

Н О В Ы Й
М И Р

Дина
Рубина

Белая
голубка
Кордовы

М И Х А И Л

ШИШКИН



Премия «Большая книга»,
«Национальный бестселлер»

Венерин волос



КНИЖКА НОВАЯ КЛАССИКА

9-10
2006

Ю. Н. Серго

Л. Петрушевская



ДЕВЯТЫЙ
ТОМ

Светлана Василенко
Девятый том
Дурочка



Не
помнящая
зла

Людмила
Улицкая



НАТАЛЬЯ
КЛЮЧАРЁВА

Историко-литературный процесс в России: современная русская литература

РОССИЯ:
ОБЩИЙ
ВАГОН

ЛИНАКС ПРЕСС

ТАТЬЯНА
ТОЛСТАЯ

Река Оккервиль
СБОРНИК РАССКАЗОВ

ЗАХАР
ПРИЛЕПИН

САНЬКА

РОМАН

Гузель Яхина
Зулейха
открывает
глаза

Да
Рубина
НА СОЛНЦЕ
СТОРОНЕ

Мощное произведение, прославившее
любовь и нежность в аду.
Авторы: Яхина, Яхина



Луч

Министерство науки и высшего образования
Российской Федерации
ФГБОУ ВО «Удмуртский государственный университет»
Институт языка и литературы

Ю. Н. Серго

**ИСТОРИКО-ЛИТЕРАТУРНЫЙ ПРОЦЕСС
В РОССИИ:
современная русская литература**

Учебно-методическое пособие



Ижевск

2021

УДК 882.161.1.09
ББК 83.3 (2=Рус)6-8
С 32

*Рекомендовано к изданию
Учебно-методическим советом УдГУ*

Рецензент: канд. филол. наук И. С. Кадочникова

Серго Ю. Н.

С 32 Историко-литературный процесс в России: современная русская литература : учебно-методическое пособие. Ижевск : Издательский центр «Удмуртский университет», 2021. – 120 с.

ISBN 978-5-4312-0881-2

Учебно-методическое пособие дополняет и расширяет материал учебников по истории русской литературы конца XX – начала XXI веков, делая акцент на отдельных значимых именах указанного периода (Л. Петрушевская, Л. Улицкая, Т. Толстая, М. Шишкин, З. Прилепин, Г. Яхина и др.). В пособии представлены образцы анализа важнейших текстов русской прозы XXI века, даны к ним практические задания и контрольные вопросы. Настоящее учебно-методическое пособие предназначено для студентов-бакалавров Института языка и литературы (специальности 44.03.05, 45.03.01), а также студентов Института удмуртской филологии, финно-угроведения и журналистики (специальность 42.03.02 – журналистика).

ISBN 978-5-4312-0881-2

УДК 882.161.1.09
ББК 83.3 (2=Рус)6-8

© Ю. Н. Серго, 2021
© ФГБОУ ВО «Удмуртский государственный университет», 2021

Оглавление

ВВЕДЕНИЕ	5
Тема 1. ПРИНЦИПЫ СОЗДАНИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО МИРА СОВРЕМЕННОЙ ПРОЗЫ	
1. 1. Литература non-fiction и ее место в современном литературном процессе. Явление биографического автора.....	7
1. 2. Особенности поэтики прозы non-fiction в книге Л. Петрушевской «Девятый том». Жанр автопортрета	9
Тема 2. ИСТОРИЯ XX ВЕКА И ЕЕ ВОПЛОЩЕНИЕ В СОВРЕМЕННОМ ТЕКСТЕ. ПРИНЦИПЫ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЦЕЛОСТНОСТИ В СОВРЕМЕННОМ РОМАНЕ	
2. 1. Принципы художественной целостности в романах Л. Улицкой. «Зеленый шатер».....	17
2. 2. Принципы художественной целостности в романах Л. Улицкой. «Даниэль Штайн, переводчик».....	19
Тема 3. ТВОРЧЕСКАЯ ЛИЧНОСТЬ И ЕЕ СУДЬБА В СОВРЕМЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЕ. ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ МИР РОМАНА О ТВОРЦЕ	
3. 1. Образ художника и его мира в творчестве Дины Рубиной	24
3. 2. Экфрасис и событийный сюжет в творчестве Дины Рубиной.....	29
Тема 4. ПРОБЛЕМА МЕЖКУЛЬТУРНОГО ДИАЛОГА В СОВРЕМЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЕ	
4. 1. Перевод как проблема в современной русской литературе	35
4. 2. Проблема перевода и герой-переводчик в романах Л. Улицкой, М. Шишкина, Д. Рубиной	36
Тема 5. ЖЕНСКАЯ ПРОЗА РОССИИ: НЕКОТОРЫЕ ОСОБЕННОСТИ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ФИЛОСОФИИ	
5. 1. Понятие женской прозы в России. Современная ситуация	45
5. 2. Этико-эстетические принципы журнала «Новый мир» в конце 60-х годов XX века и авторская позиция в рассказе Л. Петрушевской «Слова».....	55

Тема 6. РЕГИОНАЛЬНАЯ ЛИТЕРАТУРА И ЕЕ СОВРЕМЕННОЕ ИЗУЧЕНИЕ	
6. 1. Литературные журналы Удмуртии: формы регионального и национального самосознания	64
6. 2. Региональное самосознание автора в прозе писателей журнала «Луч»	70
6. 3. Мифологический принцип в изображении регионального пространства	77
Тема 7. ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ПРИНЦИПЫ «НОВОГО РЕАЛИЗМА» В СОВРЕМЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЕ	
7. 1. Принципы поэтики «нового реализма»	86
7. 2. Образ России в романах З. Прилепина и Н. Ключаревой	88
7. 3. Проблема литературного авторитета в творчестве молодых писателей	99
Тема 8. ОСОБЕННОСТИ ПРОБЛЕМАТИКИ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ ПОСЛЕДНИХ ЛЕТ	
8. 1. История рода, «малых народов» и страны в творчестве Г. Яхиной	103
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	113
<i>Список литературы</i>	117

ВВЕДЕНИЕ

Блок «Современная литература» является завершающим во всех образовательных программах, связанных с изучением истории отечественной литературы. Поскольку эта часть историко-литературного процесса, в отличие от остальных, находится в постоянном развитии, пополняясь новыми художественными текстами, существует необходимость периодического мониторинга и коррекции знаний в данной области. Учебно-методическое пособие дополняет и расширяет материал учебников по истории русской литературы конца XX – начала XXI века, делая акцент на отдельных значимых именах указанного периода (Л. Петрушевская, Л. Улицкая, Т. Толстая, М. Шишкин, З. Прилепин, Г. Яхина и др.) Здесь представлены образцы анализа важнейших текстов русской прозы XXI века, даны к ним практические задания и контрольные вопросы.

В пособии выделяется ряд тем, отражающих проблематику развития и изучения современной прозы. В начале размещены общие замечания, объясняющие специфику данной темы, основных проблем ее изучения. Далее представлен материал, на примере которого демонстрируется, как эти проблемы можно решить, анализируя актуальные произведения современной литературы.

В конце каждой темы находятся вопросы и задания, которые помогут закрепить изученное. Помимо заданий и вопросов общего типа, адресованных студентам всех специальностей, в пособии присутствуют задания повышенной сложности, ориентированные на студентов, заинтересованных в изучении современной литературы, и специализированные, практико-ориентированные задания для студентов педагогической специальности (44.03.05 – педагогическое образование [с двумя профилями подготовки]).

Настоящее учебно-методическое пособие предназначено для студентов-бакалавров Института языка и литературы (специальности 44.03.05, 45.03.01), а также студентов Института удмуртской филологии, финно-угроведения и журналистики (специальность 42.03.02 – журналистика).

Учебно-методическое пособие ориентировано на формирование следующих компетенций:

- ОПК: 4 – способность ориентироваться в основных этапах и процессах развития отечественной литературы и журналистики, использовать этот опыт в практике профессиональной деятельности (42.03.02 – журналистика);
- ОПК: 3 – способность демонстрировать знание основных положений и концепций в области теории литературы, истории отечественной литературы (литератур) и мировой литературы; представление о различных жанрах литературных и фольклорных текстов (45.03.01 Филология [бакалавриат]);
- ПК: 3 – владение навыками подготовки научных обзоров, аннотаций, составления рефератов и библиографий по тематике проводимых исследований, приемами библиографического описания; знание основных библиографических источников и поисковых систем (45.03.01 Филология [бакалавриат]);
- СК: 2 – способность демонстрировать знание основных положений и концепций в области теории литературы, истории отечественной литературы и мировой литературы; представление о различных жанрах литературных и фольклорных текстов («Педагогическое образование» (профили «Русский язык», «Литература»));
- ПК: 6 – умение готовить учебно-методические материалы для проведения занятий и внеклассных мероприятий на основе существующих методик («Педагогическое образование» [профили «Русский язык», «Литература»]);
- ПК: 7 – готовность к распространению и популяризации филологических знаний и воспитательной работе с обучающимися («Педагогическое образование» [профили «Русский язык», «Литература»]);
- ОПК: 3 – способность использовать многообразие достижений отечественной и мировой культуры в процессе создания медиатекстов и (или) медиапродуктов и (или) коммуникационных продуктов (42.03.02 – журналистика);
- УК: 5 – способность воспринимать межкультурное разнообразие общества в социально-историческом, этническом и философском контекстах (42.03.02 – журналистика).

Материал пособия позволяет формировать компетенции студентов разных специальностей.

ТЕМА 1

Принципы создания художественного мира современной прозы. Автобиографическое письмо в современной русской литературе

1. 1. Литература non-fiction и ее место в современном литературном процессе. Явление биографического автора

В современной русской литературе пользуется популярностью non-fiction — проза, связанная с документальным, автобиографическим сюжетом. Жанровые рамки этого типа прозы можно обозначить по-разному. Так, например, в дискуссии, развернутой на страницах журнала «Знамя», говорится о том, что понятие «non-fiction» объединяет различные по своей сущности, форме и смыслу произведения: мемуары, воспоминания, эссе, размышления и вместе с тем романы и циклы рассказов, основанные на тесном соотношении сюжета с судьбой биографического автора и непосредственном присутствии образа последнего в тексте.

Явление биографического автора в качестве героя некоторыми учеными рассматривается не как новость, а как традиция. Например, известный литературовед А. Чудаков считает, что большой литературе, в отличие от «второго» и «третьего» рядов, «литература вымысла» и «non-fiction» — явления, сосуществующие в рамках творчества великого писателя: «...в большом искусстве иное: в литературе вымысла мы имеем автора (“образ автора”), в “документальной” — ощущаем авторскую же — и очень своевольную — группировку реального материала» [19. С. 203]. Итак, в прозе «non-fiction» мы сталкиваемся с новыми формами проявления авторства, которые еще мало исследованы и описаны.

Другим важным вопросом относительно существования явления «non-fiction» оказывается вопрос о причинах его актуальности и популярности в данную эпоху. Один из возможных ответов дает Е. Калашникова: «...можно предположить, что в период политического “похолодания” люди предпочитают реальному миру выдуманный, а в периоды “оттепелей” жаждут услышать голоса реальности» [13. С. 307]. Думается, что дело не только в вышеназванной причине, ведь жанровые рамки «non-fiction» в наше время

предельно расширены и даже размыты, а акцент в конкретных произведениях часто делается на том, что сознание пишущего подчинено не документу и даже не памяти, а личностному восприятию, отражению собственного воспоминания. А. Найман в книге «Рассказы о Анне Ахматовой» пишет: «Однажды она обронила: “Мы вспоминаем не то, что было, а то, что однажды вспомнили”». После ее смерти я стал вспоминать ее и с тех пор вспоминаю свои воспоминания» [22. С. 22]. «Отражения» становятся как бы новым жанром эпохи, жанром, объединяющим реальность и литературный вымысел на основе их взаимопроникновения. Это наглядный пример постмодернистского «вхождения» жизни в литературу. Момент игры в современной русской «non-fiction» также очень значим: современная русская проза часто создается «под non-fiction», как, например, знаменитые произведения Сергея Довлатова, где все факты — даты и события — оказываются намеренно извращены. Таким образом, явление non-fiction имеет не только социально-исторические, но и сугубо эстетические причины возникновения. В эстетическом плане автор ищет новые пути воплощения собственной личности, стремясь к самоидентификации, к поискам новых форм литературного бытия.

О сознательной авторской установке на расшатывание границ жанра мемуаров пишет М. Абашева: «Современная мемуарная проза разрушает прежние жанровые каноны <...> Современные мемуары, как правило, представляют собой вполне функциональное повествование, только мимикрирующее под документальное и не очень скрывающее такую мистификацию» [1. С. 123–127]. Говоря о межжанровом стилевом синтезе, на основе которого «формируется синтетический метадискурс» [1. С. 126], М. Абашева по сути ставит вопрос о многослойности и противоречивости авторской позиции в документальной прозе, выделяя главную цель автора — познание прошлого и самопознание, требующие новых художественных форм: «Для писателя в 1990-е годы обращение к таким жанрам, как правило, диктуется задачей самопонимания. И. П. Смирнов, прозрачно назвавший свою книгу “Свидетельства и догадки”, определяет ее назначение следующим образом: “Я вызвал прошлое из памяти не для того, чтобы запаять его образы в мемуарную консервную банку, но с иной целью: мне хотелось выяснить, можно ли

извлечь из их, вроде бы случайных собраний, тот или иной общий смысл. Похоже, что можно”. А. Найман очень точно сформулировал задачу подобного рода текстов: “не вспоминать, а понимать”» [1. С. 125].

О новой позиции автора, которая тяготеет к слиянию с героем, писал Н. Лейдерман: «Еще одно течение, несомненно, развивающееся в координатах постреализма, получило в критике название “новый автобиографизм”. Его родоначальником, бесспорно, является Сергей Довлатов, превративший собственную биографию в неисчерпаемый источник абсурдных, трагикомических, сюжетов. В литературе 1990-х “новый автобиографизм” представлен “Трепанацией черепа” и “НРЗБ” Сергея Гандлевского, “Альбомом для марок” Андрея Сергеева, мемуарами Евгения Федорова, мемуарно-биографическими записками М. Гаспарова, А. Жолковского, А. Гениса. Эти произведения также посвящены истории поединка личности с хаосом жизни, в данном случае — через построение родной современности как единственного, изнутри освоенного и наполненного субъективными смыслами и связями, только автору принадлежащего отрезка истории и вечности. Достоверность же личности автора (он же центральный герой), среды, персонажей придает этому философскому эксперименту реалистическую убедительность» [17. С. 68].

Таким образом, в современной литературе наблюдается тенденция к слиянию автора биографического и концептуального — стремление открыто обосновать собственную эстетику личной биографией и наоборот: выстроить сюжет собственной судьбы как эстетический факт.

Данная тема связана с изучением конкретных приемов и художественных образов, с помощью которых автор пишет свой автопортрет в документальной прозе. В качестве анализируемого материала возьмем книгу Л. Петрушевской «Девятый том».

1. 2. Особенности поэтики прозы non-fiction в книге Л. Петрушевской «Девятый том». Жанр автопортрета

Свой автопортрет писатель может структурировать по-разному, исходя из модели выбранного им жанра и внутренней структуры

сюжета книги. «Девятый том» Л. Петрушевской представляет собой, по мысли автора, «...как бы дневник. На самом деле это попросту сборник статей — вопрос о чем они» [26. С. 2].

Итак, жанр с самого начала может быть обозначен как синтетический, соединяющий в себе две противоположные формы высказывания — интимно-личную (дневник) и публичную (статья). Следовательно, образ автора будет строиться на пересечении исповеди и декларации творческих принципов, которые в конечном итоге должны объяснить, что именно побудило художника к созданию того или иного произведения, как в нем отразилась авторская биография, и наоборот: как написанное произведение изменяет биографию человека. Иными словами, авторский портрет строится на идее взаимопроникновения жизни и литературы. Это подчеркивается и концептуальной сущностью названий двух разделов книги, которые, безусловно, прочитываются на уровне связи авторской судьбы с судьбой литературы: «Мой театральный роман» и «Имя книги». Эти названия отражают деление книги на рассказ о реализации автора в роли драматурга и прозаика, но по сути они, как и положено автобиографическому повествованию, включают в себя гораздо больше форм существования в искусстве и в жизни. Автор, рассказывая о своем творческом пути, о формах самореализации, может выступать в роли актера, журналиста, скульптора, зрителя, читателя, соавтора других художников.

Посмотрим, как представлена в книге позиция соавтора. Л. Петрушевская была соавтором неоднократно. Например, выступала сценаристом знаменитых мультфильмов Ю. Норштейна «Сказка сказок» и «Шинель». «Духовное» соавторство является важным компонентом и при написании пьес «для Горюнова», «для Ефремова» (сотрудничество с Московским художественным театром в 70-е годы), рассказов «для И. Борисовой» и А. С. Берзер (попытка опубликовать рассказы в журнале «Новый мир»). И, наконец, автор ощущает себя продолжателем, соавтором писателей, принадлежащих русской классической литературе. Их сюжеты она толкует как вечно актуальные, продолженные самой жизнью. Так, в статье «Три ли сестры» автор выстраивает параллель между образами чеховских героинь, царевнами дома Романовых и собственными предками. Драма жизни продолжает драму литературы: «По возрас-

ту прабабушка Шура была как старшая из чеховских трех сестер. То есть к восемнадцатому году Прозоровы будут уже немолоды» [26. С. 89]. Как для сестер Прозоровых, так и для русских царевен, нет и не может быть ровни среди мужчин: «Кто им был муж? Их жадно полюбила сырая свердловская земля» [26. С. 90). В интерпретации чеховской драмы автор выступает не как литературовед или театральный критик, а как соавтор, он трактует пьесу, привлекая «новый» материал — судьбу своей семьи, сюжет русской истории, то есть продолжает литературу жизнью, «дописывает» чеховскую драму, дополняет ее другими сюжетами и, можно сказать, превращает «fiction» в «non-fiction».

В статье «Сценарные заметки к мультфильму “Шинель”» автор «работает» с Гоголем и Норштейном. Стремясь приблизить текст первого к визуальному восприятию, свойственному второму, автор «Заметок...» комментирует походку Акакия Акакиевича Башмачкина: «Он ходит как-то смешно. Не солидно, на всю ступню, а так как-то, ковыляя на цыпочках, помогая себе руками, как девица, входящая по камням в воду. Секрет такого хождения разъяснится, когда Акакий Акакиевич остановится, задерет сапог подметкой кверху и озабоченно полюбуется дырой» [26. С. 235]. Визуальный образ становится звеном, способом передачи смысла повести «Шинель» одноименному мультфильму. Соавтор, рождая этот образ, сам начинает принадлежать миру обоих творцов. Вот как это показано в «Письме Норштейну и читателю»: «Перед следующим фильмом, перед “Ежиком в тумане” ты весьма церемонно <...> спросил меня, не буду ли я против, если они возьмут мой профиль для ежика. Я тогда ответила, что раз вы уже брали (без спросу) мой нос для цапли, то берите и для ежика. Юра! Если честно! И для волчонка в “Сказке сказок” вы тоже взяли напрокат мой профиль?» [26. С. 197]. Так важнейший образ из мира Гоголя — нос — становится, благодаря соавтору, сквозным и у Ю. Норштейна. «Автопортрет» воплощается визуально, предстает как автограф или визитная карточка Л. Петрушевской.

Автопортрет имеет множество вариантов, но может выражаться и в сюжете автобиографии, который представлен в структуре книги Л. Петрушевской не совсем традиционно. «Театральный роман» — первая часть книги, но в хронологическом плане это вторая часть

судьбы героини, повествующая о зрелости; о детстве и юности она рассказывает в «Имени книги». Автобиография начинается с «театрального романа»: косвенно подтверждается, что рождение автора важнее фактического рождения. Основные вехи в автобиографии Петрушевская тоже связывает с творчеством. Так, например, с момента признания права на авторство, на творчество, как с первого взгляда, начинается любовь: «В январе 1972 года <...> у меня зазвонил телефон и чудный бархатный баритон сказал:

— С вами говорят из Московского художественного театра. Я Горюнов, помощник Олега Николаевича Ефремова по литературной части <...> Не могли бы вы написать для нас пьесу, — произнес баритон голосом судьбы.

Я, не подумавши, сказала со смехом:

— Это что, театральный роман начинается?» [26. С. 5].

Любовь в традиционном, романтическом смысле остается за кадром, в юности, во временах, когда героиня еще не была автором и вместе с другими ходила в ТЮЗ смотреть на О. Ефремова в роли Кости. Сейчас ее биографический статус — «нигде не работающая вдова с ребенком». Факт реальной биографии сочетается с биографией творческой — автор приходит в театр с ребенком-пьесой, по отношению к которой он ведет себя как мать: вопрос «а еще что-нибудь у вас есть?» заставляет его почувствовать себя матерью невесты, у которой спрашивают, нет ли в доме еще каких-нибудь девушек на выданье. Естественно, что за этим следует «театральная» трагедия: «...вернувшись домой, я выкинула пьесу в мусоропровод, и она там растворилась как знаменитое легкое дыхание Бунина в мировом пространстве» [26. С. 8]. Ситуация, знакомая нам еще по биографии Н. В. Гоголя и по одной из ключевых фраз его повести «Тарас Бульба»: «Я тебя породил, я тебя и убью». Действия героини могут быть возведены и к мифу о Медее — отвергнутая любимым, она убивает детей, рожденных для него. Автор считает, что таким образом он сможет избавиться от любви к театру и режиссеру: «Выкинувши пьесу, я со своим кумиром покончила навсегда» [26. С. 8]. Но это только начало романа, который продолжается как борьба героини за право быть признанной, любимой. В ходе этих отношений любви-разочарования-соединения рождаются новые пьесы, которые, как дети, объединяют героиню-автора с театром

и режиссером в единую семью. Отношения с театром могут определяться и как семейные, где автор отводит теперь уже самому себе роль ребенка: «Горюнов <...> пер вроде танка, держа меня на броне, как сына полка» [26. С. 7]. Этот же образ по отношению к себе автор зафиксирует, когда будет рассказывать о дружбе с Анной Самойловной Берзер, секретарем А. Т. Твардовского: «...и я тут же, в углу, как сын полка, пью чай и ловлю каждое слово» [26. С. 176]. Так в зрелой биографии автора проявляется мотив детства, причем детства военного, трагического, сиротского, голодного, о котором будет рассказано во второй части книги.

Любовь как понятие наполняется в этой системе координат новым смыслом. Она понимается как усыновление, принятие в семью автора и его детей-пьес. Режиссеры О. Ефремов, М. Захаров становятся «отцами», процесс «вынашивания» и «рождения» произведения отрывает героиню от реальной семьи, «биографический» муж увозит «биографических» детей в Москву, чтобы их мать могла «родить» пьесу. Постепенно акцент всё больше смещается, переносится со сферы отношений «режиссер — автор» на отношения «автор — пьеса». Ребенок оказывается важнее любимого. В творчестве тема детства тоже оказывается главной, о чем догадывается герой романа: «Один раз Ефремов утешил актеров на репетиции: “Да у нее всё про детей?”. Они там играли про любовь. Нет, сказал умница Ефремов, всё про детей» [26. С. 10].

«Театральный роман» начинается и заканчивается текстом, посвященным Олегу Ефремову, что создает ощущение концептуальной осмысленности взаимоотношений автора и театра. В заключении «романа», озаглавленном «Ушел», окончательно оформляется концепция авторской любви к режиссеру. На вопрос: «Правда, что он тебя любил?» — автор отвечает: «Да нет, это было выше. Священная дружба» [26. С. 112]. Что предает сакральность дружбе с «феодалом, реализующим право первой ночи», с «Дон Жуаном поневоле», понять нетрудно. Сущность отношений героя и героини коренится в иной сфере. А «любовь мужчины к женщине не такая уж великая и не такая уж бессмертная вещь. Есть штуки и побессмертней» [26. С. 112]. По существу «театральный роман» Людмилы Петрушевской — это антилюбовный роман, где героиня стремится не к романтическим отношениям с мужчиной, а к твор-

честву — акту рождения ребенка. Всё предшествующее этому оказывается не столь важно. Сюжет любви всего лишь «прием», который нужен автору, чтобы начать творить, в творчестве он отказывается от «приема», который «выпячивает своего создателя»: «А по Станиславскому режиссер должен спрятаться, умереть в актере. Писатель — в герое или скрытом нарраторе» [26. С. 106]. Таким образом, в «Театральном романе» автор рождается как герой, чтобы продолжить повествование о себе как о герое во второй части — «Имя книги».

Сюжет «Имени книги» построен как ответ автора на некую глобальную анкету, в которой выясняется его позиция в связи с основными вопросами современной жизни и творчества, в том числе и в связи с самоопределением по отношению к тексту, герою, читателю.

Во второй части книги автор предстает сначала как читатель, что соответствует реальной биографии и хронологии судьбы. Автор — «книжный человек» эпохи 60-х годов, чьи помыслы во многом определяются жадой обладания заветной книгой: «Сколько предательств было совершено во имя книги и связи с Ней! Она была орудием шантажа <...> объектом наглого присвоения (“ты боялся обыска и отдал мне их, а теперь я тебе их не верну, жалуйся в Контору, хочешь — в милицию”, — подлая усмешка и щелкнувший замок...)» [26. С. 119]. Единственная встреча героини с Солженицыным не может быть не конфликтной с самого начала, ибо он — прежде всего обладатель чемодана книг, которыми «хвастается», что «не принято». Служение книге включает в себя и тюрьму, и суму; читатель, таким образом, вырастает в фигуру, не менее значимую, чем автор.

Из приобщения читателя к тексту, процесса поиска ключей к последнему рождается идея автора, которая будет отстаиваться в дальнейшем: «Нет и не может быть у хорошего писателя никаких нормальных человеческих слов, только текст некой роли, то Бога-создателя, в случае Льва Толстого, то цадика-рассказчика, как получилось у Бабеля, а в зощенковском варианте автор выступал в амплу гениального актера-простака...» [26. С. 123]. Автор (в интерпретации автора «Имени книги») — это читатель, усваивающий текст жизни, воплощающий его в адекватном жизни слове, он су-

ществует, пока живет его герой: «Пока не грянет ленинградская блокада и человек не помрет, а вместе с ним исчезнет и сатирик Зощенко...» [26. С.123].

В «Имени книги» наглядно показано, как реализация автора в роли героя, его «умирание в герое», о чем говорилось выше, приводит к конфликту с живым читателем. Когда в 1988 году встреча читателя с прозой Л. Петрушевской наконец-то состоялась, это стало настоящей проблемой для автора, ибо читатель на творческих вечерах спрашивал: «Как вы посмели ударить ребенка?» (реакция на рассказ «Свой круг»). Поэтому в русском варианте повести «Время ночь» автор «умертвляет» рассказчицу, от лица которой идет повествование, чтобы читатель не мог предъявить претензии к автору: «Зато злобные читатели остались с носом» [26. С. 308]. Так Людмила Петрушевская как писатель вступает в конфликт с собственной точкой зрения, которая в «Ответе на вопросы к диссертации» обозначена следующим образом: «Голос рассказчицы — это и есть голос автора» [26. С. 305]. Но рассказчик в случае Л. Петрушевской довольно часто может являться главным героем произведения и вызывать противоречивые чувства у читателя. В этом случае автор настаивает на своем несходстве с героем, сравнивая, например, портрет рассказчицы из рассказа «Свой круг» с собственной внешностью: «Это у меня-то полные румяные губы?» [26. С. 308].

Проблемы автора и героя, автора и читателя в «Имени книги» выглядят сложными. Одна из причин такой ситуации коренится, на наш взгляд, в приверженности Л. Петрушевской к особому типу героя. Герой — маленький человек, по мысли автора, нужен литературе больше, чем она нужна его многочисленным прототипам, потенциальным читателям: «...нужна ли им литература? Нужна ли им нравственность, если они глубоко нравственны? Думаю, это они нужны литературе» [26. С. 278] Данный тип героя притягивает сознание автора, именно с ним автор ощущает неразрывную, необходимую, спасительную связь.

Момент признания, славы, к которой автор так долго шел, оказывается страшен тем, что писатель отделяется от своего героя: художник становится знаменитым, попадает в круг «избранных»: «Мы были нарасхват. Плавали в частных бассейнах, завтракали в садах среди роз <...> И тут я однажды как-то что-то заподозрила.

Посчитала, сколько раз в год это было. Я посмотрела, сколько нас мотается туда-сюда. Мой ужасный сон детства, “Портрет” Гоголя. <...> И вдруг я вспомнила, что уже давно ничего не пишу. Что я куплена...» [26. С. 314]. Автора начинает преследовать кошмар гоголевского «Портрета» именно в то мгновение, когда его собственная история вроде бы обретает счастливый конец, который так любит массовый читатель во всем мире, который устраивает издателя и дьявола. Почувствовав это, автор возвращается к своему герою: «В тот день, 26 мая, нам давали завтрак в зале Нобелевского комитета (я не пошла. В это утро я начала писать, в честь дня рождения, первую страницу “Время ночь”. <...> Они пошли на прием, а я стала писать о нищей старухе...» [26. С. 312]. Так объясняется тяготение, нераздельность-неслиянность автора и героя: только герой бессмертен и способен спасти автора от творческой гибели.

Итак, произведение «non-fiction» в варианте Л. Петрушевской представляет собой сложную систему авторских саморефлексий, которые выстраиваются в особый, надсобытийный сюжет размышлений о творческой судьбе и рожают автопортрет художника, восходящий некоторыми своими чертами к универсальному, вечному идеалу.

Вопросы и задания к теме

1. В чем состоят основные особенности автобиографического письма? Как оценивают литературоведы его эстетическую ценность?
2. Каковы черты биографического автора в современной прозе?
3. По каким принципам создается автопортрет в автобиографической книге Л. Петрушевской?
4. *Задание повышенной сложности.* Прочитайте одну из современных книг, написанных полностью или частично в жанре non-fiction, и определите наиболее характерные приемы создания автопортрета в тексте. Для выполнения задания можно использовать книги: А. Чудаков «Ложится мгла на старые ступени...», А. Найман «Рассказы о Анне Ахматовой», Л. Улицкая «Священный мусор», М. Степанова «Памяти памяти» и др.

