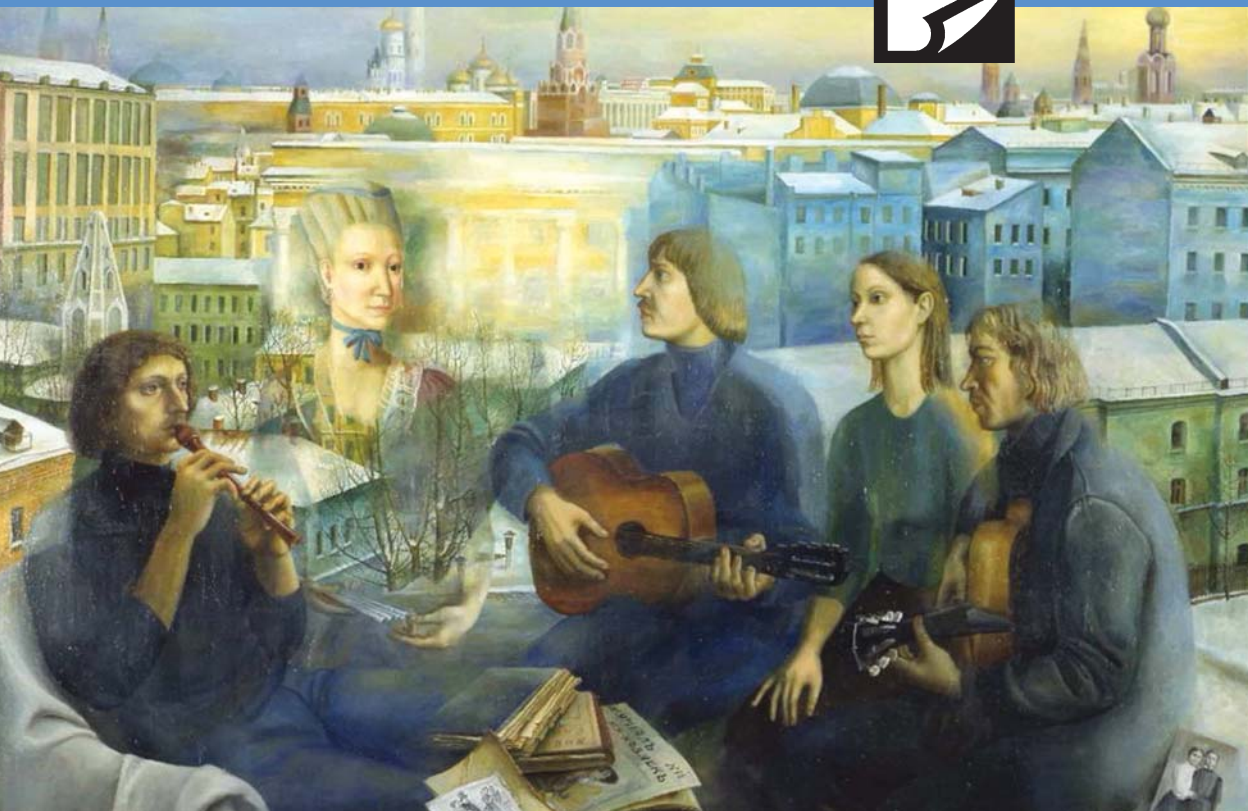


УЧЕБНИК ДЛЯ ВУЗОВ



ИСТОРИЯ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

XX — начала XXI века

Часть III

1991–2010 годы



ГУМАНИТАРНЫЙ ИЗДАТЕЛЬСКИЙ ЦЕНТР

ИСТОРИЯ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ XX – начало XXI века

Учебник для вузов в трех частях
Часть III
1991–2010 годы

*Составитель
и научный редактор профессор В.И. Коровин*

*Рекомендован УМО по образованию
в области подготовки педагогических кадров для студентов,
обучающихся по направлению 050100
«Педагогическое образование» и специальности 050301
«Русский язык и литература»*



Москва



2014

УДК 821.0(075.8)
ББК 83.3(2Рос=Рус)6
И89

История русской литературы XX — начала XXI века : Учебник для вузов в 3-х частях с электронным приложением. Часть III : 1991–2010-е годы / И89 Сост. и науч. ред. проф. В.И. Коровин. — М. : Гуманитарный изд. центр ВЛАДОС, 2014. — 288 с.

ISBN 978-5-691-01863-3
ISBN 978-5-691-02032-2 (ч.3)
Агентство СІР РГБ.

Третья часть учебника завершает знакомство с историей русской словесности (с 1991 по 2010-е годы).

Особое место в издании занимает рассмотрение многонациональной литературы народов и регионов страны.

В учебнике подводятся итоги судеб собственно русской литературы — поэзии, прозы, драматургии — в прошлом столетии и рассматриваются направления и течения, родившиеся на рубеже нового века, известные под названием «постмодернизма» с различными его разветвлениями.

УДК 821.0(075.8)
ББК 83.3(2Рос=Рус)6

ISBN 978-5-691-01863-3
ISBN 978-5-691-02032-2 (ч.3)

© Коровин В.И., 2014
© ООО «Гуманитарный издательский центр ВЛАДОС», 2014
© Художественное оформление.
ООО «Гуманитарный издательский центр ВЛАДОС», 2014

Учебное издание

История русской литературы XX — начала XXI века

Учебник для вузов в 3-х частях с электронным приложением

Часть III

1991–2010-е годы

Составитель и научный редактор профессор *В.И. Коровин*

Зав. редакцией *Г.В. Свешникова*; зав. художественной редакцией *И.В. Яковлева*;
нач. технического отдела *Е.В. Чичилов*

Лицензия ИД № 03185 от 10.11.2000.
Подписано в печать 22.11.2013. Формат 70×100/16.
Печать офсетная. Бумага офсетная. Усл. печ. л. 23,4.
Тираж 10 000 экз. (1-й завод 1–1 000 экз.). Заказ №

Гуманитарный издательский центр ВЛАДОС.
119571, Москва, а/я 19.
Тел./факс: (495) 984-40-21, 984-40-22, 940-82-54
E-mail: vlados@dol.ru <http://www.vlados.ru>

Отпечатано в ОАО «Первая Образцовая типография»
Филиал «Чеховский Печатный Двор»
142300, Московская область, г. Чехов, ул. Полиграфистов, д.1
Сайт: www.chpd.ru, E-mail: sales@chpk.ru, 8(495)988-63-87

Оглавление

Глава 1. Литературный процесс в России 1980–2010 годов. Конец литературы советского периода. Постмодернизм. Состояние русской литературы, итоги и перспективы.....	6
Глава 2. Итоги развития русской поэзии во второй половине XX века от «оттепели» до постмодернизма. Поэтическая весна	23
Глава 3. Поэты, проживающие за пределами СССР и РФ (1980–1990-е годы).....	112
Глава 4. Проза 1980–1990-х годов. Итоги.....	126
Глава 5. Русская драматургия 1980–1990-х годов. Перестройка в судьбе театра и драматургии	138
Глава 6. Современное состояние русской литературы. Постмодернизм	154
Глава 7. Русская поэзия конца XX – начала XXI века. Общий обзор поэзии рубежа XX–XXI веков.....	198
Глава 8. Проза второй половины 1990–2000-х годов: в окрестностях постмодернизма.....	225
Глава 9. Русская драма конца XX – начала XXI века. Чтение, созерцание и усвоение драматического текста новейшей эпохи. Норма и антинорма в современной драме	244
Заключение	271
Приложение. Примерные темы семинарских занятий, рефератов, курсовых работ и дипломных сочинений.....	273

Анкудинов К. Поэты русского зарубежья 1980–1990-е годы. — глава 3; **Вершинина Н.** Драматургия А.И. Слаповского. — глава 5; **Воробьева Е.** (**Вежлян Е.**) Проза второй половины 1990-х — начала 2000-х годов: в окрестностях постмодернизма. — глава 8; **Громова М.** Русская драматургия 1980 — 1990-х годов. Перестройка в судьбе театра и драматургии. — глава 5 (кроме раздела «Драматургия А.И. Слаповского»); Русская драма конца XX — начала XXI века. Чтение, созерцание и усвоение драматического текста новейшей эпохи. Норма и антинорма в современной драме (кроме раздела «Норма и антинорма в современной драме»). — глава 9; **Коваленко А.** — Постмодернизм. — глава 6; Русская поэзия конца XX — начала XXI века — глава 7; **Коровин В.** Заключение. — **Николина Н.** — Норма и антинорма в современной драме. — глава 9; **Павловец М.** — Литературный процесс 1980–1990-х годов. Итоги. — глава 4; **Шайтанов И., Погорелая Е.** Итоги развития русской поэзии во второй половине XX века от «оттепели» до постмодернизма. — глава 2.

Часть III

РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА
В ПОСТСОВЕТСКОЕ
ВРЕМЯ



Глава 1

Литературный процесс в России 1980–2010 годов. Конец литературы советского периода. Постмодернизм. Состояние русской литературы, итоги и перспективы

Литературный процесс 1980-х годов в России. 1980-е годы, последнее десятилетие существования литературы советского периода, во многом стали переломными для отечественной словесности. Их начало не предвещало грядущих катаклизмов, если не считать общего ощущения кризиса, затронувшего самые разные сферы культуры. Официальная литературная жизнь продолжалась, что нашло отражение в целом ряде торжественных мероприятий, посвященных литературе. В начале десятилетия проходят очередные съезды республиканских союзов писателей, организуются всесоюзные творческие конференции («Ведущая сила в строительстве коммунизма. Рабочий класс общества развитого социализма, научно-технический прогресс и задачи литературы», 1981; «Молодой писатель и героика коммунистического созидания», «Тема защиты социалистической Родины в художественной литературе. Роль и задачи писателей в патриотическом воспитании советского народа», 1982 и т.п.). Выходят новые книги, среди которых особое место занимает так называемая «секретарская литература» – монументальные эпопеи и собрания сочинений литфункционеров: секретарей союза писателей, редакторов литературных изданий и издательств и т.п.: «Победа» Александра Чаковского, «Грядущему веку» Георгия Маркова, «Полководец» Владимира Карпова и др. Впрочем, у массового читателя они, за редким исключением, особой популярностью не пользовались: на острие читательского интереса находились иные произведения, прежде всего написанные в жанре «фолк хистори» – популярной беллетристики, основывающейся на историческом материале (романистика Валентина Пикуля и Дмитрия Балашова), а также политического детектива (романы Юлиана Семенова и ряда журналистов-международников¹): остросюжетность, конспирологические версии событий недавнего и далекого прошлого, а в случае с политдетektивами – возможность хотя бы таким способом заглянуть за «железный занавес» – все это привлекало самую широкую аудиторию. Не случайно тираж ежемесячника «Человек и закон», с продолжением печатавший детективную прозу, к 1985 году достиг 9 млн. экз. и мог бы здесь поспорить с совокупными тиражами общесоюзных «толстых» журналов.

Именно в нарождающейся массовой литературе оказались востребованы приемы и принципы «социалистического реализма»: черно-белая картина мира, описанного в привычных советскому человеку категориях и понятиях; наличие положительного героя, как и персонифицированного зла в образе «чужих», «ненаших»;

¹ См., напр., изд.: Кровь на черных тюльпанах. Сборник политических детективов. – М., 1986.

