

**Министерство высшего и среднего специального  
образования Республики Узбекистан**

**Андижанский Государственный университет  
им. З.М.Бабура**

**Кафедра филологии**

**Современный  
литературный  
процесс**

Курс лекций

**Андижан - 2016**

Учебное пособие по предмету «Современный литературный процесс» было обсуждено и допущено к публикации. (Протокол № \_\_\_\_\_, август 2010 г.)

Составитель: **Богданович Г.А.**, старший преподаватель кафедры филологии АГУ

Рецензент: **Юлдашев Н.Б.**, доктор филологических наук, доцент АГУ

## **Тема: Введение. «Литературный процесс» как теоретико-литературное понятие.**

План:

1. История термина.
2. Литературный процесс как отражение литературной жизни.
3. Задачи курса

Термин «литературный процесс» в отечественном литературоведении возник в конце 1920-х годов, хотя само понятие сформировалось в критике еще в XIX веке. Знаменитые обзоры Белинского «Взгляд на русскую литературу 1846 года» и др. - одна из первых попыток представить особенности и закономерности литературного развития того или иного периода отечественной литературы, т.е. особенности и закономерности литературного процесса.

Термином «литературный процесс» обозначается историческое существование литературы, ее функционирование и эволюция как в определенную эпоху, так и на протяжении всей истории нации».

Ю. Тынянов в статье «О литературной эволюции» употребил термин «эволюция литературного ряда» как один из вариантов терминологического обозначения понятия «литературный процесс». Разрабатывая основные принципы изучения литературного процесса, он убедительно показывал бесплодность и «опасность изучения лишь главных явлений», приводящих историю литературы «к истории генералов».

Литературный процесс включает в себя все написанное и опубликованное в определенный период - от произведений первого ряда до книг-однодневок массовой литературы. Читательское восприятие и реакция критики - непременные составляющие литературного процесса. Три субъекта литературного процесса - читатель, писатель, критик - являют собой нерасторжимое единство, обеспечивая функционирование литературы. Тем более что порой незначительные в масштабах истории национальной литературы произведения оказываются в центре литературного процесса эпохи, а шедевры остаются в тени, понастоящему не прочитанные современниками. Некоторые произведения становятся фактом литературного процесса спустя десятки лет после их написания.

Каждое явление литературы существует не только как художественный текст, но и в контексте социальных и культурных факторов эпохи. Именно эти факторы контекста актуализируют понятие «литературный процесс» и обуславливают необходимость изучения особенностей литературного процесса того или иного периода, что никак не противоречит склонности современного литературоведения к выявлению имманентных свойств литературы - ее внутренних законов и эстетического начала.

В литературоведении последних лет существует точка зрения, что понятие «литературный процесс» себя изжило, если иметь в виду разрушение причинно-следственной линейности литературного движения, обеспеченной в

прежние годы идеологическим единством литературы. Сегодняшняя литературная жизнь действительно не подчиняется закономерностям линейного порядка. Перед нами сложная многоуровневая система со столь же сложной и неоднозначной иерархией ценностей. Но эта «многоуровневость» литературы и есть определяющая качественная черта современного литературного процесса. Да и во все времена литературный процесс не представлял собой исключительно линейную последовательность явлений литературного развития. Литературный процесс - некая система, включающая все написанные в данный период художественные тексты в их восприятии читателем и критикой. Осознать особенности литературного развития - значит дать характеристику состояния литературы того или иного периода.

Задачей данного курса является выявление закономерностей и особенностей литературного процесса последних десятилетий XX века.

### **Опорные слова и словосочетания:**

Современный литературный процесс, три субъекта литературного процесса, закономерности линейного порядка.

### **Контрольные вопросы и задания:**

1. Объясните значение термина «современный литературный процесс».
2. Когда были предприняты первые попытки раскрытия картины литературной жизни в стране?
3. Каково в настоящее время состояние понятие «литературный процесс» в литературоведении?
4. Каковы задачи данного курса?

### **Тема: «Хрущевская оттепель»: драматичные процессы в жизни и литературе.**

#### **План:**

1. Хронологические границы.
2. Активизация литературной жизни в годы хрущевской оттепели.
3. «Деревенская проза».
4. Новый герой в литературе.

Хронологические рамки современного литературного процесса в России - последние пятнадцать лет уходящего века, включающие разнородные явления и факты новейшей литературы, острые теоретические дискуссии, критическую разноголосицу, литературные премии различной значимости, деятельность толстых журналов и новых издательств, активно выпускающих произведения современных писателей.

Новейшая литература теснейшим образом связана, несмотря на принципиальную и несомненную новизну, с литературной жизнью и социокультурной ситуацией предшествующих ей десятилетий, так называемым периодом «современной литературы». Это достаточно большой этап существования и развития нашей литературы - с середины 50-х годов до середины 80-х годов.

Середина 50-х годов - новая точка отсчета нашей литературы. Знаменитый доклад Н.С. Хрущева на «закрытом» заседании XX съезда партии 25 февраля 1956 года положил начало освобождению сознания многомиллионного народа от гипноза культа личности Сталина. Эпоха получила название «хрущевской оттепели», породившей поколение «шестидесятников», его противоречивую идеологию и драматичную судьбу. К сожалению, к подлинному переосмыслению советской истории, политического террора, роли в ней поколения 20-х годов, сути сталинизма ни власть, ни «шестидесятники» не подошли. Именно с этим во многом связаны неудачи «хрущевской оттепели» как эпохи перемен. Но в литературе шли процессы обновления, переоценки ценностей и творческих поисков.

Еще до известных решений партийного съезда 1956 года в советской литературе произошел прорыв к новому содержанию через преграды «теории бесконфликтности» 40-х годов, через жесткие установки теории и практики соцреализма, через инерцию читательского восприятия. И не только в той литературе, которая писалась «в стол». Скромные очерки В. Овечкина «Районные будни» показали читателю истинное положение послевоенной деревни, ее социальные и нравственные проблемы. «Лирическая проза» В. Солоухина и Е. Дороша вводила читателя с магистральных путей строителей социализма в реальный мир российских «проселков», в котором нет внешней героики, патетики, но есть поэзия, народная мудрость, великий труд, любовь к родной земле.

Эти произведения самым жизненным материалом, лежащим в их основе, разрушали мифологемы литературы соцреализма об идеальной советской жизни, о человеке-герое, идущем «все вперед - и выше» под вдохновляющим, окрыляющим и направляющим руководством партии.

Наступившая «хрущевская оттепель», казалось, открыла шлюзы. Долгое время сдерживаемая, хлынула потоком качественно иная литература. Пришли к читателю книги стихов прекрасных поэтов: Л. Мартынова («Первородство»), Н. Асеева («Лад»), В. Луговского («Середина века»). А к середине 60-х будут опубликованы даже поэтические книги М. Цветаевой, Б. Пастернака, А. Ахматовой.

В 1956 году состоялся невиданный праздник поэзии и вышел альманах «День поэзии». И поэтические праздники - встречи поэтов со своими читателями, и альманахи «День поэзии» станут ежегодными. Дерзко и ярко заявила о себе «молодая проза» (В. Аксенов, А. Битов, А. Гладилин кумирами молодежи стали поэты Е. Евтушенко, А. Вознесенский, Р. Рождественский, Б. Ахмадулина и др. «Эстрадная поэзия» собирала многотысячные аудитории на поэтические вечера на стадионе «Лужники».

Авторская песня Б. Окуджавы вводила в диалог поэта и слушателя непривычную для советского человека интонацию доверия и участия. Человече-

ские, а не идейно-ходульные проблемы и конфликты в пьесах А. Арбузова, В. Розова, А. Володина преобразовали советский театр и его зрителя.

Менялась политика «толстых» журналов, и в начале шестидесятых «Новый мир» А. Твардовского опубликовал рассказы «Матренин двор», «Один день Ивана Денисовича», «Случай на станции Кречетовка» вернувшегося из лагерей и ссылки еще никому не известного А.И. Солженицына.

Несомненно, эти явления изменяли характер литературного процесса, существенно разрывали с традицией соцреализма, по сути единственного официально признаваемого с начала 30-х годов метода советской литературы.

Читательские вкусы, интересы, пристрастия трансформировались и под влиянием достаточно активной в 60-е годы публикации произведений мировой литературы XX века, прежде всего французских писателей - экзистенциалистов Сартра, Камю, новаторской драматургии Беккета, Ионеско, Фриша, Дюрренматта, трагической прозы Кафки и др. Железный занавес постепенно раздвигался.

Но изменения в советской культуре, как и в жизни, были не столь однозначно ободряющими. Реальная литературная жизнь почти тех же самых лет отмечена и жестокой травлей Б.Л. Пастернака за публикацию в 1958 году на Западе его романа «Доктор Живаго». Беспощадной была борьба журналов «Октябрь» и «Новый мир» (Вс. Кочетова и А. Твардовского). «Секретарская литература» не сдавала позиций, но здоровые литературные силы тем не менее делали свое созидательное дело. В так называемую официальную литературу стали проникать подлинно художественные, а не конъюнктурно сконструированные тексты.

В конце пятидесятых молодые прозаики-фронтовики обратились к недавнему прошлому: исследовали драматические и трагические ситуации войны через точку зрения простого солдата, молодого офицера. Нередко эти ситуации были жестокими, ставили человека перед выбором между подвигом и предательством, жизнью и смертью. Критика того времени встретила первые произведения В. Быкова, Ю. Бондарева, Г. Бакланова, В. Астафьева настороженно, неодобрительно, обвиняя «литературу лейтенантов» в «дегероизации» советского солдата, в «окопной правде» и неумении или нежелании показать панораму событий. В этой прозе ценностный центр смещался с события на человека, нравственно-философская проблематика сменила героико-романтическую, появился новый герой, вынесший на своих плечах суровые будни войны.

«Сила и свежесть новых книг была в том, что, не отвергая лучшие традиции военной прозы, они во всей увеличительной подробности показали солдата «лица выраженье» и стоящие насмерть «пяточки», плацдармы, безымянные высотки, заключающие в себе обобщение всей окопной тяжести войны. Нередко эти книги несли заряд жестокого драматизма, нередко их можно было определить как «оптимистические трагедии», главными героями их являлись солдаты и офицеры одного взвода, роты, батареи, полка». Эти новые реалии литературы также были знаками, типологическими чертами изменяющегося характера литературного процесса, начинающегося преодоления соцреалистической одномерности литературы.

Внимание к человеку, его сути, а не социальной роли, стало определяющим свойством литературы 60-х годов. Подлинным явлением нашей культуры стала так называемая «деревенская проза». Она подняла такой круг вопросов, который и по сей день вызывает живой интерес и полемику. Как видно, оказались затронуты действительно жизненно важные проблемы.

Термин «деревенская проза» придуман критиками. А.И. Солженицын в «Слове при вручении премии Солженицына Валентину Распутину» уточнил: «А правильной было бы назвать их нравственниками - ибо суть их литературного переворота была возрождение традиционной нравственности, а сокрушенная вымирающая деревня была лишь естественной наглядной предметностью». Термин условен, ибо в основе объединения писателей-«деревенщиков» лежит вовсе не тематический принцип. Далеко не всякое произведение о деревне относили к «деревенской прозе».

Писатели-деревенщики изменили угол зрения: они показали внутренний драматизм существования современной деревни, открыли в обыкновенном деревенском жителе личность, способную к нравственному созиданию. Разделяя основную направленность «деревенской прозы», в комментарии к роману «И дольше века длится день» Ч. Айтматов так сформулировал задачу литературы своего времени: «Долг литературы - мыслить глобально, не выпуская из поля зрения центрального своего интереса, который понимаю как исследование отдельной человеческой индивидуальности. Этим вниманием к личности „деревенская проза“ обнаруживала типологическое родство с русской классической литературой. Писатели возвращаются к традициям классического русского реализма, почти отказываясь от опыта ближайших предшественников - писателей-соцреалистов - и не принимая эстетики модернизма. „Деревенщики“ обращаются к самым трудным и насущным проблемам существования человека и общества и полагают, что суровый жизненный материал их прозы априори включает игровое начало в его интерпретации. Учительский нравственный пафос русской классики органически близок „деревенской прозе“. Проблематика прозы Белова и Шукшина, Залыгина и Астафьева, Распутина, Абрамова, Можая и Е. Носова никогда не была абстрактно значима, а всего конкретно человечна. Жизнь, боль и мука обыкновенного человека, чаще всего крестьянина (соль земли русской), попадающего под каток истории государства или роковых обстоятельств, стала материалом „деревенской прозы“. Его достоинство, мужество, способность в этих условиях сохранить верность самому себе, устоям крестьянского мира оказались основным открытием и нравственным уроком „деревенской прозы“». А. Адамович писал в этой связи: «Сбереженная, пронесенная через века и испытания живая душа народа - не этим ли дышит, не об этом ли прежде всего рассказывает нам проза, которую сегодня называют деревенской? И если пишут и говорят, что проза и военная и деревенская - вершинные достижения современной нашей литературы, так не потому ли, что здесь писатели прикоснулись к самому нерву народной жизни».

Повести и романы этих писателей драматичны - одним из центральных образов в них является образ родной земли - архангельская деревня у Ф. Абрамова, вологодская - у В. Белова, сибирская - у В. Распутина и В. Астафьева,

алтайская - у В. Шукшина. Не любить ее и человека на ней нельзя - в ней корни, основа всего. Читатель чувствует писательскую любовь к народу, но его идеализации в этих произведениях нет. Ф. Абрамов писал: «Я стою за народное начало в литературе, но я решительный противник молитвенного отношения ко всему, что бы ни произнес мой современник... Любить народ - значит видеть с полной ясностью и достоинства его и недостатки, и великое его и малое, и взлеты, и падения. Писать для народа - значит помочь ему понять свои силы и слабости».

Новизна социального, нравственного содержания не исчерпывает достоинств «деревенской прозы». Онтологическая проблематика, глубокий психологизм, прекрасный язык этой прозы обозначили качественно новый этап литературного процесса советской литературы - ее современный период, со всем сложным комплексом поисков на содержательном и художественном уровнях.

Новые грани литературному процессу 60-х придавали и лирическая проза Ю. Казакова, и первые повести А. Битова, «тихая лирика» В. Соколова, Н. Рубцова.

Однако компромиссность «оттепели», полуправда этой эпохи привели к тому, что в конце 60-х годов ужесточилась цензура. Партийное руководство литературой с новой силой стало регламентировать и определять содержание и парадигму художественности. Все, не совпадающее с генеральной линией, выдвигалось из процесса. На мовистскую прозу В. Катаева обрушились удары официальной критики. У Твардовского отняли «Новый мир». Начиналась травля А. Солженицына, преследование И. Бродского. Менялась социокультурная ситуация - «наступал застой».

### **Опорные слова и словосочетания:**

Культ личности, «теория бесконфликтности», «хрущёвская оттепель», «шестидесятники», «лирическая проза», альманах «День поэзии», авторская песня, «толстые» журналы, «секретарская литература», «деревенская проза».

### **Контрольные вопросы и задания:**

1. Определите хронологические границы «современной литературы».
2. В чём проявлялась активизация литературной жизни в годы «хрущёвской оттепели»?
3. Какие изменения происходили в этот период в «деревенской» прозе?
4. В чём состояла новизна «нового героя» этого периода?

**Тема: Нравственно-политические, социокультурные процессы 70-х годов и их отражение в литературе.**

План:

1. Проза Ю. Трифонова.

2. Драматургия А. Вампилова.
3. Официальная литература и андеграунд.

Некоторые художники, продолжавшие существовать в официальной литературе, пытались уйти от диктата идеологии, найти нишу в локальных темах, сосредоточиться на разработке психологически острых коллизий. Так, по сути, Ю. Трифонов писал не столько о современных интеллигентах и мещанах (парадокс в том, что и о них тоже), сколько о жизни и смерти, любви и предательстве - о бытии, а не о быте. Названия многих произведений писателя оказываются значимыми именно с точки зрения философско-этической проблематики: повесть «Другая жизнь», посмертно опубликованный рассказ «Вечные темы», одно из его последних произведений - роман «Время и место». Писатель как будто самими названиями произведений подчеркивал свой «преобладающий интерес» именно к философской и нравственной проблематике, к вопросам существования человека в его соотнесенности с вечными ценностями. Отсюда и своеобразная трифоновская поэтика изображения психологически развернутой атмосферы, окружающей героев, где, как и в жизни, все - во всем. Повести Трифонова находили живой отклик у читателей, рождали полемику в критике.

То же самое можно сказать и о прозе пришедшего в 70-е годы поколения сорокалетних (В. Маканин, А. Ким, С. Есин и др.) с интересом к психологии социального типа, поиском «амбивалентного» героя.

Этот период «безвременья» отмечен и ярким явлением в драматургии - пьесы А. Вампилова буквально взбудоражили советское культурное пространство. Молодой драматург обладал удивительным даром видеть драматическое. Вампилов в своих четырех больших пьесах показал модификации, по сути, одного человеческого типа, порожденного все той же системой жизни, в которой торжествует компромисс с самим собой, с теми ценностями, которые дороги, но нет сил да и привычки отстаивать их. Герой «Утиной охоты» Зилов дал жизнь нарицательному понятию «зиловщина». Происходящее с Зиловым губительно, страшно для героя, но еще страшнее его разрушительное воздействие на окружающих, на феномен жизни вообще. В сущности, жизнь Зилова проходит как бы бессознательно: «...если целая сложная жизнь проходит бессознательно, то эта жизнь как бы не была», - предупреждал Л.Н. Толстой в «Дневнике 1897 года». Жизнь, в которой отсутствуют свобода выбора, нравственная ответственность, лично осознанная, а не официальная, а потому со многими оговорками, жизнь людей с «обязательным и всеобщим» атеистическим сознанием порождает глубоко драматичный человеческий тип. Это личность со многими природными способностями и возможностями и полной нравственной анемией. Именно такой человеческий тип стал художественным открытием А. Вампилова.

Но партия призывала к преодолению мелкотемья, к созданию активного героя, преображающего жизнь. «Деловой человек», рабочая тема в производственной драме в какой-то мере действительно были отражением реальных жизненных явлений, но в то же время в значительной степени являлись реакцией послушной советской литературы на призыв партии. В литературном про-

цессе 70-х годов продолжали существовать полуправда, полусвобода, полуискусство, наконец.

Но, однако, не вся литература, не все писатели с готовностью исполняли партийные директивы. Далеко не все бросались ревностно выполнять очередное постановление ЦК КПСС. Настоящее искусство стремилось освободиться от власти коммунистической идеологии, это можно считать одной из внутренних, пока еще скрытых тенденций литературного процесса: явным проявлением этой тенденции стало возникновение самиздата.

Самиздат - это возможность прихода к читателю, пусть и не очень большому кругу, альтернативной культуры, оппозиционной официальной и идеологически, и эстетически. Ее называли культурой андеграунда. Поэт и критик Ольга Седакова, как представляется, точно обозначила начало отечественного андеграунда: «...„Вторая культура“ как явление всесоюзное, конкурирующее с первой, отобравшее у нее многих читателей, началась с широкой славы Бродского... Бродский первым открыл торный путь к относительно „большому читателю“, в обход коридоров госиздатов. Появился новый образ жизни поэта».

Журнал «Знамя» в 1998 году, возвращаясь к литературной ситуации семидесятых, провел «круглый стол» «Андеграунд вчера и сегодня». Один из участников дискуссии З. Паперный видит в отечественном андеграунде две составляющие: «Русский андеграунд - это, видимо, соединение подпольной борьбы с внутренним подпольем». Генрих Сапгир, входивший в знаменитую группу «Лианозово», вообще отказывается считать себя выходцем из андеграунда: «Была литературная богема: московская, питерская - молодая, с присущим ей вольным житьем». Между тем, сама лианозовская группа, в которую Сапгир входил, - типично андеграундное, неофициальное и неформальное объединение, оппозиционное господствующим вкусам и художественным нормам. Думается, более точна в определении природы отечественного андеграунда Ольга Седакова, раскрывающая основную причину его возникновения и отмечающая его неоднородность: «...в подполье волей или неволей оказалось то, что в какой-то степени соотносили с западным андеграундом, с его характерным (бунтарским, левацким, контркультурным) настроением и поэтикой, и то, что ему противоположно. В культурные катакомбы режима были вытеснены люди и идеи, которые нигде больше не оказались бы вместе».

Как видим, андеграунд в нашей культуре объединил писателей по принципу несогласия с партийной линией в литературе, хотя эстетического единства в нем не было: его заменило единодушное и категорическое неприятие теоретических установок соцреализма. Да и сам термин в 70-е годы в этих кругах употреблялся редко. Андрей Битов ввел в литературный обиход определение «другая литература» - то есть вся та литература, которая противостояла глобальным претензиям официальной идеологии.

Еще в 60-е годы появился так называемый «тамиздат». Писатели, живущие, даже кое-что печатающие в Советском Союзе, начинают публиковать свои произведения на Западе. Андрей Синявский и Юлий Даниэль получили в середине 60-х семь лет брежневского уже ГУЛага за публикацию своих произведений на Западе. Государство жестоко реагирует на все попытки разрушить его

монополию в культуре. Из страны высылаются Иосиф Бродский и Александр Солженицын, ужесточаются цензура и преследование за чтение и распространение «тамиздатовской» литературы.

И все же дерзкие попытки восстания против единообразия в литературе и монополии одной идеи продолжается. В 1979 году создается альманах «Метрополь», собравший под своей обложкой более двадцати писателей разных поколений - от Семена Липкина и Инны Лиснянской до Виктора Ерофеева и Евгения Попова, - разных творческих установок, но единых в своем стремлении к свободе творчества. Редакторами-составителями «Метрополя» были В. Аксенов, А. Битов, Ф. Искандер, Вик. Ерофеев, Е. Попов. «„Метрополь“ был попыткой борьбы с застоем в условиях застоя... В этом смысле его и основное значение», - писал в предисловии к переизданию «Метрополя» Вик. Ерофеев. Было подготовлено 12 экземпляров альманаха. Два из них переправлено на хранение во Францию. Когда вокруг «Метрополя» разразился грандиозный скандал и стало очевидно, что напечатать альманах в СССР невозможно, авторы разрешили напечатать альманах на русском языке в издательстве «Ардис» в Америке. Вскоре «Метрополь» вышел и в переводе на английский и французский языки. Писательская общественность и союз писателей выступили с резким осуждением самой идеи свободного альманаха, а авторов «Метрополя» назвали проводниками чуждой советскому человеку культуры. Книги многих из участников «Метрополя» перестали издавать. Газета «Московский литератор» устами писателей и критиков клеймила творчество участников альманаха.

Спустя 20 лет, в сегодняшней ситуации присутствия на книжном рынке десятков альманахов самой разной направленности (кстати, к 20-летию со дня выхода издательством «Подкова» переиздан и «Метрополь»), все происходящее тогда вокруг «Метрополя» кажется невероятным. Обыкновенный литературный проект?!.. Но в период существования единой, а точнее единственной, линии в литературе (читай - партийной линии) такая альтернатива оказалась невозможной.

Альманах «Метрополь» в каком-то смысле был явлением элитарным, московской по преимуществу литературной жизни. Вряд ли он был адресован массовому читателю. Его создатели ставили задачу заявить о необходимости существования разных направлений, стилей и форм в литературе как постоянного условия ее плодотворного развития.

Однако и в широких читательских массах возникала потребность в «другой культуре». В какой-то мере это проявлялось в огромной популярности бардовской песни, в широком распространении магнитофонных записей Владимира Высоцкого. Знаковым представляется тот факт, что стихи Высоцкого были опубликованы и в элитарном альманахе «Метрополь» и звучали чуть ли не в каждом доме с катушек магнитофона «Весна». Перемены объективно назревали. Казавшаяся монолитом советская литература с четкой иерархией утвержденных партией ценностей очевидно разрушалась.

### **Опорные слова и словосочетания:**

«Зиловщина», андеграунд, «самиздат» и «тамиздат», альманах «Метрополь», «другая культура»

### **Контрольные вопросы и задания:**

1. В чём состояла проблематика прозы Ю. Трифонова?
2. Какой человеческий тип стал художественным открытием А. Вампилова?
3. Появление и развитие российского андеграунда.

### **Тема: «Перестройка» и литература.**

#### План:

1. Активизация деятельности литературных журналов.
2. «Возвращенная» и «задержанная» литература.
3. Место литературы русского зарубежья в современном литературном процессе.

Общественно-политические и экономические перемены в нашей стране, начавшиеся в 1985 году и названные перестройкой, существенно повлияли на литературное развитие. «Демократизация», «гласность», «плюрализм», провозглашенные сверху как новые нормы общественной и культурной жизни, привели к переоценке ценностей и в нашей литературе.

Толстые журналы начали активную публикацию произведений советских писателей, написанных в семидесятые годы и ранее, но по идеологическим соображениям тогда не напечатанных. Так были опубликованы романы «Дети Арбата» А. Рыбакова, «Новое назначение» А. Бека, «Белые одежды» В. Дудинцева, «Жизнь и судьба» В. Гроссмана и др. Лагерная тема, тема сталинских репрессий становится едва ли не основной. Рассказы В. Шаламова, проза Ю. Домбровского широко публикуются в периодике. «Новый мир» напечатал и «Архипелаг ГУЛАГ» А. Солженицына.

В 1988 году опять-таки «Новый мир», спустя тридцать лет после создания, напечатал опальный роман Б. Пастернака «Доктор Живаго» с предисловием Д.С. Лихачева. Все эти произведения были отнесены к так называемой «задержанной литературе». Внимание критиков и читателей было приковано исключительно к ним. Журнальные тиражи достигали небывалых размеров, приближаясь к миллионным отметкам. «Новый мир», «Знамя», «Октябрь» конкурировали в публикаторской активности.

Еще один поток литературного процесса второй половины восьмидесятых годов составили произведения русских писателей 20-30-х годов. Впервые в России именно в это время были опубликованы «большие вещи» А. Платонова - роман «Чевенгур», повести «Котлован», «Ювенильное море», другие произведения писателя. Публикуются обэриуты, Е.И. Замятин и другие писатели XX века. Тогда же наши журналы перепечатывали холившие в самиздате и опубли-

кованные на Западе такие произведения 60-70-х годов, как «Пушкинский дом» А. Битова, «Москва - Петушки» Вен. Ерофеева, «Ожог» В. Аксенова и др.

Столь же мощно в современном литературном процессе оказалась представлена и литература русского зарубежья: произведения В. Набокова, И. Шмелева, Б. Зайцева, А. Ремизова, М. Алданова, А. Аверченко, Вл. Ходасевича и многих других русских писателей возвратились на родину. «Возвращенная литература» и литература Метрополии, наконец, сливаются в одно русло русской литературы XX века. Естественно, и читатель, и критика, и литературоведение оказываются в сложнейшем положении, потому что новая, полная, без белых пятен, карта русской литературы диктует новую иерархию ценностей, делает необходимой выработку новых критериев оценки, предлагает создание новой истории русской литературы XX века без купюр и изъятий. Под мощным натиском первоклассных произведений прошлого, впервые широко доступных отечественному читателю, современная литература как будто замирает, пытаясь в новых условиях осознать самое себя. Характер современного литературного процесса определяет «задержанная», «возвращенная» литература. Не представляя современный срез литературы, именно она влияет на читателя в наибольшей степени, определяя его вкусы и пристрастия. Именно она оказывается в центре критических дискуссий. Критика, также освобожденная от сковывающих пут идеологии, демонстрирует широкий диапазон суждений и оценок.

Впервые мы оказываемся свидетелями такого феномена, когда понятия «современный литературный процесс» и «современная литература» не совпадают. В пятилетие с 1986 по 1990 год современный литературный процесс составляют произведения прошлого, давнего и не столь отдаленного. Собственно современная литература вытеснена на периферию процесса.

Нельзя не согласиться с обобщающим суждением А. Немзера: «Литературная политика перестройки имела ярко выраженный компенсаторный характер. Надо было наверстывать упущенное - догонять, возвращать, ликвидировать лакуны, встраиваться в мировой контекст». Мы действительно стремились компенсировать упущенное, отдать давние долги. Как видится это время из дня сегодняшнего, публикаторский бум перестроечных лет, при несомненной значительности вновь открытых произведений, невольно отвлек общественное сознание от драматичной современности.

### **Опорные слова и словосочетания:**

Перестройка, «возвращённая» литература, «задержанная» литература, литература русского зарубежья.

### **Контрольные вопросы и задания:**

1. В чём состояла активизация деятельности литературных журналов?

2. Объясните значение терминов «возвращённая» и «задержанная» литература.
3. Почему в данный период собственно современная литература была вытеснена на задний план литературного процесса?