ТЕМА 2

История XX века и ее воплощение в современном тексте. Принципы художественной целостности в современном романе

Идея создания целостного текста из разрозненных отрывков достаточно популярна и в современной прозе. Написание романа для современного писателя часто предстает как процесс нарочито незавершенный, фрагментарность становится своеобразной поэтикой. В рамках данной темы мы изучим, по каким принципам фрагменты текста обретают художественное единство в современном романе. В процессе анализа мы будем в основном опираться на тексты, которые самим автором определяются как романы, но при этом не имеют четко выраженной романной структуры, «распадаются» в сознании читателя на отдельные новеллы, повести, фрагменты. Мы увидим, как фрагментарность помогает автору создать собственную концепцию истории XX века и ее героя.

2. 1. Принципы художественной целостности в романах Л. Улицкой. «Зеленый шатер»

Роман Л. Улицкой «Зеленый шатер», на первый взгляд, имеет разрозненную структуру — он построен как сборник новелл и рассказов, которые расположены с нарушением хронологической последовательности: например, ближе к началу мы узнаем о смерти главных героев Ильи и Оли, а затем перед нами разворачиваются многочисленные истории из их жизни. Целостность романа начинается с системы героев, построенной по принципу гендерного противопоставления, основу которого составляют три школьных подруги — Тома, Оля и Галина — и три школьных друга — Саня, Илья и Миха. Судьба героев обрамлена рассказами об их родителях, учителях, тетках, знакомых и т. д. Все герои оказываются связаны между собой «теорией рукопожатия», в основе сюжета лежит устаревшая уже во времена Толстого и Достоевского цепь совпадений и случайностей. Обращение к устаревшей схеме автор обосновывает дважды: в первый раз — традицией, возрожденной Борисом Леонидовичем Пастернаком. Школьный учитель и наставник героев,

впервые прочитав «Доктора Живаго», задавался вопросом: «...нужны ли такие нагромождения случайностей, совпадений и неожиданных встреч, пока не понял, что все они изумительно завязываются в сцене смерти Юрия Андреевича, в параллельном движении трамвая с умирающим Живаго и мадемуазель Флери, неторопливо шествующей в том же направлении к освобождению — один покидал землю живых, вторая покидала землю своего рабства» [52. С. 100].

Автор вместе с героем не просто оправдывает построение сюжета романа Пастернака на принципе многочисленных совпадений, но и принимает от него эстафету, сплетая в своем произведении весьма сложную схему связей человеческого мира. Второе оправдание схемы случайных совпадений автор связывает не с духовной традицией, а с миром науки, биологии, генетики, миром «тела»: «...соединение всех свободных валентностей, чтобы они не торчали куда не следует...» [52. С. 416].

Таким образом, каждая новелла как бы представляет собой «новое молекулярное химическое соединение», трактующее бесконечное многообразие связей героев в мире. Так, например, в самом начале романа расположена новелла о двух детских, школьных врагах главных героев — Мурыгине и Мутюкине, один из которых, Мурыгин, погибает под трамваем, а другой — как, забегая вперед, сообщает нам автор, — через несколько лет станет уголовником-рецидивистом. Казалось бы, сюжет завершен. Но в конце романа всплывает новелла «Орденосные штаны», где награды боевого генерала, ставшего диссидентом, прячет у себя дома по просьбе своей учительницы Тоня Мутюкина, сестра того самого заклятого врага детства. После похищения этих наград из дома на них случайно натывается отставной военврач Василий Иннокентьевич, хороший знакомый одного из главных героев, Сани, к тому же некогда лечивший генерала Нечипорука и видевший эти награды. Таким образом, рождается сюжет чудесного возвращения генеральских орденов и выстраивается безупречно правильное «молекулярное соединение».

Сюжет истории развития научного знания, научное объяснение психологии героя Л. Улицкая практикует уже давно — ее вполне традиционные по жанровому построению романы и повести, такие как «Медея и ее дети», «Казус Кукоцкого» и другие произведения, содержат в себе авторскую позицию исследователя, ученого, исто-

рика науки. Интересно также, что в романе «Зеленый шатер» одним из важнейших сюжетов, связывающих и разрушающих судьбы героев, является сюжет путешествия в Коктебель как поиска духовных корней и сюжет эмиграции как бегства от духовной и физической несвободы.

В романе Л. Улицкой, безусловно, можно выделить еще один принцип целостности — это историческая эпоха 60-х годов, о которой повествует автор. Рассказ о ней переплетает между собой образы как реальных исторических лиц (Даниэль, Синявский, Бродский, Горбаневская), так и вымышленные, зачастую собирательные образы героев поколения 60-х, в которых угадываются биографические черты И. Габая, М. Басмановой, Г. Шмакова и других. Для Л. Улицкой не столь важно отразить общественные идеалы 60-х годов — она стремится в первую очередь показать личную драму каждого их героев, оформляя ее как отдельный текст со своим заголовком и стилистическими особенностями повествования. Эпоха, в которую живут герои Улицкой, представлена фрагментарно, потому что совсем недалеко отстоит от нас во времени. Ее и представляют нам современники, список благодарностей которым является важной частью книги, ее своеобразной «библиографией», указанием на источник. Выстраивая романную структуру, Улицкая опирается на опыт частного человека, личностную, камерную оценку. Но при этом она стремится поставить перед собой и читателем проблемы, связанные с общечеловеческим опытом. Таким образом, романная структура формируется на уровне глубинной связи частного и всеобщего.

2. 2. Принципы художественной целостности в романах Л. Улицкой. «Даниэль Штайн, переводчик»

Замысел романа «Даниэль Штайн, переводчик» возник у писательницы гораздо позднее, нежели «Зеленый шатер». Но личность монаха-переводчика, вступающего в диалог с различными культурами и религиями, настолько захватила Л. Улицкую, что заставила отложить воплощение всех запланированных ранее идей. Об этом автор прямо говорит в самом романе, в который включены письма Л. Улицкой к Елене Костюкович: «...я поняла, что больше всего хочу написать о Даниэле. Ни увлекательный мифологический сю-

жет, ни “Зеленый шатер”, который уже отчасти существует — ничего этого. Только о Даниэле. <...> Начала **писать роман, или как это там называется**, о человеке в тех обстоятельствах, с теми проблемами сегодня» [51. С. 122].

В письме обозначено авторское отношение к теме и жанру, первое оказывается более определенным в сознании автора, нежели второе. Выше ставится материал, а не форма, мастерство, что не отменяет авторской рефлексии по поводу последнего: «Я не настоящий писатель, и книга эта не роман, а коллаж. Я вырезаю ножницами куски из моей собственной жизни, из жизни других людей, и склеиваю “без клею” — цезура! — “живую повесть на обрывках дней”» [51. С. 468].

Получается, что соответствие жанру романа выступает своеобразным мерилom авторской состоятельности, «настоящести», совсем как в предшествующую советскую эпоху соответствие жанру романа-эпопеи, способность воспроизвести его форму. Но здесь, безусловно, автор немного лукавит. Он отдает себе отчет, что коллаж — единственно возможная в художественном смысле форма воплощения его идеи, целостности быть не может: «Безумной сложности монтажные задачи. Весь огромный материал толпится, все просят слова, и мне трудно решать, кого выпускать на поверхность, с кем подождать, а кого и вообще попросить помолчать. <...> Наше сознание устроено так, что оно отрицает неразрешимые задачи. Если задача есть, должно быть решение. Только математики знают про спасительную формулу — при заданных условиях задача решения не имеет. Но если нет решения, то хорошо бы хоть увидеть саму проблему, обойти ее с заду, с переду, с боков, с верху, с низу. Она вот такая. Решить невозможно. Вещей таких множество — первородный грех, спасение, искупление, зачем Бог, если Он есть, создал зло, а если Его нет, в чем смысл жизни. <...> Все вопросы для честных детей. Пока малы, задают вопросы, а когда вырастают, находят подходящий ответ в отрывном календаре или в катехизисе.

Очень хочется понять, но никакая логика не дает ответа. И христианство тоже не дает. И иудаизм не дает. И буддизм. Смиритесь, господа, есть множество неразрешимых вопросов. Есть вещи, с которыми надо научиться жить и их изживать, а не решать» [51. С. 241–242].

Итак, письма выполняют функцию комментария к авторскому замыслу, историко-культурной справки, в них также содержится психологическая рефлексия автора по поводу собственного творчества. И, конечно же, эти письма играют роль «скреп» между частями книги, а также поддерживают целостность, комментируя систему героев и сюжетную структуру произведения.

Авторская интерпретация героя в письмах содержит поэтический намек на особую приближенность Даниэля к Христу. В письме, завершающем пятую часть романа, автор дважды повторяет одну и ту же деталь, несущую в себе смысл приобщения к долговому, трудному и скромному жизненному пути: «...Даниэль Руфайзен вошел ко мне в дом. <...> Сел на стул, едва доставая до пола ногами, обутыми **в сандалии**. Очень приветливый, очень обыкновенный» [51. С. 497].

И ниже, рассуждая о христианстве и Христе: «Разве Сын Человеческий, в **поношенных сандалиях** и бедной одежде, принял бы в свой круг эту византийскую свору царедворцев, алчных и циничных, которые сегодня составляют церковный истеблишмент?» [51. С. 498].

Автор считает Даниэля праведником, герои произведения видят его в различных ипостасях. Две главных героини-женщины, Эва и Хильда, ищут и находят в нем прежде всего отца. Обе они католички, и поэтому Даниэль является их «духовным отцом», наставником по вере, обе никогда не знали своих настоящих отцов. Отец Эвы, Наум Баух, выдав Даниэля немцам, вероятно, сам был уничтожен. Отец Хильды — нацист. Родной язык Эвы — польский, Хильды — немецкий, обоими языками Даниэль с детства владеет как родными, его миссия переводчика — это еще и миссия проводника, направляющего в жизни других людей. Эта роль прямо обозначена в слове одного из героев, спасшихся из гетто: «И есть еще один человек, которому мы все благодарны — Даниэль Штайн. Спасибо ему, что вывел нас, как Моисей. [51. С. 425]

Монахиня православной церкви в Израиле мать Иоанна определяет героя как святого: «Святой — существо тихое, **незаметное**, спит **под лестницей**, одет неприметно. <...> Тут мне пришел на ум брат Даниэль. <...> Отправила его с Богом к Даниэлю в Хайфу. Тот не откажет, верно. И патриарха отпоет, и бродягу. Он у нас

человек **неприметный**, всю жизнь где-то **под лестницей** живет» [51. С. 415–416].

Таким образом, главный герой выступает как некий первоэлемент, связующий воедино пестрое повествование и разрозненный мир религий на земле Израиля — он есть и безусловный объект веры, и та математически выверенная истина, так необходимая всем, в том числе и автору: «Но Даниэль сидит на стуле, сияет, и вопросы перестают существовать» [51. С. 500].

Идею внутренней гармонии мироздания, идущую от Даниэля, поддерживает и «наивный» сюжет произведения, построенный по принципу соединения «свободных валентностей», который мы уже рассматривали, обращаясь к роману «Зеленый шатер». «Наивный» склад сюжета, с одной стороны, приближен к биологической, естественнонаучной схеме, с другой — сообщает повествованию идею Божественного Чуда. Биологический отец Эвы выдал немцам ее отца-спасителя, без которого она умерла бы в утробе матери, так и не появившись на свет. Марыся Валевич, первая и единственная любовь героя, чудом спасшись от смерти, посвятила свою жизнь Богу и находится рядом с ним, в Израиле, в одном из католических монастырей. Поступая в монастырь в католической Польше, Даниэль конкурирует за место с бывшим актером и писателем Каролом Войтылой, будущим Папой Римским Иоанном Павлом II. На одной из экскурсий, которую ведет Даниэль, к нему подходит сын майора Рейнгольда, Дитер. Во время войны Рейнгольд-отец пощадил героя, потому что он носил имя Дитер Штайн. Гершон Шимес досиживает свой срок в лагере с Ю. Даниэлем, а в Земле Обетованной узнает, что он внебрачный правнук Льва Троцкого, и гены прадедушки во многом определяют его судьбу. После совершения Гершоном Шимесом обряда ритуального проклятия Даниэль гибнет.

Романная целостность поддерживается автором и на стилистическом уровне. Автор «склеивает» текст романа из документов, писем, расшифровок магнитофонных записей, отчетов и т. д. Обращение к эпистолярному жанру должно бы напомнить нам обращение к истокам психологического романа, но этого не происходит. Письма раскрывают не столько психологию индивидуальности, личности, сколько общую для всех психологическую проблему непонимания, недоверия к ближнему. Письмо свидетельствует зачастую не о диа-

логе, а о разрушении такового. Утрачивает связь с матерью, учительницей русской литературы, а вместе с тем и с Россией, Гершон Шимес, тщетно пытается найти поддержку у своей первой любви, Павла Кочинского, Рита Ковач, смертельно обижаются на Валентину Фердинандовну Тереза и Ефим Довитасы, и только Даниэль вступает в диалог со всем миром, даже если он не отвечает на письма.

Некая небрежность, универсальность речи большинства персонажей становится тоже стилистическим приемом: ведь большинство источников подразумевает перевод, зачастую «казенный», на русский язык с других языков.

Даниэль Штайн — переводчик — в романе Л. Улицкой несколько раз попадает на территории разных государств — Советского Союза, Польши, независимой Литвы, Израиля. Это действие как бы сообщает герою некий дополнительный статус, навык к преодолению различного рода догм. Затем он переходит из одной языковой среды в другую, от одной нации к другой: он оказывается то евреем, то поляком, то немцем. И, наконец, герой переходит и границы веры — из иудаизма в христианство, расширяя затем и эти границы. Даниэль Штайн осуществляет свои переходы как сознательное, иногда вынужденное преодоление. Он видит границу, которую ему нужно перейти, и заставляет себя ее преодолеть.

Итак, авторский замысел жанровой целостности в прозе Л. Улицкой осуществляется на разных уровнях текста и разными путями. Экспериментируя с романной структурой, в основу новой целостности своих произведений автор полагает идеи соотношения духа и тела, художественной интуиции и научного знания.

Вопросы и задания к теме

1. Какую роль в создании художественной целостности сюжета истории XX века играет принцип случайного совпадения?
2. Как в тексте романа XX века выстраивается целостность документального и художественного начал?
3. Какую роль в создании единства художественного мира играет образ героя?
4. Какую роль в создании единства художественного мира играет образ автора?

Т е м а 3

Творческая личность и ее судьба в современной литературе. Художественный мир романа о творце

В рамках данной темы мы рассмотрим проблему воплощения образа художника в современной литературе. Творческая личность (писатель, живописец, музыкант, актер и т. д.) достаточно часто выступает в качестве центрального героя текста современной русской литературы. Достаточно вспомнить романы В. Маканина «Андеграунд, или Герой нашего времени», Л. Улицкой «Зеленый шатер», произведения авторов — представителей «нового реализма», о творчестве которых речь пойдет ниже. Особое место среди современных писателей, воплощающих в своих произведениях образ творческой личности, занимает Дина Рубина. В центре повествования большинства ее произведений находятся герои, так или иначе связанные с миром искусства: цирковые артисты («Почерк Леонардо»), кукловоды и кукольники («Синдром Петрушки»), скульптор («На Верхней Масловке»). Образ художника встречается в произведениях Д. Рубиной особенно часто. Это и реальные живописцы из документальных книг-путешествий, таких как «Холодная весна в Провансе», и вымышленные герои романов «На солнечной стороне улицы», «Белая голубка Кордовы».

3.1. Образ художника и его мира в творчестве Дины Рубиной

Для начала поговорим о принципах построения сюжета судьбы героя-живописца в творчестве современной писательницы Д. Рубиной. Автор изображает героя-живописца с помощью приема отражения: «чужой» опыт, воплощенный в живописи предшественника, формирует жизнь персонажа. Авторская оценка выстраивается с помощью ключевых понятий живописи «свет» и «отражение».

Судьба творческой личности является основой сюжета большинства произведений Дины Рубиной. Так, все романы писательницы имеют практически одинаковую сюжетно-композиционную структуру: в центре повествования — герой, обладающий ярким талантом в какой-либо области эстетической деятельности. Та-

лант сам по себе уже является для автора достаточным основанием для того, чтобы приглядеться к его судьбе и выстроить вокруг него повествование о мире. Герой-живописец в разных ипостасях представлен в романах «На солнечной стороне улицы» и «Белая голубка Кордовы». В обоих текстах судьба художника связана не только с тайной его собственного творчества, но и с отражением в сознании героя образов живописи прошлого, чужих полотен, с тайной постоянного взаимодействия сюжетов и образов искусства и жизни.

Рассмотрим подробнее, как это происходит в романе «На солнечной стороне улицы». В жизни главной героини — художницы Веры — огромную роль играют визуальные впечатления. Став в далеком детстве свидетельницей «охоты за гашишем», она мучительно ищет объяснения своим смутным воспоминаниям о голом всаднике, сросшемся с конем. Первой параллелью образу детства становится фреска Делакруа «Орфей, обучающий греков мирным искусствам» — «...того ее фрагмента, где человек-конь раскинул руки, опершись на положенный на плечи лук... Она застыла над репродукцией и весь вечер пребывала в сильном возбуждении, пытаясь вспомнить — где видела это благородное существо в слепящих лучах закатного солнца. И наконец вспомнила, и горный вечер в багровом полыхании заката пахнул на нее слианным запахом полыни, мяты, Melissa и базилика... и еще одного, терпкого смолистого запаха, стоящего над полем и обнимающего всадника с конем...» [39. С. 78]. Через много лет воспоминания Веры воплощаются на картине, которую видит Леня: «Просто какой-то алый сон! И этот странный черно-зеленый всадник, сросшийся с конем...

— Да это же кентавр! Я и назову так: “Кентавр на конопляном поле”... Здесь еще поработать надо... Запаха, запаха пока не слышно!...» [39. С. 310].

Фреска Делакруа помогает героине не только объяснить мучительный сон прошлого, но и осознать себя, свою судьбу в настоящем. Так один из образов Стасика, главной любви ее юности, юноши с пораженными полиомиелитом ногами, воплощается в кентавре. Это представление рождается из соотношения безупречного с точки зрения живописных пропорций торса героя и его беспомощных ног. «Конскую» часть тела Стасика могут символизировать разные предметы — например, костыли. В путешествии

на этюды Стасик «срастается» с ослом, наконец, сама Вера становится как бы частью его тела. Каждый раз новая деталь, продолжающая образ героя, расширяет круг ассоциаций. До того момента, как Стасик предстает перед героиней кентавром, он ассоциируется с Ильей Муромцем (сидевшим, между прочим, сиднем на печи тридцать лет и три года), и даже в какой-то мере, вероятно, сопоставляется с Христом (поездка на осле), а ночь любви с Верой происходит под созвездием Стрельца.

Изображение кентавра в сознании героини воплощает слияние двух противоположных сущностей, сопровождающих ее в жизни: низменного, преступного начала и прекрасного, высоко духовного, земного и божественного, беспомощного и всемогущего.

Другой пример влияния образа живописи на судьбу героини воплощается в сюжете встречи героини еще с одним судьбоносным для нее мужчиной — отчимом дядей Мишей: он предстает отражением старой открытки с портретом Исаака Левитана кисти Валентина Серова. Волоокый высоколобый красавец Левитан, безвольно свесивший прекрасную кисть руки с плетеного кресла, и лежащий в ташкентской пыли пьяница дядя Миша оказываются необыкновенно похожи: «Он был похож на того человека с открытки, с бархатным волооким взглядом испанского аристократа. Исхудалые кисти раскинутых рук, с обломанными черными ногтями, были так же изумительно вылеплены...» [39. С. 248].

Таким образом, репродукция картины, образ в сознании формирующейся художницы служит своеобразным знаком судьбы, объяснением того, с чем она сталкивается в мире, и, в итоге, основанием для создания собственной художественной реальности.

В романе «Белая голубка Кордовы» сюжет живописи раскрывает неоднозначную суть главного героя произведения — Захара Кордовина, талантливого живописца-фальсификатора. Описание картины встраивается в текст, становясь средством психологической характеристики персонажа, способом объяснения его внутреннего мира. В начале романа представлен сюжет о том, как Кордовин в качестве эксперта удостоверяет подлинность фальшивого полотна Фалька. Фальшивку виртуозно изготовил сам герой. О том, что представлено на полотне, сначала бесстрастно повествует сам автор: «Картина являла собой пейзаж. На переднем плане — куст,

за ним виден серый дачный забор и небольшой участок тропинки, по которой идет смутная в сумерках женщина. На заднем плане — красная крыша дома и купа деревьев...» [38. С. 25]. Авторское слово нарочито «профанно», в нем нет и тени восхищения пейзажем, ведь автор знает о подлинном происхождении полотна. Автор как бы отказывается видеть красоту в «высокохудожественной подделке», при этом давая возможность герою проявить свой талант, предоставляя читателю судить о его эстетической и нравственной сути. Взгляд героя «оживляет» полотно: «Что мы видим? Потрясающую многослойную живопись — такую подделать непросто: невероятной сложности вся гамма оттенков серого и зеленого... <...> Совершенно фальковская манера заполнять живописное пространство холста. Куст на переднем плане написан широко и очень обобщенно; взгляд зрителя как бы пробегает мимо и упирается в забор... <...> Смотрите, весь пейзаж буквально вибрирует воздухом; красочный слой в некоторых местах холста... вот тут... тут... и тут лежит драгоценными сгустками. <...> Эту общую серовато-голубовато-охристую гамму взрывают два пятна: изумрудно-зеленый куст за забором и красная крыша дома... Кстати, это бывший дом священника, с огромным старым садом, липы вековые, ветхая терраска... — все можно прочесть в воспоминаниях Ангелины Васильевны, вдовы. <...> В углу полотна, на заборе, невесомым, но оживляющим белым мазком обозначена голубка. Сидит — находилась в мелкой мороси дождя» [38. С. 33–35].

Обратим внимание на то, как, углубляясь в анализ подделки, Кордовин невольно проговаривается, гордясь собственным мастерством: устанавливая «подлинность шедевра», он не говорит о невозможности фальсификации, а замечает, что такое «подделать непросто». Таким образом, фальшивка сама по себе оценивается героем как факт мастерства, высочайшего профессионализма. Герой, «рассказывая» картину, анализируя ее «подлинность», расчленяет ее на отдельные фрагменты-образы, один из которых является его тайной подписью, удостоверяющей подлинное авторство. Это как раз белая голубка, которую Кордовин рисует на всех своих гениальных картинах-фальсификациях. В параллель своему великому предшественнику Эль Греко, который изображал внизу холста маленькую черную змейку, герой романа Д. Рубиной тоже помечает

свои картины символом голубки — знаком, в его случае несущим в себе смысл «невинности» героя-фальсификатора в его творческом полете, тайну, которую знает он один. Своей подписью герой объявляет о своей неподсудности с точки зрения земных законов, о свободе духа творчества.

Цель фальсификаций Кордовина не сводится к наживе. Он, подобно Богу, создает свой мир, меняя судьбу художников, создавая новую историю живописи. Об этом свидетельствует сюжет, связанный еще с одной картиной: купленное на аукционе почти за бесценок полотно малоизвестной художницы Нины Петрушевской, близкой знакомой супружеской четы художников Гончаровой и Ларионова, должно было послужить холстом для еще одной кордовинской «находки», перевоплотиться в полотно кого-то из друзей и покровителей бедной художницы, стать картиной одного из признанных мастеров живописи. Описание картины, ее оценка соединяются с размышлениями героя о творческой судьбе малоизвестной художницы: «Второе полотно оказалось пейзажем. Да: хорошим пейзажем. “Un banc dans le Jardin de Luxemburg” — “Скамейка в Люксембургском саду”. Ранняя парижская весна, ясный полдень, прозрачные деревья... Две девушки на скамейке. Тут же, под рукой, корзинка для пикника, полузакрытый голубой зонтик на коленях одной из девушек. Все сине-зеленое, травяное... Легкие дробные, сильно разжиженные мазки. Довольно близко к импрессионизму. Ей-богу, жалко даже... Нина Петрушевская, Петрушевская Нина. Что, собственно, о ней известно? <...> Милая, так в кого из супругов ты хотела бы перевоплотиться?» [38. С. 106–107].

Герой решает не «убивать» картину, автор которой, скорее всего, сгинул во время войны в одном из нацистских лагерей, а подарить ей новую жизнь, окружив другими полотнами, создав Петрушевской посмертную славу. Поступок героя циничен и благороден одновременно. Посмертная слава Петрушевской дает ему новую возможность заработка, но картина оказывается спасена, а судьба художницы, возможно, будет восстановлена в человеческой памяти.

Интересно, что параллельно с картиной Нины Петрушевской герой рассматривает натюрморт другого малоизвестного художника из окружения Сутина — Натана Когана. «Мертвая натура» Когана определена героем как вполне профессиональное подражание

Сутину и безжалостно приговаривается к умерщвлению. Коган — в какой-то степени двойник Кордовина, мертвый мастер без собственного лица, Петрушевская — живой художник, обладающий своим оригинальным зрением. В характеристике героя рубинского романа мотив верности самому себе, своим корням приобретает решающее значение.

3. 2. Экфрасис и событийный сюжет в творчестве Дины Рубиной

Особый, сюжетопорождающий смысл приобретает живопись в автобиографической книге путешествий «Холодная весна в Провансе». Здесь описание картины, объяснение ее смысла, ее оценка зачастую переданы «профессионалу» — мужу писательницы, художнику Борису Карафелову, который выступает героем и соавтором книги — она проиллюстрирована его картинами, его слово звучит в описании известных полотен мастеров живописи. Он становится как бы проводником, переводчиком автора-повествователя в новой для нее творческой реальности. Подлинники и репродукции картин постоянно возникают на страницах книги, автор которой использует биографии и картины художников как некий каркас в рассказе о собственных путешествиях. Цель этих путешествий — не только увидеть новые места, но и найти новый сюжет для книги. Таким образом, последнее из рассматриваемых нами произведений отличается от предыдущих своей жанровой спецификой — это сборник новелл о художниках и их полотнах, сюжет которых организуется с помощью дискурса путешествия-паломничества-самопознания.

О взаимодействии дискурсов путешествия и паломничества в произведениях Д. Рубиной писала Д. Д. Зиятдинова. Исследовательница отмечает, что важнейшей смысловой составляющей этих дискурсов является авторское восприятие живописных кодов, в частности, Эль Греко и Веласкеса. Обращая наше внимание на новеллу «Воскресная месса в Толедо» из рассматриваемого нами сборника, Д. Д. Зиятдинова утверждает, что функция живописных кодов в рамках путешествия-паломничества связана с самопознанием, внутренним движением к своим историческим и духовным корням, с обнаружением «своего» в чужой культуре [11].

Итак, живописный код во многих текстах Д. Рубиной, в том числе и в данном произведении, оказывается «вписан» в текст путешествия-самопознания и используется самим автором как механизм «присвоения» творений того или иного художника. Д. Д. Зиятдинова делает свои выводы, основываясь на «испанских» текстах путешествий Д. Рубиной. Позволим себе предположить, что различные варианты механизма «присвоения» оказываются присущи текстам и других путешествий писательницы — например, «голландскому».

Особенно интересно это представлено в первой, являющейся, очевидно, ключом ко всей книге, новелле «Школа света». Остановимся на ней поподробнее. Речь в ней идет о путешествии в Голландию, в город Дельфт, где в королевском дворце-музее можно видеть знаменитую картину Вермеера «Вид Дельфта», являющуюся, помимо всего прочего, классическим примером применения в живописи эффекта камеры-обскуры, о чем знает и даже напрямую упоминает автор в начале сюжета.

Несколько слов о том, как устроена камера-обскура, ибо именно производимый ею эффект Д. Рубина поэтически отразит в сюжете, сделает его основой. «Камера-обскура (от лат. Obscures — темный), стеноп, прототип фотографического фотоаппарата, представляющий собой затемненное помещение или закрытый ящик с малым отверстием в одной из стенок, выполняющим роль объектива» [5. С. 227]. Важным является факт использования камеры-обскуры для зарисовок с натуры Леонардо да Винчи и подробного описания ее в «Трактате о живописи». Художники (например, Вермеер, о котором идет речь в рассказе) использовали камеру-обскуру для создания своих произведений.

Безусловно, прием камеры-обскуры связан с тем, что в новелле «Школа света» особым образом актуализированы мотивы света и тьмы, света и тени, мотив отражения, которые особенно важны при анализе экфрастической модели мира. Так, например, анализируя стихотворение И. Бродского «Рембрандт. Офорты» в контексте поэзии XX века, Т. Е. Автухович обращает внимание на то, что творчество Рембрандта и его трактовка связаны с определенными ключевыми понятиями: «Резюмируя, можно выделить ключевые слова “рембрандтовского жизнетекста”»: свет, тень, человек, жизнь,

судьба, трагедия. Эти слова будут определять направление разработки темы в стихах поэтов» [2. С. 216]. Исследовательница также обращает внимание на интерес автора к приемам другого художника, например, внимание к приему отражения в зеркале как способу самопознания и самоопределения в живописи и поэзии: «Стихотворение Бродского создавалось по существу как вспомогательный текст к фильму, его логика предопределялась сценарием, однако переросло этот формат и представляет интерес как пример поэтического проникновения в творческое мышление не только Рембрандта, но любого художника. Стихотворение можно рассматривать и как своего рода эстетическое самоопределение поэта» [2. С. 226].

Свет, тьма и отражение выступают важнейшими универсальными философско-эстетическими понятиями, объединяющими живопись и литературу. Эти понятия могут выступать в разных модификациях. В частности, актуализируя в своем произведении, как и Бродский, «голландский» живописный текст, только в форме пейзажа, а не портрета, Д. Рубина выбирает для связанного с ним философско-эстетического сюжета не столько прием зеркального отражения, сколько прием камеры-обскуры.

Знакомство в шедевром Вермеера состоялось уже после того, как герои лицезрели вид Дельфта вживую, и должно было стать завершающим этапом их путешествия. Таким образом, логика путешествия сталкивает героев с идеей отражения жизни в искусстве: «— Кстати, о Дельфте... — говорил Борис, поднимаясь по лестнице на второй этаж королевского дворца. — Где-то здесь должен висеть Вермееровский “Вид Дельфта”» [40. С. 37]. Являясь отражением жизни в искусстве, «Вид Дельфта» одновременно становится тем, что «переворачивает» представление автора-повествователя о том, что такое живопись, «опрокидывая» ее сознание, заставляя следить за преломлением луча света в темной комнате: «В небольшом зале с полуопущенными шторами на высоких прямоугольных окнах плавал зеленовато-оливковый свет. Он обволакивал глаз, насыщал его, сливался со струящимися от картин золотисто-коричневыми тонами... Великолепные полотна голландских мастеров окружали нас: Герард Терборх, Герард Хаугест... Якоб Ван Рейнсдаль... Натюрморты... Пейзажи... Интерьеры соборов и церквей...