усредненный, доступный широкому читателю язык, легко инструментованный архаизмами в исторической прозе или насыщенный формулами газетной передовицы и репортажа в прозе детективной. Сдача позиций ортодоксальной литературой советского периода в конце 1970-х – начале 1980-х годов перед массовой беллетристической особенно заметно на примере стагнирующего в это время жанра «производственной прозы». Авторы, дабы вернуть читательский интерес к проблемам «бригадного подряда» или выполнения Продовольственной программы, вынуждены были вводить в свои произведения мелодраматические или детективные линии – прием, использованный еще Н.Г. Чернышевским в романе «Что делать?»¹. Тем самым советские писатели пытались решить две взаимоисключающие задачи: внешняя установка на воспитание советского человека в духе коммунистических идеалов вступала в противоречие с внутренней установкой автора на удовлетворение запросов читательской среды, которые все более явно разворачивались в сторону складывающегося в СССР «консюмеризма», или культа потребления.

Кризис переживают и те течения советской литературы, которые определяли собой ее лицо в предшествующие десятилетия. Не только «производственная проза», но и проза «исповедальная», «лейтенантская» («лирическая военная повесть»), «проза о покорителях природы» – все эти формы исчерпали свой ресурс не только в силу идеологических ограничений (особенно жестких для авторов, пытавшихся сказать правду о войне), но и определенной жанровой инерции: повторяющиеся типы характеров, сюжетные коллизии, проблемы и способы их художественного решения кочевали из одного произведения в другое. Отдельные удачи (к примеру, «Знак беды», 1982) Василия Быкова лишь оттеняли общее неблагополучие.

Особенно заметен кризис был в стане писателей, причисленных к «деревенщикам». В повести-параболе Валентина Распутина «Пожар» (1985) история о том, как возгорание орсовских складов в поселке лесорубов Сосновка разделит жителей на тех немногих, кто пытается спасти народное достояние, и мародеров–«архаровцев», стала точным диагнозом атмосферы, царившей в стране. Однако «позитивная» программа писателя, к тому же озвученная в прямых публицистических выкладках, а также воплощенная в идеализированных картинах жизни «правильных» поселков (наподобие того, в котором живет сын главного героя Борька), была уже малоубедительной для большинства современников.

Василий Белов после поэтической крестьянской утопии «Лад» (1979) обращается к новой для себя теме – жизнь большого города – в романе «Все впереди» (1986). Этот роман вызвал бурную полемику и встретил в целом негативную реакцию критиков, поскольку попытка автора предупредить об опасностях наступающей на традиционный уклад цивилизации обернулась выходом в свет очередного «советского антиингилистического романа», написанного в плакатно-фельетонной манере и пронизанного неприязнью и к городу, и к системе ценностей современного человека.

Партия пыталась усилить идеологическую работу в литературе привычными способами – через установочные документы: 30 июля 1982 года в «Правде» публикуется редакционная статья, посвященная постановлению ЦК КПСС «О творческих связях литературно-художественных журналов с практикой коммунисти-

¹ «Постепенно выясняется: весь этот современный антураж нужен автору лишь как фон для старого жестокого романа: «Он был титулярный советник, она – генеральская дочь», – сетует критик Владимир Кавторин, рецензируя один из многочисленных «производственных романов» тех лет (Нева. 1987. № 3. – С. 178).

ческого строительства», в частности содержащая критику писателей-почвенников: «События отечественной истории, социалистической революции, коллективизации изображены с серьезными отступлениями от жизненной правды. Отдельные публикации содержат предвзятые, поверхностные суждения о современности... авторы которых обнаруживают мировоззренческую путаницу, неумение рассматривать общественные явления исторически, с четких классовых позиций». По мнению партийных идеологов, «новые поколения советских людей нуждаются в близком им по духу и времени положительном герое, который воспринимался бы как художественное открытие, влиял бы на поступки людей, отражал бы судьбы народные». Однако очевидно, что знание авторами постановления того, в чем «нуждаются» советские читатели, проистекало не из непредвзятых исследований реальных читательских запросов и интересов, а из формируемого официальной идеологией представления о том, что необходимо каждому советскому человеку.

Впрочем, нельзя сказать, что в первой половине 1980-х годов в СССР не публикуется произведений, вызывающих подлинные, а не санкционированные сверху столкновения мнений и позиций. Так, бурную дискуссию вызвала романистика киргизского прозаика, пишущего на двух языках, Чингиза Айтматова: новый этап его творчества в 1980-е годы был ознаменован выходом таких романов, как «И дольше века длится день» (другое название «Буранный полустанок» 1980) и «Плаха» (1986). Одно из интереснейших явлений конца 1970-х – начала 1980-х годов – «проза сорокалетних». Идею объединить ряд писателей по их принадлежности к одному поколению пропагандировал критик Владимир Бондаренко, попытавшийся с помощью «организационных мероприятий» свести вместе таких непохожих прозаиков, как, скажем, Александр Проханов и Владимир Маканин. Из подобного широкого объединения ничего не вышло, зато постепенно определился круг писателей-ровесников, вполне воспринимавшихся и критиками, и читателями как относящиеся к одному течению литературы советского времени, называемого также в критических дискуссиях «московской школой» или «новой волной». Истоки явления многие усматривали в творчестве Юрия Трифонова – основоположника противоположной («деревенской прозе») – прозы «городской» (отсюда, видимо, и понятие «московская школа»). К кругу данных писателей причисляли Владимира Маканина, Анатолия Кима, Руслана Киреева, Анатолия Курчаткина; иногда относят к данному кругу Сергея Есина, Владимира Гусева, Владимира Личутина и др.

Неформальным манифестом течения стала статья Руслана Киреева «Возможны варианты», опубликованная в «Литературной газете» и вызвавшая бурную дискуссию под шапкой «Современный герой. Позиция автора и логика жизни». В своей статье писатель отметил, что современная литература советской России благодаря прежде всего военной прозе «выучилась показывать «правду» неправого человека», однако не смогла избавиться от ригоризма в нравственной оценке позиции героев, что оправдано в произведениях о войне, но не о современности. Пафос выступления Р.Киреева заключался в призыве к «контрапунктному», «амбивалентному мышлению» при анализе человека сегодняшнего дня, а также в отказе от оценочных суждений в адрес своего героя со стороны автора, которые бы навязывали авторскую позицию читателю: «Наконец-то мы научились не только отвечать на вопросы, но и задавать их. И при этом не нашептывать читателю скоропалительный ответ, не «пугать» и не отворачиваться грациозно в сторону»¹. Иначе говоря, писатель предлагал

¹ Киреев Р. Возможны варианты // Литературная газета. 1982. № 5, 3 февраля. — С. 3.

возвратиться к чеховским заветам не отвечать на вопросы, а правильно их ставить, доверять современному читателю и его способности самостоятельно разобраться в душевных качествах и жизненной позиции героя, не бояться «...сложности, которую несут произведения, где на равных представлена как теза, так и антитеза. Их подвижное взаимодействие – не математическая статика, не холодное уравнение, а самозабвенное противоборство диалектических начал – во многом и определяют <...> новый этап художественного мышления». Однако соседствующая с «манифестом» Киреева критическая статья Юрия Антропова с категоричным названием «Решение – единственное» являлась отповедью прозаику; не на его стороне оказалось и большинство критиков, принявших участие в дискуссии, которая была подытожена редакционной статьей «Есть кого любить и уважать», утверждавшей: «Такая постановка вопроса вызвала решительное несогласие большинства участников дискуссии, справедливо усмотревших в сосуществовании «на равных» двух взаимоисключающих начал игнорирование ясной и четкой социально-нравственной позиции писателя, которому при таком подходе отводится незавидная роль бесстрастного свидетеля, «добру и злу внимающего равнодушно»¹. Показательна была, к примеру, и оценка критиком Игорем Дедковым повести Владимира Маканина «Предтеча» в статье, название которой говорит само за себя: «Ирония вместо анализа?»²

Таким образом, догматы и стереотипы социалистического реализма не позволили увидеть объективную тенденцию к отказу современных авторов от оценочных суждений, их стремление к «объективизму», сразу же заклеяемому как «излишний». Тем не менее выход произведений «сорокалетних» писателей, а также «толстожурнальные» дебюты в прозе прозаиков Татьяны Толстой и Людмилы Петрушевской знаменовали собой неизбежное обновление как художественного мира, так и языка советской литературы.

При этом 1980-е годы стали временем, когда официальная культура стала подаваться под натиском того, что получило название культуры «андеграунда» (называемой также «культурным подпольем», культурой «несозвучной», «неофициальной», «нонконформистской», «независимой», «неподцензурной», «второй» и др.). Возникшая на заре «оттепели», к концу 1970-х – началу 1980-х годов, эта культура уже обладала всеми признаками автономности от процессов, происходивших в официальной среде. В «подполье» издавалась машинописная периодика (самые известные издания – журналы «37» – 1976–1981, «Часы» – 1976–1990, «Обводный канал» – 1981–1993 и др.), действовали свои «издательства», выпускавшие «самиздатовскую» литературу. Регулярно организовывались квартирные выставки, научные и художественные семинары и чтения (например, ежегодный семинар «Гумилевские чтения», проходивший в Ленинграде в 1976–1983 гг.); в «сам-» и «тамиздате» выходили коллективные сборники и антологии «неподцензурной» прозы, поэзии, публицистики (может быть, самая известная из них – 5-томная антология новейшей русской поэзии «У голубой лагуны», составленная известным деятелем литературного андеграунда Константином Кузьминским и изданная им в 1980–1986 годах в эмиграции в США). С 1978 года редакцией самиздатовского журнала «Часы» была учреждена ежегодная независимая Литературная премия Андрея Белого, первыми лауреатами которой в разные годы становятся поэты Виктор Кривулин, Елена Шварц, Владимир Алейников, Ольга Седакова, прозаики Александр Драгомощенко, Саша Соколов, Евгений Харитонов, Василий Аксенов, критики Борис Гройс, Борис

¹ Литературная газета. 1982. 21 июля. – С. 3.

² Литературная газета. 1982. 11 августа.

Иванов и др. Премия задумывалась как полностью альтернативная главной официальной – Государственной премии по литературе, что проявлялось и в отборе претендентов по номинациям «Поэзия», «Проза», «Литературоведческие исследования (критика)», и в ее «материальном» измерении – бутылка «беленькой», яблоко и символическая сумма в 1 рубль. Тем не менее в «андеграундных» кругах она была куда более авторитетной, нежели государственные награды для писателей.

