

Министерство образования Российской Федерации
Новгородский государственный университет
Имени Ярослава Мудрого

Филологический факультет
Кафедра русской литературы и журналистики

Игошева Т.В.

Современная русская литература

Учебное пособие к курсу лекций
«Введение в современную литературу»

Великий Новгород
2013

Введение

Предлагаемое издание является учебным пособием к вузовскому курсу «Введение в современную литературу», который читается для студентов первого курса филологического факультета как очной, так и заочной формы обучения.

Учебное пособие включает в себя как главы, посвященные современному литературному процессу, так и главы, в которых дается монографический разбор произведений современных авторов. Помня о том, что студенты первого года обучения еще не прослушали историко-литературных курсов (в том числе курса «История русской литературы XX века») учебное пособие «Современная русская литература» открывается главами («Периодизация русской литературы XX века» и «Основные проблемы современной литературы»), которые знакомят читателя с основными проблемами литературного процесса XX века. Кроме того, в пособии вниманию студентов предлагается список художественных текстов, темы для написания рефератов, список критических работ, планы практических занятий по курсу «Введение в современную литературу».

Периодизация русской литературы XX века

Принято считать, что первый период развития русской литературы XX века начинается с 90-х годов XIX века и заканчивается в 1917 году. Такая точка отсчета обусловлена тем, что, к рубежу веков существенным образом изменяется человеческое сознание. Оно приобретает новое качество по сравнению с сознанием, свойственным человеку XIX века, крупнейшими и вершинными выразителями которого были Л.Н. Толстой и Ф.М. Достоевский.

В порубежную эпоху в обществе возникло острое ощущение наступившего кризиса, охватившего все слои общественной жизни: политическую, социальную, экономическую, в том числе культурную и духовную.

В 1892 году Д.С. Мережковский прочитал доклад, а в 1893 г. опубликовал работу под названием «О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы», в которой он писал о том, что русская литература переживает серьезные потрясения. Этот кризис сводится к вопросу: «... быть или не быть в России великой литературе, то есть воплощению великого народного сознания». То есть, вопрос о кризисе культуры в целом и литературы в частности сводился Мережковским именно к вопросу о человеческом сознании. Парадокс, однако, заключался в том, что слова Мережковского были сказаны в то время когда были еще живы Толстой и Чехов – крупнейшие художники-выразители сознания человека XIX века. Но дело здесь в том, что Мережковский как раз и сознавал наметившуюся разницу, обозначившийся разрыв между сознанием XIX века и нарождающимся сознанием XX века, качественно новым по своей природе.

Человек начала XX в. ясно почувствовал наступивший крах гуманистической идеи, питавшей человеческую цивилизацию с эпохи Возрождения. В эпоху Возрождения гуманизм утверждал мысль об антропоцентризме, о центральном положении человеческой личности в космосе. При этом человек объективно не стал царем природы, не стал сильнее, могущественнее природного бытия. Поэтому гуманизм лишь субъективно обоготворяет природного человека и отпадает от высокого богосознания, которое было свойственно эпохе Средних веков, и которое помещало в центр космической жизни не человека, но Бога.

В XIX в. гуманизм принял форму религии человечества. Пафос гуманизма заключался в утверждении человека как высшего и окончательного, как Бога. Причем два процесса: возвышения человека до высот божества и распада, распыления уникальной человеческой личности шли почти параллельно. Не успел Л. Фейербах провозгласить религию человека, как К. Маркс в своем материалистическом социализме довел гуманизм до окончательного отрицания человека, до обращения человека в орудие материальных производительных сил. Маркс окончательно отрицает самоценность человеческой личности, видит в человеке лишь функцию материального социального процесса. Человек здесь истребляется во имя идеи

социализма и пролетариата. Пролетариат выше человека, он не просто сумма людей – он новый Бог.

К концу XIX века оказались исчерпанными те этические ценности, которые питали общественное сознание и литературу второй половины XIX века. Как известно, в середине XIX века развивалось социально-общественное движение *народничества*. Само название этого движения свидетельствует о том, что главной ценностью провозглашался народ, который рассматривался, прежде всего, как носитель национального духовного начала. Одновременно с этим в размышлениях народников народ предстал в качестве потенциальной революционной силы, способной преобразовать русскую действительность (так, Н.Г. Чернышевский мечтал о крестьянской революции). Однако к 70-80-м годам идея народничества со своей философией, социальным учением, социальной практикой вырождается и мельчает, сходя на нет. Этот процесс угасания народнической идеи показан, например, в рассказе Чехова «Ионыч» или в первых главах романа А.М. Горького «Жизнь Клима Самгина». Обратим внимание, что идея народа – центральная для народничества, сменяет собой гуманистические представления об уникальности и самоценности человеческой личности. Народ, а не личность теперь осмысливается движущей силой исторического процесса.

С другой стороны, рубеж веков вновь обращается к ценностям духовно-религиозного характера. И характерным явлением в этом смысле оказалось «новое религиозное сознание».

К концу XIX века были исчерпаны и те гносеологические основания, на которых строилась эстетика XIX века. По замечанию В. Топорова, «Модернизм возник как выражение и отражение кризиса рационалистического сознания и рационалистического познания, а также религиозного и кантианского гуманизма»¹.

К 90-м годам в основном исчерпала себя философия, которая питала сознание XIX века. Одной из центральных философских систем прошлого столетия был *позитивизм*. Мировоззрение позитивизма вобрало в себя основные естественнонаучные достижения этого времени, прежде всего, учение Ч. Дарвина о природной эволюции, о детерминированности этого процесса. Дарвин окончательно сокрушил идею центральности человека. Так же как Коперник в свое время показал, что земля не есть центр космоса и что не вокруг нее вращаются миры. Земля – лишь одна из планет и место в космосе ее очень скромное. Дарвин в свою очередь показал, что человек не есть абсолютный центр земной жизни. Человек – лишь одна из форм органической жизни на земле, один из моментов эволюции. В природном мире человек не занимает исключительного положения. Он входит в круговорот природы как одно из ее явлений, одна из ее вещей. Человек – дробная, бесконечно малая часть вселенной. Кроме того, Дарвин показал, что в природе нет творчества, природная эволюция есть действие сил консервативной инерции. В

¹ Топоров В. Литература на исходе столетия. Опыт рассуждения в форме тезисов// Звезда. 1991. № 3. С. 180.

дарвиновской и спенсеровской эволюции есть покорность перед необходимостью. В материалистической вселенной ничто не творится, все лишь перераспределяется и переходит из одного состояния в другое.

Законы, обусловившие существование и развитие природно-биологического мира, были механически перенесены в мир социально-исторический. Поэтому исторический процесс в сознании человека XIX века – тоже процесс эволюционный.

Основой позитивизма был материализм. Аналогией ему в художественном творчестве, не только в литературе, но и в живописи («Передвижники»), и в музыке («Могучая кучка») стал реализм. Ярким образцом «позитивиста» является образ Базарова в тургеневском романе «Отцы и дети».

На рубеже веков острой реакцией на рационализм, позитивизм, реализм (в том виде, в каком он существовал в жанре романа XIX века) является появление модернизма, эстетически опиравшегося на иррациональные способы познания мира, на идеалистические философские системы, на «больную» декадентскую психологию.

Именно к концу XIX века выявляется процесс, который в литературоведении приняло называть «кризисом романного жанра». Те романские формы, которые были выработаны в рамках реализма XIX века во главе, прежде всего, с Достоевским и Толстым, стали казаться устаревшими, не отражавшими более те процессы, которые происходили в человеке и современности. Поэтому возникла потребность в новых художественных формах, которые бы сумели отразить человека в новых исторических обстоятельствах и внутренние процессы в самой человеческой личности.

В 90-е годы XIX века казалось, что поэзия также исчерпала тот запас поэтических средств, при помощи которых возможно было выразить чувства человеческого сердца. Тот запас поэтических средств, который щедро продемонстрировал еще в начале XIX века Пушкин. Реакцией на такое ощущение исчерпанности традиционных средств поэзии был модернистский, а чуть позднее, авангардный взрыв поэтической формы в начале XX века.

Этот взрыв поэтической формы связан с расширением, обогащением поэтической орбиты, в которую втягиваются другие виды искусства (музыка, живопись и др.): «Авангард – любой, не только нынешний, – замечает исследователь, – постоянно занимается тем, что включает в сферу искусства то, что прежде таковым не считалось»².

В целом первый период развития литературы XX века характеризуется многообразием художественных школ и направлений. В начале века рождались и сосуществовали рядом такие разные по своей художественной природе литературные течения, направления, школы, как символизм, реализм, акмеизм, футуризм и т.д. То же самое можно наблюдать и в изобразительном искусстве, и в музыке. На культурной площадке начала XX века сосуществовали «Мир

² Вайль П., Генис А. Поэзия банальности и поэтика непонятного// Звезда. 1994. № 4. С. 192.

искусства» и кубисты, экспрессионисты и лучисты, интуитивисты и супрематисты.

Эта особенность культурной жизни начала XX века позволила современным исследователям говорить о ее многоголосии, симфоничности». Эта симфоничность, многоголосие является характерной особенностью культуры именно конца XIX – начала XX века, так как в XIX веке наблюдается другая картина литературного процесса, где художественные течения и направления развивались в целом последовательно: сентиментализм сменялся романтизмом, романтизм сменялся реализмом.

Второй период развития литературы XX века хронологически укладывается в отрезок с 1917 по 1941 год. Зарождается и начинает развиваться советская литература. И то многоголосие, которое наблюдалось на рубеже веков, сменяется монологическим типом культуры.

В 20-е годы еще существовала иллюзия, что возможно разнообразие в художественном творчестве. Еще продолжали возникать и существовать такие творческие группировки, как «Перевал», «Кузница», «ЛЕФ», «Серапионовы братья», ОБЭРИУ др. Но в 1934 году собирается I съезд Союза советских писателей, на котором советским писателям волевым усилием сверху навязывается творческий метод социалистического реализма. Причем каноны данного художественного метода были непременным условием для публикаций произведений в официальных изданиях.

Создается такая ситуация, когда литература живет в два этажа. Одна литература – официальная. И это не всегда непременно плохая литература (так, например, в 20-е годы Шолохов начал публиковать роман «Тихий Дон»). Другая литература – та, которая не имела доступа к широкому читателю. И даже не потому, что писатели создавали намеренно оппозиционные вещи (такие, например, как роман «Мы» Е. Замятина), а потому, что они не укладывались в каноны социалистического реализма. Поэтому в 30-е годы творческий импульс, возникший на рубеже XIX – XX, насильственным образом был прерван, загнан в подполье.

Произведения литература, не укладывавшиеся в рамки социалистического реализма, оставались лежать в авторских столах. Поэтому во второй половине 80-х годов мы стали свидетелями феномена, который получил название «возвращенной литературы». Литература 20-х, 30-х, 40-х, 50-х и дальнейших годов стали достоянием читателя 80-х – 90-х годов.

Третий период развития русской литературы XX века (1941-1953 годы) отмечен серьезным спадом в сфере художественного творчества. Подавление личной и творческой свободы на протяжении 20-50-х годов стало давать свои довольно плачевные результаты именно в 40-е годы. Литература 30-х годов еще держалась на достаточно высоком уровне за счет писателей, начавших свой творческий путь в 10-е годы, за счет присутствия в литературной ситуации 30-х гг. таких писателей, как А. Ахматова, О. Мандельштам, Б. Пастернак, М. Булгаков, М. Горький, Н. Заболоцкий и др. То есть литературный процесс 30-х годов во многом был инерционным. И поэтому литературные достижения этого

времени невозможно приписать воздействию социалистической идеологии и методу социалистического реализма.

Однако именно в военные годы формировалось личностное и национальное самосознание воюющего народа. Главная мысль воюющих и думающих при этом людей была мысль о том, что народ, победивший фашизм, не может больше подвергаться тем репрессиям, которые он перенес в предвоенные годы. Но эти надежды на послевоенное освобождение не оправдались. В послевоенные годы по-прежнему проводилась партийно-государственная политика подавления личности, не давшая возможности реализовать становящееся самосознание в полноценных художественных произведениях.

Четвертый период (1953- начало 60-х годов) это – период «хрущевской оттепели». Появляется молодая литература, отреагировавшая на либерализацию политической ситуации 50-60-х годов – Е. Евтушенко, А. Вознесенский, Б. Ахмадулина, В. Соколов, Н. Рубцов, В. Аксенов, В. Войнович, Г. Владимов и др. Это была литература, которая попыталась возродить творческие связи с дореволюционной культурой и литературой. В произведениях молодых писателей отразились стремления не только сказать правду о недавней истории и современной жизни Советской страны, но и обновить, модернизировать художественный язык. Поэтому именно во время «хрущевской оттепели» вновь рождается тенденция к экспериментальным поискам в поэзии и прозе.

Пятый период развития русской литературы XX века это – годы, так называемого брежневского застоя (60-е – первая половина 80-х годов)

Это период практически полного ничтожества официальной литературы и оживленного существования молодой литературы в подполье, в андеграунде.

Это также период зарождения и развития диссидентского движения. Литература андеграунда нашла своеобразный выход из проблемы не печатания: возникла литература «самиздата» и «тамиздата». В «самиздатовском» виде существовала не только собственно художественная литература, но и публицистика, открытые письма, обращения и т.д. То есть та литература, которая была призвана будить общественное мнение, на которую диссиденты делали ставку как на силу, способную противостоять силе государственного режима. Центральными фигурами диссидентского движения 60-70-х годов были Д.А. Сахаров и А.И. Солженицын.

И, наконец, необходимо еще назвать так называемую «эмигрантскую» литературу, или иначе – литературу русского зарубежья, которая складывалась в результате процесса трех оттоков, трех волн эмиграции русских писателей за рубеж.

Таким образом, литературный процесс XX века представляет собой довольно сложное явление, изучая которое, необходимо учитывать множество факторов как социально-политического порядка, так и собственно художественно-эстетического.

Современная литературная ситуация (85-90-е годы) во многом является результатом, итогом литературного процесса XX столетия в целом, отражением как сильных, так и слабых сторон литературы XX столетия.

Проблемы развития современной литературы

Литература, как известно, является особым способом познания бытия посредством художественного образа. В фокусе ее внимания, начиная в самых древних времен, находится человек. И если в живописи существуют жанры, где не требуется присутствие человека (натюрморт, пейзаж, анималистические произведения), то в литературе этого достичь практически невозможно. А так как человек является центральным объектом внимания литературного произведения, то развитие литературы и возможно рассматривать как *развитие способов изображения человеческой личности* в художественном произведении.

Одним из магистральных путей развития, который нашла мировая литература, был путь психологизации литературного героя. Начиная с древнегреческой литературы, сильнейшим образом повлиявшей на развитие европейских литератур, вплоть до конца XIX столетия литература находила все новые и новые способы углубленного изображения внутреннего мира, душевно-психологической жизни человека. Поэтому одной из главных проблем развития литературы и является *проблема характера*. И русская культура также «неудержимо двигалась к человеку, понимаемому в его исторической, социальной, психологической конкретности».³

Для того, чтобы понять о чем, собственно говоря, идет речь, необходимо вспомнить, как именно изменялся способ изображения человеческого характера.

Так, например, у И.С. Тургенева, мастера исторической типизации, в романе «Отцы и дети» главной находкой был характер Евгения Васильевича Базарова, определяющий черты целого поколения. Тургенев создает литературный характер благодаря тому, что он уловил структуру соответствующего исторического характера, шаблон этого характера. Об этом писала Л.Я. Гинзбург в работе «О психологической прозе».

Главной, определяющей чертой этого характера является принцип статичности. Образ Базарова предстает перед читателем как уже сложившийся крупный и цельный характер. Какие средства выбирает Тургенев для того, чтобы его изобразить? Это – портрет, речь героя, его мысли. Кроме того, характер Базарова выявляется также и в его столкновениях с другими

³ Гинзбург Л.Я. О психологической прозе. Л., 1977. С.63

персонажами романа: Базаров – братья Кирсановы, Базаров – Кукшина и др. То есть организация сюжета романа автором является для него способом раскрытия характера героя. В описании характера Базарова Тургенев преследует цель дать этот статичный, сложившийся характер как можно полнее, всеохватнее, описать его со всех сторон.

Творчество Л.Н. Толстого отличается небывалым самоанализом. «Творчество Толстого – высшая точка аналитического, *объясняющего* психологизма».⁴ Поэтому и герои Толстого – другие. Тургенев выстраивает «беспримесные типы». В Базарове он видит только нигилиста. И все в романе работает на то, чтобы в полной мере этот нигилизм в характере Базарова раскрыть. Герои Толстого – сложны. Но главное их отличие от героя Тургенева заключается в том, что характер толстовских героев – динамичен. В характере его героев отсутствует та статика, которой отличаются герои Тургенева. Характеры Толстого развиваются. Догадка о том, что человек внутренне изменчив, его характер не есть нечто раз и навсегда сложившееся и устоявшееся, было художественным открытием именно Л.Н. Толстого. Это открытие Толстого Н.Г. Чернышевский очень точно назвал «диалектикой души».

Ф.М. Достоевский сделал другое большое открытие в характерологии литературного героя. Достоевскому открылось, что внутренний мир человека состоит из неразрешимых противоречий. То есть в нем содержатся полярно противоположные начала, самые светлые и самые темные в своем сложном единстве и противоборстве. Психологический строй души человека у Достоевского настолько сложен, что от самых светлых побуждений в самый короткий срок человек может предаться самым темным велениям своей души, и наоборот. На этом психологическом открытии построены практически все романы Достоевского. Нет только положительных или только отрицательных героев: Раскольников у Достоевского и преступник, и раскаявшийся грешник, в нем рядом сосуществуют и гордыня – наполеоновский идеал, «право имею» – и смирение.

Романы Достоевского и Толстого оказались теми вершинными достижениями, которые потенциально содержались в явлении, названном русским психологическим романом. Толстой и Достоевский открыли и реализовали в художественной практике важнейшие, наиболее глубинные возможности психологического романа, для которого было свойственен обостренный интерес к душевным противоречиям и к подробностям психического процесса. Тем самым, в основном, идея психологического романа оказалась исчерпанной. Эта исчерпанность, как уже говорилось выше, была почувствована на рубеже XIX -XX веков и была названа «кризисом романного жанра», связанном с крушением гуманистической идеологии в целом.

Дальше были возможны два пути. Первый путь это – продолжение традиции Толстого-Достоевского. Таков главный путь «реалистической прозы»

⁴ Там же. С. 271

XX века. Развитие творчества таких художников, как А. Куприн, А. Фадеев, А. Толстой, Ф. Абрамов, В. Распутин, В. Астафьев, А. Солженицын и др. протекало в основном в рамках реалистического психологического романа. Проблемы, ставившиеся в произведениях этих писателей, были иными, нежели в литературе XIX в., а способ создания человеческого характера в основном оставался прежним.

Другой путь это – путь коренного переосмысления возможностей большой формы, романного жанра. А.А. Ахматова как-то заметила, что для развития литературы XX века чрезвычайно важным оказалось творчество трех европейских писателей: Кафки, Джойса и Пруста. Отличие их прозы от психологического романа в том, что в ней исследуется не столько психология, характер героя, сколько его сознание, причем сознание как таковое, вне уникальности отдельной человеческой личности. Поэтому эта линия развития европейского романа была названа «романом сознания».

Известно, что эпоха конца XIX – начала XX века в Европе отмечена взрывом интереса к психологической науке и большими достижениями в ней. Здесь достаточно назвать имена таких психологов, как Зигмунд Фрейд, открывший сферу подсознательного в человеческой психике, и Карл Густав Юнг, развивший идеи своего учителя Фрейда, и давший определения таким понятиям, как архетип и коллективное бессознательное.

В XX в. делались попытки избавиться от психологического обобщения. И в западной прозе XX в. наблюдается процесс последовательного убывания характера. И если Толстой высвободил процессы, сделав их предметом художественного исследования, то в XX в. человека пробовали свести только к процессам. Литература XX в. стремилась исследовать более или менее чистые процессы, процессы без человека, в идеале – чистую текучесть. Изображение персонажей в психологической прозе заменялось теперь изображением «только состояния, колеблющиеся у границы сознания и подсознательного».⁵

Литература в конце XIX в. развивалась параллельно современной ей психологической науке. Она также была нацелена на открытие в человеческой психике основных законов работы сознательного и бессознательного. В жанре новеллы Кафка в качестве художника исследует глубины подсознательного в человеческой психике. По его собственному признанию, его новеллы это лишь запись его собственных снов, никакого вымысла не содержащие. А сон, по Фрейд и Юнгу, это и есть проявление подсознательного в тот момент, когда сознание ослабляет свой контроль над бессознательными проявлениями человеческой психики.

Пруст выстраивает свой роман «В поисках утраченного времени» как «поток сознания». Пруста интересуют не уникальность человеческой личности, неповторимость его качеств, а законы внутренней речи, которая не достигает еще организованного воплощения в слове. Прием, который в современной литературной ситуации чрезвычайно любят использовать постмодернисты.

⁵ Там же. С. 272.

Джойс в свою очередь открывает ассоциативность человеческого восприятия и мышления, на этом открытии построен его роман «Улисс». Внутренний монолог Мариона Блюма в романе Джойса – это гигантское сплетение непредсказуемых ассоциаций, которое разворачивается на десятках страниц, без единого знака препинания.

То есть к началу XX века в европейском романе наблюдается активный перенос художественного интереса с построения характера литературного героя на исследование и реконструкцию механизма подсознания и процессов познания. При этом, как верно отмечает современный исследователь, «Титаны раннего модернизма – Джойс, Кафка, Пруст – создали не только новый литературный мир, но и иное читательское сознание»⁶. В процессе исследования, воспроизведения структуры сознания в художественных произведениях этих писателей происходило пересоздание живого, реального, а не искусственно воссозданного сознания литературных героев, сознания современников. Можно сказать, что эти писатели, выявив основные структурные особенности сознания, стали участниками ломки старого, «девятнадцативечного» сознания, и творцами нового сознания человека XX столетия.

Однако это процесс имеет и другую сторону. Уже натурализм и позитивизм XIX в., а затем психологические открытия XX в. окончательно отрицают цельность человеческой личности. Ибо пучок восприятий, смена ощущений, дробная часть круговорота природы не есть человек. Психология рубежа веков отказывается от категорий личности и характера. Личность растворяется в непрерывно изменяющемся потоке психических состояний.

Русские писатели начала XX века почувствовали огромный потенциал, заложенный в так называемом «романе сознания». Поэтому ими также велись эксперименты в этом направлении. Эту тенденцию можно наблюдать в творчестве Андрея Белого: в повести «Котик Летаев» и в романе «Петербург», в романе Ф. Сологуба «Мелкий бес», в повести Б. Пастернака «Детство Люверс» и т.д. Это был путь *разрушения характера*. И в эпоху крушения гуманизма не могло быть иначе. Так как человеческая личность в этот период утрачивает собственную цельность и уникальность, она распадается на ряд составляющих: сознание, подсознательное, психика, пол и т.д.

Возможно, что на этом пути скрещивания традиционного психологического романа с новыми возможностями «романа сознания» ждали главные открытия русской литературы XX века. Но по объективным социально-историческим причинам этого не произошло. Естественное развитие литературного процесса было прервано и заменено регулируемым и подконтрольным литературным творчеством. Поэтому в советский период развития литературы XX века официально признана была только та литература, которая отвечала предъявляемым требованиям метода соцреализма. Это означало, что советская литература была в основном вынуждена существовать

⁶ Топоров В. Литература на исходе столетия. Опыт рассуждения в форме тезисов// Звезда. 1991. № 3. С. 180.

в рамках наследования традиций реалистического психологического романа XIX века. Она научилась добротному использованию тех художественных открытий, которые были сделаны литературой XIX столетия.

В современной литературной ситуации 80-90-х годов писатели вновь обратились к достижениям «романа сознания» и экспериментам русских модернистов. Прежде всего, это касается тех художников, которых принято называть постмодернистами. Возможно, и скорее всего, что они пишут не чистую «прозу сознания», а соединяют различные элементы всех достижений и открытий литературы как реалистической, так и модернистской. Но явно выделяется тенденция исследовать человека не только и не столько со стороны характера, но со стороны его сознания. И особый интерес для современной литературы представляют какие-либо паталогические отклонения от средне-нормального сознания. Такова, например, «Школа для дураков» Саши Соколова (см. соответствующую лекцию). Постмодернистская проза также подчинена закону разрушения характера, уничтожающему в силу своей природы традиционное сюжетосложение.

Еще одна важная проблема литературы XX века, это *проблема восприятия*. Реалистическая литература XIX века воплощала в художественных формах реалистический способ восприятия действительности. «Девятнадцативечному сознанию» этот способ казался наиболее правдоподобным, способным наиболее верно передать человека в окружающем его мире.

Однако искусство на протяжении своего развития знала и другие способы восприятия действительности. Например, миф, с точки зрения человека XIX века, передает действительность отнюдь не реалистически, а фантастически, мифологически. С высоты опыта XIX века реальность, воссозданная в мифе, воссоздана неверно, она есть вымысел, фантазия, сказка. Но для сознания самого древнего грека, воспринимающего миф, он полностью соответствует той реальности, которую античный человек воспринимает своими органами чувств.

Сущность проблемы восприятия для литературы заключается в том, что на протяжении тысячелетнего развития человеческой цивилизации происходили стадийные изменения человеческого сознания, а значит, и восприятия окружающей действительности. Поэтому восприятие действительности средневековым сознанием самым радикальным образом не совпадает с восприятием таковой человеком XIX века. Восприятие русских символистов начала XX века, для которых бытие открывалось в мистическом, символическом свете, категорически не совпадало с восприятием реалистов XIX и начала XX веков. Символисты воспринимали то, что не способны были воспринимать реалисты, не обладавшие органами рецепции для улавливания мистической реальности.

В советской литературе было разрешено воспринимать мир исключительно реалистически, но отнюдь не символически, мистически, сюрреалистически, фантастически и т.д.

Постмодернистская литература и отличается от реалистической литературы, прежде всего, способом восприятия действительности. В произведениях постмодернистов мир почти неузнаваем. Меняются очертания пространства, время течет как вперед, так и назад. Не соблюдаются простейшие логические законы: причинно-следственные, единства-множественности, уникальности-универсальности и т.д. Все это становится причиной того, что окружающий мир в изображении постмодернистов теряет свои реалистические очертания и приобретает черты абсурдности. Бытие, устроенное и развивающееся по определенным законам – физическим, химическим, биологическим, социальным, историческим в постмодернистской литературе утрачивает эти закономерности и мир возвращается в свое доорганизованное, хаотическое состояние.

Проблема обусловленности. С точки зрения реалистической литературы, образ человека будет описан тем вернее, чем вернее будут объяснены и воспроизведены его взаимодействия с окружающим миром. В литературоведении до недавнего времени обязательной была формула: «типичский герой в типических обстоятельствах». Эта формула как раз и раскрывала необходимость создания человеческого образа во взаимоотношениях с окружающим миром. Однако понятие «типических обстоятельств», категория обусловленности не были универсальными. Они изменялись в зависимости от тех научно-философских достижений и открытий, на основе которых формировалось мировоззрение той или иной эпохи.

Так, например, для древних греков окружающим миром был непосредственно космос и воля богов. В литературе XIX века мы видим другое понимание. В соответствии с господствующими научными, философскими, социологическими идеями XIX в. реализм открыл художественному познанию конкретную, единую действительность. Для реализма XIX в., в отличие от романтизма, действительность больше не распадается на противостоящие друг другу сферы высокого и низкого, идеального и материального. Окружающий мир это, прежде всего, – природа в ее физических закономерностях, что отвечало господствующей в умах того времени философии позитивизма.

Вначале реализм открыл для себя обусловленность человека временем и средой. Затем начался процесс уточнения. Вскоре реалистическое изображение человека пришло к историческому и социальному объяснению человека. Дело в том, что новая концепция действительности, появившаяся в XIX в., порождает и новое понимание обусловленности. Отсюда изменяются мотивировки действий литературных героев. В литературе дореалистической мотивы поступков опирались на исходные принципы представлений о человеке. Человек понимался как сумма идеальных качеств разума и души. Реалистическая литература, отменив эту исходную заданность, в психологической трактовке своих персонажей основывалась на бесконечно разнообразные, непредвиденные возможности самой человеческой личности и конкретной действительности. Реализм был увлечен последовательным детерминизмом, поиском связей и причин в построении человеческого

характера. Причинная связь является основным принципом соотношения элементов в художественной структуре реализма.

И то, что нам теперь кажется само собой разумеющимся, когда-то было открытием. Так, например, Жермена де Сталь писала о том, что совсем недавно сделано открытие о том, что климат, климатические условия влияют на формирование как человеческого характера, темперамента, так и национального обличия того или иного народа в целом.

Характер тургеневского Базарова обусловлен, прежде всего, историей. По замечанию Л.Я. Гинзбург, «История проникла внутрь персонажа и работает изнутри. Его свойства порождены данной исторической ситуацией и вне этого не имеют смысла».⁷ В начале романа Тургенев нагнетает портретные черты Базарова: «длинный балахон», «красная рука», которую тот не спешит подать Кирсанову; он не считает нужным умыться и переодеться с дороги. Если изъять эти характеристики базаровского характера из истории, то мы можем сделать вывод о неряшливости героя. «Но знаки базаровской наружности и поведения в контексте романа прочитываются исторически. Тогда вместо грубости и неряшества получается *нигилизм*».⁸ Если у Тургенева обусловлен сам нигилистический характер Базарова, то у Толстого обусловлено само чередование психических состояний его героев.

Сознание человека XX в. по сравнению с XIX в. расширило перечень условий окружающего мира, влияющего на человека, и наоборот, человека, влияющего на эти условия. Человек взаимодействует с окружающим его пространством, временем, многочисленными космическими силами, силами, порожденными абсурдной действительностью, технократическим миром, силами, находящимися в самом человеке, но которыми он не в силах совладать и т.д.

Подробнее об этих проблемах современной литературы мы будем говорить в конкретных разборах произведений того или иного автора.

⁷ Гинзбург Л.Я. О психологической прозе. С. 295.

⁸ Там же. С. 297.

Литература 1985–1991 годов

Точкой отсчета современного литературного процесса является событие политическое – Пленум ЦК КПСС, прошедший в апреле 1985 г., на котором М.С. Горбачев был избран генеральным секретарем ЦК КПСС. На пленуме были провозглашены лозунги: «Перестройка, Гласность, Плюрализм».

Казалось, что страна находится на пороге радикальных перемен. Однако скоро выяснилось, что Горбачев внутренне был готов только на то, чтобы реформировать, улучшить существующую коммунистическую систему, а не разрушить ее, и строить нечто принципиально новое. Да, Горбачев стал президентом Советского Союза, но одновременно он оставался генеральным секретарем ЦК КПСС. Партия при нем оставалась единственной структурой власти в СССР, которой подчинялись армия и КГБ.

Вспомним основные события этих лет.

25 апреля 1986 года – Произошел взрыв в Чернобыле, пожар в реакторе и выброс радиоактивности в атмосферу.

Ноябрь 1986 г. – показ фильма Абуладзе «Покаяние»

15 мая 1988 г. – начало вывода советских войск из Афганистана. Конец афганской войны.

Лето 1988 г. – проблема Нагорного Карабаха. Эта горная область входит в состав Азербайджана, а населена, в основном, армянами. Конфликт восходил к притеснению армян азербайджанскими властями. Армяне Карабаха потребовали независимости, а затем и присоединения к Армении.

26 марта 1989 г. Выбор депутатов Советов. Найден способ ограничения власти одной партии.

Весной 1989 г. стало очевидно, что Горбачев начинает отставать от демократической волны, им же порожденной.

Май 1989 г.– Создание первого Парламента.

Сентябрь 1989 г. Конфликт и забастовки в Прибалтике. Требование независимости. Острая ситуация в Молдавии. Продолжение конфликта в Азербайджане.

Ноябрь 1989 г.– отмена 6-й статьи Конституции СССР. В ней было записано, что КПСС руководит всей хозяйственной и общественной жизнью страны в качестве «правлящей партии». Тем самым страна в одночасье лишилась всепроникающего инструмента принуждения и управления всей хозяйственной деятельностью огромной страны. Народ воспринял этот акт как наступление эпохи безвластия. В стране с разрушенным механизмом тоталитаризма еще не был выстроен механизм демократии, отчего усилился вакуум власти.

Декабрь 1989 г. Начало освобождения Европы от социализма. Рухнула берлинская стена. Восточные немцы объединились с ФРГ.

15 декабря 1989 г. умер Андрей Дмитриевич Сахаров – отец водородной бомбы и один из лидеров диссидентства.

12 марта 1990 г. Горбачев избран Президентом СССР.

13 июля 1990 г. – Б. Ельцин объявил о выходе из КПСС.

Сентябрь 1990 г. – создан план перехода к рынку «Программа 500 дней».

Г. Явлинский и др.

В ночь с 12 на 13 января 1991 г. в Вильнюсе войска МВД и десантники захватили здание телецентра. В операции участвовало 10 танков. 14 человек убито, 200 ранено.

К 1991 г. стало ясно, что та перестройка, которая была начата в 1985 году, дошла до своего логического конца. Повысить эффективность существующей коммунистической системы оказалось невозможным, все возможные ресурсы были уже исчерпаны. Об этом свидетельствуют и политические события 1991 г.

12 июня 1991 г. Борис Ельцин был избран президентом России.

19 августа 1991 г. произошло подавление переворота правых сил в Москве, так называемого августовского путча (Б. Пуго, Г. Янаев, В. Павлов, О. Бакланов).

23 августа Ельцин подписал указ «О приостановлении деятельности коммунистической партии РСФСР за поддержку путча».

24 августа М. Горбачев заявил о сложении с себя звания генерального секретаря партии и призвал ЦК КПСС принять решение о самороспуске. М. Геллер отмечает: «Мудрый Сталин, ликвидируя коммунистов, не касался структуры партии. Горбачев потребовал, чтобы сама партия, как таковая, сделала себе харакири»⁹.

8 декабря 1991 г. президенты России, Украины и председатель Верховного совета Белоруссии объявили о роспуске СССР и о создании Сообщества независимых государств. Никакого права распускать Советский Союз они не имели, но в результате этой акции Горбачев автоматически переставал быть Президентом СССР. И главной фигурой на политической арене становился Ельцин – президент России. Так практически одновременно Горбачев перестал исполнять обязанности и президента, и генерального секретаря. Эпоха Горбачева была закончена.

М. Геллер в своих «Российских заметках» поместил замечание американского журналиста Билла Келлера о том, что «перестройка вместила между двумя телефонными звонками: в декабре 1986 г. Горбачев позвонил Андрею Сахарову, начав новую эпоху; президент Литвы Витаутас Ландсбергис позвонил Горбачеву 13 января 1991 г., желая выяснить причины провокационных действий войск в Вильнюсе, но услышал от секретаря, что президент спит и не велел будить»¹⁰.

Можно сомневаться практически во всех достижениях горбачевской перестройки, кроме гласности. Было разрешено говорить о многом, что раньше

⁹ Геллер М. Российские заметки. М., С.

¹⁰ Там же. С.6.

было под строжайшим цензурным запретом. Была произведена отмена цензуры и установлена фактически полная свобода печати.

Это означало, во-первых, легализацию диссидентства (инакомыслия) или иначе – политической оппозиции. Во-вторых, отказ от строгого следования политическому мифу, создававшемуся на протяжении семи десятилетий советской власти, что давало, в свою очередь, возможность объективного анализа давней и недавней истории русского государства. И, в-третьих, это было выходом из тупика соцреалистической литературы.

Гласность была понята российской интеллигенцией прежде всего как право на свободу мнения и в политической, и в эстетической областях. Практические плоды такого понимания не заставили себя долго ждать и сразу же радикально изменили литературную ситуацию. Стали появляться публикации. Виктор Топоров в 1989 году отмечал: «В литературе идет сейчас не столько процесс выдвижения новых значительных имен <...> и не столько процесс возвращения имен и произведений <...> сколько обозначение – пока весьма приблизительное – контуров нашей литературы в ее историческом развитии». И далее: «Согласно тонкому замечанию Т.С. Элиота, каждое сущностно новое произведение, введенное или возвращенное в литературный обиход, заставляет нас изменить свое отношение ко всем ранее признанным и бытующим в коллективном читательском сознании произведениям»¹¹.

Период с 1985 по 1991 годы отмечен, прежде всего, той острой литературой, которая констатировала жесточайший кризис современности, теми произведениями, которые по цензурным соображениям не могли увидеть свет раньше.

Сразу же после пленума 1985 г. появились в свет произведения, пафос которых можно назвать *разоблачающим*. Во второй половине 1985 г. вышел «Пожар» В. Распутина («Наш современник» 1985. № 7). В 1986 г. – «Печальный детектив» В. Астафьева («Октябрь» 1986. № 1), «Плаха» Ч. Айтматова (Новый мир. 1986. № 6-8).