— Подожди... — сказал Борис, придерживая мои плечи. — Стой

так, не оборачивайся. <...> А теперь смотри! — и он с силой развернул меня за плечи в ту сторону, куда распахивались двери в анфиладу нескольких залов, и со стены последнего шло безудержное сияние. Я даже не сразу поняла, что это и есть — картина. Мне почудилось — это вид в окне: в синем просторе тяжело шевелились облака — над шпилями церквей, над багряной черепицей крыш, над башнями, лодками, мостами, над колыханием бликов в воде, над желтой песчаной косой на переднем плане.

— Что это? — спросила я ошеломленно. Как будто вдруг очистилось зрение, будто содрали темные шторы с окна или сняли катаракту, что затушевывала мир тенями, и мы взглянули вокруг ясным, полноцветным, без затемненной оптики взглядом. Картина была навечно установившимся бытием. — Какое все... другое!

— Да! — сказал он торжествующим тоном, будто сам только что отложил кисть и отошел от мольберта, чтобы взглянуть на холст с нужного расстояния.

— Это Вермеер.

Мы медленно пошли туда, где продолжалась, длилась на полотне жизнь, более реальная, более наполненная просторным дыханием вечности, чем пейзаж сегодняшней Гааги за окнами дворца» [40. С. 37–39].

Слово художника — слово мастера, творящего, как и писатель, свою реальность, цитируется Д. Рубиной во многих произведениях. Общие принципы природы творчества, стремление понять эту общность — это то, что важно для автора вне зависимости от основного сюжета. Но, несмотря на сильное эмоциональное впечатление от картины, автор-повествователь продолжает поиски своего сюжета-истории. Казалось бы, сюжет новеллы-путешествия должен был быть связан с Вермеером и его полотнами, но автор «отворачивается» от картины-оригинала и внезапно обращает свой взгляд на копию, отражение отражения, которую опять же первым замечает Борис, оценивая ее с позиции точности копирования, мастерства и обращая внимание на ее «странность»: «— Смотри, — Борис кивнул куда-то в сторону маленького зала кондитерской, где сидели две пожилые дамы, пили кофе с рогаликами. Я недоуменно взглянула на мужа: что примечательного увидел он в милых голландских старушках?

— На стене... какое совпадение...

Я перевела взгляд. Да, совпадение забавное — над столиком висела копия той самой картины Вермеера, «Вид Дельфта», перед которой мы простояли сегодня битый час в Маурицхейсе.

Пока я заполняла бланк анкеты и получала ключи, Борис, невежливо нависнув над божьими одуванчиками, изучал копию картины...

— А копия-то странная, — сказал он, — там, на стене.

— Чем это странная?

— Понимаешь, с одной стороны, очень недурное исполнение. С другой стороны — весьма приблизительные цвета... Как будто художник писал не с картины. А с какой-то случайной репродукции. К тому же она потемнела от времени. Надо бы тому парню сказать, чтобы протер холст луковым соком...» [40. С. 44–46].

Благодаря этому внимательному взгляду знатока живописи автор натывается на тот самый сюжет, поисками которого он одержим с начала путешествия.

Если в романе «Белая голубка Кордовы» речь идет о полном и безупречном копировании манеры живописи старых мастеров, то в сюжете рассматриваемой нами новеллы ситуация предстает несколько иной: перед нами нарочитая копия, которую ни при каких обстоятельствах нельзя принять за подлинник. И всё же именно копия становится подлинным, главным открытием путешествия, тем сюжетом, который улавливает в воздухе «чуткий нос» автора: она написана в темной комнате, в подвале, при свечах, во время войны. Художник-еврей, которого прятала у себя хозяйка квартиры, писал ее с репродукции, теми красками, которые у него были. Свет полотна Вермеера преломляется сквозь темное пространство подвала-камеры, а главное, сквозь трагическое время, отражаясь в копии, которая хранит в себе душу погибшего художника.

Так эффект темной комнаты рождает еще одно отражение, где отражающим лучом становится умерший художник с его картиной и судьбой. В плане литературного сюжета «темная комната» чужой души разворачивается неожиданной историей, соединяющей Вермеера с героиней-повествовательницей и судьбой ее народа: оказывается, хозяйка гостиницы в юности, во время оккупации, не только скрывала у себя художника, воровала для него продуктовые

карточки в немецкой комендатуре, но и родила от него сына, чья «неголландская» внешность сразу же бросается в глаза автору-повествователю. От художника, как сообщается в диалоге, не осталось ни одной фотографии. Но при разговоре об этом хозяйка гостиницы молча кивает головой на сына, который тоже предстает как прошедшее сквозь время отражение (вспомним, что фотокамеры создавались на основе камеры-обскуры) своего отца. Сюжет, как луч камеры-обскуры, отражает прошлое в настоящем. Автор использует оптический эффект, но не в пространстве, а во времени: его цель — нарисовать картину-отражение. Этот «опрокинутый взгляд» и помогает открытию — путешествию в чужую судьбу, автор «присваивает» шедевр голландской живописи, делая его сопричастным трагедии, постигшей его нацию в XX веке.

Итак, сюжет судьбы живописца в творчестве Д. Рубиной осмысливается через контекст мировой живописи, который помогает автору определить место своего героя в истории и культуре.

Вопросы и задания к теме

1. Как словесное изображение картины отражает внутренний мир героя?
2. В чем проявляется своеобразие приема экфрасиса в творчестве Д. Рубиной?
3. Какую роль играет прием камеры-обскуры в создании экфрасиса и сюжета новеллы «Школа света»?
4. *Задание повышенной сложности.* Рассмотрите самостоятельно одну из новелл цикла Д. Рубиной «Холодная весна в Провансе». Укажите функции приема экфрасиса в этой новелле.
5. *Задание для специальности 44.03.05* (педагогическое образование [с двумя профилями подготовки]): попробуйте подготовить конспект урока по современной литературе для 11 класса общеобразовательной школы по одной из тем: 1) «Герой и мир в романах Д. Рубиной»; 2) «Образ автора в новеллах Д. Рубиной»; 3) «Судьба художника в современной прозе (на примере творчества Д. Рубиной)».

Т е м а 4
**Проблема межкультурного диалога
в современной литературе**

4. 1. Перевод как проблема в современной русской литературе

В последнее время в современной русской литературе актуализировалась тема перевода и переводчика, причем в качестве последнего в тексте могут выступать и автор, и его герой. Эта актуализация выражает стремление автора к диалогу с другим сознанием, нацией, религией, культурой. Достаточно вспомнить такие произведения последнего времени, как «Венерин волос» М. Шишкина, «Даниэль Штайн, переводчик» и ряд других, чтобы убедиться в особом статусе «перевода» как проблемы современной художественной текстовой реальности. Она имеет влияние практически на все уровни текста, и в первую очередь на принципы изображения героя и на авторскую позицию. Мы постараемся показать, как специфическая тема перевода выстраивает образ героя-переводчика и формы выражения авторской позиции в художественном тексте и даже за его пределами. В качестве аналитического материала мы воспользуемся разными по эстетическим и этическим направлениям и устремлениям текстами, самими авторами определяемыми как романы: «Венерин волос» М. Шишкина, «Даниэль Штайн, переводчик» Л. Улицкой и «Последний кабан из лесов Понтеведра» Д. Рубиной.

«Переводческая» миссия уже неоднократно декларировалась в качестве универсальной авторской задачи в литературе русской эмиграции третьей волны. Вот что, например, пишет И. Скоропанова по поводу творчества З. Зинника: «Отталкиваясь от повествования о перемещенных/переместившихся лицах, писатель выходит на проблему взаимодействия культур, проблему “Россия и Запад”. Сквозь эту призму смотрит он на эмиграцию, истинным назначением которой считает он сближение культур, сближение народов. Культуристорическую миссию эмигрантов Зинник видит в том, чтобы быть “переводчиками” между Россией и Западом, помочь им найти — через сферу культуры — общий язык» [45. С. 466–467].

Ссылаясь на статью А. В. Гараджи, И. Скоропанова дает определение постмодернистского перевода, цель которого — диалог: «Перевод, если пользоваться словами А. В. Гараджи, — это перевод через границу (в данном случае национальную, идеологическую, психологическую, языковую), предпосылка для диалога» [45. С. 467].

4. 2. Проблема перевода и герой-переводчик в романах Л. Улицкой, М. Шишкина, Д. Рубиной

Формы диалога в текстах современной литературы могут быть отражены по-разному. Это может быть вопросно-ответная форма интервью, представленная в романе М. Шишкина «Венерин волос», где субъекты речи прямо не названы, а лишь охарактеризованы по их функции в тексте — «вопрос», «ответ»:

Вопрос: Вы понимаете переводчика?

Ответ: Да.

Вопрос: Ваша фамилия?

Ответ: ***.

Вопрос: Имя?

Ответ: *** [58. С. 9].

Усеченность диалога в данном тексте, предельная обобщенность субъектов является выражением такого требования по отношению к переводчику, как объективность. Герой-переводчик у М. Шишкина не случайно имеет прозвище «толмач», которым он сам себя бесстрастно величает в третьем лице. Он в первую очередь обязан передать точный смысл услышанного, не проявив к нему личной позиции. Личная заинтересованность в процессе перевода влечет за собой потерю квалификации: «Этот заработок был не для Сабрины. Когда толмач ходил с нею в перерыве в кафе напротив, она жаловалась, что, вернувшись с работы домой, садится ужинать, а перед глазами — женщина, которая днем на интервью плакала, рассказывая, как сыну выдирали ногти, а этот самый мальчик без ногтей сидел рядом в комнате для ожидания. <...>

— Здесь нельзя никого жалеть, — сказала один раз Сабрина. —

А я их всех жалею. Надо просто уметь отключаться, стать роботом, вопрос-ответ, вопрос-ответ, заполнил формуляр, подписал протокол и отправил в Берн. Пусть они там решают. Нет, мне надо искать другую работу» [58. С. 17].

Та же вопросно-ответная форма, но уже в более «индивидуализированном» варианте представлена и в романе Л. Улицкой «Даниэль Штайн, переводчик» как записи беседы Эвы Манукян с братом о. Даниэля и протокол допроса Гершона Шимеса. Вопросно-ответная форма является способом введения в текст мотива документальности. Диалог может осуществляться в указанных текстах и в форме обмена письмами, отражающей не только формальную, пространственную отдаленность субъектов диалога друг от друга, но и их сущностное различие. Таковыми, например, оказываются последние письма Терезы и Ефима Довитаса Валентине Фердинандовне, письма Гершона Шимеса к своей матери и т. д. [51. С. 450–452, 393–399]. Прямой диалог между героями, как, например, в романе Д. Рубиной «Последний кабан из лесов Понтеведра», тоже выявляет «трудности перевода». Все только что упомянутые формы диалога являются скорее примером неудавшейся коммуникации и выражают авторскую мысль о необходимости создания иного языка для универсального «перевода». Ниже мы рассмотрим, как это происходит.

«Трудности перевода» заключаются, по мнению И. Скоропановой, в том, что переводчик должен быть равно укоренен в обеих культурах, «отстранен» во взгляде на себя со стороны. Прием переводческого «отстранения» реализуется в текстах современных авторов на субъектном уровне, в слове повествователя, рассказчика. Так, в романе М. Шишкина «Венерин волос» эта отстраненность выражается через повествование, в котором смешиваются субъектные формы: сначала оно идет от лица «я», выражается в форме определенно-личного предложения: «Рисую в блокноте крестики» [58. С. 12], затем субъект представляет себя в качестве объекта, смотрит на себя со стороны, называя «толмачом»: «Когда толмач ходил с ней в перерыве в кафе напротив...» [58. С. 17].

У Л. Улицкой «отстраненность» проявляется в слове героя. Даниэль Штайн смотрит на себя со стороны, когда рассказывает собственную биографию школьникам города Фрайбурга. В этом же

типе текста герой представлен как равно укорененный в разных культурах: еврейской, польской, немецкой. Именно это качество и становится начальной ступенью посвящения героя в переводчики.

Рассказчица в романе Д. Рубиной стремится частично преодолеть эти же сложности, тоже глядя на себя со стороны, вписывая себя в определенный межкультурный ряд: «Ну а я-то, я — кто я и что в этом полном челяди замке славного рыцаря Альфонсо? Всем чужой пришелец — трувер? трубадур? миннезингер? хуглар! — находчивый и беззастенчивый, отлично знающий свое дело и готовый покинуть владения сеньора, как только его ненасытному воображению наскучат обитатели замка...» [37. С. 55]. Образ странствующего певца обозначен в языках разных культур, перечисляя различные способы его словесного обозначения, героиня-рассказчица определяет свою позицию по отношению к создаваемому тексту как диалогическую, приобщенную к множеству языков, в полном соответствии с идеями Ж. Деррида.

Как уже упоминалось выше, тема перевода в современном тексте тесно связана с мотивом перевода через границу, что по существу означает, что герой, а зачастую и автор настроены на переход некой преграды. Это может быть переход государственной границы. Даниэль Штайн в романе Л. Улицкой несколько раз попадает на территории разных государств — Советского Союза, Польши, независимой Литвы, Израиля. Это действие как бы сообщает герою некий дополнительный статус, навык к преодолению различного рода догм. Затем он переходит из одной языковой среды в другую, от одной нации к другой: он оказывается то евреем, то поляком, то немцем. И, наконец, герой переходит и границы веры — из иудаизма в христианство, расширяя затем и эти границы. Даниэль Штайн осуществляет свои переходы как сознательное, иногда вынужденное преодоление. Он видит границу, которую ему нужно перейти и заставляет себя ее преодолеть.

Автор романа, отделяя свою позицию и жизненный опыт от позиции и жизненного опыта героя, в одном из интервью говорит о том, что никакого перехода не совершала, т. е. фактически настаивает на том, что она — не «переводчик» в том смысле, который вкладывает в это слово современная постмодернистская философия: «...однако история моей жизни и жизни большинства евреев-хрис-

тиан в России такова, что мы совершали свой выбор, *не переходя* из одной веры в другую, а с чистого места, из атеизма, свойственного российской интеллигенции. Те иудеи, которых я знала — мой праведник-прадед и старички, заходившие к нему в гости побеседовать не о политических новостях, а о библейских текстах, — говорили **на другом языке. Во всех смыслах. Мой единственный язык — русский**» [53. С. 49]. Но преодоление некоей границы между религиями и культурами, конечно же, проявляется в позиции автора. Автор переходит границу, «не желая знать», «не удостаивая» видеть: «За помощью и советом я обращалась к друзьям. Среди людей, которыми я восхищалась, были православные священники и монахи консервативного толка, атеисты и буддисты. **Я не вижу** непреодолимого рубежа между всеми этими людьми — их высочайший уровень, нравственный или духовный, был таков, что вся идеология распадалась в прах, и сияла потрясающая личность...» [53. С. 49]. Таким образом, автор все же оказывается в роли переводчика, который просто игнорирует границы.

Подобную позицию, но уже по отношению к языку, занимает рассказчица в романе Д. Рубиной «Последний кабан и лесов Понтеведра». Находясь в Израиле, в языковом и культурном поле иврита, среди героев — выходцев из Испании, героиня одновременно существует сразу в трех языковых измерениях, которые для нее практически непроницаемы. Поэтому рассказчица переходит на язык искусства, который понятен всем, его можно условно назвать музыкально-визуальным.

«Музыкальный» образ Испании включает в себя, конечно же, тему «Хабанеры» из оперы «Кармен», которая, как призрак, преследует героиню. «Хабанера» в романе предстает в различных интерпретациях — от высокой до комической. Значимой оказывается и тема Фламенко — знаменитого испанского танца, основы которого преподает и который танцует одна из героинь. В качестве эпиграфов и непосредственно в самом тексте используются испанские народные песни, «оперную» тему продолжают отсылки к «Дон Жуану», «Дон Карлосу» и т. п. Но ни одна из этих «расхожих» цитат не может создать полнокровный, живой образ Испании, ибо это всего лишь стандартный, лишенный индивидуальности перевод, а такой перевод никогда не может быть адекватным.

Мысль об этом озвучивает близкий рассказчице по духу герой — испанец Люсио. «Разве можно перевести с родного языка на другой так, чтобы хоть приблизительно передать — как это ты чувствовал и слышал в детстве, как ты это представлял себе?», — говорит герой. Выслушав перевод старинной песни о кабане из лесов Понтеведра, героиня-рассказчица соглашается: «Перевод — всегда потеря» [37. С. 75].

Для того чтобы понять испанскую культуру и передать свое отношение к ней, героине-рассказчице приходится научиться чувствовать музыку чужого языка, научиться подражать чужому слову, понимать его значение интуитивно. Музыка подражания рассказчица перенимает у ветра. Тема ветра в романе связана с мыслью автора о нестандартном, «хулиганском» преодолении стереотипов культуры. Ветер как явление природное помогает рассказчице освоить тему импровизации, подражания, синтеза смыслов в музыке языка. Ветер «пересмеивает» звуки человеческой жизни, имитирует голос, играет им как знаком, за которым нет единого значения, как бы «отбирает» свойство, традиционно соединяемое с человеческой сущностью.

Тот же принцип перенимает и рассказчица, воспринимая музыкальную оболочку слова на иврите отдельно от означающего: «Местное звуковое пространство — ивритская языковая среда — для моего бедного слуха навечно озвучено двояко. Первородный смысл слова накладывается на похоже звучащее, но подчас противоположное по смыслу слово другого языка <...> С детства отличные в золотую форму воображения контуры слова расплываются, образуя дополнительные зрительные, слуховые и ассоциативные обертоны. Рождается странный гибрид другого измерения, влачащий за собою длинный шлейф иносмысловых теней...

Так вот, “ешиват цвет” — “выцвел веток вешний цвет, вышил ватой ваш... кисет?... жилет?... корсет?...” [37. С. 23]. Смещение иврита с другими языками в сумме, среди прочего, порождает и мотивы Испании: «“Оле?” — единственное число обезумевшего от перемены мира вокруг немолодого интеллигента. <...> “Оле. Оле-лукойе, горе луковое, оля-ля, тру-ляля”. “Оле!” — выкрик зрителей, одобрение испанской танцовщице, выгибающей спину в страстном фламенко» [37. С. 24]. Преодолевая стереотип восприятия слова

в рамках отдельного языка, автор обретает большую степень свободы в интерпретации чужого сознания.

В речи других героев рассказчице тоже слышится «музыкальный» подтекст, «испанские» ассоциации, которые помогают ей перейти не только языковую границу, но и границу времен: «— Гранди-о-о-зно!.. — простонал он.

И в этот миг — как бывает в сердцевине развернувшегося сюжета некой драмы <...> в этот самый миг я услышала зачарованным внутренним слухом некий мягкий аккорд, сплетение нескольких тем: дуновение ветра с Пиренейского полуострова, монотонное жужжание мух сонной сиесты Магриба, цоканье лошадиных копыт о мощный белой византийской мозаикой двор монастыря, шарканье башмаков проезжего хулгара, дрожание виоловых струн, разбуженных большим пальцем его правой руки, и... и вдруг, натянутый как тетива, — но откуда, откуда в Матнасе? — сладостный и отравленный напев роковой испанской страсти» [37. С. 39–40].

Как перевод в иную, авторскую реальность слова предстает в романе «Венерин волос» М. Шишкина механизм ассоциативного мышления, который тоже помогает преодолеть границы времени и культуры. Толмач видит себя то рядом с Петером, коллегой по работе с беженцами, то с апостолом Петром, охраняющим врата рая. Переход из одной реальности в другую осуществляется в романе М. Шишкина и с помощью интертекстуальных связей, которые предстают как еще один вариант языка. Так, например, правозащитник, которого повествователь «условно» называет Ветер, по условиям задачи должен явить интертекстуальный образ на пересечении «языков» А. Блока, Саши Соколова, Гете. К первому отсылает прямая цитата: «Ветер — один на всем белом свете, кто мог вам помочь обнародовать правду и наказать торжествующее за окном зло» [58. С. 38]. Образ ветра является важнейшим в книге Саши Соколова «Школа для дураков», язык которой стал, судя по всему, основой речи толмача в данном отрывке. Ветер умирает почти как Вертер, ибо его смерти предшествует выстрел: «А произошло вот что. Один выстрелил, проходя по улице, из старого дуэльного пистолета, заметив, что Ветер как раз стоял у открытого окна...» [58. С. 39]. Мотив выстрела, «романтическое» созвучие имени создают еще один тип перевода — перевод в пространство литера-

турных ассоциаций. Автор в романе М. Шишкина вообще склонен к переходу границ эстетических форм — он переходит границы единого сюжета, жанра и стиля, становясь таким образом переводчиком в мире художественных языков. Но смешение языков размывает и индивидуальность сознания, которое уже было частично нивелировано вопросно-ответной формой. Постепенно грань между «вопросом» и «ответом» стирается: «вопрос» не содержит вопроса, обращенного к собеседнику, он превращается в монолог, суть ответ самому себе. Субъектная грань тоже становится всё более проникаемой, и мы не можем понять, какой из собеседников сейчас перед нами. Так диалог — конечная цель перевода — утрачивает свою состоятельность.

Неполноценность диалога проявляется и в том, что очень часто адресат перевода из него исключается, формально являясь третьим лишним в беседе переводчика, посредника и адресата. Фрау П. и толмач ведут диалог, в котором Сергей Иванов не участвует [58. С. 352–358]. Та же участь постигает и некоего Андрея, чье понимание обращенного к нему перевода остается за текстом.

Сохранение сущности диалога в культурном пространстве возможно при суверенности некоторых границ между субъектами, их речью, сознаниями. Эти границы может поддерживать сам субъект, защищающий свой внутренний мир, отстаивающий его самоценность, неповторимость. Такую позицию занимает по воле автора Люсио Коронель, герой романа Д. Рубиной «Последний кабан из лесов Понтеведра», который, рассказывая об Испании, пытается «перевести» этот образ с испанского на иврит — язык, являющийся промежуточным звеном в диалоге между испанским и русским культурными сознаниями.

Диалог рассказчицы и героя представляет собой попытку перевода одного языка культуры на другой, что соответствует постмодернистской идее диалога. Как мы уже отмечали выше, проблема перевода прямо обозначается в разговоре героини-рассказчицы с авторским именем Дина и Люсио. Героиня-рассказчица, по сути дела второе «я» автора, признает вслед за Люсио, что перевод всегда потеря, но не прекращает своих попыток «перевести» испанскую культуру на язык русской. Тема гибели рода, смерти как проклятия и, наконец, тема «дружеских», «равных» отношений

со смертью, тема неразделенной любви понимаются автором как универсальные. Особенно значимым диалог с русской литературой становится при обращении к двум последним темам. Рассмотрим их чуть подробнее.

С русской ментальностью и культурой образ Испании, предстающий в слове Люсио, роднит прежде всего особое отношение к смерти: «— Вот Лорка писал: “В Испании мертвый человек гораздо мертвее, чем в любой другой стране мира...”. А у нас, в Галисии, вообще к смерти относятся... как бы это тебе объяснить... подружески, что ли, на равных. <...> Ты знаешь, я с детства над этим думал. Вернее, когда стал подрастать — всегда думал о смерти. Мне кажется, настоящие мужчины должны жить так, словно каждую минуту они готовы принять ее в объятья, как подружку» [37. С. 138]. Монолог героя включает в себя рассказ об убийстве, свидетелем которого стал еще совсем юный Люсио в Мадриде, обрядах, совершаемых в Испании после спасения от смерти: «К сожалению, — Люсио досадливо пощелкал пальцами, — у меня не хватает иврита объяснить тебе более... вдохновенно, красочней, страшнее!..» [37. С. 138].

Здесь в монологе героя еще раз обозначается проблема «трудностей перевода», которая связана с тем, что носители разных языков говорят на третьем, «вавилонском» наречии, которое мешает им адекватно понять друг друга. Оба героя — эмигранты, и для обоих понимание означает проникновение в суть исконной, испанской или русской, культуры. Это проникновение оказывается возможно благодаря литературно-философским параллелям, при помощи общности сюжета, который существует в воображении носителей вышеозначенных культур. «Перевести» этот сюжет на чужой язык трудно, но воспринимающий — в данном случае русская героиня-рассказчица — может восстановить в своей памяти параллельный сюжет из русской культуры и таким образом участвовать в диалоге.

«Ах, черт возьми, послушай, как жаль, что ты не понимаешь испанский!» — восклицает герой. На что героиня-рассказчица ему тихо возражает: «Как жаль, что ты не понимаешь русский» [37. С. 138–139]. Смысл этого короткого спора как раз состоит в том, что каждый на своем языке оказывается способен выразить

сокровенную суть отношения к смерти, и предстает она примерно одинаковой. Ведь слова Люсио по сути повторяют мысль автора из рассказа И. С. Тургенева «Смерть», который, безусловно, известен рассказчице. Таким образом, не язык, а литература, литературный сюжет и его авторская оценка становятся тем «словом», которое помогает установить контакт между носителями испанской и русской культур. Идея «будничности» отношения к смерти в сочетании с ее мужественным приятием завораживала И. С. Тургенева и не оставляет равнодушным «испанского» героя Д. Рубиной. Параллель в восприятии сюжета, его одинаковая оценка выступают как одна из возможностей перевода. И пусть диалог Люсио и рассказчицы на внешнем уровне демонстрирует непонимание, само рождение интертекстуальной связи свидетельствует обратное.

Тема неразделенной любви, которую разыгрывает Люсио в своем кукольном спектакле, повторяет сюжет стихотворения М. Ю. Лермонтова «Нищий». Образ нищего тоже в данном случае является тем культурным знаком, который одинаково понимается в сознании русского и испанца и не требует перевода.

Итак, перевод в современной русской литературе предстает как форма художественного и шире, человеческого мышления вообще. Его поэтика определяется адекватностью, спецификой преодоления пространственно-временных отношений в смысловом поле культуры и толерантностью как условием диалога и как своеобразным результатом.

Вопросы и задания к теме

1. В чем заключается философская многозначность слова «перевод»?
2. Каковы, по вашему мнению, ключевые трудности межкультурного диалога и как эта проблема отражается в современной русской литературе?
3. Охарактеризуйте культурно-исторический контекст, в который помещают современные авторы образ героя-переводчика.

Т е м а 5
**Женская проза России:
некоторые особенности художественной философии**

5. 1. Понятие женской прозы в России. Современная ситуация

В России понятие «женская литература», с одной стороны, появилось довольно рано, в 30–40-е годы XIX века С другой стороны, ее оценка в отечественной критике до сих пор остается неоднозначной, очень часто определение «женская» воспринимается и критикой, и самими авторами как «неполноценная». Ситуация эта начинает меняться лишь в конце XX века, на рубеже 80–90-х годов, когда на арену русской литературной жизни выходят «новые амазонки» — сборник с таким названием появляется в 1991 году и в купе с другими коллективными художественными манифестами женской прозы (сборники «Не помнящая зла», «Абстинентки», «Брызги шампанского» и др.) заставляет критику обратить на себя внимание.

Несмотря на то что традиционный взгляд на женскую прозу как на литературу второго ряда во многом сохраняется, в критике и литературоведении всё чаще начинает звучать мысль о том, что женская проза обладает своей, альтернативной от мужской, философией и поэтикой, что в конечном итоге может ей позволить стать ключевым течением современной русской литературы, преодолевшим к тому же кризис постмодернизма.

В конце XX века творчество С. Василенко, Л. Ванеевой, Е. Тарасовой, Н. Горлановой, М. Палей соотносится в сознании читателей и критиков с некой общей художественной стратегией, которая базируется на особой «женской» философии, связанной в первую очередь с понятием «гендер» — культурный пол. В отличие от понятия «sex» с его чисто биологической характеристикой, гендер включает в себя идею полоролевого стереотипа — того, что традиционно предписывает культура мужчинам и женщинам.

На разрушении полоролевых стереотипов, выявленных в гендерных исследованиях, базируется, как показали ученые, творчество не только убежденных писательниц-феминисток, но и авторов,

которые всеми силами открещиваются от женской прозы — например, Т. Толстой. Связь художественного мира этой писательницы с гендерной философией убедительно выявляет Е. Гоцило, которая в своей книге «Взрывоопасный мир Татьяны Толстой» показывает, как разрушается в рассказах данного автора культурный стереотип. В частности, автор работы объясняет, как в рассказах «Охота на мамонта» и некоторых других герои обмениваются сущностями: мужчина перенимает женский тип поведения в бытовой и культурной ситуации, и наоборот.

Признавая тот факт, что в своих интервью Т. Толстая достаточно негативно отзывается о делении прозы на «мужскую» и «женскую», Е. Гоцило тем не менее считает, что гендерная философия оказывается внутренне присуща творчеству Т. Толстой: «Объявить Т. Толстую феминисткой — значит исказить ее взгляды, и это отлично показывают ее интервью. Однако было бы столь же неточным и безрассудным отождествлять прозу Т. Толстой с ее статьями или интервью. Не стоит абсолютизировать черты сходства между художественными и нехудожественными ее творениями и стараться избегать того, что М. Якобс назвал “движением к эмпиризму”, когда наивно не замечается разрыв между текстом и жизнью» [9. С. 74–89].

Итак, понятие «женская проза» связано не столько с биологической или социальной, сколько с культурно-философской концепцией, некоторые из аспектов которой мы попытаемся прояснить в данной статье. Особую роль в становлении художественной философии женской прозы играют идеи французского постструктурализма, прежде всего М. Фуко.

По мнению М. Фуко, женщине как маргинальному субъекту культуры свойственен дискурс признания. Фуко обращает специальное внимание на то, что дискурс признания в культуре — это всегда дискурс вины и что идеальной фигурой воплощения вины в истории является женщина [54]. Современные феминистские исследовательницы Элейн Шоултер (в книге «Женское безумие. Женщины, безумие и английская культура, 1830–1980»), Сандра Гилберт и Сюзан Губар (в книге «Безумная на чердаке: женщина-писательница и литературное воображаемое в XIX веке») доказывают, что основной формой женского литературного письма традиционно

является автобиографическое — как письмо признания. «Понятие “женского” в традиционной культуре предстает как символ иррационального и виновного, в предельном выражении — безумного» [10. С. 33–35].

Современная русская женская проза также в большинстве своем реализует дискурс признания через идею вины. Особенности воплощения этого дискурса, сущностное его наполнение в конкретных текстах женской прозы мы попробуем выявить. Мы постараемся показать, как в ходе «признания» говорящий субъект женской прозы разрушает традиционное понятие вины и ее искупления, как, изображая женщину в качестве объекта, которому навязывается комплекс вины, автор пытается преодолеть традиционные стереотипы в сознании читателя.