К началу 1980-х резко снижается число людей, отъезжающих в эмиграцию. Так, по данным американского слависта Джона Глэда, в 1971 году СССР покидает более 15 тысяч советских граждан, а к 1979 году их число достигает 67 тысяч человек, однако уже в 1981 году число эмигрантов сокращается до 22 тысяч, в следующем году – до 8 тысяч, а к 1985 году официальное число эмигрантов составило всего 2368 человек¹. Тем не менее эмиграция нанесла ощутимый удар как по официальной культурной жизни, так и по жизни «подполья» (хотя и не стала трагедией для русской культуры в целом: большинство покинувших страну писателей продолжили творческую деятельность за рубежом). Причины такого сокращения эмигрантского потока заключались в ужесточении советским правительством правил для отъезжающих на постоянное место жительства за рубеж, а также в том, что многие желавших сменить место жительства смогли это сделать в предшествующее десятилетие (еще через 5 лет, в 1990 году, по данным Д. Глэда, страну покинет 452 тысячи человек). Однако важно и то, что власти стали осознавать невыгодность существования параллельной культуры, плохо контролируемой с помощью исключительно полицейских мер. Серьезным уроком для всех стала история с самиздатовским литературным альманахом «Метрополь». Его составители – официально признанные писатели Василий Аксенов, Андрей Битов, Фазиль Искандер, а также молодые прозаики Виктор Ерофеев и Евгений Попов – обратились к руководству Союза писателей СССР с предложением напечатать данный альманах без вмешательства цензуры. Альманах не содержал в себе произведений «антисоветской» направленности, хотя с эстетической точки зрения многие включенные в него вещи резко расходились с канонами социалистического реализма. Смысл издания был в ином: заострить внимание общественности на ситуации прямого вмешательства государства в творческие и издательские процессы: «Мечта бездомного — крыша над головой; отсюда и «Метрополь», столичный шалаш над лучшим в мире метрополитеном, – говорилось в предисловии к альманаху. – Авторы «Метрополя» – независимые (друг от друга) литераторы. Единственное, что полностью объединяет их под крышей, – это сознание того, что только сам автор отвечает за свое произведение; право на такую ответственность представляется нам священным. Не исключено, что упрочение этого сознания принесет пользу всей нашей культуре»².

Предложение об издании власти отклонили, после чего книга была издана в количестве 8 экземпляров в «самиздате», а затем вышла в известном эмигрантском издательстве «Ардис». Среди авторов «Метрополя», помимо его составителей, значились как имена вполне «разрешенных» писателей и поэтов (вроде Беллы Ах-

¹ Глэд Джон. Беседы в изгнании: Русское литературное зарубежье. – М., 1991. – С. 19-21.

² «Метрополь», литературный альманах, «ПОДКОВА», «ДЕКОНТ +». – М., 1999. Неслучаен здесь сам образ шалаша над «лучшим в мире метрополитеном», иронически обыгрывавший гордость советского человека московской «подземкой»: одно из значений английского слова *the underground* (андеграунд) – метрополитен (прим. мое. – М.П.). См. об этом также в гл. 11 II части.

мадулиной, Андрея Вознесенского или Марка Розовского), так и тех, кто не имел возможности публиковать свои произведения в официальной печати (Юза Алешковского, Владимира Высоцкого, Фридриха Горенштейна, Юрия Кублановского, Генриха Сапгира и др.), а также американского прозаика Джона Апдайка.

Участие в альманахе для большинства авторов обернулось применением к ним набора репрессивных мер, впрочем – сравнительно мягких: от задержки с плановыми публикациями до исключения В. Ерофеева и Е. Попова из Союза писателей. В ответ трое других участников «Метрополя» (поэты Семен Липкин и Инна Лиснянская, прозаик Василий Аксенов) также вышли из состава СП СССР.

Тем не менее были приняты и иные меры, для того чтобы избежать в дальнейшем повторения подобных ситуаций. Так, в конце 1981 года властями будет санкционировано создание на базе Литературно-мемориального музея Ф.М. Достоевского «Клуба-81» – Ленинградского профессионального творческого объединения литераторов, объединившего около 70 деятелей литературного «андеграунда». И хотя у клуба были кураторы и от Союза писателей, и от «компетентных органов» (с подачи которых и принималось решение о его открытии), деятельность объединения с властями не согласовывалась, доступ на его мероприятия был открытым; в конце 1985 года в издательстве «Советский писатель», после трех лет согласований и рецензирования, даже вышел первый литературно-художественный сборник «Круг» с произведениями 34 авторов «самиздата». Сам выход издания породил в литературном подполье острую дискуссию о возможности сотрудничества с официальными структурами деятелей «неофициальной» культуры. Проходили литературные вечера «неофициальных» авторов и в московском учебно-методическом центре МГК ВЛКСМ (ул. Герцена, 47), главное назначение которого было – «организация свободного времени молодежи» (в частности, здесь состоялись первые заседания телевизионного клуба «Что? Где? Когда?»).

Все более заметную роль в неофициальной литературной жизни начинают играть и вполне легально существующие поэтические объединения и кружки, самый известный из которых – поэтическая студия при журнале «Юность», которой руководил Кирилл Ковальджи: его школу прошли такие популярные в 1980-е годы поэты, как Юрий Арабов, Нина Искренко, Евгений Бунимович, Александр Еременко и др. Следует упомянуть также «литературную мастерскую» при МФТИ «Кипарисовый ларец» Ольги Татариновой; существовавшую с 1968 года литстудию МГУ «Луч» под руководством Игоря Волгина, а также связанный с ней литературный клуб «Московское время», который в начале 1980-х возник из дружеского круга поэтов, выпускавших одноименный самиздатский альманах (1975–1977). Костяк объединения составляли такие известные в будущем поэты, как Сергей Гандлевский, Алексей Сопровский, Александр Казинцев, Бахыт Кенжеев, Алексей Цветков и др., позднее некоторые из них эмигрируют (Кенжеев, Цветков) или отойдут от группы (Казинцев), зато она в начале 1980-х пополнится рядом новых имен.

8 июня 1983 года в Центральном доме работников искусств состоялся официально разрешенный дискуссионный вечер «Стилевые искания в современной поэзии: К спорам о метареализме и концептуализме», на котором выступили поэты, чьи имена были знакомы лишь читателям «самиздата»: Ольга Седакова, Д.А. Пригов, Алексей Парщиков, Александр Аронов. Более того, критик Михаил Эпштейн представил на вечере свои «Тезисы о метареализме и концептуализме», провозгласив существование в современной поэзии двух ярких течений, названных им «метареализмом» и «концептуализмом»: «Внутри одной и той же культурной ситу-

ации метареализм и концептуализм выполняют две необходимые и взаимно дополняющие задачи: отслаивают от слов привычные, ложные и устоявшиеся значения и придают словам новую многозначность и полносмысленность <...> Метареализм и концептуализм – не столько замкнутые группы, сколько полюса, между которыми движется современная поэзия, пределы, между которыми столько же переходных ступеней, сколько существует новых поэтических индивидуальностей»¹.

И само мероприятие, и тезисы М. Эпштейна были ясным ответом на сетования многих советских критиков о том, что «...все есть сегодня в нашей молодой поэзии – ни одна традиция не позабыта, ни один урок не обойден, ни одна мода не прошла бесследно. Все есть – и нет ничего, ибо нет главного: самородности таланта, яркой индивидуальности почерка и интонаций, крупной личности, что вставала бы за стихами, удостоверяя подлинность, значимость каждой строки и каждого творческого поступка»². И дело даже не в величине поэтических дарований тех поэтов, о которых говорил М. Эпштейн или которые читали свои стихи со сцены ЦДРИ: по сути, был легализован целый пласт современной словесности, по цензурным или иным причинам не известный или не приемлемый для официальной критики. «Потаенная» литература открыто заявляла о своем существовании, и не случайно все чаще в совместных акциях принимают участие, вместе с авторами «подполья», и вполне признанные советские писатели и поэты.

* * *

Перемены в русской литературе советской России, которые были вызваны социально-политическими процессами в СССР, получившими название «перестройка», носили поистине революционный характер. В идеократическом государстве, которым являлся Советский Союз, «экстралитературные» процессы всегда оказывали мощное влияние на процессы собственно литературные, что очевидно проявилось в те годы.

На мартовском пленуме ЦК КПСС в 1985 г. Генеральным секретарем партии был избран М.С. Горбачев. Первые шаги партийного руководства были достаточно осторожными и в чем-то противоречивыми: в основном они касались экономических реформ, борьбы с пьянством, разрядки мировой напряженности. Параллельно разворачивалась чистка партийно-хозяйственных кадров, обновление партийной элиты. Однако именно в этот период давно уже проникшее в политический лексикон понятие «гласность» наполняется новым содержанием, включающим в себя принципы свободы слова, совести, информации, что было закреплено решениями «перестроечного» – XXVII съезда КПСС, состоявшегося на исходе 1986 года. Любопытно, что политика партии в этот период находит поддержку самых разных политических сил в обществе, хотя и трактовавших ее по-разному. Так, если демократически ориентированные слои видели в ней движение к грядущей либерализации советского режима, то, скажем, принятый 21 мая 1986 года манифест крайне правого патриотического общества «Память» «Обращение к русскому народу, ко всем народам нашей великой державы» трактовал «перестройку» как очищение партии и государства от «сионистской агентуры». Знаковым событием для

¹ Эпштейн М. «Тезисы о метареализме и концептуализме» // Эпштейн М. Постмодерн в России. Литература и теория. – М., 2000. – С. 115–116.

² Чупринин С. Крупным планом: Поэзия наших дней: проблемы и характеристики. – М., 1983. – С. 278.

всей страны стало возвращение в Москву в декабре 1986 года из ссылки академика А.Д. Сахарова, а также январский пленум ЦК КПСС (1987), на котором верхушка партии устами Генерального секретаря вынуждена была признать ответственность КПСС за парализовавший страну острый экономический кризис.

Один из самых пронизательных молодых критиков тех лет Александр Архангельский, по горячим следам подводя первые итоги прошедшего десятилетия, точно обозначил два переломных момента в развитии страны, знаменовавших собой принципиальное изменение литературной ситуации: «С марта 1985-го по январь 1987-го интеллигенция с интересом следила за мимикой и жестами нового руководства, которое в «нематериальной» сфере почти ничего не меняло, просто ослабило подпруги, но непрерывно подмигивало и делало таинственные знаки: не все, дескать, сразу, будет и на вашей улице праздник. С января 1987-го по июль 1989-го общество демократизировалось, литература пядь за пядью отвоевывала некогда принадлежавшую ей территорию. Потом наступила пауза, мы лениво пожинали плоды полной свободы слова...»¹.

Произошедший не только в литературе, но и в массовом мироощущении слом особенно ошутим на примере дискуссий, развернувшихся вокруг «перестроечных» пьес Михаила Шатрова «Диктатура совести» (1986) и особенно «Дальше... дальше... дальше!» (1988). Это был не совсем литературный спор вокруг «ленинского политического наследия» и возможности «социализма с человеческим лицом», идеал которого в сознании многих ассоциировался с фигурой первого вождя революции и коммунистической диктатуры. Попытка драматурга воскресить «шестидесятническое» противопоставление «ленинских принципов социалистической законности» – нарождающейся советской партноменклатуре, и персонально Владимира Ленина – Иосифу Сталину, вызвала возмущение ортодоксов, обвинивших Шатрова в ревизионизме. При этом в обществе она поначалу была встречена одобрительно, однако вскоре стала ощущаться как половинчатая, и даже ошибочная². Сходные претензии были предъявлены и к поздней романистике Анатолия Рыбакова («Дети Арбата» и др.), подвергнутому критике сталинские репрессии скорее с позиции старых большевиков-ленинцев, нежели человека конца XX века. Во многом изменение оценки данной концепции сталинской эпохи произошло под давлением публикаций прежде не известных исторических материалов, а также благодаря выступлениям последовательных противников советской власти и тех, кто сумел переосмыслить роль «вождя мировой революции» и «ленинской гвардии» в истории родной страны.

