь В. Тридцать лет Пелевина. Размышления о летописце эпохи на фоне ноябрьской Невы / В. Левенталь. URL: <https://reading-hall.ru/publication.php?id=32215>.
28. Лейдерман Н. Л. Жизнь после смерти, или Новые сведения о реализме / Н. Л. Лейдерман, М. Н. Липовецкий // Новый мир. 1993. № 7. С. 233–252.
29. Лейдерман Н. Л. Между хаосом и космосом: рассказ в контексте времени / Н. Л. Лейдерман, М. Н. Липовецкий // Новый мир. 1991. № 7. С. 240–257.

30. Лейдерман Н. Л. Современная русская литература: в 3 кн. Кн. 3. В конце века (1986–1900-е годы) / Н. Л. Лейдерман, М. Н. Липовецкий. Москва: Эдиториал УРСС, 2001. 160 с.
31. Маркова Т. Н. Эклектика как стилевая доминанта литературы рубежа тысячелетий / Т. Н. Маркова // Русская литература ХХ–ХХI веков: проблемы теории и методологии изучения: материалы II Международной научной конференции / редактор–составитель С. И. Кормилов. Москва: Изд-во МГУ, 2006. С. 276–278.
32. Маркова Т. Н. Рецепция стихотворения А. Блока в рассказе В. Пелевина «Хрустальный мир» / Т. Н. Маркова. URL: https://revolution.allbest.ru/literature/01015341_0.html.
33. Маркова Т. Н. Современная проза: конструкция и смысл (В. Маканин, Л. Петрушевская, В. Пелевин): монография / Т. Н. Маркова. Москва: Изд-во МГОУ, 2003. 267 с.
34. Михеева С. Разглядеть человека. О страхе и выборе Валентина Распутина; Тот самый ангел... О превращениях идеала у Александра Вампилова / С. Михеева // Стеклянная звезда. Москва: «ЛитГОСТ», 2018. С. 38–46; 124–137.
35. Мелетинский Е. М. Поэтика мифа / Е. М. Мелетинский. Москва: Академический проект, 2012. 331 с.
36. Монгуш Е. Д. Роль литературных и мифологических сюжетов в повествовательной структуре прозы Л. Петрушевской / Е. Д. Монгуш // Вестник Бурятского государственного университета. Язык. Литература. Культура. 2014. Вып. 1. С. 63–73.
37. Насрутдинова Л. Х. «Новый реализм» в русской прозе 1980–90-х годов (концепция человека и мира): диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук / Л. Х. Насрутдинова. Казань: Изд-во Казанского гос. ун-та. 1999. 233 с.
38. Невзглядова Е. Три заметки о Петрушевской / Е. Невзглядова // Звезда. 2003. № 9. С. 210–218.
39. Немзер А. С. Литературное сегодня. О русской прозе. 90-е / А. С. Немзер. Москва: Новое литературное обозрение, 1998. 431 с.

40. Нефагина Г. Л. Русская проза второй половины 80-х — начала 90-х годов XX века / Г. Л. Нефагина. Минск: Экономпресс, 1997. 232 с.
41. Пахомова С. И. Константы художественного мира Людмилы Петрушевской: автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук / С. И. Пахомова. Санкт-Петербург, 2006. 19 с.
42. Плеханова И. И. Творчество Валентина Распутина и философия традиционализма / И. И. Плеханова // Время и творчество Валентина Распутина: материалы международной научной конференции, посвященной 75-летию Валентина Григорьевича Распутина / ответственный редактор И. И. Плеханова. Иркутск: Изд-во ИГУ, 2012. С. 60–90.
43. Полка. О главных книгах русской литературы: сборник статей: в 4 томах. Москва: Альпина нон-фикшн, 2023. Т. 4. 480 с.
44. Проблемы неклассической прозы: сборник статей / составитель и главный редактор Е. Б. Скороспелова. Москва: МАКС Пресс, 2016. Вып. 2. 420 с.
45. Прохорова Т. Как сделан первый роман Людмилы Петрушевской / Т. Прохорова // Вопросы литературы. 2008. Вып. 1. С. 249–264.
46. Прохорова Т. Г. Проза Л. Петрушевской как художественная система / Т. Г. Прохорова. Казань: Изд-во Казанск. гос. ун-та, 2007. 264 с.
47. Прохорова Т. Расширение возможностей как авторская стратегия. Людмила Петрушевская / Т. Прохорова // Вопросы литературы. 2009. Вып. 3. С. 149–164.
48. Рождественская К. Ночное благоухание метемпсихоза / К. Рождественская // Новое литературное обозрение. 2004. № 3(67). С. 319–320.
49. Руднев В. П. Словарь культуры XX века: ключевые понятия / В. П. Руднев. Москва: Аграф, 1999. 384 с.
50. Русская литература в XX веке: имена, проблемы, культурный диалог. Вып. 6. Формы саморефлексии литературы: метатексты и метатекстовые структуры / редактор Т. Л. Рыбальченко. Томск: Изд-во ТГУ, 2004. 237 с.