Произведения Астафьева, Распутина, Айтматова, Белова, вышедшие во второй половине 80-х гг., разоблачали не только тоталитаризм, явления и последствия сталинских, брежневских времен, они констатировали национальный духовный кризис. И указывая на этот кризис, пророчествовали о непоправимых бедствиях, которые могут постичь народ. Так, В. Распутин в «Пожаре» в рамках символической образности «предсказал» и черныбыльские события, и гибель империи. Пожар в повести Распутина возник не в результате природной стихии, причиной его стала человеческая беспечность, распутство и леность.

В задачи писателей-реалистов входила апелляция к нравственной норме нации, памяти о ней, при фактическом отсутствии ее в современной реальности. Отсюда и пророческие интонации этих писателей. Поэтому произведения писателей-реалистов этого времени приобретают

¹¹ Топоров В. «Бесы» для бедных// Звезда. 1989. № 12. С. 194.

публицистическую направленность, зачастую минуя художественную образность, напрямую переходящую в прямое авторское высказывание. «Печальный детектив» очень близок к прямым авторским размышлениям В. Астафьева. Отчего И. Золотусский справедливо и очень точно назвал роман Астафьева «криком исповеди автора»¹². В своем произведении Астафьев оценивает уровень нравственности всего общества. И главные вопросы, которыми задается участковый Сошнин и в большей степени сам Астафьев: Как дальше жить? Почему народ стал таким? Кто виноват?

Нужно заметить, что писатели реалисты по-прежнему ставят перед собой задачу создания объемного, многоцветного, пластически совершенного мира, существующего как бы независимо от автора. То есть идеалом для них оставалась традиция XIX в., стремление к сохранению главного для XIX в. жанра романа. Такая ситуация создавала противостояние писателей-реалистов и представителей так называемой «другой прозы»¹³, литературой андеграунда, постмодернистской литературой, стремившихся к радикальным преобразованиям традиционной эстетики. Но постмодернистская литература в полной мере выходит из подполья уже в «ельцинскую», а не «горбачевскую», эпоху, в 90-е, а не в 80-е годы.

Еще одной особенностью второй половины 80-х годов является «парад реабилитаций»¹⁴. Начался процесс возвращения литературы. Картина литературного процесса стремительно утрачивала эпическую монолитность, становясь все более эклектичной, все более пестрой и мозаичной.

Разоблачающие произведения содержали две чрезвычайно важные для литературной ситуации 80-х гг. внутренние тенденции, которые очень скоро себя проявили в литературе несколько иного рода. Во второй половине 80-х гг. разоблачающий факт оказался важнее и нужнее общественному мнению, нежели факт эстетический. Поэтому совершенно правомерным становится процесс, в котором разоблачительную функцию берет на себя публицистика, по природе своей призванная работать не с вымыслом, а с фактом. Поэтому она и приобретает такое громкое звучание на рубеже 80-х и 90-х годов.

Освоением новых для перестроечной литературы фактов и тем занималась параллельно с публицистикой так называемая «жесткая» или «натуральная» проза, что и отметила критика: «...обновление прозы и публицистики обеспечивалось открытием ранее запретных тем»¹⁵.

Среди ее авторов можно назвать Л. Габышева, А. Головина. Одним из первых подобных произведений, которое явилось и декларацией эстетики «жесткой» прозы, стала повесть **С. Каледина «Смирненное кладбище»**.

Читательский интерес к подобному роду произведениям «жесткой» прозы основан на особом, непривычном для соцреалистической литературы, повороте темы.

¹² Золотусский И. Отчет о пути//Знамя. 1987. № 1,. С.223.

¹³ Чупринин С. Предвестие. Заметки о журнальной прозе 1988 года// Знамя. 1989. № 1. С. 222.

¹⁴ Иванова Н. Прошедшее несовершенное// Знамя. 1996. № 9. С. 203.

¹⁵ Эпштейн М. Концепты... Метаболы... О новых течениях в поэзии//Октябрь. 1988. № 4. С. 194.

Нельзя сказать, что тема смерти, кладбища нова в русской литературе. Сознание XIX в. предполагало элегическое, иногда сентиментальное отношение к смерти. Так жанр элегии, обращаясь к теме смерти, рефлексировал по поводу бренности человеческой жизни, по поводу торжества смерти над жизнью (Пушкин, Баратынский). Сознание XX века приносило новые смыслы в традиционные образы могилы, кладбища. Они могли восприниматься как символ, мифологема (см., например, «Котлован» А. Платонова). Конец XX в. по-своему разворачивает разговор о смерти.

Каледин видит смерть с бытописательской, физиологической, реалистической, а на поверку, квазиреалистической стороны. Он рассказывает о кладбище, каким оно видится человеку конца XX в., жителю столичного города. Интерес Каледина сосредоточен на тех, кто обслуживает мертвецов на одном из гигантских столичных кладбищ. И это описание прочитывается как стремление создать модель жизни советского государства в целом со своей иерархией, со своими законами. А точнее, он стремится показать те стороны советской жизни, на изображение которых долгое время было наложено табу. Каледин сосредоточил свой интерес прежде всего на жестокой, кровавой, грязной, внеэстетической стороне кладбищенского бытия. И показывает его как повседневную бытовую норму.

Главный герой повести – Алексей Сергеевич Воробьев, Воробей, как называют его товарищи. Воробей – могильщик. Управляющий конторой бюро похоронных услуг, Петрович берет Воробья на работу несмотря на то, что Воробей – инвалид II группы. Инвалидом он стал после того, как в пьяной драке брат проломил ему череп. И теперь на голове в одном месте у Воробья кожа натянута поверх проломленного черепа, без черепных костей.

Повесть открывается эпизодом, в котором Петрович показывает Воробью место, где нужно выкопать могильную яму. Воробей сразу понимает, что «толкнули «безхоз» (на профессиональном жаргоне это означает, что на месте безхозной могилы, которую давно никто не посещает и никто не ухаживает, будет сделано новое захоронение). Естественно, за нарушение правил заплачены большие деньги.

Воробей начинает рыть яму. И делает это с мастерством и удалью, с особенным профессионализмом, с особенной красотой: «Воробей поплевал на левую, желтую от сплошной мозоли охватил ковылок лопаты, покрутил вокруг оси. Правой рукой цапнул черенок у самой железки и со свистом всадил лопату в грунт. И пошел. Редко так копал, только когда время в обрез, когда уже гроб из церкви, а могила не начата.

Ноги стоят на месте, не дергаются, вся работа руками и корпусом. Вбил лопату в землю – и отдирай к чертовой матери! Вбил, оторвал – и на верх все единым махом, одним поворотом, только руками. Без ноги. Вот так вот!»

И жалко Воробью, что его красивой работы никто не видит. Потому что «на других кладбищах никто так – без ноги – не может. Воробей всяких видел, но чтоб за 40 минут яма готова, нету таких больше. И не будет. Только он один Воробей!». В размышлениях Воробья – гордость за свое умение работать. Гордость и за то, что у него есть свой профессиональный прием копки – без

ноги, одними руками. Однако при этом положенные 1,5 метра Воробей выкапывает не всегда, только по особому наказу заведующего. Для обычных захоронений он гонит халтуру: по периметру могилы насыпает рыхлый грунт, который и создает иллюзию необходимой глубины.

На кладбище – свои законы. Можно искать в могилах «рыжие», то есть золотые зубы, можно подхалтуривать на клиентах: по заказу сделать могильную плиту, цветник, оградку и т.д. Но процент с полученных доходов должен быть отправлен бригадире землекопов, которого зовут Молчок. Землекоп Гарик, не пожелавший подчиниться этим правилам, в результате оказался в больнице Склифасовского с пробитой шпателем головой.

У могильщиков совершенно атрофированы нормальные человеческие реакции. На кладбище обесценены жизнь и смерть, перевернуты нравственные понятия, могильщикам неведомо понятие «кошунство». Зло, которое совершают герои повести, даже не мотивировано: оно от скуки, чтобы позабавиться. Так Воробей «шутит» с собакой. Он сажает ее в печь и хохочет, когда подпаленный пес заходится от воя. А старый фронтовик, пьяница Кутя обряжает в венки с могил приبلудных собак. Но нравственные нормы исковерканы не только у кладбищенских. И заградная жизнь преподносит чудовищные, с точки зрения этики, выверты. Восьмидесятилетний старик, которому пора уже думать о вечном, хочет подхоронить в могилу матери кота. Старику и в голову не приходит, что он совершает нечто противоестественное.

Здесь поражает не столько натуралистическая, выписанная до деталей обыденность такого существования, сколько невосприимчивость к ней героев. Для них это норма. Другой жизни они не знают.

По сюжету повести Петровича снимают с должности за раскрытие той безхозной могилу, которую копал Воробей. Дело в том, что эта безхозная могила находилась рядом с декабристским мемориалом. И три года назад управление культуры наметило этот безхоз к сносу, а на его месте планировало построить ступеньки к мемориалу. Когда встает вопрос о том, кто же исполнял поручение Петровича, могильщики не выдают Воробья. Возникает угроза увольнения каждого второго могильщика из бригады Петровича. И тогда Воробей встает и признается, что копал он, после чего идет и напивается. Среди жуткой кладбищенской жизни, которую изображает автор, Воробей оказался способен на нормальный человеческий поступок. Возникает момент проблеска добра среди жуткого кошмара. И вроде бы это оставляет читателю какую-то надежду, что не все человеческое умерло в мире. Но финал повести разрушает иллюзии: если и пробьется что-то светлое жизни того же Лешки Воробья, то это – как последний шаг, как глоток водки, который оказался для него смертельным.

Повесть Каледина написана в натуралистических традициях. Описание жизни кладбища дано в намеренно физиологических подробностях. И эти подробности касаются не столько человеческой смерти, сколько борьбы за жизнь и деньги обслуживающих кладбище.

Интерес Каледина сосредоточен на изображении тех, кто отправляет мертвецов в последний путь, на их отношении к жизни и смерти. И показывает

жесткие стороны кладбищенского существования Показывает их как норму. Это и было художественной находкой С. Каледина. Однако здесь и заканчиваются художественные открытия Каледина. При наличии темы в повести, собственно говоря, отсутствует конфликт. Поэтому сюжетное развитие, которое бы исследовало этот конфликт, по существу, отсутствует, его заменяет описание.

Нужно отметить, что эстетикой «натуральной» прозы блестяще воспользовалась публицистика первых лет гласности. И там она оказалась органичнее, нежели в самой «жесткой прозе». Каледин очень скоро перестал вызывать активный читательский интерес именно потому, что публицистика изображала постсоветскую действительность и жестче, и непригляднее, и трагичнее, нежели это делала «натуральная» проза. Каледин же как художник оказался неспособным эволюционировать, предпочитая экстенсивное (тематическое) развитие интенсивному. В тех же традициях натуралистического описания сделан и «Стройбат» С. Каледина, посвященный также прежде запретной теме неуставных отношений в советской армии. Эта повесть трижды заворачивалась военной цензурой. Но все же вышла в «Новом мире» (№ 9 за 1991 г.). Эти две повести оказались наиболее выразительными, как в творчестве самого Каледина, так и в литературной ситуации перестроечной эпохи.

Еще одну тему, ранее закрытую для советской литературы, представил в перестроечную пору **О. Ермаков**. Сначала в рассказах, а затем в романе «**Знак зверя**» (Знамя. 1992. № 6-7) он выступил с афганской темой. Александр Агеев очень точно сказал о Ермакове – авторе афганских рассказов: он попал «в мощное поле притяжения господствующего канона военной прозы и попытался сказать свое как бы чужим голосом»¹⁶. Преодолеть этот чужой голос, и рассказать об Афганской войне собственным голосом; преодолеть стереотипы описания войны, выработанные внутри сложившейся традиции «военной прозы», и попытался Олег Ермаков в романе «Знак зверя».

Прежде запретная тема привлекла обильное читательское внимание уже к рассказам О. Ермакова, тем большего ожидали от его романа.

Афганская война была «последней войной умирающей империи»¹⁷ и самой позорной войной за всю историю Советского Союза. Она выявила не только внутреннюю немощь советской империи, но и продемонстрировала неспособность по-прежнему, с позиции силы, вести свою внешнюю политику.

Как известно, война началась в 1979 г. Поводом к вступлению советских частей в Афганистан был политический переворот в Кабуле. Пришедшие к власти (Бабрак Кармаль) имели просоветскую ориентацию. Однако другая часть афганского народа была не согласна с подобной ориентацией, что послужило причиной начала гражданской войны в Афганистане. В этой ситуации советское правительство поддержало пришедшее к власти правительство Афганистана. Началась затяжная и бессмысленная война

¹⁶ Агеев А. Мерзкая плоть. (Олег Ермаков и перспективы «афганской» литературы)// Знамя. 1993. № 4. С. 197.

¹⁷ Там же. С. 200.

советских солдат, выполнявших «интернациональный долг», с душманами, с духами, как их называют советские солдаты в романе Ермакова. По замечанию А. Агеева, это была «война без причин и целей – война в чистом виде, как бы сама стихия войны». И далее: «Не государство воюет с государством, не идея борется с идеей и даже не люди с людьми из-за какой-то осязаемой, реальной добычи. Нет – пораженный вирусом насилия и ненависти человек воюет с пространством, временем, материей, самим собой»¹⁸.

Героям романа Ермакова, которые воюют за хребтами, вдали от родины, кажется, что Советский Союз это – рай, где «на дорогах нет мин, нет ни душманов, ни желтухи». Союз это нечто сказочное: «Там чудеса, там леший бродит, русалки на ветвях сидят», «Там чудеса... Цепные коты там. Сидят на золотых цепях и ходят вокруг да около, сказки говорят» – цитируют советские офицеры¹⁹. И при этом они отчетливо осознают, что Союз предал их. В официальной советской прессе нет ни слова об афганской войне, о реальном положении дел в Афганистане, там насквозь все фальшиво и лживо. На новогодней вечеринке сапер говорит: «Какая война? Где война? <...> твоя любимая «Красная звезда» белым по черному пишет: учения. А это значит, все условное: противник, потери, Мины, душманы, цинкачи... Трупы ребят, за которых тебе не хотят давать ордена <...> Мы есть, но нас нет. Все условное, весь этот полк... гора... батареи...»²⁰.

Ермаков обнажает страшную и жестокую реальность войны в Афганистане. Кровь, грязь, желтуха, водка, анаша, грабеж кишлаков и афганских лавок, насилие, убийство пленных, головы, отрезанные «духами» у советских солдат, – вот реалии этой войны.

Но Ермаков не довольствуется только этим. «В романе «афганский синдром» сочетается со стремлением если не решить, то по крайней мере поставить крупные мировоззренческие, онтологические проблемы»²¹. Об этом свидетельствует уже эпиграф из Апокалипсиса к роману: «И дым мучения их будет восходить во веки веков, и не будут иметь покоя ни днем, ни ночью поклоняющиеся зверю и образу его и принимающие очертания имени его».

В рецензии на роман И. Роднянская пишет: ««Знак зверя» – книга опыта, книга, не уклоняющаяся от своей первичной и элементарной миссии: честно поведать о пережитом, – и в том-то очевидная удача, что пронизывающие ее библейские и мифологические токи не деформируют этот опыт, не рушат несомненность свидетельства, а преображают его»²².

Как отмечает Г.Л. Нефагина, ««Знак зверя» «обращен к проблеме зла, к его антропологии, к вопросам соучастия всех в творимом»²³. Ермаков изображает войну как огромное – вселенских масштабов – зло. Оно разнолико

¹⁸ Там же. С. 201.

¹⁹ Ермаков О. Знак зверя// Знамя. 1992. № 7. С. 106.

²⁰ Там же. С. 106.

²¹ Иванова Н. Преодолевшие постмодернизм// Знамя. 1998. № 4. С. 199.

²² Роднянская И. Марс из бездны//Новый мир. 1993. № 4. С. 239.

²³ Нефагина Г.Л. Русская проза второй половины 80-х – начала 90-х годов XX века. Учебное пособие для студентов филологических факультетов вузов. Минск, 1998. С.69.

по своей видимости, но по сути своей восходит к одному источнику: к миру небытия, к Аду. И самое страшное, что оно вершит: разрушает души людей.

События романа происходят в двух измерениях сразу: в системе координат трехмерного мира, где ведется война, и в мире пустой вечности, попустившей, молчаливо согласившейся на существование войн в частности и зла в целом на земле.

В центре романа – солдат Глеб. В своем доармейском прошлом Глеб претендовал на интеллектуальную уникальность. Он читал китайскую лирику, увлекался восточной философией, отправлялся в дальние путешествия, увлекался музыкой «Битлз».

Глеб попадает в Кабул вместе со своим другом Борисом. Их объединяет любовь к независимости и песни Джона Леннона. Борис произносит: «Задраиваем люки, и, если нас запеленгуют, я буду торпедой. <...> О, кей! Погружаемся!..

Запеленговал их, уже после выздоровления, когда вся команда приехала из учебного лагеря в дивизионный городок <...> довольно крупный и решительный дед. Уйдя с плаца, они сидели на траве в тени дерева, и крупному решительному деду это не понравилось, и он пошел на таран – но, напорвшись на глаза рыжей торпеды, задумался, заработал вхолостую мотором и дал задний ход.

Он увидел глаза европейца, с мрачной улыбкой сказал Борис, осторожно касаясь гнилого уха. Знаешь, как назывался мой взгляд? Взор викинга»²⁴.

По сюжету романа, перевалив за хребты, Борис и Глеб расстаются. Борис служит в городе расположенном на Мраморной горе, Глеб оказывается внизу, у подножия Мраморной горы в артиллерийской батарее.

Мраморная гора действительно из мрамора, и мрамор – единственный строительный материал, из которого стоят и кладовую, и свинарник, и тюрьму, и уборную.

И здесь, под Мраморной горой, Глеб, оставшись один, без поддержки «рыжей торпеды» Бориса, попадает в обстановку, где все прежние ценности моментально теряют свою значимость. Отстоять свою уникальность здесь практически невозможно. В армии царят неуставные отношения, которые подминают всяческое поповозновение кого-либо на отстаивание собственной индивидуальности. Новобранцы обречены на издевательства со стороны старослужащих, «портяночных наполеонов», чтобы, в свою очередь, через полтора года бить морды молодым солдатам. В мире небытия царит дурная бесконечность, где зло обречено на вечное повторение, даже если кто-нибудь этого не хочет.

Помня завет Бориса, Глеб пытается противостоять этой безликой силе. Он стремится организовать бунт «сынов» против «дедов», но кончается это доносом и избиением Глеба дедами, накурившимися анаши. После этого Глеб внутренне сломался и подчинился законам зла, которые диктовались этим миром смерти и небытия. Он постепенно теряет человеческие черты,

²⁴ Ермаков О. Знак зверя// Знамя.1992. №6. С. 20.

превращаясь из Глеба в Черепаху, из человека в зверя. Так же, как и других, война отметила его своим клеймом, поставила на нем знак зверя. Он быстро становится как «все». По замечанию Г.Л. Нефагиной, «Так же грабит лавки и магазинчики в афганском городке, хотя «особость» свою еще пытается сохранить: тащит не японский магнитофон, туфли или женское кружевное белье, а мешок изюма, старинный кинжал, курительную трубку и толстую книгу на арабском языке. Так же, как все, присутствует молчаливым свидетелем при издевательствах над «нуристанцем» и принимает от лейтенанта музыкальные часы, отобранные у пленного»²⁵. Черепаха с легкостью подчинился коллективно-бездумному поведению всех, забыв о том, чему учил его Борис.

По сюжету романа случается так, что Глеб, находясь ночью на посту, стреляет, как ему кажется, в гигантских варанов, приползших из пустыни. Но утром выясняется, что он убил Бориса. Борис – органически свободный человек, не выдержав издевательств дедовщины, дезертировал с товарищем из своей части, и наткнулся на пост Глеба, который стреляет в него. Борис оказался в той же ситуации, что и Глеб, в античеловеческих, по сути, условиях армейской службы. Из этой ситуации существовало два выхода: либо подчиниться и стать таким же, как все; либо не подчиниться и погибнуть. Либо принять на себя знак зверя, либо не принять. Глеб выбрал первое, Борис – второе.

Сюжетная ситуация и имена героев, безусловно, отсылают читателя к традициям древнерусской литературы, среди памятников которой имеется житие русских святых мучеников Бориса и Глеба, безвинно убиенных их братом Святополком. Но если в средневековье Борис и Глеб вместе стали жертвой властолюбия Святополка Окаянного, то в XX веке Глеб убивает своего духовного брата Бориса, или, как точно отмечает А. Немзер, «Глеб превратился в Святополка Окаянного, обреченного на Каиновы страдания»²⁶. Другой критик восклицает: «Но какой, согласитесь страшный символ – Глеб, убивающий Бориса! Как нелепо, абсурдно разорваны имена, всегда стоявшие в национальном сознании рядом!»²⁷ Но такова природа этой братоубийственной войны.

В конце романа Глеб Черепаха – дембель. Он оказывается в Кабуле, откуда всех демобилизованных на самолете должны переправить в Союз. Именно отсюда для Глеба начался путь к братоубийству. Именно здесь два года назад Борис занял для Глеба место рядом с собой в вертолете, отправлявшемся к Мраморной горе. Спустя два года, Глеб видит здесь молодых солдат, которые только что прибыли из Союза в Кабул и должны теперь занять его место у Мраморной горы, как он когда-то сменил другого братоубийцу. И теперь, два года спустя, когда все уже свершилось, Глеб

²⁵ Нефагина Г.Л. Указ. соч. С. 71.

²⁶ Немзер А. У кольца нет конца// Литературное сегодня. О русской прозе. 90-е. М., 1998. С. 159.

²⁷ Агев А. Указ. соч. С. 202.

прокручивает киноленту своей жизни назад и соединяет начало и конец своего крестного пути, думая о том, что «утром появятся покупатели из полка у Мраморной горы. Значит, утром он должен сказать: нет. Утром он скажет: нет! – и попадет в другую команду. Скажет: нет! – и не полетит в город у Мраморной горы»²⁸. Сознание Глеба Черепахи словно раздваивается: оно вмещает в себя и начало кровавого пути и его конец, после которого остается лишь вечная тоска не искупленной вины. Роман заканчивается фразой: «И жертва свершается»²⁹. По Ермакову, невозможно сказать это «нет», о котором запоздало мечтает Глеб Черепаха. Бессмысленная Каинова жертва, которой отмечено начало человеческого существования, обречена на вечное повторение. Гуманизация истории невозможна, потому что на всех лежит знак зверя.

Следующие произведения Ермакова: «Свирель Вселенной», ее части: «Транссибирская пастораль», «Единорог» («Знамя». 1997) во многом развивают особенности ермаковской прозы, впервые проявившиеся в «Знаке Зверя».

Задачей «натурального» направления было вторжение в такие сферы действительности, которые прежде не были объектом эстетического внимания. Писатели этого направления разоблачали и обнажали систему лжи и лицемерия, которая утаивала существования «беспредела».

В целом, «натуральная проза» – закономерное явление андеграунда, «другой литературы», которая вышла из недр оппозиции литературы официальной. Это проза, которая, с одной стороны, завершает огромный период развития русской литературы, а с другой – находясь в поиске неведомых прежде путей, открывает новый.

Литература 80-90-х годов в процессе познания истории

«Перестройка» дала писателям возможность открытого разговора с читателем о трагическом прошлом страны. Литературный процесс 80-х годов начался с констатации кризисного положения, в котором очутилась страна к середине 80-х годов XX столетия, после семидесяти с лишним лет правления советской власти. Эта констатация прозвучала прежде всего в «Пожаре» В. Распутина, «Печальном детективе» В. Астафьева, «Плахе» Ч. Айтматова.

Далее началась работа по восстановлению белых пятен истории советской страны. В этой работе приняли участие как «возвращенные» произведения, так и написанные в середине 80-х годов. Такие, как «Кануны» В. Белова (Новый мир. 1987. № 8), его же «Год великого

²⁸ Ермаков О. Знак зверя// Знамя. 1992. № 7. С. 168

²⁹ Там же. С. 171.

перелома» (Новый мир. 1989. № 3), «Ночевала тучка золотая» А. Приставкина (Знамя. 1987. № 3, 4), «Реквием» Ахматовой (Октябрь, 1987. № 2), «По праву памяти А. Твардовского (Знамя. 1987. № 2), «Повесть непогашенной луны» Б. Пильняка (Знамя. 1987. № 12), «Факультет ненужных вещей» Ю. Домбровского (Новый мир. 1988. № 8-11), «Жизнь и судьба» В. Гроссмана (Октябрь. 1988. № 1-4), «Верный Руслан» Г. Владимова (Знамя. 1989. № 2) и др. Критика отмечала, что в этих произведениях «тяжба – прямая, откровенная – с исторической наукой»³⁰. Кульминацией этой тяжбы в годы гласности и перестройки, по замечанию Вл. Новикова, стала публикация «Архипелага Гулаг»³¹. В последнее десятилетие XX в. также появлялись подобные произведения (Г. Владимов «Генерал и его армия»(1996), Ю. Давыдов «Бестселлер»(2000) и др.).

Эта стремление отнять хлеб у исторической науки свидетельствует о том, что литература по-прежнему ощущала себя не столько собственно словесным искусством, сколько «формой бытования политики, каналом, в который устремлялись гражданские страсти, религиозные чувства, идеологические убеждения и социальные интересы»³².

Устав и исчерпав себя в тяжбе с исторической наукой, литература встала перед необходимостью создавать собственно художественный, не научный образ истории.

Проблема соотношения между историей, отсутствием истории и постисторией сумел передать **Евгений Попов** в своей лучшей повести «**Душа патриота, или Различные послания Ферфичкину**» («Волга», 1989. № 2).

В предисловии писатель сообщает, что он лишь публикатор переписки некоего Евгения Анатольевича Попова, отделяя себя от героя-повествователя, но при этом он сохраняет свои полные фамилию, имя, отчество. Возникает бессмысленная вроде бы суэта пародийных подмен, превращений, раздвоений Евгения Анатольевича Попова, который уверяет читателя, что он не имеет никакого отношения к тому человеку, который «как бы пишет». А впрочем, уже и не пишет «художественные произведения», и которого тоже зовут, вернее он утверждает, что его зовут Евгений Анатольевич Попов.

С первой же страницы повести читатель оказывается в необычном художественном пространстве, в котором он теряет всяческую ориентацию. Читатель пытается с первых же строк уловить направление сюжета, логику художественного повествования, но это ему не удается. Причем, читатель не успевает рассердиться или заинтересоваться такой бессмыслицей, как автор заявляет, что все это неважно. А что же здесь тогда важно? Важным оказывается адресат посланий – Ферфичкин. Но

³⁰ Дедков И. Хожение за правдой...// Знамя. 1988. № 2. С.211.

³¹ Новиков Вл. Раскрепощение. Воспоминания читателя// Знамя. 1990. № 3. С. 210.

³² Чупринин С. Ситуация. Борьба идей в современной литературе// Знамя. 1990. № 1. С.204.

при этом, кто он такой непонятно, где живет, чем занимается – тоже, сколько ему лет неизвестно.

Вначале повествование разворачивается как некий пародийный парафраз сентиментальных «Писем русского путешественника» Карамзина. Герой подробно описывает возвращение из южной командировки на Север, к «горячо любимой жене». Гипсовая копилка, на которую смотрит Попов, вызывает цепь воспоминаний о послевоенных годах. Затем начинаются воспоминания родословной Попова. Используя жанр эпистолярного романа, Попов наполняет его не столько исповедальностью, как это было принято в классических «посланиях к другу». Здесь серьезное, историческое постоянно перебивается саркастическими замечаниями, едкими шутками, бытовыми подробностями. Частная фамильная история переплетается с Историей страны. Для героя нет мелочей. Ему одинаково интересны и цены на вино и продукты, и семейные предания, и какие-то дорожные случаи. Его творческая установка – предметом искусства является все. Родственники его интересуют как звено в цепи, которое соединяет прошлое и настоящее, и может дать какое-то объяснение будущему.

Кроме пародии на эпистолярный роман в повести Попова различима и пародия на жанр «исторической хроники». Автор саркастически воспроизводит проблематику, излюбленные уходы и приемы «деревенской» прозы, известной своим возвышенным отношением к преданию, родовым традициям.

В этом смысле одним из характерных рассказов является рассказ о молоке в загнетке.

«... австрийский город Вена! Мы с тобой Ферфичкин пока что никогда не бывали в австрийском городе Вене, отчего я не знаю. Как назвать тот ресторан, в котором дядя Коля удивил тогда тамошнюю публику. Дядя Коля говорил, что это был «самый лучший ресторан австрийского города Вены»

1945 ГОД. В самый лучший ресторан австрийского города Вены зашли два советских офицера. Победители, они благожелательно и спокойно оглядели это сборище жужжащее: хрусталь, серебро, крахмальные салфетки, декольте и драгоценности дам. Меж столиков цыган бродил, скрипку к уху прижимая.

Как из-под земли вырос фрачный метродотель, похожий на певца Вертинского.

– Пжалуста, пжалуста, дорогие, – говорил он, сладко жмурясь, на ломаном русском языке.

Офицеры уселись.

– Чем я возьмусь угостить вас? – продолжал метрлотель на том же языке.

Офицеры переглянулись.

– А что у вас есть? Солидно кашлянув, спросил дядя Коля.

– О. У нас есть все, - отвечивал австрияк. – Сочные окорока, французские устрицы, нежная рыба форель – плод горных речек,

бананы из Гонконга, фиги и груши Италии, ананасы, шампанское, виски, джин. У нас есть все.

- Такого не может быть, – нахмурился дядя Коля, и его товарищ, майор, усатый смуглый красавец, ведущий всю войну контрпропаганду на немецком языке, легонько потянул его за рукав: это свои, это не немцы, это австрийцы...
- Такого не может быть, – повторил дядя Коля, который и без майора прекрасно разбирался в интернациональной обстановке.
- Нет, такого может быть, – тут уж метрдотель позволил себе стать снисходительным, ибо наконец почувствовал себя в своей тарелке. – Такого быть может, а если такого не может быть, то наши повара приготовят любое блюдо по вашему заказу.
- Любое?
- Любое.
- Шашлык?
- По-карски, на ребрышках, бастурму.
- Щи?
- Суточные, зеленые, уральские, с крапивой, борщ украинский с пампушками, чесноком. Стручком перца и стопкой горилки.
- Пельмени?
- 50% говядины, 30 % баранины, 20 % свинины, лук, перец, лавровый лист. Бульон – мозговая косточка с приправами и травками, уксус. Горчица...
- Редька?
- С квасом.
- Пудинг?
- С соусом.
- Утка?
- По-пекински.
- А МОЛОКО В ЗАГНЕТКЕ?

«Вертинский» остановился и тоскливо вытер платком вспотевший лоб. Он проиграл состязание. А дядя Коля пошел на кухню, самолично изготовил молоко в загнетке и угощал им всех присутствующих»

Вторая часть повести это уже не мемуарные (или псевдомемуарные) воспоминания автора посланий к Ферфичкину, сколько описание тех исторических дней, когда умер ТОТ, КТО БЫЛ (т.е. Брежнев). Таким образом, вторая часть повести описывает реальные исторические события, в отличие от анекдотических ситуаций и анекдотических лиц первой части повести.

Но это описание реального исторического события, ставшее переломом двух исторических эпох, ведется не менее своеобразно и экзотически, чем в первой части. Обращаясь к истории, Е. Попов освобождается от пафоса. Попов ощущает, что наша жизнь наполнена пафосом ну просто до неприличия. И в первую очередь это касается именно последних лет брежневской власти: на улицах – транспаранты,

проникнутые пафосом, из радиоприемников и телевизоров – бурнопламенные речи, произносимые по бумажкам, последние новости, произносимые с пафосом в программе «Время» о том, сколько чугуна и стали приходится на душу населения и многое другое.

Практически вся жизнь в последние годы брежневской власти превратилась в видимость. Не было труда, но зато заботливо раздувался пафос труда, не было истории – зато культивировался пафос приобщения к «преданию»; стыдно было перед предками за собственную убогую жизнь и историю – тем с большим пафосом отыскивались эти предки, составлялись родословные и генеалогии, с пафосом наделялись особым значением на отысканных фотографиях. Но был и другой пафос: пафос протеста, пафос противостояния, пафос «кукиша в кармане» русской интеллигенции. Которым интеллигенция чрезвычайно была горда и ставила себе в заслугу. Это были диссиденты на кухне.

Весь этот пафос для Е. Попова прикрывает пустоту, отсутствие всяких реальных ценностей, за этим пафосом скрывается ложь и фальшь. Причем, обесцененные, выхолощенные ценности скрываются за пафосом как в случае партийного официоза, так и в случае мнимого интеллигентского противостояния ему. Эту ситуацию, где ложь и фальшь являются основой и государственной, официальной жизни гражданина Советского Союза, и частной жизни среднего интеллигента, Попов оценивает как ситуацию абсурдную, как «саморазмножающуюся ерунду». Интеллигенция прекрасно видит пустоту под официальным пафосом и не замечает, что сама проникнута ложным пафосом противостояния власти, потому что за диссидентскими словами не скрывается реального действия. В них отсутствует воля, действенный, а не словесный героизм.

Поэтому главным действующим лицом второй части повести Е. Попова становится московская интеллигенция: московская богема (сценаристы, писатели, драматурги, поэты, скульпторы, художники и т.д.). Автор повести анатомирует жизнь и мысли московской интеллигенции, так же как и жизнь Евгения Анатольевича Попова – автора посланий к Ферфичкину. Эта жизнь протекает относительно хода самой Истории с большой буквы. Действительно, смерть Брежнева была воспринята как конец одной эпохи и наступления другой большой эпохи.

Смерть и похороны ТОГО, КТО БЫЛ воспринимаются героем повести как начало движения большой истории после долгих лет ее неподвижности. Причем История предстает как пышный спектакль, некий фарс, не имеющий к обыденной жизни частного человека ни малейшего отношения. Но именно частный человек льстит себя надеждой, что он тоже способен приобщиться к высокой истории.

Маленький человек советского государства, – по замечанию С. Чупринина, – с одной стороны хохотал над анекдотами о «бровеносце», а с другой стороны, жадно стремился «быть в курсе» кремлевских новостей

и планов, надеялся по косвенным, полуслучайным свидетельствам разгадать логику, смысл того, что вершилось от имени народа³³.

И эта надежда тоже результат длительного пребывания человека в ситуации государственной лжи и фальши. Потому что долгое время советская идеология старательно внушала, что любой человек, маленький человек в советской стране является необходимым свидетелем совершающейся на его глазах истории.

Вот этим ощущение и живут московские персонажи повести Е. Попова. О своем герое он пишет так: «И блажной восторг историчности холодил душу патриота...»

Иронизируя над этим блажным восторгом историчности своих героев, Попов строит свое повествование о траурных днях в Москве как «траурное блуждание» своих героев.

Е. Попов терпеливо водит читателя по ноябрьской Москве 1982 года, приближаясь к «географическому эпицентру мировой истории», то есть к Колонному залу Дома Союзов, где происходило прощание с телом ТОГО, КТО БЫЛ. При этом на ходу Попов рассказывает различные *истории* и из своей жизни, и из жизни приятелей. И эти *истории*, рассказываемые на ходу, своим объемом ехидно поглощают плоскость совершающегося в «географическом эпицентре».

Совершенно замечателен в этом смысле эпизод чаепития у телевизора в день похорон ТОГО, КТО БЫЛ.

Именно в этом эпизоде плоскость истории становится плоскостью экрана. По замечанию С. Чуприна, весь эпизод проецируется на фразу из Достоевского: «свету ли провалиться, или вот мне чаю не пить?», которую произносит один из героев «Записок из подполья». Тут же нужно сказать, что в «Записках из подполья» существует и персонаж по фамилии Ферфичкин. Только у Достоевского – это персонаж второстепенный, а у Попова эта фигура дает смысловое указание на замысел всей повести. С этой точки зрения, повесть Попова – это исповедь современного «подпольного человека». Но исповедь в перевернутом, травестированном виде. У Попова все другое – и подполье, и подпольный человек.

Здесь Е. Попов развивает идею отторжения человека, гражданина от политики и идеологии, от истории родной для него страны.

Причем, как далее пишет Чуприн, писатель не склонен как в нашей беллетристике и журналистике застойных лет, во всем винить самого советского человека, который как будто бы по собственной воле омещанился и ушел в подполье, спрятался от проблем и тревог века в узком, относительно комфортном мирке служебных забот, семейных радостей и эгоистических удовольствий.