### **Тема: Постперестроечная эпоха и коллизии литературы**

#### **План:**

1. Новое открытие культуры серебряного века.
2. Дискуссия о состоянии современной литературы, о советской литературе.

Фактическое освобождение культуры от государственного идеологического контроля и давления во второй половине 80-х годов было законодательно оформлено 1 августа 1990 года отменой цензуры. Естественно завершилась история «самиздата» и «тамиздата». С распадом Советского Союза произошли серьезные изменения в Союзе советских писателей. Он раскололся на несколько писательских организаций, борьба между которыми порой принимает нешуточный характер. Но различные писательские организации и их «идейно-эстетические платформы», пожалуй, впервые в советской и постсоветской истории практически не оказывают влияния на живой литературный процесс. Он развивается под воздействием не директивных, а иных, более органичных литературе как виду искусства факторов. В частности, открытие, можно сказать, заново культуры серебряного века и ее новое осмысление в литературоведении было одним из существенных факторов, определяющих литературный процесс с начала 90-х годов.

Вновь открытым в полном объеме оказалось творчество Н. Гумилева, О. Мандельштама, М. Волошин, Вяч. Иванова, Вл. Ходасевича и многих других крупнейших представителей культуры русского модернизма. Свой вклад в этот плодотворный процесс внесли издатели большой серии «Новой библиотеки поэта», выпустившие прекрасно подготовленные собрания поэтического творчества писателей «серебряного века». Издательство «Эллис Лак» не только выпускает многотомные собрания сочинений классиков серебряного века (Цветаевой, Ахматовой), но и издает писателей второго ряда, например превосходный том Г. Чулкова «Годы странствий», представляющий разные творческие грани писателя, а некоторые его произведения вообще публикуются впервые. То же можно сказать о деятельности издательства «Аграф», которое выпустило сборник произведений Л. Зиновьевой-Аннибал. Сегодня можно говорить о почти целиком изданном силами разных издательств М. Кузmine. Издательство «Республика» осуществило замечательный литературный проект - многотомное издание А. Белого. Эти примеры можно продолжать.

Фундаментальные монографические исследования Н. Богомолова, Л. Колобаевой и других ученых помогают представить мозаичность и сложность литературы серебряного века. В силу идеологических запретов мы не могли осваивать эту культуру «в течение времени», что было бы, несомненно, плодо-

творным. Она буквально «свалилась» на широкого читателя как снег на голову, вызывая нередко апологетическую восторженную реакцию. Между тем, это сложнейшее явление заслуживает пристального и внимательного постепенного чтения и изучения. Но случилось так, как случилось. Современные культура и читатель оказались под мощнейшим прессингом культуры, в советский период отвергнутой как не только идеологически, но и эстетически чуждой. Теперь опыт модернизма начала века и авангардизма 20-х годов приходится впитывать и переосмыслять в кратчайшие сроки. Мы можем констатировать не только факт существования произведений начала XX века как полноправных участников современного литературного процесса, но и утверждать факт наложений, влияний разных течений и школ, их одновременного присутствия как качественную характеристику литературного процесса новейшего времени.

Если же учесть и колоссальный бум мемуарной литературы, то мы сталкиваемся с еще одной особенностью этого процесса. Влияние мемуаристики на собственно художественную литературу очевидно для многих исследователей. Так, один из участников дискуссии «Мемуары на сломе эпох» И. Шайтанов справедливо подчеркивает высокое художественное качество мемуарной литературы: «При сближении со сферой художественной литературы мемуарный жанр начинает терять свою документальность, давая урок ответственности литературе в отношении слова...». Несмотря на точное наблюдение исследователя о некотором отходе от документальности во многих из опубликованных мемуарах, мемуаристика для читателей является средством воссоздания социальной и духовной истории общества, средством преодоления «белых пятен» культуры и просто хорошей литературой.

Перестройка дала импульс активизации издательской деятельности. В начале 90-х появились новые издательства, новые литературные журналы самой различной направленности - от прогрессивного литературоведческого журнала «Новое литературное обозрение» до феминистского журнала «Преображение». Книжные магазины-салоны «Летний сад», «Эйдос», «19 октября» и другие - рождены новым состоянием культуры и в свою очередь оказывают на литературный процесс определенное влияние, отражая и популяризируя в своей деятельности ту или иную тенденцию современной литературы.

В 90-е годы переизданы впервые после революции труды многих русских религиозных философов рубежа XIX-XX веков, славянофилов и западников: от В. Соловьева до П. Флоренского, А. Хомякова и П. Чаадаева. Издательство «Республика» завершает издание многотомного собрания сочинений Василия Розанова. Эти реалии книгоиздательской деятельности, несомненно, существенно влияют на современное литературное развитие, обогащая литературный процесс.

К середине 90-х годов ранее невостребованное советской страной литературное наследие почти полностью возвратилось в национальное культурное пространство. А собственно современная литература заметно усилила свои позиции. Толстые журналы снова предоставили свои страницы писателям-современникам. Современный литературный процесс в России, как и должно быть, снова определяется исключительно современной литературой. По стилю

вым, жанровым, языковым параметрам она не сводима к определенной причинно-следственной закономерности, что, однако, совсем не исключает наличия закономерностей и связей внутри литературного процесса более сложного порядка. Трудно согласиться с исследователями, которые вообще не видят признаков процесса в современной литературе. Тем более, что нередко эта позиция оказывается необычайно противоречивой. Так, например, Г.Л. Нефагина утверждает: «Состояние литературы 90-х годов можно сравнить с броуновским движением», - а далее продолжает: - «образуется единая общекультурная система». Как видим, исследовательница не отрицает наличия системы. Раз есть система, есть и закономерности. Какое уж тут «броуновское движение»! Эта точка зрения - дань модной тенденции, представлению о современной литературе после крушения идеологической иерархии ценностей как о постмодернистском хаосе. Жизнь литературы, тем более литературы с такими традициями, как русская, несмотря на пережитые, времена, думается, не только плодотворно продолжается, но и поддается аналитической систематизации.

Критика уже немало сделала, анализируя основные тенденции современной литературы. Журналы «Вопросы литературы», «Знамя», «Новый мир» проводят «круглые столы», дискуссии ведущих критиков о состоянии современной литературы. В последние годы издано несколько солидных монографий о постмодернизме в русской литературе.

Проблематика современного литературного развития, как нам представляется, лежит в русле освоения и преломления различных традиций мировой культуры в условиях кризисного состояния мира (экологические и техногенные катастрофы, стихийные бедствия, страшные эпидемии, разгул терроризма, расцвет массовой культуры, кризис нравственности, наступление виртуальной реальности и др.), которое вместе с нами переживает все человечество. Психологически оно усугубляется общей ситуацией рубежа веков и даже тысячелетий. А в ситуации нашей страны - осознанием и изживанием всех противоречий и коллизий советского периода отечественной истории и культуры соцреализма.

Атеистическое воспитание поколений советских людей, ситуация духовной подмены, когда для миллионов людей религия, вера были заменены мифологемами социализма, имеют тяжелые последствия для современного человека. В какой мере литература откликается на эти труднейшие жизненные и духовные реалии? Должна ли она, как это было в классической русской литературе, давать ответы на трудные вопросы бытия или хотя бы ставить их перед читателем, способствовать «смягчению нравов», сердечности в отношениях людей? Или писатель - беспристрастный и холодный наблюдатель людских пороков и слабостей? А может быть, удел литературы - уход в далекий от реальности мир фантазий и приключений?.. И поле литературы - эстетическая или интеллектуальная игра, а литература вообще не имеет никакого отношения к реальной жизни, к человеку вообще? Нужно ли искусство человеку? Слово, отчужденное от Бога, отделенное от божественной истины? Эти вопросы вполне реальны и требуют ответов.

В нашей критике есть разные точки зрения на современный литературный процесс и самое предназначение литературы. Так, А. Немзер уверен, что литература выдержала испытания свободой и последнее десятилетие было «замечательным». Критик выделил тридцать имен русских прозаиков, с которыми он связывает плодотворное будущее нашей литературы. Татьяна Касаткина в статье «Литература после конца времен» утверждает, что единой литературы сейчас нет, а есть «клочки и фрагменты». «Тексты» нынешней литературы она предлагает разделить на три группы: «Произведения, чтение которых есть событие реальной жизни человека, не уводящее его из этой жизни, но соучаствующее в ней... произведения, из которых не хочется возвращаться в реальную жизнь, причем это их принципиальное, конституционное (и вовсе не положительное) свойство... произведения, в которые не хочется возвращаться, даже если осознаешь их ценность, в которые тяжело входить по второму разу, которые обладают всеми свойствами зоны с эффектом накапливающегося излучения» . Не разделяя общего пафоса исследовательницы в оценке современного состояния отечественной литературы, можно воспользоваться ее классификацией. Ведь такое деление опирается на испытанные временем принципы - характер отражения реальности в литературе и авторскую позицию.

### **Опорные слова и словосочетания:**

Отмена цензуры, культура серебряного века, монографические исследования, мемуарная литература, издательская деятельность.

### **Контрольные вопросы и задания:**

1. В чём состояло новое открытие культуры серебряного века?
2. Каковы были основные темы дискуссий о состоянии современной литературы?

### **Тема: Эволюция «деревенской прозы».**

План:

1. Творческие поиски В. Распутина.
2. Открытая публицистичность повести «Пожар».
3. Автор и герой в рассказах В. Распутина 90-х годов.

В конце «застойных» семидесятых С.П. Залыгин, размышляя о творчестве В. Шукшина, по сути дела, высказался о реалистической традиции в нашей литературе вообще: «Шукшин принадлежал к русскому искусству и к

той его традиции, в которой художник не то чтобы уничтожал себя, но не замечал себя самого перед лицом проблемы, которую он поднимал в своем произведении, перед лицом того предмета, который становился для него предметом искусства. В этой традиции все то, о чем говорит искусство, - то есть вся жизнь в самых различных ее проявлениях, - гораздо выше самого искусства, потому она - традиция - никогда не демонстрировала своих собственных достижений, своего умения и техники, а использовала их как средства подчиненные» . Сегодня эти слова несколько не потеряли своей актуальности, потому что реалистическое искусство, как бы мы ни называли его современные модификации - «неоклассическая проза», «жестокий реализм», «сентиментальный и романтический реализм», - продолжает жить, несмотря на скепсис со стороны некоторых столпов современной критики.

В высказывании С. Залыгина, вполне адресном и очень конкретном, есть то общее, что составляет методологию реалистического отображения жизни в литературе. Принципиально важно, что писатель-реалист не замечает себя самого перед лицом предмета изображения и произведение для него не является лишь средством самовыражения. Очевидно, что сострадательность к изображаемому явлению жизни или, по крайней мере, заинтересованность в нем составляют суть авторской позиции. И еще: литература программно не может стать сферой игры, какой бы занимательной, эстетически или интеллектуально, она ни была, ведь «вся жизнь» для такого писателя «гораздо выше искусства». В поэтике реализма прием никогда не имеет самодовлеющего значения.

Как только не «журили» русскую литературу за ее учительский проповеднический пафос, за отказ от поэтизации индивидуальной свободы! И даже художественные открытия модернизма не смогли изменить основной направленности реализма: ценности общей жизни людей, как это ни парадоксально, оставались для писателей-реалистов приоритетными, хотя именно о свободе и достоинстве отдельного человека они всегда писали и болели. Примечательно, в этой связи, высказывание писателя Андрея Дмитриева о русской литературе: «Это она навеяла нам сны о свободе, и если мы проснулись свободными - это она нас разбудила. Она была и остается самым надежным и последовательным защитником свободы и достоинства частного человека... Как же русская литература защищает либеральные ценности, традиционно их не исповедуя?.. самим фактом своего существования, своей природой, своими законами, своим музыкальным строем, удивительным постижением того, что Чернышевский неуклюже, но внятно называл „диалектикой человеческой души“». Размышляя об «общем деле», литература русского реализма действительно научилась бороться за отдельного человека, мучиться его несвободой, немотой, обездоленностью.

В середине 80-х годов, когда генерация писателей-«деревенщиков», именно как генерация, перестала существовать, пожалуй, ее самый яркий представитель В. Распутин опубликовал новую повесть - «Пожар». Именно об общем деле размышляет в этой повести автор, продолжая во многом линию предшествующего, быть может, лучшего своего произведения «Прощание с Матерой». И там, и в новой повести за драматическими частными эпизодами

(затопление острова в «Прощании с Матерой», пожар в поселке Сосновка в повести «Пожар») видится национальное по масштабу бедствие - уничтожение основ народной жизни. И название повести, конечно, символично: читателю подается сигнал социальной и духовной опасности.

Солженицын в свое время точно назвал писателей-«деревенщиков» «нравственниками». Распутин последовательно, от произведения к произведению, исследует нравственный мир современного человека, показывая чудовищные потери в некогда целостной системе крестьянской морали. Главный герой повести - Иван Петрович Егоров (как и старуха Дарья в «Прощании с Матерой») - представитель уходящего поколения людей, «живущих по совести». Он не может смириться с тем, что даже в критической ситуации беды - пожара - каждый думает только о себе. «Архаровцы», как называет жителей поселка Иван Петрович, с легкостью необыкновенной и без тени смущения, воспользовавшись ситуацией, тащат из горящих складов и муку, и водку и пр. по своим домам. (Из сегодняшнего времени эта сцена выглядит метафорой недавнего передела собственности огромного нашего государства совсем не по законам совести...) Иван Петрович как Alter ego автора мучительно размышляет над происходящим и видит, что «то, за что держались еще недавно всем миром, что было общим неписанным законом, твердью земной, превратилось в пережиток, в какую-то ненормальность и чуть ли не в предательство?.. Было не положено, не принято, стало положено и принято, было нельзя - стало можно, считалось за позор, за смертный грех - почитается за ловкость и доблесть». Устами героя автор называет вещи своими именами - в нашем обществе рушится нравственный закон, происходит подмена: черное назовут белым, и все примут это за истину. Для Распутина последствия такой подмены равносильны гибели. Отсюда - открытый публицистический пафос его повести, отсюда - преобладание идеи над образом, в чем упрекали его некоторые критики. Обнаженность проблематики, интонация сурового приговора в адрес люмпенизированных жителей поселка продиктованы опасностью нравственной болезни общества, лечить которую приходится крайними средствами - беспощадностью правды.

Как всегда у Распутина, необычайно выразительны, конкретны и обобщенны одновременно, описания окружающей героя среды: «Неуютный и неопрятный, не городского и не деревенского, а бивуачного типа был этот поселок, словно кочевали с места на место, остановились переждать непогоду и отдохнуть, да так и застряли... Широкие не по-деревенски улицы разбиты были тяжелой техникой до какого-то неземного пейзажа...».

Точно расставленные писателем акценты не оставляют места иллюзиям: жизнь недавнего крестьянина не укоренена. Не только временно жилье, временный характер приобретали мораль, да и сама жизнь. «Неземной пейзаж» - по сути «небытие» жителей Сосновки, потому что нет в их укладе никаких человеческих доминант - дома, добра, семьи. Ничто не связывает их с прошлым. Распутинский герой не может смириться с поселковым «небытием» и решает уйти из Сосновки, чтобы найти настоящее место для жизни и тела и души. Финал этой публицистически окрашенной повести выводит читателя к онтологической и метафизической проблематике: «Издали - далеко видел он себя: идет

по весенней земле маленький заблудший человек, отчаявшийся найти свой дом... Молчит, не то встречая, не то провожая его, земля. Иван Петрович все шел и шел, уходя из поселка и, как казалось ему, из себя, все дальше и дальше вдавливаясь - вступая в обретенное одиночество. И не потому только это ощущалось одиночеством, что не было рядом с ним никого из людей, но и потому еще, что и в себе он чувствовал пустоту и однозвучность. Согласие это было или усталость...» . Открытость онтологического финала снимает со всей повести публицистическую однозначность.

В рассказах конца 90-х годов («В ту же землю...», «Нежданно-негаданно», «Изба» и др.) писатель в локальных сюжетах, частных историях поднимает проблемы трагического запустения нашей земли и человека на ней. Одинокая Пашута, героиня рассказа «В ту же землю», с обреченной определенностью констатирует: «Время настало такое провальное: все кругом, все никому не нужны». Но художник через трагические коллизии своих рассказов пытается показать не только эту беспросветность бытия, но и силой своего сострадательного творчества призвать к преодолению «провального» времени. В поздних рассказах, в «Очерках о Сибири» Распутин сохранил и усилил замечательные свойства своего дарования, о которых так точно сказал А.И. Солженицын в «Слове при вручении премии Солженицына...» (за 1999 год): «...Во всем написанном Распутин как бы не сам по себе, а в безраздельном слитии с русской природой и русским языком. Природа у него не цель картины, не материал для метафоры, - писатель натурально сжит с нею, пропитан ею как часть ее... Объемность его русского языка - редкая среди нынешних писателей...».

### **Опорные слова и словосочетания:**

Проповеднический пафос, «нравственники», проблема запустения земли и человека.

### **Контрольные вопросы и задания:**

1. В чём состояли творческие поиски В.Распутина в семидесятые годы?
2. Охарактеризуйте публицистичность повести «Пожар».
3. В чём особенность героев рассказов В. Распутина 90-х годов?

**Тема: Творческие поиски В.П. Астафьева.**

## План:

1. Авторская позиция в повести «Печальный детектив».
2. Нравственная проблематика в военной прозе В. Астафьева и Г. Владимова 90-х годов.
3. Полемика в критике.

Другой писатель, также сибиряк, давным-давно ушедший от столичного писательского быта на берега родного Енисея, Виктор Петрович Астафьев по-прежнему активно и плодотворно участвует в литературном процессе. Продолжая традиции критического реализма, Астафьев каждым новым своим произведением будоражит читателя, да и критику, новизной жизненного материала, смелыми, иногда и спорными решениями.

Еще на заре перестройки Астафьев поразил читателей своей «жестокой» повестью «Печальный детектив». Эпизоды чудовищной жестокости, бездумных преступлений, морального падения составляют ее сюжетное движение. Отчасти это нагнетание негатива вполне реалистически мотивировано профессией главного героя: Леонид Сошнин - оперуполномоченный. Криминальные события провинциального городка Вейска, воссозданные писателем в их беспощадной наготе, потрясают. Возникает образ реальности, лишенной светлых начал, в человеке живет жестокий зверь. Сюжет повести осложнен рефлексией Сошнина: он начинающий писатель. Все переживаемое им в личной и профессиональной жизни становится предметом анализа. Герой, а вместе с ним автор, подвергаются нравственному суду не только преступников, но и готовых простить их людей (как, например, потерпевшая тетя Граня, после вынесения приговора пожалевшая насильников). Астафьев с публицистической горячностью пытается разобраться в причинах сегодняшнего «озверения» народа, видя в этом не только беду народа, но и его вину. «В. Астафьев не жалеет черных тонов в национальной самокритике. Он выворачивает наизнанку те качества, которые возводились в ранг достоинств русского характера. Его не восхищают терпение и покорность - в них писатель видит причины многих бед и преступлений, истоки обывательского равнодушия и безразличия... Русская классическая традиция (Л. Толстой, Достоевский, Некрасов) оставляет возможность прощения преступнику. В. Астафьев вступает с этой этической традицией в спор. Он беспощаден к тем, кто посягает на достоинство и жизнь другого человека», - замечает Г. Нефагина. Естественно, что многие критики увидели в этой повести посягательство на народ. Беспощадность оценок писателя продиктована той реальной опасностью распада общества, которую он констатирует в своем публицистическом повествовании. Как трезвый художник-реалист Астафьев не может и не хочет уходить от подлинной правды жизни, тем более что в повести есть и персонажи, несущие свет, оставляющие надежду на возрождение в народе утраченных нравственных начал. Это представители старшего поколения - деревенский философ Максим Тихонович, тетка Лина, бабка Тутышиха, тетя Граня.

Пронзительный рассказ «Людочка» (опубликован в 1989) - еще один дополнительный штрих к той страшной картине жестокого мира, потерявшего нравственный компас, которая изображена в «Печальном детективе».

В 90-е годы В.П. Астафьев, писатель-фронтовик, вернулся к военной теме. Война никогда не отпускала его. И в каждой вещи о войне Астафьев говорит не столько о войне как таковой, хотя ее реалии присутствуют в повествовании, сколько о судьбе и душе простого солдата-пехотинца, каким был сам писатель долгие годы войны.

Астафьев создал эпическое повествование - роман в двух частях «Прокляты и убиты» (1-я часть - «Чертова яма» (1992); 2-я - «Плацдарм» (1994)). Роман вызвал довольно много споров в критике. Писатель поднимает ранее закрытую тему штрафных лагерей. Он размышляет о героизме, дегероизируя войну, показывает тяжелейшие условия, которые надо было переносить. Особенно остро стоит в романе проблема беспощадности военизированной государственной машины, которая самим фактом своего существования посягает на человечность.

Три военные повести: «Так хочется жить» (1995), «Обертон» (1996), «Веселый солдат» (1998) - пронизаны исповедальной лирической интонацией и, примыкая к роману «Прокляты и убиты», создают многомерную художественно впечатляющую картину войны и человека на ней. Нельзя не подчеркнуть верность Астафьева лучшим сторонам своего дарования и ту темпераментную силу покаяния, которая всегда отличала этого художника: «Прежней осталась повествовательная структура (кровь, грязь, смрад, голод, холод в самом что ни на есть ощутимом смысле этих «повыветрившихся» слов), прежней осталась лексическая яркость и ярость бешеного речевого потока, прежним остался пафос - горчайшее изумление от расчеловечивания человека, захлебывающееся проклятьем, слитое с почти безнадежным истовым покаянием».

Повесть «Так хочется жить», как справедливо считается в критике, - лучшая вещь позднего Астафьева. В русле традиционализма написан и еще один роман о войне - «Генерал и его армия» (1994) Г. Владимова. За этот роман автор удостоен премии «Триумф» (1995). Это объективное повествование о генерале Кобрисове открывает неприглядную страшную сторону войны - бездарную власть, для которой ничего не стоят солдатские жизни, которая употребляет все силы, чтобы уничтожить всякую личность, способную идти своим путем. Роман значительных художественных достоинств и гражданской смелости вызвал полемику в критике и, несомненно, является заметным фактом современного литературного процесса, обогащая реалистическую традицию.

Эсхатологические мотивы, философская проблематика многих произведений современной литературы обуславливают интерес писателей-реалистов к мифологии, к условно метафорической образности. Она широко используется в реалистических произведениях, как и жанровые формы притчи, апокрифа. В романе Ч. Айтматова «Плаха» помимо этих элементов поэтики великолепно использован «животный» эпос. Айтматов и в других своих произведениях обращался к образам животных. Образ Великой волчицы Акбары и ее семьи в романе «Плаха» - лучшие по художественной выразительности страницы романа,

а перипетии ее судьбы - проекция на трагическую историю человечества, тревожное предупреждение.

### **Опорные слова и словосочетания:**

«Жестокая» повесть, эсхатологические мотивы, традиционализм, апокриф.

### **Контрольные вопросы и задания:**

1. Охарактеризуйте авторскую позицию в повести «Печальный детектив».
2. Передайте основную мысль романа «Прокляты и убиты», повести «Так хочется жить».
3. В чём сходство с произведениями В.П. Астафьева романов Г. Владимова «Генерал и его армия» и Ч. Айтматова «Плаха»?

### **Тема: Место А.И. Солженицына в современном литературном процессе.**

План:

1. Творческий путь писателя.
2. Жанровое новаторство.
3. Факт и вымысел в художественной структуре эпопеи «Красное Колесо».

Особое место в современной русской литературе занимает Нобелевский лауреат Александр Исаевич Солженицын. При всей своеобычности и новаторстве творческой манеры писатель принадлежит к классической традиции.

Да, Солженицын - новатор. Писатель настойчиво ищет новые формы, реформирует язык художественной литературы. В своей автобиографической книге «Бодался теленок с дубом» Солженицын писал: «...формы подвержены старению, вкусы XX века резко меняются и не могут быть оставлены автором в пренебрежении». Но и архаист: он привержен испытанным ценностям равновесной реалистической традиции с ее духовными доминантами. Солженицын наследует главные принципы русской классики - проповедническую, учительскую ее миссию, полагая, что возможности прямого воздействия на читателя литература еще не исчерпала. Для Солженицына, как и для писателей-реалистов XIX века, критерий жизненной правды остался решающим в подходе к литературе. Не случайно в решении Шведской Академии о присуждении Солженицыну Нобелевской премии подчеркивалась его «этическая сила, которая дала ему возможность продолжить непреходящие традиции русской литературы» .

Как и классики русской литературы, А. Солженицын во всех своих произведениях стремится к художественному воплощению подлинной жизненной реальности со всей мерой нравственной ответственности автора за это воплощение. И это особенно важно подчеркнуть. Действительно, в ту пору, когда Солженицын обратился к активному художественному творчеству, для этого нужна была недюжинная нравственная сила, ибо приходилось идти против течения. Реальная жизнь в искусстве того времени подменялась идеологизированными мифологемами. А.Д. Сахаров назвал Солженицына «гигантом борьбы за человеческое достоинство в современном трагическом мире».

А.И. Солженицын - настолько сложная и громадная личность, настолько масштабный и универсальный художник, работающий в жанровом диапазоне от многотомной эпопеи до миниатюр-«крохоток», что однозначной и окончательной оценке ни он, ни его творчество не поддаются! И хотя написано о Солженицыне много разных, в том числе и очень глубоких работ, впереди у литературоведения еще непочатый край работы, тем более, что писатель продолжает активно трудиться и в амплу литературоведа, выпуская все новые и новые материалы своей «Литературной коллекции». Труды Солженицына-историка литературы помогают коллегам по цеху проникнуть в творческую лабораторию Солженицына-писателя.

Масштаб творчества А.И. Солженицына определяется его работой не только в сфере собственно художественной литературы, но и в публицистике. Активность жизненной позиции писателя проявилась в известных публицистических статьях - «Письмо IV Всесоюзному съезду Союза советских писателей», «Жить не по лжи», «Раскаяние и самоограничение как категории национальной жизни», «Как нам обустроить Россию?» и др. Особое место в творчестве писателя занимают произведения на стыке художественной литературы и публицистики - «Архипелаг ГУЛаг», «Бодался теленок с дубом», «Угодило зернышко промеж двух жерновов». Естественно, творчество писателя требует монографического анализа, что в рамках данного пособия невозможно.

Попытаемся, опираясь на известные работы о Солженицыне отечественных и зарубежных исследователей, рассмотреть его творчество в контексте современного литературного процесса.

Публикация рассказа «Один день Ивана Денисовича» в «Новом мире» в 1962 году привлекла к никому не известному молодому писателю, но уже зрелому человеку большой судьбы всеобщее внимание. А. Ахматова после чтения рассказа сказала Солженицыну: «Знаете ли вы, что через месяц вы будете самым знаменитым человеком на земном шаре?». Потрясал материал рассказа, потрясала духовная мощь автора, увидевшего в человеке, которого режим стремился превратить в безликий винтик под номером Щ-854, способность оставаться человеком, сохранить свое имя и отчество, память и достоинство. Политическая смелость автора в те годы «хрущевской оттепели» привлекала больше всего. К сожалению, в оценке творчества писателя этот акцент оставался и впоследствии. В начале 80-х уже маститый писатель, за плечами которого были и роман «В круге первом», и повесть «Раковый корпус», и уникальная книга «Архипелаг ГУЛаг», и рассказы, и публицистика, и Нобелевская премия,

справедливо сетовал: «Мои литературные труды почти никогда и нигде не получили серьезного критического анализа. Все многочисленные отзывы на мои труды сосредотачивали свое внимание на их политической стороне». Известность, слава, как и гонения, - все это сопутствовало Солженицыну с первой его публикации, но адекватное прочтение, стремление разобраться творческих исканиях писателя, пожалуй, отмечается лишь в работах последних лет. Насильственно выдворенный из страны в 1974 году, в надежде на забвение в чужих краях, А.И. Солженицын вернулся на родину в 1994 навсегда. Вернулся вместе со своими произведениями, широко издаваемыми в России. Достаточно отметить, что 10-томное «Красное Колесо» выпустил «Воениздат», а собрание сочинений издает массовым тиражом издательство «Терра».

Вошел ли Солженицын и в современный литературный процесс? - Да, вошел! Но стоит особняком, не примыкая ни к каким тенденциям и течениям, но органически связанный с реалистической традицией, хотя в поэтике, безусловно, открытый влияниям модернистской прозы.