В то же время в гуманитарных кругах разворачивалась еще одна дискуссия – о «едином методе советской литературы», социалистическом реализме. В отличие от «ленинского наследия», у соцреализма оказалось куда меньше защитников, ибо большинство представителей и писательского, и научного сообществ (за исключением совсем уж одиозных фигур) сошлись на том, что уже к 1960-м годам этот «метод» исчерпал свой потенциал, заложенный в него предшествующей эпохой. И не случайно коллективный сборник, вышедший по результатам этих дискуссий, назывался «Избавление от миражей»³. Игорь Золотусский в нашумевшей статье

¹ Архангельский А. У парадного подъезда: Литературные и культурные ситуации периода гласности (1987–1990). – М., 1991. – С. 320.

² Материалы идейных столкновений вокруг этой пьесы были собраны в отдельном издании: «Дальше... дальше... дальше! Дискуссия вокруг одной пьесы». – М., 1989.

³ Избавление от миражей. Соцреализм сегодня. – М., 1990.

«Крушение абстракций», также включенной впоследствии в это издание, продемонстрировал типологическое родство романа «соцреализма» и беллетристики Фаддея Булгарина (его «Ивана Выжигина»), резюмировав: «Для заказной литературы та идеология, которой она служит, незыблема. Она склонна наделять ее вечною жизнью, как наделяли ею древние греки своих богов. Эта литература – льстит ли она государю или государству, монархии или диктатуре пролетариата – не может не обожествлять своего заказчика, ибо его бессмертие – залог ее спасения в потомстве»¹.

Особенно чувствительный удар по литературе предшествующих десятилетий нанес прозаик Виктор Ерофеев в статье «Поминки по советской литературе», опубликованной в «Литературной газете» и вызвавшей шквал как одобрительных, так и резко негативных откликов. Начав свою статью с эпатирующего заявления «По-моему, советской литературе пришел конец», автор затем емко очертил три основных массива этой литературы, пришедших, с его точки зрения, к закономерному кризису. Так, «секретарская литература» – прямая наследница ортодоксально-соцреалистического направления – оказалась в тупике, потому что по своей природе предназначена быть лояльной к власти и существовать полностью на государственном обеспечении, мало завися от читательского интереса. Однако произошедшие в стране изменения поставили ее в положение «оппозиционной», к чему маститые «лауреаты» от литературы готовы не были. Кризис другой ветви советской литературы – так называемой «деревенской прозы» – был вызван, по мнению В. Ерофеева, неспособностью перейти от идеализации «крестьянской Атлантиды» к трезвому пониманию причин упадка современной деревни, что привело к парадоксальному и малококонструктивному сочетанию в ней «сентиментально-лирического» и «апокалипсического» начал, отравило ксенофобией, неприязнью к женщине и молодежи. Однако достается от критика и «либеральной» ветви советской литературы – в ее «шестидесятническом» изводе: она, как и «деревенская проза», заражена «гиперморализмом» и потому служила задачам, находящимися за границами собственно эстетического: «В России литератор вообще часто был призван исполнять сразу несколько должностей одновременно: быть и священником, и прокурором, и социологом, и экспертом по вопросам любви и брака, и экономистом, и мистиком. Он был настолько всем, что нередко оказывался никем именно как литератор, не чувствуя особенностей художественного языка и образного парадоксального мышления». Будущее же отечественной литературы В.Ерофеев видит в возвращении ее к решению собственно художественных задач: важно, что пафос статьи – не нигилистически-революционный, автор призывает не «порывать с прошлым», а обернуться к тому наследию, мимо которого большинство читателей и художников слова прошло в годы торжества «единого метода советской литературы». Заканчивает свою «поминальную» статью В.Ерофеев на оптимистической ноте: «Сейчас возникает другая, альтернативная литература, которая противостоит старой литературе прежде всего готовностью к диалогу с любой, пусть самой удаленной во времени и пространстве, культурой для создания полисемантической, полистилистической структуры с безусловной опорой на опыт русской философии от Чаадаева до Флоренского, на экзистенциальный опыт мирового искусства, на философско-антропологические открытия XX века, вообще оставшиеся за бортом советской культуры, к адаптации в ситуации свободного самовыражения и отказу от спекулятивной публицистичности».

¹ Новый мир. 1989. № 1. – С. 237 – 238.

Вопросом о том, готов ли широкий читатель к восприятию такого рода «альтернативной литературы», В. Ерофеев в своем «манифесте» не задавался, не без оснований предполагая, что процессы, происходящие в современной литературе, исподволь меняют читательское сознание, восполняя лакуны, образовавшиеся в результате цензурных запретов и насильственной культурной политики властей. Перестроечные годы открывают шлюзы прежде тонкому и регулярно прерывающемуся ручейку публикаций художественных произведений, считавшихся «запрещенными» или попросту «нежелательными» для их появления в советской печати. Буквально за несколько лет литературный ландшафт существенно обновился. Первыми сигналами наступившего «потепления» стали публикации произведений, не пришедших вовремя к широкому советскому читателю, – так называемая «возвращенная литература».

Прежде всего, это произведения советских авторов, не допущенных к печати цензурой или самими авторами, пролежавшие в столе или опубликованные в «тамиздате»: роман Евгения Замятина «Мы» (1920), повесть Владимира Зазубрина «Щепка» (1923), «Повесть непогашенной луны» (1926) Бориса Пильняка, повесть Андрея Платонова «Котлован» (1930) и его роман «Чевенгур» (1929), повесть Лидии Чуковской «Софья Петровна» (1940), романы «Доктор Живаго» Бориса Пастернака (1945–1955), «Жизнь и судьба» Василия Гроссмана (1960), «Новое назначение» Александра Бека (1960–1964), поэмы Александра Твардовского «По праву памяти» (1966–1969), Анны Ахматовой «Реквием» (1935–1961), романы Андрея Битова «Пушкинский дом» (1971) и Юрия Домбровского «Факультет ненужных вещей» (1978), и мн. др. Большинство этих произведений объединяет обращение их авторов к болезненным вопросам советской эпохи: революция и Гражданская война, коммунистическая утопия, индустриализация и коллективизация, репрессии, формирование командно-бюрократической системы. Отдельная группа произведений – те, у которых, переиначивая известные высказывания Андрея Сияевского, «с советской властью вышли в основном эстетические разногласия»: это творчество поэтов-обэриутов, а также авторов, чьи произведения прошли сито советской цензуры еще при жизни авторов, но с тех пор не переиздавались (Константин Вагинов, Леонид Добычин, Сигизмунд Кржижановский, некоторые прозаики из «Серапионовых братьев» и др.) Отдельный массив «возвращенной литературы» – произведения авторов Серебряного века и всех трех волн русской эмиграции. Важную роль в возвращении советскому читателю поэтического наследия сыграл Евгений Евтушенко, печатавший со своими предисловиями подборки «запрещенных» авторов в журнале «Огонек» под шапкой «Русская муза XX века», в частности стихотворения Николая Гумилева, Николая Клюева и других поэтов. Во второй половине 1980-х годов читателю возвращаются имена Марка Алданова, Бориса Зайцева, Владимира Набокова, Георгия Иванова, а также эмигрантские произведения Владислава Ходасевича, Ивана Шмелева и мн. др.

В результате сложилась парадоксальная ситуация: произведения, созданные 20, 50, 70 лет назад, в иных культурных и политических условиях, воспринимались советскими читателями как глубоко современные, отвечающие на самые острые вопросы сегодняшнего дня и удовлетворяющие сегодняшним эстетическим запросам. Вышедший на исходе десятилетия сборник «Неоконченные споры»¹ на равных включил в себя полемические материалы вокруг произведений А. Платонова, Б. Пастернака, В. Гроссмана – и В. Астафьева, Ч. Айтматова, Д. Гранина, А. Рыбакова, а также новых течений отечественной словесности. В журнале «Вопросы ли-

¹ Неоконченные споры: Литературная полемика. – М., 1990.

тературы» (1990, № 10) печатаются материалы «круглого» стола вокруг книги Абрама Терца (Андрея Синявского) «Прогулки с Пушкиным», явившего собой пример одной из самых непримиримых разногласий в истории отечественной литературы; разыгрываются нешуточные баталии вокруг романов Бориса Пастернака «Доктор Живаго», Василия Гроссмана «Жизнь и судьба», Василия Белова «Кануны» и др.¹ Сложилась реальная возможность того, что бурная литературная жизнь, с ее столкновением мнений и позиций, вызванным по-настоящему значимыми публикациями, повлияет на массовые вкусы и предпочтения, сформирует нового читателя, готового к восприятию серьезной литературы и испытывающего потребность в ней.

На волне популярности «возвращенной литературы» и дискуссий вокруг нее невероятно выросли тиражи литературных изданий: так в июне 1990 года тираж самого популярного «толстого» журнала «Новый мир» достиг рекордного 2 млн. 710 тыс. экз, около миллиона – тиражи журналов «Дружба народов», «Наш современник», «Знамя»; тираж «Литературной газеты» преодолевает рубеж в 6 млн. экз. Вопреки расхожему мнению, вовсе не только «возвращенная литература» занимает основные печатные площади периодических изданий и редакционные портфели издательств. Однако современные писатели, особенно те, которым удавалось преодолеть цензурные препоны в советское время, тем более – для кого этих препон не существовало, вряд ли могли выиграть конкуренцию в борьбе за внимание читателя: «сорокалетние» авторы заведомо уступали в читательском интересе авторам «русского рассеяния», а «деревенщики» – прозаикам, прошедшим горнило репрессий. К тому же многие из широко признанных авторов в годы перестройки уходят в это время из «большой литературы» на ее периферию – в публицистику, а то и в политическую деятельность: так, В.Распутин становится советником М.С. Горбачева, а также вместе с Виктором Астафьевым, Василием Беловым, Василем Быковым, Сергеем Залыгиным, Юрием Карякиным и др. – депутатом Верховного Совета СССР. Писательская среда в конце 1980-х серьезно политизируется: так, 9 марта 1989 года создается комитет «Писатели в поддержку перестройки» (известный еще как «Апрель»), в рабочий совет которого входят Алла Гербер, Сергей Каледин, Владимир Корнилов, Анатолий Курчаткин, Алла Латынина, Юнна Мориц, Николай Панченко, Анатолий Приставкин и другие известные литераторы. Сама необходимость перестройки мало кем оспаривается, полемика идет главным образом вокруг целей и методов реформирования советской экономики и политической системы в целом.

Вопреки предсказаниям В. Ерофеева, из современных авторов на широкое внимание читателей в это время могут рассчитывать как раз те, кто в своих произведениях затрагивает злободневные социальные темы, раньше невозможные ни в литературе, ни в публицистике: как и в годы хрущевской оттепели, секрет широкой популярности литературы заключается в том, что она во многом продолжает восполнять дефицит у читателя правдивой информации и утолять жажду в остром публицистическом слове, безжалостно разоблачающем пороки советского строя и проливающим свет на тайные страницы отечественной истории. Прежде всего этим был вызван массовый интерес к романам Анатолия Рыбакова «Дети Арбата» (1987)², «Тридцать пятый и другие годы» (1988) и «Страх» (1990), Владимира Дудинцева «Белые одежды» (1987), повестям Даниила Гранина «Зубр» (1987) Ана-

¹ В серии «С разных точек зрения» в издательстве «Советский писатель» в конце 1980 – начале 1990-х гг. выходят сборники полемических выступлений, посвященных этим произведениям.