Чуприн считает, что Попов видит своих героев эгоистами и обывателями поневоле, как поневоле оказались в николаевскую эпоху

³³ Чуприн С. Прочитанному верить!// Волга. 1989. № 2. С.79.

«лишними людьми» и Чацкий, и Онегин, и Печорин, и Рудин. Таким образом, – подпольный человек поневоле.

Но, как это не покажется странным, в повести, которая высмеивает практически все, чего касается глаз повествователя, существует своя шкала нравственных ценностей. Оказывается, что не все разрушается от прикосновения иронии, остается и нечто незыблемое, прошедшее проверку смехом. Но эти ценности не выставляются напоказ перед читателем, их нужно вычислить из самого поведения персонажей. Причем, нужно смотреть не столько на то, что делают персонажи Попова, а на то, чего они не делают, и никогда не сделают. Они не пойдут служить туда, где будут лишены своей тайной свободы, они не будут дружить с теми, с кем выгодно дружить, они не будут говорить того, о чем на самом деле не думают, они не будут приноравливаться к фальши и подлости. Они не пишут того, чего не хотят написать, и не будут писать так, как не хотят написать. А именно этому внутреннему велению и следует попов в своей повести: пишет только о том, что хочет и так, как хочет. И в этом как раз заключается позитивная программа Попова.

Попов подвергает испытанию смехом, проверке на иронию практически все ценности, которые были выработаны в советское время: и ложные и истинные ценности. На одном полюсе этого испытания находится интерес к «истокам», к собственной родословной, к тому, как и чем жили наши деды и прадеды. На другом полюсе – интерес к тому, как и чем живут сегодняшние писатели, художники, люди артистической богемы.

Очень точно уловил сдвиг писательского внимания к истории Андрей Немзер, опубликовавший статью «Несбывшееся. Альтернативы истории в зеркале словесности»³⁴. В ней он пишет о произведениях писателей, которые тоскуют об утраченной исторической альтернативе: «Роммат» Вяч. Пьецуха, «Остров Крым» В. Аксенова, «Палисандрия» Саши Соколова.

Василий Аксенов «Остров Крым» (Юность. 1990. № 1-5)

Роман Василия Аксенова написан в 1979 году, опубликован за границей в 1981-м, на родине – в 1990-м. Как было замечено критикой, «роман Аксенова строится на историческом и географическом допущении»³⁵. Географическое допущение Аксенова в том, что в романе Крым не полуостров, а остров.

Историческое допущение, «инвариант русской истории»³⁶ Аксенова начинается во время гражданской войны. В 1920-м году 20 января произошло историческое событие. В этот день деморализованная Добровольческая Армия в панике грузилась на пароходы, чтобы покинуть родину, на которой победила пролетарская армия. Все соответствовало

³⁴ Немзер А. Несбывшееся. Альтернативы истории в зеркале словесности// Новый мир. 1993. №

³⁵ Шохина В. Таинственный остров (Василий Аксенов. Остров Крым. Роман. «Юность», 1990, №№ 1-5)// Октябрь. 1990. № 11. С.200.

³⁶ Малухин В.

логике классовой борьбы, даже Чонгарский залив впервые за столетие замерз, что позволило армии Фрунзе и Миронова продвигаться по льду Чонгарского залива по направлению к Крыму. И в этой ситуации «Не соответствовало логике классовой борьбы лишь настроение двадцатидвухлетнего лейтенанта Ричарда Бейли-Лэнда, сменного командира одной из башен главного калибра на линейном корабле «Ливерпуль»: он был слегка с похмелья. Вооружившись карабином, офицерик заставил своих пушкарей остаться в башне; больше того, развернул башню в сторону наступающих колонн и открыл по ним залповый огонь гигантскими шестнадцатидюймовыми снарядами. Прицельность стрельбы не играла роли: снаряды ломали лед, передовые колонны тонули в ледяной воде, задние смешались, началась паника»³⁷. По причине вмешательства английского лейтенанта случилось так, что Крым не был завоеван красноармейцами.

Эти допущение позволили Аксенову смоделировать альтернативную историю Крыма. После того, как Красная Армия потерпела поражение, Крым становится суверенным государством, Симферополь его столицей. Крым быстро достигает экономического и культурного изобилия, такого, что все жители Советского Союза стремятся сюда – вкусить запретного плода.

В центре аксеновского внимания – семья Лучниковых: три поколения, (в конце романа рождается представитель четвертого).

Старший в роде – Арсений Николаевич Лучников, врезвакуант, бывший офицер Добровольческой армии, представитель того поколения, которое первым изолировалось от страны Советов. Он отстаивает идею независимости Крыма – залог благоденствия, благополучия и изобилия.

Однако уже у следующего поколения, которое в романе представляет сын Арсения Николаевича, Андрей Лучников, рождается психологический комплекс вины перед «ЕДИНОЙ-НЕДЕЛИМОЙ-УБОГОЙ и ОБИЛЬНОЙ-МОГУЧЕЙ и БЕССИЛЬНОЙ»³⁸, то есть матушкой-Русью. Андрей Лучников – образ, созданный по образцам западных суперменов. Он хорош собой, богат. Он – издатель и главный редактор одной из влиятельнейших газет мира «Русский Курьер». Вместе со своими «одноклассниками» он организует общественное движение, которое получило название СОС – Союз Общей Судьбы. Воплощение идеи общей судьбы Крыма и СССР требует добровольного присоединения острова к исторической метрополии. Рождение подобной идеи на благополучном острове также является авторским допущением психологического свойства, которое практически никак не мотивировано в романе Аксенова. Подобное делал еще М.А. Шолохов в романе «Поднятая целина», когда позволил себе всего одно допущение: он изъял из психологии своих крестьян собственнический

³⁷ Аксенов В. Остров Крым//Юность. 1990. № 5. С. 44.

³⁸ Аксенов В. Указ. соч. № 2. С. 18.

инстинкт. После чего, по сюжету романа они добровольно расставались со своим скотом, отдавая его в колхозное хозяйство.

Виктор Малухин в своей рецензии на роман Аксенова подчеркивает немотивированность логики «Острова Крым»: «...Главная загадка здесь – остров Крым, поведение жителей которого и доктор и политик однозначно квалифицировали бы как неадекватное»³⁹.

Организаторы движения СОС готовы пожертвовать собственными жизнями за вправление исторического вывиха и после состоявшегося присоединения Крыма к СССР готовы отправиться в Сибирь. Андрей Лучников обращается к массовой аудитории, призывая присоединиться к Союзу Общей Судьбы: «Основная идея Союза – ощущение общности с нашей исторической родиной, стремление выйти из островной эйфорической изоляции и присоединиться к великому духовному процессу человечества, в котором той стране, которую мы с детства называем Россией и которая именуется Союзом Советских Социалистических Республик, уготована особая роль. <...> Выбор Общей Судьбы обернется для нас всех жертвой. О масштабах этой жертвы мы можем только догадываться. Что касается самого выбора, то он формулируется нами так: сытое прозябание на задворках человечества или участие в мессианском пути России, а следовательно, в духовном процессе нашего времени»⁴⁰.

С позиции членов СОС, Крым со своим процветанием и благополучием должен раствориться в необъятных просторах СССР: «Чтобы участвовать в кровообращении России, надо стать ее частью»⁴¹. Здесь идея руководит помыслами и действиями Андрея Лучникова. Идея очень русская по своей природе: это идеальная, отвлеченная мысль, которая не опирается да и не склонна опираться на реальные, социально-исторические, политические обстоятельства. И тем страшнее результаты воплощения идеи в жизнь. Аксенов стремится договорить свою мысль до конца. Поэтому конец романа это – изображение воплощения идеи Общей Судьбы в жизнь Острова Крым. Лучников со своими друзьями еще надеются, что присоединение Крыма к Советскому Союзу произойдет мирным путем. Но этого не происходит. На остров высаживается десант и начинается вооруженный захват Крыма, который выглядит тем абсурднее, что никто на острове не собирается сопротивляться. А по советскому телевидению в это время сообщается, что в честь присоединения Острова Крым к исторической родине у берегов Крыма проходит военно-спортивный праздник «Весна».

Большинство населения острова и стремятся воспринимать происходящий захват по-прежнему прекраснодушно, как праздник, исторически «забыв» о том, что советская идея и политическая практика экспансивны и агрессивны по своей природе. Так, в романе есть эпизод, в котором крымские телевизионщики все еще воспринимают происходящее

³⁹ Малухин В. Русская версия. Заметки о романе В. Аксенова «Остров Крым»// Известия. 1990. 4 авг. С. 7.

⁴⁰ Аксенов В. Указ. соч. № 5. С.39.

⁴¹ Аксенов В. Остров Крым//Юность. 1990. № 2. С. 16.

как игру, и с этой позиции комментируют все происходящее: «Странная акция десантного соединения, – хрипел, закрываясь собственным локтем, знаменитый комментатор Боб Коленко, лицо у него было разбито в кровь, сзади на него наседали, просунув ствол карабина под подбородок, невозмутимый «голубой берет», но Боб Коленко видел нацеленный откуда-то глаз уцелевшей камеры и потому продолжал хрипеть: – Странная игра. Имитация атаки на средства массовой информации. Вы видите, господа, этот мальчик душит меня стволом своего карабина. Кажется, он принимает эту игру слишком всерьез...»⁴²

Сам Аксенов отмечал, что ставил перед собой задачу создания образа «современного западного мира перед лицом тотальной агрессии, даже не агрессии, а просто механического поглощения»⁴³. Жители Крыма, с одной стороны, склонны идеализировать идею социализма, а с другой – не могут понять, как достижения островитян могут быть отвергнуты исторической родиной.

Так, в романе есть эпизод, в котором житель острова – хозяин гастрономической лавки господин Меркатор вступает в диалог с советским человеком – идеологическим куратором острова Крым Марленом Михайловичем Кузенковым:

- О-хо-хо, господин Меркатор, – вздыхал вконец расстроенный болтовней лавочника Марлен Михайлович. – Вы хотя бы понимаете, что у нас социализм, что если мы объединимся, вы перестанете владеть своим прекрасным магазином?
- Яки? – радостно сияя, восклицал господин Меркатор. – Так я буду здесь менеджером, социалистическим директором, да?! Ведь не откажется же великий Советский Союз от моего опыта, от моих средиземноморских связей!<...>
- О-хо-хо, господин Меркатор, доверительно вам говорю, что в вашем магазине многого не будет, увы, должен вас огорчить, вы не сможете при социализме похвастаться полным комплектом товаров, мне очень жаль, но вам придется кое-что прятать под прилавком, у вас тут будут очереди и дурной запах, простите меня, господин Меркатор, но не хотите ли вы в свою красивую книгу записать еще одно изречение? Уинстон Черчилль: «Капитализм – это неравное распределение блаженства, социализм – это равное распределение убожества».
- Bravo! <...> мы торговые люди Крыма, постараемся превратить социалистическое убожество, по словам Черчилля, в социалистическое блаженство. Ведь это не трудно, в самом деле. Главное – энергия, главное – инициатива. Равномерное же распределение благ, – это, согласитесь, суть человеческой цивилизации. Не этому ли учил нас Иисус?

⁴² Там же. № 5. С. 55.

⁴² Аксенов В. Там же. № 5. С. 42-43.

⁴³ Глэд Дж. Беседы в изгнании. М., 1991. С. 82.

–Правильно, Иисус учил нас этому, но мы пока оказались плохими учениками, а жизнь даже в формулу реакционера Черчилля вносит коррективы. Запишите, господин Меркатор, некоторую модификацию: «Социализм – это неравное распределение убожества»⁴⁴.

В. Малухин точно замечает: «...остров Крым изображен как часть западного мира, нередко склонного к прекрасноту и иллюзиям в оценке восточной сверхдержавы, за что следует закономерная расплата»⁴⁵.

Наконец, третье поколение представлено Антоном Лучниковым, который примыкает к новому национальному движению на Острове. Он националист – «яки». Это движение интернационально по своей природе. Новая крымская нация должна возникнуть из смешения крови русских, татар, немцев и других наций, населяющих Остров Крым. Однако побеждает не идея Антона Лучникова, а идея его отца, Андрея Лучникова, идеолога Союза Общей Судьбы.

Финал романа это – описание оккупации советскими десантниками прежде свободного Острова Крыма.

Практически все добровольно подчиняются этой оккупации, лишь Арсений Николаевич с другими стариками, бывшими офицерами Добровольческой армии выходят на площадь для того, чтобы сложить оружие перед превосходящими силами противниками. Они делают, наконец, то, что не дал им сделать в 20-м году английский лейтенант Ричарда Бейли-Лэнда.

А Антон, внук Арсения Николаевича, вместе с женой и родившимся сыном – Арсением бежит с острова через море на моторной лодке. Бежит в поисках новой свободной земли так же, как в 20-м году дед Антона бежал из России в Крым.

Литература оказалась в ситуации, когда уже «невозможно работать в жанре «анти»: антитоталитарном,⁴⁶ антиутопическом, антикоммунистическом, антивоенном и т.д. Все эти реальности настолько остались в прошедшей истории, что отношение к ним скорее выражается словечком «пост», чем «анти»: постутопия, посткоммунизм, постистория».

В таком постисторическом ключе работают многие современные посмодернисты, утратившие вкус к познанию исторических закономерностей современности. Познание оборачивается игрой. Эта тенденция угадывается уже в романе Аксенова «Остров Крым», где автор использует игровое моделирование альтернативной истории.

Еще ярче эта особенность постмодернистского сознания видна в романе **Саши Соколова «Палисандрия»**.

Когда Саша Соколов приступал к работе над «Палисандрией» он ставил перед собой сверхзадачу: «написать роман, который покончит с романом как жанром». Уничтожение романного жанра Соколов связывал с ключевым приемом – пародией, пародией на многочисленные псевдолитературные жанры, наводнившие массовый рынок: политический триллер, приключенческий роман,

⁴⁴ Аксенов В. Там же. № 5. С. 42-43.

⁴⁵ Малухин В. Покоренье Крыма, дубль два//Знамя. 1991. № 2. С. 232.

⁴⁶ Эпштейн М. После будущего. О новом сознании в зеркале словесности// Знамя. 1991. № 1. С. 218.

порнографический роман и т.д. Особенно раздражало Соколова в эмигрантской литературе обилие мемуарной прозы, вытеснившей произведения истинно творческие, сотканые фантазией художника. В частности, «Палисандрия» Соколова – пародия на воспоминания дочери Сталина – Светланы Алилуевой.

Главный герой – рассказчик романа Саши Соколова – некий Палисандр Дальберг, «кремлевский сирота» – внучатый племянник Берии и правнук Григория Распутина. Палисандр должен стать исполнителем покушения на главу советского государства Леонида Брежнева. К этому покушению его готовит Юрий Андропов. Покушение провалилось. Палисандр арестован. Вскоре его освобождают. И Андропов предлагает ему уехать за границу. Этим мотивом Саша Соколов повторяет характерный для эмигрантской литературы мотив изгнания из рая. Эмиграция Палисандра выгодна Андропову потому, что он избавляется от конкурента на высший государственный пост. Палисандр уезжает, и Андропов приходит к власти.

Палисандр уезжает за границу якобы с секретной миссией – восстановить связь времен встречей с русской культурой ранних волн эмиграции. Приехав за границу, Палисандр начинает активно связывать времена, но при помощи своей сексуальной активности, вступая в интимные контакты со всеми старухами эмиграции, (здесь присутствует явная пародия на роман В. Набокова «Лолита», где герой любит нимфетку, девочку-подростка).

Роман заканчивается тем, что Палисандр возвращается из-за границы с гробами русских эмигрантов. Однако это не восстанавливает связи времен. Напротив, все существующие в стране часы начинают показывать индивидуальное время.

В романе Саши Соколова дан образ «взбесившегося времени» – по существу – антивремени: действие романа перепрыгивает через века и пространства. Герой Соколова пускается в интеллектуальное познание истории, но оно оборачивается эротическим познанием русской истории.

Саша Соколов выражает мысль, характерную для постмодернизма в целом, о том, что действительность иррациональна, но повторяема. Что-то новое можно создать лишь из обрывков, осколков, фрагментов старого, так как поступательное движение духа уже прекратилось.

Современная литература приходит к мысли о том, что реализм оказался не способным охватить и передать на языке реалистического искусства глубинные законы современности. Поэтому постмодернизм стремится перехватить инициативу у реализма. И дело даже не в том, что постмодернизм более современен стилистически. Постмодернистская литература заметила и сумела передать качественное изменение современного сознания по сравнению с сознанием человека первой половины XX века. Язык же реалистической литературы создан для познания закономерностей исторического процесса. И пока реалисты не смогут понять, что есть история на современном этапе, новой реалистической литературы не будет.

Проза Сергея Довлатова

(1941-1990)

Сергей Донатович Довлатов начал писать в конце 60-х. В начале 70-х гг. его небольшие произведения уже ходили в самиздате.

Важным общественным и литературным явлением этого времени была полемика. С одной стороны, она осуществлялась как оппозиция «Нового мира» и «Октября» (либералов и «охранителей», А.Т. Твардовского и В. Кочетова). Твардовский сделал девизом своего журнала бескомпромиссный реализм. Задача «новомирцев» заключалась в стремлениях раскрыть правду об отрицательных сторонах жизни. Кочетов же занимал просталинистские позиции.

С другой стороны, «Новый мир» находился в эстетической оппозиции с молодой литературой. «Новый мир» оказался одним из лучших явлений своего времени. Но на страницах журнала публиковались только те авторы, которые раскрывали «правду о жизни», укладывались в «новомирские» представления о реализме, для которого литература принципиально не отличалась от действительности. Поэтому литературный критик «Нового мира» становился критиком вообще, критиком не литературы, но действительности в целом.

Но за бортом этой эстетики оставалось искусство эксперимента, искусство, считавшее, что у художников, существуют свои собственные художественные, а не идеологические, общественные, социальные задачи.

Это было время, когда интеллигенция начинала понимать, что время «оттепели» прошло. В 1964 г. прошел суд над И. Бродским, в том же 1964 г. – сняли Хрущева, в 1966 г. осужден А. Синявский. В 1968 г. советские танки вошли в Прагу. Это было время, когда правительство предприняло очередную атаку на интеллигенцию.

С 1968 г. начинает нелегально распространяться «Хроника текущих событий» – летопись диссидентского противостояния правительству. Сформировалась оппозиция, задачи которой были иными, нежели задачи «новомирцев». Речь Твардовского на XXII съезде партии представляла собой ясную программу реализации хрущевских тезисов. Диссиденты были в оппозиции правительству государственной власти. Они ощущали себя правозащитниками. Стремилась заставить государственную власть выполнять свои законы. «Выдворение» из страны А.И. Солженицына в 1974 году было в этом процессе кульминационной точкой.

Формировалось поколение, о котором Довлатов писал: «Желая вернуть литературе черты изящной словесности, они настойчиво акцентировали

языковые приемы». И это поколение, в том числе сам Довлатов, не вписывались в эстетику, проводимую на страницах журнала «Новый мир».

Это было время, когда гуманитарная интеллигенция уходила в кочегары, сторожа, не желая соприкасаться с ложью официальной идеологии с ее казенными мыслями и мертвым языком.

И проза Довлатова запечатлевала эту жизнь, этих героев, исключенных из официальной иерархии. Большинство героев Довлатова также исключены из официальной иерархии – они никто: бомжи, алкоголики, богема и т.д. Эти люди – внутренние эмигранты, люди второй. Параллельной культуры.

Один из героев довлатовского «Компромисса» жаждет окунуться в гущу народной жизни и поэтому приходит наниматься на работу в котельную. Однако здесь он оказывается в совершенно неожиданной компании: один кочегар – буддист. Он ищет спокойствия в монастыре собственного духа. Другой – художник – работает в традициях метафизического синтетизма, создает цикл «Мертвые истины», рисуя преимущественно тару – ящики, банки, чехлы. Третий в свободное время занимается теорией музыки («Кстати, что вы думаете о политональных наложениях у Бриттена?») выйдя из кочегарки, герой разразился гневным монологом:

– Это не котельная! Это, извините меня, какая-то Сорбонна!.. Я мечтал погрузиться в гущу народной жизни. укрепнуть морально и физически. Припасть к живительным истокам... туту?! Какие-то дзенбуддисты с метафизиками! Какие-то политональные наложения. Короче, поехали домой» (1, 285)⁴⁷.

Сам Довлатов не ощущал в себе потенций диссидента, оппозиционного общественного деятеля. Не вмещался он и в рамки «новомировоской эстетики». Однако мог до конца отождествить себя со своими героями – бомжами и алкоголиками.

По словам самого Довлатова, он честно пытался войти в литературу официальным путем: посещал секцию молодых писателей, носил произведения по редакциям советских журналов. Там они получали положительную оценку во внутренних рецензиях. После чего нигде не печаталось. Хотя никакой идеологической крамолы они не содержали. Но был свой взгляд на вещи, отличный от «новомирского реализма». Был свой стиль, который не совпадал со стилем официальной литературы.

Как и любому другому писателю, Довлатову хотелось не только писать, но и быть опубликованным. Что и стало основной причиной вынужденной эмиграции, которая состоялась в 1978 г. Довлатов стал жителем Нью-Йорка.

Одной из главных особенностей довлатовской прозы является ее тяготение к рассказу. Рассказ здесь нужно понимать не как прозаический жанр,

⁴⁷ Здесь и далее произведения С.Д. Довлатова цитируются по изданию: Довлатов С. Собрание прозы в трех томах. СПб., 1993. В круглых скобках указываются том и страница.

а как способ изложения каких-либо событий. Внутри литературы Довлатов ощущает себя не писателем, а рассказчиком. Сам Довлатов отмечал: «Рассказчик действует на уровне голоса и слуха. Прозаик – на уровне сердца, ума и души. Писатель – на космическом уровне. Рассказчик говорит о том, как живут люди. Прозаик – о том, как должны жить люди. Писатель – о том, ради чего живут люди» (3, 292). Одним из главных жанров рассказчика является анекдот.

Поэтому неудивительно, что доминантой довлатовского творчества становится анекдот. Записные книжки Довлатова пестрят анекдотами: «Министр культуры Фурцева беседовала с Рихтером. Стала жаловаться ему на Растроповича: «Почему у Растроповича на даче живет этот кошмарный Солженицын?! Безобразия! – действительно, – поддакнул Рихтер, – безобразия! У них же тесно. Пускай Солженицын живет у меня...» (3, 279)

Однако из легковесного жанра анекдота Довлатов делает нечто очень существенное. Анекдот становится структурным элементом его произведений: и «Компромисса», и «Заповедника», и «Чемодана». Это та особенность, которая позволила назвать художественный метод Довлатова «театрализованным реализмом»⁴⁸, с чем был согласен сам автор. Однако начинал Довлатов с прозы совершенно иного рода – с «Зоны».

«Зона» в основном написана в 60-е годы. Это вещь автобиографическая. Довлатов служил охранником лагерей в 1962-1965 гг. И на этом биографическом материале, в основном, выстроены «Записки надзирателя». Но ее творческая история, как выяснил И.Н. Сухих, растянулась почти на 20 лет.⁴⁹ Впервые она была опубликована в 1982 г.(т. наз. «эрмитажное» издание). Но окончательный состав книги определился лишь после смерти автора в московском издании 1991 г. Так что ранняя книга Довлатова стала книгой итоговой, завершающей.

Будучи опубликованной в 80-е г., «Зона» в читательском восприятии ощущалась опоздавшей. Уже были опубликованы Солженицын и Шаламов, Л. Чуковская и Синявский. И единственной возможностью быть услышанным с лагерной темой оказывалась новая точка зрения, новый ракурс, не совпадавшие со сложившейся традицией.

Александр Генис свидетельствует: ««Зона» была для Сергея если и не самой любимой, то самой важной книгой. Ее он не собирал, а строил – обдуманно, упорно и педантично. Объединяя лагерные рассказы в то, что он назвал повестью, Довлатов сам себя комментировал, В первый раз он пытался объяснить, с чем он пришел в литературу.

Он не мог сделать этого, не разобравшись с предшественниками – Шаламовым и Солженицыным»⁵⁰.

И Довлатов обозначил ту щель, которую ему удалось отыскать, «разобравшись с предшественниками».

⁴⁸ Арьев А.Ю. Довлатов//Русские писатели 20 века. Биографический словарь. М., 2000. С.237.

⁴⁹ Сухих И.Сергей Довлатов. Время. место, судьба. СПб., 1996. С. 99

⁵⁰ Генис А. Довлатов и окрестности. М., 1999. С. 38.

В «Зоне» он отмечал, что лагерная тема, отразившая реальность XX в., имеет свои корни еще в XIX в., в так называемой «каторжной» литературе – Достоевский «Записки из Мертвого дома», Чеховские записки о Сахалине. С точки зрения такой литературы, каторжник «является фигурой страдающей, трагической, заслуживающей жалости и восхищения. Охранник – злодей, воплощение жестокости и насилия»(1, 63).

Но кроме такой литературы существует и так называемая «полицейская» или «детективная» литература. И она переворачивает отношения каторжник-охранник в противоположном направлении. Каторжник является «чудовищем, исчадием ада, а полицейский, следовательно, – героем, моралистом, яркой творческой личностью» (1, 63).

Довлатов нашел третий путь, не совпадающий ни с первой, ни со второй из названных традиций. Повествователь «Зоны», черты которого во многом автобиографичны, пишет своему издателю: «Я обнаружил поразительное сходство между лагерем и волей. Между заключенными и надзирателями. Между домушниками-рецидивистами и контролерами производственной зоны. Между зеками-нарядчиками и чинами лагерной администрации.

По обе стороны запретки расстилался единый и бездушный мир. Мы говорили на одном приклатном языке. Распевали одинаковые сентиментальные песни. Претерпевали одни и те же лишения.

Мы даже выглядели одинаково. Нас стригли под машинку. Наши обветренные физиономии были расцвечены багровыми пятнами. Наши сапоги распространяли запах конюшни. А лагерные робы издали казались неотличимыми от заношенных солдатских бушлатов.

Мы были очень похожи и даже – взаимозаменяемы. Почти любой заключенный годился на роль охранника. Почти любой надзиратель заслуживал тюрьмы» (1, 63).

По существу, Довлатов раскрывает свой главный прием «Зоны», вскрывает идею произведения. Многочисленные эпизоды воспроизводят это ощущение взаимозаменяемости, взаимообратимости охранника и заключенного.

Так, Борис Алиханов – рассказчик «Зоны», от чьего имени ведется повествование, разговаривает с Борташевичем:

- Просто мне кажется, что я такой же. Я до ВОХРы пил, хулиганил. С фарцовщиками был знаком. Один раз девушку ударил...
- Ну, хорошо, а я-то при чем?
- Разве у тебя внутри не сидит грабитель и аферист? Разве ты мысленно не убил, не ограбил? Или, как минимум, не изнасиловал?
- Еще бы, сотни раз. Мысленно – да. Так я же воли не даю моим страстям.
- А почему? Боишься?

Борташевич вскочил:

- Боюсь? Вот уж нет! И ты прекрасно это знаешь!
- Ты себя боишься.
- Я не волк. Я живу среди людей... (1, 114-115)

Алиханов остро ощущает необычайную близость границы, переступив которую, обычный гражданин превращается в преступника, которого следует изолировать от общества.

Позиция Довлатова здесь как бы между А. Солженицыным, считающим что можно «человека убить, но нельзя сломать»; Солженицыным, написавшим: «Благославляю тебя, тюрьма» и В. Шаламовым, считавшим, что «Ни один человек не становится ни лучше, ни сильнее после лагеря. Лагерь – отрицательный опыт, отрицательная школа, растрепание для всех – для начальников и заключенных, конвоиров и зрителей»⁵¹.

Довлатов пишет так: «Я был ошеломлен глубиной и разнообразием жизни. Я увидел, как низко может пасть человек. И как высоко он способен парить...

Мир был ужасен. Но жизнь продолжалась. Более того, здесь сохранялись обычные жизненные пропорции. Соотношение добра и зла горя и радости – оставалось неизменным» (1, 87).

Но, несмотря на полемику с Солженицыным и Шаламовым, в «Зоне» Довлатов остается в русле реалистической прозы. Это можно наблюдать и в гуманистической направленности «Зоны» и в том, как закручивается драматическая коллизия, и в том, как она разрешается, и в интересе к сильному характеру, наконец, стремление создать художественную концепцию; предложить свою гипотезу человеческого существования в мире.

Мир зоны в меньшем масштабе воспроизводит модель государства. Здесь есть свое территориальное деление, своя политическая партия, особая иерархия, войска и т.д. Эта параллель, проводимая Довлатовым, между зоной и государством делает особенно выпуклым животрепещущую проблему свободы – несвободы. Эти понятия в рамках произведения оказываются зыбкими, неустойчивыми, способными к взаимной замене, как и все остальное в повести. Именно эта смысловая особенность вносит некую долю алогизма в повесть.

С первого взгляда, что может быть проще: преступники, отбывающие заключение, несвободны, их содержат под охраной. Охранники, напротив, находятся на свободе. Но у персонажей «Зоны» нередко бывает обратное ощущение.

В записках есть эпизод внутреннего противоборства, происходящего между охранником Борисом Алихановым и вором в законе, рецидивистом Купцовым. Купцов отказывается выходить на работу. Его сажают в карцер на хлеб и воду. Но как только выпускают оттуда, получают от него очередной отказ от работы. В конце концов, Алиханову вроде бы удастся сломить волю Купцова. Купцов соглашается выйти на лесоповал. Но как только в руках у него оказывается топор, он отрубает себе левую кисть.

Купцов обладает внутренней долей свободы, которой не может поступиться. Свобода становится понятием многосмысловым. Внешне несвободный Купцов обладает большей свободой, нежели Алиханов, который боится и ненавидит того, кого он охраняет. Поэтому у Алиханова возникает

⁵¹ Шаламов . Левый берег. М., 1989. С. 547.

ощущение того, что Купцов является его двойником-антиподом. Они не могут друг без друга, потому что они взаимодополняемы в мире зоны. И только когда они вместе, их существование приобретает смысл.

Заключенный Чичеванов, грабитель и убийца, досиживает на особом режиме последние сутки. На завтра его должны освободить. За плечами оставалось 20 лет срока. Но когда Чичеванова везут на машине, то сопровождающий освобождает его из металлической камеры, считая нелепым так бдительно охранять человека, которому осталось сидеть несколько часов. Однако зек оглушил сопровождающего охранника рукояткой пистолета самого охранника. Затем выпрыгнул и бежал. Шесть часов спустя его задержали. Чичеванов успел взломать продуктовый ларь и дико напиться. За побег и кражу ему добавили 4 года. Дело в том, что тюрьма, как замечает один из персонажей записок, перестроила мироощущение заключенного. Перестроила его кровообращение, дыхательный и вестибулярный аппарат. Он дико боялся свободы и задохнулся в ней как рыба.

Новая грань в понимании свободы открывается автору «Зоны» уже после того, как он оказывается в эмиграции. Приходит понимание того, что «свобода одинаково благосклонна и к дурному, и к хорошему. Под лучами свободы одинаково быстро расцветают и гладиолусы, и марихуана. Автор записок утверждает. Что добро и зло – произвольны. Одни и те же люди высказывают равную способность к злодеянию и добродетели.»(1, 88). Какого-нибудь рецидивиста рассказчик легко может представить «героем войны, диссидентом, защитником угнетенных. И наоборот. Герои войны с удивительной легкостью растворялись в лагерной массе» (1, 88). Автор утверждает, что человек способен на все – дурное и хорошее. В зависимости от стечения обстоятельств.

И действительно, в «Зоне» есть эпизоды, в которых рецидивисты совершают вполне человеческие поступки. А ожесточившийся и ненавидящий охранник, оказывается способен на большое и светлое чувство.

Советская тюрьма – одна из бесчисленных разновидностей несвободы и насилия. Но Довлатов видит и красоту лагерной жизни. Одно из ее восхитительных украшений, по мнению Довлатова, – язык.

«Законы языкознания к лагерной действительности – неприменимы. Поскольку лагерная речь не является средством общения. Она – не функциональна. Этот язык является целью. А не средством. Лагерный язык – затейлив, орнаментален и щеголеват. Он близок к звукописи ремизовской школы.

Лагерный монолог – это законченный театральный спектакль. Это – балаган, яркая, вызывающая и свободная творческая акция.

Речь бывалого лагерника заменяет ему все привычные гражданские украшения. А именно – прическу, заграничный костюм, ботинки, галстук и очки. Более того – деньги, положение в обществе, награды и регалии» (1, 99).

Лагерь – учреждение советское по духу. По внутренне сути.

Рядовой уголовник, как правило, вполне лояльный советский гражданин, ничего не имеющий против советского строя. Он никакой не диссидент. «В этом смысле чрезвычайно показательное лагерное творчество. В лагере без нажима и

принуждения торжествует метод соцреализма.<...> Лагерные портреты чрезвычайно комплиментарны. На воле так изображают крупных партийных деятелей. И никакого модернизма» (1, 122-123).

И еще одна особенность отличает «Зону» от последующих довлатовских вещей: здесь почти нет смеха. Есть единственный очень смешной эпизод о постановке силами заключенных спектакля «Кремлевские звезды». Но он написан, как выяснил И.Н. Сухих, в 1977 г., как бы вдогонку книге.⁵²

К 7 ноября силами заключенных ставили спектакль на революционную тему. Пьеса называлась «Кремлевские звезды». Действие происходит в 20-е гг. Действующие лица: Ленин, Дзержинский, чекист Тимофей и его невеста Полина. В роли Ленина – вор с ростопчинской пересылки, потомственный щипач в законе. В роли Дзержинского – Цуриков, по кличке Мотыль. По делу у него – совращение малолетних. В роли Тимофея – Геша, придурок из санчасти, пассивный гомосек. В роли Полины – Томка Лебедева из АХЧ, по характеристике рассказчика, хуже зечки.

Сюжет пьесы сводится к следующему. Молодой чекист Тимофей поддается буржуазным настроениям. Купеческая дочь Полина затягивает его в омут мещанства. Дзержинский проводит с Тимофеем воспитательную работу. Сам Дзержинский неизлечимо болен. Ленин настоятельно рекомендует ему позаботиться о своем здоровье. Железный Феликс отказывается, что производит сильное впечатление на Тимофея. В конце он сбрасывает путы ревизионизма. За ним робко следует купеческая дочь Полина...

В заключительной сцене Ленин обращается к публике: «Владимир Ильич шагнул к микрофону. Несколько секунд он молчал. Затем лицо его озарилось светом исторического предвидения.

– Кто это? Чьи это счастливые юные лица? Чьи это веселые блестящие глаза? Неужели это молодежь 70-х?.. обратился он в публику.

В голосе артиста зазвенели романтические нотки. Речь его была окрашена неподдельным волнением. Он жестикулировал. Его сильная, покрытая татуировкой кисть указывала в небо.

– Неужели это те, ради кого мы возводили баррикады? Неужели это славные внуки революции?..

Сначала неуверенно засмеялись в первом ряду. Через секунду захохотали все. Ленин попытался перекричать ревуший и хохочущий зал. Но это оказалось невозможным. И только когда Ленин-Гурин неожиданно красивым, чистым и звонким тенором запел интернационал, зал затих, а затем его поддержал. Сначала один неуверенный голос затем второй, третий. Повествователь сообщает: «Вдруг у меня болезненно сжалось горло. Впервые я был частью моей особенной, небывалой страны. Я целиком состоял из жестокости, голода, памяти, злобы... От слез я на минуту потерял зрение. Не думаю, чтобы это кто-то заметил...» (1, 154).

⁵² Сухих И.Н. Указ. соч. С.126.

Интернационал здесь оказывается вещью, обладающей властной объединяющей энергетикой, возможностью приобщения к идее могучего целого, которое рассказчик называет особенной, небывалой страной.

В этом эпизоде уже на равных правах сосуществуют смех, ощущение анекдотичности ситуации и чувство «внутреннего драматизма»⁵³. Поэтому и прорастают здесь слезы сквозь смех.

Позже Довлатов отмечал, что «отсутствие чувства юмора – трагедия для писателя. Вернее, катастрофа. Но и отсутствие чувства драмы – такая же беда» (3, 308). И сам Довлатов в своих лучших вещах соединяет «чувство юмора» с «чувством драмы». Сказанное в полной мере относится к «Компромиссу».

«Компромисс» (1981)

Повесть построена как монтаж двух текстов одного автора. В начале каждой главы воспроизводится текст газетной заметки. Затем следует текст воспоминаний реальных жизненных обстоятельств, из которых когда-то и выросла газетная заметка.

Компромисс героя повести и является результатом столкновения приукрашенной действительности (газетной статьи) и действительности реальной, «на самом деле».

Особенностью восприятия героем «Компромисса» реальной действительности является ее восприятия как хаоса. Но этот хаос скрывается «порядка» и «регламентации». Перед героем – ненормальная, сдвинутая с оси реальность, где человеческий взгляд упирается в декорации, за которыми находится неведомо что. И газета помогает выстраивать эти нелепые, абсурдные декорации. Даже самая невинная информация оказывается организованным враньем.