51. Рытова Т. А. Проблема исследования мифологизма и сюжета мифа как элемента сюжетной структуры в русской прозе конца ХХ — начала ХХI в. / Т. А. Рытова, Е. А. Щипкова // Вестник Томского государственного университета. Филология. № 4(20). 2012. С. 115–128.
52. Скоропанова И. С. Русская постмодернистская литература. Новая философия, новый язык / И. С. Скоропанова. Санкт–Петербург: Невский простор, 2001. 416 с.
53. Татаринов А. В. Пути новейшей прозы: учебное пособие / А. В. Татаринов. Москва: ФЛИНТА: Наука, 2015. 248 с.
54. Харитонова З. Г. Формы диалога с М. А. Булгаковым в современной отечественной прозе (1980–2000-е годы): автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук / З. Г. Харитонова. Казань, 2009. 24 с.
55. Чайковская В. «Линии судьбы» в современной прозе / В. Чайковская // Вопросы литературы. 1993. Вып. 4. С. 3–26.
56. Чупринин С. Русская литература сегодня: новый путеводитель / С. Чупринин. Москва: Время, 2009. 816 с.
57. Шафранская Э. Ф. Современная русская проза: мифопоэтический ракурс: учебное пособие / Э. Ф. Шафранская. Москва: ЛЕНАНД, 2014. 216 с.

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение	3
-----------------------	---

РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА НА ГРАНИЦЕ ВЕКОВ *О «пограничных» жанрах в прозе*

Жанровые поиски в прозе переходного времени.....	6
Идентификация человека в современной русской литературе: кризис гуманизма vs развитие?.....	19
Тенденция неомифологизма в романном жанре.....	33
Рассказ рубежа веков: трагизм быта и бытия.....	42
Эксперименты Л. Петрушевской в «пограничном» жанре (книга «Девятый том» и рассказ «Три путешествия, или Возможность мениппеи»).....	52

ДИАЛОГ С КЛАССИКОЙ *Интертексты и интертекстуальные связи в литературе XX в.*

Кавказские пленники русской классики и «Кавказский пленный» Владимира Маканина.....	65
«Песни западных славян» Пушкина как литературно-мифологический интертекст в цикле «Песни восточных славян» Л. Петрушевской.....	71
Блоковский интертекст в современной прозе.....	83
«Зона» С. Довлатова и «Конармия» И. Бабеля: о романтическом мышлении в литературе XX в.....	91
Интертекстуальная игра в романе В. Пелевина «Чапаев и Пустота» с романом М. Булгакова «Мастер и Маргарита».....	98

ДРАМАТУРГИЯ И ТЕАТР
«Вечные» образы в пьесах Александра Вампилова
и «поствампиловской» драматургии

О библейском сюжете и «вечном» образе в пьесах А. Вампилова.....	106
Время в пьесе А. Вампилова «Утиная охота».....	115
Алмазы и изумруды Степана Лобозерова.....	121
«Панночка» и «Брат Чичиков» — пьесы-фантазии Н. Садур по мотивам Гоголя.....	128
Современная русская драматургия на театральной сцене г. Улан-Удэ.....	133

РУССКИЙ ПИСАТЕЛЬ
В НАЦИОНАЛЬНОЙ РЕСПУБЛИКЕ
O специфике литературного процесса в Бурятии

Роман И. К. Калашникова «Жестокий век» в художественном сознании бурятских писателей (романы «Тэмуджин» А. Гатапова и «Джамуха» В. Гармаева).....	140
Поэмы Михаила Шиханова в литературном процессе Бурятии.....	151
Эссеистика Андрея Румянцева в книге «Певцы родной земли».....	160
Проза Ольги Серовой и Константина Карнышева в исследованиях А. К. Паликовой.....	165
Оригинальные новеллистические циклы Юрия Извекова и Татьяны Григорьевой.....	173
Заключение.....	184
Литература.....	187

Научное издание

Светлана Степановна Имихелова

РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА НА РУБЕЖЕ ХХ–ХХI вв.:
ЖАНРОВЫЕ ПОИСКИ, ИНТЕРТЕКСТЫ,
ЛОКАЦИИ, ТЕАТР

Монография

Редактор
С. С. Имхелова

Компьютерная верстка
Т. И. Гармаевой

Свидетельство государственной регистрации
№ 2670 от 11 августа 2017 г.

Подписано в печать 02.04.2025. Формат 60x84 1/16.
Усл. печ. л. 11,4. Уч.-изд. л. 9,82. Тираж 500. Заказ 37.
Цена свободная

Издательство Бурятского госуниверситета им. Д. Банзарова
670000, г. Улан-Удэ, ул. Ранжурова, 4
rio@bsu.ru

Отпечатано в типографии БГУ
670000, г. Улан-Удэ, ул. Сухэ-Батора, 3а