Солженицын действительно не нуждается в «подкреплении» связями с какими-либо авторитетными фигурами современного искусства. Не потому, что уверен в художественной безупречности своих творений или обуян гордыней собственного величия... Проблема лежит совсем в другой плоскости. Он может быть один, потому что духовно могуч, потому что за каждой его «крохоткой» или публицистической статьей, за каждым рассказом или деталью многотомной эпопеи «Красное колесо» стоит сосредоточенность на главной задаче жизни, стоит колоссальный труд писателя, историка, этнографа, лингвиста, верующего человека. И в творчестве Солженицына ведет не потребность «высказать себя», а ответственность перед «бездонной глубиной времени» и долг перед другим человеком. «Просто он всю свою жизнь подчинялся одной-единственной цели - творчеству, понятому как служение Богу. (Когда в 1954 году, умирая от рака, он начал писать, и вдруг болезнь отступила, Солженицын внезапно осознал, что будет жив, только пока пишет...)». Еще со времен своего подпольного существования он обрел эту «внутреннюю свободу», которую сумел сохранить. В очерках литературной жизни «Бодался теленок с дубом» он так и написал: «Сильное преимущество подпольного писателя в свободе его пера... ничто не стоит против него, кроме материала, ничто не реет над ним, кроме истины».)

Солженицын последних десятилетий поражает полярными жанровыми поисками: десяти томная эпопея об истории русской революции «Красное Колесо» и миниатюры, названные писателем «крохотки». Эпопея вынашивалась и писалась долгие годы. Серия «Крохоток», появившаяся в печати в последние годы, продолжает его «крохотки» 50-60-х годов. Примечательно, что «крохотки» - жанр для Солженицына настолько сокровенный, что на чужбине он их писать не мог. В письме в «Новый мир» в 1997 г. Солженицын сам признавался в этом: «Только вернувшись в Россию, я оказался способен снова их писать, там - не мог...» (выделено А.И. Солженицыным). Этот жанр сверхмалой прозы необычайно личный: каждая «крохотка» посвящена такому мигу жизни или ее явлению, которое глубоко задевает душу писателя. Но главным оказывается не его переживание мига жизни или явления, а этот миг - феномен жизни. В этом

смысле «Крохотки» Солженицына сущностно отличаются от произведений подобного жанра В. Солоухина («Камешки на ладони») или Ю. Бондарева («Мгновения»). И не по уровню мастерства, силе лапидарного высказывания, а прежде всего по направленности на феноменальные тайны бытия, именно поэтому «крохотки» нельзя назвать лирическими миниатюрами, это подлинный эпос. Убедительно и исчерпывающе обобщение Л.А. Колобаевой в ее статье о «Крохотках»: «Принцип укрупнения мгновения жизни, уродливого или прекрасного, из которого, как из тугого бутона, разворачивается целостная и завершенная, но лапидарнейшая картина, - принцип, изначально присущий жанру рассказа, но доведенный до предельной лаконичности, - основа «крохоток» Солженицына, давних и нынешних. В «крохотках» 50-60-го годов - и в этом их отличие от поздних - обнаженнее обозначены волнующие писателя социальные темы. В рассказах же последних лет все отчетливее выдвигаются на первый план вопросы всечеловеческие, философские». Таковы «крохотки» «Старение», «Утро», «Лиственница», «Завеса» и др.

В поздних «крохотках» существенно расширяется арсенал выразительных средств: здесь и прием лексических и синтаксических повторов, сообщающий тексту музыкальность, и широкое использование неологизмов и символов. Философская глубина «Крохоток» прежде всего связана «с его поистине уникальным духовным опытом, накопленным за его жизнь, - страдательную, тяжкую, праведнически высокую и чудом для нас спасенную. Можно сказать почти без преувеличения, это опыт смерти и Воскресения. Мы знаем, что за ним стоит испытанный писателем ад советской каторги и пережитая им приговоренность к раковой смерти». Из этого опыта вырастает восприятие мира как дара и способность эпически ощутить мгновения бытия: в микромире увидеть отраженным Вселенную.

Солженицын в современном литературном процессе поражает своим постоянным движением и к новому жизненному материалу, и к новым жанровым формам (двучастные рассказы, публицистика самых разных видов), и к новому словарю. Пожалуй, он самый динамичный художник последнего десятилетия, притом что доминанты модели мира в его произведениях неизменны. Такова уникальность творчества А.И. Солженицына. В этой связи особенно досадно, что у массового читателя, да и части специалистов он по-прежнему ассоциируется лишь с двумя первыми, пусть и значительными, произведениями, вошедшими уже в школьные программы, - «Один день Ивана Денисовича» и «Матренин двор».

Отчасти этим объясняется, по существу, не состоявшееся до сих пор прочтение читателем масштабной эпопеи «Красное колесо». Замысел этого произведения возник у Солженицына еще в 1937 году. Он работал над ним с перерывами долгие годы (1969-1973; 1975-1990), закончив этот грандиозный труд на пороге последнего десятилетия XX века. Солженицын дал подзаголовки к эпопее - «Повествование в отмеренных сроках». Хроникальное начало «Красного колеса», подчеркнутое названиями «узлов», четким хронометрированным действием в каждом из них, в соответствии с авторским замыслом, передает как бы подлинное движение истории, ее неумолимый ход. «Красное Колесо» пред-

ставляет собой два «действия» исторической трагедии России: «Революция» и «Народоправство». В первое «действие» входят три узла: «Август Четырнадцатого», «Октябрь Шестнадцатого», «Март Семнадцатого». В втором действии всего один узел - «Апрель Семнадцатого». В конце эпопеи автор помещает очерк-конспект с кратким изложением событий с 1917 по 1922 годы, которые должны были войти в так и не написанные узлы - с 5-го по 20-й.

Блестящее знание отечественной истории, а самое главное - глубокое понимание ее закономерностей, позволяет автору показать истинные пружины исторических событий. Время действия в узлах эпопеи от 12 до 24 дней, но как насыщено оно сущностными проблемами, как точно отобраны события и их «персонажи».

В структуре повествования эпопеи «Красное Колесо» органично сочетаются разнородные элементы: «чисто художественные главы» соседствуют с обзорными, историко-публицистическими. Активно включаются в текст эпопеи газетные материалы того времени. Такой документальный монтаж привносит в текст особую достоверность, историческую подлинность. Система персонажей также двупланова: наряду с вымышленными персонажами в эпопее активно действуют реальные исторические лица. «Голоса» персонажей создают совершенно особый художественный мир «Красного Колеса» - плюралистичный. Исследователь «Красного Колеса» П. Спиваковский справедливо отмечает: «Потенциальным правом на обладание истиной здесь наделены все. Но вместе с тем это не приводит к релятивизации истины, поскольку... истина, по Солженицыну, находится в самом бытии, а не в каком-либо человеческом мнении о нем». И в подтверждение своего наблюдения цитирует самого писателя: «А истина, а правда во всем мировом течении одна, Божья».

По всей видимости, именно на таком понимании истины как божественного Промысла, на бесконечном доверии к жизни как к сфере, в которой неявно для нас присутствует замысел Божий, и создается художественный мир А.И. Солженицына.

Солженицын-писатель вернулся в Россию в полном смысле этого слова. Сейчас кажется, что не было его столь долгого отсутствия вообще (а ведь после опубликованного в «Новом мире» в 1966 году рассказа писателя «Захар Калинта» его не печатали на Родине 22 года!), настолько активно вошел писатель в литературный процесс последнего десятилетия. В периодике появляются его новые «двучастные рассказы» - «Настенька» (1995), «Абрикосовое варенье» (1994), «На краях» (1994), «Желябужские выселки» (1996) и др., новые «Крохотки». Литературная коллекция пополняется все новыми и новыми материалами - один из последних - об И. Бродском. В 1997 году учреждается литературная премия А.И. Солженицына. По-прежнему вызывает споры его острая и смелая публицистика, например, книга «Россия в обвале» (1997-1998).

Творчество писателя, приверженного жизненной правде, традициям реалистического искусства, - одно из значительных явлений современного литературного процесса.

## **Опорные слова и словосочетания:**

Жанровое новаторство, публицистика, «Крохотки», лапидарность, «двучастные рассказы»

## **Контрольные вопросы и задания:**

1. Расскажите о творческом пути писателя.
2. В чём состоит жанровое новаторство А.И. Солженицына?
3. Расскажите о соотношении факта и вымысла в художественной структуре эпопеи «Красное колесо».

## **Тема: Проза Л.С. Петрушевской в свете чеховских традиций.**

### **План:**

1. Своеобразие творческого пути.
2. Драматургия.
3. Бытовое и бытийное. Особенности сюжетостроения в рассказах. Автор и рассказчик.
4. Повести «Свой круг» и «Время ночь».

В застойные семидесятые на страницах молодежного ленинградского журнала «Аврора» появились рассказы молодой писательницы Людмилы Петрушевской - «Рассказчица» и «История Клариссы». Рассказы неожиданные для советской литературы 1972 года и жизненным материалом (сугубо бытовым, приземленным) и языком, как будто подслушанным на улице и в таком необработанном виде ставшим плотью литературного текста. Следующая встреча с читателем - через семь лет (опубликована в журнале «Театр» одноактная пьеса Петрушевской «Любовь»). Между тем, писательница интенсивно работала все эти годы, занималась в знаменитой студии молодых драматургов А.Н. Арбузова вместе с В. Славкиным, Е. Поповым, О. Кучкиной. Еще не напечатанные пьесы Петрушевской пробивались на столичную сцену. Пьеса «Уроки музыки» (1973) была в 70-е годы поставлена Р. Виктюком в Студенческом театре МГУ, а Ю. Любимов в Театре на Таганке сделал спектакль по одноактной пьесе «Любовь» (1974). То же самое можно сказать о пьесах «Чинзано» (1973) и «День рождения Смирновой» (1974), «Квартира Коломбины» (1981). Арбузов предрекал ей «счастливое будущее», разумеется, творческое. Действительно, в 1985 году в Ленкоме поставлена ее пьеса «Три девушки в голубом».

Петрушевская принадлежит к так называемой поствампировской драматургии. В ее пьесах своеобразная ловушка бытовых деталей, жизнеподобных ситуаций нередко уводит читателей и критиков от их настоящего смысла. Р.

Тименчик в статье-предисловии к сборнику пьес Петрушевской «Три девушки в голубом» подчеркивал, что драматурга интересует прежде всего сознание, дух. Отсюда в пьесах Петрушевской «диалоги со смещенным центром тяжести, отсюда особым образом разработанное движение диалогов и сам лексический состав речи персонажей». Критик считает, что романное начало в ее пьесах сказывается то в заторможенности экспозиций, то в подробностях пересказа засценных незначительностей. Так что окончательный приход Петрушевской в прозу был совершенно неизбежным и органичным.

В 1988 году вышла первая книга рассказов «Бессмертная любовь». В 1991 году ей присуждена Пушкинская премия в Германии, в 1992 году ее повесть «Время ночь» выдвинута на Букеровскую премию. Многие критики признали эту вещь Петрушевской лучшим произведением года. Сегодня у Петрушевской множество новых изданий и переизданий. Только что закончена новая книга рассказов. Казалось бы, успех, признание, но, как и у многих писателей «другой литературы» (Петрушевская, несомненно, родом оттуда), дистанция между созданием и публикацией - иногда до двадцати лет. Это драматично для обоих субъектов литературного процесса, для самого процесса: писатель меняется, ищет новое, а читатель еще только знакомится с ним - прежним. С этим во многом связано и «непрочтение» или тенденциозное прочтение критикой того или иного писателя.

Произведения Петрушевской стали широко печататься в ряду публикаций таких писателей, как С. Каледин, Л. Габышев, М. Палей. Все они осваивали «табуированные» для советской литературы жизненные реалии - тюрьма, «дно» общества и т.д., всепоглощающую «черноту». Каждый из них, по крайней мере, первыми опубликованными произведениями («Смирненное кладбище» С. Каледина, «Одлян, или Воздух свободы» Л. Габышева, «День тополиного пуха» М. Палей), совершил настоящий прорыв, талантливо и смело показав страшные новые реалии жизни, в которые оказался замкнут человек. И все же, несмотря на очевидную тематическую фактурную близость, творчество Петрушевской находится в иной плоскости, хотя некоторые исследователи современного литературного процесса по инерции относят творчество Петрушевской к «натуральному течению», полагая, что в ее произведениях выброшенная на поверхность «„порода“ - почти натуралистическая правда» (М. Строева). И. Дедков видит в них «издержки откровенности». Да, самая обыкновенная жизнь явлена в ее прозе в ритмах и речи сегодняшнего дня, что дает основание другим исследователям относить творчество Петрушевской к «магнитофонному реализму». Писательница сама порой провоцировала на подобные чересчур обобщенные суждения: «...Мое рабочее место на площади, на улице, на пляже. На людях. Они, сами того не зная, диктуют мне темы, иногда и фразы...». К сожалению, исследователи почему-то не замечают других слов Петрушевской: «А я все равно поэт. Я вижу каждого из вас. Ваша боль - моя боль». И забывают, что она соавтор сценария фильма Ю. Норштейна «Сказка сказок», удостоенного на фестивале в Лос-Анджелесе (1984) Гран-При международного союза кинематографистов за лучший мультфильм всех времен и народов.

В интервью Российскому радио летом 2000 года она говорила: «Я беру натуру, но даю ей новый цвет... Литература живет, потому что не имеет отношения к реальности». М. Строева, когда-то видевшая в произведениях Петрушевской «натуралистическую правду», позже считала, что именно «сказочный» опыт помогает этой писательнице, так остро видящей уродливость жизни, «не принимать реальность за абсолютную необходимость. Понимать, что, кроме жизни, какая есть, есть еще та, которая будет». Петрушевская, кстати, в последние годы интенсивно пишет сказки для взрослых. В той же радиопередаче она заметила: «Новелла предполагает печаль, сказка - свет».

Творчество Л. Петрушевской, как представляется, следует рассматривать не в ближайшем контексте писателей-современников, а в русле традиций русской классической литературы. Прежде всего, наиболее близкого ей писателя - А.П. Чехова. Типологические сходства с чеховским творчеством у Петрушевской можно проследить на уровне тематики (обыденная жизнь среднего интеллигента), жанра (преимущественный интерес к форме небольшого рассказа) и речевой стихии (разговорной речи), авторской точки зрения (отсутствие очевидно выраженного отношения автора к герою и тем более отказ от приговора ему), да и на глубинном уровне понимания смысла и назначения искусства, свободы и достоинства человека, веры. В этом смысле удивительно близко, как мне кажется, Петрушевской и ее подходам к литературе следующее высказывание Чехова: «Художник должен быть не судьей своим персонажам, а только беспристрастным свидетелем. Я слышал беспорядочный, ничего не решающий разговор двух русских людей о пессимизме и должен передать этот разговор в том самом виде, в каком слышал, а делать оценку ему будут присяжные, то есть читатели. Мое дело только в том, чтобы быть талантливым, то есть уметь отличать важные показания от неважных, уметь освещать фигуры и говорить их языком» .

В содержательном чеховском высказывании очевидно выделяется мысль о деидеологизированном отношении писателя к творчеству, а также чрезвычайно важное высказывание о таланте, то есть об эстетической сути искусства. Именно эстетическое чутье заставляет художника совершать отбор того или иного материала. То же самое мы видим и у Петрушевской. Она программно отказывается от вынесения приговора, погружая нас как бы в поток жизни, только поток этот тщательно просеян ее эстетическим замыслом. В результате мы, наблюдающие за жизнью, которая «как бы» течет как она есть, при отсутствии «авторского повествования», благодаря таланту писательницы испытываем потрясение и мучаемся бедами и неудачами ее странных, иногда даже отталкивающих героев.

В прозе Петрушевской всегда поражает какая-то необычайная концентрация, густота жизни, сжатой порою в миг. Наверное, это жизненное пространство героев до такой степени стиснуто и замкнуто, что превращается в «точку времени». Отсюда такая боль в сердце читателя. Какой рассказ ни возьми. Например, «Как ангел», о больной девочке Ангелине. «Очень любили, видимо, друг друга и дочь называли ангелом». Только столь долгожданная и столь любимая девочка родилась больной, а когда превратилась во взрослую женщи-

ну, «мощную и буйную», стала для уже семидесятилетней старухи-матери вечной болью и мукой, так что она мечтает только об одном - что «они все умрут как-нибудь вместе». Нельзя ей оставить в этом мире больную дочь и больного мужа. Она-то хорошо знает, как беспощадна жизнь.

Жизнь матери Ангелины превращается в миг страха - как выживут без ее любящего пригляда самые дорогие для нее и очень слабые люди. У нас любят сильных, а слабый абсолютно не защищен. Это только Ангелина из-за своей душевной болезни не понимает, «что нет добра и справедливости распределения между всеми жаждущими, нет того, о чем мечтали мыслители всех времен и народов, нет общего, делимого поровну, а каждый сам по себе, нет равенства и братства, нет свободы подойти и взять, подойти и съесть все что хочешь, войти и поселиться на любой кровати, остаться в гостях, где понравилось...». А почему, собственно, нет этого свободного состояния у современного человека? Вот и получается, что только дети и душевнобольные люди дерзают апеллировать к свободе и достоинству человека, которые продекларированы нашим обществом еще с «коммунистических» времен, но в реальных жизненных обстоятельствах попираются. Так, Петрушевская обнажает одну из типологических черт российской действительности - слово у нас одно, а дело - другое. Любопытно, что еще И.А. Бунин в знаменитой повести «Деревня», которая на самом деле написана не столько о расслоении русского крестьянства, сколько о русском характере, русской душе, нашей ментальности, говорил об этом же. Ищущий истины герой повести Кузьма Ильич Красов так и говорит: «Самое что ни на есть любимое наше, самая погибельная наша черта: слово одно, а дело - другое! Русская, брат, музыка...».

Петрушевская вовсе не бытописатель, а художник, который между деталями быта и осколками житейских историй ощущает богооставленность человека. В своих рассказах она показывает, как жизнь только в сфере «стяжения земных сокровищ» закрывает для человека самую возможность движения к духовному, оставляет его в безвоздушном пространстве быта. Потому так интересны описания, так неостановим речевой поток: все опутывает собой быт, он поглощает человека. Кроме него ничего нет. Безобразна, неустроенна, разобщена жизнь героев рассказов Петрушевской, бывших мужа и жены, матери и дочери, отца и дочери («Майя из племени майя»), близких друзей («Путь Золушки»), кружка студенческого братства («Дом девушек») и т.п. Их соединение, близость на поверку оказывается формальной. Любое жизненное осложнение - квартирный вопрос, потенциальная угроза требований о положенной ребенку помощи, имущественный спор - и рушатся жизни, не поддерживаются отношения, разрываются многолетние связи и - умирают люди. Так мы живем, констатирует писатель: равнодушные друг к другу, да и к самим себе, по сути. Писательница трезво фиксирует эту тьму в душе человека.

Повествование в рассказах Петрушевской настолько обнажено, концентрировано и емко, что читателю бывает тяжело выдержать такую сгущенность жизненных реалий. «Искусство должно быть крайностью эпохи, а не ее равнодействующей», - в свое время писал Б.Л. Пастернак. Петрушевская избрала крайность, чтобы показать, что причины страшной деформации личности в

наше время, убогости ее существования вовсе не в том, что «среда виновата», «быт заел», а в нашей собственной несвободе, в неспособности поставить перед собой вопрос о жизни. То же самое происходит и с героями чеховских рассказов. В свете этого вопроса вся суэта, мелочи жизни отойдут в сторону. А самое главное - человек сможет наконец увидеть, принять «другого» - близкого и далекого. Иначе человек уничтожает себя в физическом или духовном смысле, что происходит почти с каждым героем Петрушевской. У героев отсутствует вера и рефлексия. Л.Н. Толстой, мучившийся вопросами о смысле существования, о значении веры всю свою жизнь, писал: «...вера есть смысл человеческой жизни, вследствие которого человек не уничтожает себя, а живет. Вера есть сила жизни». Если такой путь самопостижения недоступен герою, писательница предлагает читателю идти этой дорогой.

Писательская манера Петрушевской резко отличается от типично «женской прозы». У нее не возникает потребности иронией, изощренной образностью или сентиментальным жестом «снять» ужас жизни. Она бесстрашна и беспощадна. В ее рассказах повествование, завлакивающее исключительно бытовыми реалиями и деталями, стихией разговорной речи, резко контрастирует с финалом - определенным в своей одномерной конечности: это или смерть персонажа, или его окончательное тупиковое одиночество. Писательница как бы подчеркивает, что наше безответственное отношение к собственной жизни, когда мы живем, подчиняясь оболочкам явлений, бытовым или клановым стереотипам, не может не разрушать нас изнутри, не калечить нашей жизни. И опять вспоминается Чехов, писавший Суворину: «Буржуазия очень любит так называемые «положительные» книги и романы с благополучными концами, так как они успокаивают ее на мысли, что можно капитал наживать и невинность соблюдать, быть зверем и в то же время счастливым». Петрушевская, совсем по Чехову, программно антибуржуазна. Для нее «быть зверем и в то же время счастливым» невозможно. Эти нравственные крайности не могут быть совмещены в мировидении писательницы.

Этапной для прозы Петрушевской стала повесть «Свой круг», написанная в 1979 г., она была опубликована в «Новом мире» в 1988 г. Жесткая проза, как всегда у Петрушевской, написанная от лица героини. «Свой круг» героини - круг друзей, что называется, «исторических», еще со студенческих лет, пришедшихся на 60-е. Прошли годы, и они по-прежнему собираются по пятницам, пьют сухое вино, танцуют, говорят. Рассказчица наблюдательна, иронична, насмешлива. Ностораживает уже первая реплика, почти ремарка, - именно реплика, а не фраза, как бы со стороны о самой себе: «Я человек жесткий, жестокий, всегда с улыбкой на полных румяных губах, всегда ко всем с насмешкой». В ней и бравада, и театральность, и незащитность, и знание своей трагедии - приближающейся смерти от наследственной неизлечимой болезни. В круге рассказчицы, включая ее мужа, у каждого своя роль - это как игра, о правилах которой знают близкие люди. Но по сути оказывается, что вся их жизнь не настоящая, и потому без неожиданностей вполне укладывается в сценарий, подготовленный героиней.

Поражает своей неточностью интерпретация этой повести, предложенная Г. Нефагиной: «Героиня-рассказчица предстает как грубая, завистливая, пошлая особа. Нет никого, кому бы она не сказала гадость, не оскорбила... Ее поступки, да и вся она, не могут вызвать иных чувств, кроме неприязни и омерзения. Но, оказывается, героиня весь этот спектакль с дачей разыграла специально. Она смертельно больна, неминуемо умрет и, чтобы ребенок не попал в интернат или детдом... героиня устраивает все это в надежде на сочувствие «своего круга»... Она не вызывает ни жалости, ни сочувствия. Ее поступок выдает человека предельно рассудочного, эгоистичного. Соответственно и ее круг, если она... не могла рассказать о своей болезни, не рассчитывала на участие и заботу о ребенке иначе, чем через скандал». Здесь неточно все. Петрушевская никогда не обличает, это не ее задача. Совершенно точно отмечал постановщик пьесы «Три девушки в голубом» М. Захаров: «Человеческая отзывчивость автора на искажение личности тем выше, чем стремления этой личности мизернее». Откуда такая предельная и негативная оценочность в характере героини-исследовательницы? Писательница показывает нам неблагополучие жизни. И, видимо, неблагополучно что-то с нашим нравственным чувством и эстетическим чутьем, если умирающая молодая женщина, пусть даже не совсем праведно спасающая своего сына от сиротства и, заметьте, о себе вовсе и не думающая, никак не культивирующая своего страдания, не вызывает у нас ничего, кроме «неприязни и омерзения».

Очевидно, что авторский замысел лежит в совсем другой плоскости. За рассказом героини мы как будто слышим горестное размышление автора о плене мнимых сообществ, в данном случае рожденных романтикой 60-х. Людей по существу уже ничего не связывает, даже наоборот, они разобщены в истинном смысле, писательница намеренно усиливает личную задетость членов компании разрушившимися семейными связями и странными поспешными новыми браками внутри клана. А компания держится, как ни парадоксально! Держится мифами, мнимостями. Снова оболочка важнее сути. Героиня совершенно точно спровоцировала сюжетную ситуацию, хорошо зная свое окружение: живого чувства, понимания в этом сообществе нет - это «свой круг». Зато под знаменем «романтической традиции» они совершат с готовностью и это доброе дело - прозреют сироту. Только лозунг им обязательно нужен, идея руководящая. Христианское милосердие им чуждо - климат «вечеринок» убедительно показывает его полное отсутствие в этом мини-социуме. Героиня принадлежит ему и разделяет всю ответственность за духовную пустоту и ничтожность жизни «своего круга». Но именно она, возможно, в силу трагической экстремальности ее жизненной ситуации своим «сценарным театральным ходом» обнажает эту распадающуюся, лишь формально существующую жизнь. Именно в силу подлинного своего страдания она как раз заслуживает наибольшего сострадания и пожелания духовного прозрения, которое к ней, кажется, уже приходит. Ее, можно сказать, последние мысли не о себе, а о сыне, о его нравственном и духовном здоровье, в основе которого и память о родителях, и способность прощать: «Алеша, я думаю, придет ко мне в первый день Пасхи, я с ним договорилась, показала ему дорожку и день, и там, среди крашенных яиц,

среди пластмассовых венков и помятой, пьяной и доброй толпы, он меня простит, что я не дала ему попроситься, а ударила его по лицу вместо благословения». Это трагический финал. Интерпретация Нефагиной находится в русле вполне предугаданной героиней реакции людей ее круга («Надя выкрикнула ему навстречу: «Лишение материнства, вот что!»). Все были в ударе») и не имеет никакого отношения к писательскому замыслу.

«Время ночь» (1992) - повесть со знаковым названием, символика которого адресована нашему времени, его событийной фактуре и внутренней сущности. Одновременно у названия убедительная фактографическая мотивация. Повесть - записки героини - «поэта Анны Андриановны». Замученная нуждой, объективными трудностями ухода и воспитания маленького, очень нездорового и горячо любимого внука Тимы, мечущаяся между «неблагополучным», отсидевшим в тюрьме «по благородству» сыном Андреем и дочерью Аленой, рожаящей детей без мужа, а также тяжело больной обреченной матерью, находящейся как психохроник в больнице уже семь лет, Анна Андриановна пишет свои записки ночью. Только тогда она свободна. Ее время - ночь.

Повесть вызвала широкий отклик в критике и почти единодушную высокую оценку, но по-настоящему, как представляется, еще не прочитана.

Н. Иванова, назвав повесть «публикацией года», подчеркивала трагический пафос повествования Петрушевской: «Вроде бы бытовая вещь, вполне обычная «советская» история неустроенной женской жизни в ужасных условиях. Но, как всегда, за первым планом у Петрушевской встает другой... в повести «Время ночь» Петрушевская пишет историю своей Анны Андриановны и членов ее семьи как античную трагедию... здесь действуют не люди, а Рок: трагедия неразрешима...».

В статье «Косая жизнь» Е. Шкловский отмечает «демонстративный антиэстетизм и вызывающую натуралистичность». В повести «Время ночь» «жизнь наваливается так, что человеку из-под нее не вывернуться. Он только стонет под ее нестерпимой тяжестью». Критик полагает, что автор излишне нагнетает тяготы жизни, разрушает эстетическую природу искусства, и только сострадательна этическая позиция, авторская вера в любовь спасают повесть. При этом критик, как и некоторые другие исследователи Петрушевской совершенно проигнорировал тот необычайно важный факт, что повесть представляет собой по сути монолог героини. Эпиграф к ней подчеркивает отстраненность автора от текста - чужого литературного текста.

Тем более, перед нами двойной чужой текст: в своих заметках героиня цитирует очень откровенный дневник своей дочери, не предназначенный для чужих глаз, но героиней не только прочитанный, но и прокомментированный. Это наложение двух «голосов» создав дополнительные возможности в трактовке проблематики повести и образа главной героини. Не забудем, что героиня - поэт. Человек, в котором совершенно очевидна огромная гордыня непонятости, непризнанности, нереализованности. Не случайно она подчеркивает свою соотнесенность с Ахматовой - «мы почти что мистические тезки, несколько букв разницы: она - Анна Андреевна, я - тоже, но Андриановна»: Петрушевская самой формой повествования - не авторское слово, а горячечный, порой сбивчи-

вый монолог героини - как бы дает подсказку читателю: перед нами не жизнь как таковая, а ее отражение в сознании героини, раненном, сдвинутом не только житейскими невзгодами (которых немало), а изначальными заблуждениями духовно-нравственного характера. Поэтому, возражая Ивановой, приходится утверждать, что повесть «Время ночь» не «вроде бы бытовая», а совсем не бытовая вещь. Ее проблематику ее составляют сложнейшие вопросы духовно-нравственной жизни - веры, любви, ненависти, гордыни. Вернее, нашего «неумения» любить, верить, терпеть и, как его следствие, разрушение собственной жизни и судеб тех, кого, как нам кажется, любим.