Герой повести попадает в такую ситуацию.

«Через неделю – годовщина освобождения Таллина. Эта дата будет широко отмечаться. На страницах газеты в том числе. По данным статистического бюро, в городе около четырехсот тысяч жителей. Цифра эта условна. Редактор вызывает репортера Довлатова и произносит: «Мы посоветовались и решили. Четырехсоттысячный житель Таллина должен родиться в канун юбилея»

- Что-то я не совсем понимаю.
- Идете в родильный дом. Дождитесь первого новорожденного. Записываете параметры. Опрашиваете счастливых родителей. Врача, который принимал роды. Естественно, делаете снимки. Репортаж идет в юбилейный номер. Гонорар двойной» (1, 195).

Репортер отправляется в клинику. Однако первый родившийся ребенок оказался неподходящим. Дело в том, что отец мальчика – эфиоп. Судьба второго тоже была неудачна. Отец – еврей, а каждого еврея нужно согласовывать с высшими инстанциями. И только третий ребенок подходил в кандидаты на четырехсоттысячного жителя Таллина. Однако по желанию редактора, нужно

⁵³ Там же. С.42-63.

было еще уговорить отца ребенка назвать его Лембитом – именем эстонского национального фольклорного героя.

Подхватив отца, сидящего на газоне, репортер отправляется с ним в ресторан – отметить событие. И там он обещает отцу ребенка 25 рублей от имени редактора за то, что тот назовет своего ребенка Лембитом.

– Слушай, назови его Лембитом временно. Наш редактор за это капусту обещал. А через месяц переименуешь, когда вы его регистрировать будете... (1, 208)

Встреча со счастливым отцом оканчивается дебошем в ресторане.

Таким образом, редактором газеты изначально был создан идеальный сценарий. Но при столкновении с реальностью выясняется, что он фатальным образом не отвечает реальным обстоятельствам дела. Здесь все оказывается иллюзией, камуфляжем: и четырехсоттысячный житель, и счастливый отец, и стихи, написанные в честь родившегося мальчика, и имя ребенка, и само счастливое будущее ребенка тоже оказывается под вопросом. Тем не менее, заметка в газету написана. И она представляет собой красивую декорацию, прикрывающую жизненный абсурд, ряд бытовых нелепостей. Логически стройный текст, скрывающий под собой алогический текст жизни.

Слова «хаос» и «беспечность» встречаются на страницах довлатовской прозы очень часто. Критик В. Камянов пишет: «Соединив то и другое, получим правдоподобную характеристику настроения, которое преобладает в этой прозе, – беспечность посреди хаоса»⁵⁴.

Герой Довлатова никак не борется с этим хаосом, он зачастую оказывается даже втянутым в этот хаос. Существовать в этом хаосе – значит найти компромисс со своими убеждениями. Но сознание героя при этом четко фиксирует, где остается норма, и где она нарушается.

Республиканский актив провожает в последний путь директора эстонской телестудии Хуберта Ильвеса. Похоронный обряд высокого сановного лица уже давно отрепетирован, и никаких сбоев быть не должно. Похороны передают в прямой телетрансляции. Однако на кладбище выяснилось, что покойник в гробу не тот. Произошла нелепая ошибка в морге. Но срывать важное идеологическое мероприятие нельзя. Идет прямая трансляция. Вместо Хуберта Ильвеса с такой помпой и пышностью хоронят бухгалтера рыболовецкого колхоза – Гаспля. А Ильвеса под видом Гаспля хоронят сейчас на другом кладбище. При этом просто поменять надгробия после захоронения нельзя, потому что Ильвес – номенклатурный работник. Он должен быть захоронен на привилегированном кладбище. В связи с этим было решено ночью поменять гробы.

В этой ситуации герой Довлатова начинает утрачивать чувство реальности. Он ощущает, что покойник, разминувшийся со своим именем, становится похожими на вещь, с которой можно делать все, что угодно.

Таким образом, в основе сюжета лежит анекдот. Но разрабатывается он автором, для которого остается живым «чувство драмы».

⁵⁴ Камянов В. Свободен от постоя// Новый мир. 1992. № 2. С. 242.

В этом мире утрачено главное: отношение к человеку как к личности. В повести «Ремесло» у Довлатова есть такое высказывание: «В чем разница между трупом и покойником? В первом случае – это мертвое тело. В другом – мертвая личность» (2, 54). А если личности для государства нет, то все взаимозаменяемы: и живые, и покойники.

Довлатов любил говорить, что его задача скромна: рассказать о том, как живут люди. На самом деле, как точно отметил Андрей Арьев, критик и друг Довлатова, «он рассказывает о том, как они не умеют жить» (1, 7). Александр Генис добавляет: «Персонажи Довлатова жили не хорошо, не плохо, а как могли»⁵⁵.

Дело в том, что герои Довлатова не умеют жить как все. И это приводит к тому, что они становятся лишними в той социальной системе, в которой они обречены существовать. Довлатов знал, что похожие друг на друга люди, полезны всем, непохожие – пробуждают враждебность. Но соль жизни – в последних, в «лишних». Одна из его лучших новелл, вошедших в «Компромисс», публиковалась также и отдельно под названием «Лишний».

Герой этой новеллы – Эрик Буш. Фигура в высшей мере фантастическая, выходящая за пределы нормального и разумного.

«Эрик Буш происходил из весьма уважаемой семьи. Его отец был доктором наук и профессором математики в Риге. Мать заведовала сектором в республиканском институте тканей. Годом к семи Эрик Буш возненавидел обоих. Каким-то чудом он почти с рождения был антисоветчиком и нонконформистом.

Окончив школу, Буш покинул Ригу. Больше года плавал на траулере. Затем был пляжным фотографом. Поступил на заочное отделение Ленинградского института культуры. По окончании его стал журналистом.

Казалось бы человеку с его мировоззрением, такая деятельность противопоказана. Ведь Буш не только критиковал существующие порядки. Буш отрицал саму историческую реальность. В частности, победу над фашистской Германией. Делился сомнениями относительно нашего приоритета в космосе. <...>

Казалось бы такому человеку не место в советской журналистике. Тем не менее, Буш избрал именно это занятие. Решительный нонконформизм уживался в нем с абсолютной беспринципностью»(1, 271-272).

Буш выбирает для себя самый непопулярный, «губительный», самый нестандартный тип поведения. Буш беспрерывно попадает в истории. Его избивают на улице за то, что на вопрос: «Дай закурить?» Ответил фразой: «Что значит дай? Разве мы пили с вами на брудершафт»(1, 273).

Буш был внештатным корреспондентом. Зачисление в штат значило многое: стабильные деньги, социальные льготы и т.д. Редактор вызывает Буша и поручает ему выполнить ответственное поручение. Нужно отправиться в морской порт. Побеседовать с иностранным капитаном наиболее лояльно

⁵⁵ Генис А. Указ. соч. С. 16.

относящимся к идеям социализма. Нужно взять у него интервью. Желательно, чтобы он поздравил нас с 63-й годовщиной Октябрьской революции. Нужен непременно западный моряк, типичный представитель капиталистической системы. То есть вновь дается готовый сценарий, который репортеру нужно воплотить в газетной статье.

Буш отправляется в порт на судно «Эдельвейс», капитаном которого был Пауль Руди. Первым делом Буш спросил у капитана, когда отчаливает его судно. Оказалось, что завтра. Буш понял, что о деле теперь можно не говорить вовсе. Накануне отплытия капитан мог произнести все, что угодно. Кто это будет проверять?

На следующий день Буш принес статью в редакцию. Она называлась «Я вернусь, чтобы снова отведать ржаного хлеба». Статья была опубликована. На следующий день в редакцию пришел полковник КГБ. Он стал спрашивать Буша о его встрече с Паулем Руди. Оказалось, что настоящая фамилия Пауля – Рютти. Он – беглый эстонец. В 70-м году на байдарке перешел границу. Обосновался в Гамбурге. Женился. Плавает на западногерманских судах торгового флота. Сейчас арестован как изменник родины.

В итоге Буша не только не сделали штатным сотрудником. Его лишили внештатной работы.

Через некоторое время герой-повествователь «Компромисса» настоял на том, чтобы Бушу вновь дали внештатную работу. Теперь Бушу не доверяли материалов с политическим оттенком. Через несколько месяцев вновь встал вопрос о предоставлении Бушу штатного места. Подошел Новый год. Намечалась традиционная конторская вечеринка. Редактор сказал Бушу: «Надеюсь, мы увидимся сегодня вечером. Я хочу сообщить вам приятную новость...» (1, 288).

На вечеринке было шумно. Шутили над главным редактором. Решался вопрос о том, кто самый гениальный журналист эпохи. Произносились неумеренные комплименты. Выражались претензии. Решались амурные конфликты. Плелись интриги. Вечеринка приближалась к концу. О Буше никто не вспоминал. Он сидел у окна и листал справочник «Трудные случаи орфографии и пунктуации».

В этот момент на пороге появилась жена главреда – Зоя Семеновна. В руках она несла огромный поднос с чашками кофе. Буш встал. Широко улыбнувшись, приблизился к Зое Семеновне. «Внезапно произвел какое-то стремительное футбольное движение. Затем – могучим ударом лакированного ботинка вышиб поднос из рук ошеломленной женщины» (1, 290). Раздались пронзительные вопли. Кто-то уже звонил в милицию. Кто-то в «Скорую помощь». Буша обследовала психиатрическая комиссия. Она признала его вменяемым. Тогда его судили за хулиганство. Буш получил два года условно.

Впоследствии Буш так объяснял свой дикий поступок: «В редакции – одни шакалы.<...> И происходит эта дурацкая вечеринка. И начинаются все эти похабные разговоры. А я сижу и жду, когда толстокожий редактор меня облагодетельствует. И возникает эта кривоногая Зойка с подносом. И тут я понял – наступила ответственная минута. Сейчас решится – кто я. Рыцарь, как

считает Галка, или дерьмо, как утверждают все остальные? Тогда я встал и пошел...» (1, 291).

Буш – человек нелепый с точки зрения здравого смысла. И все-таки он – человек, не уступающий в этом звании тем, кто распоряжается его судьбой или просто смотрит на него свысока. «Человеческое безумие – это еще не самое ужасное, – рассуждает рассказчик, – С годами оно для меня все больше приближается к норме. А норма становится чем-то противоестественным. Нормальный предлагает кофе, дружбу и чулан...» (1, 271).

Довлатов не выясняет причины изгойства своих героев. В жизни все переплетено, все взаимообусловлено. Трудно однозначно ответить, отреклись довлатовские герои от социальной жизни или выброшены из нее. Процесс здесь взаимосвязан. Отречение от лжи и ложь, норма и абсурд – грани здесь почти стерты, понятия взаимозаменяемы. По Довлатову, жизнь человеческая абсурдна, если мировой порядок нормален. Но и сам мир абсурден, если подчинен норме, утратил свободу, качества естественного хаоса.

Конфликт изгоя и абсурдного мира осмысливается писателем как конфликт биографический. В этом смысле характерна его повесть «Заповедник» (1983)

Герой повести автобиографичен. В повести он носит фамилию Алиханов. Из Ленинграда Алиханов отправляется в Пушкинский заповедник, который находится под Псковом. Герой повести, как и сам автор – писатель. Его не публикуют, не издают, не платят денег. Его угнетают долги. Конфликт с женой. Возникает ощущение безысходности. При этом внутренний голос твердит, что «справедливости в этой стране не добиться. Нужно успокоиться на том, что у тебя есть десяток читателей. Надо либо жить, либо писать. Но дело писателя – слово. А тот, кто живет в мире слов, тот не ладит с вещами» (1, 336). То есть, возникший внутренний конфликт героя, совершенно закономерен. И приходится идти на компромисс с жизнью. Рассказчик говорит о себе: «Я был одновременно непризнанным гением и страшным халтурщиком. В моем столе хранились импрессионистские новеллы. За деньги же я сочинял литературные композиции на тему армии и флота» (1, 336)

И в этой ситуации пушкинский заповедник воспринимается им как оазис, заповедник, в котором не существует этих проблем. Он отправляется туда, чтобы дать себе передышку, чтобы всем внешним и внутренним обстоятельствам отстояться и остыть, утрястись. В пушкинском заповеднике он устраивается работать экскурсоводом.

Однако в заповеднике он, неожиданно для себя, сталкивается с абсурдом, хаосом и глупостью, от которых он бежал из Ленинграда.

Как только герой прибывает в заповедник, в экскурсионном бюро он становится участником разговора о том, что из экспозиции сняли портрет Ганнибала, который, как выяснилось, изображает не Ганнибала, а генерала Закомельского. «Значит, правильно, что сняли?» – задает вопрос рассказчик. И в ответ слышит: «Да какая разница – Ганнибал, Закомельский... Туристы желают видеть Ганнибала. Они за это деньги платят. На фига им Закомельский?! Вот наш директор и повесил Ганнибала... Точнее, Закомельского под видом Ганнибала» (1, 332).

В заповеднике сложился определенный культ Пушкина. Все служители Пушкинского заповедника были на удивление ревнивы. Пушкина они воспринимали как коллективную собственность, как обожаемого возлюбленного, как нежно лелеемое детище.

Однако за всем этим пушкинским культом и пушкиноцентризмом рассказчик видит хаотичность подмены при неизменном соблюдении ритуала. Нечто похожее на то, что происходило в «Компромиссе» при похоронах Ильвеса. Только здесь портрет Закомельского выдают за портрет Ганнибала. Этажерку «того времени» за личную вещь Пушкина. Эта хаотичность подмен при соблюдении ритуала осмысливается Довлатовым как черта советского уклада жизни в целом.

Рассказчик замечает, что вопрос о подлинности музейных экспонатов вызывает сильное раздражение музейных дам. При этом они указывают рассказчику, что в заповеднике воссоздается сама атмосфера, колорит эпохи, в которую жил Пушкин. «Здесь все подлинное. Река, холмы, деревья – сверстники Пушкина. Его собеседники и друзья. Вся удивительная природа здешних мест» (1, 347). Алиханов на эти тирады отзывается так: «Не люблю я восторженных созерцателей. И не очень доверяю их восторгам. Я думаю, любовь к березам торжествует за счет любви к человеку. И развивается как суррогат патриотизма» (1, 331).

Но не все в порядке и с туристами, которые платят деньги за то, чтобы им показали портрет Ганнибала. Их восприятие также неадекватно. Так в повести есть эпизод, в котором к Алиханову-экскурсоводу подходит турист и спрашивает:

- Это дали?
- То есть?
- Я спрашиваю, это дали? – турист увлек меня к распахнутому окну.
- В каком смысле?
- В прямом. Я хотел бы знать, это дали, или не дали. Если не дали, так и скажите.
- Не понимаю.
- У меня была открытка. Я филокартист. Собираю открытки. Открытка «Псковские дали». И вот я оказался здесь Мне хочется спросить – это дали?
- В общем-то, дали, – говорю.
- Типично псковские?
- Не без этого (1, 339).

В этой попытке отождествить видимую реальность с изображением на открытке также присутствует доля абсурда и алогизма.

Экскурсоводы, работающие в заповеднике – личности неординарные, оригинальные. По этому поводу один из персонажей выражается вполне определенно: «Здесь все ненормальные. Даже те, которые считают ненормальными всех остальных» (1, 342).

Володя Митрофанов из Ленинграда. В детстве Митрофанов был что называется чудо-ребенком. Он обладает зеркальной памятью. «С легкостью заучивал наизусть целые главы из учебников. Кроме того, он обладал неутолимой жаждой знаний. В нем сочетались безграничная любознательность

и феноменальная память. Его ожидала блестящая научная карьера. Митрофанова интересовало все: биология, география, теория поля, чревовещание, филателия, супрематизм, основы дрессировки. Он прочитывал три серьезные книги в день. Однако вскоре выяснилось, что Митрофанов болен редким заболеванием – абулией. Абулия – это полное отсутствие воли, атрофия воли. Первая же его курсовая работа в университете осталась незавершенной. Была написана лишь первая фраза: «Как нам известно...» На этом гениально задуманная работа была прервана» (1, 353-354).

«Митрофанов не умывался, не брился, не посещал ленинских субботников. Не возвращал долгов и не зашнуровывал ботинок» (1, 354). Из университета его отчислили. Друзья устроили его на работу в качестве личного секретаря академика Фирсова. «В начале все шло замечательно. Он часами сидел в библиотеке академии наук. Подбирал для Фирсова нужные материалы. Охотно делился уже имеющимися в памяти сведениями. Престарелый академик ожил. Он предложил Митрофанову совместно разрабатывать теорию диатонального гидатопироморфизма. (Или чего-то в этом роде). Академик сказал: «Записывать будете вы. Я близорук». На следующий день Митрофанов исчез. Он ленился записывать» (1, 354).

Митрофанов был «явлением растительного мира. Прихотливым и ярким цветком. Не может хризантема сама себя окучивать и поливать» (1, 355).

Наконец, Митрофанов услышал о Пушкинском заповеднике. Выяснил, что это единственное учреждение, где он может быть полезен. «Что требуется от экскурсовода? Яркий впечатляющий рассказ. И больше ничего. Рассказывать Митрофанов умел. Его экскурсии были насыщены внезапными параллелями, ослепительными гипотезами, редкими архивными справками и цитатами на шести языках» (1, 355).

Однако даже в заповеднике для Митрофанова возникали определенные трудности. Он ленился подниматься на Савкину Горку. Туристы карабкались на гору, а Митрофанов, стоя у подножия и выкрикивая, оттуда продолжал экскурсию. Был случай, когда экскурсанты, расстелив плащ, волоком тащили Митрофанова на гору.

Не менее колоритной и экзотической фигурой является местный фотограф Валерий Марков. Марков производил впечатление шизофреника-симулянта. Речь Маркова состояла из тошнотворной смеси из газетных шапок, лозунгов и неведомых цитат: «–Говорит Москва! Говорит Москва! Вы слушаете «Пионерскую зорьку». У микрофона – волосатый человек Евстихеев... Его слова звучат достойной отповедью ястребам из Пентагона».

Марков – хронический алкоголик. Водка для него – суровые будни. В качестве фотографа он работает один выходной. И за день он зарабатывает столько, что ему хватает на всю следующую неделю запоя. День работает, неделю пьет.

Но в этих колоритных фигурах, так или иначе выпадающих за пределы нормального существования, герой-рассказчик склонен видеть ту норму, которая обусловлена внутренней свободой человека. Эти люди ценят свободу от регламентации, свободу от государственного порядка и государственной нормы.

Это люди, которые остаются людьми потому что, не оглядываясь на нормативность государства, следуют только свои чувствам, желаниям, собственной воле. Они по собственной воле перестали быть винтиками государственного механизма. Они сами по себе. Для них в государственной норме есть какой-то подвох. Поэтому они выламываются за ее пределы. Чаще всего – в запой. Пьянством в Пушкинском заповеднике никого не удивишь.

Однако выясняется, что определенное безумие охватило и ту часть жизни, которую приятно называть жизнью государственной. По сюжету повести жена героя-рассказчика эмигрирует на Запад. И по этому поводу рассказчика вызывает майор Беляев из КГБ. Беляев произносит получасовую назидательную речь, после которой беседа принимает неожиданный оборот. «—Давай слегка расслабимся. Тебе не вредно, если в меру...

Водка у него была теплая <...>

—На чем мы остановились?.. Думаешь органы не замечают всего этого бардака? Органы все замечают получше академика Сахарова. Но где реальный выход? В чем? В реставрации капитализма?.. Допустим, почитал я ваш хваленый самиздат. Дерьма не меньше, чем в журнале «Знамя». Только все перевернуто. Где белое, там черное, где черное, там белое... Вот, например, проблема сельского хозяйства. Допустим, можно взять и отменить колхозы. Раздать крестьянам землю и тому подобное. Но ты сперва узнай, что думают крестьяне? Хотят ли эту землю получить?.. Один дед Тимоха помнит, как лошадой запрягают. Да любой крестьянин эту землю враз на чекушку махнет.

Мысль Беляева стремительно развивалась в диссидентском направлении. С каждой минутой разговора безумие разрасталось. Дошло, наконец, до того, что в конце монолога майор произнес:

— и еще, как говорится, не для протокола. Я бы на твоём месте рванул отсюда, пока выпускают. Воссоединился с женой – и привет... У меня-то шансов никаких. С моей рязанской будкой не пропустят».

Майор КГБ, мечтающий об эмиграции это, с нормальной точки зрения, – предел безумия. В этой ситуации безумие становится нормой, а норма безумием» (1, 410).

Но есть все же в повести камертон, который определяет понятие нормы. И этот камертон – Пушкин. Понятие о Пушкине у довлатовского героя свое собственное, отношение к нему – личностное, индивидуальное. И оно противопоставлено тому коллективному фанатизму, которое присутствует в пушкинском заповеднике.

На вопрос: «любите ли вы Пушкина?» в заповеднике принято отвечать: «Пушкин – наша гордость! Это не только великий поэт, но и великий гражданин».

Довлатовский герой видит в Пушкине нечто иное: «Больше всего меня заинтересовало олимпийское равнодушие Пушкина. Его готовность принять и выразить любую точку зрения. Его неизменное стремление к последней высшей объективности. Подобно луне, которая освещает дорогу и хищнику и жертве.

Не монархист, не заговорщик, не христианин – он был только поэтом, гением и сочувствовал движению жизни в целом» (1, 361).

Довлатов и сам стремится сочувствовать «движению жизни в целом». И в этом его тайное родство с Пушкиным, не приявшего насилия над человеческой личностью и внутренне обладавшего главной ценностью художника – свободой, но «тайною свободой», говоря словами Блока.

Основные эстетические принципы и художественные особенности постмодернистской литературы

Формирование эстетических принципов и появление первых художественных образцов русской постмодернистской литературы относится к 60-м – началу 70-х гг.

В литературной жизни 60-х гг. можно выделить два основных направления. Одно из них находило свою реализацию на страницах «Нового мира», редактором которого в это время был А.Т. Твардовский. Другое было сосредоточено на страницах журнала «Октябрь», главным редактором которого был В. Кочетов. Редакция журнала занимала просталинские позиции.

«Новый мир» призывал писателей говорить правду о «хозяйственной, о производственной жизни страны <...> о духовной жизни нашего человека». Твардовский призывал к правде об исторической трагедии, постигшей страну в 30-50-е годы. И основное направление «Нового мира» было антисталинским. Поэтому он сделал девизом своего журнала бескомпромиссный реализм, который понимался предельно просто как «правда о жизни». Оттепельная литература получила четкую задачу – восстановить «правду о жизни». Все, что не вмещалось в эти рамки, до страниц «Нового мира» не допускалось. Поэтому за рамками «Нового мира» оставалось искусство художественного эксперимента, искусство, которое воспринимало и изображало мир внереалистически, искусство, которое не ставило перед собой задачу миметического отображения реального мира.

Это приводило к образованию «другой культуры», андеграунда, существовавшей в эпохе подпольно. Лев Рубинштейн – один из представителей андеграунда, поэт-концептуалист, ретроспективно отмечал: «Советская власть в семидесятые годы поставила нас в исключительно благоприятные условия. Определив свою зону, определив и нашу зону. Само собой разумелось, что тот, кто не официальный, автоматически заслуживает внимания. И уже внутри неофициального мира – официальный мы вообще не рассматриваем – строились собственные иерархии, давались оценки. Здесь тоже была эстетическая борьба, свои ретрограды и новаторы. Но разговор происходил на одном языке, потому что была общая энергия отказа. <...> когда произошла перестройка, все оказались как глубоководные рыбы, поднявшиеся

наверх, выяснилось, что этот общий экзистенциальный опыт важнее и значительнее, чем наши эстетические пристрастия»⁵⁶.

Представители андеграунда полагали, что искусство не должно и не обязано реалистически отражать действительность, что у него свои собственные задачи. В андеграунде оказалась как политическая, так и эстетическая оппозиция, направленная против существующей и главенствующей в эпохе литературы реализма. В. Топоров отмечает: «Нынешний несомненный кризис советской литературы – это прежде всего кризис метода. Подлинный социалистический реализм живет в добровольном духовном единении с государством или в отчаянном противостоянии ему...»⁵⁷ Действительно, после короткой эйфории андеграунда по поводу своего официального признания в конце 80-х – начале 90-х годов обозначился кризис и в культуре андеграунда. Так как силою исторических обстоятельств было снято знаковое для этой культуры противостояние с государством.

Искусство для писателей андеграунда является единственной осмысленной деятельностью человека, единственным оправданием его жизни. Искусство понимается как самоценное, бесполезное и бескорыстное. Во главу угла подобного понимания ставится эстетика и отвергается «полезность», прагматика. Сергей Довлатов писал о своем поколении: «Желая вернуть литературе черты изящной словесности, они настойчиво акцентировали языковые приемы».

А Саша Соколов характеризует свою творческую позицию так: «Я не стремлюсь кого-то в чем-то убедить, чему-то научить, настоять на своем прочтении мира <...> Бродский и я независимо друг от друга высказали мысль, что литература – вообще не о жизни, следовательно, разговор о моральности и аморальности неуместен».

Жесткость цензурных ограничений в Советском Союзе породило обостренное желание творческой свободы, которая понималась писателем как главная ценность.

Постмодернизм – явление, рожденное внутри андеграунда, отвергает какие бы то ни было ценности. Отсюда, собственно говоря, понятно отсутствие интереса у постмодернизма к личности. Личность, не включенная в систему общих ценностей, оказывается призрачной.

Взамен категории личности постмодернизм утверждает обобществление интеллектуальной собственности. Отсюда следует кредо постмодерниста: нет никакой ценности, кроме слова, ценного само по себе. За словом ничего не стоит. Поэтому все прежние ценности, важные в традиции русской литературы (утверждение добра, справедливости,

⁵⁶ Лев Рубинштейн Вопросы литературы. Беседа вела Зара Абдуллаева// Дружба народов. 1997. № 6. С. 177-178.

⁵⁷ Топоров В. Литература на исходе столетия. Опыт рассуждения в форме тезисов// Звезда. 1991. № 3. С. 186.

истины), ниспроверяются, не оставляя ни одной сферы бытия, которая бы не могла быть подвергнута иронической насмешке. Постмодернистская литература – это своеобразный эстетический нигилизм. Постмодернизм верит в то, что уродство реальнее красоты. Поэтому русский постмодернизм уделяет такое большое внимания к различным патологиям (А. Королев «Человек-язык», Т. Толстая «Кысь» и др.).

Саша Соколов писал: «Для меня значение писателя – в его языке, мне нужен язык, меня тематика мало интересует. Если первая страница романа написана слабо, я чтение бросаю <...> Что можно сказать о писателе, который начинает свое повествование тем, что «Однажды в час небывало жаркого заката в Москве, на Патриарших Прудах, появились два гражданина» <...> Какие-то необязательные описания, неустоявшийся стиль, *и не удивляет вовсе, не поражает*»⁵⁸. Саша Соколов обнажает здесь творческий стимул постмодерниста: удивить, поразить – вот как нужно воздействовать на читателя. В начале века, в рамках модернистской эстетики, такое воздействие называли эпатажем (Брюсов, футуристы, обэриуты). В какой-то мере это – литературное хулиганство.

И здесь обнаруживается живая генетическая связь постмодернизма с литературой начала XX века – модернизмом и авангардом. Обращаясь непосредственно к литературе начала XX в., постмодернизм тем самым отрицает ту эстетику, тот опыт, которые выработаны русской литературой советского периода, игнорируя, и более того, отторгая для себя те идейные и художественные принципы, которые выработаны внутри советской литературы. Поэтому постмодернистская литература словно перешагивает через голову советской литературы обратно, к началу XX в., обращаясь к эстетическим и художественным приобретениям литературы модернизма и авангарда.

Особенно важным для новой прозы оказался опыт и эстетическая концепция *Владимира Владимировича Набокова (1899-1977)*. Набоков всегда демонстрировал отсутствие интереса к политике, идеологии, морали, нравственности. Девизом Набокова остается «всепоглощающее эстетическое служение», – писал А.А. Долинин. Сам Набоков отмечал: «К писанию прозы и стихов не имеют никакого отношения добрые человеческие чувства, или турбины, или религии, или духовные запросы» или «отзыв на современность». Искусство, по Набокову, должно обладать единственной функцией – собственно эстетической. В 20-е годы Набоков обнаруживает замкнутость, автономность художественного произведения.

⁵⁸ Октябрь. 1989. № 8.

Кроме того, Набоков обнаруживает, что сюжет не является неизменным атрибутом романа, как полагали романисты XIX века. Развитие жанра романа может пойти по совершенно иному, бессюжетному пути. Как в живописи начала XX века «самоценным становится цвет и фактура, так и в литературе писатели стали ощущать потребность работы как бы «чистым» материалом, со словом, сокращая сюжетную нагрузку, а иногда стремясь и вовсе обойтись без сюжета. Об этом мечтал Флобер, это сделал Пруст, это хотел сделать Бунин»⁵⁹.

В этом направлении работал и Набоков. Одним из ярких образцов художественной реализации этого понимания является роман «Защита Лужина». И.А. Макарова отмечает: «Центральная система этого произведения не сюжет, не взаимодействие формы и содержания, приводящее к художественной целостности, а эстетическая мысль Набокова, воплотившаяся сюжетно»⁶⁰.

Дело в том, что структурным стержнем этого романа Набокова является принцип игры, реализуемый автором на разных уровнях произведения. Лужин существует в особом игровом мире, в котором значимы только игровые комбинации. И дело здесь не только в том, что он – гениальный шахматист, обреченный на пожизненную игру в шахматы. Скорее, Набоков выбирает в герои шахматиста, чтобы усложнить задуманную игру с читателем романа.

В «Защите Лужина» позицию Набокова поясняет старший Лужин – писатель, который пишет роман «Гамбит». По сюжету задуманного романа гениального мальчика-шахматиста возит по России его приемный отец. И при обдумывании сюжета романа отца Лужина раздражает необходимость его историко-реалистической мотивировки. Он размышляет: «Теперь, почти через пятнадцать лет, эти годы войны оказались раздражительной помехой, это было какое-то посягательство на свободу творчества, ибо во всякой книге, где описывалось постепенное развитие определенной человеческой личности, следовало как-нибудь упомянуть о войне, и даже смерть героя в юных годах не могла быть выходом из положения. Были лица и обстоятельства вокруг образа сына, которые, к сожалению, были мыслимы только на фоне войны, не могли бы существовать без этого фона. С революцией было и того хуже. По общему мнению, она повлияла на ход жизни всякого русского; через нее нельзя было пропустить героя, не обжигая его, избежать ее было невозможно. Это было уже подлинное насилие над волей писателя. Меж тем, как могла революция задеть его сына?»⁶¹

И действительно, в романе Набокова шахматиста Лужина ни война, ни революция не задевают никоим образом. Для Лужина не существует логики истории, логики географии или логики времени. Он признает только логику игры. На существование Лужина не влияют

⁵⁹ Макарова И.А. Очерки истории русской литературы XX века. СПб., 1995. С. 164.

⁶⁰ Там же. С. 165.

⁶¹ Там же. С.53-54.

никакие внешние обстоятельства. Напротив, внешние обстоятельства воспринимаются им как действия, совершающиеся на шахматной доске: «Когда наконец Лужин повернулся и шагнул в свою комнату, там уже лежал на полу огромный прямоугольник лунного света, и в этом свете – его собственная тень»⁶². Прямоугольник лунного света здесь квадратик шахматной доски, а тень Лужина в нем – силуэт шахматной фигуры. Или: «Он сидел, опираясь на трость, и думал о том, что этой липой, стоящей на озаренном скате, можно ходом коня, взять вон тот телеграфный столб»⁶³.

Как отмечает И.А. Макарова, «Единственный бытовой, жизненный, неигровой поступок, который совершил Лужин, – это женитьба. Но ведь и брак был заключен, потому что слово «партия» проплывало в мозгу – «хорошая партия», «найти хорошую партию», «партия», «партия», «недоигранная, прерванная партия». И женитьба, воспринимаемая как продолжение игры, оказалась не настоящей»⁶⁴. И этот единственный в жизни Лужина неигровой поступок становится причиной его гибели. Жена попыталась вызволить Лужина из шахматного плена, вытащить его в настоящую, неигровую, реальную жизнь. Но Лужин, лишенный шахмат, чувствует себя лишенным самого важного в его жизни – бесконечного количества неповторяемых шахматных комбинаций. Настоящая жизнь оказывается монотонно повторяемой и потому более бедной, чем жизнь шахматная. «И когда Лужин устанавливает факт повторения своей жизни, всех образов детства, видит, что расположение фигур не меняется в результате самой интенсивной игры, то понимает, что это мат, смерть, конец. Процесс жизни тиражируется: наступает «дурная» бесконечность повторов»⁶⁵. Уникальность человеческой личности оценивается уникальностью бесконечного количества жизненных комбинаций, пусть это всего лишь жизнь в шахматном мире.

Роман Набокова – это роман-игра. И не только потому, что главный герой романа игрок – в шахматы. Мысль Набокова здесь не столько о шахматной игре или о жизни в целом, сколько об искусстве как таковом. Искусство, по Набокову, и есть сложная и бесполезная игра, которая при этом в потенции содержит больше нежели в реализованных текстах, так же, как в гениальном сознании Лужина содержится большее количество и более блестящие шахматные комбинации, нежели в реально разыгранных шахматных партиях с реальным шахматным противником.

Традиция игры как принципа построения художественного текста, кроме Набокова, восходит и к творчеству обэриутов. В сущности, из него выходит вся концептуальная поэзия 70-90-х годов. Именно обэриуты (Д. Хармс, А. Введенский, Н. Заболоцкий) в русской поэзии XX века ввели

⁶² Набоков В. Защита Лужина. Романы Рассказы. М., 1997. С.82.

⁶³ Там же. С.69.

⁶⁴ Макарова И.А. Указ. соч. С. 169.

⁶⁵ Там же. С. 169.

игру в структурный состав поэтического произведения. Игра обэриутов, так же как в случае с Набоковым, отрицала необходимость следовать традиционным формам построения художественного произведения. Как Набоков в прозе отказывался от сюжета, обэриуты в поэзии отрицали необходимость воспроизведения логичных, связных, рациональных ситуаций. А игра, в свою очередь, открывала дорогу к алогизму. Логика, казалось обэриутам, одновременно – принадлежность и классической литературы, и обывательского сознания. Классическая литература и привила рационалистические, логические формы мышления о мире обывательскому сознанию. Поэтому логике старого сознания, которое больше не соответствовало новому восприятию мира, обэриуты противопоставляли поэтический алогизм:

Как-то бабушка махнула
и тотчас же паровоз
детям подал и сказал:
пейте кашу и сундук.

Стихи Д. Хармса – это игра в слова, игра, цель которой – разрушить привычные рациональные связи между предметами и явлениями и создать какой-то новый, алогический мир, иррациональные связи которого в большей степени соответствуют современным научным и философским представлениям о мире.

У Хармса даже существа высшего порядка выражают собственное существование в игре:

Бог проснулся. Отпер глаз,
взял песчинку, бросил в нас.
Мы проснулись. Вышел сон.
Чуем утро. Слышим стон.

Или:

В легком воздухе теченье
столик беленький летит.
ангел, пробуя печенье,
в нашу комнату глядит.

Ироническая игра со словом, определенный нигилизм в отношении к традиции определяют сегодняшнее лицо литературы.

Эта особенность современной литературы является естественной реакцией на эстетическое ханжество предыдущих десятилетий. Новая проза является, прежде всего, реакцией на стиль, идеологию, контекст советской эпохи, отрицание его констант, его нормативности.

Но при этом нужно отметить, что эстетическая мысль издавна задумывалась над сущностью игрового начала в природе человека и о роли игры в художественном творчестве. Первые в европейской традиции теоретические рассуждения об игре принадлежат Платону. Согласно Платону, игра есть занятие наиболее достойное человека, хотя он и выступает в ней как существо не самостоятельное, подчиненное, Он, скорее, игрушка, чем игрок. «Человек <...>, – пишет Платон в «Законах»,

– это какая-то выдуманная игрушка бога, и по существу это стало его лучшим назначением... Что же это за игра? Жертвоприношения, песни, пляски, чтобы, играя снискать милость богов и прожить согласно свойствам своей природы; ведь люди в большей своей части куклы и лишь немного причастны истине»⁶⁶. По Платону, играющий человек – господин над своими земными рабами, но сам – раб небесных господ, дергающих его, словно куклу, за нитки-законы.

По Платону, игра воспроизводит высшее состояние свободы и торжества, но лишь миметически, иллюзорно, оставаясь внутри реального мира, не имея власти для его реального преобразования.