Следует заметить, что так называемая «вторичная» эмоция вины обычно соотносится в социобиологическом плане с понятием «стыд», которое базируется на страхе перед осуждением коллектива, выполняющего роль внешнего субъекта подавления. Культура вины, в отличие от культуры стыда, основана на самоконтроле, внутреннем подавлении, самоограничении субъекта. Таким образом, понятие вины может формироваться изнутри и быть связанным не только с традиционными практиками запрета на женскую сексуальность, но и с собственно-женскими стратегиями жизни и творчества. Рассмотрим лишь некоторые смысловые компоненты «вины» в текстах различных писательниц и попытаемся выделить общее и особенное в ее воплощении.

Чувство вины почти во всех исследуемых нами текстах связано с представлением о некой раздвоенности собственной сущности, воспринимаемой изнутри как помеха совершенству, грех. Так, в одном из лучших рассказов С. Василенко — «За сайгаками» первоначальное чувство вины формируется различными стратегиями «я» и «оно», которые условно могут быть обозначены как душа и тело. Душа, или «я», откликается на образы-символы, родственные себе, такие как птенец, птица, сайгачонок и т. д. Все они также соотносятся с образом Саши, которого невозможность соединения с героиней обрекла на гибель.

Тело героини, в свою очередь, живет своей жизнью — жизнью коллективного бессознательного, где преобладает стратегия обма-

на: тело бессознательно обманывает мужа, пытаюсь «спариться» с «носителем хороших генов», выражаясь языком социобиологии. Тело по отношению к душе выступает как более мощная, древняя, подавляющая сила: оно испытывает жалость к душе как другому, но попытка сближения оборачивается гибелью для души. В метафорическом плане это представлено в сюжете с птенцом, предваряющем основное действие в рассказе и предопределяющем финал: девочка заспала птенца, не уберегла его от смерти, тело раздавило душу, обрекло на гибель Сашу, чей облик в сознании героини столь схож с птицей. Телесная стратегия слишком груба для души, последняя выступает по отношению к первой не как равноправный партнер, а скорее как дитя, нечто слабое, уязвимое, то, что тело должно защищать. Сильное тело не принимает спасения от души, как героиня от Саши, ей нужно не спасение, а понимание: «А спасения мне не нужно. Мне нужно было, чтобы мы только поняли друг друга с этим парнем, а если нет, то зачем мне вечность и предки» [6. С. 230]. Таким образом, в сознании героини понятия вины и жизни тела оказываются тесно соотнесены, но само признание этого факта не означает стремления к покаянию, стратегия признания оказывается направлена не на спасение, а на утверждение альтернативной формы дискурса: «Потому что я была виновата во всем. Я была повинна во многих смертях — это был мой рок, это был мой крест, но об этом я не расскажу никому, не покаюсь, свое я буду нести на себе, не перекладывая, я не хочу спастись...» [6. С. 233].

Нельзя сказать, чтобы в данном рассказе С. Василенко реабилитировалась телесность, скорее речь идет о том, что никакая вина не заставит женщину предпочесть в своей сущности что-либо одно и тело, чувствуя вечную вину перед душой, всё равно будет оставаться самим собой. Не отрицая своей вины, тело не просит прощения. Таким образом, «вина» и «признание» вовсе логически не связаны с «покаянием». Привычная стратегия дискурса оказывается нарушена.

Более непримиримо по отношению к собственной двойной сущности настроена героиня Е. Тарасовой из рассказа «Не помнящая зла». Здесь рассказчица полна ненависти к своему телу и телесной, животной сущности человека вообще. Это чувство

формируется у героини после открытия ею тайны первородного греха: героиня не может простить человечеству, что «...оно рождается и рождается так примитивно... Как лошадь, собака, кошка, свинья <...> И она пыталась освободиться от греха быть животным, убежать от этой страшной сути — тайны рождения» [23. С. 202]. Героиня налагает запрет на тело, всячески уродует его. Но уродство тела ведет к обезображиванию души, которая начинает жить ненавистью и смертью. Своей «родиной» героиня провозглашает сумасшедший дом — единственное место, где, по ее мнению, любая телесность естественна и воплощается в своем подлинном, неизменно уродливом виде. По мнению героини, душа здесь совпадает с телом и не стыдится его. **Зов** «того дома», который слышит героиня в день своего 33-летия, знаменует для нее возможность единения с собственной плотью.

Комплекс вины в структуре признания данной героини, на наш взгляд, не столь значим, ибо он направлен вовне: она не столько оправдывается, сколько обвиняет. Но еще более значимым и явным, по сравнению с текстом С. Василенко, предстает комплекс, который может быть условно обозначен как «гордыня»: героиня не приемлет жизни тела как низменной и недостойной для человека вообще и для нее в особенности. Гордыня выражает и отношение героини к человеческой природе, и стремление самостоятельно определить свое место в мире сначала через попытку самоубийства, а затем как добровольный уход в «желтый дом», который для нее является единственным пространством, способным дать прощение, «не помнить зла».

Тело оценивается рассказчицей как тюрьма; модель исповеди одинокой личности, стоящей по ту сторону добра и зла, внутренняя и внешняя необычность героини и многие другие факторы заставляют вспомнить о романтическом герое. Раздвоенность телесности и духовности и способ ее преодоления здесь во многом соответствуют традиционному романтическому мироотношению.

Раздвоенность личности героини в соотношении с чувством вины и генетической «памятью зла» формирует и сюжет прозы Л. Улицкой, у которой, в отличие от С. Василенко и Е. Тарасовой, гораздо четче проведена граница между автором и героиней и сам по себе дискурс вины может воплощаться по-разному. Прежде все-

го рассмотрим в этой связи своеобразную диологию — рассказы «Чужие дети» и «Подкидыш», объединенные общей системой героев: слово здесь отдано безличному повествователю.

Рассказ «Чужие дети» изображает ситуацию рождения близнецов, повлекшую за собой семейную катастрофу: отец отказывается верить, что это его дети, обвиняя любящую жену в распутстве. Сознание женщины не в силах этого перенести, и она сходит с ума. Не будучи виноватой, она начинает оправдываться перед мужем в своем воображении, выстраивая речь по кольцевой композиции: «...мы так любили друг друга, ты так хотел ребенка, я родила тебе сразу двоих, а ты говоришь, что это не твои дети, но я ни в чем не виновата перед тобой, как же ты можешь мне не верить, ведь мы так любили друг друга, ты так хотел ребенка, я родила тебе сразу двоих...» [50. С. 132]. Транслируя речь героини, безличный повествователь ориентируется на фольклорно-мифологическую традицию, в которой цикличность, замкнутость является основой основ. «Зациклившись», закрывшись от мира словом, героиня оказывается вне времени и пространства. Воображаемая реальность дарит женщине возможность противостояния дискурсу вины, который навязывается ей извне как существу родовому — муж обвиняет ее исходя из того, что она женщина: «Смолоду он боялся женщин, считал их существами низкими и порочными. Исключение он делал для покойной матери и для жены. Теперь разом рухнула его вера в Маргариту как существо высшее и безукоризненное. <...> Измена жены была для него несомненна, а мелочными подсчетами женских сроков он не занимался» [50. С. 131]. Дискурс вины в данном случае приходит из внешнего мира, который подразумевает женское признание как само собой разумеющееся и назначает ей наказание в виде презрения. Иной дискурс, не содержащий признания вины, не воспринимается. Таким образом, безумие для женщины — это выход за границы мужской нормы мышления, которая в реальной действительности, в «нормальном мире» непререкаема.

Интересно, что мотив «раздвоенности» в этом рассказе также присутствует и так же, как вина, приходит к женщине как внешнее, другое, как зло. Он воплощается не только в образах девочек-близнецов, но и в снах, которые «...кончались непременно появлением двух враждебных существ, всегда небольших и симметричных.

Они приходили то в виде двух собак, то в виде двух карикатурных фашистов с автоматами, то в виде ползучего растения, разделявшегося надвое» [50. С. 131].

Чувство вины формирует и сюжет следующего рассказа о тех самых детях-близнецах, которые его породили. Теперь младшая пытается занять место старшей, отнять право первородства, что выражается в краже имени: Виктория называет себя именем сестры — Гаяне. Можно предположить, что стратегия раздвоения женской сущности на хрупкую, ранимую душу и крепкое тело здесь воплощается автором в образах сестер-близнецов: старшая наследует духовную сущность матери и подсознательное чувство вины, младшая предстает как тело, узурпирующее власть над душой и право первородства. Семейный доктор, столкнувшись с этим, вспоминает библейский миф о детях Исаака Иакове и Исаве: «...он улыбался своему подслеповатому праотцу, обманутому некогда сыновьями именно этим способом и на этом самом скользком мифологическом перекрестке» [50. С. 141]. Но драма первородства заключается именно в том, что обман судьбы невозможен: именно Гаяне, старшая, в конце концов принимает бремя вины как должное: «Это была вечность <...> вины перед матерью. Она поверила сестре сразу и неколебимо. Все объяснялось: тонкие тревоги ее жизни, беспокойства, темные предчувствия и неопределенные страхи получили полное оправдание <...> если она, Гаяне, виновата в болезни бедной ненастоящей матери Маргариты, то лучше всего ей будет умереть <...> ей казалось, что достаточно найти укромное место, сжаться там в комочек, и одного ее горячего желания не жить будет достаточно, чтобы никогда не проснуться» [50. С. 157–158].

Вина, которой мучается Гаяне и от которой она спасается сном в позе не рожденного младенца, придумана ее сестрой Викторией, подсознательно стремящейся к устранению соперницы. Жестокость шутки, которая убедила легковерную (как отец) и тонко чувствующую (как мать) Гаяне в том, что она подкидыш, заставляет вспомнить и о других братьях библейской истории. Но самое главное происходит в развязке рассказа: обретшая вину Гаяне освобождает мать из клетки безумия — возникает как бы новый цикл передачи вины — от матери к дочери, а смысл происходящего должен для всех остаться тайной. Причины «безумия» Гаяне взрос-

лые никогда не узнают. Виктория же «не помнит зла», нанесенного сестре, она — тело, не способное к рефлексии.

Авторское слово в данных рассказах, как и вообще в творчестве Л. Улицкой, стремится к объективности, отстраненности, для чего в описании событий и состояний героев иногда используются научные термины из области биологии и медицины. Но феномен женского безумия не определяется терминологически, душевная болезнь женщины всегда загадочна, непознаваема, ибо не исчерпывается ни виной, ни даже признанием.

Борьба тела за право обладать душой у героинь Улицкой, как правило, заканчивается выходом в пограничную реальность: заболевает душевно и гибнет физически Маша из повести «Медея и ее дети»; навсегда теряет прежние представления о реальности Ольга Александровна из рассказа «Лялин дом»; погружается в мир книг, предпочитая его реальному, Сонечка из одноименной повести. Душа героини ограничивает свою свободу чувством вины, которое может проявляться по-разному: Сонечка ощущает вину за незаслуженное, как ей кажется, счастье; Ольга Александровна — за грех (в ее понимании) не преодоленной плотской любви; Маша — за гибель родителей (вина, навязанная ей извне) и невозможность примирить свою душу с бездушностью, телесностью Бутонова. Маша пытается принять чужую веру («прими как факт» — говорит ей сестра о своей связи с Бутоновым), но не может. Возможно, смирившись с «фактом», она бы излечилась. В отношении Маши автор достаточно четко прописывает диагноз, который, однако, оказывается меньше, проще трагедии героини. Медея же воплощает вину уже самим именем.

Вероятно, авторское сознание в прозе Л. Улицкой тоже знает раздвоенность, ибо герои очень часто отчетливо делятся на два лагеря — тех, кто выбрал жизнь в ее биологическом варианте, и тех, кто предпочел «гуманитарное» существование. В произведениях они тоже функционируют парами: Медея и Сандрочка, Маша и Ника, Сонечка и Яся и т. д. Каждый по-своему прав, и свобода невинности, незнания первородного греха выглядит порой так же привлекательно, как духовная жертвенность. «Гуманитарий», книголюб, поэт, преподаватель зарубежной литературы — всё те же Сонечка, Маша, Ольга Александровна не могут избавиться от бреме-

ни вины, и в этом состоит их главное признание миру. Они добровольно обрекают себя на заточение в монастыре собственного духа.

Оппозиция «природное/культурное» существует и в сознании автора — он стремится к ее преодолению, обращаясь к мифу, где нет нравственной маркировки того и другого. Старый Аарон рассказывает правнучке Лиле историю Земли Обетованной, замечая при этом: «Я же не говорю тебе: это плохо, это хорошо. Я говорю как было» [50. С. 166]. В этой формуле для автора воплощается один из способов преодоления пропасти между духом и телом.

Итак, если говорить о концепции женского дискурса в современной русской прозе, можно сделать вывод о том, что она (концепция) складывается из анализа двух сущностей — телесной, биологической и духовной, связанной с культурой вины. Преодоление их разъединенности, обособленности, возможно, станет дальнейшей задачей женской прозы.

Следующим общим моментом художественной философии женской прозы, на который необходимо обратить внимание, является объединяющий большинство женщин — общепризнанных мастеров прозы образ героини-«дурочки». Как мы уже выяснили, понятие «безумие» не является в гендерной философии и, как следствие, в женской прозе негативным — оно означает иной, отличный от нормативного мужского тип мышления. Что же касается русской женской прозы, то здесь, как мы увидим, это понятие не имеет столь четко выраженных гендерных границ.

Философская концепция героя (причем именно положительного, часто идеального героя) у большинства женщин-писательниц, в какое бы литературное течение их не определяли критика и литературоведение, оказывается сходна. «Постмодернистка» Т. Толстая в рассказе, названном по имени главной героини «Соня», вкладывает в уста рассказчицы фразу: «Ясно одно: Соня была дура» [48. С. 6]. Представительница «неонатурализма» С. Василенко называет свою повесть «Дурочка». Образ «дурочки» достаточно многообразно, в разных аспектах явлен в творчестве Л. Улицкой («Дочь Бухары», «Народ избранный», «Сонечка» и др.). У Л. Петрушевской представление о подлинно страдающей, берущей на себя грехи мира женщине тоже связано с образом «дурочки» («Такая девочка, совесть мира»).

«Глупость» героини в определенной степени здесь связана с разрушением гендерного стереотипа: женщина-писательница отказывается от «мужской» концепции «умной дурочки», которая, по слову героя Л. Толстого, «не устаивает быть умной». Ведь при нарочитом пренебрежении умными разговорами героиня Толстого оказывается в конечном итоге житейски умна и даже в какой-то мере деспотична по отношению к предмету своего счастья — графу Безухову. Современную женскую прозу не интересует «благополучная дурочка», которой воздалось за интуитивную мудрость (один из гендерных стереотипов как раз заключается в том, что женщина, в отличие от мужчины, живет не разумом, а интуицией, и это принимается в качестве нормы). Разрушение гендерных стереотипов требует смены концепции главного героя. Грубо говоря, не Наташа Ростова является подлинной героиней женской прозы, а «Соня-пустоцвет».

Здесь мы как раз и можем зафиксировать момент постмодернистского переписывания текста «старой литературы»: второстепенный персонаж — Соня из «Войны и мира», Варенька из «Анны Карениной», тетя Лизон из «Жизни» Мопассана — вдруг становится подлинной «героиней романа». Автор возрождает жизнь героини из ничего, из одного только звука имени: «Жил человек, и нет его. Только имя осталось — Соня» [48. С. 5].

Но по сравнению с традиционной «говорящей» концепцией имени героини в текстах А. Грибоедова, Л. Толстого, имя Соня в женской прозе обретает совершенно новую судьбу и характеристику. Во-первых, ее внутренняя сущность и внешняя судьба прямо противоположны «магии имени»: София — мудрость. И Соня Т. Толстой, и Сонечка Л. Улицкой не подходят под определение «девушки неглупой», а в глазах окружающих и вовсе выглядят блаженными — в низком, бытовом смысле этого слова. При этом активизируется другое значение имени, связанное с омонимичным ему словом: обе Сони живут как во сне — их внутренний мир формируется другой, нездешней реальностью, понятиями вечной любви, абсолютной преданности, верности идеалу. И если в прозе XIX века за именем Соня закрепилась если не отрицательная, то во всяком случае неопределенно-безразличная оценка, то в женской прозе оно становится символом душевной чистоты, «голубиной» крото-

сти (не случайно Соня из рассказа Т. Толстой носит на лацкане пиджака эмалевую брошку-голубка).

Образ дурочки во всех ее ипостасях и при любом имени восходит в женской прозе к идее избранности, жертвенности во имя спасения возлюбленного, человека, мира. Здесь русская женская проза опирается на мощную предшествующую традицию — феномен русского юродства с его особой логикой и нетривиальной мудростью, в свое время, как и женская проза, отринувшей стереотипы культуры. Слова героини Л. Улицкой из рассказа «Народ избранный» вполне наглядно демонстрируют эту логику. Героиня-калека, утешая свою подругу по несчастью, говорит: «Ах, думаю я, хорошо! Вот оно, мое место: калека, стою у храма, проходят люди мимо, каждый посмотрит и про себя скажет: слава тебе, Господи, что ноги мои здоровы и что не стою здесь с рукой-то! А другой и совестью зашевелится, смекнет, что Богу не благодарен за все благодеяния его. Ты на попрошаек не смотри, Зина, у них одна забота — денег набрать. А настоящий нищий, Зиночка, Божий человек, Господу служит! Он избранный народ, нищий-то!» [50. С. 107].

Здесь философия героини женской прозы смыкается с одной из важнейших концепций героя в русском постмодернизме вообще, ибо идея знакового поведения, заключающая урок для окружающих, которую несет в себе юродивый как Божий избранник, оказывается важна для современного этапа развития русской литературы.

Итак, русская женская проза, с одной стороны, принимает и художественно осмысливает философские категории европейского феминизма, а с другой стороны, переписывая сюжет русской литературы, обращается к незабываемым понятиям и образам, соединяющим в себе нравственное и эстетическое начала.

5. 2. Этико-эстетические принципы журнала «Новый мир» в конце 60-х годов XX века и авторская позиция в рассказе Л. Петрушевской «Слова»

Формирование индивидуальной художественной системы творческой личности, безусловно, несвободно от влияния эстетической среды, духовных авторитетов эпохи. Но, с другой стороны,

большой художник, как правило, вступает в невольный конфликт с устоявшимися идеалами своего времени, как бы он ни чтил их, как бы ни благоговел перед ними.

Примером такого невольного конфликта могут служить отношения между признанным лидером, вождем прогрессивного искусства 60-х годов, главным редактором журнала «Новый мир» А. Т. Твардовским и Л. Петрушевской, молодым автором, написавшим в тот период всего несколько рассказов. Как рассказывает сама Л. Петрушевская, в ее жизни «...Твардовский был тем “значительным лицом”, от которого действительно зависела дальнейшая судьба.

(Я пользуюсь гоголевской формулой, но это от моего тогдашнего отчаяния — кто бы знал, как мы любили его, как читали! Каждую строчку на просвет <...>

Его “нет” могло означать, что я неправильно выбрала свою дорогу, иду не тем путем. <...>

А дело было в том, что в конце 1968 года А. Т. Твардовский вынул из набора “Нового мира” мои первые рассказы. Инна Борисова, воспользовавшись тем, что А.Т. был в командировке, заслала их в печать, неизвестно на что надеясь. А.Т. вернулся и первым делом, разумеется, стал читать номер» [26. С. 171].

Эпизод этот интересен тем, что произведения молодого талантливого автора подверглись «прогрессивной» цензуре, были отвергнуты журналом, который занимал ведущие позиции в литературном процессе страны, да и всего мира, и уже открыл немало выдающихся писателей. Почему же еще одного открытия не произошло, вернее, оно затянулось на целых 20 лет? Какие черты творческой индивидуальности оказались несовместимы с «направлением» журнала? Попробуем ответить на этот вопрос, соотнеся некоторые постулаты новомирской эстетики с анализом авторской позиции в одном из отвергнутых рассказов.

Как пишет в своей монографии о Твардовском Т. А. Снигирева, «правда жизни, позиция автора, художественное достоинство литературы — те высокие ориентиры, которыми руководствовался “Новый мир” Твардовского при выработке стратегического поведения журнала, они определяли и его практическую деятельность, и повседневную тактику» [46. С. 240].

Сложно предположить, что вышеперечисленные критерии в общем смысле не совпали с художественными принципами текстов Л. Петрушевской. Чтобы понять, в чем же все-таки выразилось расхождение, обратимся прежде всего к комментариям А. Т. Твардовского, главного редактора «Нового мира», оставленным на полях рукописи Л. Петрушевской: «Твардовский зачеркивает “пьяным” и пишет на полях “выпившим”. Затем идет следующий пассаж: “Но я считаю, что пьяный тоже человек”. На полях опять: “выпивший”. Затем он перестал править, видимо поняв всю безнадежность этого дела. В конце было написано его рукой: “Талантливо, но уж больно мрачно. Нельзя ли посветлей. – А.Т.”» [26. С. 171].

Итак, «правда жизни» подверглась определенной цензуре, не находящей в рассказах молодой писательницы, по выражению всё того же Твардовского, «мужества жизнеутверждения». Не случаен в этом контексте диалог на первом этаже редакции «Нового мира», произошедший после беседы Л. Петрушевской с А. Т. Твардовским: «Внизу, на первом этаже, в отделе прозы, меня ждали — Анна Самойловна Берзер, Инна Петровна Борисова и Лева Левицкий, сотрудник отдела поэзии.

— Ну что?

Я ответила:

— Он сказал все ему приносить что напишу.

Смешливый Лева резюмировал:

— “Я сам буду вашим цензором”?» [26. С. 173].

«Правда жизни» должна быть «посветлей». А в чем же заключаются расхождения между «Новым миром» и Л. Петрушевской по поводу позиции автора? Конкретно об авторской позиции в прозе Л. Петрушевской сохранилось следующее высказывание А. Т. Твардовского: «...но меня не устраивает позиция, когда автор сливается с серостью, бездуховностью и как бы сам тоже оказывается посреди своих малоинтересных людей. Это, к сожалению, есть в Петрушевской. Бездуховность плюс секс» [46. С. 234]. По мнению «главного» критика «Нового мира» В. Лакшина, «авторская позиция должна быть высокой, до которой еще надо дотянуться» [46. С. 240]. Главное же, на чем настаивает редактор и критика, это «четкое различие голоса автора и голоса главного героя». За «неразличение» доставалось и В. Тендрякову, и Ф. Абрамову.

Неразличение автора и героя стало одним из главных обвинений в адрес Л. Петрушевской. Позиция автора, поднявшегося над героем, по мнению ведущих критиков «Нового мира», должна быть обозначена в прямом слове.

«Бездуховность», «серость» плюс «секс». Таким образом, для эстетики «Нового мира», помимо внешних цензурных ограничений, существовали собственные «табу», связанные, как мы увидим в дальнейшем, с выходом за пределы привычной философии слова и авторского мироотношения. «Серость» — эпитет, определяющий художественное достоинство, качество литературы, по мнению некоторых критиков «Нового мира», — результат «мелкотемья», забвения заветов классики писать «о сущем». Проблема «сущего» в искусстве — камень преткновения во взаимоотношениях различных поколений русских писателей, в том числе шестидесятников и «отставших» (метафорическое определение, данное своему поколению В. Маканиным, — см. его повесть с одноименным названием), большая часть которых составила литературный процесс 80–90-х годов XX века.

В чем же заключается «сущее» и каким образом может быть понята авторская позиция в рассказах Л. Петрушевской? Не имея в данном случае возможности рассмотреть все ее произведения, отвергнутые «Новым миром» (среди них «Такая девочка», «Рассказчица», «История Клариссы»), мы остановимся лишь на рассказе «Слова», который подвергся личной правке главного редактора и которому может быть адресована большая часть обвинений А. Т. Твардовского.

Совершенно очевидно, что автор в данном рассказе проявляет себя не в прямом высказывании, а в выборе сюжетной ситуации, в принципе отбора жизненных явлений, постановке проблемы, которая находится в центре авторского внимания. Сюжетная ситуация — разговор с «пьяным», или, по слову Твардовского, «выпившим», — свидетельствует на тот момент времени об авторской устремленности за пределы ставшего привычным общественного конфликта в область обыденных, «серых» взаимоотношений между полами. Сам разговор о сущности события оказывается табуирован, жизненные явления, на которые обратил внимание автор, не просто из разряда «тьмы низких истин» — они не проговарива-

емы, заклеены формулой «бездуховность плюс секс». Речь здесь может идти о том, что автор разговаривает с читателем на языке тела, соотнося слово и тело как близкие категории, а не разводя их, как было принято в эстетике 60-х.

В рассказе «Слова» сознание рассказчицы, по воле автора, лишено способности сформулировать смысл события, но наделено правом подробного изложения, сквозь которое легко прочитывается табуированное значение. Итак, рассказчица излагает историю о том, как к ней в электричке подсаживаются двое подвыпивших мужчин и пытаются завязать знакомство. Девушка неожиданно отвечает одному из них, вступая в разговор, что само по себе неправильно с точки зрения «общества». Затем появляется третий мужчина, который также стремится к общению. Двое первых попутчиков закуривают прямо в вагоне, после чего разъяренные пассажиры требуют, чтобы мужчины немедленно вышли. Первые два попутчика исчезают, девушка вынуждена терпеть неприятного ей третьего мужчину до конца маршрута. Данный сюжет годился бы лишь для зарисовки, если бы рассказчица в ходе повествования не настаивала на неопределенном, смутном, но всё же безусловном чувстве вины, которое у нее вызвали эти события. В чем же заключается вина рассказчицы и как в ее слове отражена авторская концепция?

Для того чтобы это понять, в слове героини-рассказчицы нужно выделить сюжет-диалог, который завязывается между нею и мужчинами, понять, какой смысл с самого начала вкладывают в «слово» различные субъекты сознания, обозначенные в речи героини.

Завязкой этого сюжета является встреча в электричке: «Первое, что я от него услышала, было, вот что девушка сидит одна и тут можно присесть. Их было двое...» [28. С. 68]. Рассказчица воспроизводит события в прошедшем времени, но достаточно точно, подробно передает форму и смысл чужого слова, что свидетельствует об авторском желании проникнуть в этот смысл. Далее происходит вовлечение рассказчицы в диалог, которого лучше было бы избежать. Таким образом, сразу же оказывается нарушено бытовое правило, предписывающее девушкам ни в коем случае не знакомиться в транспорте. Сюжет с самого начала строится на ошибке — неправильной оценке ситуации героиней, которая слишком

дорожит своим и чужим человеческим достоинством, чтобы не откликнуться на слово. Бесхитрое, искренне доброжелательное поведение героини провоцирует развитие сюжета подсознания, который героиня контролировать уже не может: «Моя подруга всегда ругает меня за то, что я отвечаю пьяным и они втягивают меня в долгие разговоры. <...> Все идет помимо меня. Меня спрашивают, я отзываюсь автоматически. Мне становится стыдно...» [28. С. 69]. Далее примечательным оказывается тот факт, что «чужое», «мужское» сознание вначале испытывает шок, оказывается обескуражено «открытостью», а затем вступает в диалог по новым правилам, которые в смысловом, этическом плане моделируют ситуацию как более интимную, не соответствующую разговору в электричке: «Они начинают долго объяснять, что вовсе не имели ничего плохого в мыслях о такой девушке, они выворачиваются наизнанку, чтобы объяснить и понять смысл вещей, который только что был ясен <...> И из-за этого они испытывают ужасное чувство вины, что начали разговор ни для чего, а им отозвались, и теперь нужно оправдываться, извиняться, объяснять, зачем этот разговор» [28. С. 69].

Теперь становится ясно, что сам факт произнесения ответного слова приравнивается к нескромному, легкомысленному поступку, последствия которого могут быть для девушки самыми неприятными. То, что героиня-рассказчица принимает за «легкое, дорожное, чистое знакомство», на самом деле в глазах окружающих, пока безгласных пассажиров (они проявят свою оценку в финале), выглядит как нечто вопиюще-нескромное. Слова здесь воспринимаются даже не как знак флирта, а как аналог телесного совокупления, именно из-за их излишней откровенности, направленности на быстрое духовное сближение: «Он мне рассказал, что у него была жена, которая умерла родами от инфаркта. <...> Я ему рассказывала о том, что моя дочка живет в очень далекой деревне на даче <...> что каждый раз, когда я уйду пешком от своей дочки к трехчасовому автобусу <...> то я всегда очень живо себе представляю, что, когда я доберусь до города, начнется война и моя дочь осталась в деревне» [28. С. 70–71].

Слово героини, как подчеркивает она сама, правдиво, а слово героя — ложно. И то и другое в плане телесной стратегии оказы-

ваются значимым: «правдивое» слово героини демонстрирует открытость, незащищенность, готовность к диалогу, который здесь является для чужого сознания метафорой соития, так как «лживое» слово героя сознательно реализует стратегию проникновения, пытаясь поселить в душе женщины как объекта определенные чувства: «Он говорил мне, что к нему очень липнут двадцатилетние девчонки, но что все это не то, а здесь большую роль играет его двухкомнатная квартира. И никогда ни с кем из этих девушек он не чувствует себя, как с женой» [28. С. 7]. Значимой, помимо традиционно проговариваемых сюжетов в плане стратегии обольщения, является сама конструкция жестокого романа «Он говорил мне...». Героиня-рассказчица готова принять собеседника таким, каким он хочет казаться, не задумываясь о причинах и стратегии «вранья». «Простота» героини невольно провоцирует окружающих на почти прямое проявление желания. Здесь, пожалуй, уже становится понятно, почему автор спрятался за рассказчицу. Он не имеет права на «наивную» позицию, тем более — на провокацию.

Так «слова» героини и героя у всех на глазах, или, что вернее, «на слуху», симулируют сюжет обольщения, который становится всё более и более откровенным: «И поэтому, когда ко мне на пустую скамейку <...> подсел еще один человек и сразу тоже начал разговаривать со мной, я ему тоже ответила. Но как я ни была разгорячена, я все-таки заметила, что он начал разговор со мной совершенно по-другому, чем тот, первый» [28. С. 71].