² Здесь и далее – указан год первой публикации в СССР.

толия Приставкина «Ночевала тучка золотая» (1987), автобиографической книге Анатолия Жигулина «Черные камни» (1988), второй части романа Федора Абрамова «Мужики и бабы» (1987) и др.

Другие «болевые» точки из недавней советской истории, затронутые современными писателями, чьи произведения были замечены широким читателем, – афганская война («Цинковые мальчики» (1990) Светланы Алексиевич, «Афганские рассказы» (1989) Олега Ермакова), положение дел в советской армии («Стройбат» (1991) Сергея Каледина, «Сто дней до приказа» (1986) Юрия Полякова), в тюрьмах и лагерях («Одлян, или воздух свободы» (1989) Леонида Габышева), жизнь партийно-номенклатурной элиты (повести Ю. Полякова «ЧП районного масштаба», 1985 и «Апофегей», 1989) и др. Жанр, который вызывает особый интерес у читателя рубежа 1980–1990-х, – роман-антиутопия, предлагающий художественную модель воплотившейся утопии – либо в форме философской сказки («Кролики и удавы» (1987) Фазиля Искандера), либо в форме футурологического предупреждения («Невозвращенец» (1988) Александра Кабакова; «Записки экстремиста» (1990) Анатолия Курчаткина, «Лаз» (1991) Владимира Маканина и др.).

«Перестройка» приносит долгожданное преодоление известного раскола отечественной литературы на три самостоятельных массива – литературу советского периода, эмигрантскую и «подпольную»: ни место жительства, ни способ культурного существования (включенность в легальный литературный процесс или существование в литературном «андеграунде») больше не разделяют писателей. Принятый в июне 1990 года Закон СССР «О печати и других средствах массовой информации», отменивший цензуру, а также появившаяся в конце 1980-х возможность издания книги за свой счет лишили многих оснований само существование «самиздата», который стал лишь одной из форм писательской стратегии для определенного круга писателей, стратегии игровой по своей сути. Однако это «воссоединение» практически сразу же обернулось новым, не менее болезненным расколом писательского лагеря, впоследствии, уже в 1990-е годы, приведшим к тому, что получило название «литературного апартеида» (С.Чупринин) – изолированного существования нескольких литературных лагерей в отечественной литературе. Главная линия разделения прошла между, условно говоря, «демократическим» и «патриотическим» лагерями отечественной литературы. Эти лагеря не были едиными: так, в первом из них очевидно существовало напряжение между писателями-«шестидесятниками» (представителями «либерального крыла» позднесоветского периода русской литературы) и теми авторами, кто долгое время существовал вне официального поля литературы прежде всего по причине эстетической неприемлемости их творчества для официально разрешенного искусства. Да и лагерь «заединщиков» (понятие, предложенное писателем Анатолием Ивановым) единым казался лишь стороннему наблюдателю, тогда как изнутри он был раздираем противоречиями между сторонниками и противниками коммунистической идеологии. Эти внутренние противоречия зачастую носили куда более принципиальный характер, нежели внешние, однако в 1980-е годы, во время формирования противостоящих сторон, это еще так остро не ощущалось.

Расхождение же между «демократами» и «патриотами» шло по нескольким ключевым пунктам, имеющим лишь опосредованное отношение к вопросам литературным. Это прежде всего проблемы выбора путей развития страны – ориентации на Запад и западную систему ценностей либо же сохранение верности «особому пути» России и идее ее «мессианства»; вопрос о приоритете свободы или

справедливости в общественно-политическом укладе; наконец, пресловутый «еврейский вопрос», особенно болезненно обострившийся именно во второй половине 1980-х годов, когда было снято табу со многих запретных прежде тем. Поляризация мнений была столь остра, что полемика нередко принимала оскорбительный характер, с переходом на личности и даже к схваткам в рукопашную (известный случай, когда 18 января 1990 года боевики общества «Память» спровоцировали драку на собрании писательской ассоциации «Апрель» в Центральном доме литераторов). Сказалась и утраченная многими за годы советской власти культура ведения дискуссий. Власти оказались неготовыми к подобному обострению в обществе: ни призывы в 1987 году газеты «Правда» в статье «О культуре дискуссий», ни увещания М.С. Горбачева во время его встречи с деятелями науки и искусства не принесли ощутимых результатов. Хотя представители и того, и другого лагерей нередко по привычке апеллировали к власти, требуя поддержать именно их позицию: печальным примером может послужить «Письмо писателей, деятелей культуры и науки России», адресованное Президенту СССР, Верховному Совету РСФСР и XXVIII съезду КПСС, с призывами остановить «шельмование и преследование представителей коренного населения страны, по существу, объявляемого «вне закона» с точки зрения того мифического «правового государства», в котором, похоже, не будет места ни русскому, ни другим коренным народам России»¹, и поставить заслон «нацизму сионистско-еврейскому». Под обращением, ставшим известным как «Письмо 74-х», в результате подписалось свыше тысячи деятелей культуры и науки, а также рядовых граждан, среди них – такие крупные фигуры, как Василий Белов, Юрий Бондарев, Вадим Кожинов, Юрий Кузнецов, Леонид Леонов, Валентин Распутин, Виктор Боков и др.

В рядах самих литераторов находились фигуры, чувствующие опасность утратить чувство меры в подобных баталиях: из «патриотического» лагеря раздавался призыв одного из «подписантов» «Письма 74-х» критика Владимира Бондаренко: «...не замена конъюнктуры на противоположную нам нужна, а подлинная широкая демократизация литературного процесса»². С ним неожиданно солидаризировалась критик «противоположного направления» Алла Латынина, предупреждавшая об опасностях «либерального террора» (выражение А. Блока), когда даже убежденные демократы в спорах со своими идеологическими противниками готовы были прибегать в качестве самого весомого аргумента к помощи государства³. Однако, к сожалению, здравомыслящие голоса в эту горячую эпоху тонули в разноголосице идеологических междоусобиц, и не сразу и не ко всем стало приходить понимание того, что «...нельзя не замечать, что спор между «западниками» и «славянофилами» был живым явлением лет сто назад, ныне же противостояние снято поступательным развитием русской культуры, снято в том смысле, что перешло извне – вовнутрь души интеллигентного человека как личная проблема, над которой бьются в одиночку. Каждый имеет право (если не обязанность) тяготеть к одному из двух «полюсов», но полностью отрешиться от власти другого без утраты трезвомыслия нам уже не дано»⁴.

¹ Наш современник. 1990. № 4. – С. 136.

² Бондаренко В. Очерки литературных нравов. – Москва. 1987. № 12. – С. 191.

³ См.: Латынина А. Колокольный звон – не молитва. К вопросу о литературных полемиках // Новый мир. 1988. № 8.

⁴ Архангельский А. «Печально я гляжу на наше поколение...» // Взгляд; Критика. Полемика. Публикации. Вып. 2. – М., 1989. – С. 355.

Литературный раскол вылился и в противостояние некогда невраждебных периодических изданий: журналы «тройственного союза» (С. Чупринин) – «Наш современник», «Москва» и «Молодая гвардия», вместе с газетой «Литературная Россия» ставшими форпостом «патриотических сил», вели непримиримую борьбу с журналами «Новый мир», «Октябрь», «Дружба народов», «Знамя», а также «Литературной газетой», стоявшими на «демократических» позициях. Впрочем, это позволило обрести литературной периодике «лица необщее выражение», несколько утраченное ею в позднесоветское время: «Москва» и «Новый мир» заняли в ряду «толстожурнальных» изданий более умеренные позиции по сравнению с «Нашим современником» и «Знаменем», отодвинувшимися ближе к краям идейно-эстетического спектра. Особая популярность «Нового мира» среди литературных журналов во многом была обусловлена тем, что А. Солженицын сохранил верность изданию, во времена Твардовского-редактора напечатавшему его рассказы: именно на страницах «Нового мира» впервые в СССР появился «Архипелаг ГУ-Лаг» и ряд других произведений писателя. Однако само наличие среди постоянных авторов Солженицына, известного своей критикой «либерализма», заставляла редакцию осторожнее относиться к любым новациям.

Один из краеугольных камней литературной полемики конца 1980-х годов – столкновение мнений вокруг целого ряда писателей, чье творчество не умещалось не только в прокрустово ложе соцреалистического канона, но и вообще даже с натяжкой не ассоциировалось с тем, что на протяжении десятилетий называлось «советской литературой» – как, впрочем, и литературой «антисоветской», диссидентской. «Другая проза» – так назвал свою статью в «Литературной газете» (1989, № 6, 6 февраля) критик Сергей Чупринин. Само по сути своей апофатическое определение прозы как «другой» подчеркивало ее инаковость, возможно даже – чужеродность для путей отечественной литературы, некогда бывших для нее магистральными. Каждое имя автора, причисляемое критиком к плеяде «других», привносило нечто свое в общую копилку черт нового явления, вовсе не обязательно присущее остальным прозаикам. То утонченный, а то откровенный эротизм Валерии Нарбиковой или Людмилы Ванеевой, «магнитофонный стиль» повествования и обытовленность мира Людмилы Петрушевской, пьяная исповедальность рассказчиков Зуфара Гареева, специфические типажи персонажей Евгения Попова или Валерия Пьецуха – все это трудно сводится к общему знаменателю. Впрочем, не упоминая сам литературный «андеграунд», С. Чупринин тем не менее показывает «подпольные» истоки «другой прозы» – в творчестве Венедикта Ерофеева, Юза Алешковского, Эдуарда Лимонова; к данному списку можно было бы добавить и Варлама Шаламова, причисленного Чуприниным к иному «литературному лагерю». Общее у «других» кроется не в области стиля или даже типологии героев (хотя в пристрастии к маргиналам и аутсайдерам у перечисленных авторов много общего), но в сфере мировоззренческой. И дело не просто в том, что «другие» герои, в отличие от героев прозы В. Гроссмана и Ю. Домбровского, А. Жигулина и А. Рыбакова, далеко не «рыцари нравственного сопротивления», а, по словам С. Чупринина, «... жертвы – и только. Они бьются, конечно, за свое счастье, или, если вам так угодно, за свое жалкое счастье, но – так вьется на гряде червяк, рассечен тяжкою лопатой». Они пытаются молиться на своем языке, но язык этот больше приспособлен для уличной перебранки, чем для молитвы. Они гибнут в надежде отстоять себя, но и гибель эта чаще всего бесславна, нелепа... Тем не менее, они – люди.