Через всю повесть проходят «выговариваемые» самой героине слова о любви: «Ау, Алена, моя далекая дочь. Я считаю, что самое главное в жизни - это любовь. Но за что мне все это, я же безумно ее любила! Безумно любила Андрюшу! Бесконечно».

Единственное художественное средство в повести - речевая характеристика со множеством восклицаний, патетических или гневных выражений, монологов и диалогичных обращений. Экзальтированная, зацикленная на собственном «Я» речь героини убедительно раскрывает действительную трагедию распадающегося, одинокого, атеистического в своей основе сознания современного человека. Потому и любовь героини вызывает в ответ ненависть: «Она смотрит на меня спокойно-спокойно, вся взбеленившись, - и вдруг начинает плакать: «Не-на-вижу! Господи, не-на-вижу!» Это дочь отвечает матери. Или: «Я хотела ее обнять и заплакать, но она отпрянула. Так у нас протекала жизнь». Действительно, так страшно в борьбе и ненависти друг к другу самых близких людей (матери и дочери) «протекала жизнь». Почему любовь Анны Андриановны неплодотворна? Ведь столько жертв приносит она на алтарь любви к детям и внуку, так бьется из последних сил, чтобы прокормить их, сохранить дом, какой выбор ей приходится совершать во имя этой любви! Возможно, ответить на этот вопрос поможет А.П. Чехов: «До тех пор человек будет сбиваться с направления, искать цель, быть недовольным, пока не отыщет своего Бога. Жить во имя детей или человечества нельзя. А если нет Бога, то жить не для чего, надо погибнуть. Человек или должен быть верующим или ищущим веры, иначе он пустой человек». В жизни Анны Андриановны как раз нет этой надличностной цели. Отсюда в этой горячо любящей своих детей матери нет и попытки понять своих детей, принять их такими, какие они есть, смирить свою гордыню. В этом смысле показательны беспощадные замечания, которыми сопровождает А.А. дневниковые записи своей дочери. Страдая и мучаясь, она не смиряется ни на минуту, уверенная, что судьба несправедлива к ней: «За что мне все это...». Эти ею самой произнесенные слова - внутренний рефрен всех ее метаний. Она в своей жертвенности от гордыни даже готова уйти из жизни своих детей, осознавая, что в этой «тесноте жизни» старое мешает молодому: «Что было так рыдать на скамейке в метро, люди смотрели, глупость. Закон. Закон природы. Старое уступает место молодым, деткам». Но ведь это закон биологии, а не нравственно-духовной жизни людей. В этом вся Анна Андриановна. Но дочь Алена предваряет ее решение и уходит со своими тремя детьми от матери сама. Удел героини - одиночество. В нем, правда, как она сама говорит,

будет «свидание со звездами и с Богом, время разговора...». Читатель сострадает героине в ее житейских невзгодах, порой переданных с беспощадной натуралистичностью, и, самое главное, понимает, что эти мучения - во многом следствие ее замкнутого на самой себе мира, в котором еще пока не состоялось «свидание со звездами и Богом». Жизнь протекает исключительно в горизонтальной проекции бытовых проблем и активном неприятии «другого», утверждении истинности лишь собственного опыта и достоинств.

Одно из последних произведений Л. Петрушевской - повесть «Маленькая Грозная» (1998) - вызвало противоречивые оценки в критике. Повесть представляет нам и новый тип героя, и новый характер повествования. В этой повести произошла смена точки зрения рассказчика. Появилось некое внешнее объективное пространство. О. Славникова считает, что «судьба героини по-своему отразила исторические процессы - не как зеркало, равноправное реальности, отражаемой в реальную величину, но именно как капля воды, которая становится линзой». Т. Касаткина утверждает, что в этой повести очевидны серьезные авторские потери: «В прежних ее текстах напряженно обыгрывалось как раз противостояние объективности, отстраненности взгляда рассказчика тому факту, что именно рассказчик, как правило, и оказывается центральным действующим и, главное, страдающим лицом излагаемых событий. Сокрушительный эффект ее прежних лучших творений как раз и рождался из отстраненного рассказа о повседневном ужасе существования рассказчика...».

Аргументация Т. Касаткиной достаточно убедительна. Несмотря на неожиданный жизненный материал и несомненную точность типажей, особенно главной героини, в этой повести отсутствует столь характерный для Петрушевской напряженный драматизм повествования, рождающийся из стихии живой речи рассказчика. Рационалистическая заданность ситуации и героини снижает тот эффект жизненного открытия, пронзительного сопереживания, который обычно сопутствует нашему восприятию произведений Петрушевской.

Талантливая и вовсе не бытовая проза Л. Петрушевской, в которой так много горького, беспощадного, в которой герои страдают от несостоявшихся добра, любви, дружбы, материнства, действительно отражает кризисное состояние мира. Из двух параллельных временных потоков жизни - «день», «ночь» - писательница выбирает «время ночь». И в буквальном хронотопе - время действия в произведении, и в символическом значении как мрак существования героев. Персонажи повести «Свой круг» собираются на свои «тусовки» ночью, Анна Андриановна пишет свои записки ночью, героиня рассказа «Платье» «канула в ночь», так как «ночь» - среда обитания человека, им самим выбранная, Она разрушает человеческое в нем. Но, оказывается, все-таки трудно смириться с этим «ржавением, вроде водопроводной трубы». В рефлексии героев обнажается это пронзительное осознание добровольно теряемой ценности собственного бытия. Красноречив финал рассказа «Смотровая площадка»: «Однако шуткой-смехом, шуткой-смехом, как говорит одна незамужняя библиотечарша, шуткой-смехом, а все-таки болит сердце, все ноет, все ноет оно, все хочет отмищения. За что, спрашивается, ведь трава растет и жизнь неистребима вроде бы. Но истребима, истребима, вот в чем дело». Тем более никак нельзя согла-

ситься с утверждением О. Славниковой, что «произведения Людмилы Петрушевной выразили распад окружающей действительности - и сами заразились этим распадом».

В творчестве писательницы есть время «день». Жанровый цикл Л. Петрушевной «Монологи» открывается миниатюрой «Через поля». Двухстраничный абзац текста - монолог-воспоминание, рассказ на одном выдохе о самом главном - о чувстве родства с другим человеком. В духе Петрушевной - это история без житейски счастливого конца. Встреча была единственной, в далекой юности, когда почти незнакомые друг другу люди - он и она - шли в страшную грозу под проливным дождем в гости на дачу. Ничего не произошло в их жизни, «только смеялись мы страшно... Четыре километра по глине, под дождем удивительно долго тянулись: есть такие часы в жизни, которые очень трудно переживать и которые тянутся бесконечно долго, например, каторжная работа, внезапное одиночество или бег на большие дистанции. Мы пережили эти четыре километра вместе, родней человека, чем он, у меня не было никого». Тепло одной души согрело другую душу. Жизнь, как убеждена героиня, - тяжелый путь по глинистому полю, но она знает теперь, что в этой суровости бытия может быть миг, когда «человек светит только одному человеку, один раз в жизни». Но этот единственный миг света дает силы на всю жизнь.

Большинство героев пьес, рассказов, монологов, рекевиемов, повестей (в этих жанрах плодотворно работает писательница) не преодолевают замкнутого круга недолжного существования, но творчество Петрушевной направлено на поиски выхода из тупика через осознание «безидеальности» своего существования.

Петрушевная поворачивает читателя к реальному, а не мнимому смыслу бытия. Ее проза принципиально антиидеологична. Писательница, отвергая стереотипы и мифологемы литературы социалистического реализма, погружает своих героев в сферу быта, со всеми его подробностями и проблемами. Однако лаконичный сюжетный объем, узнаваемость житейских ситуаций и героев совершенно неожиданно, благодаря едва заметным акцентам, точной реплике или почти ненавязчивым речевым и синтаксическим повторам, рождает подтекст, совсем не бытовой, а бытийный. Мы понимаем, что в мелочах жизни, в невзгодах и вечных проблемах также заключены основные вопросы человеческого существования. Несмотря на беспристрастность авторской позиции, голос героя, его живая интонация вызывают в читателе сопереживание и отклик.

### **Опорные слова и словосочетания:**

Поствампировская драматургия, «диалоги со смещённым центром тяжести», бытописатель, фактографическая мотивация.

### **Контрольные вопросы и задания:**

1. Раскройте своеобразие творческого пути Л. Петрушевной.
2. В чём соотносится бытовое и бытийное в пьесах Петрушевной?

3. Каковы особенности сюжетостроения в её рассказах?
4. Охарактеризуйте соотношение автора и рассказчика в повестях «Свой круг» и «Время ночь».

### **Тема: Проза В.С. Маканина - пограничная зона**

#### План:

1. Эволюция творчества.
2. Традиции классики и элементы постмодернистской поэтики.
3. Роман «Андеграунд, или Герой нашего времени» - диалог с традицией. Актуальное и вечное в романе.

Владимир Семенович Маканин - один из самых известных современных писателей. Ни одно из его произведений не было обойдено вниманием критики. Свою первую повесть молодой писатель, математик по образованию, опубликовал в 1965 году, а в последующие 20 лет выпустил тринадцать книг прозы. Последние годы особенно плодотворны для Маканина. Одна за другой появляются в печати крупные вещи писателя: роман «Андеграунд, или Герой нашего времени» (1998), повести «Удавшийся рассказ о любви» (1999), повесть «Буква А» (2000). Маканин - лауреат самых известных премий - Пушкинской премии в Германии (1996), Букеровской (1993) за повесть «Стол, покрытый сукном и с графином посередине», Государственной премии (2000).

Столь благополучная, счастливая по внешним параметрам писательская судьба по своей сути драматична и сложна, как и положено судьбе серьезного и крупного художника. Нельзя опустить и такой факт, как непечатание Маканина в течение почти четырех лет после резкой критики в печати его повести «Где сходилось небо с холмами» (1984). О сложности творческого мира писателя свидетельствует и разноголосица критических оценок произведений Маканина, которая сопутствует всем его замечательным публикациям. Не случайно Л. Аннинский заметил, что Маканин - очень удачный герой критических рубрик «С разных точек зрения», «Два мнения». Действительно, героем последней Маканин представал на страницах «Литературной газеты» пять раз. Критики называют Маканина интеллектуальным, умозрительным, жестоким по отношению к читателю писателем. Почти все пишущие о нем (а среди них И. Роднянская, А. Марченко, А. Латынина, И. Соловьева, В. и С. Пискуновы, Л. Аннинский, М. Липовецкий, Н. Иванова и др.) единодушны, пожалуй, в одном: писателю чуждо морализаторство, нравоучительство. Интересный тезис И. Роднянской о центральных конфликтах маканинской прозы как «конфликтах и сюжетах русской классики» дает весьма плодотворное направление в исследовании творчества этого писателя. Именно в сопряжениях с русской классической литературой и отталкиваниях от нее происходит, как нам представляется, творческая эволюция писателя.

Та же Роднянская прямо называла имена писателей, традиции которых наследует наш современник, указывая, как в его произведениях «прорисовыва-

ется генеалогическое древо писателя, уходящее корнями в русскую классику, творчество Гоголя, Островского, Чехова, Достоевского». С другой стороны, многие исследователи прозы Маканина отмечают его открытость другим традициям мировой литературы - экзистенциалистскому роману, например, как считает М. Липовецкий. Или поэтическому постмодернизму, поэтика которого вполне органично входит в его индивидуальный творческий мир. Иванова считает, что Маканин окончательно не вписывается ни в одну новейшую или традиционную литературную школу. Он программно не замкнут: «Маканин высокотехничен, и если ему любопытно и вдруг понадобится какая-то литературная психология, то он ее берет не раздумывая... В повести «Буква А» Маканин соединяет свою собственную технологию с постмодернистской...».

В этом суждении хотелось бы только скорректировать одну немаловажную деталь: дело не в одной только «технологии» - его связи с нереалистическими литературными формами и традициями носят и более глубокий характер. Они обусловлены особенностями мировидения писателя и теми мучительными вопросами об отношении искусства к действительности, а следовательно, и о месте и миссии художника в мире, которые всегда, как это явствует из произведений, стоят перед писателем Маканиным. А как терминологически определить своеобразный реализм Маканина - «сверхреализм», «постмодернизм», «новый реализм», «постреализм», - наверное, не столь важно. Главное, что в творчестве этого писателя, несмотря на его открытость всем формам и стилям, мы не можем не видеть поиск автором и героем спасительных духовно-бытийных координат, что прежде всего характерно для русского классического реализма.

Маканин - необычайно динамичный писатель, постоянно преподносящий читателю и критике сюрпризы неожиданными поворотами в позиции автора по отношению к герою, в самом выборе героя и тех жизненных ролей, в которых он существует, что свидетельствует о непрекращающемся поиске, духовной неуспокоенности художника.

В творчестве писателя исследователи отмечают несколько периодов. В начале своего творчества Маканин продемонстрировал объективизм взгляда на жизнь и обнаженную публицистичность и, следовательно, однозначность, определенность и даже категоричность авторской точки зрения. Пафос его творчества вполне совпадал с приподнято-одноплановой категоричностью 60-х годов.

В 70-е годы резко возрос интерес к творчеству писателя. Так, повесть «Ключарев и Алимускин», рассказ «Голубое и красное» широко обсуждались с точки зрения новых социальных реалий и типов. Писателя упрекают в невыявленности авторской позиции. Маканина в эту пору рассматривают в русле течения так называемых «сорокалетних». К этому течению относили московских писателей-ровесников - А. Кима, С. Есина, Р. Киреева, А. Курчаткина, В. Маканина. Их называли еще «московской школой». Объединение это было, как теперь видится, по сути условным. Творческие индивидуальности этих писателей совершенно разнонаправленны. Их объединяли по принципу объективизма

повествования, действительной отстраненности от героя, характерных, пожалуй, для них всех в те годы.

Так, в повести В. Маканина «Старый поселок» (1974) воссоздается страшная инерция повседневности, которая разрушает феноменальность, неповторимость жизни отдельного человека и всего социума и погружает человеческую личность в безразличную «самоличность» жизни, психофизическое состояние личности и самого бытия, адекватное социально-политическому явлению эпохи, хорошо знакомому нам под названием «застой». Теперь Маканин принципиально антиромантический. Иллюзии 60-х годов рассеялись. Герои повести запрограммированы параметрами своей социальной повседневности и полностью определяются и исчерпываются ею.

И. Роднянская определила творчество Маканина этого периода как «социальное человековедение». Действительно, острота социального анализа у Маканина поразительна, он прямо-таки прозревает разрушительную и незаметную для нас самих социальную атмосферу нашей жизни.

80-е годы отмечены резкой сменой героя, проблематики и авторской позиции. Теперь его интересует герой «обнаружившийся», а не слившийся с родным социумом: «Человека стало возможным выявить, не обобщая, - достаточно было стронуть этого человека с места, заставить его вольно или невольно нарушить житейское равновесие... Потеряв на миг равновесие, человек обнаруживался, появлялся, очерчивался индивидуально, но тут же и мигом выделялся из массы, казалось бы, точно таких же, как он», - так объяснял свой новый взгляд на личность и героя литературы писатель в своей новой прозе «Голоса» (1982). «Голоса» - это попытка создать образ живой жизни и своеобразный автокомментарий собственной прозы. По жанровым параметрам «Голоса» ближе всего к жанру эссе с его тематическим многообразием и сменой планов повествования - лирические воспоминания сососедствуют с обыкновенными описаниями. Мозаичность повествования вовсе не размывает центральную авторскую идею: «Самопознание художника, ощущение недостаточности, «отработанности» прежних творческих принципов и поиски новых путей овладения материалом жизни. Произведению присуща внутренняя диалогичность, рассчитанная на сотворчество читателей... «Голоса» - своего рода рефлексия литературы о литературе, стремление «изнутри» творческого процесса осознать, как создается произведение». Осознание отношений искусства и действительности, смысла творческого труда составляют проблематику повести-эссе «Голоса». Писатель отказывается от жесткого каркаса сюжетной конструкции, предпочитая монтажный стык этюдов. В фрагменте о гоголевском творчестве Маканин выдвигает идею «конфузной ситуации», ситуации сдвига, смещения как наиболее продуктивной для литературы, дающей писателю возможность «выскочить» из системы типажей к системе обыкновенного человека. Естественно, исчезает и «всезнающий автор». Ему на смену приходят «голоса», которые противостоят стереотипу, та многозвучность мира, через которую открывается истина. М.М. Бахтин подчеркивал многомерность понятия «голос»: «Сюда входит и высота, и диапазон, и тембр, и эстетическая категория... Сюда входит и мировоззрение, судьба человека. Человек как целостный голос вступает в диалог. Он участвует

в нем не только своими мыслями, но и своей судьбой, всей своей индивидуальностью». Слово, по Маканину, «Голосов» принципиально незаверσιμο.

Переход от жесткого «социального человековедения» к постановке перед читателем онтологических вопросов мы видим и в повести с очевидно проблемным и иносказательным названием «Предтеча» (1982). Ее герой знахарь Якушкин своим самоотверженным до полного самозабвения служением людям пытается разорвать паутину быта и вывести себя и людей, которых он взялся исцелять, к вечным ценностям и бытийным проблемам. Он, как пишет В. Маканин, «максималист, жаждавший направить любовь на человека напрямую, а не через». Не случайно в критике возникали сравнения этого маканинского героя с князем Мышкиным Достоевского. Сюжеты и конфликты русской классики «действительно витают» в художественном пространстве прозы Маканина. Якушкин исцеляет тело, а не душу, но осознает это как первый шаг к спасению.

Страстная сострадательность героя, как ни парадоксально, не находит адекватной реакции в его конкретном деле. «Предтеча» оказывается несостоятельным: у него есть порыв к духовным началам бытия, но почва темноты, «полужнайства», на которой он возрос, не пускает его к небу, не позволяет его возможностям реализоваться в полной мере. Но все-таки Якушкин - «предтеча» необходимых и неизбежных, по Маканину, перемен.

Повесть 1984 года «Где сходилось небо с холмами» во многом этапное произведение писателя. Проблематика этой повести, возможно, определяющая для всего творчества писателя, по крайней мере, в одном из последних произведений - романе «Андеграунд...», очевидно просматривается. Это проблема художника, отчетливо осознающего «безобразие жизни» и в творчестве творчеством пытающегося преодолеть его. Автор совершенно устраняет из повествования свою точку зрения, передавая ее во многом близкому ему герою - композитору Башилову. Герой - выходец из дальнего северного поселка с красноречиво говорящим названием «Аварийный», - вырвавшийся из рутинной и подавляющей человека предельно-бытовой реальности поселковой жизни силой своего творческого дара. Многие годы он не может освободиться от чувства экзистенциальной вины перед не пробужденными к бытийному масштабу жизни своими земляками. Три композиционные части повести - три приезда Башилова в родные места - в 22 года, в 40 лет и когда герою уже за 50. Герой носит имя Георгий, он одолел препятствия, как и мифологический Георгий, побеждающий змия, он вырвался из тяжелого социума поселка, стал личностью, «выделился». Но парадокс заключается в том, что эта самоидентификация не означает для него возвышения над теми, из чьей среды он вырос. Они по-прежнему для него не чужие, они по-прежнему нужны ему, хотя между ними социальная и духовная пропасть. Коллизия соединения «отдельного и общего существования», психологически характерная для русской литературы, в этой повести усугубляется профессией, творческим даром героя - он композитор. И единственный способ преодоления этого мучительного разрыва для него - воплощение в музыке драматизма этой коллизии. Только творчески пережитая, она будет снята. И Башилов в конце концов сочиняет такую музыку. Удивителен финал повести, когда в пении, совсем не гармоничном, все же соединяются Башилов и поселковый без-

голосый дурачок Васик. Причем в этом действии главный герой, как и в сочиненной музыке, обретает свою приобщенность к «мы», а Васик, который так страдал от своей отверженности, ощущает себя «как все». «Опыт, который совпал, - это опыт понимания того, насколько человеческая цивилизация - хрупкое явление». Именно такую тонкую реальность воссоздает Маканин в своей повести. Возможно, писатель стремился в этой повести выразить то понимание искусства и его отношение к действительности, о котором лапидарно и емко говорил М.М. Бахтин: «Божественность художника в его приобщенности вненаходимости высшей. Но эта вненаходимость событию жизни других людей и миру этой жизни есть, конечно, особый и оправданный вид причастности событию бытия».

В самом названии повести «Где сходилось небо с холмами» присутствует символика сопряжения в творческой индивидуальности художника земного и небесного.

В 1987 году одна за другой появляются три повести писателя - «Утрата», «Один и одна», «Отставший», - позволяющие с полным основанием утверждать, что писатель отказался от роли объективного и чуть стороннего наблюдателя современности. В этих вещах он уже не «создатель галереи типов нашего времени», - как говорил о нем критик В. Бондаренко. Изменились и пространственно-временные координаты повествования. Писатель создает сложный, почти метафизический хронотоп. В причудливой системе наложений сплетаются разные временные пласты, современность и прошлое: XIX - начало XX века в повести «Утрата»; сегодняшний день и 60-е годы в повести «Один и одна»; современность и недавняя эпоха «застоя» в повести «Отставший», чтобы открылась не внешняя оболочка событий, а их суть. Не случайно в повести «Утрата» провидцами оказываются слепцы, которым удалось пройти через тоннель на другой берег, но попадают они в непроходимое болото и трагически погибают. Кроме реального плана действий в этой повести важнейшую роль играет повторяющийся сон, он как «иное пространство». В этом сне зовут на помощь. И всякий раз человек на костылях преодолевает тяжелейшее для него пространство - лестницу, поднимаясь на четвертый этаж «блочного дома», в окне которого все «зовет и зовет на помощь девочка», и всякий раз, когда пространство преодолено, девочки не оказывается в комнате. Сознание неоправданной утраты дает возможность герою осознать истинную систему жизненных координат. Фанатично одержим мечтой о тоннеле под рекой купец Пикалов. Тяжелая работа по его строительству в повести Маканина - своеобразная метафора прорыва через обыденное к бытийному.

В этих повестях автор снова отказывается от изображения саморазвивающейся жизни, от объективного повествования, вводя фигуру повествователя. В повести «Один и одна» - это писатель Игорь Петрович, ведущий повествование от первого лица. Герой-повествователь - равноправная фигура в системе персонажей повести, хотя он не столько участвует в действии, сколько является слушателем монологов главных героев Нинели Николаевны и Геннадия Павловича. Герои - интеллигенты, типичные представители эпохи шестидесятых, для которых нередко идеи, принципы заменяли реальную жизнь. Причем Маканин

особенно подчеркивает уверенность героини, например, в безупречности своих убеждений. Она готова отстаивать их любой ценой. Сомнения им чужды совершенно. Максималистская романтическая позиция героев по сути дела, обрекает их на одиночество: монологично само их сознание, по определению, не способное к диалогу. Эта неспособность к диалогу чревата самыми разрушительными последствиями: «Сомнения в своей абсолютной личной правоте или непогрешимости есть основа человеческого отношения к другим людям и соглашения с ними. Там, где отсутствует эта основа, открывается простор для пожирания одних людей другими, сперва идейного, потом - фактического» . Герой-рассказчик не солидаризируется с персонажами, но и не впадает в морализаторское их осуждение, как точно отмечала И. Роднянская, размышляя об авторской позиции писателя: «„Своеобразный маканинский морализм“, не противоречащий своему объекту, а себя с ним объединяющий, рассчитанный на такое же „покаянное“ движение читателей и наперед знающий, что оно родится далеко не у всех». Эта повесть - как некое поле одиноких существований, которые не способны понять и принять друг друга. Повествование, нацеленное на диалог с читателем, на его активную сопричастность, представляет собой монологи героев, которые не слышат никого, кроме себя. Повесть «Один и одна» бесфабульна, портретна. Герои одиноки в жизни, они живут умозрительными ценностями, зараженные памятью об идейно-нравственной атмосфере сформировавшей их эпохи 60-х годов. Им не удается преодолеть абстрактность и стереотипность своего мировосприятия и прийти к простым началам человечности, что и приводит героев к драме. Автор рассматривает драму несложившейся жизни героини не только как ее индивидуальную драму, за которую она несомненно несет ответственность, но и как драму эпохи шестидесятых с ее непримиримым пафосом.

В повести-эссе «Голоса» Маканин писал: «Очень скоро выяснилось, что живого письмом на бумаге не передашь. Всякое высказывание о человеке живом есть как бы односторонний оттиск его, та или иная приблизительная маска». Действительно, современный герой сопротивляется автору, не признает его власти над собой. Однако маканинское размышление переводит проблему в иную плоскость. Писатель ставит вечный вопрос о смысле и назначении искусства как актуальный для себя, своего творчества и своих современников. В статье «Все прочее - литература» С. и В. Пискуновы, анализируя творчество В.С. Маканина, отмечают его погруженность в проблематику «смысла искусства»: «Драма Маканина заключается не в его неспособности выработать определенное отношение к своему герою, как то полагает Л. Аннинский, а в его принципиальном неприятии „литературы“, этого зеркала, поставленного на большой дороге жизни. Маканин против рамы, которой зеркало огранено. Он „алитературен“, и все его тавтологические уподобления („жизнь как жизнь“, „люди как люди“, „правда как правда“) как раз демонстрируют нежелание писателя усваивать, умножать, зеркализировать жизнь в художественном тропе».

А ровно через десять лет после этой статьи Маканин в романе «Андеграунд, или Герой нашего времени» входит в лабиринт «проклятых вопросов», выбравшись из которого, быть может, придет к ответу на вечный и всегда акту-

альный вопрос о смысле искусства. Критик П. Басинский, размышляя о тенденциях современной литературы, которую он называет «культурой без сердца», видит черты дорогой ему «сердечной культуры» в романе В. Маканина «Андеграунд, или Герой нашего времени». Правда, считает роман усложненным, «не совсем понятным». Роман Маканина, действительно, сложное многоярусное сооружение с лабиринтами, бесконечными коридорами «общаги» или «психушки», комнатами ковчега-ночлежки, со своим подпольем, подвальные мастерскими московской художественной богемы. А если иметь в виду реминисценции из русской классики - сюжетные мотивы и образы литературы XIX века (как писал М.М. Бахтин, «...даже легчайшая аллюзия на чужое высказывание дает речи диалогический поворот» (Эстетика словесного творчества. - М., 1979)), то художественный мир романа предстанет как нечто хаотичное и настолько многосистемное, что свести концы с концами, пробиться к основной идее действительно непросто.

Название романа говорит о дерзости присвоения автором двух реалий великой русской литературы «подполья», открытого Ф.М. Достоевским, и великого лермонтовского романа, эпиграфом из которого открывается текст Маканина. Дерзость и гордыня включения себя, своего творения в такой ряд, у Маканина снимается с первых страниц повествования. Повествование ведет почти божья - вот она, современная ипостась типа «лишнего человека» русской классики (в представлении Маканина уже ставшего стереотипом от бесконечного употребления)! - Петрович, герой-повествователь, - сторож грандиозной «общаги», но это только первый пласт «снятия» и переосмысления образа «человека подполья» Достоевского. «Человек подполья» Достоевского - внутренний человек, со всеми муками личностной рефлексии и трагической судьбы. Персонаж современного андеграунда - социальный человек, входящий в жесткую клановую среду, исповедующий ее веру и подчиняющийся прежде всего ее правилам. Как видим, их общность мнима, она определена лишь внешним по отношению к социуму положением. Подпольный человек Достоевского интровертен и решает вечные и сегодняшние вопросы наедине с самим собой. Современный герой андеграунда всегда чувствует плечо собрата по своему кругу и опирается на него. Точка зрения рассказчика на андеграунд проявляется в иронической окрашенности стиля, в системе синтаксических повторов: «Отшельник - это внутренний эмигрант. Едва кончаются отшельники, как раз и начинаются эмигранты. Эмигрантов сменяют диссиденты. А когда испаряются диссиденты, застывает андеграунд».

Герой Маканина - писатель, выходец из советского андеграунда, искусства, отказавшегося от какого-либо участия в советской действительности, противопоставившего себя официозу. В реальном советском андеграунде были большие писатели и люди высокого нравственного и гражданского долга. Петрович принадлежал андеграунду, его не печатали, как и всех его братьев, преследовали, теперь, в эпоху поздней перестройки, он не только не хочет напечатать прежние свои вещи, но и отказывается от творчества вообще, в отличие от недавних братьев по «подполью», активно и радостно бросившихся навстречу переменам. Петрович бездомен и неизвестен, его бывший собрат в

художественном пространстве романа «Двойник» (некий вариант судьбы самого Петровича, откликнись он на зов времени), писатель Зыков, преуспевает в полном житейском смысле этого слова. Он богат, успешен, знаменит. Может ли быть такой вариант судьбы у «подпольного человека» Достоевского? Вопрос этот остается в романе без ответа. Писатель избегает окончательных решений, «завершимости в Слове». Но для читателей оказывается очевидным лишь одно: аллюзия Достоевского, заявленная в названии романа, скорее в русле отталкивания от него, нежели сближения. Маканин как бы исключает трагизм в существовании современного «подпольного человека» (речь, разумеется, не идет о герое-повествователе Петровиче), чем, несомненно, снижает современное понятие «андеграунд». Это явление, по Маканину, сугубо социально-политическое, идеологическое, почти не имеющее точек соприкосновения с онтологическими сущностями.