Вторая ошибка девушки (слово в сторону нового собеседника) приводит к кульминации событийного сюжета: в дело вступает третий субъект сознания — толпа, которая до сих пор молчала и слушала, всё больше и больше раздражаясь. Сидящие в вагоне люди находят нейтральный повод для крика и разгоняют, по терминологии поздней Петрушевской, «собачью свадьбу». Формальную причину для гнева пассажирам специально предоставляют два первых собеседника рассказчицы, которые неожиданно закуривают прямо в вагоне: «И тут началось что-то страшное. На них закричал прямо весь вагон, все, кто ехал в вагоне. Особенно кричали мужики. Причем видно было, что это только повод, предлог, что они уже давно хотели закричать» [28. С. 71–72]. Замена слова на жест у собеседников девушки происходит не случайно. Теперь уже они, как их

собеседница в начале рассказа, нарушают правила пространства, уже напрямую, не словом, а жестом. Этот жест вкупе со словами девушки: «Ну, правда, может, не стоит курить?» — дает им право ретироваться, оставив ее наедине с «тупицей». Закурив, они уже выходят за пределы интимного пространства, что позволяет окружающим вмешаться в ситуацию.

«Слова» заканчиваются фразой героини: «Но у меня осталось чувство, как будто я нарушила какой-то закон, сделала что-то, чего делать нельзя» [28. С. 72]. В своей словесной стратегии рассказчица нарушает закон по крайней мере трижды: в первый раз, когда она «заговорила с незнакомцем» и невольно предоставила слову функции тела; во второй, когда подключила к диалогу еще одного собеседника, что на языке телесности расценивается однозначно; и в третий раз — когда позволила себе присоединиться к мнению окружающих относительно курения в вагоне, отделив тем самым себя от собеседников, как раньше отделила себя от толпы, заговорила с ними. Получается, что героиня не знает «правил поведения», основанных на «телесном» смысле слов, не вписана в общество с этой точки зрения. Ее позиция невведения помогает автору зафиксировать тайный сюжет, прячущийся за словами. Попытка же самого автора в порядке самоцензуры и из эстетических соображений спрятаться за героем ни к чему не приводит — автора либо отождествляют с героем, либо упрекают в излишней сексуальности.

Безусловно, что для Твардовского в тексте Л. Петрушевской нарушены прежде всего законы эстетики, вне границ которых лежит и негласная мораль большинства, и язык тела. По сути в данном произведении слово и есть тело, что, вероятно, интуитивно почувствовал и чему воспротивился А. Т. Твардовский. Дело даже не в том, что текст лишен общественной проблематики или не имеет связи с судьбой «простого человека», а в том, что всё это в тексте наличествует, но прописывается совершенно другим языком, а точнее, с другой позиции, что с непривычки пугает редактора-мужчину. И. Борисову и А. Берзер это, наоборот, привлекло до такой степени, что они самовольно «заслали» рассказы в набор, а потом многие годы хранили их на антресолях «в хорошей компании».

Проговорив с «бездуховным» автором более трех часов, А. Т. Твардовский остался всё же при своем мнении, автор —

при своем. Ключевые слова в воспоминаниях Л. Петрушевской о Твардовском — «нет» и «дорога»: «На самом же деле оно, это слово [“нет” – Ю. С.], означало совершенно другое — я думаю теперь, что оно означало “иди своей дорогой, я тебе не помощник”. То есть он мне сказал буквально: “Если я это напечатаю, мне нечем будет вас защищать”» [26. С. 171]. Сама эта фраза может свидетельствовать и об обоюдном понимании того, что вписаться в литературный процесс 60-х годов для Петрушевской как художника означало бы катастрофу. Вероятно, Твардовский в глубине души понимал, что не только новое искусство несет в себе определенные издержки, но и новомирская эстетика, в свою очередь, оказалась не готова понять и защитить принципы нового искусства. Благодарность и понимание позиции А. Т. Твардовского со стороны Л. Петрушевской, быть может, полнее всего выражена в восклицании: «Как много он сделал для меня, когда вынул из журнала мои вещи!» [26. С. 180].

Вопросы и задания к теме

1. Каковы основные особенности развития женской прозы в России?
2. На какие философские идеи опирается женская проза?
3. В чем заключается своеобразие женского письма и чтения в русской литературе?
4. Какие этико-эстетические конфликты происходили в русской культуре в связи с развитием женской прозы?
5. *Задание повышенной сложности.* Проанализируйте один из рассказов Л. Петрушевской (например, «Чудо», «Теща Эдипа», «Стакан воды») и объясните, как в них подвергается пересмотру традиционная эстетическая модель сюжета или героя.

Тема 6

Региональная литература и ее современное изучение

6. 1. Литературные журналы Удмуртии: формы регионального и национального самосознания

Региональный журнал всегда сталкивается с определенными трудностями в формировании собственной концепции, призванной отличить его от изданий столицы и других регионов. В Удмуртии представлено несколько типов литературного журнала, различающихся по языковому принципу публикации текста. Так, например, журнал «Инвожо» публикует тексты на двух языках — русском и удмуртском, причем старается выдержать принцип перевода, своеобразного диалога, взаимообогащения культур: русские и иностранные тексты переводятся на удмуртский язык (см., например, переводы произведений писателей — нобелевских лауреатов И. Бродского, Октавио Паса, Шеймаса Хини и др. в № 7–8 за 2014 г.), а удмуртские — на русский. Журнал поддерживается финно-угорской культурной общественностью и представляет собой достаточно редкое по своей многогранности и концептуальной свежести издание, объединившее в первую очередь талантливых удмуртских писателей и переводчиков.

С 2007 года в литературную жизнь Удмуртии вошел новый литературный журнал на русском языке «Италмас». Отличительной особенностью этого издания является наличие серьезного литературно-критического раздела, в котором публикуются статьи общего историко-культурного характера. Журнал основан при содействии старейшего литературоведа и критика Удмуртии З. А. Богомоловой. На страницах данного издания мы также встречаемся с переводами удмуртских текстов на русский язык и с произведениями русских писателей Удмуртии. Наличие литературно-критического блока — безусловно, сильная сторона политики журнала, но до сих пор в нем мало уделялось места и внимания проблемам современной литературы региона: предпочтение отдается классикам удмуртской литературы. Обращение к признанным авторитетам диктует определенную политику в области критической мысли журнала —

по существу критика подменяется литературоведением, что в данном случае означает не отклик на живой современный литературный процесс, а скорее изучение истории литературы.

Старейший журнал «Луч», выходящий в Удмуртии на русском языке и учрежденный при содействии Союзов писателей России и Удмуртии в 1991 г., испытывает на протяжении всего своего существования различного рода трудности в плане выработки собственной культурной политики. Объединяясь для его создания, писатели и критики надеялись обрести возможность диалога с читателем, выработать некое смысловое поле, в котором удобно высказаться и быть услышанным.

«Луч» возникает в русле традиций русского литературного и общественно-политического журнала, но в эпоху, когда эти традиции утрачивают свою прочность и значимость под воздействием «рыночной политики», видоизменившей привычную газетно-журнальную и книжную систему нашей страны. Уже этот факт изначально обрекает журнал на потерю огромного числа среднего, массового читателя, хотя в начале 90-х годов надежда на его возвращение еще сохраняется у большинства литературных изданий. Редакция «Луча» пытается использовать все средства, даже приемы, продиктованные временем: скандальные произведения, провокационные публикации, — но это мало помогает. «Интеллигентный» «Луч», конечно же, не может соревноваться с бульварной прессой. Нового отзывчивого читателя журнал получает вместе с распространением Интернета в России: в номерах «Луча» появляются отклики из Австралии, Бразилии, Великобритании, Израиля, США, Японии. Это не разрешает всех трудностей редакционной политики в области диалога с читателем, но до определенной степени упрочивает статус журнала.

Недолгую историю журнала «Луч» тем не менее вполне правомерно разделить на три периода, которые будут определяться сменой редакционных коллегий и, соответственно, некоторым изменением концепции журнала. Первый период возникновения и становления журнала (1992–2002) связан с деятельностью и литературно-общественными интересами его редакции, состоящей в основном из профессиональных писателей Удмуртии. В этот период особое значение в редакционной политике приобретает

концепция плюрализма — права донести до читателя совершенно разные точки зрения по любым общественно значимым поводам: радикальные, консервативные, «правые», «левые», подчас просто абсурдные и не совсем грамотные. При этом редакция постоянно предупреждает читателя о несовпадении своего мнения с мнением автора той или иной статьи. «Общественный» блок журнала исповедует лишь одну концепцию — право свободного высказывания. Что касается «творческой» части, то она менее радикальна и поэтому более гармонична. Безусловно, значимым моментом первого периода существования журнала «Луч» следует признать формирование постоянного диалога с удмуртской национальной культурой, осуществляемого через перевод нередко уникальных фольклорных текстов и произведений современных удмуртских писателей.

Эпоха перестройки ощущалась журналом как «смутное время», в том числе и на уровне культурной ситуации. Это выразилось и в содержании «Луча», и в его формально-структурном оформлении: обложка радикально черного цвета, во тьме которой едва прочитывалось набранное мелкими буквами, в кавычках, название. Обычная структура «толстого» литературного журнала (проза, поэзия, критика и публицистика) была изнутри разбита на рубрики: «Частное мнение», «Эхо эпох», «Гостиная». Некоторые из этих рубрик сохранили свою значимость и по сей день, но многие — общественно-политические, дискуссионные — ныне исчезли. Значимость последних в эпоху возникновения «Луча» во многом определялась тем, что на глазах редакции и читателя происходил процесс разрушения прежде устойчивых ценностей в области истории, религии, политики, искусства. Мнение частного человека, дилетанта присутствовало в журнале наряду с мнением специалиста (а зачастую и в отсутствие последнего). Таковым, например, представляется выступление Федора Пукрокова, озаглавленное «Новый взгляд на Ближний Восток», его же ответы на анкету журнала «Луч» и многое другое.

Структура «Луча» в период 1992–2002 гг. отличается особой неравномерностью, «перекосами» то в сторону публицистики, то, наоборот, в сторону «художественности». В этом плане могут быть особенно показательны некоторые номера журналов за 2001 г. Если «художественная» часть журнала выдерживается на достаточно

высоком уровне, то публицистическая отличается крайней эмоциональностью, агрессивностью по отношению к «другой» позиции, будь то «иноверцы», чужие президенты, иностранные пророки или просто ученые-историки, с чьей точкой зрения автор заметки не согласен. В общем и целом о публицистике журнала 1992–2002 гг. можно сказать, что она по своему преимущественно полемическому пафосу скорее соответствует духу общественно-политической борьбы первых лет перестройки. «Луч» словно бы опаздывает в своем общественном развитии на несколько лет.

Дело, видимо, все-таки не в небрежности редакционной коллегии, которая прошла долгий и трудный путь, много выстрадала, прежде чем обрести свой журнал. Скорее это принципиальная позиция издания, являющегося детищем новой общественно-экономической и культурной эпохи, наступившей для всей страны. Всё — от черной обложки журнала с тонкими белыми очертаниями рисунка и шрифта до структуры и содержания — выражает неверность, призрачность света «Луча» в темном царстве. В первый период становления его задача — представить всё многообразие явлений новой, подчас страшной жизни, сохранив их размытый облик, не проявив собственной оценки этих явлений. В эпоху разрушения привычных форм жизни «Луч» нарочито рассеян и слаб, но уже в этот период он стремится жить не только собственными эстетическими интересами, но и вобрать в себя опыт разных культур и народов, влиться в российский литературный процесс. Журнал начинает активно публиковать на своих страницах авторов ближнего и дальнего зарубежья, стремится к сотрудничеству с другими изданиями.

Иной облик журнал приобретает вместе со сменой редакции в 2002 г. В «Луч» приходит новый главный редактор — им становится Николай Малышев. Теперь на обложке присутствуют все цвета российского флага: белый фон, голубое левое поле и красный луч, пересекающий обложку. При этом, несмотря на «государственные цвета», журнал перестает решать «государственные проблемы», сосредоточившись на собственно творческих, что существенно поднимает его эстетический уровень.

Сохраняя все значимые рубрики первого периода, журнал приобретает более четкую, устойчивую структуру. Новая, более стабильная эпоха диктует появление новых рубрик: детской —

«До 13 и старше», «Сетер@тура», которая представляет различные литературные сайты и электронные варианты журналов и которую не просто составляет, но ведет, комментирует молодой поэт Марат Багаутдинов (псевдоним — Дмитрий Суворов), и др.

Изменения в редакционной политике и концепции журнала мы можем наглядно продемонстрировать на примере № 1–2 за 2007 г., сквозной темой которого является освещение форума молодых писателей Приволжья, прошедшего в Саранске. Номер не весь отдан молодым прозаикам. Мы находим в нем посмертную публикацию стихов Натана Злотникова — дань памяти поэту, биографически и творчески связанному с Удмуртией, прозу Яны Жемойтелите, главного редактора журнала «Север», рассказ члена редколлегии журнала «Дружба народов» Леонида Бахнова и многое другое. Но именно сочетание произведений молодых литераторов с трудами зрелых писателей и создает живую концепцию номера, как бы говорит о непрерывном цикле творчества. Знакомя со своей версией современного литературного процесса, журнал стремится показать все пути его развития — от традиционного реалистического направления до постмодернистской игры.

Сквозная тема номера тщательно «прописана» в структуре журнала: рубрика «Форум молодых писателей Приволжья» есть и в «Поэзии», и в «Прозе», посвящена ему и довольно объемная информационно-критическая статья. Журнал включает в себя информацию обо всех молодых авторах, чьи произведения «Луч» разместил на своих страницах. Помимо участников форума из Удмуртии представлены начинающие литераторы из Ульяновска, Перми, Саранска.

Таким образом, во второй период своего существования (с 2002-го до 2010-х гг.) «Луч» существенно расширил границы своих интересов в сфере литературы, выйдя за пределы конкретных эстетических рамок и географических границ. Творчество молодых в журнале представлено уже на уровне не республиканского, а межрегионального и всероссийского конкурсов. С редакцией журнала сотрудничают многие известные писатели: Л. Бородин, В. Маканин, критик С. Чупринин и многие другие.

В журнале появляется традиция — публиковать произведения земляков и просто бывших соотечественников, волею случая ока-

завшихся вне России, но продолжающих говорить и писать на русском языке. Еще в первый период своего существования «Луч» печатал стихи и прозу, родившиеся в Израиле, Германии, даже Австралии.

Вокруг «Луча» постепенно концентрируются авторы, живущие в Удмуртии: поэты А. Демьянов, А. Сомов, В. Шихов, Д. Суворов; прозаики Г. Перевозчиков, О. Прозоров, В. Кулишов, С. Широбок-Эгра, В. Ар-Серги и др.

Сквозным текстом «Луча» в 2000-е становится текст «регионального самосознания» — произведения, связанные с изображением удмуртского региона как особого типа пространства, которое авторы осознают как уникальное, порождающее, в свою очередь, особые творческие индивидуальности. В 2004–2007 гг. практически из номера в номер на страницах журнала всё ясней формируются «воткинский», «глазовский», «ижевский» и другие региональные тексты. Эта тема соотносит сверхтекст журнала «Луч» с проблемами современной мировой культуры и требует отдельного рассмотрения.

В 10-е годы 21 века существенно омолаживается и изменяется состав редакции журнала. Главный фактор, обращающий на себя внимание, — приход в редколлегию молодых литераторов, основной профессией которых является нелитературная сфера деятельности. Еще в начале 2000-х достаточное количество материала в журнал поставляли «любители» — теперь они по существу начали определять стратегию журнала. Как и во всем мире, литература перестала быть профессией, она превратилась в хобби, дело для души. Это, с одной стороны, позволило журналу продолжить свое существование, дало новый импульс развитию региональной литературы, с другой — всё более и более отрезает его от большой литературы, превращает в сугубо местный орган. Литераторы «Луча» начинают вариться в собственном соку, не выезжая за пределы республики.

Критика, которая основана на профессиональной подготовке, первая сигнализирует о кризисе литературной жизни. «Луч» практически лишил себя рецензий, журнальных обзоров, критических статей. Рубрика «Вместо рецензии» говорит сама за себя. В ней печатают отзывы на произведения, опубликованные в журнале.

Критические замечания, как правило, мягки и зачастую непрофессиональны. В «Луче» встречаются библиографические обзоры, посвященные проблемам литературы за пределами журнала, но нет дискуссий на темы, связанные с литературными премиями, с собственными, внутрижурнальными проблемами, дискуссий с другими региональными и центральными изданиями на острые общественные и художественные темы.

Помимо обычных, общих для всех региональных изданий причин, здесь, на наш взгляд, имеет место фактор национальной и региональной психологии: страх перед возникновением спора, дискуссии связан с традиционными ограничениями, налагаемыми местной культурой, страхом нанести обиду другому человеку. В Удмуртии обиженный по традиции зачастую кончал жизнь самоубийством во дворе обидчика. Каковы бы ни были причины отсутствия острой дискуссии на страницах журнала, ее отсутствие и «застой» в критике тормозит развитие новых тенденций в прозе и поэзии. Развитие прозы в «Луче» в целом остановилось: тенденции, обозначившиеся в начале 2000-х годов (региональное самосознание, автобиографическое повествование, «жесткий» реализм, социальная проблематика), продолжают определять общий фон журнала в 10-е годы 21 века. Проза с формальной и содержательной точки зрения гораздо менее изменчива, нежели поэзия, — последняя качественно преобладает над прозой.

Итак, проблемы развития регионального литературного журнала на данном этапе тесно связаны как раз с «региональностью», понимаемой как недостаточная открытость широкому пространству литературной жизни, и слабым развитием и участием в журнальной жизни профессиональной литературной критики.

6. 2. Региональное самосознание автора в прозе писателей журнала «Луч»

В соответствии с некоторыми тенденциями развития современной литературы, в прозе Удмуртии в последние годы появилось достаточно много произведений, связанных так или иначе с образом места — родной земли, с которой у творца сложились свои, особые

отношения. Мы не будем говорить сейчас о довольно многочисленных произведениях в стиле фэнтези, где авторский мир строится на удмуртском национальном, фольклорном материале, — это вопрос отдельного исследования. Сосредоточимся в основном на жанре классического рассказа, который, как обычно, наиболее мобильно и адекватно отражает различные формы отношений автора и региона, в котором он живет. На наш взгляд, отношение автора к месту проявляется и в выборе субъекта, повествующего о регионе. Автор, повествователь и рассказчик являют собой различную степень близости субъекта к краю, демонстрируют проблемы регионального сознания в разных ракурсах.

Начнем с текста, где ярко выражено «я» творца и ведущим является личностное восприятие региона. Такой подход мы обнаруживаем в прозе поэта с очень сложной судьбой — Никиты Шагимарданова (1943–2000). «Жестокая правда» — цикл рассказов «non-fiction», в котором герой автобиографичен, повествование идет от лица «я», что подчеркивается даже в названиях: «Как я картошку окучивал», «Как я бежал из рабства», «Как я диспетчершу напугал» и т. д. «Я» в данном тексте — субъектная форма, предельно приближенная как к концептуальному, так и к автобиографическому образам творца, но не подменяющая собою эти образы. В задачу «лирического я», как мы условно обозначим эту субъектную форму, входит создание сюжета отношений между поэтом и родным краем.

С первых строк цикла звучит авторская самохарактеристика: «Ко мне, профессиональному бомжу, на днях подошел старый знакомый. Надо окучить картошку. Работы хватит — десять соток. Найди еще двух-трех приятелей» [57. С. 59]. Автобиографический герой не представляется ни поэтом, ни прозаиком. Он — «профессиональный бомж». Но ведет он себя внутри изображаемого мира как поэт, история развивается по слову А. С. Пушкина: «чужие люди за него зверей и рыб ловили в сети». Герой ощущает себя не работником и не бомжом, а личностью, наделенной особыми правами, некоронованным принцем: «...я, как бригадир, налил себе полный стакан, остальное отдал рядовым труженикам. Приехали в поле. Говорю: перед работой тоже полагается выпить. Хозяин снова вынимает бутылку. На свежие дрожжи, да еще на жар-

ком июльском солнышке, я сразу же, как говорится, окосел. Стал пенять хозяину, что он-де устраивает негритянскую плантацию, издевается над людьми. Тот постелил мешки на траве и уложил меня спать» [57. С. 59]. Примечательно, что хозяин не возмущается ленью «работника». Даже наоборот — «работник» помыкает хозяином. Уверенность в собственной защищенности, всеобщей любви к себе идет, конечно же, от тайного, скрытого, но действительного статуса — статуса поэта, который у себя дома, на родной земле, всегда будет иметь право на особое положение: «Проснулся я, когда все было закончено, оставалось только сесть в машину. Дома хозяин усадил нас за стол. Обед был великолепен! Так что заработать на хлеб мне плевое дело. Стоит только захотеть» [57. С. 59]. В последних фразах ощущается элемент самоиронии и самоуверенности одновременно. Творческий статус защищает поэта от «черного» труда даже на дне жизни, предохраняет сознание от разрушения, отчаяния.

Рассказ «Как я бежал из рабства» повествует о выходе за границы родного пространства. Он начинается с фразы: «Когда у меня не было ни одной квартиры, я часто спал на вокзале» [57. С. 60]. Ее можно было бы истолковать как сентиментальную, бьющую на жалость, если бы не ирония, ощущающаяся в словосочетании «ни одной квартиры». Как мы увидим в дальнейшем, квартира (и квартиры во множественном числе) — слишком ничтожная ценность для данного сознания. Сюжет рассказа достаточно страшен: автобиографического героя напоили «особой» водкой какие-то кавказцы и увезли с родного глазовского вокзала в неизвестном направлении. Очнулся герой уже подневольным рабочим. Но мир продолжает узнавать в нем если не поэта, то несчастного заложника обстоятельств, которому надо непременно помочь. Изображать жертву автобиографический герой умеет мастерски. Из рабства его увозит шофер «скорой помощи» и пересаживает затем на огромный самосвал. Самосвальщик в свою очередь передает его «бортовому зилку», а этот довозит до станции и вручает деньги на дорогу до Глазова. Даже кавказцы в конце пути героя попадают к нему «правильные», с «правильной» водкой.

Итак, герой, путешествуя по своей и чужой воле, стремится к возвращению в родное пространство. «Я» поэт свободно

в выборе форм жизни, стратегии поведения, но испытывает под-сознательную зависимость от родного города. В рассказе «Как меня в вытрезвитель не взяли» прописывается четкая оппозиция «свои – чужие». В качестве «чужих» фигурируют ижевчане. Родной глазовский леспромхоз, по которому без страха в любом состоянии ходит герой, посещают ижевские милиционеры — они-то по незнанию и забирают героя в вытрезвитель. Выручает знакомая фельдшерица из медвытрезвителя и опять же знакомый глазовский капитан милиции, который подвозит Никиту до дома и объясняет ему произошедшую «ошибку». То есть практически извиняется: в своем пространстве автобиографический герой — личность неприкосновенная.

В рассказе «Как Мартьянов был эксплуататором» поведение героя вновь ориентировано на статус поэта, стоящего по ту сторону добра и зла. Чтобы выбраться из неприятной ситуации, герой сочиняет историю о хищном эксплуататоре Мартьянове, который якобы нанял его на работу и морит голодом. Пикантность ситуации состоит в том, что «относительный бизнесмен» Мартьянов — друг Никиты, «очень своеобразный поэт и великолепный фотограф» [57. С. 60]. Несчастному «работнику» все сочувствуют, кормят, поят, помогают добраться до дому. Так язык доводит героя до Глазова. Здесь уже закрепляется особенность пространственного сюжета героя — он постоянно, практически во всех рассказах совершает путешествие из Глазова в Глазов. Важно также, что автобиографический герой пользуется в своих целях мифом о «злом новом русском», уточняя, что «...таким у нас на родине достаточно плохо и без Никиты» [57. С. 60]. Таким образом, мир Удмуртии, впрочем, как и прилегающей к ней Кировской области, принадлежит в сознании автора не бизнесменам, а поэтам. Автор не испытывает в новой реальности трагического слома, не ощущает кардинальной смены статуса. Город Глазов для него — дом, где нет «ни одной квартиры», но это не столь важно. Автор преодолевает страх перед бездомностью во многом благодаря особым взаимоотношениям «я» и пространства.

Заключительную тему «глазовского цикла» можно обозначить как «Поэт и царь». Она звучит в рассказе «Как Александр Александрович Волков сказал: “Жестокая правда”». А. А. Волков — первый

президент Удмуртской Республики — когда-то руководил Глазовом, был председателем глазовского исполкома в начале перестройки. О том, как «царь» внимателен к словам поэта, пришедшего к нему на прием по поводу квартиры, повествуется в этом рассказе: «— Слушай, Никита, ты раньше все время повторял “тоже верно”. Почему теперь стал повторять “жестокая правда”?»

Я почесал в затылке и сказал:

— Это в связи с перестройкой.

Александр Александрович взъерошил свою кудрявую шевелюру и вдруг выговорил, словно выдохнул:

— Да, жестокая правда. Вопрос, наверное, мы решим в твою пользу. Я скоро уезжаю в Ижевск, но прослежу.

И проследил. Жилье мне дали. Правда, в конечном итоге я его все равно пропил» [57. С. 62].

Так поэт дарит «царю» слово, которое тот забирает с собой в Ижевск, а «царь» поэту — квартиру. Интересно, что будущее первое лицо республики механически копирует и жест поэта (почесывание головы). Ценность же подарка первого лица для поэта ничтожна, ведь ему, как уже было сказано, принадлежит весь Глазов.

Итак, «я» поэта вступает с глазовским пространством в особые отношения, оно осознает регион как свою вотчину, бездомность — как царскую долю, а странствие — как совершенно естественное состояние творца. Субъективность позиции поэтического «я» формирует достаточно твердое противостояние автора установкам времени, а своеобразной опорой ему служит пространство.

Обратимся теперь к «воткинскому» тексту. Подборка произведений воткинских авторов в журнале «Луч» за 2004 год начинается предисловием, озаглавленным «Мы — воткинцы». Воткинск — это прежде всего город славного прошлого. Родина П. И. Чайковского. Но самое главное, Воткинск — это город-завод, на котором работает практически всё трудоспособное население. Иосиф Розенберг, написавший цикл сказов «Воткинские были-небылицы», приехал в Воткинск из Сталинграда во время войны, остался тут навсегда и был, естественно, какое-то время тесно связан с заводом, о чем он и пишет в предисловии к своему циклу. Здесь же, в предисловии, он обозначает дистанцию между собой как биографическим автором, концептуальным автором и субъектом повествования — тем, кому

передано слово в цикле: «Как-то сел за стол — почему-то появился у меня центральный рассказчик. Вот послушайте его байки-небылицы» [36. С. 47].

Автор делает попытку передать региональное самосознание опосредованно, дистанцированно, через рассказчика — коренного жителя, который, в отличие от автора, приобщен к пространству словом и народной городской культурой. Таким образом, автор вроде бы дистанцируется от своего рассказчика, но настоящей дистанции не получается. Дело в том, что образ рассказчика предельно обобщен. Он почти не участвует в событиях, не имеет внешности, его характеризует лишь слово, а оно оказывается не чистым сказом — рассказчик (а может быть, и автор) сбивается с просторечного языка на литературный и наоборот. Так, например, один из героев у него «взволнованно чамкает». Это можно было бы считать просто авторской стилевой погрешностью, если бы не принципиальная установка на говорение от имени «мы», которое может включать в себя разное слово и разное по социальному опыту сознание. Для рассказчика (как, вероятнее всего, и для автора) субъектная форма «мы» и есть та форма самосознания, которая является главной. Она помогает ему испытать что-то вроде чувства «соборности». Автор через рассказчика и его слово приобщается к ценностной системе заводского человека. Недаром рассказчик, говорящий от лица «мы», безлик, а характером и «фактурой» наделен сквозной герой цикла, дед Миха. Соединение в голосе будто бы безликого «мы» местных диалектных слов и литературной лексики интеллигентного, пришлого человека позволяет говорить о том, что региональное самосознание в данном тексте многосубъектно. Оно стремится охватить проблемы городской истории и культуры данного региона с разных позиций. Автор, как субъект сознания и частично речи, принадлежит настоящему, его рассказчик — гармоничному прошлому с его особой культурой. Мир рассказчика выстраивает очень простую иерархию: на самом верхнем уровне — завод и всё, что с ним связано, далее — быт, семья, дом. Искусство, знание, мораль — всё в своем развитии зависит от завода. В Воткинске, впрочем как и в Ижевске, издавна сохраняется приоритет техники над культурой: телеграф и телефон горожане узнали соответственно на 40 и 30 лет раньше, чем

оперу, которую услышали впервые в 1913 году. Культурные изменения здесь были связаны с появлением ссыльных и особенно эвакуированных в годы Великой Отечественной войны. Поэтому автор и рассказчик оказываются еще и представителями различных историко-культурных традиций.

Интересно, что форма «мы» участвует в уже упоминавшемся нами в связи с глазовским текстом моделировании конфликта «столица – провинция» — «Ижевск – Воткинск». Корни этого конфликта уходят глубоко в историю. Когда-то оба города претендовали на роль столицы Удмуртии. У Глазова и Воткинска, а также у Сарапула было гораздо больше шансов стать столицей по культурным условиям: все они были городами, а не поселком, как Ижевск, у всех у них имелось славное купеческое прошлое. Но победил, к общему недоумению, Ижевск. Формы «мы» и «они» в текстах воткинского автора есть также формы самоопределения по отношению к другому: «Чебаки — это мы. И вполне понятно. Пруд у нас большой, уютный, красивый. Окуньки, ерши и сазанчики водились в изобилии. И любителей посидеть в лодке или у берега хоть отбавляй. Пирог с рыбой — вкуснятина, и для нас — что пельмени для тюменцев. А ижевчане — ягодники страшные. С туесами и ведерками разбредутся по ближним лесам, аж до наших чебаков доберутся, особенно со стороны деревни Костоваты.

Чебаки над рябинниками издавна подтрунивали: дескать, жадные какие до чужого добра. А те отмахивались: вы и в нашем, ижевском пруду чебачков ловите» [36. С. 48]. Само по себе размежевание по принципу «свой – чужой» еще не ведет к конфликту. Он возникает не от узурпации природного пространства, а при покушении на святая святых — пространство завода. Когда «рябинники» проникают к «чебакам» на завод и крадут заводской гудок, ответная месть становится неминуема.

Пространство Ижевска воспринимается как чужое, враждебное и в сказе «Сано-рябинник», где герой, волею случая оказавшийся в Ижевске, уповает лишь на помощь «своих», которых необходимо разыскать во враждебном мире: «Все вчуже. Какого быть-то на ночь глядя? Удумал Санька на вокзал бечь. И верно сделал. Там немало оказалось своих, воткинских, в ожидании поезда. Ну, купили ему билет и приехал наш шаромыжник домой целехонький»

[36. С. 50]. Вне формы «мы – воткинцы» и автор, и рассказчик, и герой чувствуют себя неуютно.