И пресловутая «чернуха», то есть натурализм и беспросветность в описании жизненных реалий, внимание к низким сторонам быта, и «редуцированность» и

маргинальность человеческих типажей – все это производные от нежелания автора как-то противопоставлять свою точку зрения точкам зрения своих персонажей, задавать ясно прописанную систему нравственных координат. Не случайно в «другой прозе» доминирует форма «Я-повествования» («Ich Erzählung»), тяготеющая к сказовой манере, когда речь рассказчика становится не только средством, но и предметом изображения. Отсутствие ясной ценностной позиции, точнее, стремления ее ясно артикулировать – вот причина отказа от оценочных суждений со стороны авторов, предпочитающих скрываться за маской «недостоверного рассказчика» или давать слово действующим лицам их произведений: фраза Людмилы Петрушевской «Литература не прокуратура» стала емкой формулой творческой программы «других» писателей. Отличало авторов «другой прозы» от предшественников еще и то, что у них практически не было произведений, условно говоря, «допустимых» или «недопустимых» с точки зрения позднесоветской цензуры (как это было в случае Юрия Трифонова, Фазиля Искандера или даже Варлама Шаламова): их творчество сразу же существовало в иной системе как этических, так и эстетических координат, практически не переводимых на язык легального фрондерства. Именно эта «несводимость» произведений «другой литературы» к сложившимся внутри литературы идейно-эстетическим системам ставило многих критиков в тупик перед ними, а пуристов – побуждало резюмировать: «Читать это, по-моему, большей частью совершенно невозможно, и не потому, что очернительство или клевета на наш строй, а просто никуда не годится, плохо написано»¹.

Схожие процессы происходили и в поэтическом сообществе: наиболее интересные явления возникали в кругах поэтов официально не признанных, пришедших в большую литературу из «андеграунда». Помимо «метаметафористов» и «концептуалистов», о себе заставили заговорить и поэты-«иронисты» (Юрий Арабов, Евгений Бунимович, Игорь Иртеньев, Александр Левин, Владимир Строчков, близкие им Александр Еременко, Нина Искренко и др.). В действительности эта плеяда поэтов была больше дружеским объединением, нежели единой поэтической группой с общей эстетической платформой и программой: организационно они были сплочены в рамках кружка «Третье объединение», который входил в состав возникшего в 1986 году клуба «Поэзия» (другой кружок – «Задушевная беседа» объединил «концептуалистов» Михаила Айзенберга, Тимура Кибирова, Дмитрия Александровича Пригова, Льва Рубинштейна и Михаила Сухотина, а кружок «Эпсилон-салон» – адептов «панк-поэзии», среди которых наиболее известны Николай Байтов (род. в 1951) и Юлий Гуголев (род. в 1964). Ирония для этих поэтов была инструментом снижения пафоса любого авторитарного слова, будь то слово идеологическое или «избыточно» лирическое, любых клише публицистической или интимной поэзии, как и самой фигуры стихотворца-проповедника.

Широкую известность благодаря публичным выступлениям и появлению на экране телевизора приобрела еще одна поэтическая группа, которая возникла в 1988 году, – «Орден куртуазных маньеристов» в составе Вадима Степанцова, Андрея Добрынина, Константина Григорьева, Александра Севастьянова, Дмитрия Быкова и др., исповедовавших «новый сладостный стиль» и активно прививавших дичок массовой культуры к стволу игровой поэзии. В целом можно заметить, что игровое отношение к поэзии, ироническая рефлексия по отношению к самим ее основам роднило многие поэтические объединения 1980-х годов, члены которых больше «играли» в традиции серебряного века с его течениями и группами, не-

¹ Урнов Д. «Плохая проза» // Литературная газета. 1989. № 6, 8 февраля. – С. 4.

жели действительно готовы были подчинять свою творческую индивидуальность групповым интересам. Поэзия тем самым очищалась от избыточной серьезности, догматичности и самодовольства советского времени, а поэт – от роли «профетической» или «учительской», в позднесоветское время уже многим казавшейся фальшивой.

Эстетические, метапоэтические вопросы и задачи в поэзии 1980-х годов доминировали над прочими, в том числе и этическими, и даже гражданские чувства подавались, как правило, в игровой, травестирированной обёртке. Не случайно ничего не вышло из затеи критика «патриотического» лагеря Ларисы Барановой-Гонченко, которая в 1988 году заявила о появлении поэтов «возрожденческой плеяды» (Владислав Артёмов, Михаил Гаврюшин, Михаил Попов, Вячеслав Казакевич, Владимир Карпец, Михаил Шелехов и др.): то, что легко удавалось в качестве игры, при чрезмерно серьезном к нему отношении превращалось в угрюмый «проект», мало интересный самим его участникам. К тому же традиционалистская поэзия в этот период переживает кризис, ибо ее адепты за редким исключением не имели свежих художественных идей, позволивших бы ярким индивидуальностям вырваться за рамки групповой эстетики, а традиционные для почвенной поэзии идеализация «крестьянского космоса» и эсхатологизм в восприятии современной цивилизации, будучи доведены до крайности, подчас приобретали трагикомическое звучание¹.

1991 год стал не только годом краха СССР и рождения российской государственности, но и годом рождения новой российской литературы, завершившим и литературное десятилетие, и целую эпоху в истории отечественной словесности. Закончила свою 70-летнюю историю литература советского государства, оставив после себя немало как курьезных памятников, так и подлинных шедевров. Был преодолен раскол между как минимум тремя автономными ветвями отечественной литературы, вскоре ввергнутой, впрочем, в новый, не менее драматичный раскол. Наконец, именно в это время литература встала на путь, воспринятый одними как единственно возможный, другими же – как катастрофический для русской духовности: в литературоцентричной стране чтение постепенно перестает быть одной из ведущих форм досуга для представителей широких масс, а писатель утрачивает роль «властителя дум», каждое слово которого может перевернуть мир, а его самого – возвысить или убить. Резкое падение тиражей литературной периодики в последующие годы, переключение читательского внимания с «серьезной» литературы в лучшем случае – на «развлекательную», разрушение институтов государственной поддержки писательского сообщества и многое другое вскоре стало той ценой, которую отечественная культура заплатила за возможность свободного приобщения к вершинным достижениям отечественной и мировой словесности, за уничтожение цензуры и установление подлинной «свободы слова».

Основные понятия

Авангардизм, андеграунд, беллетристика, возвращенная литература, городская проза, деревенская проза, другая проза, заединщики, игра, иронисты, концептуализм, куртуазный маньеризм, либеральный террор, литература русского зарубежья, литературный апарте-

¹ См. об этом: Агеев Александр. Варварская лира // Знамя. 1991. № 2. – С. 221 – 231.

ид, массовая литература, метаметафоризм, метареализм, неподцензурная литература, политический детектив, постмодернизм, проза сорокалетних, производственная проза, публицистика, «самиздат», секретарская литература, социалистический реализм, «тамиздат», фолк-истори, шестидесятники и шестидесятничество.

Вопросы и задания

1. Перечислите наиболее значимые события литературной жизни 1980-х годов.
2. В чем проявился кризис советской литературы в начале 1980-х годов? Чем он был вызван?
3. Что такое «возвращенная литература»? Какую роль она сыграла в литературном процессе 1980-х годов?
4. Какова судьба социалистического реализма в 1980-е годы?
5. Какие произведения оказались особенно востребованы читателем в годы перестройки? Почему?
6. Изложите основные тезисы статьи В. Ерофеева «Поминки по советской литературе». Согласны ли вы с ними? Обоснуйте свою точку зрения.
7. Выделите основные черты «другой прозы». К каким традициям русской литературы XIX–XX веков она восходит?

Литература

Архангельский А. У парадного подъезда: Литературные и культурные ситуации периода гласности (1987–1990). – М., 1991; *Берг М. Литературократия. Проблема присвоения и перераспределения власти в литературе.* – М., 2000; *Бочаров А.Г. Литература и время: Из творческого опыта прозы 60–80-х гг.* – М., 1988; *Васильев И.Е. Русский поэтический авангард XX века.* – Екатеринбург, 1999; *Взгляд: Критика. Полемика. Публикации. Вып. 1–3.* – М., 1988–1991; *Генис А. Иван Петрович умер. Статьи и расследования.* – М., 1999; *Каспэ И. Апокалипсис-1990: «Настоящее», «прошлое», «будущее» в литературной публицистике.* – М., 2007; *Курицын В. Русский литературный постмодернизм.* – Екатеринбург, 1997; *Лейдерман Н.Л., Липовецкий М.Н. Современная русская литература: 1950–1990-е гг.: Учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений: В 2 т. – Т. 2: 1968–1990.* – М., 2006; *Липовецкий М. Русский постмодернизм: Очерки исторической поэтики.* – Екатеринбург, 1997; *Литература и современность. Литературно-критич. ежегодник. Вып. 18–25.* – М., 1981–1989; *Личное дело №. Литературно-худож. альманах.* – М., 1991; *Молодые о молодых.* – М., 1984; *Неоконченные споры: Литературная полемика.* – М., 1990; *Нефагина Г.Л. Русская проза конца XX века.* – М., 2003; *Роднянская И.Б. Художник в поисках истины.* – М., 1989; *Скоропанова И.С. Русская постмодернистская литература.* – М., 2000; *Чупринин С. Русская литература сегодня: Жизнь по понятиям.* – М., 2007; *Эпштейн М. Парадоксы новизны: О литературном развитии XIX–XX вв.* – М., 1988.

Глава 2

Итоги развития русской поэзии во второй половине XX века от «оттепели» до постмодернизма. Поэтическая весна

Обновление поэзии и всей жизни было готово начаться на волне победного энтузиазма в 1945 году, но то ожидание было обманутым. Ничто не изменилось вплоть до смерти Сталина. В записной книжке Давида Самойлова об этих годах есть такая запись: «Страшное восьмилетие было долгим. Вдвое дольше войны. Долгим, ибо в страхе отшелушивались от души фикции, ложная вера; медленно шло прозрение. Да и трудно было догадаться, что ты прозреваешь, ибо прозревшие глаза видели ту же тьму, что и незрячие».

«Поэтическая весна», ожидаемая в сорок пятом, состоялась лишь в пятьдесят третьем. В поэтическом обновлении своими стихами участвовали поэты разных поколений. В этот момент пересеклись пути и тех, кто, подобно А. Ахматовой, принадлежал «серебряному веку», и тех, кто, подобно Н. Асееву и Б. Пастернаку, начинал вместе с русским авангардом 1910-х годов. Леонид Мартынов считал себя выучеником футуристов и Хлебникова, а Николай Заболоцкий в молодости был одним из обэриутов.

Все они теперь определяли достоинство поэзии. Общим для нее девизом стала *искренность*. После десятилетий запретов и ограничений хотелось заговорить своим голосом, порадоваться обычным вещам или, если воспользоваться словами Пастернака, впасть «в неслыханную простоту». «Поэтическая весна» предварила «оттепель» в общественной жизни страны.

На этой волне начинается «поэтический бум». Он вовлекает сотни поэтов и сотни тысяч читателей.

В 1956 году вышел в свет первый альманах «День поэзии». В его заглавии – название поэтического праздника, ставшего ежегодным: в этот день по всей стране читались стихи, поэты выходили на импровизированные сцены площадей и стадионов. Страна жила поэзией. А поэзия спешила доказать, что прозаической серой повседневности не существует, что мир прекрасен, если в него всмотреться с доверием и полюбить.

Искренность стала девизом и призывом. Она предполагала не только возможность радостно удивиться жизни, но и сказать о запретном, совсем недавно не упоминаемом. Стихи о том, что на официальном языке того времени называлось «восстановлением социалистической законности», Николай Асеев в духе обновленного времени озаглавил природной метафорой – «Разгоняются тучи» (1962–1963):

Оправдали расстрелянных;
возвратили права
сотням жен их растерянных,
в ком душа чуть жива.