Для постмодернистской эстетики характерно платоновское понимание игры в жизни человека. В одних произведениях утверждается, что «человек – всего лишь игрушка», в других акцентируется внимание на том, что «надо жить играя».

В повести Владимира Маканина «Сюр в пролетарском районе» человек – игрушка. Ни с того, ни с сего, совершенно неожиданно для героя повести за ним начинается гоняться, стремясь настичь его, гигантских размеров рука. Для героя начинается кошмарная жизнь, смысл которой заключен теперь в том, чтобы скрыться от сюрреалистического преследования огромных шевелящихся пальцев этой руки. Герой Маканина выступает как игрушка, которой кто-то решил поиграть, причем правил этой игры человек-игрушка не знает, поэтому ситуация для него приобретает облик кошмара и заканчивается для него трагически.

Герой повести внезапно попадает в незнакомую ему реальность, в которой действуют неведомые ему законы. Он не может проникнуть в логику этой новой для него действительности, поэтому она для него абсурдна, алогична. Игровая для того, кто знает правила игры, ситуация для человека-куклы таковой не является. И осознается как роль трагическая.

Обратная сторона платоновского понимания игры: «надо жить играя» находит свое отражение практически во всех текстах, которые вписываются в постмодернистскую эстетику.

Эстетические особенности русской постмодернистской литературы исходят из оппозиции, из противостояния советской идеологизированной литературе, очень не смешной и неигровой в своей основе. Тексты постмодернистов если не смешны, то обязательно построены на игре со словом.

Так, например, в стихотворении Вл. Друка «Памятники»:

шиит – антишиит,
суннит – антисуннит,
семит – антисемит,

⁶⁶ Платон. Сочинения. М., 1972. С. 282-283.

КАЛМЫК – антикалмык,
 бисквит – антибисквит,
 э-л-е-к-т-р-о-л-и-т!
 пускай им
 общим
 памятником
 будет
 построенный в боях...
 О!
 этот ТЕАТР ДРУЖБЫ
 НАРОДОВ!
 где все мы – актеры.

Данное стихотворение является реакцией на идеологическое клише «дружба народов», которое активно внедрялось в массовое сознание населения Советского Союза. Однако национальные отношения в Советском Союзе были далеко не идеальными, что, собственно, и обнаружилось, когда государство начало разрушаться. Но эту мысль Друк не стремится выразить прямолинейно, в лоб. Для поэта важным оказывается не столько пафос, сколько ирония, игра с осколками идеологии. Поэтому вначале он задает определенную национально-этническую поэтическую инерцию:

 шиит – антишиит,
 суннит – антисуннит,
 семит – антисемит,

Но эта инерция нарушается довольно сомнительной парой: «калмык – антикалмык». И окончательно снимается абсурдной парой «бисквит – антибисквит», взрывающей нормальную логику. Таким образом, В. Друк дискредитирует идею «дружбы народов», а заодно и идею социализма, которую провозглашал Маяковский, цитируемый Друком в этом же стихотворении. А вместе со всем этим и традицию советской поэзии во главе с Маяковским. Поэтому «дружба народов» у него превращается в «театр дружбы народов», в котором все население Советского Союза является актерами.

Такая литература принципиально отказывается занимать пророческие позиции, что заведомо обрекает ее на *вторичность*. Но при этом необходимо помнить, что все признаки постмодернизма, по существу, вытекают из главного для них игрового принципа.

Игра со словом это – прежде всего игра с чужим словом.

Возрождается интерес к центонной поэзии. Александр Еременко – один из первых русских поэтов использовал центон в качестве структурообразующей силы для своих стихов.

Осыпается сложного леса пустая прозрачная схема.
 Шелестит по краям и приходит в негодность листва.
 Вдоль дороги пустой провисает неслышная лемма

Телеграфных прямых, от которых болит голова.

Разрушается воздух. Нарушаются длинные связи
Между контуром и неудавшимся смыслом цветка.
И сама под себя наугад заползает река,
И потом шелестит, и они совпадают по фазе.

Электрический ветер завязан пустыми узлами,
И на красной земле, если срезать поверхностный слой,
Корабельные сосны привинчены снизу болтами
С покосившейся шляпкой и забившейся глиной резьбой.

И как только в окне два ряда отштампованных елок
Пролетят, я увижу: у речки на правом боку
В непролазной грязи шевелится рабочий поселок
И кирпичный заводик с малюсенькой дыркой в боку.

Что с того, что я не был там только одиннадцать лет?
У дороги осенний лесок так же чист и подробен.
В нем осталась дыра на том месте, где Колька Жадобин
У ночного костра мне отлил из свинца пистолет.

Там жена моя вяжет на длинном и скучном диване.
Там невеста моя на пустом табурете сидит.
Там бредет моя мать то по грудь, то по пояс в тумане,
И в окошко мой внук сквозь разрушенный воздух глядит.

Я там умер вчера. И до ужаса слышно мне было,
Как по твердой дороге рабочая лошадь прошла,
И я слышал, как в ней, когда в гору она заходила,
Лошадиная сила вращалась, как бензопила.⁶⁷

Такие стихи чрезвычайно напоминают Н. Заболоцкого, причем не столько его ультраавангардные опыты периода «Столбцов», сколько его натурфилософские произведения типа «Осени».

В густых металлургических лесах,
где шел процесс создания хлорофилла,
сорвался лист. Уж осень наступила
в густых металлургических лесах.

Там до весны завязли в небесах
и бензовоз, и мушка дрозofiла.
И жмет по равнодействующей сила,

⁶⁷ Еременко А. Инварианты. Екатеринбург, 1997. С.3.

они застряли в сплюснутых часах.

Последний филин сломан и распилен.
И, кнопкой канцелярскою прищиплен
к осенней ветке книзу головой,

висит и размышляет головой:
зачем в него с такой ужасной силой
вмонтирован биноклю полевой!

Однако при всей иронической вторичности текстов Александра Еременко здесь присутствует неподдельное драматическое переживание современности как неизбежно механистической, сконструированной даже в самых казалось бы своих органических основах. Однако широко известен Еременко стал другими своими вещами, такими, как:

Штурм Зимнего

Горит восток зарею новой.
У Александрийского столпа
остановилась толпа.
Я встал и закурил по-новой.

Парламентер от юнкеров
просил, чтоб их не убивали.
Они винтовки побросали
и грели руки у костра.

Мы снова ринулись вперед,
кричали мысленно «ура»,
и, представляя весь народ,
болталась сзади кобура.

Так Зимний был захвачен нами.
И стал захваченным дворец.
И над рейхстагом наше знамя
горит, как кровь наших сердец!

Или:

Покрышкин

Я по первому снегу бреду.

Эскадрильи уходят на дело.
Самолета астральное тело
пуще физического я берегу.

Вот в прицеле запрыгал «Фантом»
в окруженье других самолетов.
Я его осеняю крестом
изо всех из моих самолетов.

А потом угодила в меня
злая пуля бандитского зла!
Я раскрыл парашют и вскочил на коня,
кровь рекою моя потекла.

И по снегу я полз, как Мересьев.
Как Матросов, искал сухари.
И заплакал, дополз до Берлина,
и обратно пополз к Сивашу.

При этом Еременко не просто играет, он ощущает, что находится, повторимся, в ситуации драматической. Язык здесь – отражение эпохи, лишившейся своего идеала, и от этого обреченный на ироническое манипулирование соцреалистическими образами и реалиями. Язык у Еременко не столько создает новую действительность, сколько участвует в разрушении старой. Но этот этого драма безидеального существования не становится менее острой. Поэтому у Еременко возникает образ «сломанного языка»:

Прости, Господь, мой сломанный язык
за то, что он из языка живого
чрезмерно длинное, неправильное слово
берет и снова *ложит* на язык.

Прости, Господь, мой сломанный язык
за то, что, прибежав на праздник слова,
я произнес лишь половину слова,
а половинку спрятал под язык.

Конечно, лучше спать в анабиозе
с прикушенным и мертвым языком,
чем с вырванным слоняться языком,

и тот блажен, кто с этим незнаком,
кто не хотел, как в детстве, на морозе
лизнуть дверную ручку

Или в стихотворении «О, Господи, води меня в кино...» у Еременко появляются строки: «Все наши мысли сказаны давно, и все, что будет, – будет повтореньем».

Переделкино

Гальванопластика лесов.
Размешан воздух на ионы.
И переделкинские склоны
Смешаны, как внутренность часов.

На даче спят. Гуляет горький
холодный ветер. Пять часов.
У переезда на пригорке
С усов слетела стая сов.

Поднялся вихорь, степь дрогнула.
Непринужденна и светла,
Выходит осень из загула,
И сад встает из-за стола.

Она в полях и огородах
разруху чинит и разбой
и в облаках перед народом
идет-бредет сама собой.

Льет дождь...Цепных не слышно псов
на штаб-квартире патриарха,
где в центре англицкого парка
стоит Венера. Без трусов.

Рыбачка Соня как-то в мае,
причалив к берегу баркас,
сказала Косте: «Все вас знают,
а я так вижу в первый раз...»

Льет дождь. На темный тес ворот,
на сад, раздерганный и нервный,

на потемневшую фанерку
и надпись «Все ушли на фронт».

На даче сырость и бардак.
И сладкий запах керосина.
Льет дождь... На даче спят два сына,
допили водку и коньяк.

С крестов слетают кое-как
криволинейные вороны.
И днем и ночью, как ученый,
по кругу ходит Пастернак.

Направо – белый лес, как бредень.
Налево – блок могильных плит.
И воеет пес соседский, Федин,
и, бедный, на ветвях сидит.

Я там был, мед-пиво пил,
изображая смерть, не муку,
но кто-то камень положил
в мою протянутую руку.

Играет ветер, бьется ставень.
А мачта гнется и скрипит.
А по ночам гуляет Сталин.
Но вреден север для меня!

Стихотворение «Перedelкино» не только обращено к теме писательского подмосковного дачного поселка, но и к переделке русской классической литературы. Но, пожалуй, важнейшей темой Александра Еременко стала тема регламентированной жизни человека. Об этом «Филологические стихи»:

«Шаг в сторону – побег!»
Наверно, это кайф –
родиться на земле
конвойным и Декартом.
Гусаром теорем!
Прогуливаясь, как
с ружьем на перевес,
с компьютерами Спарты.

Какой погиб поэт
в Уставе корабельном!
Ведь даже рукоять

наборного ножа,
нацеленная вглубь,
как лазер самодельный,
сработала как бред,
последний ад ужа...

Как, выдохнув, язык
выносит бред пословиц
на отмель словарей,
откованных, как Рим.
В полуживой крови
гуляет электролиз –
невыносимый хлам,
которым говорим.

Какой-то идиот
придумал идиомы,
не вынеся тягот
под скрежет якорей...
Чтоб вы мне про Фому,
а я вам – про Ерему.
Читатель рифму ждет...
Возьми ее, нахал!

Шаг в сторону – побег!
Смотри на вещи прямо:
Бретон – сюрреалист,
А Пушкин был масон.
А ежели далай,
То непременно – лама.
А если уж «Союз»,
То, значит, – «Аполлон».

И если Брет – то Гарт,
Мария – то Ремарк,
а кум-то королю,
а лыжная – то база.
Коленчатый – то вал,
архипелаг...

здесь шаг
чуть в сторону – пардон,
мой ум зашел за разум.

Ограничена внешняя жизнь человека, но, по большому счету, свобода нужна очень немногим, большая часть человечества живет в несвободе, не замечая этого, и не переживая из-за этого никакой драмы. Еременко видит и другую

сторону проблемы. Она заключается в том, что, несвободно уже человеческое сознание, и литература участвует в создании определенных шаблонов массового сознания.

Одним из самых популярных последователей А. Еременко на пути центонной поэзии стал Тимур Кибиров.

И скучно, и грустно. Свинцовая мерзость.
Бессмертная пошлость. Мещанство кругом.
С усами в капусте. Как черви слепые.
Давай отречемся! Давай разобьем
оковы! И свергнем могучей рукою!
Гори же, возмездья священный огонь!

На волю! На волю из душевной неволи!
На волю! На волю! Эван эвоэ!
Плесну я бензином! Гори-гори ясно!
С дороги, филистер, буржуй и сатрап!
Довольны своей конституцией куцей?
Печные горшки вам дороже, скоты?
Так вот же вам, вот! И посыпались стекла.⁶⁸

Однако, если Еременко переживал ситуацию «Все наши мысли сказаны давно, и все, что будет, – будет повтореньем» как ситуацию драматическую, то для Кибирова это только повод для иронической игры.

Постмодернистская литература прибегает к игровым принципам в надежде приобрести высшее состояние свободы. Но даже об этом она предпочитает говорить не серьезно, а так, например, как Д.А. Пригов в стихотворении «Банальное рассуждение на тему свободы»:

Только вымоешь посуду
Глядь – уж новая лежит
Уж какая тут свобода
Тут до старости б дожить
Правда, можно и не мыть
Да вот тут приходят разные
Говорят: посуда грязная –
Где уж тут свободе быть⁶⁹

Игра освобождает от необходимости серьезного, не игрового подхода к самым большим проблемам жизни. Из знаков разрушившейся советской жизни создается квазиновая художественная реальность.

Для постмодерниста, например, характерна ситуация, которая описана в романе Умберто Эко «Имя Розы». Человек с постмодернистским сознанием оказывается в ситуации, когда ему нужно объясниться в любви. Вместо того, чтобы произнести сакраментальное: «Я вас люблю», постмодернист произносит:

⁶⁸ Кибиров Т. К вопросу о романтизме // Знамя. 1992. № 6.

⁶⁹ Пригов Д.А. Написанное с 1975 по 1989. М., 1997. С.6.

«Как говорится, я вас люблю». В этой фразе в полной мере выявляется вторичность теста, ощущаемая человеком постмодернистского сознания. Он понимает, что произнося фразу «я вас люблю», он в миллионный раз произнесет за кем-то уже неоднократно произнесенный текст. И для того, чтобы преодолеть этот абсолютный повтор, он вносит в этот текст свое ироническое отношение: «Как говорится, я вас люблю». При этом ирония распространяется не на сам предмет объяснения в любви, а именно к произносимому тексту. С одной стороны, постмодернистское сознание признает, что в ситуации признания в любви необходимо произнести сакраментальную фразу, а с другой, – понимает и что, произнося ее, и в то же время, помня о том, что он является миллионным человеком, произносящим ее. Поэтому ситуация воспринимается им как ситуация заведомо несущая внутренний комический смысл. И этот конфликт между пафосом ситуации, и ее внутренним комическим смыслом снимается ироническим отношением ко всему происходящему.

Поэтому можно сказать, что вторичность, о которой идет речь, в литературе постмодернизма – это *ироническая вторичность*. Это вторичность пародийная, отрицающая, атакующая. Этого отрицающего пафоса в постмодернизме больше, нежели созидательного. Это эстетика во многом паразитирующая на предыдущих достижениях литературы.

Кроме того, нужно отметить, что собственно содержательного момента в постмодернистской литературе практически нет, она держится на сумме приемов. Что позволило Вл. Новикову дать афористическое определение постмодернизма – «призрак без признака»⁷⁰. В постмодернизме нет собственно самого главного: творческого потенциала, способного к порождению новых смыслов. Еще Н. Бердяев писал: «Во всяком творческом акте есть абсолютная прибыль, прирост!»⁷¹ Вот такой прибыли, прироста в постмодернизме нет. Перераспределение уже достигнутых культурных богатств, перетасовывание словесных масс – творчеством никогда не являлось.

Критика настойчиво утверждает, что в конце 90-х годов происходит «саморазрушение постмодернистской поэтики и эстетики с ее аксиомами о том, что: 1) реальность – есть всего лишь совокупность симулякров; 2) гуманизм себя не только исчерпал, но и скомпрометировал; 3) «читатель» исчез»⁷². По преимуществу постмодернисты используют уже найденные и опробованные механизмы построения текстов.

Поэтому современную литературную ситуацию невозможно назвать торжеством постмодернизма, как это было в первой половине 90-х годов. Многие ведущие критики такие, как М. Эпштейн, М. Липовецкий, Н. Иванова, В. Новиков и др., пишут о том, что в современной ситуации ведется поиск новых путей развития литературы.

⁷⁰ Новиков Вл. Призрак без признака. Существует ли русский постмодернизм?// Книжное обозрение «Ex libris» НГ 05. 06. 1987. С. 3.

⁷¹ Бердяев Н. Смысл творчества//Он же. Философия творчества, культуры и искусства. В 2-х т. Т. 1. С.137-138.

⁷² Иванова Н. Преодолевшие постмодернизм// Знамя. 1998. № 4. С. 197.

Саша Соколов
«Школа для дураков»

Саша Соколов – литературное имя Александра Всеволодовича Соколова. По образованию он – филолог. По окончании университета 2 года работал журналистом в «Литературной России». Затем уехал на Волгу, работал там егерем. В 1975 г. женился на австрийке и уехал за границу.

Им написано 3 романа:

«Школа для дураков» («Октябрь». 1989. № 3)

«Между собакой и волком» («Волга». 1989. № 8,9)

«Палисандрия» («Октябрь». 1991. № 9-11)

Кроме того, в 90-е годы в России опубликовано несколько небольших вещей Саши Соколова. Среди них «Тревожная куколка» («Литературная газета». 1990. № 18), «Знак озарения. Попытка сюжетной прозы» («Октябрь». 1991. № 2), «Общая тетрадь или групповой портрет СМОГа» (Юность. 1989. № 12).

Первый роман Саши Соколова «Школа для дураков», написанный 1973 г., (впервые издан на рус. яз. в 1976, на родине первая публикация была осуществлена в 1989 г.) получил благословение В. В. Набокова: «обаятельная, трагическая и трогательнейшая книга». Эта вещь одновременно была написана и в постнабоковском и в постсоветском ключе, что явилось одной из причин того, что она стала настольной книгой современных русских постмодернистов. Здесь присутствуют все приемы, при помощи которых строится постмодернистский текст: прием перечисления, цитатность, прием коллажа, отсутствие знаков препинания, призванное передать «поток сознания» героя и т.д. Однако рваный, «постмодернистский» текст Саши Соколова является следствием художественной идеи «Школы для дураков», в то время как для современных русских постмодернистов подобный рваный текст и является самоцелью.

В повести «Школа для дураков», действительно, нет сюжета в его традиционном понимании. Но это мотивировано тем, что повествование ведется от лица мальчика, который психически болен, и который поэтому не способен воспринимать мир таким, каким его видят взрослые. Его сознание раздвоено. Эта психическая особенность рассказчика находит свое оригинальное отражение в структуре текста «Школы для дураков». Борис Ланин замечает по этому поводу: « «Школа для дураков» остается одним из немногих в русской литературе романов, в которых повествование от первого лица переплетается с совсем уж редкой формой – от второго лица. Роман этот рассказан прежде всего самому себе, причем *себе другому*»⁷³. Мальчик существует в системе выявленного в структуре повести диалога. «Я» находится в постоянном диалоге с «другим я»: «Ты и я – мы принялись искать в карманах петицию, но долго ничего не могли найти, а потом ты – именно ты, а

⁷³ Ланин Б. Проза русской эмиграции (третья волна). Пособие для преподавателей литературы. М., 1997. С.168.

не я – достал откуда-то из-за пазухи помятый листок и положил на стекло перед директором»⁷⁴.

В мире взрослых, в котором существуют отец-прокурор, мать, директор спецшколы, где обучается рассказчик, завуч этой школы, доктор Заузе, которого боится мальчик, ясное, разумное, рационально-логическое начало торжествуют и стремятся подмять под себя иное, чрезвычайно лиричное, необычайно поэтичное, фантазийное восприятие мира мальчика, трагически не совпадающее с мировосприятием взрослых. И только потому, что восприятие мальчика неповторимо индивидуально, только потому, что его мир освобожден от основных законов мира взрослых, он объявлен сумасшедшим, дураком и заключен в спецшколу.

Сознание взрослых – наследников Канта – обусловлено рациональным представлением о пространстве и времени. Оно иерархично, жестко по своей организации. Сознание же рассказчика «Школы для дураков» освобождено от логических категорий, от пространственно-временных координат: «Логика заменена произволом подсознания»⁷⁵. Поэтому повествование, ведущееся от лица подростка, это поток свободных ассоциаций. Так, например, заходит речь о двух железнодорожниках: о Семене Николаеве и Федоре Муромцеве. Николаев читает Муромцеву стихи японского поэта: «Цветы весной, кукушка летом. И осенью – луна. Холодный чистый снег зимой». Эти стихи интересны тем, что представляют собой классический пример воплощения циклической пространственно-временной модели мира. Постепенно в разговоре о японских стихах эти персонажи сами начинают превращаться в японцев: «Ц. Накамура: в прошлом году в это время была такая погода, у меня в доме протекла крыша, промокли все татами, и я никак не мог повесить их во дворе посушить. Ф. Муромцу: беда, Цунео-сан, такой дождь приносит одни неприятности...»⁷⁶

Освобожденное от причинно-следственных связей сознание подростка творит свой внерациональный, мифический мир. В этом мире свои собственные координаты, не похожие на координаты реального мира. У мальчика есть устойчивое представление о рае, который имеет у него собственное название – Край Одинокого Козодоя. В нем обитает высшее, небесное, недостижимое для рассказчика существо – учительница ботаники и географии Вета Аркадьевна Акатова. К ней он стремится в своих мечтах. С ней связаны самые заветные желания.

В мифологическом пространстве подросткового сознания присутствует и свой ад, образ которого связан с теми мучениями, которые рассказчик перенес в больнице. Он даже не может произнести этого слова «больница». Мальчик говорит: «Тебя отправят туда», «когда мы выписались оттуда», и эти фразы приводят его в состояние отчаяния и ужаса. А завуч школы, в которой учится мальчик, Шейна Соломоновна Трахтенберг ассоциируется в его сознании с ужасной ведьмой Тинберген или птицей-ангелом смерти, появляющейся за

⁷⁴ Соколов Саша. Соколов Саша. Школа для дураков//Октябрь. 1989. № 3. С.142.

⁷⁵ Вайль П. Генис А. Уроки школы для дураков// Литературное обозрение. 1993. №. С. 14.

⁷⁶ Там же. С. 91.

окном класса и уносящей с собой Павла Петровича Норвегова. Этот мифический мир обладает признаками мифического, идеального, гармонического времени-вечности, которое чревато одновременно и прошлым и будущим, транслированным в мифическое настоящее.

Сегодняшняя жизнь рассказчика находится в промежутке между мифологизированными образамирая и ада. Но и эта сегодняшняя жизнь оказывается также зыбкой и неустойчивой: о ней невозможно сказать, что во временном, хронологическом смысле она находится между «вчера» и «завтра», между прошлым и будущим. Прошлое и будущее свободно вторгаются в настоящее. Жесткие границы между раем, адом и земным существованием отсутствуют. И происходит это оттого, что сознание мальчика свободно от кантских рациональных категорий времени и пространства, которые якобы обусловлены человеческим сознанием. Мальчик сомневается, что в жизни вообще есть такое измерение – время: «... жизнь, которую в нашем и соседних поселках принято измерять сроками так называемого в р е м е н и, днями лета и годами зимы»⁷⁷. Отменяя традиционную природу времени, рассказчик «обретает власть над временем, располагая все события в плане «одновременности»»⁷⁸. Причем, определяя природу своего времени, которое присутствует в мире мальчика, он отталкивается от признаков времени реального мира, актуального в мире взрослых. В мире взрослых время не материально, в сознании рассказчика, напротив, возникает образ материального времени: «часы с маятником золоченым мерно дробили несуществующее время»⁷⁹. В мире взрослых время необратимо. В сознании мальчика время может двигаться как вперед, так и назад. Не случайно он приводит теорию времени одного философа: «Философ писал там, что, по его мнению, время имеет обратный счет, то есть движется не в ту сторону, в какую, как мы полагаем, оно должно двигаться, а в обратную, назад, поэтому все, что было, – это все еще только будет, мол, истинное будущее – это прошлое, а то, что мы называем будущим, – то уже прошло и никогда не повторится, и если мы не в состоянии вспомнить уже минувшего, если оно скрыто от нас пеленою мнимого будущего, то это не вина, но беда наша, поскольку у всех у нас поразительно слабая память...»⁸⁰

Предметы, люди, явления в мире мальчика не имеют раз и навсегда пространственно-временного закрепления, у них отсутствует раз и навсегда данная им видовая форма. Все зыбко и текуче, как во сне, в котором все освобождено от земных законов реальности, потому легко и таинственно: «Где-то на поляне расположился духовой оркестр. Музыканты уселись на свежих еловых пнях, а ноты положили перед собой, но не пюпитры, а на траву. Трава высокая, и густая, и сильная, как озерный камыш, и без труда держит нотные тетради, и музыканты без труда различают все знаки. Ты не знаешь это,

⁷⁷ Там же. С. 95.

⁷⁸ Вайль П., Генис А. Уроки школы для дураков//Литературное обозрение. 1993. № 1\2. С.14.

⁷⁹ Соколов Саша. Указ. соч. С. 142.

⁸⁰ Соколов Саша. Указ. соч. С. 119.

наверное, возможно, что никакого оркестра на поляне нет, но из-за леса слышится музыка и тебе хорошо. <...> Но вот на поляну являются косари. Их Инструменты, их двенадцатиручные косы, тоже блестят на солнце, но не золотом, как у музыкантов, а серебром. И косари начинают косить. Первый косарь приближается к трубачу и, наладив косу – музыка играет, – резким взмахом срезает те травяные стебли, на которых лежит нотная тетрадь трубача. Тетрадь падает и закрывается. Трубач захлебывается на полуноте и тихо уходит в чащу, где много родников и поют всевозможные птицы. Второй косарь направляется к валторнисту и делает то же самое – музыка играет, – что сделал первый: срезает. Тетрадь валторниста падает. Он встает и уходит за трубачом. <...> Скоро следом – музыка играет пиано – идут: кларнет, ударные, вторая и третья труба, а также флейтисты, и все они несут инструменты – каждый несет свои, весь оркестр скрывается в чаще, никто не дотрагивается губами до мундштуков, но музыка все равно играет. Она, звучащая теперь пианиссимо, осталась на поляне, и косари, посрамленные чудом, плачут и утирают мокрые лица рукавами своих красных косовороток. Косари не могут работать – их руки трясутся, а сердца их подобны унылым болотным жабам, а музыка – играет. Она живет сама по себе, это вальс, который только вчера был кем-нибудь из нашего числа: человек исчез, перешел в звуки, а мы никогда не узнаем об этом»⁸¹.

Сознание мальчика музыкально, оно так же текуче, так же безгранично, так же не уловимо физически, как и музыка: оркестр на поляне способен лишь усилить уже присутствующее в мире музыкальное звучание. Не случайно по мере убывания музыкантов, которым мешают играть косари, музыка звучит все тише: сначала пиано, затем пианиссимо, но не истаивает до полного исчезновения. Так не исчезает полностью и человек: «человек исчез, перешел в звуки...». Жизнь лишь перетекает из формы в форму, поэтому в ней царят превращения, метаморфозы. Жизнь и есть превращение. Это ее главное качество.

Одним из главных событий для мальчика стало его превращение в нимфею (нимфея здесь – речной цветок, лилия), то есть происходит перетекание из сферы исторической в природно-биологическую, где нет линейного времени, где время протекает по циклическим законам: «... что качается моего случая с лодкой, рекой, веслами и кукушкой, то я, очевидно, тоже исчез. Я тогда превратился в нимфею, в белую речную лилию с длинным золотисто-коричневым стеблем, а точнее сказать так: я ч а с т и ч н о исчез в белую речную лилию. Так лучше, точнее. Хорошо помню, я сидел в лодке, бросив весла. На одном из берегов кукушка считала мои годы. Я задал себе несколько вопросов и собрался уже отвечать. Но не смог и удивился. А потом что-то случилось во мне, там, внутри, в сердце и в голове, будто меня выключили. И тут я почувствовал, что исчез, но сначала решил не верить, не хотелось. И сказал себе: это неправда, это кажется, ты немного устал, сегодня

⁸¹ Соколов Саша. Указ. соч. С.85.

очень жарко, бери гребни и гребни домой. И попытался взять весла, протянул я к ним руки, но ничего не получилось: я видел рукояти, но ладони мои не ощущали их, дерево гребей протекало через мои пальцы, через их фаланги, как песок, как воздух. Нет, наоборот, я, мои бывшие, а теперь не существовавшие ладони обтекали дерево подобно воде. Это было хуже, чем если бы я стал призраком, потому что призрак по крайней мере может пройти сквозь стену, а я не прошел бы, мне было нечем пройти, от меня ведь ничего не осталось. <...> Да, нет, отвечал я д р у г о м у себе (хотя доктор Заузе пытался доказать мне, будто никакого д р у г о г о меня не существует, я не склонен доверять его ни на чем не основанным утверждениям), да в лодке меня нету, но зато там, в лодке, лежит белая речная лилия с золотисто-коричневым стеблем и желтыми слабоароматными тычинками»⁸². Для директора спецшколы Перилло это превращение – «вздорная псевдонаучная теория о превращении в лилию». Для мальчика – его органический внутренний опыт.

И это не единственное превращение рассказчика. Вот еще одно очень характерное превращение (в данном случае, не метафизическое, а, скорее социальное), ставшее лейтмотивом повести в целом: «Мне столько-то, я давно закончил спецшколу, институт и стал инженером. У меня много друзей, я совершенно здоров и коплю деньги на машину – нет, уже купил, накопил и купил, сберкасса, сберкасса, пользуйтесь. Да, вот именно, ты давно инженер и читаешь книгу за книгой, сидя целыми днями на траве. Много книг. Ты стал очень умным, и приходит день, когда ты понимаешь, что медлить больше нельзя. Ты поднимаешься с травы, отряхиваешь брюки – они прекрасно отглажены, – потом наклоняешься, собираешь все книги в стопку и несешь в машину. Там, в машине, лежит пиджак, хороший и синий. И ты надеваешь его. Затем ты осматриваешь себя. Ты высокого роста, гораздо выше, чем теперь, примерно на столько-то сяку. Кроме того, ты широк в плечах, а лицом почти красив. Именно п о ч т и, потому что некоторые женщины не любят слишком красивых мужчин, не так ли?»⁸³

Вначале это – только мысли о будущем, «которое отделено от настоящего временным промежутком в десять лет, а воображаемый инженер ни в коем случае не отождествляется с героем, каким он является в момент рассказа. <...> наличие «теперь» и «потом» подчеркивает грань, разделяющую реальный мир и воображаемый. Но вот уже будущее сливается с настоящим»⁸⁴: «Теперь ты едешь прямо к ее дому. А хризантемы! Ведь нужно же купить их, нужно куда-то заехать, купить на рынке. Но у меня с собой ни сентаво, нужно попросить у матери: мама, дело в том, что у нас в классе умерла девочка, нет, конечно, не прямо в классе, она умерла дома, она долго болела, несколько лет, и совсем не ходила на занятия, никто из учеников даже не видел ее, только на фотографии, она просто числилась... да, ужасно, мама, ужасно... и вот наш класс решил

⁸² Там же. С. 85-86.

⁸³ Там же. С. 109-110.

⁸⁴ Мышалова Д.В. Очерки по литературе русского зарубежья. Новосибирск, 1995. С.137.

собрать на веночек этой девочке, по несколько рублей с человека... с меня десять, дай мне, пожалуйста, скорее, меня ждет машина»⁸⁵.

С другой стороны, мальчик понимает, что инженером ему не бывать: «...не желаю быть инженером я стану продавать на улице цветы и открытки и петушков на палочке или научусь тачать сапоги выпиливать лобзиком по фанере но не соглашусь работать инженером пока у нас не образуется самая главная самая большая комиссия которая разберется со временем не так ли Савл Петрович у нас непорядок со временем и есть ли смысл заниматься каким-то серьезным делом например чертить чертежи черными чернилами когда со временем не очень хорошо то есть совсем неважно...»⁸⁶

Будущее и настоящее здесь сливаются. Мальчик одновременно ощущает себя существующим и в настоящем, и в будущем: и в качестве ученика спецшколы, и в качестве инженера, который едет на свидание к своей возлюбленной. Одновременно ощущает возможность и невозможность стать инженером. «У нас плохо со временем»⁸⁷, – замечает рассказчик матери, которая не может понять, как можно быть школьником и инженером одновременно. «Дорогая мама, – говорит он ей, – я не знаю, можно ли быть инженером и школьником вместе, может, кому-то и нельзя, кто-то не может, кому-то не дано, но я, выбравший свободу, одну из ее форм, я волен поступать как хочу и являться кем угодно вместе и порознь, неужели ты не понимаешь этого?»⁸⁸

Мотив свободы – важнейший в повести Саши Соколова. Метафорой свободы в повести является образ ветра, воздуха, полета. Павел Петрович Норвегов – абсолютно свободный человек, у которого рассказчик учится свободе, – назван в повести флюгером и ветрогоном. Он также человек внерационального постижения мира. Не случайно в повести противопоставлены друг другу отец-прокурор, который обо всем на свете узнает из газет, даже погоду, даже направление ветра, и Павел Петрович Норвегов, который поставил на крышу дачного домика флюгер, чтобы ориентироваться в направлении ветра не по газетам, а из самой жизни. Норвегов советует ученикам: «Так живите по ветру, молодежь, побольше комплиментов дамам, больше музыки, улыбок, лодочных прогулок... рыцарских турниров... дыхательных упражнений и прочей чепухи»⁸⁹.

Свобода от рационалистических категорий времени и пространства, свобода от законов, по которым существуют в регламентированном мире взрослые, понимается как свобода личности, как способность творить чепуху, как возможность жить по ветру, в согласии с вольным ветром. Но подростку пытаются навязать свое, взрослое понимание свободы. Об этом говорит доктор Заузе, но которому не доверяет рассказчик: «Верь, я слежу за каждым твоим шагом – так советовал мне доктор Заузе. Когда нас выписывали о т т у д а, он

⁸⁵ Соколов Саша. Указ. Соч. С. 110.

⁸⁶ Там же. С. 108.

⁸⁷ Там же. С. 110.

⁸⁸ Там же. С. 110.

⁸⁹ Там же. С. 81.

советовал: если вы заметите, что тот, кого вы называете он и кто живет и учится вместе с вами, уходит куда-нибудь, стараясь быть незамеченным, или просто убегает, следуйте за ним, постарайтесь не упускать его из виду, по возможности будьте ближе к нему, как можно ближе, ищите случай приблизиться к нему настолько, чтобы почти слиться с ним в общем деле, в общем поступке, сделайте так, чтобы однажды – такой момент непременно настанет – навсегда соединиться с ним в одно целое, единое существо с неделимыми мыслями и стремлениями, привычками и вкусами. Только в таком случае, – утверждал Заузе, – вы обретете покой и волю»⁹⁰. С точки зрения доктора Заузе, «покой и воля» будут достигнуты, когда больной избавится от навязчивой идеи раздвоения личности. С точки зрения мальчика, напротив, он тогда только свободен, когда остается собой, то есть раздвоенным в своем сознании. Это ощущение подкрепляет в нем один из немногих взрослых, которым доверяет рассказчик, учитель Павел Петрович Норвегов, который восклицает: «Знайте други, на свете счастья нет, ничего подобного, ничего похожего, но зато – господи! Есть же в конце концов покой и воля»⁹¹. Одна и та же цитата из Пушкина в устах доктора Заузе и Павла Петровича Норвегова обретает полярно противоположные смыслы.

Две главные фигуры занимают воображение подростка. Это Вета Акатова, в которую он влюблен, и Павел Петрович Норвегов – умерший любимый учитель.

С образом Веты Аркадьевны связаны самые поэтичные страницы повести. Причем все в мире напоминает подростку о ней, потому что она естественное продолжение природно-мифического мира, существующего в сознании подростка. Его сознание цепляется за любое напоминание о ней, о ее имени, о ее фамилии. Начав рассуждать о железнодорожной ветке, по которой герой ездит на дачу, подросток в конце концов перескакивает на свой любимый предмет: «...ветка спит, но поезда, симметрично расположенные на ней, воспаленно бегут в темноте цепочками, окликаая по имени каждый цветок <...> но ветка спит, сомкнув лепестки цветов, и поезда, спотыкаясь на стыках, ни за что не разбудят ее и не стряхнут ни капли росы – спи спи пропахшая креазотом ветка утром проснись и цветы потом отцветай сыпь лепестками в глаза семафорам и пританцовывая в такт своему деревянному сердцу смейся на станциях продавайся проезжим и отъезжающим плачь и кричи обнажаясь в зеркальных купе как твое имя меня называют Веткой я Ветка акации я Ветка железной дороги я Вета беременная от ласковой птицы по имени Найтингел я беременна будущим летом и крушением товарняка...»⁹² С образом Веты Аркадьевны связаны томления героя повести еще не знавшего женщины, его стремление разгадать загадку любви.