Ирония Петровича по отношению к современным демократам связана с тем, что он понимает их роковое заблуждение. Так ничему и не научившись на опыте прошлого, они наивно ищут источник зла только в социальном и политическом неблагополучии жизни, совершенно игнорируя проблему «неустроенности бытия» в целом, т.е. онтологическую проблематику. Они служат идее, Петрович служить идее не может, осознавая невероятную узость «идейности». Отсюда иронический характер приобретает переключка с названием тургеневского романа о революционерах-демократах в названии одной из главок первой части романа - «Новь. Первый призыв». Отсюда и эволюция отношений героя с Вероничкой - хрупкой и тонкой беззащитной поэтессой, подругой Петровича, которая, будучи «демократкой», после «победы демократии» стала чиновницей. Петрович ее разлюбил, она превратилась для него в Веронику. Теперь он общался с ней только через экран телевизора. В ее судьбе Петрович видит весь обездушенный механизм современной жизни и власти: «Едва демократы, первый призыв, стали слабеть, под Вероничку, под ее скромный насест, уже подкапывались. Как ни мало, как ни крохотно было ее начальственное место, а люди рвались его занять. Люди как люди. Ее уже сталкивали, спихивали (была уязвима; и сама понимала)».

Не менее сложная система ассоциаций и смыслов вытекает из второй части названия романа. Проблематика лермонтовского романа, сам тип героя имеют прямое отношение к маканинскому тексту. Главный герой романа Маканина, как и Печорин, человек внутренней жизни, мучительной рефлексии, сознательно отказывающийся от участия в социальной жизни. Но в отличие от Печорина, не только стремящийся к людской общности, но и теряющий смысл существования, когда лишается любви и приязни «своей общаги». Печорина человек интересовал как объект экспериментов собственного сознания. Петрович проникается жизнью своих подопечных в общаге, но при этом вовсе не сливается с ней. Возможно ли, чтобы в нашем обществе, инфицированном микробом социальной значимости личности еще со времен великой русской литературы, указывающей на болезни и пороки общества, социально не проявленный человек воспринимался как герой времени? Тем более, что в этом словосо-

четании слышится не только Лермонтов, но и лозунг советской эпохи о «героях нашего времени», штурмующих будущее, преодолевающих все препятствия.

Маканин, актуализируя реминисценции из русской классики и недавней социокультурной ситуации, стремится приучить нас к иной системе координат, как бы перевести из пространства Евклидовой геометрии в пространство геометрии Лобачевского.

Кто же он, герой романа и герой нашего времени? В рецензиях и откликах на роман было немало интересных допущений. Правда, вопрос о герое нередко переводился в план обсуждения тех преступлений, не просто преступлений - убийств, которые он совершил. И это естественно. Наше нравственное чувство в этих кризисных ситуациях восстает, апеллирует к заповеди «Не убий» и выносит неизбежный суровый приговор, отторгая героя от людского сообщества. И в самом романе есть этот сюжетный ход: уже первое убийство героем кавказца обозначило пропасть между общагой и Петровичем, его перестали любить, изгнали и даже не пускали в бесконечные и столь любимые им коридоры общаги. Никто ничего не знал, но отчуждение произошло. В понимании истинного смысла этих кульминационных событий, как представляется, точен А. Немзер: «Петрович - голос общаги, чужие и часто отталкивающе низменные, примитивные чувства, страдания, помыслы, грезы становятся его собственными, „мычание“ социума (недаром писателю ходят исповедоваться) превращается в его „речь“. Потому, кстати, невозможна исповедь Петровича Нате... Его покаяние - весь роман, как его грехи - общие грехи „нашего времени“... Нам предъявлен не журнал (исповедь для себя) и не стороннее - с позиции всеведущего автора - свидетельство о преступлении и наказании, но „книга“ (рассказ от первого лица в отчетливой литературной форме - с эпиграфами, названиями глав, изощренной композиционно-хронологической игрой). Чтобы осознать такую книгу, должно осознать как свое то зло, что было уделом низкой толпы или одинокого больного героя».

Действительно, как и считает критик, книгой Петровича «все слова сказаны». Но какова цена Слова? «А-литературный» Маканин своим текстом утверждает высокую цену Слова и его продолжающуюся жизнь. Ведь вне зависимости от того, что все написанное Петровичем может быть вымыслом и никаких убийств он не совершал, мы оказались сопричастны к вполне реальным страданиям и подлинному покаянию.

Петрович не отказался от Слова, а значит, от литературы вообще, но принципиально изменяется его (и, видимо, автора) понимание писательства, самосознание себя творцом. Он отказывается от своей выделенности из общности по этому признаку, справедливо полагая, что это не профессия, а Божий дар, который надо в себе сохранить, не выставляя на продажу. Он не принадлежит самому человеку. Именно с этим связан отказ от публикации своих произведений, вызывающий искреннее недоумение и непонимание у бывших соратников по андеграунду. Отсюда же и его нежелание встречаться с «братьями-писателями» и издателями, живущими в обывательном, благополучном, отгороженном от тех, о ком пишут, мире. Писателя «занимает глубинная связь художника и обезьязычавшего, помраченного общества, их общие - вне зависи-

мости от „бытового поведения“ какого-либо „мастера культуры“ - вина, беда и пути выхода из тьмы к свету».

Маканинский герой совершает почти невозможное, преодолевая трагическую внутреннюю коллизию всякого художника - несовпадение его сугубо индивидуалистических творческих устремлений, утверждающих его неповторимое «Я», с необходимостью выхода на надындивидуальный уровень мира, растворение себя в «Мы». И как это ни парадоксально, только приняв в себя и на себя это «Мы», герой и может остаться свободной и творческой личностью.

Проблема свободы и достоинства личности определяет сюжетное развитие романа «Андеграунд, или Герой нашего времени», получая свое, быть может, кульминационное разрешение в истории брата Петровича, гениального художника Венедикта Петровича, за дерзость и непокорность, по просьбе компетентных органов, залеченного до безумия.

Вопрос о свободе личности в маканинском романе, несомненно, выходит за рамки социальной и идеологической интерпретации. Обстоятельства в жизни главных героев - Петровича и его брата Вени - обстоятельства несвободы, которые воплощаются автором в сюжетобразующих узлах, обобщенных образах. Это «общага», где живет Петрович, переходя из одной чужой квартиры в другую, ночлежка-бомжатник, где поселился изгнанный из общаги герой, психиатрическая больница, в которую навсегда заключен Веничка и из которой удалось вырваться Петровичу. При всех вполне достоверных бытовых, социальных, чисто медицинских реалиях, это образы пространства символического, а не жизненно-конкретного. С точки зрения жизненной достоверности странен бомж-сторож, читающий Хайдеггера, осмысливающий законы бытия и проговаривающий «сюжеты»: то ли свои реальные жизненные «ходы», то ли новые сюжетные линии творимого романа. Сами коридоры «общаги», в которых так хорошо ориентировался сродненный с ними герой, - эмблематические обозначения лабиринтов бытия, на поиски выходов из которых и уходит вся человеческая жизнь. Если, конечно, она протекает как сознательная, осмысливаемая. В описании ночлежки, с точным указанием ее конкретного адреса, около Савеловского вокзала, - подчеркнута сниженные детали материального мира нашей перевернутой с ног на голову разрушающейся жизни: «облупленные стены», «крысы, затаившиеся у плинтуса», «дверь вся в белой плесени и в остро-пряных запахах», последняя уцелевшая лампа, «качающаяся от сквозняка», вьетнамцы, торгующие всем на свете на огромных просторах России, «опытные» бомжи Сашки, соседи Петровича по комнате (несколько точными штрихами мастера в этих образах автор показал социально-психологические типы нашего времени) и т.п. И в то же время в этой ночлежке, в крохотной квартирке живет, как бы и не смешиваясь, не соприкасаясь со страшным миром ночлежки, странная девушка Ната. Она играет Петровичу на флейте. Именно ей герой хотел рассказать о совершенных убийствах, покаяться, совсем как Раскольников Соне. Аллюзия подчеркнута нарочитая, но с абсолютно противоположным результатом в маканинском романе. Ситуация зеркальна, а исповедь и покаяние не состоялись. Современный человек с трудом слышит другого: «Еще несколько моих разговорных усилий, и выяснилось, что молодая женщина не умеет собеседни-

ка выслушать: не умеет услышать...», - с горечью замечает Петрович. Еще до своего прихода к Нате он, как будто предчувствуя свою неудачу с исповедью, глубокомысленно произнес: «Музыка музыкой, а жизнь как жизнь». Душа Со-ни в «Преступлении и наказании» - душа верующего человека, страдающего от собственной греховности. Она готова к принятию чужой боли, чужого греха, потому что живет состраданием и надеждой на воскрешение греховной души. Душа современного человека, лишённого веры, как бы не сфокусирована. Поэтому Ната при всей своей доброте, «милости», формально отзывчива, но не способна проникнуть через оболочку внешних форм жизни. Замирает на губах Петровича «одна история», невысказанной остается его раздирающая душу боль. Присутствие Достоевского, неизбежность читательских ассоциаций - все это переводит содержание романа из конкретно-бытовой, психологической проблематики в онтологическую. А почти мистический пейзаж довершает эту метаморфозу реального в идеальное (как противоположное реальному): «Я словно попал в самое логово метели; как она выла! Весь космос кричал этим дурным снегом, орал, вопил, бесновался, давал мне ясный и страшноватый знак свыше; знак присутствия». Тут все: и одиночество, и тоска, и мука, и неизбежность суда, и возможность прощения.

Свободен ли человек, живущий только социальными привычками, ролями и прочими «мнимостями» и не способный в минуту наивысшей потребности в нем «другого» откликнуться на эту потребность? Не давая прямых ответов, логика художественного текста позволяет ощутить нашу страшную несвободу.

Третий сюжетный узел романа - повествование о психушке и борьбе Петровича за свое освобождение из нее - так же двупланов, как и весь текст. Реальность будней психиатрической больницы, воссозданная точным пером Маканина, вызывает холодок на коже. Но тем не менее снова возникает вопрос: насколько этот обобщенный образ больницы равен самой жизненной реальности? Со всей очевидностью над отметить, что при точности жизненных деталей это - условно-символический образ. Многие описания «быта» больницы, образы медсестер и доктора Зюзина, достоверны, но, несомненно, демонизирован образ главного врача Ивана Емельяновича. Вряд ли существуют, по крайней мере в широкой практике, описанные автором «нейролептики». Автор сознательно подчеркивает эти отступления от жизнеподобия, как и нарочитые ассоциации с чеховским рассказом «Палата № 6» (название одной из главок в четвертой части романа «Палата № раз»), со знаменитым поединком Порфирия Петровича и Раскольниковова в романе «Преступление и наказание» Достоевского. Мы, по замыслу автора, не должны утонуть в страшных подробностях, вызывающих содрогание нашего нравственного чувства. Задача читателя еще более ответственна: она в необходимости отстаивания каждой личностью своей свободы и достоинства при безусловном сохранении тончайшей, но незыблемой грани - недопустимости вседозволенности. Социум, воссозданный в романе Маканина, наступает на личность, посягая и на гения, и на бомжа, лишь бы не допустить выделенности из людского роя. Потому оба брата и оказываются в сумасшедшем доме. Но они оказались способны к сопротивлению этому нивелирующему и уничтожающему давлению. Петрович смог в поединке одо-

леть мучителей-психиатров силой своей сопричастности, включенности в жизнь, от которой его насильственно отторгали. Именно в этом проявилась его свобода и достоинство. «Залеченный» гений Веня, несмотря ни на что, сохранил свое поразительное ощущение свободы и достоинства личности. Последний абзац романа именно об этом: «Венедикт Петрович оглянулся, чтобы увидеть меня с расстояния... (Понимая, что я тоже вижу его.) Оттолкнул их. И тихо санитарам, им обоим как бы напоследок: «Не толкайтесь, я сам!» И даже распрямился, гордый, на один этот миг - российский гений, забит, унижен, затолкан в говне, а вот ведь не толкайте, дойду, я сам!»

Понимание свободы и достоинства личности в маканинском романе звучно во многом поискам, которые вели в этом направлении представители так называемого «славянского третьего Ренессанса», русского не классического гуманизма. К этому своеобразному течению можно отнести таких гуманистов и писателей, как М. Бахтин, А. Ухтомский, Л. Пумпянский, М. Каган, Л. Выготский, Д. Чижевский, Д. Федотов, А. Лосев, О. Фрейденберг, М. Пришвин, О. Мандельштам, Б. Пастернак и др. Обобщенно это представление выражено в одном из писем В. Вернадского: «Примат личности, ее свободного, ни с чем не считающегося решения представляется мне необходимым в условиях жизни, где ценность отдельной человеческой жизни не сознается в скольконибудь достаточной степени. Я вижу в этом возвышении отдельной личности и в построении деятельности только согласно ее сознанию основное условие возрождения нашей родины».

Об этом «осознании ценности отдельной человеческой жизни» как основном «условии возрождения нашей родины» и повествует роман В. Маканина.

Онтологическая проблематика романа, мастерство композиции, язык, смелое соединение реалистических принципов изображения жизненной реальности с постмодернистскими приемами смещения времени, интертекстуальности делают роман В. Маканина «Андеграунд, или Герой нашего времени» ярким явлением современного литературного процесса. Видимо, уместно в заключение процитировать достаточно давнее, но точное, несмотря на меняющегося Маканина, суждение Т. Толстой: «Особенность же Маканина в том, что он любит, жалеет и понимает любого человека: и нелепого, и несчастного, и безмозглого, любит, потому что страдает, потому что никогда не безнадежен... В этом смысле Маканин именно очень русский и глубоко традиционный писатель. Его пристальный взгляд, ирония, насмешка, „низкие истины“ не помехи для главного чувства, главной ценности - любви» .

### **Опорные слова и словосочетания:**

Пушкинская и Букеровская премии, сопряжение с русской классической литературой, течение «сорокалетних», «социальное человековедение», автокомментарий, самоидентификация, повесть-эссе, «подпольный человек», онтологическая проблематика.

## **Контрольные вопросы и задания:**

1. Раскройте эволюцию творчества В.С. Маканина.
2. Как писатель совмещает традиции классики и элементы постмодернистской поэтики?
3. Роман «Андеграунд, или Герой нашего времени» как диалог с традицией.

## **Тема: Постмодернизм как теоретико-литературная проблема.**

### **План:**

1. Историко-культурный контекст возникновения и развития постмодернизма.
2. Постмодернистская концепция художественности: культура как единственная реальность; интертекстуальность; новое самосознание автора.

«Вид художественного произведения позволяет нам делать выводы о характере эпохи его возникновения. Что значит реализм и натурализм для своей эпохи? Что значит романтизм? Что значит эллинизм? Это направления искусства, несшего с собой то, в чем всего больше нуждалась современная им духовная атмосфера». Это утверждение Юнга 20-х годов неоспоримо. Современная нам эпоха, очевидно, нуждалась в появлении постмодернизма. Постмодернизм как литературное направление новой культурно-исторической эпохи - постмодерна - сформировался в 60-е годы XX столетия на Западе. Кризисное состояние современного мира, с присущими ему тенденциями распада целостности, исчерпанностью идеи прогресса и веры в Рацию, философией отчаяния и пессимизма и одновременно с потребностью преодоления этого состояния через поиски новых ценностей и нового языка, породило сложную культуру. В ее основе лежат идеи нового гуманизма. Культура, которую называют постмодерном, констатирует самим фактом своего существования переход «от классического антропологического гуманизма к универсальному гуманизму, включающему в свою орбиту не только все человечество, но и все живое, природу в целом, космос, Вселенную».

Это означает конец эпохи гомоцентризма и «децентрацию субъекта». Наступило время не только новых реальностей, нового сознания, но и новой философии, которая утверждает множественность истин, пересматривает взгляд на историю, отвергая ее линейность, детерминизм, идеи завершенности. Философия эпохи постмодерна, осмысляющая эту эпоху, принципиально анти-тоталитарна. Она категорически отвергает метанарративы, что является естественной реакцией на длительное господство тоталитарной системы ценностей. Культура постмодерна складывалась через сомнения во всех позитивных истинах. Для нее характерны разрушение позитивистских представлений о природе

человеческих знаний, размывание границ между различными областями знаний: она отвергает претензии рационализма на понимание и обоснование феномена действительности. Постмодерн провозглашает принцип множественности интерпретаций, полагая, что бесконечность мира имеет как естественное следствие бесконечное число толкований.

Множественность интерпретаций обуславливает и «двухадресность» произведений искусства постмодернизма. Они обращены и к интеллектуальной элите, знакомой с кодами культурно-исторических эпох, претворенных в данном произведении, и к массовому читателю, которому окажется доступным лишь один, лежащий на поверхности культурный код, но и он тем не менее дает почву для интерпретации, одной из бесконечного множества.

Культура постмодерна возникла в эпоху активного развития массовых коммуникаций (телевидение, компьютерная техника), в конце концов приведших к рождению виртуальной реальности. Уже в силу этого такая культура настроена не на отражение реальности средствами искусства, а на ее моделирование через эстетический или технологический эксперимент (а начался этот процесс не в искусстве, а в коммуникативной и социальной сфере усиления роли рекламы в современном мире, с разработки технологии и эстетики видеоклипов, с компьютерных игр и компьютерной графики, претендующих в наши дни называться новым видом искусства и оказывающих немалое влияние на традиционное искусство). Постмодернизм утверждает также свою слиянность с философией. Постмодернизм осознанно или на иррациональном уровне следует важнейшим установкам Ф. Ницше. Именно от него пришла в культуру современности идея бытия как становления, мировой игры; именно он дал импульс «переоценке ценностей». Философские корни постмодерна нельзя игнорировать, они могут помочь осознать этот феномен современной культуры.

Постмодернистская культура в силу ее концептуальных положений выдвигает идею деконструкции, демонтажа как основного принципа современного искусства. В деконструкции, как ее понимают постмодернисты, не уничтожается прежняя культура, напротив, связь с традиционной культурой даже подчеркивается, но в то же время внутри нее должно производиться что-то принципиально новое, иное. Принцип деконструкции - важнейший типологический код культуры постмодерна, так же как и принцип плюрализма, естественно, не в том вульгаризированном понимании этой философской категории, которое было характерно для нас в эпоху перестройки. Плюрализм в постмодерне - это действительно концепция, «согласно которой все существующее состоит из множества сущностей, не сводимых к единому началу». Таковы в самых общих чертах методологические основы постмодернизма как литературного направления.

Постмодернизм как литературное направление не мог сформироваться в отечественной культуре советской эпохи в силу торжествовавшего там принципа философского и эстетического монизма, получившего воплощение в теории и практике социализма. Постмодернизм как направление оформился на Западе. Сам термин «постмодернизм» применительно к литературе впервые употребил американский ученый Ихаб Хассан в 1971 году. Ему же принадлежит

интереснейшая и убедительная классификация признаков постмодернизма, да еще и в сравнении с признаками предшествующего ему в историческом развитии литературы модернизма. А в вышедшей в 1979 году работе французского ученого Ж.Ф. Лиотара «Постмодернистское состояние» раскрываются философские предпосылки возникновения постмодернизма и его основополагающие черты.

Постмодернизм в западном искусстве рассматривается как явление историческое одними исследователями и как трансисторическое - другими. Большинство исследователей считают постмодернизм порождением кризиса культуры и цивилизации именно XX века. Однако эта точка зрения оспаривается положением о том, что любая кризисная эпоха рождает культуру с типологическими параметрами постмодернизма как универсального фактора преодоления кризиса и, следовательно, постмодернизм - явление трансисторическое. Известный писатель Умберто Эко в «Заметках на полях Имени Розы» писал: «У любой эпохи есть собственный постмодернизм... Каждая эпоха подходит к порогу кризиса, подобного описанному Ницше в «Несвоевременных размышлениях», там, где говорится о вреде историзма. Прошлое давит, тяготит, шантажирует. Исторический авангард (однако в данном случае я беру и авангард как метаисторическую эпоху) хочет откеститься от прошлого... Авангард разрушает, деформирует прошлое... Авангард не останавливается: разрушает образ, отменяет образ, доходит до абстракции, до безобразности, до чистого холста. Но наступает предел, когда авангарду (модернизму) дальше идти некуда, поскольку им выработан метаязык, описывающий его собственные невероятные тексты (т.е. концептуальное искусство). Постмодернизм - это ответ модернизму: раз уж прошлое невозможно уничтожить, ибо его уничтожение ведет к немоте, его нужно переосмыслить: иронично, без наивности».

Несмотря на безусловную авторитетность и значимость в современной культуре Умберто Эко, в традиции отечественного литературоведения закрепилось представление о постмодернизме как историческом явлении. Другое дело, что элементы постмодернистской поэтики встречаются в мировой литературе и других эпох. Однако как система, имеющая определенную целостность, постмодернизм сформировался все-таки только в современном литературном процессе. Как же претворяются основные элементы парадигмы художественности в постмодернизме?

Как уже отмечалось выше, постмодернизм вообще не ставит задачи отражения действительности, он создает собственную «вторую» реальность, в функционировании которой исключаются всякая линейность и детерминизм, в ней действуют некие симулякры, копии, у которых не может быть подлинника. Именно поэтому в поэтике постмодернизма совершенно отсутствует самовыражение художника, в отличие от модернизма, где самовыражение («как Я вижу мир») - основополагающая черта художественного мира. Художник-постмодернист с определенной дистанции без всякого своего вмешательства наблюдает за тем, как устроен мир, становящийся в его тексте, что это за мир? Естественно, в этой связи самой важной чертой постмодернистской поэтики оказывается так называемая интертекстуальность.

По представлениям Ю. Кристевой, интертекстуальность - это не простая совокупность цитат, каждая из которых имеет свой устойчивый смысл. В интертекстуальности отвергается устойчивый смысл какой-либо культурной ассоциации - цитаты. Интертекст - особое пространство схождения бесконечного множества цитатных осколков разных культурных эпох. В таком качестве интертекстуальность не может являться чертой мировосприятия художника и никак не характеризует его собственный мир. Интертекстуальность в постмодернизме - бытийная характеристика эстетически познаваемой реальности.

С помощью интертекстуальности создается новая реальность и принципиально новый, «другой», язык культуры. Художественный текст становится качественно иным. Перед нами уже не произведение как нечто законченное, обладающее смысловым единством, целостное, принадлежащее определенному автору, а именно текст как динамичный процесс порождения смыслов, многолинейный и принципиально «вторичный», не имеющий автора в привычном для нас представлении. Один из теоретиков постмодернизма Ролан Барт в знаменитой статье «Смерть автора» писал: «Текст представляет собой не линейную цепочку слов, выражающих единственный, как бы теологический смысл («сообщение» Автора-Бога), но многомерное пространство, где сочетаются и спорят друг с другом различные виды письма, ни один из которых не является исходным: текст соткан из цитат, отсылающих к тысячам культурных источников. Писатель может лишь вечно подражать тому, что написано прежде и само писалось не впервые, в его власти только смешивать разные виды письма, сталкивать их друг с другом, не опираясь всецело ни на один из них, если бы он захотел выразить себя, ему все равно следовало бы знать, что внутренняя «сущность», которую он намерен «передать», есть не что иное, как уже готовый словарь, где слова объясняются лишь с помощью других слов, и так до бесконечности». Барт полагает, что современной литературе необходим именно текст, а не произведение. Только таким образом литература сможет избежать идеологической или какой-либо другой ангажированности и преодолеть разрушающее ее эстетическую природу воздействие социальных стереотипов.

По Барту, свою «внутреннюю сущность» писателю выразить не удастся даже если у него будет в этом потребность. Текст, «сотканный из цитат, теряет свое центрированное свойство, монологический автор вытесняется из него, а авторская истина как бы растворяется в «многоуровневом диалоге» культурных языков. Именно таким образом в постмодернистском тексте, по Барту, формируется онтологическая доминанта. «Каждый постмодернистский текст, оборачиваясь интертекстом, претендует не только на подобие, но на полное, по крайней мере структурное, тождество мироустройству... В постмодернистской интертекстуальности проступают свойства мифологического типа миромоделирования, поскольку именно в мифологии целостность бытия запечатлевается непосредственно в объекте изображения. «Структура мира абсолютно адекватна структуре мифа», - пишет отечественный исследователь постмодернизма М. Липовецкий. Таким образом, автор в постмодернизме становится одной из многих функций текста, одной из клеточек запечатлеваемой в тексте непосредственно онтологической реальности.

Категории традиционной поэтики «авторская позиция», «авторская точка зрения», какие-либо проявления оценочности, существенные для литературы предшествующих культурно-исторических эпох, в поэтике постмодернизма попросту отмирают.

В постмодернистской поэтике важное положение занимает ИГРА. Игровое начало пронизывает текст. Игра была и в поэтике модернизма, но там она основывалась на уникальном содержании и служила ему. В постмодернизме все по-другому. Опираясь на Р. Барта, И. Скоропанова пишет о принципе многоуровневой постмодернистской игры: «ТЕКСТ - объект удовольствия, игры: 1) играет всеми отношениями и связями своих означающих сам ТЕКСТ; 2) играет в ТЕКСТ, как в игру (то есть без прагматической установки, бескорыстно, в свое удовольствие, лишь из эстетических соображений, но активно) читатель; 3) одновременно читатель и играет текст (то есть вживаясь в него, как актер на сцене, деятельно, творчески сотрудничает с «партитурой» ТЕКСТ, превращаясь как бы в соавторы «партитуры»)».

Постмодернистский текст активно творит нового читателя, который принимает правила новой игры. Игровое начало в постмодернизме проявляется и в постоянной перемене местами литературности и жизненности, так что граница между жизнью и литературой в тексте окончательно размывается, как у В. Пелевина, например. Во многих постмодернистских текстах имитируется сиюминутный процесс письма. Хронотоп таких текстов связан с идеей принципиальной незавершенности текста, его разомкнутости.

Пространственно-временная фиксация творимого текста оказывается невозможной. Герой такого текста - чаще всего сочинитель, пытающийся построить свою жизнь по эстетическим законам. Психологический анализ постмодернизм исключает из своей поэтики. Составитель сборника программных манифестов американского постмодернизма Р. Фризман писал о персонажах в этих текстах: «эти фиктивные существа более не будут хорошо сделанными характерными, с фиксированной идентичностью и устойчивой системой социально-психологических атрибутов - именем, профессией, положением и т.п. Их бытие более подлинно, более сложно и более правдиво, поскольку фактически они не будут имитировать внетекстовую реальность, а будут тем, чем они являются на самом деле: живыми словоформами».

Постмодернизм трансформирует универсальную оппозицию хаос - космос, характерную для всех прежних моделей построения художественного образа мира. В них хаос преодолевался, в какие бы частные оппозиции она ни превращалась. Постмодернизм отвергает концепцию гармонии, никак не детерминирует хаос и не только не преодолевает его, но и вступает с ним в диалог.

Приходится констатировать, что в постмодернизме происходит размывание всех традиционных эстетических категорий и элементов поэтики. И.П. Ильин в своей известной работе «Постмодернизм» намечает основные параметры этого явления: «Одним из наиболее распространенных принципов специфики искусства постмодернизма является подход к нему как к своеобразному художественному коду, т.е. своду правил организации «текста» художественно-

го произведения. Трудность этого подхода заключается в том, что постмодернизм с формальной точки зрения выступает как искусство, сознательно отвергающее всякие правила и ограничения, выработанные предшествующей культурной традицией».

### **Опорные слова и словосочетания:**

Постмодернизм, эпоха гомоцентризма. «децентрация субъекта», антиталитарность философии, принцип множественности интерпретаций, идея деконструкции, демонтажа; интертекстуальность, игровое начало, оппозиция «хаос – космос», размывание эстетических категорий.

### **Контрольные вопросы и задания:**

1. Каков историко-культурный контекст возникновения и развития постмодернизма?
2. Раскройте постмодернистскую концепцию художественности: культура как единственная реальность; интертекстуальность; новое самосознание автора.

**Тема: Роман А. Битова «Пушкинский дом»  
как художественное переосмысление прошлого.**

План:

1. Замысел романа и история публикации.
2. Жанровое новаторство.
3. Постмодернистская поэтика.