Как видно, не только чувство освобождения владело стихом. Однако было бы неверно представлять себе, что поэзия встала в оппозицию к тогдашней идеологии. Скучному официозу все еще противопоставляли идеализированный образ первых советских лет с их искренней верой. Вместе с другими реабилитированными возвращается **Ярослав Смеляков** (1913–1972). Из ссылки он привез ностальгическую поэму о своей комсомольской юности «Строгая любовь». Его стихотворение «Если я заболел, к врачам обращаться не стану...» (1940, опубликовано в 1945) по всей стране поется под гитару и прокладывает дорогу авторской песне. «С возвращением Смелякова в поэзии стало как-то прочнее, надежнее», – скажет Е.Евтушенко. Смеляков одним из первых тогда заставил почувствовать поэзию и значительность неприхотливой, почти скудной жизни:

Люблю рабочие столовки,
Весь их бесхитростный уют,
Где руки сильные неловко
Из пиджака или спецовки
Рубли и трешки достают.
(«Столовая на окраине», 1958)

Поэтический стиль Смелякова, по-разговорному неожиданный, зоркий к деталям, и его позиция мужественного аскетизма оказались близки многим молодым поэтам, в особенности тем, кто, придя с войны, пережили восторженное восхищение простой жизнью и незамысловатым бытом. В военном поколении поэтов бытовой стороной стиха особенно запомнился **Евгений Винокуров** (1925–1993):

Присядет есть, кусочек половиня,
Прикрикнет: «Ешь!» Я сдался. Произвол!
Она гремит кастрюлями, богиня.
Читает книжку. Подметает пол.
Бредет босая, в мой пиджак одета.
Она поет на кухне поутру.
Любовь? Да нет! Откуда?! Вряд ли это!
А просто так:
уйдет – и я умру.
(«Она», 1965)

В числе тех, кто одним из первых обретает в это время поэтический голос, был и еще один поэт, начинавший задолго до войны – **Леонид Мартынов** (1905–1980). В ранней юности в родном Омске он увлекся футуризмом, который понял по-хлебниковски как требование вслушаться в слово и различить в нем глубинные смыслы. В 1930-х годах Мартынов написал получившие признание исторические поэмы. Сразу после войны он опубликовал два сборника: «Лукоморье» (1945) и «Эрцинский лес» (1946), подвергшиеся критическому разному. На десять лет поэту пришлось уйти в перевод.

Мартынова помнили как автора балладных вымыслов, подобных его лучшим стихам: «Прохожий», «Река Тишина», «Подсолнух». Романтику и футуристу, ему было суждено в 1960-х увлечься технократическими идеями, воспеть космические полеты в стихах, о которых говорили: это уже не тот Мартынов, каким он был в «Лукоморье» или в маленьком сборнике 1957 года «Стихи», восторженно провозгласившем обновление жизни и послужившем одним из предвозвестников новой поэтической волны.

Сборник открывался стихотворением «Эхо»:
На деревьях рождаются листья,
Из щетины рождаются кисти,
Холст растрескивается с хрустом,
И смывается всякая плесень...
Дело пахнет искусством.
Человечеству хочется песен.

(«Что-то новое в мире...»)

Всеобщая потребность в песнях и обернулась «поэтическим бумом».

«Поэтический бум». Поэтов по всей стране было множество, но основными возмутителями поэтического спокойствия стали четверо: **Белла Ахмадулина** (1937–2010), **Андрей Вознесенский** (1933–2010), **Евгений Евтушенко** (род. в 1933), **Роберт Рождественский** (1932–1994) – представители так называемой *эстрадной поэзии*.

Рождественский скоро выпал из этой группы, но завоевал известность как автор многих широко певшихся песен: «А это свадьба пела и плясала», «Я, ты, он, она, / Вместе – целая страна» да лирико-патриотических текстов к фильму «Семнадцать мгновений весны».

Четвертым, согласно известному перифразу, сделанному Вознесенским из Пастернака: «Нас мало, нас, может быть, четверо...», – мог восприниматься и **Булат Окуджава** (1924–1997). Но у его поэзии был особый жанр и склад: наряду с Александром Галичем и Владимиром Высоцким Окуджава стал классиком песни, исполняемой под гитару и получившей название «авторской».

Поэзия учила не приспосабливаться, плыть против течения, быть самим собой. Поэты формулировали новые нравственные принципы и убеждали, что живут в согласии с ними. Поэзия требовала и от власти и от общества не отступить от пути обновления жизни. Громче всех звучал голос Евтушенко. Он напоминал о жертвах Бабьего Яра (название оврага в Киеве, в 1941–1945 годах ставшего местом массового расстрела и захоронения мирных жителей, в большинстве – евреев).

В момент, когда тело Сталина было вынесено из мавзолея, Евтушенко предупредал со страниц официальной «Правды», что этим расчеты с недавним прошлым не закончены:

Нет, Сталин не умер,
Считает он смерть поправимостью.
Мы вынесли
Из Мавзолея Его,
Но как из наследников Сталина

Сталина вынести?
(«Наследники Сталина», 1962)

Эти строки были известны всем. Они вызывали яростные споры. Евтушенко вполне соответствовал собственному определению: «Поэт в России больше, чем поэт» (поэма «Братская ГЭС», 1965). «Больше, чем поэт» – это, однако, и меньше, чем поэт, ибо в предполагаемой этим признанием социальной роли поэта таится большая опасность того, что его слово поступится своей творческой глубиной.

Формулировками отличался и был силен Евтушенко, обогативший «Словарь современных цитат» на полтора десятка, как прежде говаривали, «крылатых выражений», вошедших в наш коллективный разум. Немало даже для поэта, который вот уже почти полвека претендует на то, чтобы страна говорила его голосом во всех регистрах: от лозунга до эпоса, от песни и до национального гимна (вариант которого он также написал).

Очень может быть, что в иной ситуации и в иной стране он, как многие, писал бы стихи лет до двадцати, а потом стал бы крупным журналистом, политиком. Его темперамент и характер словесного дара располагали именно к тому. Здесь же, по его собственной формуле, он был «больше, чем поэтом».

В роли дозволенного советской властью и принятого Западом посланника русской культуры Евтушенко объехал весь мир, знакомя с ним читателей в России через свои поэтические впечатления. Он привозил стихи с кубинского карнавала, пел булыжники Парижа, помнящие поступь коммунаров, и оплакивал бездуховность «каменных джунглей» Нью-Йорка:

Все жестоко – и крыши и стены,
И над городом неспроста
Телевизорные антенны
Как распятия без Христа.
(«Битница», 1962)

Даже если Евтушенко и осуждал то, что видел – там, на Западе, ибо поступать иначе тогда было невозможно (в другой раз не разрешили бы поехать), то делал это, не подстраивая свой голос к официальной пропаганде, но утепляя пропаганду личным мнением. Он не торопился поддакивать, а успевал многое рассмотреть и на многое откликнуться пониманием и сочувствием:

Двадцатый век нас часто одурачивал.
Нас ложью, как налогом облагали.
Идеи с быстротою одуванчиков
От дуновенья жизни облетали...

«Монолог битника» (1962) звучит от первого лица, но отделен от автора кавычками как чужая и чуждая ему речь. Однако, невзирая на кавычки, в 60-е годы эти стихи звучали в подтексте лирическим признанием того, что и мы в СССР бывали слишком часто облагаемы ложью. Евтушенко приучал читать между строк то, что не имел возможности сказать в полный голос.

В 1957 году Евтушенко гордо заявил в стихотворении «Карьера»: «Я делаю себе карьеру / тем, что не делаю ее!» Он хотел сказать этим, что он не подлаживается к власти имущим, ради каких-либо благ. Однако довольно скоро эти слова зазвучали с ироническим оттенком, ибо автор сделал карьеру именно на том, что как будто бы ее не делал, – на своей оппозиционности. Общая ситуация отноше-

ния поэта с советской властью была такова, что ничего кроме разрешенного в печати появиться не могло. «Оппозиционная смелость» проходила через идеологический присмотр. Чтобы сохранить положение и благополучие, приходилось оставаться смелым в разрешенных пределах. Это была двусмысленная роль, которая, прежде всего, не могла не сказаться на достоинстве стиха.

Самим поэтам казалось, что они не отступают от идеала искренности. Во многом так оно и было: Рождественский, Евтушенко... Они стали последними певцами социалистической утопии, которым удавалось это делать с какой-то степенью достоверности. По большей мере эти двое были публицистичны, открыты, не боялись ошибиться (ибо были искренни) и написать плохие стихи, ибо верили, что при том, как много они писали, обязательно напишутся и хорошие.

Все лучшее оставалось на рубеже 1960-х. Евтушенко запомнился своими сборниками «Яблоко» (1960), «Нежность» (1962). Но сейчас и самые смелые цитаты тех лет не поражают ни смелостью, ни тем более качеством стиха, у которого не было иной глубины, кроме некоторого идеологического подтекста. Они теперь читается не без удивления – что же в этой декламации могло так сильно задеть читателя, принести славу автору? Темперамент? Или, быть может, все та же искренность, которая всегда (по выражению Пушкина) «драгоценна в поэте» и которая именно в эти годы была вновь осмыслена как ценность?

У Андрея Вознесенского осталось не менее десятка стихотворений для антологии русской поэзии XX столетия: «Я – Гойя», «Осень в Сигулде», «Аэропорт», «Флорентийские факелы», «Монолог Мерлин Монро», «Плач по двум нерожденным поэтам»...

У него была своя роль. «Роль» – точное слово в отношении этих поэтов. Их роли так оценил Давид Самойлов: «Евтушенко – поэт признаний, поэт искренности; Вознесенский – поэт заклинаний. Евтушенко – вождь краснокожих. Вознесенский – шаман. Шаманство не существует без фетишизма. Вознесенский фетишизирует предметный мир современности, ее жаргон, ее брань. Он запикивает в метафоры и впрягает в строки далековатые предметы – «Фордзон и трепетную лань». Он искусно имитирует экстаз. Это экстаз рациональный ... У него броня под пиджаком, он имитирует незащищенность».

Вознесенский был наиболее одарен и одновременно наиболее зависим от сиюминутного, на которое он так всегда спешил откликаться. В этом причина постигшего его провала, каким, при всех внешних атрибутах успеха, можно считать его поэтический путь. Случай исключительный, хотя, впрочем, не в его поколении. Среди того, чем, вероятно, запомнятся «шестидесятники» в истории литературы, – способность сходить на нет, превращаться в отрицательную величину, изживать профессионализм в полную графоманию. Они старились, минуя зрелость, впадали в «сварливый старческий задор», не обретая мудрости.

Вознесенский в начале 1960-х ошарашивал читателя немислимой, как тогда казалось, вязью метафор, живописных и звуковых, сплетенных из самых современных на тот день технических терминов:

Автопортрет мой, реторта неона, апостол небесных ворот –
Аэропорт!
Брежжат дюралевые витражи,
Точно рентгеновский снимок души.

Как это страшно, когда в тебе небо стоит
В тлеющих трассах
Необыкновенных столиц!