С образом же Павла Петровича Норвегова связаны размышления о тайне смерти. По мысли рассказчика, человек не может исчезнуть сразу и навсегда, уйти в ничто, в никуда: «... прежде он превращается в нечто отличное от себя

⁹⁰ Там же. С. 107.

⁹¹ Там же. С. 81.

⁹² Там же. С. 78.

по форме и по сути – например, в вальс, в отдаленный, звучащий чуть слышно вечерний вальс, то есть исчезает частично, а уж потом исчезает полностью».⁹³ Так, в начале повести сам подросток частично исчезает в белую лилию, в нимфею для того, чтобы потом исчезнуть полностью.

Но это «полностью» также не навсегда. Если время способно двигаться не только вперед, но и вспять, Савл (другое имя Павла Петровича Норвегова), который умер, «... еще б у д е т, то есть придет, вернется – он весь впереди, как бывает впереди непочатое лето, полное великолепных нимфей, лето лодок, велосипедов и лето бабочек...»⁹⁴

В мифическом пространстве умерший Норвегов уже «миновал Лету» – так называется река в дачном месте, где находится домик Павла Петровича. И когда мальчику удалось его разыскать, то они находятся на разных берегах Леты. Они разговаривают, и при этом живого от мертвого отделяют только воды реки Леты, а не временной момент смерти Норвегова. При условии отмены основных законов времени путешествие во времени неизбежно превращается в путешествие в пространстве. Поэтому такое большое место в повести занимает мотив дороги, железной дороги, которая читается героем повести как книга, книга жизни. «Мир «Школы для дураков» надежно и – безнадежно – ограничен: он весь помещается внутри кольцевой железной дороги, дороги никуда. Бегство вовне невозможно»⁹⁵. Образ кольцевой железной дороги – символ замкнутого внутреннего мира подростка-повествователя. И только внутри этого замкнутого мира им может быть реализована идея свободы. В этом – трагедия героя «Школы для дураков» Саши Соколова.

Соц-арт

Соц-арт – явление, рожденное не литературой, а живописью. Впервые механизм соц-арта опробован в творчестве Комара и Меламида, которые вначале строили свое творчество на игре с идеологизированной цитатой. Они брали официальный лозунг и подписывали под ним свои фамилии. И в этом случае «Лозунг «Наша цель – коммунизм» В. Комар, А. Меламид» приобретал уже совершенно иной смысл, нежели без подписи»⁹⁶. Это соц-арт в своем первоначальном виде.

Затем правила игры усложнились. Комар и Меламид поставили перед собой задачу создания псевдореалистического концепта – «национальной общерусской (как общеамериканской, все равно) картины, в концепции

⁹³ Там же. С. 85.

⁹⁴ Там же. С. 85.

⁹⁵ Там же. С Вайль П., Генис А. Уроки школы для дураков//Литературное обозрение. 1993. № 1/2. С.14.

⁹⁶ Нефагина Г.Л. Русская проза второй половины 80-х – начала 90-х годов XX века. Минск, 1998. С. 168.

которой бережно учтены желания публики, зафиксированные в результатах социологического опроса: 1) картина должна быть сравнительно небольшой – для интерьера панельной квартиры; 2) по письму «реалистической, «как у Шишкина»; 3) должна нести религиозный смысл; 4) отражать природу; 5) включать изображения животных. У Комара и Меламида получилась работа величиной со средний экран телевизора – Христос проповедует медведю на фоне золотистого русского пейзажа с березами и рекой»⁹⁷.

По характеру работы с текстом (игра, цитатность) соц-арт близок постмодернизму. Но у него свой, особый материал. В качестве материала соц-арт использует искусство реалистическое и соцреалистическое. Советская ментальность, выраженная в соцреалистической культуре, переносится в постмодернистский текст. Таким образом, художники, работающие в режиме соц-арта, являются своеобразными нахлебниками, эксплуататорами стилистики литературы соцреализма, «паразитирующими» на этом умирающем и разлагающемся искусстве. Используя язык и механизм соцреалистического искусства, писатели соц-арта создают иронически стилизованные, псевдотрадиционные произведения. Объектом внимания в соц-арте становится массовая советская культура и массовое советское сознание. То есть ведется игра со знаками советской цивилизации с целью окончательного низведения и разрушения советского сознания и советского искусства, порожденного этим сознанием.

Известно, что в каждой из разновидностей соцреалистической литературы были до шаблона, до мертвой схемы разработаны определенные характеристики персонажей, стилевые системы, сюжетные ходы, что делало их легко узнаваемыми. На эту узнаваемость и ориентирован соц-арт. Создать имитацию, копию какого-либо стиля и затем изнутри дискредитировать, взорвать ее.

В поэзии 70-80-х годов своеобразной модификацией соц-арта стал концептуализм, эксплуатирующий набор фикций и выпотрошенных схем советской действительности.

Вот, например, стихотворение Дмитрия Пригова:

По волнам, волнам эфира
Потерявши внешний вид
Скотоводница Глафира
Со страну говорит

Как живет она прекрасно
На работе как горит
Как ей все легко и ясно –
Со страну говорит

А страна вдали все слышит
Не видна, как за рекой

⁹⁷ Иванова Н. Преодолевшие постмодернизм// Знамя. 1998. № 4. С. 195.

Но молчит и шумно дышит
Как огромный зверь какой.⁹⁸

Пригов иронически воспроизводит схему казенно-административной ситуации выступления передовика производства, докладывающего по радио о своих трудовых достижениях. Как известно, в системе координат соцреалистического искусства задача состоит в том, чтобы «понадежнее упрятать схему в одежды языковых красот»⁹⁹. Пригов снимает эти красоты, выявляя схему, выставляя ее как самостоятельный эстетически ценный факт. «При этом, – как отмечает М. Эпштейн, – складывается своеобразная эстетика (или, если угодно, антиэстетика) косноязычия»¹⁰⁰. И далее: «Косноязычие оказывается инобытием велеречивости, обнажением ее сущностной пустоты»¹⁰¹. Таким образом, Пригов манипулирует привычными, окостеневшими в своей незыблости образами советского искусства, его стилями, сюжетными ходами и т.д. Так, например, у того же Пригова есть стихотворение, перепевающее светловскую «Гренаду»:

Вашингтон он покинул,
Ушел воевать,
Чтоб землю в Гренаде
Американцам отдать.

И видел: над Кубой
Всходила луна
И бородатые губы
Шептали: Хрена
Вам¹⁰²

В стихотворении М. Светлова мы сталкивались с романтизацией чувств русского парня, готового отдать свою жизнь за освобождение крестьян в Гренаде. В переложении Пригова, как отмечает Е.И. Трофимова, «пафос и романтизм имиджа простого советского парня, ушедшего воевать за счастье испанских крестьян, снижается и дискредитируется проецированием ситуации на иные геополитические реалии»¹⁰³.

Питательной почвой для соц-арта становится «окостенение языка, порождающего некие идеологические химеры. Концептуализм, – остроумно замечает М. Эпштейн, – это мастерская по изготовлению чучел»¹⁰⁴.

Действительно, соц-артисты создают муляжи, восковые копии соцреалистического искусства, художественная задача которых не выражена текстуально, почему авторы и вынуждены проговаривать ее отдельно от текста, сверх текста. Так, Лев Рубинштейн, размышляя о собственном

⁹⁸ Пригов Д.А. Написанное с 1975 по 1989. М., 1997. С. 176.

⁹⁹ Там же. С. 195.

¹⁰⁰ Эпштейн М. Концепты... Метаболы... О новых течениях в поэзии// Октябрь. 1988. № 4. С. 195.

¹⁰¹ Там же. С. 195.

¹⁰² Зеркала. М., 1989. С. 224.

¹⁰³ Трофимова Е.И. Пригов//Русские писатели 20 века. Биографический словарь. М., 2000. С.570.

¹⁰⁴ Эпштейн М. Указ. соч. С. 195.

творчестве, полагает, что соц-арт – искусство деконструкции: «Заниматься деконструкцией, – отмечает он в одном из интервью, – <...> значит заниматься разрушением и созиданием одновременно. Переконструирование языка в моих текстах – это наделение его новыми позитивными кодами»¹⁰⁵. Но выявить эту созидательную функцию в самом тексте в общем-то невозможно.

При обращении к тестам соцреалистической культуры Пригова и Рубинштейна интересует не столько возможность вскрыть механизмы создания государственных идеологических мифов (например, о прекрасной жизни советского передовика скотоводницы Глафиры), сколько возможность выявленную аналитическим путем схему, каркас использовать наизнанку, демонстрируя при этом читателю ущербность сознания, участвовавшего в создании подобных текстов. Но, как отмечает Ст. Рассадин, при этом Пригов не делает попытки «проникнуть в драму перекорезженного сознания»¹⁰⁶, наподобие Зощенко, предшественника Пригова по воспроизведению в народном языке малограмотного, заштампованного сознания человека постреволюционной действительности.

В прозе главным представителем соц-арта является Владимир Сорокин. В. Новиков отмечает: «Владимир Сорокин вырос из сора, выбрав в качестве интертекстуальной основы своей новеллистики самый неизящный материал – стилистику социалистического реализма»¹⁰⁷. Соц-арт, действительно, берет этот материал в готовом стилистическом виде и на его основе строит постмодернистскую текстовую игру.

Генеральный прием построения прозы В. Сорокина заключается в том, что он берет готовые, стилистически отстоявшиеся литературные формы, такие как «деревенская», «городская» проза, «производственный» роман и навязывает им свои условия игры.

Сорокин, выбирая одну из этих традиций, тщательно копирует ее приемы. Так, например, в рассказе «Заседание завкома» Сорокин выбирает схему производственного романа с темой воспитания и возвращения несознательного рабочего в лоно социалистической идеи и практики. Таким несознательным рабочим в рассказе Сорокина является Витька Пискунов. Он пьяница и лодырь. Поэтому его вызывают на заседание профкома, где разбирается его личное дело. Члены профкома – типичные представители советского народа: милиционер, активист, бригадир, ветеран, уборщица. Заседание завкома происходит в типично советском помещении – с портретом Ленина, с красным сукном на столе и т.д. Осуждают Витьку Пискунова типично советским языком лозунгов и штампов. Действие неторопливо движется по привычному и узнаваемому шаблону. Как вдруг милиционер выкрикивает: «Прорубоно!» И вслед за ним все присутствующие на заседании завкома и только что призывающие перевоспитаться Пискунова начинают выкрикивать нечто бессвязное. Действие сюжета выходит на какой-то абсурдный виток, где

¹⁰⁵ Рубинштейн Л. Вопросы литературы. Беседа вела Зара Абдуллаева// Дружба народов. 1997. № 6. С. 181.

¹⁰⁶ Рассадин Ст. Голос из арьергарда//Знамя. 1991. № 11. С. 206.

¹⁰⁷ Новиков Вл. Точка, поставленная вовремя. Владимир новиков представляет постмодернистскую новеллистику// Знамя. 1993. № 2. С. 207.

начинает происходить нечто, необъяснимое с точки зрения нормальной логики. Затем уборщицу затаскивают на стол, зверски убивают, кладут в футляр от виолончели, после чего все возвращаются в нормальное, доабсурдное состояние. То есть вначале Сорокин убаюкивает своего читателя, движущегося по накатанным рельсам сюжета производственной повести. А затем совершает некий абсурдистский взрыв. Сорокин «не столько пародирует, сколько шоковым путем разрушает эстетику соцреализма»¹⁰⁸, - замечает Г.Л. Нефагина. Другой критик дополняет: «Переход из одного измерения действительности в другое у Сорокина демонстрирует как раз абсурдность так называемой обыденной действительности и реальность того ее измерения, которое относится к сфере творчества и подсознания»¹⁰⁹.

В романе «Очередь» – тонко смоделирована сама идея советской очереди в условиях тотального дефицита. Люди стоят в очереди неведомо за чем, вернее, за тем, в чем они нуждаются: кто за дефицитным продуктом, кто за джинсами, кто за музыкальной аппаратурой, кто за импортной обувью, кто за мебельным гарнитуром. Это очередь одновременно за всем и ни за чем, потому что впереди иллюзия, пустота. Главное дело очереди – движение вперед и заполнение вакуума между передвижениями разговором. Автор ставит перед собой задачу самоустранения из жизни очереди, поэтому роман и состоит только из реплик людей.

- Товарищи, кто последний?
- Наверное я, но за мной еще женщина в синем пальто.
- Значит, я за ней?
- Да. Она щас придет. Становитесь за мной пока.
- Вы будете стоять?
- Да.
- Я на минуту отойти хотел, буквально на минуту...
- Лучше, наверное, ее дожидаться. А то подойдут, а мне что объяснить? Подождите. Она сказала, что быстро...
- Ладно. Подожду. Вы давно стоите?
- Да не очень...
- А не знаете, по сколько дают?
- Черт их знает... Даже и не спрашивал. Не знаете по сколько дают?
- Сегодня не знаю. Я слышала вчера по два давали.
- По два?
- Ага. Сначала по четыре, а потом по два.
- Мало как! Так и стоять смысла нет...
- А вы займите две очереди. Тут приезжие по три занимают.¹¹⁰

Пришедшие в конец очереди начинают с того, что уясняют для себя цель, порядок, законы очереди. Устанавливают связи по вертикали и горизонтали. Определяют ближайший контекст и масштаб очереди в целом. Обживаются в

¹⁰⁸ Нефагина Г.Л. Указ соч. С. 170.

¹⁰⁹ Соколов Б. Два лица постсоветской литературы. О прозе Юрия Полякова и Владимира Сорокина// Дружба народов. 1997. № 6. С. 187.

¹¹⁰ Сорокин В. Тридцатая любовь Марины. Очередь. М., 2000. С. 419.

очереди как в социальном организме. Очередь и есть живой организм. В своем масштабе она копирует структуру государства, если не жизни на земле в целом. Проблемы, которые обсуждаются в очереди, это проблемы общества в целом и каждого человека в отдельности. Это – воспитание детей, взаимоотношения «отцов и детей», секс, литература, футбол, музыка и т.д.

Главный герой романа Сорокина, как отмечают Петр Вайль и Александр Генис, «за трое суток проходит полный жизненный цикл мужчины. Он знакомится с девушкой, имеет успех, затем терпит фиаско, напивается, заводит роман, спит с женщиной. Все это – не считая таких мелочей, как мимолетные дружбы и вражды, еда, сон, обсуждение всех мыслимых тем»¹¹¹. Действительно, Сорокин стремится не просто спародировать советское общество, а ухватить структуру, саму модель советского сознания. В конце романа выясняется, что главному герою нет необходимости больше бежать в очередь, участвовать в переключке и т.д. Потому что женщина, с которой он переспал, является продавщицей того самого вождленного дефицитного товара, за которым и стоял сорокинский герой. То есть цель находилась не там, где герой ее себе изначально представлял.

Поведение героя строго ритуальное, подчиненное мифологическому комплексу представлений, рожденных коллективным сознанием очереди. И вырваться из плена этих ритуально-мифологических представлений герою чрезвычайно трудно несмотря на чудо с женщиной-продавщицей, избавившей его от стояния в очереди.

Уже замечено, что соц-арт, начав с пародирования речевых клише, скоро вторгается в сферу мифологического¹¹². Дело в том, что структура соцреалистического романа восходит к структуре традиционного мифа. Основные сюжетные элементы соцреалистического романа таковы: герой никогда не стремится к индивидуальному самоосуществлению, к раскрытию своей неповторимой индивидуальности. Его цель другая: стать частью социальной интеграции, включиться в коллективность, которая мыслится высшей ценностью.

В осуществлении цели герою помогает более старый и более «сознательный» персонаж, который уже раньше проделал подобный поиск. Кульминационной точкой соцреалистического романа становится сцена, где герой достигает своей цели – социальной интеграции и коллективности. По существу именно эта ситуация проигрывалась уже в мифе и обрядности. Здесь как бы имитируется обряд инициации, в котором младший соплеменник посвящается в новую, взрослую жизнь. Старший товарищ выполняет здесь функцию племенного вождя, который и проводит обряд инициации и инкорпорации. Как правило, старший будет давать посвящаемому некоторые советы. С этого момента, собственно, начинается ритуал посвящения. Старший часто вручает неофиту какие-то предметы или символы принадлежности к

¹¹¹ Вайль П. Генис А. Поэзия банальности и поэтика непонятого//Звезда. 1994. № 4. С.189.

¹¹² Нефагина Г.Л. Указ. соч. С.168.

«племени». В соцреалистическом романе такими предметами, символами становятся, например, знамя, значок, партбилет.

Что делает с эти материалом соц-арт?

В рассказе Владимира Сорокина «Сергей Андреевич» достаточно четко прослеживается ориентация на эту ритуально-мифологическую модель, опрокинутую на соцреалистические произведения.

Выпускники школы в последний раз идут в поход вместе со своим учителем. Ситуация похода в сочетании с окончанием школы соответствует первой фазе инициации – отделению неопита от прежнего, знакомого ему окружения. В центре рассказа – наставления Учителя. В этих наставлениях дается стандартная для соцреализма шкала ценностей. Эта стандартность подчеркивается Сорокиным совершенно стертым, лишенным индивидуальности языком учителя.

- Да, ребята, лес – это удивительное явление природы. Восьмое чудо света. Лес никогда не может надоесть, никогда не наскучит. А сколько богатства в лесу! Кислород, древесина, целлюлоза.
- Ну, что ж, Витя, техника, безусловно, дала человеку очень многое. Но мне кажется, главное, чтобы она не заслонила человека, не вытеснила его на задний план.

Далее, девочка – отличница сообщает, что вместо института пойдет на фабрику простой ткачихой. «Чтобы по-настоящему почувствовать производство <...> Тогда мне и учиться легче будет и жизнь побольше узнаю. У нас в семье все женщины – потомственные ткачихи. Учитель понимающе посмотрел Лебедевой в глаза: – Молодец. В институте ты будешь учиться еще лучше. А год на фабрике – это очень полезно».

На восторженное признание любимого ученика, называющего учителя «великим человеком», Сергей Андреевич, в соответствии с соцреалистическим этикетом, скромно отвечает: «Великих людей, Миша, очень мало. Я же не великий человек, а простой учитель средней школой. Если я тебе в чем-нибудь помог – я очень доволен. Спасибо тебе за теплые слова».

Далее проводится «испытание магического знания», неотъемлемый элемент обряда инициации. В рассказе эта проверка выглядит как простая проверка знаний о звездном небе (т.к. учитель астрономии). Но эта проверка о звездах соотносится с соцреалистической эстетикой, в которой звезды отчетливо ассоциируются с высотой романтических устремлений героев. В рассказе только один ученик, Миша выдерживает это испытание. Кульминацией рассказа становится ритуальное приобщение, которое завершает «поиск»:

«Небольшая кучка кала Учителя лежала в траве, маслянисто поблескивая. Ученик Соколов приблизил к ней свое лицо. От кала сильно пахло. Он взял одну из слипшихся колбасок. Она была теплой и мягкой. Он поцеловал ее и стал быстро есть, жадно откусывая, мажа губы и пальцы».

Структура протосюжета соцреалистического поиска осталась неизменной. Только знамя или партбилет заменены человеческими испражнениями, которые поедаются прошедшим посвящение героем. При этом

символический код (знамя, партбилет) заменяется натуралистическим. И тем самым взрывается какая бы то ни было значимость псевдо соцреалистического сюжета. При помощи сниженной пародии Сорокин отменяет ценности, важные для соцреалистической эстетики.

Почти все рассказы Сорокина строятся по подобной схеме. Сначала писатель, используя сюжетные ходы и язык соцреалистической литературы, создает точную стилизацию, и читатель почти уверен, что перед ним производственная или «деревенская» или любовно-романтическая проза советской поры. Но неожиданно происходит совершенно абсурдистский взрыв, который разрушает сюжет, заставляет пересмотреть уже сложившееся впечатление, опровергает все предыдущее.

Б. Соколов отмечает: «этот писатель выворачивает эстетику социалистического реализма наизнанку, стремясь продемонстрировать читателям идиотизм и самого метода, и действительности, которую тот был призван отразить»¹¹³.

Проза Виктора Пелевина

Виктор Пелевин родился в 1962 году в Москве. Окончил Московский энергетический институт. Учился в Литературном институте. Работал инженером и журналистом. Прозу начал писать в 1987 году. Печатался в различных «толстых» журналах и сборниках. К настоящему времени в России издано 7 книг: «Синий фонарь» (1992) – сборник научной фантастики, «Омон Ра» (1993), «Бубен верхнего мира» (1996), «Чапаев и Пустота» (1996), «Жизнь насекомых» (1999), «Generation „П“» (2000). Лауреат нескольких премий. Так как Пелевин родом вышел из научной фантастики, элемент фантастического, так или иначе, присутствует в его вещах, выходящих за пределы собственно жанра фантастики, в тех вещах, в которых Пелевин претендует на большую литературу.

«Омон Ра» (Знамя. 1992. № 5)

Замысел повести «Омон Ра», на наш взгляд, рожден из реплики одного из довлатовских персонажей. Эрик Буш из «Компромисса» Сергея Довлатова после третьей рюмки выкрикивал: «–Гагарин в космос не летал! А все советские ракеты – это огромные консервные банки...»¹¹⁴

Нужно отметить, что персонаж Довлатова – не единственный, кто сомневался в этом. Юрий Анненков, эмигрировавший в Париж, отмечал в своих мемуарах полет в космос Юрия Гагарина. И при этом делал оговорку: «если, конечно, Гагарин его действительно совершил». Иллюзорная природа Советского Союза постоянно заставляла сомневаться в истинности существования того или

¹¹³ Соколов Б. Два лица постсоветской литературы. О прозе Юрия Полякова и Владимира Сорокина// Дружба народов. 1997. № 6. С. 185.

¹¹⁴ Довлатов С. Компромисс// Довлатов С. Избранное.

иною явления в этой фантастической стране. Вот об этом, собственно говоря, и идет речь в повести Пелевина.

Повести предпослано посвящение: «Героям Советского Космоса». Как отмечает критик, в повести педализуется «два мотива нашей вчерашней действительности: культ жертвенности и показуху»¹¹⁵.

Главный герой повести – Омон Кривомазов. Он с детства мечтает стать летчиком. Детство Омона протекает в окружении реалий советской действительности, которые все больше привязывают мальчика к мечте о небе. Живет он недалеко от кинотеатра «Космос», отдыхает в пионерлагере «Ракета», знакомый курит папиросы «Полет», над микрорайоном господствует «металлическая ракета, стоящая на сужающемся столбе титанового дыма, похожем на воткнутый в землю огромный ятаган»¹¹⁶. Детские игры Омона Кривомазова сосредоточены в деревянном самолете, находящемся на детской площадке. «Это был не совсем самолет, а скорее домик с двумя окошками, к которому во время ремонта прибили сделанные из досок снесенного забора крылья и хвост, покрыли все это зеленой краской и украсили несколькими большими рыжими звездами»¹¹⁷.

Очень скоро герой повести Пелевина понимает, что для того, чтобы почувствовать полет вовсе не обязательно взлетать в самолете или ракете, потому что «полет сводится к набору ощущений, главные из которых он давно уже научился подделывать, сидя на чердаке красноразветной крылатой избушки»¹¹⁸. Именно здесь впервые в повести возникает мотив подделки, связанный для героя повести с мечтой о космосе: не самолет, а избушка, не реальный полет, а подделка ощущений от полета.

Герой повести противопоставляет чувства свободы, возникающие в полете, и государственной несвободе, существующие на земле. Поэтому он мало интересуется происходящим на Земле. «Подлинную свободу человеку может дать только невесомость – поэтому, кстати, такую скуку вызывали у меня всю жизнь западные радиоголоса и сочинения разных солженицыных; в душе я, конечно, испытывал омерзение к государству...»¹¹⁹ Социальная свобода – ничто, по сравнению с ощущением космической свободы. Но государство, к которому герой испытывает омерзение, делает его мечты о космосе – единственным местом, где возможна свобода, – фантомом.

Следующий, после домика с зелеными крыльями, обман, связанный с мечтами о космосе Омона Кривомазова, настиг его в пионерском лагере «Ракета». В столовой пионерлагеря Омон со своим другом Митьком видят картонные макеты космических кораблей, свисающих на нитках из-под потолка. Они решают выяснить, что внутри одной из этих ракет. Оказывается, что внутри находилась пластилиновая фигурка космонавта, сидевшая в маленьком картонном кресле. На внутренней части картонной ракеты были

¹¹⁵ Мелихов А. Виктор Пелевин. Омон Ра. Знамя. 1992. № 5//Нева. 1993. № 5-6. С.335.

¹¹⁶ Пелевин В. Омон Ра//Знамя. 1992. № 5. С. 12.

¹¹⁷ Там же. С. 12.

¹¹⁸ Там же. С. 12.

¹¹⁹ Там же. С. 13.

изображены иллюминаторы и приборы управления ракетой в самых мельчайших подробностях. «Но самое интересное, – задумчиво и как-то подавленно сказал Митек, – что там не было двери. Снаружи люк нарисован, а изнутри на его месте – стена с какими-то циферблатами». Дети чувствуют, что они обмануты в чем-то самом сокровенном.

По окончании школы у Омона Кривомазова созревает желание поступать в летное училище. При этом выбор его падает на училище, которое носит героическое имя Маресьева, потому, что Кривомазов помнит «историю легендарного персонажа, воспетого Борисом Полевым!.. Он, потеряв в бою обе ноги, не сдался, а встав на протезы, Икаром взмыл в небо бить фашистского гада»¹²⁰. Пелевин здесь подобно Владимиру Сорокину, стилизует типичную ситуацию советского производственного романа, в которой герой делает свой жизненный выбор, решает важный для него вопрос: кем быть? И так же, как Сорокин, Пелевин чуть позже взрывает эту ситуацию при помощи абсурдного поворота сюжета. Омон Кривомазов становится курсантом и проходит ритуал посвящения в курсанты, перед началом которого замполит летного училища произносит: «мы из вас сделаем настоящих людей в самое короткое время!»¹²¹ Здесь совершенно явственно звучит цитата из Бориса Полевого, произведение которого называется «Повесть о настоящем человеке».

Суть же этого посвящения состоит в том, что курсантам проделывают операцию по удалению нижних конечностей. Физический облик курсантов максимально приближается к облику того, чье имя носит военное училище. Драматическая и героическая судьба Маресьева по воле автора повести оборачивается жутковатым фарсом. А недалеко от летного училища находится Пехотное училище имени Александра Матросова. И читатель понимает, что посвящение в курсанты этого училища происходит соответствующим образом. Подобно Александру Матросову курсанты должны бросаться грудью на амбразуру. А госэкзамен для выпускников училища заключался в том, что нужно было сплясать перед приемной комиссией «Калинку», после чего выпускнику вручался диплом.

Омон избежал всего этого лишь потому, что вместе с Митьком они были зачислены в секретную космическую школу при первом отделении КГБ СССР. И здесь Омона начинают готовить к подвигу.

Выясняется что вся советская космическая мощь – фикция (тут-то мы и вспомним слова довлатовского героя). Омону объясняют, что он будет участвовать в космическом эксперименте. Главная цель этого эксперимента – «показать, что технически мы не уступаем странам Запада и тоже в состоянии отправлять на Луну экспедиции. Послать туда возвращаемый пилотируемый корабль нам сейчас не по силам. Но есть другая возможность – послать туда автоматический экипаж, который не потребует вернуться назад»¹²². Ракета должна доставить на поверхность луны автоматический луноход, который установит с Землей радиосвязь. «Так зачем тогда я?» – резонно спрашивает

¹²⁰ Там же. С. 15.

¹²¹ Пелевин В. Омон Ра//Знамя. 1992. № 5. С. 19.

¹²² Там же. С. 20.

Омон. Ему объясняют, что «Мы не успели технологически победить Запад. Но борьба идей – это такая область, где нельзя останавливаться ни на секунду. Парадокс – и опять же диалектика – в том, что обманом мы помогаем правде...»¹²³ Все это значит, что автоматический луноход на самом деле будет приводиться в движение не автоматикой, а Омоном. Внутри лунохода установлено приспособление типа велосипеда, крутя педали которого, можно привести в движение луноход.

Государство, которое презирает Омон, уловило его в сети своего масштабного государственного обмана. Космические достижения – передовые позиции государства, которыми оно демонстрирует свою мощь и право диктовать собственную политику мировому сообществу. Ради этого можно и нужно идти на глобальную ложь. И Омон вынужден подчиниться государственному насилию над своей волей: он становится соучастником и исполнителем этого обмана. Таким образом, мотив подделки, который возникает на первых страницах повести, разрастается до грандиозных размеров, принимает общегосударственный масштаб. Для того, чтобы доказать силу и правоту идеи социализма, государство идет на обман общества.

После длительных тренировок, которые заключаются в том, что Омон, скрючившись в три погибели, крутит педали в так называемом автоматическом луноходе, после прослушивания учебной дисциплины «Сильные духом», Омона отправляют на Луну.

Когда Омон «прибывает на Луну», он выполняет задание: преодолевает 70 километров по поверхности Луны, устанавливает радиовымпел. После чего он должен был выстрелить в себя: в этом и заключался тот подвиг, к которому готовили Омона в секретной космической школе (не выдать своего присутствия в автоматическом луноходе и не вернуться обратно на землю). То есть он оказывается в роли пластилинового космонавта в ракете, из которой нет выхода. Это метафора лживой и безвыходной ситуации.

Омон выполняет приказ, но случается непредвиденное: пистолет дает осечку. Омон падает без сознания. А когда сознание возвращается к нему, выясняется, что он лежит возле лунохода, который находится в заброшенном тоннеле Московского метро, а не на Луне. Омон бежит, в него стреляют. После чего он оказывается в помещении, где из тайника он подсматривает чудовищную по своей фантастичности сцену. «В первый момент мне показалось, что я попал в какой-то огромный древнеримский планетарий. На очень высоком сводчатом потолке стеклом и жемчужной поблескивали далекие звезды, включенные примерно в треть накала. Метрах в сорока от меня стоял старый рельсовый кран; на его стреле, метрах в четыреста от пола, парил похожий очертаниями на огромную бутылку корабль «Салют» с пристыкованным к нему космическим грузовиком «Агдам Т-3»; корабль был надет на стрелу, как пластмассовая модель самолета – на ножку подставки.

¹²³ Там же. С. 23.

Видимо, вся конструкция была слишком тяжелой для одного крана, потому что корму космического грузовика поддерживали два или три упертых в пол длинных бревна; они были различимы в полутьме, но когда совсем рядом сломной зажглись два прожектора, они стали практически невидимы, потому что, как и стена за ними, были выкрашены черной краской и облеплены мерцающими в электрических лучах кусочками фольги». Внизу стоял столик с микрофоном, за которым сидел человек в штатском. За его спиной был фанерный щит с надписью «Время». На глазах Омона готовилась так называемая прямая трансляция из космоса.

«Сейчас мы находимся на переднем крае советской космической науки, – произносит диктор, – в одном из филиалов ЦУПа. Седьмой год несут орбитальную вахту космонавты Армен Везиров и Джамбул Межелайтис. Этот полет – длиннейший в истории – сделал нашу страну лидером мировой космонавтики». После чего из подвешенной к крану ракеты появляются космонавты и, имитируя движения в вакууме, привинтили к корпусу ракеты «астрофизический модуль «Квант»».

Заканчивается повесть тем, что Омон Ра, спасаясь от преследования двух псевдокосмонавтов, неизвестными путями выбирается из подземного космоса на землю.

«Чапаев и Пустота»

Впервые роман был опубликован в журнале «Знамя» в №№ 4-5 за 1996 г. В небольшом предисловии Пелевин отмечает, что имя действительного автора этого произведения не может быть названо, и рукопись публикуется под фамилией редактора, т.е. самого Пелевина. Далее Пелевин отмечает: «подлинная ценность этого документа заключается в том, что он является первой в мировой культуре попыткой отразить художественными средствами древний монгольский миф о Вечном Невозвращении»¹²⁴.

Главный герой повести – Петр Пустота. Действие начинается с того, что он, спасаясь от преследования, сбегает из революционного Петрограда в Москву. Тут он встречается своего бывшего одноклассника по гимназии, Фон Эрнена. Тот оказывается сотрудником ЧК по кличке Григорий Фанерный, который едва не арестовал главного героя. Однако случилось так, что Петр Пустота сам убивает Фон Эрнена. А затем его самого начинают принимать за товарища Фанерного, и он с двумя матросами – Жербуновым и Барболиным – отправляется на задание в литературное кабаре «Музыкальная табакерка». Здесь он встречается с Чапаевым. Однако Чапаев предстает перед нами в очень необычном виде. Это утонченный интеллектual весьма изящного вида с тонкими длинными пальцами, который рассуждает в категориях буддистской философии о великой пустоте и вечном возвращении, играет на рояле фугу Моцарта, является великим мистиком и т.д.

Дело в том, что Пелевин взялся за задачу ниспровержения мифического образа Чапаева, каким он сложился в массовом сознании, нашедшем отражение

¹²⁴ Пелевин Виктор Чапаев и Пустота// Знамя. 1996. № 4. С. 27.

во всем известных анекдотах о Чапаеве, в книге Д. Фурманова «Чапаев» (1923), в знаменитом фильме о Чапаеве 30-х годов братьев Васильевых. Вместо этого мифа Пелевин предлагает другой, где Чапаев – не столько реальный исторический персонаж, от которого в сознании современного человека, в общем-то, ничего не осталось, сколько некая мифологема, которую можно перемещать в разные мифологические пространства, – будь то миф о герое Гражданской войны или миф о Внутренней Монголии духа. Пелевин полагает, что Чапаев «соткан из чужих слов, оторван от любой реальности (самое ненавистное Пелевину понятие), потому и близок вожделенной пустоте»¹²⁵. Собственно говоря, Пелевина и не интересует Чапаев как историческая личность. В его задачу не входит стремление восстановить историческую истину о Чапаеве. Его задача – создать новый миф.

Вот при этом заново мифологизированном Чапаеве главный герой повести и становится тем Петькой – комиссаром Чапаева, который в наше время стал героем анекдотов, наряду с самим Чапаевым.

Но если читатель полагает, что дальнейшее повествование посвящено приключениям Василия Ивановича Чапаева и Петьки, то он ошибется. Действие повести происходит не в трехмерном мире, он лишь – иллюзия, которую необходимо преодолеть, а в сознании Петра Пустоты. Сознание пелевинского персонажа имеет сложную многоуровневую структуру, у которой отсутствуют четкие границы между уровнями. Поэтому сознание оказывается плавающим, дрейфующим. Герой Пелевина в своем сознании изменчивый, как Протей, не может однозначно идентифицировать себя с какой-либо одной ипостасью. В голове у него существует «торжественный хор многих «я»»¹²⁶. Главной проблемой Пустоты является необходимость «избавиться от всех этих мыслей и чувств самому, оставив свой так называемый внутренний мир на какой-нибудь помойке»¹²⁷.

Поэтому Петр Пустота, оказавшийся в начале повести Петькой при Чапаеве, неожиданно для читателя, который уже смирился с этой метаморфозой, вдруг оказывается в роли больного в психиатрической больнице. Там он встречается со своими старыми знакомыми – Жербуновым и Барболиным. Но если в мифическом локусе Гражданской войны они были революционными матросами, то теперь они – медбратья психбольницы, в которой оказывается герой Пелевина.

Здесь, в психиатрической больнице, Петра Пустоту стремятся вылечить от шизофрении. Его диагноз: «раздвоение ложной личности». Ложная личность Петра Пустоты «развита в таких деталях, что почти полностью вытесняет и перевешивает настоящую»¹²⁸. Его ложная личность живет в восемнадцатом, или девятнадцатом году. И эта ложная личность воображает себя Петькой, комиссаром Чапаева, который отличился в бою под станцией Лозовая.

¹²⁵ Андрей Немзер В каком году – рассчитывай... (Заметки к вечному сюжету «Литература и современность») // Знамя. 1998. № 5. С. 203.

¹²⁶ Пелевин Виктор Чапаев и Пустота // Знамя. 1996. № 4. С. 85.

¹²⁷ Там же. С.100.

¹²⁸ Там же. С. 77.

В разговоре с лечащим врачом – Тимуром Тимуровичем – выясняется, что в структуру сознания и психики Петра Пустоты заложена буддистская идея пустоты. Врач говорит о том, что мировосприятие Китая «построено на том, что мир деградирует, двигаясь от некоего золотого века во тьму и безвременье. Для них абсолютный эталон остался в прошлом, и любые новшества являются злом в силу того, что уводят от этого эталона еще дальше. <...> для классической китайской ментальности любое движение вперед будет деградацией. А есть другой путь – тот, по которому всю свою историю идет Европа <...> Здесь идеал мыслится не как оставшийся в прошлом, а как потенциально существующий в будущем. И это сразу же наполняет существование смыслом. <...> Это идея развития, прогресса, движения от менее совершенного к более совершенному»¹²⁹. То есть идея истории противопоставлена идее вечности. Идея движения противопоставлена идее вечного возвращения или невозвращения. Главный вектор движения произведения Пелевина и есть движение из истории в вечность, из действительности в метафизическое пространство. И все равно, какие средства помогают выскочить из этой гнетущей героев Пелевина реальности, будь то кокаин или буддистская мистика.