Итак, региональное самосознание воткинского автора проявляется в том, что он испытывает тяготение к образу рассказчика, который связан с прошлым, с величием былых лет, и не отделяет себя от «мы», заводской среды. Здесь имеет значение не только субъективный биографический фактор, но и тот момент, что прошлое Воткинска объективно превратилось в некий миф, противоположный в своем значении его настоящему.

Ижевские авторы, в отличие от глазовских и воткинских, реже делят пространство на свое и чужое. Мы рассмотрим лишь наиболее интересные моменты взаимодействия авторов с пространством в тех произведениях, где город и регион предстают обобщенно, под вымышленным именем.

6. 3. Мифологический принцип в изображении регионального пространства

Одной из важнейших составляющих регионального самосознания писателя, отраженных в художественном тексте, является авторская концепция пространства и героя. Описывая действительность, в которой он живет, современный художник достаточно часто использует мифологический принцип, позволяющий ему встроить провинциальный мир в культурный контекст. Вопрос о том, как миф определяет региональное самосознание автора, заслуживает отдельного рассмотрения.

В прозе писателя из города Ижевска Романа Ясюкевича автор выражает свое отношение к месту уже самим фактом творения мифа о нем. «В Ижевске жить можно!» — произнес как-то писатель в частной беседе. В этом плане роли биографического и концептуального авторов совпадают: они творцы мифа, оправдывающего существование города. Интересно, что такую задачу ставит перед собой писатель, чья родина — совсем другой регион: Р. Ясюкевич родился и вырос в городе Алма-Ата. Ижевск он выбрал в качестве места жительства в сознательном, достаточно зрелом возрасте. В субъектной структуре рассказов Р. Ясюкевича главную роль играет классический повествователь, который обозначает свою принад-

лежность к региону, но вместе с тем стремится к отстраненному, «литературному» описанию действительности. Образ литературного повествователя, с одной стороны, отчуждает автора от основной массы населения, с другой — вписывает в определенный контекст художников, которые создают новую мифологию края.

Анализ этой мифологии мы начнем с образа места, каким оно видится автору. Действие рассказа Р. Ясюкевича «Черный ворон, белый голубь» (и нескольких других его рассказов) разворачивается в городе с вымышленным названием Среднекамск. Имя города соединяет в себе два ключевых понятия. «Средне», «средний» указывает на «срединность» географического положения (между реально существующими Верхнекамском и Нижнекамском) и оценочную сущность, «усредненность» внешнего образа города. В беседе с автором данной статьи писатель высказал мысль о том, что Среднекамск — это некий обобщенный образ городов Удмуртии: Воткинск, Ижевск и Сарапул одновременно. Климат, промышленность, общественная жизнь города Среднекамска действительно несут в себе черты вышеуказанных городов. Таким образом, понятие «средний» обладает здесь поэтической многозначностью, включая в себя идею топонимической характеристики, иерархической оценки и проявляя принцип типизации в авторском мышлении.

«Камск», «Кама» — определяет положение города по принципу причастности к большому региону, к великой реке, которая, подобно Волге, порождает собой его специфику. Кама в данном случае не столько знак топонимический (краткое упоминание о ней встречается в рассказе всего четыре раза), сколько знак принадлежности места к древней мифологии. Далее в рассказе встречается еще одно собственно авторское слово, определяющее специфику региона, — Прикамье, заменяющее в рассказах Р. Ясюкевича общеупотребительное Предуралье. Автор строит свой миф о городе как о месте, «предваряющем» Урал, находящемся одновременно и «при Каме», и в то же время имеющем право на свой миф. В конечном итоге название города объединяет в себе значение общего и особенного.

Тот же принцип соотношения противоположностей формирует и миф о городе. С одной стороны, образ Среднекамска вписывается в типологию мифа о «проклятом месте», подверженном на-

воднениям и туманам, — таком, как Петербург и Лондон: «Таких туманов, как весной в Среднекамске, нигде не бывает, а по мне их и вовсе не должно быть. Словно кто-то проклял Среднекамск — такие туманы. Словно грязная мыльная пена эти туманы. Словно оголодавший крокодил из сказки Чуковского решил-таки сожрать Солнце и капля ядовитой слюны из его пасти упала на Среднекамск и окрестности. <...> Держится туман иногда целую неделю, хотя кажется, что много дольше. Жизнь в городе в эти дни просто замирает. Люди предпочитают отсиживаться по домам за закрытыми шторами и круглыми сутками жгут электричество. Выбираются только на работу да в магазины <...> А тут весна, ледоход, половодье, туманы <...> Разлившаяся Кама, как всегда, затопила несколько деревень и садогородов, в старой части города в подвалах стояла вода, на воробьиной речке Шурце в очередной раз снесло автомобильный мост, ну и так далее» [59. С. 4].

С другой стороны, данная цитата свидетельствует о том, что город воспринимается автором как преодолевающий любую типологию, ибо туманы (таких нигде не бывает), образ крокодила как хтонического животного, похищающего солнце, и образ жизни горожан, напоминающий о подземном мире, расширяет границы мифа до бесконечности. Целью автора в итоге становится утверждение мысли об уникальности пространства Среднекамска как никем не опознанного до сих пор мистического места, соединяющего в себе приметы адского подземелья и райской вершины, Потопа и Земли Обетованной. Город, а точнее — холм на Зеленом острове с ротондой купца Шуляева, замещает собой горы Араратские, к которым причалил Ноев ковчег, ибо именно здесь во время наводнения таксидермист Боткин находит «реликтовых» птиц — черного ворона и белого голубя, выпущенных некогда Ноем из ковчега. Именно это место неподвластно ни туманам, ни наводнениям, здесь остановилось время (знаком чего служат внезапно сломавшиеся часы таксидермиста). Можно сказать, что миф о пространстве города формируется автором на стыке двух художественных приемов — реалистической типизации и постмодернистской интертекстуальности. Эти приемы позволяют автору не только вписать свой город в мировое культурное пространство, но и пережить второе рождение культурного мифа.

Миф, воссоздаваемый в новой реальности из осколков, как совмещение несовместимого, конечно же, имеет постмодернистские черты, которые наглядно проявились в образе Среднекамского краеведческого музея. Последний является пространством, сосредоточившим в себе симулякры истории, культуры и природы. Изначально образ музея базируется на симулякрах природного мира (чучела птиц и животных в диораме «Звери и птицы Прикамья»), но на эту, уже саму по себе лишенную изначального смысла реальность накладывается следующая: на основе симулякров природного мира, собранных в музее, хранитель и по совместительству таксидермист Боткин создает диораму «Эдемский сад», которая воспроизводит культурный миф.

Мифологическому пространству в рассматриваемом нами рассказе соответствует мифологический герой. Таксидермист Боткин является своеобразным двойником ворона, ибо обладает качествами, приписываемыми этой птице мифологией. В первую очередь сходство между главным героем рассказа и вороном проявляется в их отношении к мертвечине, падали. Ворон, как известно, питается падалью, что с давних времен ассоциировалось с медиативной функцией: «Поедание В. падали, по гипотезе К. Леви-Строса, способствует тому, что В. функционирует в мифах как культурный герой: падаль — уже не животная, но и не растительная пища, поэтому В. олицетворяет некий компромисс между хищными и травоядными, противопоставление которых друг другу оказывается в конечном итоге смягчением фундаментальной антиномии жизни и смерти. Поэтому В. воспринимается как медиатор между жизнью и смертью» [20. С. 245]. Герой рассматриваемого нами текста также оказывается тесно связан с темой «падали» в силу выбранной профессии и образа жизни, который он ведет. Увлечение таксидермией для героя начинается с того, что он потрясен видом расчлененной птицы: «Книжку подобрал из-за картинок, изображавших расчленение птицы, и пропал. Не знаю, что его привлекло в таксидермии. По мне названное занятие сильно отдает живодерством. Есть в нем что-то чрезвычайно неприятное и даже издевательское. Как так, убить живое, чтобы с помощью разных ухищрений придать трупу видимость жизни? Навсегда как живой? Какая-то фига в кармане перед лицом вечности, а не профессия» [59. С. 5].

Далее, интересен тот факт, что таксидермист по сути избегает нормальной человеческой пищи, ест в основном то, что можно назвать «закуской» или «промежуточным» рационом: «Впрочем, Боткин супов не варил и пирогов не пек. Питался он большей частью всухомятку, отчего к двадцати годам заработал гастрит, а к двадцати пяти — язву. На кухне Боткин оборудовал таксидермическую лабораторию. Печную трубу приспособил под вытяжку, газовую плиту под сушильный шкаф, подоконный холодильник под склад реактивов» [59. С. 5]. Таким образом, место традиционного приготовления и поедания «человеческой» пищи используется героем как раз для «падали».

Как ворон осуществляет в мифах разных народов медиацию между жизнью и смертью, природой и культурой, человеком и животным, небом и землей, адом и раем, водой и сушей, так и герой рассказа в пародийном плане осуществляет те же мифологические функции: «оживляет» мертвых животных, переводит их из природного мира в культурный, пытается заново воссоздать библейский миф и т. д. Не в последнюю очередь благодаря герою образ ворона оказывается значимее образа голубя: первый не только древнее в мифологическом плане, но и в сюжетной линии рассказа играет бóльшую роль. Озабоченный созданием диорамы «Древо познания добра и зла» или «Эдемский сад», таксидермист прежде всего ищет и находит именно ворона. Голубь же словно появляется сам собой — как неотъемлемая часть ипостаси ворона, о чем свидетельствует и «обмен сущностями», произошедший в ходе изготовления чучел: «Ворон и голубь не просто казались живыми, они словно бы двигались, дышали — прямо наваждение. При этом символ зла — ворон выглядел старым, печальным и мудрым, а символ добра — голубь яростно косил кровавым глазом убийцы и вызываяще топорщил крылья» [59. С. 8].

Герой-таксидермист, обладающий знаковой профессией, не только производит чучела-симулякры, но и сам выполняет симулятивную функцию, выступая, например, в ипостаси библейского Ноя: «Ничтоже сумняшеся, Боткин, по примеру Ноя, населил ее разными божьими тварями, правда, с аллегорическим уклоном, в духе дедушки Крылова» [59. С. 6]. Симулятивная природа героя-Ноя проявляется в обмене функциями с голубем: в Библии голубь при-

носит Ною оливковую ветвь; в рассказе же таксидермист, больной воспалением легких, бегаёт по городу в поисках оливковой ветви, дабы вложить её в клюв голубя и остановить этим действием новый Потоп.

Миф о городе традиционно в русской литературе соединяется с образом маленького человека. Интертекстуальная природа персонажа парадоксально трансформирует этот тип героя. Боткин совмещает в себе черты маленького человека и Бога-Творца, жертвы и Спасителя: «Невысокий, тощеватый, с постоянно растрепанной лысиной, точнее с теми тремя волосьями на ней, которые Боткин упорно не хотел состригать, в одном и том же мышастого цвета костюме, состоящем из кургузого пиджака и обтерханных по общлагам брюк, по тону гораздо светлее пиджака из-за многочисленных стирок, в туристических ботинках на толстый носок, — Боткин был похож на приبلудного ледащего пса и вызывал в сослуживцах латентное чувство жалости, которое они боялись проявлять, помятуя о скандальном характере хранителя. Сама Розалия Петровна, грозная директорша музея и по совместительству жена президента кирпичного завода, приезжающая на работу в красном “рено”, а к государственному учреждению относившаяся как барыня к собственной вотчине, избегала в общении с Боткиным многих излюбленных интонаций» [59. С. 5]. Функция Спасителя выполняется героем, во-первых, как функция хранителя чучел-симулякров, изготавливаемых им для музея, во-вторых, как хранителя пространства и людей, связанных с ним: «Но когда начались политические и финансовые пертурбации в связи с переводом народного хозяйства на капиталистические рельсы и многие мелкие очаги культуры стали гаснуть один за другим, именно Боткин спас краеведческий музей. Однажды, когда в очередной раз задержали зарплату, Боткин предложил директорше организовать сувенирную лавку, для которой даже согласился пожертвовать резервным фондом чучел зверей и птиц Прикамья. И ведь получилось!» [59. С. 5]. В-третьих, открывая для себя тайну Зеленого острова как места пристанища Ноева ковчега, таксидермист доступными ему средствами пытается восстановить пошатнувшееся равновесие между культурой и природой, оперируя чучелами птиц как сакральными знаками, способными, по его мысли, заклясть стихию.

В конечном итоге герой ощущает себя спасителем мира от нового Всемирного потопа.

Мифологема Всемирного потопа, который закончился когда-то на Зеленом острове Среднекамска, но продолжает каждую весну угрожать городу и миру, определяет центральное, ключевое положение изображаемого города по отношению ко всей земле. Автор определяет место, в котором живет, как центр мира.

В рассказе «Золотые семечки Прикамья» та же мысль оформляется с помощью знаков Солярного мифа. Среднекамск, имевший в первом рассматриваемом нами рассказе хтонические черты, в этом тексте становится местом, где поется гимн солнцу, символ которого — подсолнух формирует художественный мир и сюжет рассказа. Конкурс жареных семечек, задуманный как PR-ход одного из кандидатов в мэры, оборачивается солнечным карнавалом в честь его хранительниц — бабушек, продающих семечки. Учитывая тот факт, что «в ряде архаических Солярных мифов (в частности, у сибирских народов) солнце (как и луна) представляется женщиной» [20. С. 461], бабушки-конкурсантки олицетворяют собой множество солнц, из которых надо выбрать одно, самое яркое, что и происходит в рассказе, где одна из старушек становится королевой:

«— Всё, подруги, дома догуляем. Ивановна, ты, главное, корону не забудь.

— Она тяперя в ней торговать будет!

— И не по три рубля, а по четыре!» [59. С. 11].

Название рассказа «Золотые семечки Прикамья» тоже связано с Солярным мифом: «Связь золота, райского сада и его плодов с солнцем характерна также для Солярных мифов и основанных на них волшебных сказок многих народов, в том числе славян» [20. С. 461].

Признаки Солярного мифа отражаются и в изображении пространства рассказа, которое насыщено до предела полукруглыми и круглыми деталями, причем некоторые из них источают свет: «Полукруглую сцену украсили воздушными шарами, на тюлевым задник повесили вырезанные из пенопласта подсолнухи, вкрутили лампочки в прожектора рампы и в главную люстру. Осветитель ДК предлагал разные спецэффекты, вроде стробоскопа и зеркального шара...» [59. С. 10].

Сам по себе Соляренный миф не осознается героями как культурный текст, но, действуя на их подсознание, заставляет забыть о выборах мэра и о том, какую роль в этом должен сыграть праздник. Мифологическая тайна города неведома для большинства его обитателей, но о ней знает автор, который выступает в качестве Колумба, открывшего мифологический Среднекамск. В этом пространстве есть место Всемирному потопу и Соляренным мифам, он неисчерпаем, потому что хранит в себе все первообразы человеческой культуры.

Миф об Удмуртии как о Земле Обетованной поддерживает и другой автор «Луча» — Сергей Кусков, родившийся в Свердловске и уже много лет живущий в Ижевске. В его рассказе «По грибы, или Особенности национальной геологоразведки» толчок развитию сюжета дают знаковые совпадения — созвучие словосочетания, имени и названия местности, где расположено одно из нефтяных месторождений Удмуртии. «Погребняки», «Погребняк», «по грибы», «погреб» — из этих сочетаний в сознании автора рождается рассказ о том, как геолог Погребняк нашел у себя в погребке, в деревне Погребняки, нефть. Образ места — Погребняки — является доминирующим в рассказе. Он соединяет в себе реальное и вымышленное: название и приметы Удмуртского региона и миф о благодатной земле, где скважину можно бурить в любом месте, хоть в погребке. Сам автор, пытаясь в предисловии разделить реальное и вымышленное, проводит границу, характеризуя пространство: «В основу этого рассказа положены реальные события, но лежат они таким образом, что лучше, пожалуй, считать все выдумкой. <...> Погребняковское месторождение действительно существует в Удмуртии, нефть там добывают и сейчас. Деревни Погребняки в Удмуртии нет, но когда-то, очевидно, она была. Иначе откуда бы взялось урочище Погребняки, по которому и назвали месторождение? М. М. Погребняк действительно работал в Удмуртгеологии, более того, он ее возглавлял. К герою рассказа не имеет никакого отношения. Если вы где-нибудь когда-нибудь услышите, что М.М. увековечил в названии месторождения себя, — это байка, не верьте ей» [16. С. 59].

Призывая читателей не верить байкам, автор провоцирует их на недоверие к нему самому. Автор и повествователь в тексте как

бы противоречат друг другу: повествователь строит миф о регионе, автор пытается его «разрушить». Совершенно очевидно, что в данном случае повествователь, как и рассказчик в «воткинском» тексте, выступает как некий хранитель идеальных представлений о регионе.

Таким образом, последняя форма выражения авторской позиции по отношению к региону, которая нами рассмотрена, — это повествователь. Выбирая ее, автор занимает серединную, во многом нейтральную позицию между «я» и «мы» и стремится выразить свое отношение к земле, на которой живет, прежде всего в сюжете и образе мира. В целом можно сказать, что на страницах журнала «Луч» представлены разные формы выражения регионального самосознания, объединяемые мыслью о доверии и любви к месту, с которым так или иначе писателей связала судьба.

Вопросы и задания к теме

1. Охарактеризуйте историю развития и редакционную политику литературных журналов Удмуртии.
2. Как проявляется региональное самосознание в прозе писателей журнала «Луч»?
3. Расскажите о поэтике изображения регионального пространства. Какую роль в этом играет мифологический принцип?
4. *Задание повышенной сложности.* Проанализируйте прозаический текст или поэтическую подборку (на выбор) современного автора журнала «Луч». Охарактеризуйте авторскую позицию с точки зрения регионального самосознания.
5. *Задание для специальности 44.03.05* (педагогическое образование [с двумя профилями подготовки]): подготовить конспект к уроку по родной литературе с использованием материалов региональных журналов. Темы уроков могут быть следующими: «Образ родины в текстах региональных поэтов (прозаиков)»; «Региональный автор и его творческая биография»; «Литературный журнал “Луч” и развитие современной литературы Удмуртии».

Т е м а 7
**Эстетические принципы «нового реализма»
в современной литературе**

7. 1. Принципы поэтики «нового реализма»

Основным вопросом, который по-прежнему остается наиболее неразрешимым относительно существования «нового реализма», является вопрос об эстетической ценности этого явления. Многие критики попросту отказывают новому реализму в какой-либо эстетической значимости, защитники же этого явления — такие, например, как Андрей Рудалев, зачастую не могут внятно сформулировать ни один из художественных постулатов «нового реализма». Как правило, основными признаками становятся «серьезность, социальность, искренность», а говоря о «качестве» (замена слова эстетика говорит само за себя), адепты «нового реализма» видят его главную ценность в поиске, эксперименте, живом диалоге с читателем, миссионерском служении, поскольку основная задача «нового реализма» состоит в переустройстве общества. «Это литература прямого действия. Не штык, но могучий протестный голос» [41]. Все эти декларации не могут в полной мере отразить смысл и эстетику текстов «нового реализма».

Среди наиболее значимых замечаний относительно эстетических корней «нового реализма» следует озвучить замечание о гоголевской традиции, которая, по мнению А. Рудалева, повлияла на современную литературу, а также отмеченное им же явление постепенного перехода от физиологического очерка к социальному роману, объясняющее описательный характер многих «новых реалистических» текстов и повторяющее процесс развития литературы XIX века.

Реалистическая эстетика и в самом деле понятие достаточно сложное и дискуссионное. Суть реалистического метода всегда определялась неоднозначно. Безусловно, реализм — это не бытописание, он не определяется «правдой» и «неправдой», с этим согласны все. Будем исходить из того, что реализм определяется преобладанием познавательной функции над нормативной.

В этой связи принципиально важным является и основное отличие реализма XIX века от социалистического реализма. Если первый познавал действительность, то второй ее «переделывал», воспитывая нового человека. Спор между двумя подходами к искусству ощутим в «новом реализме» и на уровне формы, и на уровне содержания.

Смысл жизни и искусства как познания нередко явлен в наивной, но искренней форме. Так, герой романа З. Прилепина «Санькя» Саша не намерен руководствоваться ничьим опытом, кроме собственного. Забегая вперед, заметим, что автор вне контекста данного произведения высказывает точку зрения, сходную с героем. Так, в одном из интервью он говорит: «Я — ярый противник фразы “Мы все это уже проходили”. Вот я ничего не проходил. Я родился 34 года назад, я буду все заново проходить и хочу, чтоб дети мои все заново проходили — революции, бунты, творчество, дуэли — с нуля» [12]. Таким образом, установка на познание в «новом реализме» иногда принимает форму личной, биографической проблемы, оказывается выстрадана автором не только на эстетическом, но и на этическом уровне.

Исследователи русского реализма говорят о том, что если влияние на читателя и должно осуществляться, оно в действительно эстетически значимом явлении не должно быть прямым, лобовым — оно должно осуществляться, по мысли Б. О. Кормана, «через обходной путь к красоте», который эстетически может быть проявлен на уровне формы в соединении эпоса с лирикой, где лирическое начало выступает как способ отрицания зла. Этот принцип наследуют в своем творчестве многие писатели-неореалисты — З. Прилепин, Р. Сенчин, А. Иванов и др. Описывая «свинцовые мерзости русской жизни», в зрелых своих произведениях они, как правило, передают свое представление о норме, не изображая добро, а отрицая зло на эмоциональном уровне.

Этика и эстетика в реализме, безусловно, трудно отделимы друг от друга, поэтому именно этические задачи порождают новые эстетические приемы и формы. Например, воплощение нормативного начала в реализме приводит к усложнению авторской позиции. Автор уходит от прямого выражения нормы, стремясь обозначить себя через контекст, в первую очередь контекст литературной тра-

диции. «Новый реализм», несмотря на существенные нарушения связи с этим контекстом, все-таки воплощает норму, свое представление о нравственном и прекрасном, обозначая связь с традицией.

7. 2. Образ России в произведениях З. Прилепина и Н. Ключаревой

В данном разделе мы обратимся к прозаическим произведениям современных авторов, связывающих свое творчество прежде всего с традициями русского реализма, и попробуем рассмотреть ряд наиболее важных тенденций в создании образа России и ее современного героя. Материалом нам будут служить тексты литературы начала XXI века — романы Захара Прилепина «Санька» и Натальи Ключаревой «Россия: общий вагон».

В романе «Санька» образ молодого, физически сильного, ищущего применения своим силам в борьбе за справедливость героя представлен как внутренне разъятый, нецелостный. Это становящийся герой, потерявший отца и ищущий ему замену, герой, смотрящийся в разбитое зеркало: «“Какой я?” — неожиданно подумал Саша.

Кто и какой? Дурной? Добрый? Надежный? Безднадежный?

Не было такого зеркала, чтобы разглядеть свое отражение. Словно на это зеркало наступили сапогом, раздавили его. И силась рассмотреть себя в осколках, можно было увидеть лишь непонятные черты, из которых никогда не составить лица. <...>

Саша перебирал себя, тасовал осколки зеркала. <...>

С тех пор, как он повзрослел, к армейскому возрасту, все стало очевидным. Неразрешимых вопросов больше не возникало. Бог есть. Без отца плохо. Мать добра и дорога. Родина одна.

“Волга впадает в Каспийское море...” — пошутил над собой Саша и не усмехнулся внутренне. Да, впадает» [32. С. ??].

Этот герой связан своими корнями, прежде всего детскими воспоминаниями, с деревенским миром, который в романе представлен как умирающий, исчезающий. Дорога в деревню сродни сказочной дороге в тридевятое царство, ее почти невозможно одолеть: «Ни в осень, ни зимой, ни весной — если только в теплом и сухом мае — в деревню было почти не проехать. Разве что на тракторе.

Редко кто отваживался отправиться в дорогу на ином транспорте» [32. С. 32].

Путешествие по этой дороге связано для героя с воспоминаниями об умершем отце, о детских страхах, чувстве вины за то, что не смог разглядеть, понять нечто важное, когда отец остался ночевать один на придорожной поляне во время сенокоса: «Отец сказал водителю: “Я здесь переночую”. Когда отъезжали, Саша выглянул в окно грузовика. Отец стоял поодаль костра. Его лица Саша не разглядел» [32. С. 31].

Ночная тьма дороги воспринимается теперь героем как предупреждение, предвестье, она хранит тайну о смерти отца. Образ деревни связан в сознании героя и автора с мотивами темноты, грязи, запустения, смерти, уныния: «Деревня была темна, во многих домах не горели огни <...> Ему давно уже казалось, что, возвращаясь в деревню, сложно проникнуться какой-либо радостью — настолько уныло и тошно было представавшее взгляду» [32. С. 33].

Особенно устойчивыми в повествовании предстают мотивы грязи, темных, слепых окон и слепоты людей: «Дорога была изуродована и грязна <...> Он свернул на стезжку, ноги расплзались по грязи <...> Пахло только сыростью и грязью <...> Улица была пустынна, темна и грязна, как и остальные улицы деревни <...> Саша тоскливо взглянул на дом — маленькие окошки были темны <...> бабушка сидела на лавочке бесстрастно и недвижимо; казалось, она не видит ничего. И поведение ребенка, его игра, его голос давали понять, что и он не видит и не помнит о сидящей на лавочке бабушке. Бабушка и ребенок словно находились в разных измерениях <...> Бабушка смотрела, не моргая, поверх ребенка, поверх огородов, поверх деревьев» [32. С. 34–35].

Мифологическая пара «старик и ребенок» как бы утрачивает свой изначальный смысл, потому что идея бесконечного повторения, продолжения человеческой жизни в мертвом мире не работает: между стариком и ребенком — пустота. Три бабушкиных сына (сказочное число три здесь, думается, не случайно) умерли: «Первым умер самый младший, Сережа — разбился на мотоцикле, пьяный был. Два года назад, летом, в пьяной драке погиб Сашин крестный, Николай, он был средним сыном. <...>

А полтора года назад в том городе, откуда приехал Саша, умер

Сашин отец, Василий. Он был самым образованным в семье, преподавал в институте, но тоже пил, причем под конец пил зло и беспробудно.

Саша привез отца — в гробу — зимой... дорога была кошмарна... вспоминать о той дороге было невыносимо» [32. С. 37].

Канон русской сказки, где самый младший брат — самый умный и самый удачливый, оказывается нарушен. При этом все три сына собираются вместе, лежат рядом на деревенском кладбище, в могилах, предназначавшихся их родителям. Старший сын, «самый образованный в семье», не в силах пересилить проклятье рода: преодолевая непреодолимую дорогу, он возвращается мертвым в свой мертвый мир.

Плач России-матери, похоронившей своих сыновей, звучит в слове Сашинной бабушки: «— Сяду у окна и сижу, сижу. Думаю, кто бы мне сказал: иди тысячу ден, босиком, в любую зиму, чтобы сыночков увидеть своих, и я бы пошла. Ничто не говорить, не трогать, просто увидеть, как дышат» [32. С. 38].

Смерть деревни воплощается в судьбах конкретных деревенских жителей, прежде всего мужиков, традиционно в деревенском патриархальном мире выступавших опорой семьи, кормильцами. Бабушка рассказывает Саше о смерти двух соседей — Хомута и Комиссара. Прозвища, заменившие исконные имена, определяют суть их жизни, но удаляют «ненужную» информацию о роде, семье, имени — всё то, что уже никогда не будет восстановлено, канет в Лету. Перед лицом нелепой смерти оказываются равны честный и добрый труженик Хомут и бездельник Комиссар. Единственный живой мужик на улице зовется Соловьем — его кличка созвучна мотивам запустения, смерти, горя, он былинный персонаж Соловей-Разбойник, захвативший деревню: «...и остался на всем порядке один мужик — никто уже не помнил за что прозванный Соловьем. Он, неведомо где, ежевечернее напивался, приходил домой, глупо кричал на безмолвную, давно все проклявшую и замолчавшую в безысходе, жену. Детей у них не было. Вечерами в почти пустой деревне раздавались вопли Соловья» [32. С. 42].

Мысль о смерти-забвении рода, семьи, имени звучит в рассуждениях героя над семейным «иконостасом». В доме два вида икон, два святых угла — собственно иконы, которые видит над своей го-

ловой проснувшийся утром Саша, и фотографии в дальнем углу, которые запечатлели историю семьи: бабушка с подругой в 1933 году, дед с приятелем в 1938-м, послевоенные фото. Рассматривая их, Саша вспоминает то, чего нет на фотографиях: рассказы деда о пребывании в немецком плену, о его первом браке. Этот «иконостас» священен только для семьи Тишиных, с ее смертью он утратит свое значение: «Только один он, Саша, и остался хранителем малого знания о той жизни, что прожили люди, изображенные на черно-белых снимках, был хоть каким-то свидетелем их бытия. Не станет бабушки — никто никому не объяснит, кто здесь запечатлен, что за народ — Тишины. Да никто и не спросит, кому надо. Выбросят новые хозяева иконостас в непролазные кусты через дорогу, размоет лица на карточках, и все. Как не было» [32. С. 49].

Стремление воскресить деревенский мир, восстановить свое право на него воплощается в возвращении сознания героя к деревенскому, диалектному слову: «“Нешто на тот берег никто не ходит?” — подумал Саша, сразу поймав себя на том, что бабушкино “нешто” пристало к языку. Но, скорей, он произнес это слово, заигрывая со своей мнимой деревенской породой, которая, если и была, то давно сошла на нет. Даже “нешто” не мог произнести спокойно, не ловя себя за лживый хвост» [32. С. 53].

Герой ловит себя на «лживости» по дороге к реке, в которую надеется войти дважды. Здесь, в описании пути героя к пляжу детства, начинают проявляться одно за другим чуждые ему (и автору, если судить по стилю всего остального текста) диалектные слова. «Заигрывание», «лживость» проявляются в эпитетах «дурнотно», «аляным», «работными», существительных «красавка», «грязца», «лопушь», которые, вместе с образом умирающей деревни, безусловно, заставляют нас вспомнить о «тихой лирике» и деревенской прозе, традиции которых можно отметить на разных уровнях текста романа. Выявление и описание этих традиций может быть предметом рассмотрения в отдельной статье.

Все усилия, связанные с возвращением в гармоничный мир деревенского детства, вязнут в илистом дне реки: «Саша скинул ботинки и зашел в воду. Вода была холодной и склизкой, словно кисель. Глины было неприятно касаться — она напоминала голую стариковскую десну своей осклизлой стылостью. Саша выбрал

из воды и присел обессилено на грязный песок» [32. С. 57] — река предстает перед героем частью всё того же состарившегося, умирающего мира.