Культурная изоляция и активное подавление всех форм художественного творчества, противоречащих соцреализму или посягавших на него, конечно же только усилили и обострили стремление оппозиционно настроенных писателей к поиску новых эстетических форм. Некоторые исследователи прямо связывают зарождение постмодернизма в нашей стране с поколением «шестидесятников». Типологические черты постмодернизма оказались качественными параметрами сознания творческой интеллигенции этой эпохи: по крайней мере, очевидным становился неизбежный конец власти идеологии и единомыслия вообще; мифологемы советской жизни оказывались близкими к естественной смерти. Поднимающийся «железный занавес» сделал реальностью появление в СССР книг современных писателей Европы, США и Латинской Америки. Стал возможным диалог с ними, движение от «культуры к культуре».

Отношение к культуре прошлого, взаимоотношения с ней в эпоху культурных сломов позволяют прояснить суть самого новаторского искусства. Искусство прошлого для постмодернистской литературы конечно же не может быть образцом. В то же время постмодернизм не агрессивен к традиции, в отличие от русского авангарда 1910-х годов. Постмодернисты ни в коем случае не собираются сбрасывать классический русский реализм с парохода современно-

сти. Напротив, постмодернизм нацелен на использование его элементов, чтобы тем очевиднее творчески подчеркнуть исчерпанность реалистического искусства и создавать новую открытую художественную модель. Идеологическая либерализация «оттепельных» 60-х годов в русской литературе усилила импульс к поискам нового языка литературы, к формотворчеству.

Именно в эту эпоху вошел в литературу Андрей Битов. Его первые рассказы были опубликованы в 1960 году в альманахе «Молодой Ленинград», а уже через три года двадцатилетний писатель издает первый сборник рассказов «Большой шар». Битов с первых своих публикаций был замечен критикой и читателем и вошел в литературный процесс в русле так называемой «молодой прозы», хотя, очевидно, от всех отличался. Битов в те бурные годы идеологических переосмыслений и социальных перемен заявил о себе как писатель не идеологический, не социальный. Тип героя битовских рассказов имел свои социальные параметры (это был молодой ленинградец, интеллигент), но определялся не ими и мучился проблемами экзистенциальными, а не социальными. Можно сказать, что тип героя в битовском творчестве не менялся и впоследствии, но менялась авторская позиция, жанровая природа произведений писателя. В его рассказах 60-х годов безупречно точно воспроизводятся житейские мелочи, вполне прозаические реалии городской жизни, и внутри этого реального пространства живет молодой человек, который никак не может разобраться в самом себе, самоощущению которого свойственна зыбкость, а жизнь для него остается постоянной необъяснимой загадкой.

Не случайно автор называет одно из своих произведений 60-х годов «Улетающий Монахов» «романом-пунктиром», как бы воссоздающим дискретность и постоянную изменчивость, нефокусированность мировидения и самоощущения героя. Полный текст романа на русском языке опубликован только в 1980 году. Писатель назовет этого героя «замирающим на грани мысли».

Андрея Битова нельзя назвать писателем идеологизированным, его появление в большой литературе с подобным «негероическим» героем стало возможным только благодаря изменению в хрущевскую эпоху именно идеологической ситуации. И совершенно естественно, что как только эта ситуация снова стала меняться, в адрес Битова начали раздаваться достаточно резкие критические упреки в центральной «партийной печати» за чрезмерную приниженность и растерянность героев» (Известия. - 1965. - 14 авг.).

Битова не перестали печатать во второй половине 60-х и в 70-е годы. Он выпускает новые книги рассказов («Дачная местность», 1967; «Аптекарский остров», 1968; «Образ жизни», 1972; «Дни Человека», 1976). В рассказах Битов - тонкий психолог, мастерски передающий внутренний мир человека, нередко через прием потока сознания. В эти же годы он обращается к новому для себя жанру путешествий. Писатель подарил читателю семь таких путешествий в соответствии со своими реальными экспедициями. Лучшими из них являются «Уроки Армении» (1967-1969) и «Грузинский альбом» (1970-1973), полные точных реальных наблюдений о природе, истории, национальном характере Армении и Грузии. В этих произведениях огромное значение имеет лирическое начало - образ автора, его внутреннее творческое движение. В 70-е годы Битов

не просто выживал, не переходя границы дозволенного ситуацией, а активно и плодотворно работал, ощущая огромную потребность в творческом прорыве к осмыслению загадок трагического XX века и к новым эстетическим реальностям.

Этапным для него стал 1964 год, когда писатель начал работу, быть может, над важнейшим своим произведением, романом «Пушкинский дом» (1964-1971), который будет издан в США в 1978, а в России - только в 1987 году. Издание романа «Пушкинский дом» за границей, участие в альманахе «Метрополь» в 1979 году привели к тому, что вплоть до 1986 года Битова в родной стране не печатали, зато активно публиковали на Западе. В эпоху перестройки он был вознагражден за годы молчания: награжден премией Андрея Белого, Пушкинской премией (ФРГ) - обе в 1987 году; Битов - кавалер Ордена литературы и искусства Франции (1992), лауреат Государственной премии РФ (1997). В своей публицистической книге «Мы проснулись в незнакомой стране», вспоминая начало работы над романом, Битов писал: «Было ли это как-то связано, может быть, подсознательно, с судом над Бродским? Не знаю. Но было ощущение законченности эпохи, какой-то грани». Тогда-то он и взялся за работу над романом.

Роман «Пушкинский дом» оказался не только этапным произведением в творчестве А. Битова, но и заметной вехой в развитии отечественной словесности. В нем отчетливо просматриваются элементы постмодернистской поэтики. Этот как бы филологический роман о русской культуре, о музее русской культуры - Пушкинском доме в Петербурге - оказывается романом о русской и советской ментальности, об интеллигенции и революции, о прошлом и настоящем, о «герое нашего времени», о достоинстве человека. Битов изображает в своем произведении достаточно отделенный от житейских реалий мир внутри литературы (совсем в постмодернистском духе). Герой романа Лева Одоевцев, молодой ученый-литературовед. Но через этот образ культуры, «вторую реальность», пробиваются проблемы самой настоящей жизни, а не романские, что напрямую воссоединяет «Пушкинский дом» с традицией русской классики. Битовский роман - роман-кентавр: в нем очевиден прорыв к новым литературным формам (постмодернистским по преимуществу), к новому мировидению и столь же безусловны преемственные связи с русской классикой, с ее глубинным интересом к человеческой природе и стремлением к сопереживанию и участию в судьбе героя.

«Пушкинский дом» - сложное жанровое явление. Это роман о жизненной судьбе и духовном пути центрального героя - Левы Одоевцева, но его жанровая природа вбирает в себя черты семейно-бытовой хроники (необычайно важное значение в концепции произведения приобретает история трех поколений семьи Одоевцевых, со свойственной такому роману проблемой «отцов и детей»); философского и психологического романа, с напряженнейшей драматичной постановкой вечных вопросов бытия), мемуарной и эпистолярной литературы, а также в романе присутствуют научные жанры - литературоведческие статьи, эссе, комментарии и приложения. В романе есть текст, названный авторским, - три основных раздела из семи главок каждый, и как бы неавторский, надстро-

ечный. Приложения (их тоже три: «Две прозы», «Профессия героя», «Ахиллес и черепаха»), постприложение («Сфинкс»), комментарии и приложения к комментариям. В «Пушкинском доме» четко прослеживается авторская тенденция к обнажению искусственности повествования, к интертекстуальным связям и использованию надтекстового аппарата, что так характерно для европейских постмодернистов. Жанровая «эклектика» и структура подчинены основному принципу повествования - его антидетерминизму. Пространственно-временная свобода отличает и хронотоп романа. Можно даже сказать, что природа хронотопа в романе Битова творческая: здесь и теперь перед нами творится текст романа, подчиняющийся свободе ассоциаций авторского сознания. А текст романа можно назвать «генотекстом», рождающимся прямо перед нами. Однако за этой иллюзией свободного повествования, лишённого какого бы то ни было детерминизма, встает сложная взаимосвязь различных контекстов. В частности, автор-повествователь, романист, несет в себе, в своей субъективности, намеренно провозглашаемой, контекст литературы, культуры, а с образом Левы Одоевцева в роман включается контекст современности, реальных социально-нравственных проблем. Реальная жизнь героя и его поколения основывается на правильных с точки зрения советской идеологии представлениях о жизни, а не на самом реальном опыте жизни. Поэтому контекст современности - это в истинном смысле симуляция жизни.

Не случайно в самом начале романа читаем: «Мы воссоздаем современное несуществование героя». С точки зрения высших ценностей Автора-творца жизнь Левы и его поколения как бы не существовала, была мнимостью. Это поколение, рожденное с компромиссностью в сознании как основным свойством личности, а потому лишённое настоящей индивидуальности, подлинности существования, несмотря на вполне активное функционирование, социальное и профессиональное. Не случайно дед Левы Модест Платонович Одоевцев, сумевший в экстремальных условиях существования в лагерях и тюрьмах сохранить достоинство, не отказаться от прошлого, беспощаден в своем приговоре Леве и современности, которую он олицетворяет: «Весь позитивизм современной духовной жизни - негативен... Для тебя не существует ни фактов, ни действительности, ни реальности - одни представления о них. Ты просто не подозреваешь, что происходит жизнь». В отличие от Левы его дед и дядя Диккенс не принимают готовых представлений мире, ставших нормой духовной жизни советского человека. А именно это ведет к подмене реальной жизни, к некоей фикции. Битов пишет о стариках: «Недвижимостью их была личность». Личность, в огромной степени достигшая внутренней свободы, которая как раз и является главной проблемой для героя, Левы Одоевцева, и всего романа.

Если существование Левы, которое образует контекст современной действительности, оборачивается мнимостью, то, быть может, реальностью окажется контекст культуры? Тем более что такие персонажи романа, как дед Левы и дядя Диккенс, сохраняют органичную связь с традициями культуры прошлого, от которой так категорически отказывалось советское государство. В текст «Пушкинского дома» активно включаются ассоциации и цитаты из русской литературы XIX и XX веков. Они включаются не как иллюстрация к ав-

торскому тексту или его подтверждение, а существуют с ним на равных началах. Такие цитации в битовском романе мощно представляют русскую культуру от Пушкина до Бахтина. Кроме собственно литературных цитат, по преимуществу из классики, представлен в романе и советский фольклор, массовая культура и т.д. Автора - повествователя в тексте часто сменяют, а иногда и просто вытесняют другие голоса, текст становится интертекстом: «Мы склонны в этой повести... под сводами Пушкинского дома следовать музейным традициям, не опасаясь переключек и повторений - наоборот, всячески приветствуя их, как бы даже радуясь нашей внутренней несамостоятельности», - раскрывает Битов смысл и особенности своих цитаций в романе.

Писатель использует в романе множество эпиграфов, названий из русской классики, но всегда со смещением акцентов или прямо пародийно - «Бедный всадник», «Поэма о мелком хулиганстве», название эпилога «Утро разоблачения», или «Медные люди» и т.д. В этой связи И.С. Скоропанова справедливо отмечает: «Тенденция к снижению характерных для русской классической литературы мотивов, героев и сюжетных положений подается как одна из неотъемлемых особенностей ее развития, начиная с послепушкинской эпохи и до наших дней. Наиболее отчетливо выявляет себя данная закономерность в игре с такими культурными знаками, как «пророк», «герой нашего времени», «маскарад», «дуэль», «бесы». Показательно, что для объяснения современной эпохи, феномена «советского человека» Битову потребовалась едва ли не вся «периодическая система» русской классики, - настолько сложны исследуемые им явления, настолько искажены представления о них, сложившиеся под воздействием тенденциозно ориентированной пропаганды (в том числе беллетристической)».

Таким образом, снижение культуры в цитациях романа Битова - это констатация потери в сознании человека и общества советского периода истории ключа к культуре. Она, по-настоящему не востребованная, а иногда сознательно отвергаемая, превращается в зашифрованный текст - сфинкса, загадку которого уже невозможно отгадать. Быть может, основная мысль многоуровневого романа Битова, с ярко выраженным игровым началом, интертекстуального по своей природе, достаточно проста и вовсе не замкнута на сфере культуры: сознание, отравленное компромиссностью, конформизмом, подменой непосредственного ощущения реальности регламентированными представлениями о ней, не способно к подлинной связи с культурой прошлого. Оно беспощадно, что грозит разрушением и самой культурной традиции, к которой такое сознание прикасается.

Лева Одоевцев - герой романа, литературовед, живущий внутри культуры, культурой; «творец», создавший - «сочинивший» историческую новеллу «Три пророка» (она входит в текст романа как полноправный участник теста в ряду других фрагментов), совершает страшную акцию разгрома музея - Пушкинского дома. Остаются ли у культуры шансы выжить в таком мире? По Битову, эти шансы связаны с аристократией, представителем которой в романе является Модест Платонович Одоевцев. Естественно, Битов имеет в виду аристократию в духовном смысле. Правда, в Одоевцеве-деде воедино слились и ари-

стократ по происхождению, и аристократ духа, и интеллектуал-интеллигент. Только духовная элита принесет реальности гармоническое равновесие, спасет общественное осознание от новых призрачных идеологий. Видимо, эта надежда на духовную элиту зарождается в самом обществе, писатель так и пишет: «Как ни странно, именно в наше время существует тенденция некоторой идеализации и оправдания аристократии».

В тексте «Пушкинского дома» полноправное место занимают отрывки культурологической монографии «выдающегося русского филолога Модеста Платоновича Одоевцева - „Бог есть“». Наряду с другими, по сути, литературоведческими текстами (как, например, «Ахиллес и черепаха»), эти отрывки - попытка размышлений о культуре и ее судьбе. Коллажность текста «Пушкинского дома» - соседство собственно художественных частей с литературоведческими по своему характеру и названию фрагментами - еще одна черта постмодернистской природы романа.

Роман «Пушкинский дом» включает в себе художественно осмысленный через судьбу семьи Одоевцевых образ социально-исторической реальности и образ культуры. Возникают интертекстуальные цитации, рождающиеся в профессиональных занятиях главного героя-литературоведа Левы Одоевцева, в «надтекстовом» авторском аппарате. Диалог двух этих персонажей, автора и героя, в тексте «Пушкинского дома» дает некоторые основания определить роман А. Битова как метароман. Роман о творчестве и об Авторе, создающем художественный текст. Несмотря на то, что писатель поднимает в романе множество сложных вопросов нашей социальной и духовной жизни, в частности довольно трезво рассматривает позицию интеллигенции в эпоху «хрущевской оттепели», главным для него, по-видимому, были проблемы творчества, самосознание писателя. Битов самой многоуровневой структурой, несколькими повествователями отвергает авторитарность, пусть даже и творческую. Ему чужда позиция писателя-учителя жизни. Как утверждает М. Берг, «литература не предназначена для выяснения каких-либо нелитературных понятий». Неисчерпанность истины данным текстом, неисчерпаемость истины в искусстве вообще, открытость произведения - те черты постмодернистского мировидения, которые просматриваются в романе А. Битова 60-х годов «Пушкинский дом».

Видимо, этой авторской устранимостью объясняется создание Битовым новых своеобразных комментариев к «Пушкинскому дому», обнажающих полемический диалог с культурой соцреализма, - «Близкое ретро».

А в то же время символика цитатного названия романа и два эпитафия к нему создают еще одно интересное поле интерпретации и всего романа, и роли художника в мире.

Эпитафии из Пушкина: «А вот то будет, что и нас не будет» (проект эпитафия к «Повестям Белкина») и второй - из стихотворения А. Блока «Пушкинскому дому»:

Имя Пушкинского Дома  
В Академии наук!

Звук понятный и знакомый,  
Не пустой для сердца звук!

- сопрягают в себе земное и небесное, временное наше земное бытие и вечную жизнь души и духа. Искусство - сфера небесного, в нем действительно заключен «не пустой для сердца звук!». Очерчивая границы русской литературы от Александра Пушкина до Александра Блока, Битов, несомненно, подчеркивает ее непреходящую духовную ценность, какие бы тяжелые времена ни переживала Россия, ее народ и сама культура. А это совсем не постмодернистская идея. Роман А. Битова «Пушкинский дом» - переходное явление: в условиях тяжелейшего идеологического давления писатель средствами искусства и только искусства ищет пути к обретению достоинства личности, используя и совершенно новые для русской литературы художественные приемы.

### **Опорные слова и словосочетания:**

Экзистенциальные проблемы, «роман-пунктир», роман-кентавр, жанровая эклектика, цитации.

### **Контрольные вопросы и задания:**

1. Расскажите о замысле романа и истории его публикации.
2. В чём состоит жанровое новаторство А. Битова?
3. Как проявляется в романе поэтика постмодернизма?

### **Тема: Поэма Венедикта Ерофеева «Москва - Петушки» и ее место в отечественной литературе.**

#### **План:**

1. Многовариантность интерпретаций.
2. Цитатность поэмы.
3. Библейские аллюзии.
4. Феномен языка.

В начале семидесятых годов в самиздате распространилось произведение, которое впоследствии стало одним из знаковых явлений новой отечественной литературы. Это поэма Венедикта Ерофеева «Москва - Петушки». Поэма была написана в конце 1969 - начале 1970 годов. Впервые напечатана в «тамиздате» (в Израиле) в 1973 году. И с тех пор неоднократно переиздавалась во многих странах Европы и в Америке. Первая публикация в России выглядит трагически: в годы горбачевской антиалкогольной кампании поэма с героем - ритуальным алкоголиком - появляется в журнале «Трезвость и культура» (1988. - № 12). Напечатана со множеством ошибок и искажений. Поэма «Москва - Петушки» не раз переиздавалась на родине писателя и по-прежнему вызывает интерес исследователей. Литература об этом произведении включает статьи, монографию швейцарской исследовательницы Светланы Гайсер-Шнитман («Венедикт Ерофеев, „Москва - Петушки“, или The Rest is Silence,

1989), ей посвящены специальные литературоведческие сборники ( «Художественный мир Венедикта Ерофеева», 1995).

Множественность интерпретаций сопровождала уже первое появление поэмы в официальной печати. Прошедшее с тех пор время не погасило живого интереса к этому произведению: совсем недавно в журнале «Новое литературное обозрение» (2000, № 44) опубликована статья Н.А. Богомолова «Блоковский пласт в „Москве - Петушках“», которая свидетельствует об открытости текста и неисчерпаемости его интерпретации. Временная дистанция делает возможным чисто академический подход к тексту Ерофеева. Богомолов реконструирует отроческое восприятие Ерофеевым Блока и утверждает, что именно с этим связано «вряд ли осознанное, но достаточно отчетливое построение особого „блоковского мифа“ в его поэме». Сегодня на первый план выходит не ее социологическая трактовка - как повествования об извечном русском пьянстве, не социально-политические аспекты поэмы, которые так очевидны в пародийно сниженных обильных цитациях из официальной советской пропаганды, из классиков марксизма, из произведений Горького и Маяковского, данных Ерофеевым в их роли основоположников соцреализма, а соотнесенность текста с сюжетами Евангелия (в частности, сюжет воскрешения), аллюзии с творчеством Ф.М. Достоевского, как убедительно показал Н. Богомолов, с лирикой третьей книги Блока. Теперь почти как недоразумение воспринимается аннотация к поэме 70-х годов в каталоге почтенного издательства «УМСА-Press». «Поэма-гротеск об одной из самых страшных язв современной России - о повальном, беспробудном пьянстве изверившихся, обманутых людей». Такая суженная интерпретация - дань извечной проблеме актуальности! Но уже в первое время после опубликования поэмы академические ученые, такие как М. Бахтин и С. Аверинцев, называли поэму Вен. Ерофеева выдающимся явлением отечественной литературы XX столетия, прозревая в этом небольшом тексте глубинные пласты содержания, отдавая должное оригинальной, совершенно неожиданной форме.

Первые читатели и первые исследователи поэмы, как уже отмечалось выше, сразу отреагировали на пронизанность текста поэмы «Москва - Петушки» цитатами, приводимыми как дословно, так и с изменениями, сознательными искажениями. Н. Иванова считает, что поэма - «сложно организованный литературный текст, написанный „поверх“ русской и советской литературы». Это, несомненно, так, но кроме этих источников следует назвать и Библейские тексты, античную мифологию, классиков марксизма-ленинизма, и фольклор, и зарубежную литературу от Шекспира до Г. Белля.

В комментарии Ю. Левина достаточно подробно и точно расшифровываются эти источники. В русской литературе для Ерофеева особенно близки и необходимы Пушкин и Достоевский. В тексте поэмы цитируются «Евгений Онегин» Пушкина, «Борис Годунов», «Моцарт и Сальери», «Цыганы», «Подражание Корану», а из Достоевского встречаются отсылки к «Запискам из подполья», «Преступлению и наказанию», «Братьям Карамазовым», «Двойнику», «Подростку», «Идиоту». С. Гайсер-Шнитман отмечала: в глаза бросаются явные, скрытые и ложные цитаты, реминисценции, аллюзии, пародии, трагедии,

мистификации, широко использованные ресурсы устной речи: пословицы, поговорки, «крылатые слова», анекдоты, песни... На страницах книги встречается более 100 имен русских и зарубежных писателей, философов, композиторов, политиков, артистов, литературных и библейских персонажей. Названия произведений искусства - книг, опер, картин, фильмов, а также исторические события и имена географических местностей, не связанные напрямую с действием, - образуют группу из более чем 70 наименований.

Цитирование является основным элементом, организующим смысловую и формальную структуру книги. Ю. Левин полагает, что «основным структурообразующим, определяющим и стилистику, и мотивную структуру, и другие структурные элементы» поэмы «Москва - Петушки» является слой подтекстов из Достоевского.

Цитатность, интертекстуальность, различные дискурсы в поэме «Москва - Петушки» давали основание многим из ее исследователей относить поэму к постмодернизму. Да и жанровые особенности поэмы подвигали к такой оценке. Ерофеев обращается к характерному для сентименталистской традиции жанру путешествия и своеобразно, соблюдая все формальные параметры этого жанра, трансформирует его в своем произведении. Действительно, мотив путешествия «из - в», названия глав по населенным пунктам, «вехам», плавность перехода от одной главы к другой, многочисленные отступления от основной мысли повествования, большое количество имен, цитат, ссылок - это типологические характеристики жанра путешествия (естественно вспоминаются и Радищев, и Стерн). Но в ерофеевской поэме в прозе географическое пространство путешествия отсутствует совершенно: Карачарово или Дрезна не имеет внешних и отличительных характеристик. Пространственные параметры совершенно особенные в поэме «Москва - Петушки»: пространство мира ощущается через преломление в сознании героя, через муки его души. Самый способ повествования в поэме - внутренне диалогизированный монолог - побуждает нас воспринимать жанровую природу этого произведения не только в границах жанра путешествия, но и жанра исповеди. Способ повествования и личность центрального героя, как, впрочем, и тема пьянства, несомненно связывают текст поэмы Вен. Ерофеева с миром Достоевского. В данном случае не на постмодернистском интертекстуальном уровне, а на глубинной соотносимости экзистенциальной проблематики в творчестве обоих писателей.

Очевидной оказывается невозможность сведения поэмы Ерофеева к постмодернизму. Венечка Ерофеев - персонаж поэмы - не просто люмпенизированный человек с духовными установками. Его свобода от службы, профессии, постоянного места жительства, обволакивающей и накрепко привязывающей власти дома, быта, семьи (такое социально закрепленное существование было для советского человека того времени и читателя самиздатовских списков поэмы запредельным, невозможным) - не выпадение из социума, а попытка экзистенциальной свободы духа, страдающего от несправедливо устроенного мира и собственного несовершенства и потому живущего на крайнем пределе сил и возможностей. Отсюда и беспробудное пьянство как защитная реакция от пошлости и суетности бытия. «Герой-рассказчик, - пишет Вяч. Курицын, - ничему

и никому не принадлежит: чисто духовная субстанция, материализующаяся лишь в условиях „социального дна“». Пристойное благополучие социального существования большинства граждан родного отечества, по твердому убеждению автора и героя-рассказчика (они солидарны), ничем по своей сути не отличается от внешней неприметности пассажиров вагона поезда «Москва - Петушки», с которыми общается герой. И там - в благополучном упорядоченном социуме с жесткой идеологической доминантой и четко ограниченными рамками социального поведения, и здесь - в вагоне поезда «Москва - Петушки» - тягостная, с точки зрения героя, атмосфера отсутствия духовных координат жизни. Вместо них некие «путеводные руководства» в «высоком» или «низком» проявлениях, которые только и могут вызывать иронию, желание их пародировать и бежать, бежать, бежать... как можно дальше.

«О, если бы весь мир, если бы каждый в мире был бы, как я сейчас, тих и боязлив, и был бы так же ни в чем не уверен: ни в себе, ни в серьезности своего места под небом - как хорошо бы! Никаких энтузиастов, никаких подвигов, никакой одержимости! Всеобщее малодушие. Я согласился бы жить на земле целую вечность, если бы прежде мне показали уголок, где не всегда есть место подвигу». В пародийном патетическом монологе иронически отстраняются мифы советской действительности и певцы этих мифов, а в некотором роде и их создатели. В данном случае конечно же имеется в виду М. Горький с его знаменитым лозунгом: «В жизни всегда есть место подвигам!».

Но пространство жизни героя жестко обусловлено беспощадным идеологизированным социумом, бежать он может только в себя... или в спасительное опьянение. Правда, есть и еще один путь: приняв на себя и грехи мира и свои собственные, через страдания идти к Богу. В поэме «Москва - Петушки» автор указывает на возможность и необходимость выбора именно такого пути как единственно спасительного, несмотря на бесконечное пьянство героя, почти кощунственное при столь духоподъемной задаче.

Вся поэма - в каком-то смысле метафора «жизни после жизни»: ожидание божьего суда за недолгое земное существование. Венечка постоянно слышит голоса ангелов с небес, он вступает с ними в диалог, и они даже обещают встретить его «там», в «Петушках», на станции назначения. Петушки, быть может, вовсе не станция Горьковской железной дороги, это Венечкина мечта: «Петушки - это место, где не умолкают птицы ни днем, ни ночью, где ни зимой, ни летом не отцветает жасмин. Первородный грех - может, он и был - там никого не тяготит». Петушки - не просто мечта, это - рай. Вечно поющие райские птицы, вечно цветущий кустарник, непорочность как координаты рая точно обозначаются в авторском описании. Герой мечтает о возвращении своей заблудшей души в спасительный Эдем. Но вместо этого он не только не приближается к Петушкам, он навсегда удаляется от них и оказывается снова в Москве на Красной площади, до которой никогда прежде дойти не мог: отыскать ее не мог, всегда оказывался на Курском вокзале - в начале пути: «Сколько раз я проходил по Москве, вдоль и поперек, в здравом уме и в бесчувствиях, сколько раз проходил - и ни разу не видел Кремля, я в поисках Кремля всегда натыкался на Курский вокзал. И вот теперь наконец увидел - когда Курский вокзал мне нуж-

нее всего на свете». Ерофеевский герой в этом пространственном тупике ощущает свою богооставленность и прямо вопрошает: «Для чего же все-таки, Господь, Ты меня оставил?». Господь молчал. Ангелы его тоже оставили, и в ответ на мольбу Венечки «ангелы засмеялись». Героя ждет смерть. За ним приходят «четверо». В «неизвестном подъезде», в последней главе поэмы «Москва - Петушки», загнанный герой повторяет два заклинания: «талифа куми», то есть «встань и приготовься к кончине», и «лама савахфани», то есть «для чего, Господь, Ты меня оставил?». Венечка принимает мучения: «...они пригвоздили меня к полу, совершенно ополоумевшего, они вонзили мне свое шило в самое горло».

Точка боли невыносима. Глагол «пригвоздили» - единственно необходимый не только по экспрессии звучания, но и по ассоциативным значениям. Спустя десять лет после смерти от рака горла самого автора, Венедикта Ерофеева, поражает страшное прозрение писателем собственных физических страданий. Правда, в поэме речь шла не о них, а о муках души, не нашедшей Бога.

Поэтесса Ольга Седакова, хорошо знавшая Вен. Ерофеева, подчеркивала его «сильную русскую идентификацию. Для него оставались реальными такие категории, как «мы» и «они» (они - это Европа)». Совершенно в духе национальной традиции в поэме оживает такой культурный феномен, как юродство. Страдания одинокой души героя от закабаленности, зашлакованности, несвободы сознания своих соотечественников-современников так велики, что единственный способ их облегчения - слова правды устами юродивого-пьяницы, социального изгоя.

Стихия пародийного, ироничного, отчаянно смелого сознания героя находит свое выражение прежде всего в языке поэмы. Вот уж действительно в поэме Ерофеева содержание есть форма, а форма есть содержание!