В психиатрической больнице Петр Пустота оказывается в отделении с другими больными, у которых тот же диагноз, что и у него: «раздвоение ложной личности».

Это Володин – предприниматель, как сейчас говорят, новый русский. Он себя отождествляет с небесным светом, сошедшим на землю.

Это другой пациент мужского пола, ложная личность которого является женщиной, носящей имя Мария, – героини мексиканского сериала «просто Мария». Эта «просто Мария» встречается со Шварценеггером – идеалом мужественности и героизма массового сознания. Шварценеггер садится в кабину самолета, просто Мария – на крыло самолета. Они взлетают. Просто Мария падает, ударяясь об Останкинскую телебашню. Оказывается в больнице.

Пациент Семен Сердюк в пространстве своей ложной личности встречается с японцем Кавабатой, который предлагает ему работать в своей фирме менеджером. Но для этого Сердюк должен пройти определенное испытание на созвучие своего сознания с японским менталитетом. Когда он разгадывает символику древней японской гравюры, Кавабата посвящает его в самураи клана Тайра. И Сердюк дает клятву о том, что готов связать свою жизнь и смерть с кланом Тайра. Далее дело оборачивается таким образом, что «торговый дом Тайра» разорен. И честь самурая требует от Сердюка сделать харакири. Кавабата подробно инструктирует его о линиях надреза, которые должен сделать на своем животе Сердюк. И, в конце концов, добивает Сердюка, после чего Сердюк просыпается в сумасшедшем доме с диагнозом: попытка суицида на алкогольной почве. Возникает важный для Пелевина мотив смерти как пробуждения в иной жизни.

¹²⁹ Там же. С. 47.

Подобное происходит и с Петром Пустотой. В отделении, где находятся пациенты с ложным раздвоением личности, завязывается драка. И в этой драке пациент, который отождествляет себя с «просто Марией», опускает гипсовый бюст Аристотеля на голову Петру Пустоте, после чего тот приходит в себя и ощущает себя Петькой – комиссаром Чапаева, который ранен в бою под станцией Лозовая, и который частично потерял память. И наоборот, когда герой отождествляет себя с Петькой при Чапаеве, ему снятся кошмары о том, как его мучают в психбольнице. Когда герой отождествляет себя с Петром Пустотой, который лечится от шизофрении, ему грезятся сцены, происходящие между Петькой, Чапаевым, Анной и Котовским. Таким образом, Пелевин с позиции буддистской философии стремится утвердить мысль о том, что сознание не является формообразующим элементом человеческой личности, что личность – это фантом, субстанция, не обладающая самосуществованием. Что логические категории, выработанные человеческим сознанием, не способны отразить последней онтологической истины человеческого существования и ответить на вопрос об отношении человеческой жизни к океану бытия.

Свою точку зрения на этот вопрос предлагает Григорий Котовский. Он смотрит на лампу, состоящую из спиртовки и длинной стеклянной колбы, где в подкрашенном глицерине плавали комки воска, и рассуждает: «Если какой-нибудь из этих комочков воска считает, что он – форма, которую он принял, то он смертен, потому что форма разрушится. Но если он понимает, что он – это воск, то что с ним может случиться? <...> Единственный путь к бессмертию для капли воска, это перестать считать, что она капля, и понять, что она и есть воск. Но поскольку наша капля сама способна заметить только свою форму, она всю свою короткую жизнь молится Господу Воску о спасении этой формы, хотя эта форма, если вдуматься, не имеет к ней никакого отношения. При этом любая капелька воска обладает теми же свойствами, что и весь его объем. <...> Капля великого океана бытия – это и есть весь этот океан, сжавшийся на миг до капли. Но как, скажите как объяснить это кусочкам воска, больше всего боящимся за свою мимолетную форму? Как заронить в них эту мысль? Ведь именно мысли мчат к спасению или гибели, потому что и спасение, и гибель – это тоже, в сущности, мысли»¹³⁰. Котовский понял, что формы не существуют: воск может принять любую форму. Но Чапаев идет в этом смысле дальше Котовского. С его точки зрения, сами воск и самогон – всего лишь формы, про которые можно сказать только то, что «ничего такого, что их принимает, нет. <...> На самом деле нет ни воска, ни самогона. Нет ничего. И даже этого «нет» тоже нет»¹³¹. Любая форма это – пустота. Но и наоборот. Пустота это – любая форма. Пустота значима своей абсолютной потенциальностью. Пустота есть «абсолютно все, что только может быть»¹³².

Пелевинские герои не живут в истории потому, что история для них слишком мелкий масштаб человеческого бытия. Так, Омон Ра, о котором говорилось выше, презирает историю и рвется в космос, считая его

¹³⁰ Там же. № 5. С. 40.

¹³¹ Там же. С. 94.

¹³² Там же. С. 100.

внеполитическим и внегосударственным фактом бытия, в то время как государство давно ввело космос в сферу идеологической борьбы и политического контроля.

Так, Петька смотрит на панораму города и он ему представляется кучей мусора, «нанесенного дождевыми потоками в яму». Далее он рассуждает: «Я вдруг с удивлением понял, что я – часть мира, расположенного на дне этой гигантской сточной канавы, где идет какая-то неясная гражданская война, где кто-то жадно делит крохотные уродливые домики, косо нарезанные огороды, веревки с разноцветным бельем, чтобы крепче утвердиться на этом буквальном дне бытия»¹³³. Этому взгляду противопоставлена точка зрения китайского мудреца и коммуниста по имени Цзе Чжуан. «Ему часто снился один сон – что он красная бабочка, летающая среди травы. И когда он просыпался, он часто не мог взять в толк, то ли это бабочке приснилось, что она занимается революционной работой, то ли это подпольщик видел сон, в котором он порхал среди цветов. Так вот, когда этого Цзе Чжуана арестовали в Монголии за саботаж, он на допросе так и сказал, что он на самом деле бабочка, которой все снится. Поскольку допрашивал его сам барон Юнгern, а он человек с большим пониманием, следующий вопрос был о том, почему эта бабочка за коммунистов. А он сказал, что он вовсе не за коммунистов. Тогда его спросили, почему в таком случае бабочка занимается подрывной деятельностью. А он ответил, что все, чем занимаются люди, настолько безобразно, что нет никакой разницы, на чьей ты стороне»¹³⁴. С этой точки зрения, жизнь – не история, жизнь – сон, пустота и поэтому «совершенно неважно, что тебе приснится»¹³⁵.

В повести появляется Юнгern фон Штернберг, который в Гражданскую войну командовал Азиатской Конной Дивизией, а сейчас – Особым Полком Тибетских Казаков, которые являются защитниками Внутренней Монголии. Он – Черный Барон, о котором сложена песня в период Гражданской войны. Но он же в повести и проводник Петра Пустоты в inferнальную Внутреннюю Монголию. Они попадают в один из филиалов загробного мира, куда попадают главным образом лица, при жизни бывшие воинами. Здесь отсутствует время и пространство, здесь момент является дверью в вечность. Сюда Черный Барон увлекает Петьку для того, чтобы тот понял, что реальный мир тревог и страстей, мыслей ни о чем, бега в никуда есть мир душевнобольных. На самом же деле ничего нет ни дома душевнобольных, ни мира, ни Черного Барона, ни Чапаева. Есть только великое ничто. И истина – в приобщении к этому ничто. Петька – поэт и у него есть строки, в которых по-своему переживается эта идея космической пустоты: «Но в нас горит еще желанье, к нему уходят поезда, и мчится бабочка сознания из ниоткуда в никуда».

Ткачи Фурманова – совершенно анархическая масса. Они напиваются, начинают стрелять. Нависает угроза над Чапаевым. Ткачи искренне верят, что Чапаев продал душу дьяволу. Чапаев сидит в баньке. Туда приходит Петька. Они пьют самогон. Перепившиеся ткачи Фурманова приближаются к баньке,

¹³³ Там же. С. 4.

¹³⁴ Там же. С. 43.

¹³⁵ Там же. С. 43.

начинают ее обстреливать. Чапаев выплескивает керосин на пол и швыряет в него горящий фитиль. Начался пожар. Чапаев и Петька скрываются в подземном ходе, который выводит их к стогу сена, скрывающего чапаевский броневик. Здесь их ждет Анна. Фурмановцы окружают броневик, обстреливают его. Анна по приказу Чапаева использует так называемый глиняный пулемет.

На самом деле это никакой не пулемет. Много лет назад жил будда Анагама. Он не тратил времени на объяснения, а просто указывал на вещи мизинцем своей левой руки, и сразу же после этого проявлялась их истинная природа – пустота. Когда он указывал на гору, она исчезала, когда он указывал на реку, она тоже пропадала. Все закончилось тем, что он указал мизинцем на самого себя и после этого исчез. От него остался только левый мизинец, который его ученики спрятали в куске глины. Глиняный пулемет и есть этот кусок глины с мизинцем Будды. Этот пулемет попал к Чапаеву. И теперь Чапаев пустил его в ход. Он направил его на фурмановских ткачей, после чего выразилась их истинная сущность. Они превратились в ничто, вернувшись к своему первосостоянию. Вместе с фурмановскими ткачами исчезает и весь мир потому что мизинец указал на все, что было в мире.

Чапаев и Пустота оказываются на берегу великого Ничто, которое омывает их как река Урал. Они растворяются в абсолютной пустоте, оказываются в своем нерожденном прошлом, на своей прародине

Котовский, уехав в Париж, предпочитает остаться в реальном мире суеты и переживаний. Кроме того, он стремится втянуть истинную абсолютную пустоту в ложное движение реального мира. По мнению Петра Пустоты, именно Котовский является автором анекдотов о Петьке и Чапаеве, порочащих их приобщение к великой пустоте.

В сумасшедшем доме вспоминают анекдоты о Чапаеве: «Котовский прислал Чапаеву из Парижа красной икры и коньяка. А Чапаев пишет в ответ: «Спасибо, самогонку мы с Петькой выпили, хоть от нее клопами и воняло, а клюкву есть не стали – уж больно рыбой несет»»¹³⁶.

Петр Пустота в ответ на это замечает, что все в этой истории подверглось искажению. И вспоминает, как это было на самом деле. «Котовский ничего не прислал из Парижа. А нечто похожее было. Мы сидели в ресторане, действительно пили коньяк и закусывали красной икрой – я понимаю, как это звучит, но черной там не было. У нас был разговор о христианской парадигме, и поэтому мы говорили в ее терминах. Чапаев комментировал одно место из Сведенборга, где луч небесного света упал на дно ада и показался душам, которые там живут, зловонной лужей. Я понял это в том смысле, что трансформируется сам этот свет, а Чапаев сказал, что природа света не меняется, и все зависит от субъекта восприятия. Он сказал, что нет таких сил, которые не пускали бы в рай грешную душу – просто она сама не желает туда идти. Я не понял, как такое может быть, и тогда он сказал, что икра, которую я ем, показалась бы какому-нибудь из ткачей Фурманова клюквой, от которой

¹³⁶ Там же. С. 103.

воняет рыбой»¹³⁷. То есть получается, что Котовский своими выдуманными анекдотами вытащил Чапаева и Петьку из чаемой ими пустоты, придумал им «пошлые» биографии, посадил Петьку в сумасшедший дом.

Петр Пустота выписывается из больницы для душевнобольных, которая, как выясняется, находится на «Станции Лозовая», добирается до города, попадает в то кафе, где он когда-то впервые повстречал Чапаева. Здесь он устраивает дебош со стрельбой, во время которого выбирается из кафе черным ходом. Попадает в броневик Чапаева. И они окончательно покидают земную реальность и теряются в песках Внутренней Монголии.

Чем значимо творчество Пелевина? Почему это – наиболее из дискутируемых авторов? На эти вопросы, как нам кажется, смог ответить Андрей Немзер, который писал: «Пелевин – идеальный выразитель коллективного бессознательного 1990-х годов»¹³⁸. Конец XX столетия – время, когда коренным образом преобразуется, меняется человеческое сознание, благодаря множеству факторов, влияющих на этот процесс. И одним из важнейших компонентов коллективного бессознательного 1990–х годов является невозможность воспринимать современную действительность как движущийся исторический процесс. Но если история перестает быть категорией человеческого сознания, на ее месте закономерно образуется великая пустота. Идеологом этого процесса и стал В. Пелевин, который «адресуясь к каждому (к каждому обиженному временем и не желающему признать свою ему сопричастность), утверждает: отождестви себя с Пустотой (пустотой), пойми, что окружающий мир пакостен, иллюзорен и не имеет к тебе ни малейшего касательства, – и ты свободен»¹³⁹.

«Generation ,П'» (1999)

Роман В. Пелевина о поколении Пепси это произведение о превращении интеллектуального пространства человеческой жизни в пространство современных информационных технологий. Вавилен Татарский – главный герой романа, в прошлом студент Литинститута, превращается в создателя рекламных слоганов, потому что читателей, поглощающих художественную продукцию, практически не осталось. А реклама – то, что читается, слушается, смотрится всеми. Она имеет многомиллионную читательскую аудиторию, причем, вовлекает в этот процесс, даже если ты не желаешь в нем участвовать. Это роман о современном человеке, вырабатывающем и поглощающем информацию. Это роман о манипуляции массовым сознанием при помощи самых примитивных и одновременно изоощренных способов. И более того, это роман – о том, что реальной жизни нет, есть пустота, которая прикрыта иллюзорным моделированием жизни. Средства массовой информации – главный организатор и участник в этом создании симулякров (копии без оригинала).

¹³⁷ Там же. С. 103.

¹³⁸ Андрей Немзер В каком году – рассчитывай... (Заметки к вечному сюжету «Литература и современность») // Знамя. 1998. № 5. С. 204.

¹³⁹ Там же. С. 204.

Татьяна Толстая «Кысь»

Татьяна Толстая родилась в 1951 г. в Ленинграде. Закончила классическое отделение филологического факультета ЛГУ. С 1974 г. живет в Москве. Начало литературной работы относится к концу 1970-х годов. В 1987 г. вышел сборник «На золотом крыльце сидели...»

Роман Татьяны Толстой «Кысь» долгое время ожидался, предвкушался, анонсировался и в самом конце 2000 г., наконец-то, появился. В таком появлении был немалый момент расчета на «последний роман» уходящего века и уходящего тысячелетия.

Замысел романа, по замечанию самой Татьяны Толстой, родился под впечатлением от чернобыльской катастрофы, произошедшей в 1986 г. И так, произошел глобальный взрыв, что же будет делать человечество в этой ситуации? Таков отправной вопрос для построения «Кыси» Т. Толстой.

В центре внимания автора городок Федор-Кузьмичск, окруженный кривыми странными лесами, полями с подозрительно ярким разнотравьем, какими-то утробными топями и прочими радиоактивными диковинками. После Взрыва уцелевшие существа представляют собой нечто химерическое. Обитатели городка отягощены различными последствиями: «У кого руки словно зеленой мукой обметаны, будто он в хлебеде рылся, у кого жабры; у иного гребень петушиный али еще что. А бывает, что никаких Последствий нет, разве к старости прыщи из глаз попрут а не то в укромном месте борода расти учнет до самых колен. Или на коленях ноздри вскочат»¹⁴⁰

Население Федор-Кузьмичска складывается из голубчиков, родившихся после взрыва, перерожденцев – «Волосатые, черные – страсть. Вся шерсть по бокам в колтуны свалямши. Морды хамские». До взрыва перерожденцы были блатниками («сервант зеркальный, телевизор «Рубин» – трубка итальянская, стенка югославская – шурин достал, санузел раздельный, фотообои золотая осень, плитка трехконфорочная, холодильник двухкамерный, пиво баночное, водка на лимонных корочках, помидорки кубанские, огурчики эстонские с пупырышками, паюсную ели, зернистую западло держали». Кроме голубчиков и перерожденцев были «прежние», это – интеллигенция, пережившая Взрыв, и теперь после Взрыва «прежние» не старятся и не умирают собственной смертью: «Это уж так: ежели кто не тютюхнулся, когда Взрыв случился, тот уж после не старится. Это у них такое последствие. Будто что в них заклинило»¹⁴¹.

По мысли Т. Толстой, мир после техногенной катастрофы как бы возвращается к той точке отсчета исторического существования России, где, собственно говоря, и начинается техническое развитие страны. Т.е. в состояние допетровской Руси, в состояние доевропейской культуры, в стихию фольклора и языческого сознания. Язык «Кыси» и стремится соответствовать такой фольклорно-языческой стилистике. Поэтому мир голубчиков полон

¹⁴⁰ Толстая Татьяна. Кысь. М., 2001. С. 16.

¹⁴¹ Там же. С. 16.

фантастическими существами, главным из которых является «Кысь»: «На севере – дремучие леса, бурелом, ветви порты цепляют, сучья шапку с головы рвут. В тех лесах, старые люди, сказывают, живет кысь. Сидит она на темных ветвях и кричит так дико и жалобно: кы-ысь! кы-ысь! – а видеть ее никто не может. Пойдет человек так вот в лес, а она ему на шею-то сзади: хоп! И хребтину зубами: хрусь! – а когтем главную-то жилочку нащупает и перервет, и весь разум из человека и выйдет»¹⁴².

Основой экономики голубчиков, живущих в Федор-Кузьмичске является мышь: главный продукт питания, меновая рыночная единица. Из мышинных шкурок шьется одежда, из мышиноного сала топятся свечи и т.д.

Главный герой «Кыси» Бенедикт – сын «прежней» (его мать в жизни до Взрыва получила университетское образование) и голубчика. Сам Бенедикт хотел податься в истопники, небольшую, да власть иметь в своих руках в виде углей, за которыми приходят прозевавшие в своей избе голубчики. «Да вышло по-матушкиному. Уперлась: три, говорит, поколения ЭНТЕЛЕГЕНЦЫИ в роду было, не допущу прерывать ТРОДИЦЬЮ»¹⁴³. Бенедикт выучил азбуку и пристроен работать в Рабочую Избу, переписывать в берестяные тетрадки то, что сочинил Федор Кузьмич. А это и проза, и стихи:

Горные вершины
Спят во тьме ночной;
Тихие долины
Полны свежей мглой;
Не пылит дорога,
Не дрожат листья...
Подожди немного,
Отдохнешь и ты.

Или:

Бессонница. Гомер. Тугие паруса.
Я список кораблей прочел до середины:

Или:

О весна без конца и без краю!
Без конца и без краю мечта!
Узнаю тебя, жизнь, принимаю,
И приветствую звоном щита!

После переписывания берестяные тетрадки продаются на базаре простым голубчикам. Пользуясь утратой культурной памяти у голубчиков, Федор Кузьмич приписывает самому себе все сохранившиеся тексты, запечатленные в старопечатных книгах и собранных у него в библиотеке. Простым голубчикам иметь старопечатные книги строго запрещено. Вначале причина запрета была в радиации, которую накопили в себе книги. Затем причина изменилась: уже безрадиационные книги, в качестве источника культуры, информации,

¹⁴² Там же. С. 7.

¹⁴³ Там же. С. 21.

исторической памяти, должны принадлежать лишь сильным мира сего. Так информация является условием формирования среды существования голубчиков, способом манипулирования массовым сознанием обитателей Федор-Кузьмичска.

И здесь «наибольшему мурзе» противостоит Никита Иванович, из бывших интеллигентов, а ныне – Главный Истопник (огонь он добывает собственным дыханием, такое ему досталось Последствие). Он по-своему желает восстановить прерванную культурную традицию. Никита Иванович по всему городку начал ставить столбы с надписями «Никитские ворота», «Волхонка», «Кузнецкий мост», «Страстной бульвар», «Арбат» и т.д. Это топонимы Москвы. И Никита Иванович, хочет, чтобы живущие ныне голубчики восстановили культурно-историческую память. Именно культурно-историческую, поскольку социально-государственная память, видимо, сохранилась у голубчиков на генетическом уровне. И в своем социальном устройстве голубчики, по-прежнему, ориентируются на восток: «На севере – дремучие леса, бурелом, ветви переплелись и пройти не пускают <...> На запад тоже не ходи. <...> На юг нельзя. Там чеченцы. Сначала все степи, степи – глаза вывалятся смотреть, – а за степями чеченцы. <...> Нет, мы все больше на восход от городка ходим. Там леса светлые, травы долгие, муравчатые. В травах – цветики лазоревые, ласковые...»¹⁴⁴ Эта ориентация на Восток не только географическая, но государственно-устроительная: всякий чин, обладающий властью, зовется «мурзой», ну а Федор Кузьмич – «наибольшим мурзой».

Поэтому городок Федор-Кузьмичск, лежащий ныне на месте бывшей Москвы, в качестве образца организационной государственной структуры вновь имеет восточную тиранию. История, вернувшаяся вроде бы после Взрыва вспять, вновь оказалась в традиционной государственной колее.

По сюжету романа Бенедикт женится на Оленьке, которая в Рабочей Избе рисовала картинки в берестяных тетрадках, и становится зятем Генерального Санитара Кудеярова. В доме у Кудеярова Бенедикт обнаруживает большую библиотеку старопечатных книг и становится заядлым читателем. Он поглощает все книги без разбора, начиная с романов и заканчивая «Маринадами и соленьями», с Платона до «Плейбоя». Читая книгу, Бенедикт находится как будто бы под гипнозом: «Вот читаешь, губами шевелишь, слова разбираешь, и вроде ты сразу в двух местах обретаешься: сам сидишь али лежишь, ноги подогнувши, рукой в миске шаришь, а сам другие миры видишь, далекие али вовсе небывшие, а все равно как живые. Бежишь, али плывешь, али в санях скачешь: спасаешься от кого али сам напасть задумал, – сердце колотится, жизнь летит...»¹⁴⁵ Однако наступает такой момент, когда все книги до одной оказались прочитанными. А читать по второму разу Бенедикту скучно, не интересно, перечитывать книгу он не умеет: «Пробовал прежние книги перечитывать, да это же совсем не то. Никакого волнения, ни трепета али

¹⁴⁴ Там же. С. 7-13.

¹⁴⁵ Там же. С. 183.

предвкушения нету. Всегда знаешь, что дальше-то случилось; ежели книга новая, нечитанная, так семь потов спустишь волнуясь: догонит али не догонит?! Что она ему ответит?! Найдет он клад-то? Али вороги перехватят?! А тут глазами по строчкам вяло так водишь и знаешь: найдет; али там догонит; поженятся; задушит; али еще что»¹⁴⁶. Ему нужна лишь непосредственная, первичная реакция на сюжет.

Лишившись источника волнения и трепета, которых он не испытывал в жизни, Бенедикт, вооружившись крюком двуострым и лозунгом «Искусство гибнет!», отправляется на охоту за старопечатными книгами к голубчикам, а затем вместе с Кудеяровым «делает революцию», свергая Федора Кузьмича. В конце концов, Бенедикт поставлен перед выбором: гибель человека или гибель книг. И он выбирает гибель Главного Истоппника ради сохранения книг.

¹⁴⁶ Там же. С. 259.

Тексты

Распутин В. Пожар//Наш современник. 1985. № 7.

Астафьев В. Печальный детектив// Октябрь. 1986. № 1.

Айтматов Ч. Плаха//Новый мир. 1986. № 6, 8, 9.

Каледин С.Е. Смирненное кладбище. М., 1987 или: // Новый мир. 1987. № 5. Стройбат.М., 1991. Или: //Новый мир. 1989. № 4.

Ермаков О. Афганские рассказы// Знамя. 1989. Кн. 10. Знак зверя// Знамя. 1992. № 6-7. Транссибирская пастораль// Знамя. 1997. № 8.

Искандер Ф.А. Сандро из Чегема. Кролики и удавы. М., 1988 или: Кролики и удавы// Юность. 1987. № 9.

Аксенов В.П. Остров Крым. М., 1990. Или: Юность.1990. № 1-5.

Довлатов С.Д. Зона. Компромисс. Чемодан. Иностранка// Довлатов С. Собрание прозы В: 3 т. М., 1995.

Ерофеев Вен. Москва-Петушки. М., 1989.

Маканин В.С. Сюр в пролетарском районе// Новый мир.1991.№ 9. Кавказский пленный//Новый мир. 1995. № 4. Андеграунд, или Герой нашего времени// Знамя. 1998. № 1-4. Или: М., 1998.

Попов Е.А. Жду любви невероломной. М., 1989. Душа патриота, или Различные послания Ферфичкину// Волга.1989. №2.

Пьецух Вяч. Новая московская философия// Новый мир. 1989. № 2. Или: М., 1989. Роммат. М., 1990.

Петрушевская Л.С. Бессмертная любовь. М., 1998. По дороге бога эроса. М., 1993. Свой круг. М., 1990.

Толстая Т.Н. «На золотом крыльце сидели...» М., 1987. Кысь. М., 2000.

Токарева В.С. Коррида. М., 1993. Летящие качели. М., 1987.

Соколов С. Школа для дураков М., 1990. Или: //Октябрь. 1989. № 3. Палисандрия. М., 1992 или // Октябрь. 1991. № 9-11.

Владимов Г. Генерал и его армия. М., 1999.

Пелевин В. Омон Ра// Знамя. 1992. № 5. Жизнь насекомых// Знамя. 1993. № 4. Желтая стрела//Новый мир. 1993. № 7. Чапаев и Пустота// Знамя. 1996. № 4-5. Generation «П». М., 2000.

Сорокин В. Сергей Андреевич. Норма. Очередь. Сердца четырех. Заседание парткома// Стрелец.1991. № 3. Тридцатая любовь Марины. Роман. М., 1995. Голубое сало. М., 1999

Улицкая Л. Медя и ее дети. М., 1998. Казус Кукоцкого. М., 2000.

Темы рефератов

1. Художественно-публицистический характер повести «Пожар» В. Распутина
2. Современное общество в «Печальном детективе» В. Астафьева
3. Нравственная проблематика в романе Ч. Айтматова «Плаха»
4. «Жесткая проза» С. Каледина: повесть «Смирненное кладбище»
5. «Жесткая проза» С. Каледина: повесть «Стройбат»
6. Традиции «лагерной прозы» в «Зоне» С. Довлатова
7. Идея компромисса в повести С. Довлатова «Компромисс»
8. Образ Пушкина в «Заповеднике» С. Довлатова
9. Идея альтернативной истории в романе В. Аксенова «Остров Крым»
10. Образ свободного человека в поэме Вен. Ерофеева «Москва – Петушки».
11. Мотив дороги в поэме Вен. Ерофеева «Москва – Петушки»
12. Художественная модель тоталитарного общества в повести Ф. Искандера «Кролики и удавы»
13. «Маленький человек» в рассказах Евг. Попова
14. Пародия в романе Евг. Попова «Душа патриота, или Различные послания Ферфичкину»
15. Тема альтернативной истории в романе Вяч. Пьецуха «Роммат»
16. Функция иронии в романе Вяч. Пьецуха «Новая московская философия»
17. Функция цитаты в романе Вяч. Пьецуха «Новая московская философия»
18. Проблематика рассказов Л. Петрушевской (на примере 2-3 рассказов)
19. Проблематика рассказов Т. Толстой («На золотом крыльце сидели»)
20. Проблематика романа Т. Толстой «Кысь»
21. Проблематика рассказов В. Токаревой
22. Проблематика романа Саши Соколова «Палисандрия»
23. Основные эстетические особенности постмодернистской прозы.
24. Основные эстетические особенности постмодернистской поэзии.
25. Языковая игра в литературе постмодернизма.
26. Рассказы В. Сорокина и эстетические особенности соц-арта.
27. Проблематика романа В. Пелевина «Чапаев и Пустота».
28. Идея иллюзорности социально-исторической действительности в произведениях В. Пелевина.
29. Проблема манипулирования массовым сознанием в романе В. Пелевина «Generation «П»
30. Полемика вокруг романа Г. Владимова «Генерал и его армия»
31. Проблематика романа Г. Владимова «Генерал и его армия»
32. Реальное и мифологическое в романе «Знак зверя» О. Ермакова

Список критических работ

В. Астафьев

- Адамович А.* Урок правды// Литературная газета. 1986. 19 марта.
- Горшенин А.* Уходящее и наступающее // Сибирские огни. 1987. № 6.
- Гуцало Е.* Талант мужественный и щедрый// Радуга. Киев. 1990. № 12.
- Золотусский И., Карякин Ю., Кожин В., Ланищиков А., Роднянская И., Соколов В., Старикова А., Латынина А., Кривицкий Е.* Художник или публицист – кто прав?// Литературная газета. 1986. 27 авг.
- Золотусский И.* Донкихот из Вийска// Новый мир. 1986. № 7.
- Иванов Д.* Время пришло// Огонек.1986.№ 14.
- Зубков В.* Начиная с себя// Север. 1986. № 10.
- Контюг Н.* Герой нашего времени// Сибирские огни.1988.№ 11.
- Ланищиков А.* Вечно живая исповедь// Москва.1986. № 9.
- Лейдерман Н.* Почему не смолкает колокол?// Урал.1988. № 2.
- Молдавский Д.* Сарказм и боль Леонида Сошникова// Урал. 1987. № 1.
- Павлова М.* «Такая вот картина жизни...»// Книжное обозрение. 1987.15 мая (№20).
- Панков А.* Если говорить об идеях... // Сибирские огни. 1989.№ 11.
- Семенюк М.* О публицистичности прозы: роман В. Астафьева «Печальный детектив»// Литература в школе.1987. № 1.
- Тяпугина Н.* О романе В. Астафьева «Печальный детектив»//Волга. 1986. № 10.
- Шик Э.* «И только правда ко двору!»// Сибирские огни. 1989. № 8.

В. Распутин

- Васюченко И.* Дутар и посох// Ашхабад.1990. № 2.
- Гилис Ф.* «Мы почему такие-то?»// Нева. 1986. № 5.
- Дьякова Т.* Огонь, вода и совесть// Подъем. 1986. № 9.
- Дюжнев Ю.* «Приговорен к переделке»// Север. 1990. № 7.
- Горшенин А.* Уходящее и настоящее// Сибирские огни.1987.№6.
- Золотусский И.* В свете пожара// Литературное обозрение. 1985. № 12.
- Иванов Д.* Пожары в Сосновке// Огонек. 1985. № 43.
- Ковбаченко Ю.И.* Образы пожаров в повести В. Распутина// Литература в школе. 1990. №1.
- Козько В.* Не боковым ходом// Дружба народов. 1986. № 2.
- Лейдерман Н.* Почему не смолкает колокол»// Урал. 1988. №2.
- Семенова С.* Преобразить себя в жизнь...// наш современник. 1987. № 3.
- Семенова С.* Талант нравственного учителя тва// Знамя. 1987. № 2.

- Сидоров Е.* Испытание огнем// Знамя. 1985. № 10.
Старикова Е. Ищущая душа// Новый мир. 1985. № 12
Урбан А. ... И после пожара// Звезда. 1986. № 1.
Устюжанин Д. Касается всех// Литература в школе. 1986. № 2.
Утехтин Н. публицистичность или художественность?// Книжное обозрение. 1987. 11 дек. (№50).
Шаталов В. правда о времени// Литературная Россия. 1987. 21 авг (№34).

Ч. Айтматов

- Аннинский Л.* Скачки кентавра// Дружба народов. 1986. № 12.
Доманский В.А. «Я пришел не судить мир, но спасти мир» (Образ Христа в советской литературе) // Русский язык и литература в средних учебных заведениях УССР. 1991. №3.
Золотусский И. Отчет о пути // Знамя. 1987. № 1.
Косоруков А. №Плаха» – новый миф или новая реальность?// Наш современник. 1988. № 8.
Козьмин М., Анастасьев Н. Обсуждаем роман Ч. Айтматова// Вопросы литературы. 1987. № 3.
Красикова Е.В. Апокалипсис милосердия: О символе в романе Ч. Айтматова «Плаха»// Русская речь. 1992. № 1.
Красновас Призыв и предупреждение// Дружба народов. 1986. № 12.
Кузичева А. Путь к «Плахе» // Книжное обозрение. 1987. 24 июля (№ 30).
Лейбин В.М. По эту сторону добра и зла: Этический срез «Плахи» Ч. Айтматова // Философские науки. 1991. № 6.
Папанинова Н. Романы-метафоры Чингиза Айтматова// Литература в школе. 1988. № 5.
Павловский А. О романе Ч. Айтматова №Плаха»// Русская литература. 1988. № 1.
Петросов К.Г. Герой с идеалом и антигерой: Роман Ч. Айтматова «Плаха» в критическом и читательском восприятии// Научные доклады высшей школы. Филологические науки. 1989. № 3.
Урнов Д. Новые темы и новая проза? // Урнов Д. Пристрастия и принципы: Спор о литературе. М., 1991.
Чубинский В. И снова о «Плахе»// Нева. 1987. № 8.

А. Рыбаков

- Алфенов В.Г.* Проблематика в произведениях А. Рыбакова// Звезда. 1987. № 12.
Аннинский Л. А если гласность не кончится?..// Книжное обозрение. 1989. 24 марта (№12).
Андайк Д. Размышления о двух романах// Литературная газета. 1989. 5 июля (№ 27).

- Бахнов Л.* Версия Рыбакова // Дружба народов. 1990. № 12.
«Дети Арбата»: история и современность// Литература и современность. Сб. 24-25: Статьи о литературе 1986-1987. М., 1989.
«Дети Арбата» // Литературная учеба. 1988. № 3.
«Дети Арбата» : история и современность// Октябрь. 1987. № 10.
Иванова Н.А., Пухликов В.К. Проблема человеческого существования в романе А. Рыбакова «Дети Арбата»// Вопросы философии. 1988. № 1.
Иванова Н. Отцы и дети эпохи// Вопросы литературы. 1987. № 11.
Золотусский И. Возвышающее слово// Литературное обозрение. 1988. № 6.
Латынина А. Договорить до конца// Знамя. 1987. Кн. 12.
Муриков Г. Память // Звезда. 1987. № 12.
Николаев С. Шаг к будущему// Литературная учеба. 1988. № 3.
С разных точек зрения. «Дети Арбата» А. Рыбакова. М., 1990.
Теракопян Л. Завершение спора, или Все сначала// Литературное обозрение. 1996. № 1.
Фоменко А. Бедные дети...// Литературная учеба. 1988. № 3.
Ланщиков А. Бедные ли дети?// Литературная учеба. 1988. № 3.
Шик Э. «И только правда ко двору!»// Сибирские огни. 1989. № 8.

В. Маканин

- Агеев А.* Истина и свобода: В. Маканин: взгляд из 1990 г.// Литературное обозрение. 1990. № 9.
Аннинский Л. Структура лабиринта. Вл. Маканин и литература «серединного человека»// Знамя. 1986. № 12.
Генис А. Беседа третья: прикосновение мидаса: Владимир Маканин// Звезда. 1997. № 4.
Гессен Е. Вокруг Маканина, или Штрихи к портрету// Грани. 1991. № 161.
Дюжнев Ю. «Для этой страны, где живешь»// Север. 1992. № 3.
Егоренкова Г. Мы пришли в этот храм...// Москва. 1988. № 1.
Егоровин А. Без надежды // Литературная Россия. 1992. 17 янв. (№ 3).
Камянов В. Задача на сложение// Новый мир. 1988. № 4.
Кузичева А. Неужели «один» и «одна»?// Книжное обозрение. 1989. 29 сент. (№ 39).
Латынина А. Аутсайдеры// Октябрь. 1987. № 7.
Левина-Паркер М. Смерть героя: О последних произведениях В. Маканина// Вопросы литературы. 1995. Вып. 5.
Липовецкий М. Парадокс о горе и туннеле// Литературная газета. 1992. 10 июля (№ 24).
«Лаз» Владимира Маканина // Независимая газета. 1991. 25 июля.
Марченко А. Этимология шестидесятых// Согласие. 1993. № 4.
Малухин В. Иероглиф лаза// Московские новости. 1991. 6 окт. (№ 40).
Иванова Н. Случай Маканина// Знамя. 1997. № 4.
Обсуждаем прозу В. Маканина// Вопросы литературы. 1988. № 2.

Роднянская И. Незнакомые знакомцы. К спорам о героях Вл. Маканина// Новый мир. 1986. № 8.

Тарощина С. Дышите ртом и носом// Литературная газета. 1991. 28 авг. (№ 34).

Топоров В. В чужом пиру похмелье// Звезда. 1993. № 4.

Урбан А. Правда – свет разума// Звезда. 1988. № 4.