Попытки выдрать сорняки, очистить пляж детства, вернуть ему первозданный вид тоже оказываются тщетными: «Пляж не стал ясным и чистым как в детстве, нет. Пляж будто бы переболел какой-то заразой, оспой — и лежал неприветливый, весь в метинах и щербинах» [32. С. 57].

Итак, герой З. Прилепина ощущает свое родство с умирающим деревенским миром — это родство заявлено уже в названии текста, который представляет нам имя героя в том варианте произношения, который помнит только деревенский мир и его последние представители — бабушка и дед. В мировоззрении автора присутствует мысль о важности образа деревенского мира, который во многом олицетворяет для него Россию, родину.

Роман Н. Ключаревой «Россия: общий вагон» на уровне характеристики героя обнаруживает тесную связь с русской классикой: «У Никиты была одна физиологическая странность. Он часто падал в обморок. Конечно, не от вида крови или от нехорошего слова, как всякие там тургеневские барышни, а просто так. Иногда прямо посреди разговора, иногда от сильного весеннего ветра или от переходов метро, похожих на космические корабли. Так его восхищала жизнь. И так он переживал происходящее вокруг. Что иногда организм не справлялся с напряжением. И самовольно выключался. Только так можно было заставить Никиту сделать паузу и перевести дух, который всегда захватывало» [14. С. 5].

В контексте данного отрывка и всего сюжета романа слово «странность» прочитывается в соотношении с мотивом обморока и выражением «тургеневская барышня». Станный обморок Никиты напоминает нам сразу и о бьющемся в эпилептическом припадке юродивом, чья близость к богу определяется во многом способностью к этому действию, и о князе Мышкине, что косвенно подтверждается репликами друзей Никиты: «— Нет, я понимаю! Я прекрасно понимаю, что ты идиот! Россию он ищет! Твоя Россия в тебе!»; «Только такой идиот, как ты, может видеть в этой мертвечине людей» [14. С.48, 152]. Выражение «тургеневская барышня» — сниженный вариант «тургеневской девушки», а сама «сни-

женность» исходит как бы от массового сознания, в котором высота чувств воспринимается как нечто постыдное, «интеллигентское». Так уже с первых страниц текста перед нами возникает набросок героя-интеллигента, связанного внутренне с миром русской литературы. Никита — студент историко-филологического факультета, «вечный студент», находящийся в вечном поиске истины. Еще один мотив, определяющий специфику героя, опять же созвучный слову «странность», — это мотив очарованного странника, явленный как в сюжете (Никита путешествует по России в поисках России, которую он потерял), так и в психологическом облике героя.

Странник по определению бездомен, поэтому дом Никиты — это вся страна и овечьи носки, которые дает ему на ночь, практически «селит» в них такая же бездомная продавщица носков Антонина Федоровна: «Утром Никита купил у Антонины Федоровны овечьи носки, в которых ночевал» [14. С. 15]. «Странник» созвучен и слову «страна», которое выражает собой не только идею пространства, но и народа: «Мутными глазами общего вагона на него смотрела страна <...> Страна то и дело норовила облить Никиту кипятком, кренясь и хватаясь за поручни, накормить воблой и домашними пирожками, измазать растаявшей конфетой, напоить водкой <...> Страна старалась войти с Никитой в контакт. Вступить в отношения. Страна не давала спать, не давала думать, не давала покоя» [14. С. 6].

«Мутные глаза» страны напоминают глаза народа из поэмы Венедикта Ерофеева «Москва – Петушки», с этой же поэмой связан, безусловно, сюжет железнодорожного путешествия по стране, приезд Никиты на Курский вокзал в пять утра, бомж-интеллектуал, одолживший Никите деньги на метро.

В нашу задачу не входит детальное рассмотрение всех скрытых цитат из мировой и русской литературы, формирующих художественный мир данного произведения, мы укажем лишь на те, которые непосредственно связаны с авторской концепцией России, неизменных, ключевых черт русской жизни. Название произведения «Россия: общий вагон» отсылает нас к стихотворению Александра Блока «На железной дороге», к строкам «Молчали желтые и синие; / В зеленых плакали и пели». Общий вагон, зеленый, по определению Блока, воплощает собой самые «общие» формы жизни

большинства, народа, голоса сочувствия, отчаяния, скандала: «“Какая это остановка?” — “Смотрите, пацан опять в отключке”. — “И не пил вроде”. — “Наркоман небось”. — “Да щас они все, кто колется, кто нюхает!” — “Ты бы, мать, промолчала, про что не знаешь, человеку плохо...” — “Может, врача?” — “Это почему же мне молчать?! Я всю жизнь у станка простояла! Ты мне рот не затыкай — я инвалид!” — “Уймитесь, женщина, дети спят!” — “Дети! Вырастут — тоже будут клей нюхать и рот затыкать старикам!” — “Бабка, не гунди! Давай лучше песню споем: НА ПОЛЕ ТАНКИ ГРАХА-ТА-А-ЛИ! САЛДАТЫ ШЛИ В ПАСЛЕДНИЙ БОЙ!..”» [14. С. 7).

Другой важнейший источник традиции изображения России — творчество Н. В. Гоголя, чьи мотивы путешествия, уходящей в загадочную пустоту проселочной дороги, безглазых построек, падения на самое дно человеческой жизни постоянно слышатся в тексте: «Страна подъезжала к станции Дно, качаясь на рессорах и томительно вытягиваясь вдоль изгибающихся путей. Потом резко затормозила и встала у фонаря. <...> На станции Дно было безлюдно и сыро. <...> Пахло углем, гнилым деревом и дорогой. Лицо щекотал мелкий дождь. И все как будто знало тайну. Которую невозможно разболтать. Потому что незачем» [14. С. 7–8]. Косвенная отсылка к гоголевской поэме как аналогу дантовского путешествия по аду звучит в словах Рощина, обращенных к Никите: «— Пойдем, специалист по современной России, будешь мне ее показывать <...> Возражения не принимаются. Сегодня я окончательно заблудился в жизненном лесу, и мне необходимо спуститься в ад, где ты будешь моим Вергилием. Ты же здесь все закоулки знаешь» [14. С. 146].

Гоголевская традиция представлена и образами двух «приземистых мужичков, похожих на Бобчинского и Добчинского [14. С. 176].

Названия станций воплощают собой некий таинственный путь, который должен проделать герой вместе с Россией: «В поселке с остроумным названием Дудки Никиту ссадили с электрички» [14. С. 39]. «Дудки», как известно, означает «нет» в категорической, издевательской форме. Как и Дно, это еще один тупик на пути странствий Никиты, в котором он встретит очередную живую душу, которой необходимо перед ним излиться, — только после этого герой выбирается из тупика, отправляясь дальше в путь.

Образ страны и образ России в сознании героя не вполне тождественны. Страна пребывает рядом с ним всегда, как народ в вагоне поезда, Россию нужно искать: «— Ну, и куда ты все едешь? Что ищешь? Россию, которую мы потеряли? — говорил Юнкер, разливая вино.

— Россию... — эхом отзывался Никита» [14. С. 19].

Россия может явиться перед героем внезапно, в разных лицах: ребенка, возлюбленной, хора голосов. Ребенок, тоскующий по раю, предстает перед главным героем в вагоне поезда: «В вагоне к Никите подошел маленький мальчик. Взял за коленку и серьезно спросил:

— У тебя есть мечта? — И не дожидаясь ответа: — А у меня есть: я хочу упасть в кусты и там жить!» [14. С. 9]. Кусты в данном случае заменяют младенцу, устами которого глаголет истина, неизвестное ему слово «кущи». Ребенок в художественном мире романа — это мудрец, указывающий герою правильный путь. Так, в конце повествования именно ребенок, мальчик Ваня, забирает Никиту из больницы, чтобы увезти его в деревню Горки — по его, ребенка, словам, новый Арарат, где, как во времена Всемирного потопа, спасаются все слабые, потерянные и обездоленные: друг Никиты по прозвищу Юнкер, вновь обретший имя Серега и решивший стать учителем, Таисия Иосифовна — восьмидесятилетняя беженка из Грозного, бывший гомосексуалист Гришка и другие. Деревенский мир в романе Н. Ключаревой, в отличие от деревенского мира З. Прилепина, наполняется прямо противоположным содержанием.

Возлюбленная главного героя, после потери которой он и обрекает себя на вечное странничество, зовется Яся. Это имя, казалось бы, должно воплощать ясность, свет, оно созвучно тургеневскому имени Ася и бунинскому Руся, но оказывается в большей степени связано с новыми чертами России, созвучными полному языческому имени Ярослава. Ей присуща языческая ярость, злоба, она «упорно и злобно» напивается, издает нечеловеческие вопли, обзаводится личным маньяком, крадет книги, прогуливает лекции. У нее то синие, то красные волосы. Образ Яси — это образ юной, студенческой России, первой любви, в том числе и любви к гуманитарному знанию, к искусству: «Потом они убегают из парка и оба идут на Яськину пару. Это лекция профессора-постмодерниста

Ермолова про Сашу Соколова. Им нравится Ермолов, тонко издевающийся над глупыми студентами, им нравится Саша Соколов, которого они читали друг другу вслух в переполненных трамваях по дороге в универ» [14. С. 37].

Яся воплощает собой образ России 90-х — неустойчивый, ломающийся, становящийся. В этой России еще не определены этические и эстетические ценности, ее сопровождают маньяки, призраки прошлого, грехи настоящего: революция, проституция, террор... Связь с вечными ценностями в настоящем оказывается хрупкой. Эрмитаж, библиотека, словарь «Мифы народов мира», Паганини, любовь Никиты — все эти образы связаны с юностью, взросление приводит Ясю к гибели: она не способна жить в новую эпоху, наступившую после 90-х.

Образ России возникает в череде голосов, которые входят в повествование как своеобразные лирические отрывки, дающие не столько логическую, сколько эмоциональную оценку происходящего. Эта оценка состоит из коротких цитат-высказываний героев романа, исторических личностей, персонажей улицы: «Аля сказала: “Мне надоели твои трагические саги. Расскажи, наконец, хоть одну *хорошую* историю о России. Или нет таких? Здесь вообще когда-нибудь, при каком-нибудь царе Горохе, бывало хорошо?» <...>

Царь Николай I сказал: “Я признаю, что деспотизм — суть моего правления. Но это соответствует национальному духу”. <...>

Толстая тетка на вокзале сказала мальчику-попрошайке: “Зачем деньги клянчишь? Большой уже! Воровать пора!”

Пушкин сказал: “Черт догадал меня родиться в России с душою и с талантом!”» [14. С. 57–58].

Россия возмущенная, бунтующая берет свое начало в образах старшего поколения, пенсионеров, совершающих «путешествие из Петербурга в Москву». Питерские старики, бунтующие против низких пенсий, предстают в романе как живые памятники, символы отнюдь не прошлого и не настоящего, а вечности: «Казалось, они провели здесь всю ночь. Казалось, они никогда больше не сдвинутся с места, не разойдутся по домам, не сядут в пустой вагон, гремящий в сторону Охты, не будут покупать свежий хлеб в полуподвальной Булочной на Казанской. Они словно уже заняли свое место в вечности, под нетленным питерским небом, как стаи зеленых

ангелов на крышах необитаемых дворцов, как странные каменные лица, проступающие сквозь стены на Васильевском острове, как львы с отбитыми носами, охраняющие ворота, в которые не ступала нога человека» [14. С. 155].

Так тема новой, еще непрочной и неустоявшейся России соединяется с темой ее трагической истории, бунтом «маленького человека» навечно соединенными с пространством Петербурга, «нетленным» небом Пушкина, Блока, Ахматовой.

Пенсионеры-ходоки идут не в Кремль, а к сердцам людей всё той же России, стремясь воскресить ее историческую память: «— Думаешь, мы в Кремль идем?

— А куда же?

— К тебе, — неожиданно сказал дед и пристально посмотрел на Рощина. — И к нему вон, к Никитке. К вам. А ты думал к царю за правдой? Велика честь!» [14. С. 164].

Образы стариков тесно связаны с новейшим культурно-историческим мифом — мифом о Великой Отечественной войне. «Мы воспитаны войной» — говорит фронтовик Матвей Иванович [14. С. 164]. Военная лексика определяет духовный настрой ходоков в их последнем, решительном бою. Они не просто выходят на улицу, они «выступают» [14. С. 163], подъем после отдыха происходит по команде «Рота, вперед!» [14. С. 168]. О Никите, который, как всегда, стремится запомнить и сохранить в своей памяти имена и личные истории людей, Матвей Иванович говорит: «— Боюсь, он того, съедет. Переживает слишком. Как бы его в тыл переправить?» [14. С. 167].

Важнейшим элементом событийного сюжета романов З. Прилепина и Н. Ключаревой является сюжет народного восстания, бунта. В романе Прилепина Саша Тишин с товарищами отбирает власть у «отцов», захватывая здание городской администрации. В романе Н. Ключаревой Никита свершает «революцию гвоздик». Но всё, что видит Никита, происходит как бы во сне, в полубомороке, и революция заканчивается видением, созвучным роману Ю. Мамлеева «Шатуны» и гоголевскому «Вию»: «И вдруг изо всех щелей поползла нежить. Мамлеевские шатуны с блудливыми ухмылками отрывали звезды паркета и, подтягиваясь на руках, покрытых шерстью, затаскивали в зал заседаний свои отчужденные нежилые тела. <...>

жалкие остатки тел и крохи души, которая и не душа уже вовсе, а так, теплота гниения, прерывистый, увядающий пульс, что того и гляди выскользнет из пальцев мойры» [14. С. 183].

Образы, которые окружают Никиту, напоминают о пространстве ада, откуда Никиту извлекает десятилетний мальчик Ваня — ребенок-вундеркинд, или, точнее сказать, платоновский герой-мыслитель, обитающий в Горках и пишущий роман о России. Горки — место, ассоциирующееся с болезнью и смертью Ленина, в новую эпоху предстает как место зарождения новой России, а Ваня становится продолжателем дела Никиты в собирании и осмыслении новой России. «Я все время думаю. Не могу остановиться. Целыми днями. На уроках думаю. Огород поливаю — думаю. Телят пою — думаю. Даже во сне думаю. <...> О разном. О том, как мир устроен. О том, зачем люди живут. Но чаще всего о Боге, конечно» [14. С. 124].

В романах З. Прилепина и Н. Ключаревой ребенок деревенского мира предстает на фоне большой лужи. В романе «Санька»: «На дороге возле дома стоял ребенок с хворостиной. Что-то приговаривая, он хлестал хворостиной по луже и шипел, отскакивая от брызг» [32. С. 35]. У Ключаревой этот образ выглядит иначе: «На главной и единственной улице села, посреди бескрайней лужи их ждал грозный Ваня.

— Наконец-то! — крикнул он Никите. — Я столько уже успел передумать, а ты все где-то шастаешь!» [14. С. 138].

Если образ ребенка в художественном мире романа З. Прилепина связан лишь с отчуждением, бессловесностью, пустотой, то ребенок в романе Н. Ключаревой предстает в тесной связи со всеми людьми, со всеми поколениями жителей России — как физическая и нравственная их опора. Важно также, что роман Н. Ключаревой содержит элементы кольцевой композиции, связанные с размышлениями автора о «тайне» России. Практически один и тот же текст звучит в начале романа, когда герой прибывает на станцию Дно: «И все как будто знало тайну. Которую невозможно разболтать. Потому что незачем» [14. С. 8], — и в конце, после того как Никита побывал на самом дне, в аду: «Никита <...> улыбнулся так, как будто бы **знал Тайну**. Которую невозможно разболтать. Потому что незачем» [14. С. 195] (выделено мной. — Ю. С.).

В конце пути тайна становится частью внутреннего мира Никиты. Таким образом, путешествие героя по России всё же заканчивается ее обретением, возвращением к жизни.

7. 3. Проблема литературного авторитета в творчестве писателей «нового реализма»

Анализ ситуации в современной литературе всё чаще ставит вопрос о том, насколько современный текст эстетически нов для русской литературы в целом, какие связи с предшествующей литературой актуальны для современного художника? Мы проанализируем некоторые аспекты авторской позиции современного писателя, связанные с выработкой собственного, личного отношения к литературе как особой реальности, способной дать опыт творчества и самопознания.

Проблема преемственности, литературного авторитета в творчестве современного писателя, безусловно, связана с проблемой литературного влияния, художественной традиции. И все-таки, на наш взгляд, необходимо разграничить данные понятия в соотношении с понятиями «автор биографический», «собственно автор» и герой художественного текста. Авторитет — понятие, применимое в большей степени к автору биографическому, являющееся его способом самоопределения в контексте литературы. Перефразируя известное изречение, можно сказать так: «С кем я, мастер культуры?». Одновременно это и способ самоутверждения. Признавая чей-то авторитет, молодой писатель тем самым заявляет и о своем праве на оценку в литературе.

По нашим наблюдениям, авторитет, обозначенный в сфере биографического текста, зачастую вполне может и не оказывать никакого влияния на художественную реальность: молодой автор, заявляющий о своем преклонении и интересе перед каким-либо писателем, выстраивает свой мир совсем по иным этическим и эстетическим принципам.

Таким образом, понятие авторитета зачастую может определять границу между жизнью и литературой. Так, на первый взгляд безусловными авторитетами в области литературы для З. Прилепина являются Э. Лимонов и А. Проханов. Но декларации автора поч-

ти не подтверждаются художественным текстом. Образ Костенко из романа «Санькя», конечно, связан с его (образа) прототипом — Э. Лимоновым, но никак не с автобиографическим героем последнего: герой-рассказчик З. Прилепина строит свое повествование и жизненное поведение по другим канонам. Например, герою-рассказчику З. Прилепина не свойственно холодное любопытство ко всему запретному, преступному, антиэстетическому, что в высшей степени характерно для «молодого негодяя» Э. Лимонова. Герой-рассказчик З. Прилепина в «пацанских рассказах» четко выдерживает дистанцию между собой и «грубым» миром. Он не ест «собачатину», не прикасается к проститутке, не любит разговоров о тюрьме. Он не любопытный подросток, а невольный свидетель жестокости и грязи мира, которая чаще всего погружает героя и автора в трагическое недоумение.

Для того чтобы прояснить, как разграничиваются литературный авторитет и литературное влияние в художественном мире писателя, попробуем проанализировать тексты молодого автора, разножанровые по своей природе.

Если для героя поиск авторитета изначально бесперспективен и он должен принести себя в жертву, утвердившись в качестве авторитета для других, то авторский конфликт с действительностью, безусловно, не так безнадежен. Его мировоззрение тоже «осколочно», но это «осколочность» другого плана. Автор — «ярый противник фразы “мы все это уже проходили”». Целостной картины мира, базирующейся на отрефлексированном знании, для него быть не может. Он находится в постоянном поиске, фиксирует свое внутреннее состояние как текучее — в его сознании происходит непрерывное движение вслед за современностью, переосмысление авторитетов, превращение друзей во врагов и врагов в друзей. Автор неоднократно признавался в своей публицистике и телевизионных интервью, что, будучи «почвенником и патриотом», стал предпочитать собеседников из лагеря политического противника, если они по-человечески ему близки и внятно формулируют свою позицию по отношению к интересующим его вопросам. «Текучесть» авторской точки зрения вряд ли можно назвать конъюнктурой, она связана с тем, что автор, как и его герой, тоже становящаяся личность.

Контекст, которым окружает себя автор в книгах документального характера, состоящих из статей, интервью, эссе различного рода («Я пришел из России», «Именины сердца»), определяет его как представителя поколения, пришедшего в литературу без «духовного опыта» (в смысле, применяемом Сашей Тишиным к Безлегову), но с опытом жизни, реального страдания. За плечами у многих из них тюрьма, служба в горячих точках, изгнание из родного дома, национальные и политические конфликты, скитания и т. п. (А. Рубанов, Д. Гуцко, Г. Садулаев, Р. Сенчин). В «Именинах сердца» задается множество вопросов, но почти не звучат внятные ответы.

Автор, как и герой, руководствуется личным опытом, утверждая при этом, что он «лично ничего не проходил», несмотря на то что закончил филологический факультет по специальности «русская литература». Выбирая такую позицию, автор сознательно становится «самоучкой». В этой связи представляется не случайным пристальное внимание в новой книге З. Прилепина о Л. Леонове (серия ЖЗЛ) к биографии отца писателя, поэта-самоучки Максима Горемыки, обильное цитирование стихов последнего, ну и, конечно, интерес к сюжету взаимоотношений отца и сына.

«Осколочность» как принцип, казалось бы, доминирует в авторской картине мира: жадно читающий автор выхватывает из истории литературы отдельные имена, ставшие для него открытием; ставит перед собой задачу повторения пройденного другими материала, пытается найти в этом материале то, что другими не усвоено или намеренно забыто: «Советская Россия выплеснула железный поток Серафимовича, дала партизанские повести Всеволода Иванова, одарила Хлебниковым и Платоновым... и завершил солдатский поход дядя Саша Проханов, — но это уже сейчас. <...> Мовист Валентин Катаев не уступает ни одному модернисту. Что, передернуло? Так вы и не читали, поди...» [34. С. 245]. Если футуризм сбрасывал классику с парохода современности декларативно, то Прилепин зачастую всерьез, по-настоящему пытается спасти, поднять на борт парохода то, что он разглядел в бескрайнем море литературы.

Свое положение в литературе автор обозначает исходя из контекста современности («Именины сердца») и классики. Авторы классической литературы определяются через социально-культур-

ные аспекты, близкие Прилепину: так возникают в новой для себя функции «офицеров-омоновцев», служивших в «горячих точках», Бестужев-Марлинский, Лермонтов, Л. Толстой. И если герой Захара Прилепина Саша не может найти в окружающей его действительности ни достойного отца, ни старшего брата, то автор оказывается счастливее: «Мишка Лермонт и Пашка Васильев — близкие мои. Каждая строчка покачивается во мне как ветвь, снегом полная. Качнешь — упадет мягко. Хорошо! <...> Свет нисходит на меня: митрополит Илларион, протопоп Аввакум, Василий Розанов, Леонид Леонов. Тепложатие мудрецов ладонью ищу, как ребенок руку отца. Зачем ребенка обижать? Верните мне близких моих» [34. С. 243]. В этой связи становится понятным недоумение критиков по поводу «широкого разброса» авторов, чье творчество оказывает художественное влияние на З. Прилепина: определить границы этого влияния, а тем более назвать конкретные имена художников оказывается достаточно сложно. Творчество и взаимодействие с авторами русской литературы проявляются здесь как способ обрести семью, «завязать родственные связи» в культуре. Конфликт поколений, конфликт с государством, конфликт любовный — всё может быть преодолено в культурной традиции.

История и современность, судьба страны в эссе и очерках З. Прилепина тоже рассматриваются сквозь призму литературы: октябрьская и кубинская революции, современная политическая ситуация в России — герои этих событий немислимы вне оценки И. Бунина, М. Горького, М. Сервантеса и т. д. Отсюда возникает авторская идея подлинной преемственности поколений и ощущение целостности мира, которому автор безраздельно принадлежит: «Время, вперед! Рядом, время! Мы отцы и дети гениальных песен и книг» [34. С. 246].

Вопросы и задания к теме

1. Каковы основные принципы поэтики «нового реализма»?
2. Как проявляется связь произведений современных авторов с русской классикой?
3. Какова роль культурной традиции для автора «нового реализма»?

Тема 8

Особенности проблематики русской литературы последних лет

В русском литературном процессе последних лет произошло много художественных открытий. Широко известными стали имена Евгения Водолазкина («Лавр», «Соловьев и Ларионов», «Брисбен» и др.), Гузели Яхиной («Зулейха открывает глаза», «Дети мои», «Эшелон на Самарканд»). В новом для себя качестве прозаиков выступили поэты Мария Степанова («Памяти памяти»), Т. Кибиров («Генерал и его семья»). Значимой в творчестве современных прозаиков является тема для русской и мировой литературы не новая, но по-прежнему актуальная — великие, неизбежные, страшные исторические потрясения и единственная, неповторимая, хрупкая жизнь человека, свидетеля истории.

Рассмотрим, как воплощается эта тема в одном из романов Гузели Яхиной.

8. 1. История рода, «малых народов» и страны в творчестве Г. Яхиной

В данном разделе речь пойдет об эволюции образа главной героини романа Г. Яхиной «Зулейха открывает глаза». Главным фактором, влияющим на эволюцию образа героини, является взаимодействие с опытом рода и семьи. Мать, отец и свекровь героини определяют сущность ее духовного мира на разных этапах развития и помогают ей сохранить целостность характера и представление о смысле жизни. Религиозно-мифологическое сознание связано с памятью о матери, культурно-историческое является наследием отцовского опыта, природное начало сближает мир героини с миром свекрови. Национальное, религиозное, философское и природное начала соотносятся в сознании героини, определяя его специфику.

Образ главной героини дебютного романа Гузель Яхиной уже не раз был предметом рассмотрения и горячих дискуссий критиков и литературоведов. Основной вопрос, который вызывал эти дискуссии, состоит в определении сущности эволюции героини:

одни видят в этой эволюции рождение советского человека, возвращение к концепции женщины — «члена правительства», другие — предательство национальных идеалов и попрание исконной нравственности, третьи — освобождение женщины от гендерных стереотипов и т. д.

Ни в коем случае не стремясь оспорить какую-либо из вышеперечисленных точек зрения, попробуем уточнить авторскую концепцию, проанализировав образ героини в аспекте духовной связи с другими персонажами романа, активно влияющими на ее мироотношение. Это прежде всего мать, отец и свекровь героини.

Следует сразу же отметить, что мать и отец Зулейхи изображаются в романе лишь через сознание и память их дочери. Мир, в котором живет героиня, исключает в воображении читателя саму возможность их физического существования — ведь будь они живы, автору не удалось бы реалистически обосновать трагическое положение героини в доме мужа, заставить читателя поверить в происходящее. Как ни сильна власть патриархальных законов в пространстве деревни Юлбаш, они не смогли бы до конца отделить дочь от родителей, лишить ее поддержки, защиты. Но в начале романа мы видим героиню, всё окружение которой составляют лишь муж и свекровь, духовной близости и диалога с которыми Зулейха достичь не может по разным причинам: муж не вступает с ней в диалог как с женщиной, существом низшего порядка (само слово «женщина» звучит в его устах снисходительно-уничижительно), свекровь же не только ревнует ее к сыну, но и презирует за слабость, «жидкокровие». Родители Зулейхи изображаются автором как часть сознания героини, вспоминающей о них в минуты, когда нужно объяснить мир самой себе, понять, как относиться к тому или иному явлению.

Так, за сферу быта в пространстве дома, села и его околицы, леса и кладбища отвечает мать: именно ее слово определяет поведение Зулейхи на страницах первой части романа («Мокрая курица»). В начале текста читатель сталкивается с загадочной сценой: главная героиня, Зулейха, тайно пробирается в предрассветной тьме на чердак собственного дома, крадет из зимних запасов яблочную пастилу, прячет ее под рубаху. Заинтригованный читатель гадает: кому втайне от мужа и свекрови собралась отнести гостинец героини-

ня? Голодному ребенку? Больной старой родственнице? Как потом оказывается, духу околицы. «Домашний» миф определяет необходимость общения с духами, пусть даже втайне от мужа и свекрови: «Дух хлева любит мучное, дух ворот — толченую яичную скорлупу. А вот дух околицы — сладкое. Так мама учила» [60. С. 25]. То, чему учила героиню мать, заставляет ее преодолевать строгие запреты в доме мужа, рисковать своим и без того шатким положением. Уподобляясь в своем поведении ребенку (а на тот момент Зулейхе тридцать лет, из них пятнадцать она замужем), героиня тайком бежит за околицу, чтобы попросить духа о снисхождении к ее умершим дочерям. Запреты внешнего мира, которые налагают на Зулейху свекровь и муж, могут быть преодолены лишь с помощью сохранившегося в ней детского сознания, которое тайно противостоит миру «взрослых», демонстрируя при этом верность и беспрекословное послушание слову умершей матери. Память о матери определяет и отношение Зулейхи к труду, к исконной добродетели в мусульманском мире — чистоте: «Мыть полы с детства приучена на коленях. “Согнувшись в поясе или присев на корточки только лентяи работают”, — учила мать» [60. С. 39]. Таким образом, память о матери помогает героине помнить и заботиться о собственных умерших дочерях, обретать самоуважение в домашней работе. Мать в сознании героини тесно связана со сказочным, детским миром, который помогает защититься от реального бытового и воображаемого мифологического зла. «Детскость» героини, поддерживаемая материнским началом, предохраняет ее от ненависти, злости по отношению к свекрови. Злые слова последней воспринимаются Зулейхой как неизбежные и привычные для ребенка упреки со стороны взрослого мира: «“Сейчас про мой гнилой корень скажет”, — обреченно вздыхает Зулейха, поднося старухе длинную собачью ягу, меховой колпак и валенки» [60. С. 29]. Главный урок матери — не обижаться на мир, принимать его таким, каков он есть.

Отец в сознании героини отвечает за огромный внешний мир, которого она никогда не видела, потому что самая дальняя ее поездка — в лес за дровами. Природная любознательность, которая также сродни любознательности ребенка, заставляет героиню мечтать о расширении границ хотя бы до тех пределов, которые доступны

ее мужу — она мечтает увидеть Казань: «Муртаза обещал как-нибудь взять с собой. Напоминать боялась, только смотрела на него каждый раз во время сборов долгим взглядом исподлобья. <...> Если умру — так и не увижу Казань?» [60. С. 42–43]. Сама мечта, ее выражение в слове снова предстает как нечто детское, незрелое. Но большой мир, неведомый героине, не пугает ее, а наоборот, притягивает, быть может, потому что о нем рассказывал отец.

Отцовское слово служит объяснением того зла, которое приходит из большого мира, помогая соотнести исторические события прошлого и настоящее: «Зулейхе сложно давались длинные русские слова, значения которых она не понимала, поэтому называла всех этих людей про себя — красноордынцами. Отец много рассказывал ей про Золотую Орду, чьи жестокие и узкоглазые эмиссары несколько столетий собирали дань в этих краях и отвозили своему беспощадному предводителю — Чингисхану, его детям, внукам и правнукам. Красноордынцы тоже собирали дань. А кому отвозили — Зулейха не знала» [60. С. 49].