Вен. Ерофеев - человек колоссальной начитанности, необыкновенного музыкального слуха, феноменальной памяти, редкого опыта жизни. Он, филолог по жизненному призванию (не зря начало его творчества связано с жанрами литературоведческой статьи, в частности его статьи о норвежских писателях и эссе «Василий Розанов глазами эксцентрика»), предстает настоящим виртуозом художественной речи в поэме «Москва - Петушки». Его чуткое ухо и цепкая память позволили создать настолько живой и по-своему высокий строй речи, что эта поэма в прозе воспринимается как текст, организованный по ритмическим, мелодическим законам. И это несмотря на то, что Ерофеев впервые в русской литературе столь широко включил в художественный текст табуированные пласты речи. Нарушая табу, он, конечно же, особенно по тем временам, когда создавалась поэма, вызывал шоковое ощущение у читателя. Но писатель к этому и стремился: речевая экспрессия была адекватна тем явлениям жизни, о которых повествовалось.

Неожиданностью в поэме оказывается не только лексический строй речи, но и ее стилевое многообразие. Загадочным образом возникает органичное слияние в едином потоке не просто разных, но порой полярных стилевых потоков: высокого литературного слога и сниженной разговорной речи. Единство речевого потока диктуется жанром, типом героя. Его взгляд пронизательного, стра-

дающего человека, спрятавшегося за маску юродивого в блистательной языковой игре, обнажает все условности нашего бытия, клишированность нашей речи и сознания. Он прибегает к пародированию, чтобы в самом языке, только его средствами, показать суть типично советской демагогии, «деканонизировать канонизированное». Сам Ерофеев говорил: «Мой антиязык от антижизни».

В поэме нередко звучат широко известные высказывания - литературные цитаты, иронически переосмысленные, «сниженные» в патетическом содержании. Так, пародийно трансформируется всем известное обобщение Н. Островского из романа «Как закалялась сталь»: «Жизнь дается человеку один только раз, и прожить ее надо так, чтобы не ошибиться в рецептах».

Особенность языка поэмы заключается именно в потоке вольной речи, как бы рождающемся на наших глазах: «Мне как феномену присущ самовозрастающий логос», - замечает герой. «Логос» в исконном смысле - это одновременно слово и смысл слова. Поэма творит новые смыслы.

В Слове обретает герой и автор столь искомые истину и свободу. Поэма Вен. Ерофеева, воспринимаемая одними как натуралистический опус об извечном русском пьянстве, а другими - как постмодернистский текст, разрушающий через цитирование все предшествующие культурные языки, вряд ли может быть отнесена к какому-либо течению нашей литературы. Все многочисленные интерпретации поэмы только приближаются к ее истинному смыслу, но до конца не раскрывают его. Пришедшая к читателю через самиздат и только спустя многие годы официально вошедшая в отечественную литературу, поэма «Москва - Петушки» стала значительным явлением современного литературного процесса. Она оказала несомненное влияние на читателя и на новое поколение писателей, раскрепощая наше сознание, явив пример творческой отваги и предельной самоотдачи художника.

### **Опорные слова и словосочетания:**

Множественность интерпретаций, цитатность, дискурсы, люмпенизация личности, патетический монолог, «жизнь после жизни».

### **Контрольные вопросы и задания:**

1. Охарактеризуйте многовариантность интерпретаций поэмы.
2. Какую функцию выполняет цитатность в поэме?
3. В чём состоят библейские иллюзии?
4. Охарактеризуйте особенности языка поэмы.

**Тема: Постмодернисты 90-х в поисках эстетической свободы.**

## План:

1. «Иронический авангард» Евг. Попова, Вик. Ерофеева и др.
2. Философская проблематика романа-комментария Евг. Попова «Подлинная история „Зеленых музыкантов“».
3. Имитация соцреализма и абсурд в прозе В. Сорокина.
4. Феномен В. Пелевина.
5. Poleмика в критике.

В «другой литературе» еще в конце 70-х годов появились молодые писатели, почти не печатавшиеся, но даже небольшими публикациями обратившие на себя внимание. Сегодня В. Пьецух, В. Нарбикова, Саша Соколов, Евг. Попов, Вик. Ерофеев - известные писатели, активные участники современного литературного процесса. Их издают и переиздают, о них спорят критики и читатели. Они никогда не объединялись ни в какую группу, но есть в их творчестве некая типологическая общность, позволяющая, несмотря на разность творческих индивидуальностей, в такую общность их свести и отнести к ней и более молодых, пришедших в литературу позже писателей - В. Сорокина, Д. Галковского, А. Королева, В. Пелевина.

Всех их объединяет близость к постмодернизму, проявленная в разной мере, но определяющая характер творчества. Недоверие к идеологии, неприятие политизированного искусства, поиски эстетической свободы, нового языка литературы, активный диалог с культурой прошлого - вполне естественные данности в противодействии официальной культуре - привели их к постмодернистской поэтике. Но и в восьмидесятые, и в девяностые годы творчество большинства из них неоднозначно и целиком к постмодернизму не сводимо.

Пафос творчества таких писателей, как Евг. Попов, Вик. Ерофеев, В. Сорокин, во многом сводится к отрицанию политизированности искусства советского периода. В арсенале художественных средств такого иронического отстранения мы обнаружим и причудливый коллаж официальной газетной лексики, и абсурдность с точки зрения естественных жизненных законов некоторых реалий советской действительности, воспроизводимых в произведении, и шоковую откровенность в изображении прежде табуированных явлений и проблем, и ненормативную лексику, и совершенно нетрадиционный образ повествователя, который тоже подвергается ироническому отстранению. Не случайно некоторые исследователи относят этих писателей к «ироническому авангарду». Игровое начало, ироническое переосмысление в их творчестве является определяющим.

Первую публикацию рассказов Евг. Попова (Новый мир. - 1976. - № 4) предваряло напутствие В. Шукшина. Чуткость к слову не подвела известного писателя. Он отмечал «правдивость, прямоту, искренность» молодого писателя, но посоветовал избавиться от авторской «ироничности», как раз во имя правдивости и искренности творчества. Для реалиста Шукшина «ироничность» рассказчика была избыточной, явно заслоняла собой содержательную сторону

произведения. Для Попова уже тогда, в первых публикациях, она была принципиально важна. В неожиданных ситуациях и чудаковатых героях рассказов писатель именно с помощью иронии обнажал суть не поддающейся логике, здравому смыслу странной по своей несуразности, но вполне реальной провинциальной жизни. В таких рассказах Е. Попова, как «Барабанщик и его жена барабанщица», «Зеркало», «Тетя Муся и дядя Лева», «Нет, не в том дело», воспроизводится столько «мелочей жизни», иронически поданных реалий советской действительности, что можно отнести прозу писателя к социально-критическому реалистическому направлению. Это впечатление от рассказов чисто внешнее: социальная критика вряд ли представляет для этого писателя большой интерес. Да, в рассказе «Тетя Муся и дядя Лева» показывается очередь за продуктами как опознавательный знак советской действительности со всеми ее убогими, оскорбляющими достоинство человека социальными приметами. Но гораздо важнее для писателя «бормотание» героини в этой очереди. Очередь как череда бесконечных дней ее жизни, в которой, как оказалось, совсем нет времени и сил задуматься о самом главном. И жизни-то, оказывается, как бы и не было. Иронический ракурс в изображении реальности содержит элементы социальной критики, несмотря на то что в авторский замысел она не входила. Тем не менее, главное в прозе Попова - авторская позиция. Писатель заражает читателя своим удивлением перед «реальной фантастичностью жизни», рядом с которой меркнет самый причудливый художественный вымысел. Феномен жизни никак не поддается логической разгадке. В рассказе «Нет, не в том дело» фраза, вынесенная в название, повторяется несколько раз. Эти слова как бы отделяют один сюжет от другого, подчеркивая, что нет одной и конечной истины, а жизнь, несмотря на ее уродливые проявления, иронично показанные автором, продолжается: «Ничего нету, но жизнь продолжается, ибо по-другому она не умеет», - замечает Попов в конце рассказа. Совсем не в духе постмодернизма Попов принимает первичную жизненную реальность, несмотря на видимую пустоту и никчемность жизни своих героев. Более того, он стремится средствами искусства добраться до «прекрасности жизни». Ироничность формулы в данном случае лишь средство авторской самозащиты от исчерпывающей себя патетичности соцреализма.

И все же давнее предупреждение Шукшина не было случайным. Попов активно осваивает постмодернистскую поэтику, увлекаясь игровым началом. Его программное произведение «Душа патриота, или Различные послания к Ферфичкину» (написано в 1982-1983 годах, опубликовано в 1989) написано в полном соответствии с установками постмодернизма. Пародийно и интертекстуально двойное заглавие повести: оно явно заимствовано из эпохи Просвещения. Фамилия Ферфичкин вызывает ассоциации с гоголевским «другом Тряпичкиным». Жанровая природа повести пародийно-эkleктична: в повести Попова очевидны черты жанров «путешествия», «хроники», «послания», «исповеди сына века». Две части повествования объединены травестированным образом автора. Эта авторская маска включает в себе и некоторые биографические подробности жизни подлинного автора - Евг. Попова. Но писатель стремится отдалить от себя автора-персонажа, играя в графоманство: «Что ты думаешь по

этому поводу, - мне все равно, Ферфичкин, но только, а вдруг то новая какая-нибудь Волна? Или НОВЫЙ какой РОМАН о? Да знаю, что не „волна“, знаю, что не „роман“... „Ново-ново, как фамилия Попова“, слышал уже, знаю и все равно пишу, практически не кривляясь, хоть и очень охота».

Автор-персонаж (он, кстати сказать, носит имя автора - Евгений Анатольевич Попов) пытается в процессе повествования пересечься с историей, но всякий раз такое соединение оказывается невозможным. То он пролетает «мимо жизни» в поезде, то воссоздает свою родословную по фотографиям предков, то в блужданиях по московской богеме в ноябре 1982 года почти пропускает главное историческое событие - смерть и похороны Брежнева, которые смотрит по телевизору. Персонаж и его автор демонстрируют полное отчуждение от истории и сосредоточенность на частной жизни. «Евгений Попов, - пишет в этой связи Г. Нефагина, - отталкивается от идеологии сознания брежневского периода, когда только иронией можно было скрыть трагизм несовпадения личной и государственной этики, когда страх рождал лицемерие, заставляя говорить не то, что думаешь. „Душа патриота...“ разрушает миф о единстве человека и государства» .

Герой и его спутник существуют в сфере культуры, там они чувствуют себя действительно свободными. В их диалог постоянно вплетаются культурные реминисценции и цитаты, упоминаются деятели культуры. Даже сама Москва, по которой бродят герои, - феномен эстетический в повествовании Попова.

Повесть Евг. Попова «Душа патриота...» - постмодернистский текст, к которым автор проводит эстетический эксперимент. Деконструируя традиционные жанры, официальный язык, писатель пытается выразить и новые взгляды на жизнь, историю и искусство. Только в этой сфере автор может обрести истинную свободу. Авторская маска, ирония дают писателю возможность для своеобразного, в постмодернистском духе, лирического самовыражения.

Спустя десять лет после выхода повести «Душа патриота...» Евг. Попов опубликовал роман-комментарий «Подлинная история „Зеленых музыкантов“», большую часть которого составляют комментарии (достаточно распространенный в постмодернистской практике прием). В последовательном соблюдении постмодернистского канона видится не столько следование эстетике постмодернизма, сколько некая игра в постмодернизм. Текст, как и подобает постмодернистскому тексту, насыщен культурными ассоциациями, именами - тут и Достоевский, и Лев Толстой, и Пантелеймон Романов, и Мусоргский, и Бунин, и Аксенов, и кого только нет! А как же иначе - герой повествования - писатель Иван Иваныч. Текст насыщен пародийно представленными реалиями нашей литературной и не только литературной жизни. В частности, разгром альманаха «Метрополь», прокомментированный из сегодняшнего дня с едкими репликами в адрес классиков советской литературы (С. Михалков, Ю. Бондарев), Букеровская премия и тот ажиотаж, который вокруг нее возникает, и т.д.

В тексте «Подлинной истории...» мы встретим немало цитат из произведений поэтов и писателей, современников и нет. В повествование включены десятки имен политиков и общественных деятелей. Коллажность текста, споты-

кающийся об отсылки к комментариям сюжет, эпизоды фантастических видений и потусторонние Голоса... Как видим, параметры постмодернистского дискурса налицо. Однако в постмодернистский фон включена вполне реальная жизненная история писателя и писательства. Герой романа Иван Иванович преодолевает разные препятствия на пути к творчеству, потому что решил стать писателем. Герой романа Попова - рационалист, в основе всех действий которого лежит жесткий расчет. Не зря в страшном видении являются ему управляемые невидимой рукой пляшущие «зеленые музыканты». Метафорический смысл образа канатных плясунов - зеленых музыкантов - имеет прямое отношение к основной мысли романа. Автор убежден, что искусство - сфера антирационалистическая, расчет здесь невозможен. Писателем рождаются, стать им невозможно. Всякий иной путь в литературу породит не художника, а ведомого чужой волей литератора - «канатного плясуна». Для творчества не может быть особых условий и благоприятных времен, именно этого искал герой романа. Писатель пишет потому, что по-другому он просто не может существовать: «Кто литературу разлюбит, тот ее никогда и не любил». В наше рационалистическое время Попов утверждает ничем конкретным не обусловленную, ни от чего земного не зависящую свободу творчества. Именно в этом видится некий отход Евг. Попова от постмодернистского мировидения. Писатель, изображающий зло мира в своем тексте, силой творческого пересоздания преодолевает его. Эстетическое и этическое взаимопроницаемы в романе Евг. Попова.

В романе «Подлинная история „Зеленых музыкантов“» в образе приятеля рассказчика - «колдуна Ерофея», к авторитетному мнению которого рассказчик нередко прибегает, легко угадываются черты писателя Виктора Ерофеева.

Вик. Ерофеев - профессиональный филолог, пришел в художественную прозу из литературоведения.

Он занимает особое место в поколении постмодернистов, выступая в двух ипостасях - достаточно активного писателя и исследователя современного литературного процесса, пытающегося показать его принципиально новые качества. И собственно художественное, и литературоведческое творчество Ерофеева отличают дерзость в постановке «проклятых вопросов», разрушение табу в нравственной, эстетической, культурной сферах и высокий уровень рефлексии. За шокирующей отвагой писателя Ерофеева стоят сомнение и боль.

Как и другие представители постмодернизма этой генерации, Ерофеев пришел к отечественному читателю в конце 80-х годов, хотя многие произведения были написаны значительно раньше. Первая книга рассказов «Тело Анны, или Конец русского авангарда» (1989) показала абсолютное несовпадение творческих установок писателя с традициями русской и советской литературы. Во всех своих художественных текстах - от романа «Русская красавица» до романа «Страшный суд» - через шокирующий сюжет, необычного героя, маску героя-рассказчика, через просторечное, а порой и непечатное слово писатель выражает новое представление о человеке. Ерофеев программно отказывается от идеализации человека, открывая в нем бездну зла. В эссе «Крушение гуманизма № 2» он выразил свою концепцию человека вполне определенно: «Переход от «шестидесятничества» к новой волне в культуре выразился прежде всего

в резком ухудшении мнения о человеке. Крушение гуманизма (как казенного, так и «подлинного») запечатлелось в здоровом скептицизме, в понимании того, что зло в человеке лежит глубже, по словам Достоевского, чем это кажется «лекарям-социалистам» и убежденным демократам, совсем глубоко, на самом дне, откуда ласково взирает на нас входящий в моду маркиз де Сад». Один из объектов полемики для писателя - миф о человеке в советской действительности и литературе. Ерофеев убежден, что этот миф лежит в основании социалистического реализма. общественно-политические перемены в России неизбежно привели к смерти, по мнению писателя, и прекрасную иллюзию о человеке, и собственно советскую литературу. Об этом Ерофеев возвещал в своей широко обсуждавшейся статье «Поминки по советской литературе» (1990).

В сборнике «Русские цветы зла», составленном Вик. Ерофеевым, представлена новая литература, пришедшая на смену соцреалистической. В авторском предисловии Ерофеев так определяет ее черты: «Литература конца века исчерпала коллективистские возможности. Она уходит от канона к апокрифу, распадается на части. С середины 70-х годов началась эра невиданных доселе сомнений не только в новом человеке, но и в человеке вообще. Новая русская литература засомневалась во всем без исключения... Ее скептицизм со временем возрастал. Это двойная реакция на дикую русскую действительность и чрезмерный морализм русской культуры».

Скептицизм, сомнение как характерные, по Ерофееву, черты современной литературы в полной мере свойственны его собственному творчеству. Именно поэтому он постоянно балансирует на грани возможного, прибегая к гротеску, абсурду, натуралистической эротике. Но отнюдь не ради их самих, не из любви к экстравагантности, как полагают некоторые критики. С помощью этих приемов писатель создает совершенно новый художественный мир. Силой преображенного слова писатель заставляет читателя по-настоящему осознать социальные тупики недавнего прошлого, свою собственную, далекую от идеальности природу.

В рассказе «Жизнь с идиотом», отказываясь от рамок правдоподобия, активно включая культурный контекст (здесь и Акутагава, и Гоголь, и Достоевский), прибегая к гротеску, писатель показывает; абсурд и ужас тоталитаризма. Острейшие психоаналитические проблемы - «власть зла», «тяготение человека к насилию» - поставлены в рассказе «Попугайчик». Этот рассказ - исповедь палача. Пародийное использование в речи различных стилистических пластов (от высокого стиля XVIII века до современного просторечья), языковых штампов позволяют существенно углубить проблематику рассказа. Читатель от психопатологической интерпретации героя и обстоятельств постепенно приходит к пониманию социально-идеологической проблематики.

Творчество Вик. Ерофеева не исчерпывается отрицанием через абсурд советского прошлого, не замыкается на демонстрации в человеке патологических начал, бездны зла. От произведения к произведению он как бы приучает и себя, и читателя к многомерному взгляду на человека, к новому масштабу восприятия жизни. В последних книгах писателя - «Пять рек», «Энциклопедия русской души» - мы видим попытки автора выйти за рамки культурного про-

странства, в котором он как постмодернист существовал, к проблемам ментальности разных народов и цивилизаций.

Довольно близок Ерофееву по исследованию «запретных зон», по сюжетной изобретательности Владимир Сорокин. Правда, если Ерофеев постоянно движется, меняется, экспериментирует, то Сорокин, по мнению многих критиков, неизменен и даже скучен. Во всех произведениях Сорокина, по сути дела, эксплуатируется одна композиционная структура. Один текст состоит как бы из двух слоев: в первом - имитация литературы соцреализма и жизненных примет советского прошлого; второй слой - «сдвиг и абсурд», совершенно неожиданный, всегда с шокирующими натуралистическими подробностями поворот. Сорокин, писатель андеграунда, никогда не принимал советской действительности, начал писать без надежды на публикацию на Родине. Знаменитая сорокинская «Очередь» опубликована в 1985 году на Западе. Но до сих пор его творчество питает неприятие всего советского. Писатель всегда подчеркивает разницу между искусством и жизнью. Как постмодернист он увлечен литературной реальностью. Многие критики называют писателя блистательным имитатором чужих языков и стилей. Он любит шокировать читателя ненормативной лексикой, откровенным изображением табуированных реалий. В романе «Норма», например, дан виртуозный коллаж стилей и жанров советской литературы. Это привлекает к Сорокину читателей, но нарочитая повторяемость приемов в конце концов гасит читательский интерес. Возможно, прав Бахыт Кенжеев в оценке творчества В. Сорокина: «На экзистенциальную высоту он поднимается редко. Его литературная сила зависит от внутреннего спора с упомянутым стилем, т.е., в сущности, с самой советской цивилизацией...».

Наиболее заметная фигура современной постмодернистской литературы - Виктор Пелевин. Начавший печататься в середине 80-х годов, в 1993 году он уже получил премию «Малый Букер» за сборник рассказов «Синий фонарь» 1992 года. Сегодня Пелевин культовая фигура для целого поколения, кумир, определяющий «стиль жизни». В то же время два последних наиболее значительных романа писателя - «Чапаев и Пустота», «Generation „П“» - не попадают даже в номинанты престижных премий. Критики-законодатели всерьез не откликаются на творчество Пелевина, относя его к «промежуточной зоне между массовой и «настоящей» литературой». Разве что Ирина Роднянская попыталась преодолеть это своеобразное табу на исследование «феномена Пелевина» в новомировской статье «Этот мир придуман не нами» (1999. - № 8. - С. 207). Она убеждена, что Пелевин - писатель вовсе не коммерческий. Все, о чем он пишет, по-настоящему задевает и волнует его. Роднянская опровергает уже закрепленное за Пелевиным амплу писателя-рационалиста, холодно моделирующего виртуальную реальность в своих произведениях.

Роман «Generation „П“» (1999) - памфлет на общество потребления в его сегодняшней модификации информационного монстра. Писатель - не только ядовитый критик современной цивилизации: он аналитик, констатирующий ее трагическую тупиковость. Речевое ерничество, пародийность, виртуозность композиции, лишенной линейной определенности, вольно разрываемой вставными эпизодами, - не постмодернистские приемы, не отказ от писательской от-

ветственности вообще, а способ предупреждения об опасности, которая грозит человечеству. Подмена живой жизни виртуальной реальностью далеко не безобидна. «Телевизор, - пишет Пелевин, - превращается в пульт дистанционного управления телезрителем... Положение среднего человека не просто плачевно - оно, можно сказать, отсутствует...». Но и сам автор нередко попадает в плен созданной его фантазией художественной реальности. Авторская позиция, несмотря на прозрение трагических коллизий современности, внутренне противоречива. Игровое начало увлекает писателя: жизненные поиски героя романа циника Татарского мистифицированы. Писатель мифологизирует «конец реальности». «Игра» и реальность неразделимы в его романе.

Наибольший интерес у читателей вызвал роман Пелевина «Чапаев и Пустота», роман, в котором пародируется героическая революционная история.

Тема идеологического давления на человека у Пелевина глубоко социализирована. Поэт в пелевинском романе избирает псевдоним Пустота. Пустота - это когда раздвоенность между «образом мысли» и «образом жизни» достигает такого предела, что уже нечем жить, кроме как забыть себя или прийти к своей полной противоположности, т.е. к небытию в окружении еще живых, изменивших самим себе, но приспособившихся. «Пустота» - это пелевинская формула душевного опустошения. Советская история, по Пелевину, породила в человеке Пустоту.

В постмодернизме вообще переосмысливается сложившаяся в веках анти-теза «истории и литературы как факта и вымысла». Придуманый писателем хаотичный и фантастический мир, в котором существуют персонажи Чапаев, Анна, Петр, по Пелевину, и есть реальность. Известные же нам исторические события иллюзорны. Наши привычные представления о них рассыпаются под натиском вымысла.

В эссе «Джон Фаулз и трагедия русского либерализма» (1993) Пелевин, размышляя об отечественной истории, раскрывает ее социальный и философский смысл: «Советский мир был настолько подчеркнута абсурден и продуманно нелеп, что принять его за окончательную реальность было невозможно даже для пациента психиатрической клиники».

Пелевин, протестующий против идеологических догм, абсурдности закрепощающей человека системы, всегда устремленный к свободе, как это ни парадоксально, идеологичен и свободы не достигает. Он никак не может освободиться от власти идеи абсурдности советской истории и даже исторического сознания вообще. Отсюда необычайная рационалистичность, продуманность всех внутренних ходов произведения, и как закономерное следствие - предсказуемость, узнаваемость его писательских «откровений». Эта особенность пелевинского творчества, несомненно, ослабляющая его значимость, просматривается и на уровне художественной концепции, и на уровне приема, образа. В известной повести «Желтая стрела», метафора нашей цивилизации, потерявшей истинные ценностные ориентиры, есть замечательный образ солнечного луча - точная, емкая метафора недопустимости бездарно растрачиваемой красоты и силы. Но беда в том, что автор не может удержать себя в рамках образа: он дополняет его идеей, т.е. разъясняет, комментирует. И этот рационалистический

ход обнаруживает авторскую тенденциозность: «Горячий солнечный свет падал на скатерть, покрытую липкими пятнами и крошками, и Андрей вдруг подумал, что для миллионов лучей это настоящая трагедия - начать свой путь на поверхности солнца, пронестись сквозь бесконечную пустоту космоса, пробить многокилометровое небо - и все только для того, чтобы угаснуть на отвратительных остатках вчерашнего супа». В этом весь Пелевин: дерзающий создавать иную реальность, свободный в полете фантазии, иронии, гротеска и одновременно накрепко связанный собственной концепцией, идеей, от которой не может отступить.

Постмодернизм в русской литературе конца XX века не вымысел теоретиков, а живая литературная практика. Диапазон постмодернистских поисков - от А. Битова до В. Пелевина - широк и неоднозначен. Свое определенное место в современном литературном процессе постмодернисты прочно заняли. Каково будущее постмодернизма в России, покажет время.

### **Опорные слова и словосочетания:**

«Иронический авангард», отрицание политизированности искусства, коллажность лексики, нетрадиционный образ повествователя, роман-комментарий, роман-памфлет.

### **Контрольные вопросы и задания:**

1. Охарактеризуйте черты «иронического авангарда» в творчестве Евг. Попова, Вик. Ерофеева и др.
2. В чём состоит философская проблематика романа-комментария Евг. Попова «Подлинная история «зелёных музыкантов»»?
3. В чём выражается имитация соцреализма и абсурд в прозе В. Сорокина?
4. Охарактеризуйте творческий феномен В. Пелевина.
5. Как проходила полемика в критике вокруг произведений постмодернистов?

### **Тема. Смыслообразующие тенденции в современной поэзии.**

План:

1. Верность традициям русской классики.
2. Нравственная ответственность перед Словом поэта в лирике Б. Ахмадулиной и А. Кушнера.
3. Опасность тенденции «потока сознания» к языку социума с его обилием просторечных норм.

Книга Беллы Ахмадулиной «Сны о Грузии» (1979), пожалуй, как никакая другая из ее книг, одухотворена не только нравственной силой любви к чужому краю, чужой речи, чужим обычаям, но и... красотой пола - от величественного

слова Женщина. Красотой непредсказуемой естественности, как непредсказуема природная красота гор. И не случайно судьба Беллы Ахмадулиной так тесно переплетается с судьбой женщин Кавказа, отмеченных духовной непостижимостью, - Анны Каландадзе, Сильвы Капутикян, Нани Брегвадзе, Гии Маргвелашвили.

Чуждое слово, грузинская речь,                    ах, я не выговорю - без предтеч  
Тереком буйствуй в теснине гортани,        крови, воспитанной теми горами.

Как о большом поэте России с уже состоявшейся судьбой, о Белле Ахмадулиной можно сказать ее же словами, когда-то адресованными Анне Каландадзе: «Она, видимо, из них, из чистейших земных прорастаний, не знающих зла и корысти, имеющих в виду лишь зеленеть на благо глазам, даже под небрежной ногой незоркого прохожего, - лишь зеленеть победно и милосердно».

Может быть, эта женская природность «из чистейших зеленых прорастаний» и отделяла Беллу Ахмадулину от тех «шестидесятников», которые пошли дорогой компромисса с властью.

В одном из стихотворений, опубликованных в 1964 в «Правде», Евгений Евтушенко просил ЦК «усилить сторожевой караул, чтоб Сталин не поднялся из гроба...», как будто не знал, что «правоверная» «Правда» приклеила к повести Солженицына «Один день Ивана Денисовича» удобный для властей ярлык «добренького гуманизма», подтверждая тем самым закономерность другого - не добренького - гуманизма, т.е. отработывая морально-политическую подготовку к новым, постсталинским репрессиям и их заблаговременное оправдание. По-евтушенковски: «Я делаю себе карьеру тем, что не делаю ее», «И бегу я сам за собою, и догнать себя не могу...». С эстрады - это массовое обожание «почитателей». Так вкрапчивалась безответственность за напечатанное слово в поэзию 60-х годов, обольщая читателей броскими афоризмами и кажущейся вседозволенностью. Но ведь были у Евтушенко и другие стихи - стихи пронзительной боли и неподотчетности: «Наделили меня богатством. Не сказали, что делать с ним»; «А если ничего собой не значу, то отчего же мучаюсь и плачу»; «Со мною вот что происходит: ко мне мой старый друг не ходит...».

Как эмблема «хрущевской оттепели», которую отождествляли с Возрождением, воспринималась поэма Андрея Вознесенского «Мастера» - о храме Вознесения в Коломенском.

...А храм пылал вполнеба.  
Как лозунг к мятежам.

Как пламя гнева -  
Крамольный храм!