Соловьева Н. Натюрморт с книгой и зеркалом// Литературное обозрение. 1988. № 4.

Цурикова Г., Кузьмичев И. Иллюзии одиночества// Нева. 1989. № 7.

О романе «Андеграунд, или Герой нашего времени»

Немзер А. Когда, Где, Кто?//Новый мир. 1998. № 10.

Ермолин Е. Человек без адреса// Континент. 1998. № 98.

Архангельский А. Где сходились концы с концами: над страницами романа Маканина «Андеграунд, или Герой нашего времени»// Дружба народов. 1998. № 7.

Черняев В. Меня нет в вашем сюжете...»// Волга. 1998. № 7.

Топоров В. Вакансия писателя// Культура. 1998. № 21 (11-17 июня)

Буйда Ю. Ход Маканина: Его новый роман уже стал главным литературным событием года// Известия. 1998. 26 мая. С. 4.

О рассказе «Кавказский пленный»

Блажнова Т. Из квази – да в грязи//Книжное обозрение. 1997. № 45 (11 ноября)

Басинский П. Игра в классики на чужой крови; Латынина А. Не игра, а прогноз художника// Литературная газета. 1995. 7 июня (№ 23)

Богомолов К.// Урал. 1995. № 6.

О рассказе «Сюр в пролетарском районе»

Егорунин А. Без надежды// Литературная Россия. 1992. 17 янв. (№ 3).

Г. Владимов

Аннинский Л. О «Верном Руслане»// Литературное обозрение. 1990. № 3.

Аннинский Л. «Собачье сердце»// Литературная газета. 1992. № 3.

Аннинский Л. Рубежи и упоры Георгия Владимова // Дружба народов. 1998. № 10.

Аннинский Л. Спасти Россию ценою России// Новый мир. 1994. № 10.

Архангельский А. Строгость и ясность// Новый мир. 1989. № 7.

Басинский П. Писатель и его слово: О романе Георгия Владимова «Генерал и его армия»// Литературная газета. 1994.26 июня.

- Богомолов В.* Срам имут и живые, и мертвые, и Россия... («Новое видение войны», «новое осмысление» или новая мифология?) // Книжное обозрение. 1995. 9 мая. Или: Подъем. 1996. № 2. Или: Свободная мысль. 1995. № 7.
- Владимов Г.* Я вышел из шинели Дзержинского// Огонек. 1988. № 33.
- Владимов Г.* «Когда я массировал компетенцию...»: Ответ Богомолову В. // Книжное обозрение. 1996. № 12 (19 марта)
- Кардин В.* Страницы другой войны// Московские новости. 1994. № 25.
- Карпов А.С., Чистяков А.В.* В мире попоранной человечности: О повести Г. Владимова «Верный Руслан»// Русская словесность. 1995. № 3ю
- Латынина А.* Глазами Руслана// Литературная газета. 1989. № 9.
- Немзер А.* Одолевая туман: Заметки о романе Георгия Владимова «Генерал и его армия»// Звезда. 1995. № 5.
- Нехорошев М.* Генерала играет свита// Знамя. 1995. № 9.
- Синявский А.* «Люди и звери»// Вокруг литературы. 1990. № 1.
- Соколов Б.* Генерал без армии// Новое книжное обозрение. 1995. № 9-10.

Ф. Искандер

- Васюченко И.* Дом над пропастью// Октябрь. 1988. № 3.
- Выгон Н.С.* Художественный мир прозы Ф. Искандера. М., 1992.
- Иванов С.* О малой прозе Искандера, или Что можно сделать из настоящей мухи// Новый мир. 1989. № 1ю
- Иванова Н.Б.* Смех против страха, или Фазили Искандер. М., 1990.
- Липовецкий М.* Условия игры// Литературное обозрение. 1988. № 7.
- Новиков В.* Возвращение к здравому смыслу// Знамя. 1987. № 7.
- «Попытка понять человека» / беседа с писателем Ф. Искандером // Литературная газета. 1993. № 3.
- Рассадин С.Б.* После потопа. М., 1990.

В. Войнович

- Войнович В. *О моем непутевом блудном сыне* // Юность. 1990. № 1
- Васюченко И.* Чтя вождя и армейский устав // Знамя. 1989. № 10.
- Ким Ю.* Как Чонкин Иван самолет сторожил. Сцены из комической оперы по мотивам В. Войновича // Столица. 1994. № 19.
- Куличкин С.* Чисты перед нашим народом // Слово: В мире книг. 1989. № 8.
- Муриков Г.* «Человек массы, или претензии «постмодернистов» // Север. 1991. № 1.
- Ованесян Е.* Где ищет почестей глумливое перо? // Молодая гвардия. 1990. № 5.
- Руденко И.* Швейк и Чонкин // Новое время. 1993. № 33.
- Рязанов Э.* Прощай, Чонкин // Огонек. 1989. № 35.
- Спивак П.* Чонкиниада, или Роман в анекдоте // Московский комсомолец. 1989., апр.

Штейнбук Ф.И. «Командор» или «бравые солдаты» // Владимир Войнович в контексте лучших традиций советской сатиры // Русский язык и литература в средних учебных заведениях Украины. Киев. 1992. № 1.
Яновский Г. Чонкин против Теркина или Как стать «наследником» Гоголя// Советские профсоюзы. 1989. № 10.

Сергей Довлатов

Анастасьев Н. «Слова – моя профессия»: О прозе Сергея Довлатова// Вопросы литературы. 1995. № 1.
Арьев А. Театрализованный реализм: О повести С. Довлатова «Филиал»// Звезда. 1989. № 10.
Абдуллаева З. Между зоной и островом: О прозе С. Довлатова// Дружба народов. 1996. № 7.
Бондаренко В. Плебейская проза С. Довлатова// Наш современник. 1997. № 12.
Будылин И. Пушкинский заповедник в художественной литературе// Русская мысль. 1993. 3979, 14-20 мая.
Вайль П., Генис А. Хранитель алфавита// Литературная газета. 1990. № 37.
Генис А. Довлатов и окрестности: филологический роман (главы из книги) // Огонек. 1998. № 15. Или: Иностранная литература. 1998. № 6, 7.
Генис А. Сад камней. Сергей Довлатов// Звезда. 1997. № 7.
Елисеев Н. Человеческий голос // Новый мир. 1994. № 11.
Зверев А. Записки случайного постояльца// литературное обозрение. 1991. № 7.
Камянов В. Свободен от постоя// Новый мир. 1992. № 2..
Марченко А. ... Обратиться в печальное...// Литературная газета. 1990. № 20. 16 мая.
Прусакова И. Вокруг да около Довлатова// Нева. 1995. № 1.
Рогов С. Фотография на картоне// Волга. 1993. № 1.
Скульская Е. Книга об отце// Радуга. 1989. № 5.
Ремизова М. Компромисс с абсурдом: Довлатов как идеальный объект для любви// Независимая газета. 1994. № 123. 2 июля.
Сухих И. Сергей Довлатов: Время, место, судьба. СПб., 1996.
Трифонов Г. Письма из подвала// Нева. 1987. № 4.
Тударовская Е. Путеводитель по «Заповеднику» // Континент. 1985. № 46.
Чекалова С. «Лживая, безжалостная, неверная – добрая, милая, славная» // Новый мир. 1997. № 4.
 Третий номер журнала «Звезда» за 1994 год целиком посвящен жизни и творчеству Сергея Довлатова.

Венедикт Ерофеев

- Вайль П., Генис А.* Страсти по Ерофееву // Книжное обозрение. 1992. 14 февр.
- Васюшкин А.* Петушки как второй Рим?// звезда. 1995. № 12.
- Вольфсон И.* Композиция и сюжетообразование поэмы Вен. Ерофеева «Москва - Петушки»/ очерки по истории культуры. Саратов, 1994.
- Генис А.* Беседы о новой словесности. Венедикт Ерофеев// Звезда. 1997. № 6.
- Дарк О. В.В.Е.,* или Крушение языков // Новое литературное обозрение. 1997. № 25.
- Живолупова Н.В.* Паломничество в Петушки, или Проблема метафизического бунта в исповеди Венички Ерофеева// Человек. 1992. № 1.
- Замятин Д. Ю.,* или Топогарфия Вени Ерофеева? Эссе// Новая юность. № 19-20 (4-5. 1996).
- Звонникова Л.* «Москва - Петушки» и прочие: Попытка интерпретации// Знамя. 1996. № 8.
- Зорин А.* Опознавательный знак// Театр. 1991. № 9.
- Зорин А.* Пригородный поезд дальнего следования// Новый мир. 1989. № 5.
- Курицын Вяч.* Мы поедем с тобою на «А» и на «Ю» // Новое литературное обозрение. 1992. № 1.
- Лакшин В.* Беззаконный метеор// Знамя. 1989. № 7.
- Левин Ю.* Классические традиции в «другой» литературе: Венедикт Ерофеев и Федор Достоевский// Литературное обозрение. 1992. № 2.
- Лесин В.* Улыбка Венички// Знамя. 1996. № 8.
- Липовецкий М.* Апофеоз частиц, или Диалоги с Хаосом: Заметки о классике, Венедикте Ерофееве, поэме «Москва - Петушки» и русском постмодернизме// Знамя. 1992. № 8.
- Седов К.Ф.* О поэтике прозы Вен. Ерофеева «Москва - Петушки»// Исследования по художественному тексту. Саратов, 1994.
- Служевская И.* Последний юродивый// Слово. 1991. № 10.
- Смирнова Е.А.* Венедикт Ерофеев глазами гоголеведа: (О повести «Москва - Петушки»)// Русская литература. 1990. № 3.
- Териц А.* Анекдот в анекдоте// Синтаксис. Париж. 1978. № 1.
- Тучков В.* Москва - Петушки, или В поисках Кремля// Паритет. № 11.
- Художественный мир Венедикта Ерофеева:* Сб. статей. Под ред. К.Ф. Серова. Саратов, 1995.
- Эпштейн М.* После карнавала// Слово-Logos. 1994. № 16.

- Агеев А.* Превратности диалога// знамя. 1990. № 4.
Банин С. Евгений Попов. Рассказы // Сибирские огни. 1988. № 3.
Боровиков С. Евгений Попов без и др...// Дружба народов. 1991. № 12.
Виноградов И. Праздник общей беды//Московские новости. 1989. № 11 (12 марта)
Иванова Н. Жизнь прекрасна? // Юность. 1991. № 1.
Иванова Н. Намеренные несчастливцы?// Дружба народов. 1989. № 7.
Курицын В. Четверо из поколения дворников и сторожей: (О творчестве писателей Т. Толстой, В. Пьецуха, В. Ерофеева, Е. Попова)// Урал. 1990. № 5.
Мальгин А. Кто старое помянет// Московские новости. 1990. 29 июля (№ 30).
Орлицкий Ю. Роман ... с газетой// Октябрь. 1992. № 3.
Попов Е. «Человек никогда не бывает счастлив»// Дружба народов. 1998. № 6.
Роман – это вчерашний день: Беседа с Е. Поповым// Культура. 1996. 20 июля.
Гареев З. Ферфичкин велел пущать всех// Стрелец. 1991. № 3.
Чупринин С. Сбывшееся небывшее//Знамя. 1993. № 9.
Штокман И. Вкус подлинности// Литературная газета. 1989. 19 апр. (№ 16).

Пьецух В.

- Аннинский Л.* Черт шутит// Взгляд. Вып. 3. 1991.
Басинский П. Анкор,еще анкор!// Литературная газета. 1993. 1 сент. (№ 35).
Вайль П. Русский человек на randevу// Литературная газета. 1991. 9 окт. (№ 40).
Елисеев Н. Материализованные тени// Знамя. 1994. № 4.
Иванова Н. Намеренные несчастливцы? (О прозе «новой волны»)// Дружба народов. 1989. № 7.
Курицын В. Четверо из поколения дворников и сторожей: (О творчестве писателей Т. Толстой, В. Пьецуха, В. Ерофеева, Е. Попова)// Урал. 1990. № 5.
Немзер А. Несбывшееся. Альтернативы истории в зеркале словесности// Новый мир. 1993.№ 4.
Поликовская Л. Трагедия новейшего образца// Литературное обозрение. 1990. № 3.
Пьецух Вяч. Счастливейший из смертных – это я// Культура. 1998. № 13 (9-15 апр.).

Аксенов В.

- Аксенов В.* Я, по сути дела, не эмигрант...// Юность. 1989. № 4.
Аксенов В. Взгляд на нас и на себя...// Аврора. 1990. № 86-90.
Басинский П. О чем написал Аксенов// Литературная газета. 1994. 10 авг.
Веллер М. Василий Аксенов// Радуга. 1989. № 8.
Жолковский А.К. Искусство приспособления// Литературное обозрение. 1990. № 6.

- Ефимова Н.* Василий Аксенов в американской литературной критике// Вопросы литературы. 1995. Вып. 4.
- Ефимова Н.* Интертекст в религиозных и демонических мотивах В.П. Аксенова. М.: МГУ, 1993.
- Линецкий В.* Аксенов в новом свете: феномен двойничества как фактор литературного процесса// Нева. 1992. № 2.
- Малухин В.* Покорение Крыма, дубль два// Знамя. 1991. № 2.
- Марченко А.* И «мерд», и омары в Абрау-Дюрсо...// Литературная газета. 1990. 18 апр. (№ 16).
- Немзер А.* Странная вещь, непонятная вещь// Новый мир. 1991. № 11.
- Свительский В.А.* Динамика изображения в романе Василия Аксенова «Остров Крым»// Василий Аксенов: литературная судьба. Самара, 1994.
- Ермолин Е.* Сокровенна языческая тайна, или Зверь на котурнах// Нева, 1988. № 11.
- Шохина В.* Таинственный остров // Октябрь. 1990. № 11.
- Шкловский Е.* Ускользящая реальность// Литературное обозрение. 1991. № 2.
- Сиснев В.* лучше поздно... (Вашингтонский корреспондент «Труда» беседует с В. Аксеновым и В. Войновичем)// Труд. 1990. 18 авг.
- Аксенов В.* Вас. Аксенов как хранитель русского авангарда// Московские новости. 1994. 6-13 ноября (№ 54).

Т. Толстая

- Агеносов В.В.* Феномен жизни и феномен времени. Проза Ю. Трифонова, Вл. Маканина, Т. Толстой// Агеносов В.В. и др. Литература народов России XIX-XX веков: Учебное пособие для 10-11 классов М., 1995.
- Бахнов Л.* Человек со стороны// Знамя. 1988. № 7.
- Александрова А.* На исходе реальности// Грани. 1993. № 168.
- Беневоленская Н.П.* Лингвистический анализ рассказа Т. Толстой «Поэт и муза»// Вестник ленинградского университета. Сер. 2. История, языкознание, литературоведение. 1990 Вып. 3.
- Булин Е.* Откройте книги молодых// Молодая гвардия. 1989. № 3.
- Бушин В.* с высоты своего кургана: Несколько нравственных наблюдений в связи с одним литературным дебютом// Наш современник. 1987. № 8.
- Вайль П.* , *Генис А.* Городок в табакерке// Звезда. 1990. № 8.
- Василевский А.* Ночи холодны// Дружба народов. 1988. № 7.
- Генис А.* Беседа восьмая: рисунок на полях. Татьяна Толстая// Звезда. 1997. № 9.
- Грекова И.* Расточительность таланта// Новый мир. 1988. № 1.
- Золотоносов М.* Мечты и фантомы// Литературное обозрение. 1987. № 4.

- Жолковский А.К.* В минус первом и минус втором зеркале: Татьяна Толстая, Виктор Ерофеев – ахматовиана и архетипы// Литературное обозрение. 1995. № 6.
- Курицын В.* Четверо из поколения дворников и сторожей: (О творчестве писателей Т. Толстой, В. Пьецуха, В. Ерофеева, Е. Попова)// Урал. 1990. № 5.
- Кузичева А.* «...Король, королевич, сапожник, портной. Кто ты такой?..»: Проза Т. Толстой// Книжное обозрение. 1988. 15 июля (№ 29).
- Невзглядова Е.* Эта прекрасная жизнь *Курицын В.* Четверо из поколения дворников и сторожей: (О творчестве писателей Т. Толстой, В. Пьецуха, В. Ерофеева, Е. Попова)// Урал. 1990. № 5.
- Некрасова Т.* Гласность: наступление на систему// Литературный Киргизстан. 1989. № 3.
- Ованесян Е.* Творцы распада// Молодая гвардия. 1992. № 3/4.
- Ованесян Е.* Распада венки// Литературная Россия. 1991. 6 сент. (№36).
- Спивак П.* Во сне и наяву// Октябрь. 1988. № 2.
- Старцева Н.* Сто лет женского одиночества// Дон. 1989. № 3.
- Пискунова С., Пискунов В.* Уроки зазеркалья// Октябрь. 1998. № 8.
- Толстая Т.* Отплывающий остров (Беседа с Т. Толстой)// Московские новости. 1994. 6-13 марта (№10).

Петрушевская Л.

- Быков Д.* Рай уродов// Огонек. 1993. № 18.
- Барзах А.* О рассказах Л. Петрушевской: Заметки аутсайдера// Постскрипtum. 1995. № 1.
- Васильева М.* Так сложилось// Дружба народов. 1998. № 4.
- Вирен Т.* Такая любовь// Октябрь. 1989. № 3.
- Дюжнев Ю.* Русский излом// Север. 1993. № 2.
- Зорин А.* Круче, круче, круче...// Знамя. 1992. № 10.
- Иванова Н.* Пройти через отчаянье// Юность. 1990. № 2.
- Канчуков Е.* Двойная игра// Литературная Россия. 1989. 20 янв. (№3).
- Костюков А.* Исключительная мера// Литературная газета. 1996. № 11. 13 марта.
- Кузнецова Е.* Мир героев Петрушевской// Современная драматургия. 1989. № 5.
- Лебедушкина О.* Книга царств и возможностей// Дружба народов. 1998. № 4.
- Липовецкий М.* Трагедия и мало что еще// Новый мир. 1994. № 10.
- Михайлов А.* Ars Amatoria, или Наука любви по Л. Петрушевской// Литературная газета. 1993. 15 сент. (№ 37).
- Невзглядова Е.* Сюжет для небольшого рассказа// Новый мир. 1988. № 4.

- Ованесян Е.* Творцы распада// Молодая гвардия. 1992. № 3/4.
- Ованесян Е.* Распада венков// Литературная Россия. 1991. 6 сент. (№36).
- Прояева Э.* Герои 80-х «на randevu»// Литературный Киргизстан. 1989. № 5.
- Панн Л.* Вместо интервью, или Опыт чтения прозы Л. Петрушевской вдали от литературной жизни метропролии// Звезда. 1994. № 5.
- Портрет двумя перьями: (О литературном творчестве Л. Петрушевской)// Нева. 1995. № 8.*
- Прускова И.* Погружение во тьму// Нева. 1995. № 8.
- Ремизова М.* Теорема катастроф// Литературная газета. 1996. № 11 (13 марта).
- Ремизова М.* Вычитание любви// Литературная газета. 1997. 19 апр.
- Савкина И.* «Разве так суждено меж людей?»// Север. 1990. № 2.
- Топоров В.* В чужом пиру похмелье// Звезда. 1993. № 4.
- Черняева Е.* Безупречный расчет «святого» поведения// Литературная Россия. 1988. 4 марта (№ 9).
- Шкловский Е.* Косая жизнь// Литературная газета. 1992. 1 апр. (№ 14).

Э. Лимонов

- Вайль П., Генис А.* В Москву! В Москву!!! Искусство кино. 1992. № 7.
- Гольдштейн А.* Эдуард Великолепный// Гольдштейн А. Расставание с нарциссом? Опыт поминальной риторики. М., 1997.
- Давыдов О.* Мальбрук в поход собрался// Независимая газета. 1992. 30 апр.
- Жолковский А.* Бунт «маленького человека»// Огонек. 1991. № 41.
- Казинцев А.* Придворные диссиденты и «погибшее поколение»// Наш современник. 1991. № 3.
- Круглова В.* Это ты, Эдичка?// Книжное обозрение. 1988. № 30(28 июля).
- Лекух Д.* Метаморфозы мелкого беса// Литературная газета. 1992. 20 мая (№ 21).
- Малухин В.* Это он – Эдичка// ЛГ-Досье. 1993. № 4.
- Пономарев Е.* Психология подонка: Герой Э. Лимонова и низовая культура// Звезда. 1996. № 3.
- Пруссакова И.* Подросток Савенко перед зеркалом// Нева. 1995. № 9.
- Тимофеевский А.* Душа Эдички при переходе в сумерки// Столица. 1991. № 41/42.
- Топоров В.* Нормальный Лимонов// Смена. 1993. № 4.
- Урицкий А.* Новый герой?// Независимая газета. 1993. 2 окт.

- Берг М.* Пропущенное слово//Московские новости. 1993. № 4. (24 янв.).
- Битов А.* Грусть всего человека// Октябрь. 1989. № 3.
- Вайль П., Генис А.* Уроки школы для дураков// Литературное обозрение. 1993. № 1/2.
- Генис А.* Беседа седьмая: горизонт свободы. Саша Соколов// Звезда. 1997. № 8.
- Дарк О.* Мир может быть любой: Размышления о «новой прозе»// Дружба народов. 1992. № 5.
- Дарк О.* Саша Соколов – последний русский романтик// Огонек. 1995. № 47.
- Зорин А.* Насылающий ветер// Новый мир. 1989. № 12.
- Муриков Г.* «Человек массы, или Претензии «постмодернистов»// Север. 1991. № 1.
- Потапов Н.* «Список мести», или превратности любви// Правда. 1992. 11 янв.
- Саша Соколов – Владимир Кравченко:* Учитель Дерзости в школе для дураков// Литературная газета. 1995. № 7.. 15 февр.
- Саша Соколов– А. И Н. Воронели:* «Я хочу поднять русскую прозу до уровня поэзии...»//Рамат-Ган. 1984. № 35.
- Турбин В.Н.* Незадолго до Водолея. Сб. ст. М., 1994.
- Фридман Дж.* Искривление реальности и времени в поиске истины в романах «Пушкинский Дом» и «Школа для дураков» (Ненаучный очерк) // 22. Рамат-Ган, 1986. № 48.
- Фридман Дж.* Ветру не указ// Литературное обозрение. 1989. № 12.

Постмодернизм

- Курицын Вяч.* Постмодернизм: Новая первобытная культура// Новый мир. 1992. № 2.
- Эпштейн М.* Поставангард: сопоставление взглядов// Новый мир. 1989. № 4.
- Степанян К.* Назову себя Цвайшнацирен?// Знамя. 1993. № 11.
- Липовецкий М.* Изживание смерти. Специфика русского постмодернизма// Знамя. 1995. № 8.
- Баткин Л.* О постмодернизме и «постмодернизме»// Октябрь. 1996. № 10.
- Затонский Д.* Постмодернизм в историческом интерьере// Вопросы литературы. 1991. № 3.
- Анастасьев Н.* У слов долгое эхо// Вопросы литературы. 1996. № 4.
- Айзенберг М.* Возможность высказывания// Знамя. 1994. № 6.
- Лосев Л.* Генеалогия авангарда// Русский курьер. 1991. № 26.
- Эпштейн М.* После будущего. О новом сознании в литературе// Знамя. 1991. № 1.
- Липовецкий М.* Патогенез и лечение глухонемы// Новый мир. 1992. № 7.
- Эпштейн М.* Парадоксы новизны. М., 1988.
- Гройс Б.* Московский романтический концептуализм// Вестник новой литературы. 1992. № 1.

Русский постмодернизм: Материалы межвузовской научной конференции. Ставрополь, 1999.

Скоропанова И.С. Русская постмодернистская литература. Уч. пос. для студентов филологических факультетов вузов. М., 1999.

Русский постмодернизм: Предварительные итоги: Межвузовский сб. научных статей. Ставрополь, 1998.

Модернизм и постмодернизм в русской литературе и культуре. Helsinki, 1996.

Владимир Сорокин

Пономарев Е.Р., Саблин И.Д. К вопросу о боре. Роман и Слово в творчестве В. Сорокина// Звезда. 2000. № 8. (О романе «Голубое сало»)

Сердюченко В. Литература, которой нет// Нева. 2000. № 1. (О романе «Голубое сало»)

Кузницын О. После смерти он обрадовался... (Опыт посттеоретического комментария к «Заседанию завкома» В. Сорокина)// НЛЮ. 1999. № 39.

Липовецкий М. Голубое сало поколения, или Два мифа об одном кризисе// Знамя. 1999. № 11.

Шаталов А. Владимир Сорокин в поисках утраченного времени// Дружба народов. 1999. № 10.

Лаврова Л. Апофигей Кота Мурра// Дружба народов. 1999. № 10.

Быков Д. Муляжам не больно// Литературная газета. 1998. 18 ноября

Гройс Б. Русский роман как серийный убийца, или Поэтика бюрократии// НЛЮ. 1997. № 27 (О «Романе»)

Вайль П. Консерватор Сорокин в конце века; Курицын В. Свет нетварный// Литературная газета. 1995. 1 февр. (№ 5) (О «Романе»)

Соколов Б. Два лица постсоветской литературы// Дружба народов. 1997. № 6.

Генис А. Беседа девятая: «Чужнь и жидо»: Владимир Сорокин// Звезда. 1997. № 10.

Лидин С. Советская Лолита// Независимая газета. 1996. 3 февр.

Кузьминский Б., Курицын В. Труба завода Малогабаритных Компрессоров// Сегодня. 1995. 31 мая.

Соколов Б. Роман века – «Роман»// Витрина («Читающая Россия») 1995. № 5-6.

Шаповал С. Владимир Сорокин: самое скучное – это здоровые писатели: [По материалам беседы с писателем]// Столица. 1994. № 42.

Вайль П., Генис А. Поэзия банальности и поэтика непонятного// Звезда. 1994. № 4.

Давыдов О. Совок, который всегда с тобой// Независимая газета. 1993. 14 сент.

Генис А. Пляска смерти на костях соцреализма// Литературная газета. 1994. 23 февр. (№ 8).

Левшин И. Этико-эстетическое пространство Курносова-Сорокина [О творческой манере В. Сорокина]// НЛЮ. 1993. № 2.

Новиков В. Точка, поставленная вовремя// Знамя. 1993. № 2. (О рассказах М., 1992).

- Костырко С.* Чистое поле литературы// Новый мир. 1992. № 12.
Гареев З. Как не должно быть. О прозе В. Сорокина// Столица. 1992. 3 24.
Текст как наркотик:[беседа с писателем В. Сорокиным / Записала Т. Рассказова]// Независимая газета. 1991. 19 февр. С. 7.

В. Пелевин

- Немзер Андрей.* В каком году – рассчитывай... (Заметки к вечному сюжету «Литература и современность») // Знамя .1998. № 5.
Бавильский Д. Сон во сне// Октябрь. № 12.
Басинский П. Новейшие беллетристы// Литературная газета. 1997. № 22.
Кедров К. Пустота спасет мир// Известия. 1997. № ;№.
Селиванов Н. Букер и Пустота// Известия. 1997. № 179.
Три Пелевина + 1// Огонек. 1999. № 17.
Ермолин Евг. Варварская лира: Виктор Пелевин как знак и знаменье// Континент. 1999. 101.
Липовецкий М. Голубое сало поколения, или Два мифа об одном кризисе// Знамя. 1999. № 11. [О романе «Generation П»]
Басинский П. Синдром Пелевина// Литературная газета. 1999. № 45.
Филиппов Л. Полеты с затворником// Звезда. 1999. № 5.
Райфе А. Укоманданте Че и богиня Иштар//Если. 1999. № 5.
Наринская А. Миром правит явная лажа// Эксперт. 1999. № 11. [О романе «Generation П»]
Дмитриев Б. Пузыри земли// Культура. 1999. № 12. [О романе «Generation П»]
Володихин Д. Один из первых почтительных комментариев к мардону Пелевина: По следам романов «Чапаев и Пустота», «Омон Ра», «Жизнь насекомых» и сб. «Желтая стрела»// Книжное обозрение. 1999. № 9.
Филиппов Л. Noggor vasuli: О маленьких хитростях дурацкого дела// Знамя. 1998. № 10.
Антоненко С. Пост-модерн?// Москва. 1998. № 8. [О романе «Чапаев и Пустота»]
Кулла В. Красная магия , или Девять способов написания иероглифа «дерево»// ЛО. 1998. № 2.
Рыклин М. Просветление препарата// Искусство кино. 1998. № 5.
Сергеев С. Чапаев и простота: роман в 2-х частях с итогом и эпилогом// НЛЮ. 1997. № 28.
Корнев С. Столкновение пустот: может ли постмодернизм быть русским и классическим? Об одной аванюре В. Пелевина// НЛЮ. 1997. № 28.
*Генис А.*Беседа десятая: Поле чудес. Виктор Пелевин// Звезда. 1997. № 12.
Генис А. В сторону дзена// Общая газета. 1996. 16-22 мая (№ 19). [О романе «Чапаев и Пустота»]

- Роднянская И.* ...И к ней безумная любовь...// Знамя. 1996. № 9. [О романе «Чапаев и Пустота»]
- Шугрин Б.* Чапай в Нирване// Семья и школа. 1996. № 9. [О романе «Чапаев и Пустота»]
- Антонов А.* Внутря: [Заметки о языке прозы В. Пелевина и А. Кима]// Грани. 1995. № 177.
- Генис А.* Виктор Пелевин: границы и метаморфозы//Знамя. 1995. № 12.
- Быков Д.* «Синий фонарь» под глазом Букера// Столица. 1994. № 7.
- Камянов В.* Космос на задворках// Новый мир. 1994. № 3.
- Егорушин А.* На пути к разрушенному мосту// Московская правда. 1993. 18 сент.
- Лецевский И.* Поезд идет в никуда// Инж. Газета. 1993. Окт. (№ 114)
- Чупринин С.* Сбывшееся небывшее// Знамя. 1993. № 9. [О романе «Жизнь насекомых»]
- Лямпорт Е.* 10000 фунтов лиха// Независимая газета. 1993. 30 сент. [О повести «Омон Ра»]
- Мелихов А.*// Нева. 1993. № 5/6. [О повести «Омон Ра»]
- Бавильский Д.* Все мы немного...; Вяльцев В. Заратустры и мессершмиты// Независимая газета. 1993. 31 июля. [О романе «Жизнь насекомых»]
- Костырко С.* Чистое поле литературы// Новый мир. 1992. № 12. [О повести «Омон Ра»]
- Некрасов С.* Героем становится любой// Независимая газета. 2 июля. [О повести «Омон Ра»]

Олег Ермаков

- Роднянская И.* Марс из бездны. Олег Ермаков. Знак Зверя. Роман. «Знамя», 1992, № 6,7// Новый мир. 1993. № 4.
- Лекух Д.* рецензия на прозу О. Ермакова//Литературная газета. 23. 12. 92.
- Бавильский Д.* Более странно, чем рай// Новый мир. 1998. № 5. [О романе «Транссибирская пастораль»]
- Агеев А.* Мерзкая плоть: О. Ермаков и перспективы «афганской» литературы// Знамя. 1993. № 4. [О романе «Знак зверя»]
- Немзер А.* Современный диалог с Гоголем// Новый мир. 1994. № 5 [О романе «Знак зверя»]
- Кузичева А.* До и после «Знака зверя»// Книжное обозрение. 1993. 3 дек. (№ 48). [О романе «Знак зверя»]
- Лекух Д.* За пределами опыта// Литературная газета. 1992. 23 дек. (№ 52)
- Сухих И.* «Мы были на войне, которой не было»// Литературное обозрение. 1991. № 10. [Об афганских рассказах Ермакова]
- Агеев А.* Бесконечное возвращение// Литературное обозрение//1990. № 7. [С афганских рассказах Ермакова]

Планы практических занятий

Практическое занятие № 1
Фазиль Искандер «Кролики и удавы»

1. Устройство государства кроликов и устройство государства удавов (иерархия, идеал, механизмы государственной деятельности и т.д.). Аллегоричность образов сказки.
2. Взаимоотношения кроликов и удавов
3. В чем состоит «открытие» Задумавшегося кролика, и каковы его практические результаты?
4. Философский смысл сказки-притчи Ф. Искандера.

Литература:

- Васюченко И.* Дом над пропастью// Октябрь. 1988. № 3.
Выгон Н.С. Художественный мир прозы Ф. Искандера. М., 1992.
Иванов С. О малой прозе Искандера, или Что можно сделать из настоящей мухи// Новый мир. 1989. № 1ю
Иванова Н.Б. Смех против страха, или Фазили Искандер. М., 1990.
Липовецкий М. Условия игры// Литературное обозрение. 1988. № 7.
Новиков В. Возвращение к здравому смыслу// Знамя. 1987. № 7.
 «Попытка понять человека» / беседа с писателем Ф. Искандером // Литературная газета. 1993. № 3.
Рассадин С.Б. После потопа. М., 1990.

Практическое занятие № 2

Сергей Довлатов «Зона»

1. Традиции освоения «лагерной» темы в литературе XIX-XX веков (Достоевский, чехов, Солженицын, Шаламов)
2. Две точки зрения на проблему «заключенный/охранник» в классической и детективной литературе; позиция Довлатова относительно этой проблемы.
3. «Добро» и «зло», «свобода» и «несвобода» в «Зоне» Довлатова
4. Мир зоны и государство
5. Композиция романа.

Литература:

- Абдуллаева З.* Между зоной и островом: О прозе С. Довлатова// Дружба народов// 1996. № 7.
- Анастасьев Н.* «Слова – моя профессия»: О прозе Сергея Довлатова// Вопросы литературы. 1995. Вып. 1.
- Сухих И.* Сергей Довлатов: время, место, судьба. СПб., 1996.
- Сергей Довлатов: творчество, личность, судьба. СПб., 1999.
- Генис А.* Довлатов и окрестности. М., 1999.

Практическое занятие № 3

Венедикт Ерофеев «Москва – Петушки»

1. Каков смысл жанрового определения «Москва – Петушки» как поэмы?
2. Из каких составляющих построен образ Венечки?
3. Какова смыслообразующая функция мотива дороги в поэме «Москва – Петушки»?
4. Композиция поэмы
5. Хронотоп поэмы
6. Смысл соотношения «высокого» и «низкого» в поэме

Литература:

- Вайль П., Генис А.* Страсти по Ерофееву // Книжное обозрение. 1992. 14 февр.
- Васюшкин А.* Петушки как второй Рим?// Звезда. 1995. № 12.
- Генис А.* Беседы о новой словесности. Венедикт Ерофеев// Звезда. 1997. № 6.
- Дарк О. В.В.Е.,* или Крушение языков // Новое литературное обозрение. 1997. № 25.
- Замятин Д. Ю.,* или Топогарфия Вени Ерофеева? Эссе// Новая юность. № 19-20 (4-5. 1996).
- Звонникова Л.* «Москва - Петушки» и прочие: Попытка интерпретации// Знамя. 1996. № 8.
- Зорин А.* Пригородный поезд дальнего следования// Новый мир. 1989. № 5.
- Курицын Вяч.* Мы поедем с тобою на «А» и на «Ю» // Новое литературное обозрение. 1992. № 1.
- Лакшин В.* Беззаконный метеор// Знамя. 1989. № 7.

- Левин Ю.* Классические традиции в «другой» литературе: Венедикт Ерофеев и Федор Достоевский// Литературное обозрение. 1992. № 2.
- Лесин В.* Улыбка Венички// Знамя. 1996. № 8.
- Липовецкий М.* Апофеоз частиц, или Диалоги с Хаосом: Заметки о классике, Венедикте Ерофееве, поэме «Москва - Петушки» и русском постмодернизме// Знамя. 1992. № 8.
- Служевская И.* Последний юродивый// Слово. 1991. № 10.
- Смирнова Е.А.* Венедикт Ерофеев глазами гоголеведа: (О повести «Москва - Петушки»)// Русская литература. 1990. № 3.
- Терц А.* Анекдот в анекдоте// Синтаксис. Париж. 1978. № 1.
- Тучков В.* Москва - Петушки, или В поисках Кремля// Паритет. № 11.
- Художественный мир Венедикта Ерофеева:* Сб. статей. Под ред. К.Ф. Серова. Саратов, 1995.
- Эштейн М.* После карнавала// Слово-Logos. 1994. № 16.

Оглавление

Введение.....	1
Периодизация русской литературы	2
Проблемы развития современной литературы	8
Литература 1985 – 1991 годов	14
Литература 80-90-х годов в процессе познания истории	26
Проза Сергея Довлатова	36
Основные эстетические принципы и художественные особенности постмодернистской литературы.....	54
«Школа для дураков» Саши Соколова.....	65
Соц-арт	72
Проза Виктора Пелевина	78
Список рекомендуемых художественных текстов.....	86
Темы рефератов	88
Список критических работ	89
Планы практических работ	102