Если материнское начало является главным руководством к жизни в привычном мире Юлбаша в первой части книги, то за пределами этого пространства оно утрачивает былую силу и власть. Как уже было отмечено исследователями В. М. Аюшиевой и Н. Д. Хосмоевым, название Юлбаш с татарского языка переводится как «начало дороги» [3. С. 191]. В деревенском мире, в начале дороги, героиня остается ребенком, несмотря на зрелый возраст, потерю четырех дочерей, страх и унижение. Путь продолжается железной дорогой — судьбоносным пространством, соотносимым со времен Н. А. Некрасова с народным страданием как платой за цивилизацию и прогресс общества. Став вдовой, раскулаченной переселенкой, сменив социальный статус, героиня постепенно взрослеет, с сожалением отрываясь от материнского мира. В столыпинском вагоне, сидя бедро к бедру с женщиной, доктором Лейбе, что, конечно же, недопустимо по мусульманским законам, героиня вспоминает мать и пытается оправдаться перед ней: «Стыдно — праотцам до третьего колена, укоризненно сказала бы мама. Да, мама, знаю. Но правила твои были хороши для старой жизни. А у нас — как там сказал Игнатов? — новая жизнь. Ах, какая у нас теперь жизнь...» [60. С. 164]. Вместе с сожалением в слове героини звучит горькая

ирония — совершенно новая грань оценки мира, не свойственная детскому сознанию.

Некоторая власть материнского начала сохраняется, когда героиня пытается понять, оценить по внешности внутреннюю суть других людей. Так, принимая художника Иконникова за пьяницу (что отчасти верно), она объясняет нелюбовь к нему мамиными словами: «Мама всегда говорила — пьяный человек — хуже зверя» [60. С. 169]. Здесь, казалось бы, материнская мудрость подводит Зулейху — ведь петербуржец Иконников не превращается в зверя ни при каких обстоятельствах, даже напившись, но настороженность и нелюбовь героини к этому персонажу оказывается сродни вещему предчувствию: в финале романа именно Иконников становится причиной ее разлуки с сыном, решившим идти по его стопам, стать художником и бежать в Ленинград.

Эмоция стыда как оценка того, что происходит в новой, дорожной, а затем сибирской, поселенческой жизни, сопровождает героиню довольно долго: ей стыдно быть грязной; идти на глазах у всех к отхожему месту в вагоне; стыдно быть осмотренной врачом; услышать при всех от доктора Лейбе известие о своей беременности; открыто, не прячась на женской половине, вынашивать ребенка; наконец, родить у всех на глазах. И если бы материнское начало сохранило над героиней абсолютную власть, она должна была бы погибнуть, воспользовавшись, например, прощальным подарком мужа — отравленным сахаром. Преодоление стыда становится важным фактором взросления героини, принятия ею новых истин и правил жизни. Например, героиня осознает, что жить под одной крышей с мужчиной не обязательно означает или быть грешной перед богом и людьми, или быть женой. Доктор Лейбе, поняв, что Зулейха ждет его каждый вечер, для того чтобы отдать «долг жены», объясняет, что она ему ничего не должна. Чувство стыда («что скажут люди?») постепенно вытесняется чувством долга перед сыном, чувством более зрелым, по сути уничтожающим прежнее понятие «стыдного»: сын боится оставаться один без матери, и Зулейха снимает с головы единственный платок. Оставляя его сыну как часть себя, она нарушает приличия своего прежнего мира, выходя на улицу с непокрытой головой. Непременный атрибут костюма порядочной юлбашской женщины — шаровары — она еще раньше пустила на пеленки.

Материнское слово всё менее востребовано в новом для героини мире: ни Аллах, ни духи не обращают внимания на ее жизнь и не требуют к себе внимания. Поняв это, героиня постепенно учится жить, не надеясь на поддержку высших сил, но как бы уподобляясь им сама: «Она так и не поняла, водятся ли духи в урмানে. За семь лет сколько холмов обошла, сколько оврагов исходила, сколько ручьев пересекла — ни одного не встретила. Иногда на мгновение кажется, что она сама и есть — дух» [60. С. 394]. Она перестает приносить жертвы, так как еда для нее теперь слишком большая ценность, а степень участия духов в ее судьбе — сомнительна: «Но Зулейха даже помыслить не могла о том, чтобы кусок еды — будь то остатки каши, вываренная рыба шкурка или мягкие тетеревиные хрящики — отдать не сыну, а какой-то нечисти» [60. С. 336]. С духами животных она общается как равная, не боясь их и не заискивая перед ними: например, благодарит череп убитого ею медведя за удачную охоту.

Религиозно-мифологическое начало теряет свою силу по мере того, как Зулейха удаляется от привычного национального мира во времени и пространстве. Перерастая материнский мир, героиня не отбрасывает его, а делает частью детского мира сына, которому рассказывает сказки о духах, великанах, драконах.

В новых обстоятельствах жизни отцовское начало не сразу проявляет свое влияние на внутренний мир героини. Кроме слова «красноордынцы», которое помогает ей понять суть новой власти, Зулейха, казалось бы, ничем не обязана отцу. Но чем более зрелой и самостоятельной становится героиня, тем больше проявляется в ней мужское начало, связанное прямо и косвенно с памятью об отце. Ближе к концу романа облик Зулейхи, самой удачливой охотницы местной артели, внешне и внутренне предельно далек от «мокрой курицы» из первой части: «На ней серый, в крупную клетку с широченными плечами двубортный пиджак, оставшийся от кого-то из ушедших в иной мир новеньких; <...> Хороший пиджак, напоминает Зулейхе кафтаны, в которых приезжали к ее отцу гости из далекой Казани. Ружье, тяжелое, холодное, льнет к спине; если надо, само прыгает в руки, тянется к мишени, никогда не промахивается. <...> А как объяснишь, что и не ружье это вовсе, а словно часть ее самой, как рука или глаз» [60. С. 392–393].

Память об отце проявляется не только в выборе наряда Зулейхи, но и в избранном ею занятии, которое требует от нее прежде всего мастерства охотника, считавшегося всегда достоянием мужчины. Меткость выстрела, инстинктивное срастание с ружьем — атрибуты охотничьей и воинской доблести, которые в традиционной культуре не свойственны женщине и даже порочат ее (и оружие, которое она оскверняет прикосновением). Здесь подсознательная память героини оказывается сильнее и древнее культурных стереотипов, которые не заставят ее изменить облик и поведение.

И всё же культурно-историческое начало сыграет важную роль в эволюции героини. Именно отец когда-то рассказывал Зулейхе легенду о птице Семруг, воплотившую в конечном итоге философский смысл судьбы героини и всего художественного мира романа. Легенда о прекрасной птице счастья построена на широком межнациональном и межкультурном контексте, объединяющем разные страны и народы: «— Жила однажды в мире птица. Не простая — волшебная. Персы и узбеки называли ее Симург, казахи — Самурык, татары — Семруг» [60. С. 399]. Выучив от отца в свое время легенду слово в слово, Зулейха пересказывает ее сыну. Путь к волшебной птице лежит через тропы и долины Страданий, Исканий, Любви, Познания, Безразличия, Единения, Смятений, Отрешения. Смысл того, что происходит в каждой из долин, не всегда ясен самой героине-рассказчице, но общая идея жизни как пути, постоянно открывающего перед человеком новые испытания и подчас противоречащие друг другу истины, ведома ей исходя из опыта собственной судьбы.

Таким образом, с культурно-историческим началом, которое для героини воплощает собой отец, в ее сознании связано представление о смысле жизни, ее возвышающем итоге. Автор подстраивает систему героев, их жизненный путь под образы-символы легенды-притчи. Не случайно число птиц, сумевших в легенде достичь чертогов Семруга (тридцать), равно числу первых переселенцев, основавших поселок на Ангаре и давших ему название Семь рук, которое независимо от них, «по чистой случайности» преобразовалось в Семрук.

Самым интересным персонажем, оказывающим влияние на становление личности героини, оказывается ее свекровь. Представляя

собой, в отличие от матери и отца, не доброе, а — с человеческой точки зрения — злое начало, в первой части романа представая живым человеком, а не памятным словом, живущим в сознании героини, свекровь, кроме того, является как бы полной противоположностью героини внешне и внутренне. Зулейха мала ростом, слаба и неловка, пуглива, ее возраст — тридцать лет — не заметен ни в ее облике, ни в слове. Свекровь — необыкновенно высокая, статная столетняя женщина с мужским голосом и тяжелым характером. Отношения двух героинь представляют собой типичную ситуацию враждебных отношений свекрови и невестки, запечатленную еще в фольклоре. Свекровь называет Зулейху «жебегиан тавык» — мокрая курица, Зулейха (разумеется, про себя) зовет свекровь «Убырлы карчык» — Упыриха.

Ненависть свекрови к Зулейхе основывается на ревности. С приходом героини в дом сын перестал безраздельно принадлежать матери, и это ожесточает ее, заставляет постоянно обрушивать на невестку град придинок, замечаний, оскорблений, самое тяжелое из которых — обвинение в «жидкокровии», «худокостности», которые якобы стали причиной смерти четырех дочерей Зулейхи. Нападая на невестку, Упыриха преследует определенную цель — вызвать в ней ответную реакцию, злость, заставить ее проявить характер, чувство гордости, строптивость — всё то, что, по мнению свекрови, свойственно живым людям, таким, как она сама, а не жидкокровым. В монологах, обращенных к невестке (Зулейха покорно молчит, слушая), свекровь постоянно сравнивает ее с собой: «— Всегда молчишь, немота... Если бы кто со мной так — я бы убила. <...> — А ты не сможешь. Ни ударить, ни убить, ни полюбить. <...>

...И жизнь твоя — куриная, — продолжает Упыриха, с блаженным вздохом откидываясь к стене. — Вот у меня была — настоящая. Я уже и ослепла, и оглохла — а все еще живу, и мне нравится. А ты не живешь. Поэтому не жалко тебя» [60. С. 36].

Таким образом, главное обвинение в адрес Зулейхи со стороны свекрови — неспособность быть злой в ответ на зло, постоять за себя и в конечном итоге проявить волю к жизни. Так, уже на первых страницах романа автор изображает свекровь как героиню, для которой любовь к жизни может оправдать многое, если не всё.

Не стремясь к однозначной трактовке образа свекрови, автор наделяет ее личной трагической историей, тайна которой так до конца и не будет раскрыта. Прошлое Упырихи содержит в себе много тайн, которые пугают Зулейху: в молодости свекровь зачем-то ходила в урман — лесную чащобу, само упоминание о которой вызывает у героини страх перед лесными духами — ведь никто из деревни никогда там не был, но все знают, что вернуться оттуда живым невозможно. Как и зачем грозная свекровь ходила в урман? Принадлежность к пространству лесной чащобы превращает ее в ведьму, умеющую видеть будущее. «Жидкокровой» невестке она предсказывает смерть, себе и сыну — долгую жизнь. Вещий сон неправильно истолкован свекровью — в романном мире всё окажется наоборот.

Отношения матери и сына тоже окружены тайной. Героиня случайно подслушивает, сидя за печкой, разговор Упырихи с Муртазой, из которого узнает о пережитом ими когда-то страшном голоде и о том, как мать спасла его от смерти, единственного из своих детей. Она впервые видит проявление сильной, настоящей любви в людях, которых привыкла считать не способными на ласку, и предполагает не без основания, что увиденное не предназначено для ее глаз: «Муртаза стоит на коленях, уткнув бритую голову с проблесками седой щетины в живот матери и крепко обхватив ее большое тело. Зулейха никогда не видела Муртазу коленопреклоненным. Если выйти сейчас — не простит» [60. С. 52]. Любовь матери к сыну, еще неведомая героине на личном опыте, явлена ей как пророчество собственной судьбы. Мир свекрови только начинает раскрываться перед Зулейхой — они еще бесконечно далеки друг от друга, как вдруг происходит внезапное расставание. Первая часть романа, «Мокрая курица», заканчивается сценой отъезда героини в ссылку, а мертвый Муртаза и его живая, но слепая и глухая мать, ничего не знающая о смерти сына, остаются в своем доме в Юлбаше. С этого момента реальная судьба Упырихи автором никак не оговаривается, но ясно, что ее ждет скорая смерть.

Казалось бы, на этом связь свекрови и невестки должна прекратиться, но на протяжении всего романа, в самые тяжелые моменты жизни героини ей является Упыриха. Их спор о том, достойно ли Зулейха себя ведет в выпавшей на ее долю жизни, длится

на протяжении всего сюжета. Свекровь предстает перед Зулейхой как зримый, живой образ. Такой впервые она приходит к невестке в землянку, в первую голодную зиму на Ангаре: «Зулейха поднимает голову. У самой печи на корявом топчане из обломка старого соснового пня, облокотившись локтями о расставленные в стороны острые колени, сидит Упыриха. Желтые блики огня дрожат на пергаментном лбу, струятся по бугристым щекам. Утекают во впадины рта и глазниц. Косицы тощими лохматыми веревками свисают к земляному полу. Тусклого золота серьги-полумесяцы чуть заметно покачиваются в вислых морщинистых мочках, брызжут светом на темные стены, на нары, на сонно ворочающиеся людские тела» [60. С. 311–312]. Свекровь вновь противопоставляет себя невестке, укоряя ее за то, что она не знает, чем накормить сына: «— Мой сын так не плакал, — говорит спокойно, — Так — не плакал» [60. С. 312].

Силы добра, материнские заветы, отцовские легенды не могут подсказать героине путь к спасению ребенка. «Злая» свекровь одним своим появлением заставляет вспомнить страшную историю Муртазы и найти выход. Явившаяся героине Упыриха представляет собой часть великой природной «живой» силы, в которой уравнены добро и зло. Ни мать, ни отец никогда бы не надумили ее покормить ребенка собственной кровью. Это возможно лишь в природном мире — так деревья кормят листья своими соками. Не случайно Зулейха находится по сути в пространстве тайги, в окружении деревьев, урман совсем близок. Роль пространства, хронотопа, безусловно, очень значима для эволюции героини, о чем уже упоминалось в исследованиях, посвященных роману.

Итак, Упыриха, воплощение мудрости природного мира, окружающего героиню, спасает жизнь маленькому Юзуфу и самой Зулейхе, которая с момента обретения сына чувствует, что с его смертью закончится и ее жизнь. Пальцы героини навсегда остаются искореженными шрамами, но сын выживает. На этом этапе эволюции героини сила жизни, любви, сопротивления, принадлежавшая свекрови, переходит к Зулейхе.

Эволюция героини, изменение ее внутренней сущности демонстрируют совпадения с известными нам эпизодами из жизни свекрови: так же, как в свое время Упыриха, Зулейха бесстрашно

входит в урман, который становится для нее просто местом охоты, а не обиталищем духов; так же беззаветно любит своего сына, ревнуя его к художнику Иконникову; даже сцены их объятий чем-то схожи: «Обхватывал ее руками, сжимал до хруста в костях (был выше на целую голову и не по годам силен) — она ничего не говорила, только гладила по голове», «Вокруг — его тело, его руки, перекосившееся и мокрое лицо. Они лежат на полу, одним комком, сцепившись намертво» [60. С. 485, 490]. Когда-то свекровь, оскорбленная тем, что сын привел в дом пятнадцатилетнюю жену, навсегда ушла жить на гостевую половину, не позволив Муртазе даже помочь перенести вещи. Зулейха, узнав о том, что сын замыслил побег в Ленинград, едва не проклинает его навсегда: «— Не сын ты мне после этого! — воет Зулейха вслед. — Не сын!» [60. С. 491].

Эпизод, когда Зулейха узнает о готовящемся побеге сына, связан с самыми тяжелыми для героини переживаниями. Единственный раз она не может примириться с потерей, сдержать свои чувства, испытывая настоящее отчаяние. Успокоение, способность к прощению Зулейха неожиданно обретает благодаря свекрови, которая принимает ее в свои объятия: «Зулейха хочет оттолкнуть Упыриху, замахивается — но вместо этого почему-то падает ей на грудь, обнимает могучее тело, пахнущее не то древесной корой, не то свежей землей. Утыкается лицом во что-то теплое, плотное, мускулистое, живое, чувствует сильные руки — на спине, на затылке, вокруг себя, везде. Слезы подступают к горлу, веревкой свивают глотку — Зулейха плачет, уткнувшись в грудь свекрови, долго и сладко. <...>

— Скажи, мама... — она не разжимает глаз, не разнимает рук, словно боится отпустить, — так и шепчет не то в костлявое плечо свекрови, не то в морщины у основания шеи. — Все хотела тебя спросить: зачем ты по молодости ходила в урман?» [60. С. 492].

Внезапно возникая перед героиней в самые тяжелые моменты, свекровь так же внезапно исчезает, превращаясь в лиственницу, растворяясь в мире живой природы: «Зулейха удивленно отстраняется, чтобы заглянуть свекрови в глаза. Лицо старухи — темно-коричневое, в крупных извилистых морщинах. Да и не лицо то вовсе — древесная кора. В объятиях Зулейхи — старая корявая лиственница. Ствол дерева — бугрист и необъятен, в серебряных потеках смолы;

корни — узлами; длинные раскидистые ветви смотрят ввысь, пронзают небесную синь; на них легким изумрудным сиянием дрожат первые проблески весенней листвы» [60. С. 492–493].

Образ свекрови в романе — это символический образ самой природы, вроде бы несправедливой и злой по отношению к Зулейхе (с человеческой точки зрения), но все-таки оценившей ее мужество в борьбе с ней за собственную жизнь и жизнь сына, подарившей ей свою любовь и поддержку.

Итак, эволюция героини связана с обретением более зрелого, философского мировоззрения, которое опирается на опыт предков, и она, как в легенде о Семруг, в конечном итоге уравнивает «в своем сердце горе и радость, любовь и ненависть, врагов и друзей, живых и мертвых» [60. С. 401]. И хотя «для самой Зулейхи это место в легенде было самым непонятным», здесь проявляется смысл ее собственной судьбы.

Вопросы и задания к теме

1. Какие факторы влияют на оценку творчества Г. Яхиной?
2. Какова специфика образа героини первого романа Г. Яхиной?
3. Как мифологические образы раскрывают смысл духовной эволюции героини?
4. *Задание повышенной сложности.* Прочитайте роман Г. Яхиной «Дети мои» и самостоятельно проанализируйте роль мифологических и сказочных образов в произведении.
5. *Задание для специальности 44.03.05* (педагогическое образование [с двумя профилями подготовки]). Попробуйте подготовить конспект урока по современной литературе для 11 класса общеобразовательной школы по одной из тем: «Отечественная история в романах Г. Яхиной»; «Внутренний мир героя современной прозы (по произведениям Г. Яхиной)»; «Легенда, миф, сказка в сюжете современной прозы».

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Русская литература живет и развивается в двадцать первом веке уже двадцать первый год. Это достаточный отрезок времени, чтобы сделать некоторые выводы о том, в чем состоит ее специфика по сравнению с литературой XX века, как изображается человек и мир в современных текстах. Вопрос этот поднимают и сами писатели.

Важным направлением в развитии русской литературы следует считать самопознание — попытку объяснить свой взгляд на реальность, используя автобиографический материал. Таковы многие тексты, написанные в новом тысячелетии Л. Петрушевской, Л. Улицкой, Д. Рубиной и другими авторами, в чьем творчестве важное место занимает автобиографическое письмо. Создание романа на основе собственной биографии, истории семьи, поколения многое определяет в современной литературе.

Другой значимой идеей выступает стремление понять мир и культуру других народов. Помимо того что диалог между различными культурами всегда затруднен и является проблемой для всего человечества, стоит сказать, что XX век для русской литературы был по существу веком культурной изоляции — естественные связи с миром были нарушены, свободное владение иностранными языками стало редкостью. Когда границы открылись, сущностный диалог с представителями других стран оказался затруднен не только из-за незнания чужого языка, но и по причине непонимания принципов жизни, мировосприятия других народов. Сострадание и сопричастность мировым проблемам потребовала от русского писателя поиска инструментов для диалога, создания нового типа героя — переводчика.

Новые тенденции в современной русской литературе оказались связаны с философией постмодернизма, а именно с поиском выхода из кризиса за счет развития «маргинальных» культур — женской прозы и поэзии, региональной литературы. Как оказалось, изучение этих произведений существенно расширяет взгляд на литературное пространство современной России. В частности, богатый

материал для изучения представляют собой тексты литературного журнала «Луч», выходящего в Удмуртии.

В начале XXI века в России громко заявили о себе писатели — «новые реалисты»: З. Прилепин, Р. Сенчин, А. Рубанов, С. Шаргунов, А. Иванов и другие. Несмотря на спорность относительно художественной новизны этого явления, следует сказать, что литературная жизнь с приходом молодых писателей значительно оживилась, в современной литературе появились авторы, сформировавшиеся в 90-е годы XX века, «дети страшных лет России», у многих из которых сложилась собственная концепция роли писателя в истории. Литература зачастую является для этих писателей пространством, в котором они находят подлинные «родственные» связи, обретают «семейную» атмосферу. Приверженность идеям русского реализма у этих писателей выражается в стремлении познать действительность, понять ее законы, обозначить границы добра и зла.

Итак, основными особенностями современной литературы можно считать ее открытость миру, стремление поддерживать диалог с другими культурами, поиск новых путей развития, связанный с интересом к женскому письму, к региональным текстам. Вместе с тем современная русская литература сохраняет и развивает традиции русского реализма, который всегда стремился к тесной связи с реальностью, к познанию истины.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Абашева М. Литература в поисках лица. (Русская проза в конце XX века: становление авторской идентичности). – Пермь : Изд-во Перм. ун-та, 2001. – 320 с.
2. Автухович Т. Е. «Шаг в сторону от собственного тела...» : Экфрасисы Иосифа Бродского // *Opuscula Slavica Siedlcensia*. – Siedlce, 2016. Т. 10. – 267 с.
3. Аюшиева В. М., Хосомоев Н. Д. Размышления о романе Г. Яхиной «Зулейха открывает глаза» // Сохранение, изучение и популяризация наследия : опыт участия и векторы развития : Материалы Всерос. с междунар. участием науч.-практ. конф.; 18 апр. 2019 г. – Улан-Удэ, 2019. Т. 2.
4. Блок А. Стихотворения. Поэмы. Театр. М. : Худож. лит., 1968. – 839 с.
5. Большая советская энциклопедия. – М., 1973. Т. 11.
6. Василенко С. Дурочка. – М. : Вагриус, 2000. – 334 с.
7. Введение в гендерные исследования : учеб. пособие / под ред. И. Жеребкиной. – СПб., 2001. Ч. 1–2. – 708 с.
8. Воробьева Н. В. Женская проза 1980–2000-х годов : динамика, проблематика, поэтика : автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Пермь, 2006. – 19 с.
9. Гоцило Е. Взрывоопасный мир Татьяны Толстой. – Екатеринбург, 2000. – 200 с.
10. Жеребкина И. «Прочти мое желание...» : Постмодернизм. Психоанализ. Феминизм. – М. : Идея-пресс, 2000. – 250 с.
11. Зиятдинова Д. Испания как нация-двойник в построссийском творчестве Д. Рубиной // Лингвориторическая парадигма: теоретические и прикладные аспекты. 2015. № 20. С. 92–99.
12. Захар Прилепин. Чувствительный революционер : [интервью О. Сорокиной] : [электрон. ресурс]. URL: <http://www.myudm.ru/interview/prilepin>
13. Калашникова Е. Пьесы на два голоса в декорациях времени // Новое литературное обозрение. 2004. № 3.
14. Ключарева Н. Россия: общий вагон. – СПб. : Лимбус, 2008. – 200 с.
15. Крылысова О. В., Рамазанова Г. Г. Парадоксы восприятия (обзор негативных рецензий о романе «Зулейха открывает глаза» Г. Яхиной) // Вестник науки. 2020. Т. 1. № 2(23). С. 46–53.
16. Кусков С. По грибы, или Особенности национальной геологоразведки // Луч. 2007. № 1–2. С. 59–68.

17. Лейдерман Н. Л. Постреализм : теоретический очерк. – Екатеринбург, 2005. – 244 с. (Литературоведение XXI века: методология и теория).
18. Липовецкий М. Н. Русский постмодернизм. – Екатеринбург, 1997. – 317 с.
19. Литература non fiction : вымыслы и реальность // Знамя. 2003. № 1. С. 201–203.
20. Мифы народов мира : энцикл. : в 2 т. – М., 1991. Т. 1. А–К. – 720 с.
21. Набиуллина А. Н. Пространственно-временные образы и мотивы в романах Г. Яхиной «Зулейха открывает глаза» и «Дети мои» // Актуальные вопросы современной филологии и журналистики. 2019. № 3(34). С. 32–37.
22. Найман А. Рассказы о Анне Ахматовой. – М., 1999. – 431 с.
23. Не помнящая зла : новая женская проза / сост. Л. Ванеева. – М., 1990. – 362 с.
24. Некрасов Н. А. Кому на Руси жить хорошо // Некрасов Н. А. Стихотворения. Поэмы. – М. : Худож. лит., 1971. – 702 с.
25. Некрасов Н. А. Мороз, Красный нос // Некрасов Н. А. Стихотворения. Поэмы. – М. : Худож. лит., 1971. – 702 с.
26. Петрушевская Л. Девятый том. – М., 2003. – 332 с.
27. Петрушевская Л. Маленькая девочка из «Метрополя» : повести, рассказы, эссе. – СПб. : Амфора, 2006. – 464 с.
28. Петрушевская Л. Собр. соч. : в 5 т. – Харьков ; М., 1996. Т. 1. Проза. – 396 с.
29. Прилепин З. Ботинки, полные горячей водкой : пацанские рассказы. – М. : АСТ ; Астрель, 2008. – 192 с.
30. Прилепин З. Именины сердца : разговоры с русской литературой. – М. : АСТ ; Астрель, 2009. – 416 с.
31. Прилепин З. Леонид Леонов. «Игра его была огромна» : главы из книги // Новый мир. 2009. № 7–8.
32. Прилепин З. Санька : роман. – М. : Ад Маргинем Пресс, 2006. – 368 с.
33. Прилепин З. Санька : роман. – М. : Редакция Елены Шубиной, 2015. – 416 с.
34. Прилепин З. Я пришел из России : эссе. – СПб. : Лимбус Пресс, 2009. – 256 с.
35. Ровенская Т. Женская проза конца 1980-х – начала 1990-х годов : проблематика, ментальность, идентификация : автореф. дис. ... канд. филол. наук. – М., 2001. – 28 с.
36. Розенберг И. Воткинские были-небылицы // Луч. 2004. № 9–10. С. 47–50.

37. Рубина Д. Ангел конвойный : роман и повести. – М. : Эксмо, 2005. – 446 с.
38. Рубина Д. Белая голубка Кордовы. – М. : Эксмо, 2009. – 537 с.
39. Рубина Д. На солнечной стороне улицы. – М. : Эксмо, 2006. – 430 с.
40. Рубина Д. Холодная весна в Провансе. – М. : Эксмо, 2005. – 334 с.
41. Рудалев А. Г. Катехизис «нового реализма». Вторая волна // Двадцать первый век. Итоги литературного десятилетия: язык – культура – общество. – Ульяновск, 2011. С. 170–181.
42. Савкина И. Л. Говори, Мария! (заметки о современной женской прозе) // Преображение : русский феминистский журнал. 1996. № 4. С. 62–67.
43. Савкина И. Л. Кто и как пишет историю русской женской литературы // Новое литературное обозрение. 1997. № 24. С. 359–372.
44. Серго Ю. Авторская позиция в книге Л. Петрушевской «Маленькая девочка из “Метрополя”» // Вестник Удмуртского университета. Сер. История и филология. 2010. Вып. 4. С. 71–76.
45. Скоропанова И. С. Русская постмодернистская литература : учеб. пособие для филол. фак. вузов. 5-е изд. – М. : Флинта ; Наука, 2004. – 607 с.
46. Снигирева Т. А. А. Т. Твардовский. Поэт и его эпоха. – Екатеринбург : Изд-во Урал. ун-та, 1997. – 384 с.
47. Современная русская литература конца XX – начала XXI в. : учеб. пособие для вузов / С. И. Тимина, Т. Н. Маркова, Н. Н. Кякшто [и др.] ; под ред. С. И. Тимоиной. – М. : Академия, 2011. – 384 с.
48. Толстая Т. Река Оккервиль. – М. : Подкова ; Эксмо-пресс, 2002. – 462 с.
49. Тютчев Ф. И. Соч. : в 2 т. – М. : Правда, 1980. Т. 1. – 384 с.
50. Улицкая Л. Бедные, злые, любимые. – М. : Эксмо, 2003. – 384 с.
51. Улицкая Л. Даниэль Штайн, переводчик. – М. : АСТ, 2015. – 575 с.
52. Улицкая Л. Зеленый шатер. – М. : Эксмо, 2011. – 591 с.
53. Улицкая Л. Спор о законе и благодати. Версия XXI века / [интервью А. Солдатов] // Огонек. 2007. № 8. С. 49.
54. Фуко М. История безумия в классическую эпоху. – СПб., 1997. – 573 с.
55. Черняк М. А. Современная русская литература : учебник для академического бакалавриата. 2-е изд., испр. и доп. – М. : Юрайт, 2019. – 294 с.
56. Черняк М. А. Современная русская литература : учеб. пособие для пед. вузов. 2-е изд. – М. : Форум ; Сага, 2008. – 351 с.
57. Шагимарданов Н. Жестокая правда // Луч. 2004. № 5–6. С. 59–62.
58. Шишкин М. Венерин Волос. – М. : Вагриус, 2005. – 478 с.
59. Ясюкевич Р. Черный ворон, белый голубь. Золотые семечки Прикамья. Ледяной Будда : рассказы // Луч. 2006. № 11–12. С. 4–12.
60. Яхина Г. Ш. Зулейха открывает глаза. – М. : АСТ, 2019. – 508 с.

Учебное издание

Юлия Николаевна Серго

**ИСТОРИКО-ЛИТЕРАТУРНЫЙ ПРОЦЕСС В РОССИИ:
современная русская литература**

Учебно-методическое пособие

Техническое редактирование, дизайн, верстка

И. Г. Абуговой

Подписано в печать 31.03.2021. Формат 60×84¹/₁₆.

Печать офсетная. Усл. печ. л. 7,21. Уч.-изд. л. 6,17.

Тираж 30 экз. Заказ № ??.

Издательский центр «Удмуртский университет».
426034, Ижевск, Университетская, д. 1, корп. 4, каб. 207.
Тел./факс: +7 (3412) 500-295. E-mail: editorial@udsu.ru

ISBN 978-5-4312-0881-2



9785431208812