И дальше:

...От страха дьякон пятился,  
В сундук купчина прятался.  
А немец, как козел,

Скакал, задрав камзол.  
Уж как ты зол,  
Храм антихристовый!..

Ассоциативный ход мысли поэта, с его просторечной лексикой, где-то рядом с древнерусским циклом Виктора Сосноры - «Пир Владимира», «Рогнеда», «Последние песни Бояна»... Но он чрезмерно политизирован. В «антихристовой» направленности - конъюнктурный дух безбожного «хрущевского режима» с его разрушением храмов и святынь, а не верность истории, ибо праздник высоко вознесенного к небу шатрового восьмигранника - будто могучий рост самой тверди земли - древнерусским человеком XVI века воспринимался как символ божественного единоперстия... Намек на грядущую расплату за возвышение государева единовластия - без Бога.

Есть эстрадно-эффектное звучание стиха в духе поэтики скоморошьего раешника, но нет пережитого и в глубь понятого. Есть книжная надуманность, смазывающая авторское лицо... Лозунг «к мятежам» более оглушает, чем наполняет содержательным смыслом. Звуковая энергетика рифмовки - для того только, чтобы выделить этот ударный эпитет «антихристовый». Но ведь были у Вознесенского и другие, «неподметные» стихи: «Лобная баллада», «Свадьба», «Осень в Сигулде», «Бьют женщину», «Оза» с ее метафорической экспрессией, «Антимиры» - в духе бунташного авангарда...

В стихотворении Ахмадулиной «Мои товарищи» четко прочерчен водораздел между теми, кого не отличить «от всех постылых подвигов», и теми, кому открыто другое искусство - вне «удачи» компромиссного успеха... И тут же с женской проникновенностью звучит ее слово «защиты», посвященное Вознесенскому.

И что-то в нем, хвали или кори,                    и мир ему - горяч, как сковородка,  
есть от пророка, есть от скомороха,            сжигающая руки до крови.

И верно за дело был поставлен хорошо уже проработанный властями вопрос - о «выдворении» Андрея Вознесенского за пределы СССР. То Хрущев разрешал, по заступничеству Твардовского, издать томик стихов Пастернака, то топал ногами на выставке «новых» художников в Манеже, страшись, как бы от ассоциативного хода мыслей человек не начал думать и понимать, почему ему так и не хочется идти к «будущему всего человечества», что у него есть своя цель в жизни, свое собственное независимое существование. От победного шествия хрущевского культа время 60-х раздваивалось - раздваивался и сам человек, еще не свободный, но неостановимо освобождающийся от идеологического диктата... И в этой атмосфере «раздвоенности» так трудно было закрепить в человеке его природную, земную основательность.

Поэма Ахмадулиной «Моя родословная», обращенная к последнему двадцатилетию XX века, открывается признанием - почему героем ее автобиографической истории в стихах (об итальянских и татарских корнях ее рода) стал «Человек, любой, еще не рожденный, но... нетерпеливо желающий жизни, истомленный ее счастливым предчувствием и острым морозом тревоги, что оно может не сбыться». Это главная ахмадулинская «струна» - тревога не родиться, не сбыться, не совершиться, значит не отслужить самой природе за дарованную жизнь, не воздать благодарение... всем людям, «совершающим творенье».

Как я смогу, как я сыграю роль  
О, перейти, преодолевая боль,  
от немоты к началу монолога!  
Как стеклодув, чьи сильные уста  
взрастили дивный плод стекла простого,  
играть и знать, что жизнь твоя проста

усильем безрассудства молодого?  
и выдох твой имеет форму слова.  
...Так пусть же грянет тот театр, тот бой  
меж «да» и «нет», небытием и бытом,  
где человек обязан быть собой  
и каждым нерожденным и убитым.

Вот та высоконравственная максима - мало еще стать собой, но еще успеть быть, прожить за несбывшуюся жизнь так и не рожденных и убитых - заповедная сила поэтической индивидуальности Беллы Ахмадулиной, ее лирическая доминанта... Ей ведомы ночные страсти бытия, беспредельность одиночества и душевная смута, не только прелести жизни, но и ее хрупкость. Но она остро ощущает земную надежность каждого мгновения, каждой жизненной подробности и пытается извлечь из них глубинный смысл обобщения, не дающий равновесию раздвоиться. И только тогда открываются защитные силы жизни - ее первосотворенность, в своей простоте почти библейская значительность.

Новая книга стихов с названием «Влечет меня старинный слог» (2000) отвечает высокой оценке Иосифа Бродского, увидевшего в лирике Беллы Ахмадулиной «сокровища русской поэзии».

Влечет меня старинный слог.  
Есть обаянье в древней речи.  
Она бывает наших слов  
и современнее и резче.  
...Когда-нибудь очнусь во мгле,  
навек проиграв сраженью,  
и вот придет на память мне  
безумца древнее решенье.  
О, что полцарства для меня!  
Дитя, наученное веком,  
возьму коня, отдам коня  
за полмгновенья с человеком,

любимым мною. Бог с тобой,  
о конь мой, конь мой, конь ретивый.  
Я безвозмездно повод твой  
ослаблю - и табун родимый  
нагонишь ты, нагонишь там,  
в степи пустой и порыжелой...  
И самый конец:  
Мне жаль коня! Мне жаль любви!  
И на манер средневековый  
ложится под ноги мои  
лишь след, оставленный подковой.

Если есть такие прекрасные стихи, как «Влечет меня старинный слог», «Твой дом», «Садовник», «Август», «Мы расстаемся - и одновременно», значит не порвана «связь времен» и жива «традиция преемственности» между «старинным слогом», с высокородной странностью оборотов и... нашей современностью. В этом убеждает и проза Беллы Ахмадулиной - как нравственный ориентир в спорах нынешнего века «меж «да» и «нет», небытием и бытом», в спорах о читателе, о том, как трансформируется трагическая для пушкинского времени взаимозависимость Поэта и толпы: «Но я знаю, что тот читатель, о котором я говорю, полагает, как и я, что слово равно поступку, и осознает его нравственное значение». Поистине, «нет счастья надежнее, чем талант другого человека, единственно позволяющий быть постоянно очарованным человечеством».

Стихотворения чудный театр,  
некого спрашивать: вместо ответа -  
мука, когда раздирают отверстия  
труб - для рыданья и губ – для тирад.

В 60-е годы ахмадулинская женская «Струна» (так называется сборник стихов 1962 года) - как камертон совести, резко отделяющий поэзию от публицистического стихотворства, а для девяностых - та земная основательность, которая объединяет «хороших» и «разных» поэтов. Не случайно один из разделов книги стихотворений Александра Кушнера (1986), с предисловием Д.С. Лихачева, так и назван «Высокая нота. Нота нравственного напряжения».

Заснешь и проснешься в слезах от печального сна.  
Что ночью открылось, то днем еще не было ясно.  
А формула жизни добыта во сне, и она  
Ужасна, ужасна, ужасна, прекрасна, ужасна.  
Боюсь себя выдать и вздохом беду разбудить.  
Лежит человек и тоску со слезами глотает,  
Вжимаясь в подушку; глаза что открыть, что закрыть -  
Темно одинаково; ветер в окно залетает.

Какая-то тень эту темень проходит насквозь,  
Не видно его, и в ладонях лицо свое прячет.  
Лежит неподвижно: чего он хотел, не сбылось?  
Сбылось, но не так, как хотелось? Не скажет. Он плачет.  
Под шорох машин, под шумок торопливых дождей  
Он ищет подобье близости, в том, что привычно,  
Не смея и думать, что всех ему ближе Орфей,  
Когда тот пошел, камня, к Харону, вторично...

Очень верно замечание Д.С. Лихачева о том, что в поэтическом отношении к миру существует два направления: «одно - полное самораскрытие и самоотдача, а второе - как бы объективация этой самоотдачи, введение собственного чувства в рамку некоей поэтической картины, существующей вне поэта» . Точно определена ранняя направленность поэтики Кушнера - его склонность к «чужой» биографии, к явлениям мировой культуры, книжной реальности, более к диалогу с современностью, чем к монологу, т.е. как бы к опосредованному раскрытию своего внутреннего мира. Но это именно ранняя направленность. У позднего Кушнера внесюжетная многомерность лирического «Я» обретает центростремительную напряженность монологической рефлексии.

...Счастлив тем,  
Что жил, при грусти всей,  
Не делая проблем  
Из разности слепой  
Меж кем-то и собой,

Настолько был важней  
Знак общности людей,  
Доставшийся еще  
От довоенных дней...

Здесь смысл поэтического слова, раскрепощенного и освобожденного от идеологической зависимости, - как совершенно иное качество поэзии конца XX столетия, когда уже нет рабского служения в раскрытии заданных тем и в утверждении идейно-политических акцентов, а есть духовная общность Поэта и Читателя, объединенных пониманием непреходящих ценностей культуры. От того «откровения» в современной лирике так часто близки к «потoku сознания», менее всего похожему на логико-тематическое прояснение той или иной социальной проблемы. Но «берега смысла» сохранены в своей ассоциативной независимости.

Пространство левое, абстрактное,  
Стремящееся в неизвестное;  
Пространство правое, обратное,  
Всегда заполненное, тесное.

Вот и боярыню Морозову  
Не сдвинуть в левый нижний угол.  
Художник чувствует, где розвальни,  
А где толпу раскинуть кругом.

В этой строфе - целая эстетическая программа Александра Кушнера с ответом на труднейшие вопросы: об опасности абстрагирования поэзии и о том, насколько ответственно выстроить композицию, чтобы заданное стихотворное пространство было «заполненным и тесным». С одной стороны, в абстрагированном «потоме сознания» - наибольшие возможности для «полного самораскрытия и самоотдачи» с ассоциативной емкостью мыслей и плотностью сжатого синтаксиса, вбирающего целые миры, эпохи, столкновения меж «да» и «нет», бытием и бытом, жизнью и смертью. С другой стороны, «поток сознания» - это разговорно-речевая стремительность живого языка, языка социума с его обилием просторечных норм, нарушающих литературность слога. И здесь - опасность вульгаризации поэзии и самой жизни.

Точнее, словами Давида Самойлова,

Поэзия пусть отстает  
От просторечья  
И не на день и не на год  
На полстолетья.

За это время отпадет  
Все то, что лживо,  
И в грудь поэзии падет  
Лишь то, что живо.

В контексте поэтического целого эта позиция - увидеть, из какого «сора жизни» прорастают стихи, - универсальна по нравственной ответственности перед Словом и принципиально важна для нескольких поколений поэтов: и для «традиционалистов», которые верны заветам классики прошлого столетия, и

для «метафористов», для которых обновление тропики (метафора, сравнение, эпитет и др.) - наипервейшая задача, и для тех, кто во имя «открытий» великих мастеров «серебряного века» совершенно отвергает язык социума как продуктивный источник современной поэзии.

### **Опорные слова и словосочетания:**

Лирическая доминанта, монологическая рефлексия, абстрагированный «поток сознания».

### **Контрольные вопросы и задания:**

1. В чём проявляется у Беллы Ахмадулиной верность традициям русской классики?
2. Как относятся к Слову поэта в своей лирике Б. Ахмадулина и А. Кушнер?
3. В чём состоит опасность тенденции «потока сознания» к языку социума?

### **Тема: «Закон поэтической биологии».**

#### План:

1. Постмодернизм как мировидение и как способ его воплощения.
2. Споры в журнале «Арион» о поэтическом авангарде, о его тенденции к независимости от общественных установок.
3. Понятие «критического сентиментализма» и трансформации жанра элегии в лирике Т. Кибирова и С. Гандлевского.

Сохранить поэтическое равновесие - значит не впасть ни в абстрактность зауми, ни в предметную зависимость от физиологических подробностей самой действительности, преодолеть плен «просторечья» в стихии современного разговорного языка.

Книга стихов Тимура Кибирова с названием «Парафразис» (1997) как будто предлагает вот так просто, по-домашнему шагнуть прямо из быта в «бытийное» время поэзии, не принуждая себя ни к каким эстетическим условностям, - настолько свободно и раскованно звучит его стих. Некоторые читатели так и воспринимают «парафранс» - как изящное приложение к быту: что-то вроде игры в «преферазис» или в виртуальный «перформанс», т.е. ценят более всего в стихах Кибирова «игровое начало», его затейливую импровизацию - смешить и каламбурировать, пародируя общеизвестное.

Сам поэт в предисловии к книге так пишет о себе: «Злосчастная склонность автора даже в сугубо лирических текстах откликаться на злобу дня привела к тому, что некоторые стихотворения, вошедшие в книгу, производят впечатление нелепого размахивания кулаками после драки».

...Гармонии урок  
дают мне небеса, леса, собаки, воды.  
Казалось бы. Ан нет! Священный глас природы  
не в силах пробудить уснувший лиры звук.

«Парафразис» поэта - это действительно виртуозная самоирония на волне классических мотивов из русской поэзии от Державина к Пушкину, от Батюшкова, Баратынского, Блока... к Гандлевскому или Кенжееву. С прямым попаданием в нашу действительность, когда «нет денег ни хрена», «инфляция смущает», когда «рифмованных словес заветные столбцы все падают в цене» и «книгопродавцы с поэтом разговор уже не затевают», когда... «литературочка все более забавна // и непристойна».

Однако если воспринимать книгу «Парафразис» как «цельное, подчиненное строгому плану сочинение» (на чем настаивает сам автор), то взгляд на поэзию Кибирова заметно углубляется, оттого что открываются иные дали, способные «пробудить уснувший лиры звук»... Два раздела книги, второй и четвертый, одинаково называются «Из цикла памяти Державина» (26 стихотворений, т.е. ровно половина всего композиционного ряда). В этой авторской намеренности угадывается то восхищение великим поэтом, которое Владислав Ходасевич вдохнул в свою книгу «Державин» (1988): «В „Боге“ Державин привел в движение какие-то огромные массы; столь же огромная сила, на это затраченная, но ни единая частица ее не пропадет даром, и надсады, усилия мы нигде не видим. Таково на сей раз господство над материалом, что с начала до конца все в оде движется стройно и плавно, несмотря на то, что в процессе работы он постепенно отходит от первоначального замысла. Вдохновение владеет им, но материалом владеет он».

Я связь миров повсюду сущих,  
Я крайня степень вещества,  
Я средоточие живущих.  
Черта начальна божества;  
Я телом в прахе истлеваю,  
Умом громам повелеваю,  
Я царь - я раб - я червь - я бог!  
Но будучи я столь чудесен,  
Отколе произошел? - безвестен;  
А сам собой я быть не мог.

Имя Державина - это значит, есть у кого учиться любому поэту России, выверяя свой путь самопознания: и в осмыслении жизнеспособности державинского ямба, и в усвоении его сокрушительного отказа от поэтических условностей и в склонности к державинским «прозаизмам», т.е. к разного рода диссонансам языковой экспрессии. Верность учителю всегда возвышает... Ощущая себя поэтом отошедшего времени, переживая крушение социалистического

«миропорядка», Тимур Кибиров «пользуется явлениями действительности как материалом», чтобы создать из них свой собственный поэтический мир.

За все, за все, особенно за то, что  
меня любили. Господи, за все!  
Считай, что это тост. И с этим тостом  
когда-нибудь мое житье-бытье  
окончится, когда-нибудь, я знаю,  
придется отвечать, когда-нибудь  
отвечу я. Пока же, дорогая,  
дай мне поспать, я так хочу уснуть,  
обняв тебя, я так хочу, я очень  
хочу, и чтоб на завтра не вставать,  
и спать и спать, и чтобы утром дочка  
и глупый пес залезли к нам в кровать  
понежиться еще, побаловаться,  
какие там мучения страстей!  
Позволь мне, Боже мой, еще остаться  
в числе Твоих избранных гостей.  
Спасибо. Ничего не надо больше.  
Ума б хватило и хватило сил.  
Устрой лишь так, чтоб я как можно дольше  
за все, за все Тебя благодарил.

Зеркально отраженная, аллюзивно переименованная лермонтовская «Благодарность» мерцает иными смыслами: не от «пустыни» гордого одиночества, а от полноты пребывания на грешной земле - со всеми человеческими слабостями. Здесь срабатывает обоснованный Ходасевичем «закон поэтической биологии»: превратить поэзию в действительность, а действительность - в поэзию. Закон обратного порядка, обратного движения, отчего поэтическое пространство обретает двойное зеркальное отражение. Как точно заметил Георгий Иванов: «Друг друга отражают зеркала, взаимно искажая отраженья».

Книгу Тимура Кибирова «Память Державина» (из стихов за целое десятилетие 1984-1994, и это опять не просто сборник стихов, а именно книга как единое контекстуальное целое) открывает художник Александр Флоренский шаржированным портретом великого Державина, т.е. к нему пририсованы (любимое занятие в школьном возрасте) усы, очки и небритость, как авторские приметы самого Кибирова, а на голове - птичка чибис. И этот изобразительный парадокс обратного движения - ключ для читательского восприятия кибировского стиха со всей его прочностью просторечий. Домашний обиход Кибирова - сама наша эпоха, живой язык социума. Узнаваемость на каждом шагу. Открывается книга стихотворением «У дороги чибис». Актуальность без всякой конъюнктуры. Вместо «нечаянной радости» от дороги - чувство стыда.

...цветы полевые России,

проселок в прогретой пыли.  
И чибис поет у дороги.  
Свои мы, пичуга, свои!  
Из кузова встречной машины  
девчата нам машут рукой.  
И, с песней веселой шагая,  
иду я сторонкой родной.  
Иду я и вижу, что дальше  
стоит КПП на пути.  
Сержантик с начищенной бляхой  
велит мне к нему подойти.  
Он паспорт мой долго листает,  
являясь отличным бойцом.  
И штык направляет в живот мне  
и пристально смотрит в лицо.  
И вот он командует резко:  
«А ну хенде хох и вперед!»  
И плацем пустынным, бетонным  
меня он куда-то ведет.

И так всю дорогу по нашей Руси, по великой - команда свой «штык направляет в живот: „А ну хенде хох и вперед!“» Дух подлинности - от правомерности порядка в природе... и законности беспорядка в жизни, доведенного до произвола.

И вот вшестером по тропинке,  
и вот всемером, ввосьмером,  
десятком, толпою, всем миром  
куда-то друг друга ведем...  
Плывут облака над рекою.  
И рожь золотая растет.  
Пугливая белка глазеет.  
И чибис поет и поет.

И уже с лермонтовской интонацией - из цикла «Сквозь прощальные слезы»:

Но странною этой любовью  
люблю я вот этих людей,  
вот эту вот бедную кровлю  
вот в этой России моей.

«Отражение эпохи не есть задача поэзии, - писал Владислав Ходасевич, - но жив только тот поэт, который дышит воздухом своего века, слышит музыку своего времени. Пусть эта музыка не отвечает его понятиям о гармонии, пусть

она даже ему отвратительна - его слух должен быть ею заполнен, как легкие воздухом. Таков закон поэтической биологии».

Поэт - в толпе сограждан. Аритмия кибиrowsкого стиха - как аритмия сердца... Амплитуда колебаний между классическими жанрами от послания к элегии и до труднейшего сонета (которыми Кибиrow владеет одинаково свободно) выдает Музу поэта в ее близости к богине Мнемозине - настолько крепко удерживает поэтическая память реалии современной России в ее эпическом размахе. И кто сказал, что у Кибиrowа лирическое дарование? Нет - лиро-эпическое: по плотной заселенности его лирики персонажами, по уменью вглядеться в заброшенные впадины и пустоты нашей действительности.

И в наш железный век нам, право, не пристало  
скулить и кукситься. Пойдем. Кремнистый путь  
все так же светел. Лес, и небеса, и грудь  
прохладой полнятся. Туман стоит над прудом.  
Луна огромная встает. Пойдем, не будем  
загадывать. Пойдем...

Диагноз есть - рецептов нет. Но есть одно средство - пробуждение: проснуться - чтобы увидеть; встать - чтобы понять; идти - чтобы преодолеть. Быть путником - от Бога.

Это главная мажорная тональность журнала поэзии с пушкинским названием «Арион», который радует постоянных любителей поэзии четыре раза в год, помогая сложиться самым разноречивым впечатлениям от стихов в общую картину поэтической культуры века.

«Мы говорим - восьмидесятые, подразумеваем - постмодернизм»... Эта фраза из современного лексикона характеризует общую тенденцию поэзии к совершенно неожиданным «играм» с традиционными жанрами классики: демонстративная эклектика или пародирующая ирония, парафразис цитирования или виртуальность перформанса, «шутейная» аллюзия или вульгарный китч... Но постмодернизм - это не набор приемов воплощения, это явление мировой культуры на уровне мировидения. И как живую органику человеческого сознания (для которого характерны и агрессивность от незащитности, и от слабости - повышенная ироничность), его, как объективную данность - горы, леса, море, - следует принять и совершенствовать. Для другого взгляда на мир. Как в конце прошлого столетия, постимпрессионизм не только высветлил палитру солнечными пятнами цвета, но и сумел сказать словами Поля Гогена: «Художник не раб ни прошлого, ни настоящего, ни природы, ни своего соседа. Он и еще раз он, всегда он». И еще: «Любите и будете счастливы».

Элегическая школа стиха, тяготеющая к пушкинскому, нравственно-эстетическому пониманию свободы, разработанная до пронзительно-эмоционального совершенства в 70-е годы в лирике Николая Рубцова, заметно уступает место, по самоопределению Сергея Гандлевского, «критическому сентиментализму», если принять во внимание, как активно вбирает в себя поэзия переживания «низкой» действительности. И это понятно, если вспомнить,

что сентиментализм две сотни лет тому назад утвердил в отечественной словесности «средний» стиль как универсальную норму литературного языка, удобную для читательского восприятия.

В статье «Критический сентиментализм» из сборника эссе «Поэтическая кухня» (1998) Сергей Гандлевский делает такой вывод в размышлениях о своих современниках: «Нашему времени нужно оправдание гармонией не меньше, чем многим другим временам, потому же, почему врач нужен не здоровым, а больным? Значит, снова постылое слово „нужно“, снова исправление нравов? Да нет, ведь художник не лечит, а лечится. Внутренняя жизнь поэта часто - довольно безрадостное зрелище затяжной войны: с самим собой, людьми, обществом, природой, Богом. Творчество, может быть, единственный доступный поэту способ пойти с миром на мировую. Это краткое перемирие не только облегчает пишущему жизнь, но и приближает к истине».

Синтаксическая напряженность отличает и современную эстетику в характерном иронически-сдержанном стиле. Стянуты в один узел разные смыслы - чтобы прямо не выделять ни один из них, а только возбудить новыми интонациями суггестивного текста вибрирующие вопросы. Но совершенно категорично пренебрежение к «постылому слову „нужно“», с которым связаны рецидивы тотального «исправления нравов». Провозглашенная поэтом максима - быть предельно отдельным в своей независимости от общественных установок, ибо творчество как «способ пойти с миром на мировую» включает в себя необходимость «затяжной войны», и прежде всего с самим собой... Это другая нравственность - от другого ряда зависимостей.

Пушкинское «дар напрасный, дар случайный, жизнь, зачем ты мне дана» у Гандлевского трансформируется: «...если жизнь - дар и вправду, о смысле не может быть и речи»... Тогда настоящая поэзия находится где-то «посередине между правдой (высшей) и жизнью», и это приближает к истине. Быть поэтом - опасный дар, ибо «поэзия - бесхитростная благодарность за то, что он создан». Тогда единственно серьезной оппозицией для поэта становится оппозиция самого стиха (Арион. - 1999. - № 1).

Ничто так не убеждает в спорах об элегической природе современного стиха, как сравнительное сближение противоположных имен из разных поэтических поколений. К примеру, вот одно из лучших стихотворений из книги Олега Чухонцева «Пробегающий пейзаж» (1997).

Я назову тобой бездомный год,  
кочевий наших пестрый обиход,  
и ночь в окне, и лампу на стене,  
и тьму привычек, непонятных мне.  
Я назову тобой разлив реки,  
избыток жизни с привкусом тоски.  
Пусть даже ты уйдешь - я не умру.  
...и тень в жару, и зяблика в бору.  
Пусть даже ты уйдешь - я буду знать,  
что, названная, прибежишь опять,

хотя тебе и будет невдомек,  
что я один, но я не одинок,  
что ты как дух со мной наедине.  
...и ночь в окне, и лампу на стене.

Классическая легкость поэтического слова от парных, словно летящих строк, скрепленных мужскими рифмами; от нагнетания (будто набирают высоту) эмоциональных повторов: я назову тобой - я назову тобой, пусть даже ты - пусть даже ты, и ночь в окне, и лампу на стене... От каждого стиха, организованного драматической интонацией внутренней рифмы: назову - не умру - в жару - в бору. Наконец - от как бы застывшего в своем полете элегического аккорда:

хотя тебе и будет невдомек,  
что я один; но я не одинок.

Элегия, душа поэзии, искусно выраженная, с характерной для нее исповедальностью в обращении к любимой женщине, - как светлая печаль молитвы, одухотворяющей одиночество и наполняющей его неизбежностью бытия. Дух преемственности русской поэзии XX века, обозначенный незабываемыми именами, - от Анненского к Ахматовой, от Цветаевой... к Бродскому. И как у Бродского - «всякая новая эстетическая реальность уточняет для человека его реальность этическую».

Стихотворение из лирики Сергея Гандлевского так и называется «Элегия».

Идет по улице изгой  
Для пущей важности с серьгой  
Впустую труженик позора  
Стоял на перекрестке лет  
Три цвета есть у светофора  
Но голубого цвета нет  
А я живу себе покуда  
Художником от слова худо  
Брожу ль туда-сюда при этом  
Сижу ль меж юношей с приветом  
Никак к ней к смерти не привыкнешь  
Все над каким-то златом чахнешь  
Умрешь как миленький не пикнешь  
Ну разве из приличья ахнешь  
Умри себе как все ребята  
И к восхищению родни  
О местонахожденьи злата  
Агонизируя сболтни.

Здесь нет элегии в определенном смысле этого жанра. Но есть хорошо узнаваемая коллажность текста - с ее ритмичностью пространственно-

временных глагольных движений: идет - стоял, брожу ль - сижу ль; с разнобоям анτισлов, как в перформансе, зарифмованных лексических «сдвигов»: ребята - злата, родни - сболтни... Здесь нет синтаксиса, придающего тексту гармонизирующую соразмерность. Но в сплошном наборе строк есть ударно организующий аккорд для общего звучания... Это слово - улично-городской перекресток, как «перекресток лет» (с тремя цветами светофора, но голубого цвета нет), т.е. судьбы, отчего и кажется вполне органичным переход к мотиву смерти, иронически сниженному приемом аллюзии... Излюбленная стилистическая фигура постмодернизма, допускающая укороченность цитирования из общеизвестного, в данном тексте из пушкинского, стиха («там царь Кащей над златом чахнет...»), с тем чтобы в сходно звучащем словосочетании возник эффект неожиданности от пародийного взрыва авторского «шутейства», не доведённого до китча.

Однако свою книгу стихотворений Сергей Гандлевский называет «Праздник» (1995), потому что поэзия, по его мнению, «наводит жизнь на резкость» и открывает... «главную праздничную основу существования», которая «проступает из повседневной невнятицы».

Возьмите все, но мне оставьте  
Спокойный ум, притихший дом,  
Фонарный контур на асфальте  
Да сизый тополь под окном.

В конце концов, не для того ли  
Мы знаем творческую власть,  
Чтобы хлебнуть добра и боли -  
Отгоревать и не проклясть!

Как тут не согласиться с поэтом в том, что искусство «позволяет нам бросить на жизнь творческий взгляд, приобщиться к полноте бытия». Именно «творческая власть» (от слова «нужно») и дает возможность понять, что продвижение авторского «потока сознания» к «потoku реальности» - это только стихотворный вариант их отождествления, дающий ощущение чаще всего разорванности и пустоты, но не «полноты бытия», к которому изначально стремится поэзия.

### **Опорные слова и словосочетания:**

Поэтическое равновесие, «парафразис», «закон поэтической биологии», «критический сентиментализм», ритмия стиха, элегичность, синтаксическая напряжённость.

### **Контрольные вопросы и задания:**

1. Охарактеризуйте постмодернизм как мировидение и способ его воплощения.
2. Как проходили споры в журнале «Арион» о поэтическом авангарде, о его тенденции к независимости от общественных установок?
3. Как проявляются особенности «критического сентиментализма» и трансформации жанра элегии в лирике Т. Кибирова и С. Гандлевского?

### **Литература:**

1. Маврина Л.В. Современная русская литература. Т., 2004
2. Малыгина Г.В. Русская проза. Т., 2004
3. Черняк М.А. Современная русская литература. С-Пб. Форум 2004
4. Нефагина Г.А. Русская проза. Минск. 2002.