(«Ночной аэропорт в Нью-Йорке», 1962)

Метафора Вознесенского, как бы высоко она ни была устремлена, рождается среди примет времени, его опознавательных знаков, его модных символов. *Неон* – газ 1960-х: им наполнены вытянутые в форме трубок лампы дневного света, освещающие витрины и самые современные по тем временам офисы. Вот и здание аэропорта напоминает поэту реторту, наполненную неоном. *Дюраль* – модный металл, который своей легкостью подчеркивает воздушность аэровокзала, помещенного между землей и небом.

Характерной чертой поэтики Вознесенского является своеобразно вывернутое чувство преемственности, жонглирование классическими цитатами, вписывание их в актуальный контекст, как в стихотворении «Разговор с эпитафией», обращенным к Маяковскому и написанном «по следам» его собственного стихотворения к Пушкину: «Александр Сергеевич, разрешите представиться – Маяковский...» Игра со словом, стремление вслушаться в его звучание оборачивается игрою со смыслом: «И когда этот случай счастливый представится, // Отобью телеграмму, обкусав заусенцы: // «ВЛАДИМИР ВЛАДИМИРОВИЧ РАЗРЕШИТЕ ПРЕДСТАВИТЬСЯ // ВОЗНЕСЕНСКИЙ ». Метафорическая оригинальность в сближении «далековатых» понятий и предметов была и осталась отличительной чертой стиля Вознесенского. О его даре точно сказано Беллой Ахмадулиной в стихотворении «Мои товарищи»:

Люблю смотреть, как, прыгнув из дверей,
выходит мальчик с резвостью жонглера.
По правилам московского жаргона
люблю ему сказать: «Привет, Андрей!»

Люблю, что слова чистого глоток,
как у скворца, поигрывает в горле.
Люблю и тот, неведомый и горький,
серебряный какой-то холодок.

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

Это мастерская поэтическая стилизация. Ахмадулина соединила в ней свое и чужое: склонность Вознесенского к метафорическим парадоксам с собственным интонационным распеваем речи, из которой здесь так неуместно торчит излюбленная Вознесенским неточная по типу, но богатая звуковой переключкой рифма «скомороха-сковородка».

У самой Беллы Ахмадулиной роль более камерная, менее публичная. Ее круг читателей был уже, но поклонение от этого еще яростнее. В ее стихах ценилась не эстрадная громкость голоса, а интимность, изящество, за которое особенно легко принимали стилистическое жеманство: поэтесса любила придать голосу томность

и говорить с акцентом, как будто унаследованным от пушкинской эпохи. Талант Ахмадулиной интонационный, акцентный. Это особенно очевидно в авторском исполнении стихов: прежде всего слышатся не слова, а некий музыкально-стилистический тон:

А ты – одна. Тебе – подмоги нет.
И музыке трудна твоя наука –
Не утруждая ранящий предмет,
Открыть в себе кровотечение звука.

Стихотворение «Уроки музыки» (1965) – о Марине Цветаевой и о себе: «...я – как ты, как ты!» Не случайно в 1969 году оно дало название едва ли не самому известному сборнику поэтессы. Лучшие стихи Ахмадулиной написаны в жанре воспоминаний или посвящений конкретным, часто связанным с искусством людям.

Однако по сути своей этот «бум» конца 1950 – начала 1960-х годов был явлением не только и даже не столько литературным, сколь общественным: поэтические вечера заменяли и свободную печать, и политический клуб. Что же касается уровня собственно поэтического, то в признании одного из лидеров новой волны – Евгения Евтушенко – было больше правды, чем он, вероятно, полагал: «Эстрада – души моей растрата».

Все более отчетливо мнение строгого критика, знатока поэзии расходилось с мнением стадиона. И далеко не все из того, что было лучшим в поэзии конца 1950–1960-х годов доходило до эстрады.

О самой возможности успеха начали говорить с иронией, напоминая себе, а еще чаще другим, пастернаковские строки о том, что «стыдно, ничего не знача, быть притчей на устах у всех». Это убеждение укреплялось мыслью, что подлинная поэзия, уходит вместе с последними из великих:

Вот и все. Смежили очи гении.
И когда померкли небеса,
Словно в опустевшем помещении
Стали слышны наши голоса.

Тянем, тянем слово залежалое,
Говорим и вяло и темно.
Как нас чествуют и как нас жалуют!
Нету их. И все разрешено.

Это восьмистишие Д. Самойлова помечено 1966 годом – годом смерти Ахматовой. Событие, которое было воспринято как своеобразная грань: величие – в прошлом, и тем более важно сохранить ему верность, продолжить память о нем.

Желание быть самым-самым современным предъявляло свои требования и заставляло поэтов приспосабливаться к массовому вкусу. Все это довольно скоро заставило пожалеть о ненаписанном, неисполненном, нерожденном... Сам факт успеха критики и многие читатели им вменили в вину и не без основания сочли, что поэты «бума» довольно быстро заиграли свои роли. А поэзия вновь заговорила об искренности, сокровенности, о не сиюминутных ценностях и о памяти.

Николай Николаевич Асеев (1889–1963)

*Вы ушли,
Понимаемы процентов на десять.
Оставались Асеев и Пастернак.
(А. Вознесенский)*

Это стихотворение – «Разговор с эпитафией», 1973 – было написано еще при жизни Асеева. В середине 1950-х он одним из первых готовил «поэтическую весну» – своими новыми стихами, своими статьями о поэзии, напомнившими о том поэтическом опыте, который четверть века оставался под спудом, под запретом. По своей технической одаренности – поэтическому слуху, чувству речи – Асеев обещал стать одним из лучших поэтов в своем поколении. Но не стал им, хотя в разные годы отметился несколькими удачами самой высокой пробы. О них помнят меньше. Лучше помнят, если помнят вообще, Асеева – официального советского поэта, лауреата и орденоносца.

То ли масштаб личности оказался меньше отпущенного ему дарования, то ли вмещалась эпоха... То ли, другое ли, но присутствие Асеева при начале поэтических перемен в 1950–1960-х годах – факт значительный. Он «оставался», чтобы напомнить молодым о традиции русского футуризма, о «структурной почве поэзии», но и о том, как легко эта структура разрушается, если поэт мыслит себя исполнителем «социального заказа».

За свою достаточно долгую – более долгую, чем у большинства друзей его молодости, – жизнь Асеев не раз отмечал круглые даты. В тридцать лет ему, футуристу, будетлянину, казалось, что жизнь продолжается, лишь пока есть свежие молодые силы, а там – лучше не быть:

Не уроню такого взора,
который — прах, который — шорох.
Я не хочу земного сора,
я никогда не встречу сорок.

(«Еще и осени не близко...»)

Сорок он встретил в 1929 году, когда громкие юбилеи еще не в моде, тем более в их кругу, из которого прозвучал приказ-призыв: «Не юбилейте!»

Время юбилеев, многопудового славословья, однако, уже почти наступило, и в конце того же года страна небывало торжественно отметила другую дату – пятидесятилетие Сталина. Это не было поводом для больших перемен, которые уже почти произошли, но это было поводом для того, чтобы закрепить происшедшее в новой стилистике, повелительно распространившейся и на всю печать, и на литературу, и на поэзию в том числе.

Лучший асеевский друг – Маяковский – до этого не дожил, в этом не участвовал. С его уходом Асеев воспринял свою обязанность продолжить его дело, о чем и сказал в стихотворении на смерть Маяковского «Последний разговор». Он понимал, что роль трибуна, публициста – не совсем его роль; сфера его таланта – лирика, а его жанр в публицистике – «лирический фельетон». Диапазон же пришлось расширить, невзирая на склонности таланта и на возможности голоса.

Об ушедшем друге Асеев писал до конца своей жизни: мемуары и критику, стихи и поэмы... Поэма «Маяковский начинается» – его самое памятное слово. О начале работы над ней («романе о Маяковском») «Литературная газета» сооб-

шила 20 декабря 1935 года, то есть спустя две недели, как вышла «Правда», где на первой странице – от имени Сталина: «Маяковский был и остается лучшим, талантливейшим поэтом нашей советской эпохи. Безразличие к его памяти и произведениям – преступление».

Сличение дат – не очень выгодное для Асеева: будто – разрешили, и он начал писать. Это не так. Он писал и до того, как разрешили; яростно отстаивал линию Маяковского на Первом писательском съезде. И поэму он задумал раньше, но она плохо продвигалась; теперь же пришло вдохновение, за полтора десятка лет привыкшее откликаться и на социальный, и на фактический заказ.

Асеев откликался на то, во что верил искренне, как он искренне верил в то, что все образуется, что тридцатые годы мало отличаются от двадцатых, когда они с Володей Маяковским вместе делали общее, для всех полезное дело – то фельетоном, то одой. В асеевскую искренность веришь, особенно если слышишь ее в том, что у настоящего поэта не лжет – в звуке, в голосе.

В конце сороковых годов Асееву станет сложнее: наступает время, когда от поэта требуется отклик, но искренность более не требуется. Она даже пресекается как вольность с неуместным более «я так думаю...», вместе с любого рода лирически-своевольным взглядом. Своеволие может быть заподозрено буквально во всем: в 1951 году Асеев, гораздо реже, чем раньше, печатающийся в периодике, публикует в «Новом мире» среди других стихотворение об иве, которая – удивительно! – выросла у него прямо на балконе в центре Москвы. Эта ива ему дорого стоила. Даже в выборе породы дерева Вера Инбер усмотрела идеологическую ошибку – «самое унылое из деревьев»¹.

Нет, официальной опалы не было: в 1951 году – «Избранное», два года спустя – двухтомник. Но за весь 1952 год ни в журналы, ни в газеты Асеев не дал ни одного стихотворения. Прежде такого не случалось.

Зато весной 1953 года – возрождение: начинается поздний Асеев, тот умудренный, просветленный поэт, которого любят противопоставить Асееву, некогда талантливому путанику, бывшему футуристу, потом едва не погубившему себя убеждением, что место поэзии на газетной полосе. Он поднимается вместе с новой волной или даже оказывается одним из тех, кто поднял эту волну. Его «Раздумья» – сборник 1955 года – одна из первых чистых нот тогдашнего поэтического многоголосья. Каким же был творческий путь поэта, пройденный от юношеских проб и ошибок – к обретению себя в высшей простоте?..

В первой книжке Асеева «Ночная флейта» (1914) много экзотики, достаточно легко узнаваемой. Автор так до конца и не решил, какой необычностью он поразит воображение: будет ли современным и городским вослед Брюсову или отправится в дальние страны за Гумилевым... Или предпочтет путешествие во времени, явившись архаистом-новатором:

Мы пьем скорбей и горести вино
и у небес не требуем иного,
зане свежит и нудит нас оно.

(«Терцины другу»)

Русский XVIII век, слышимый едва ли не с цитатной точностью и буквализмом. Не Василия ли Петрова «Оду на карусель» перечитал Асеев, где ему за-

¹ Литературная газета. 1951. 4 октября.

помнились строчки: «То слух мой нежит и живит...», «Безмерной славы нудит жаждой...»?

Но скорее всего, он ничего не перечитывал, и свет, отраженный в лике Госпожи Большой Метафоры, которой он поклоняется вместе с другими поэтами группы «Лирика», случайно выхватил из прошлого несколько черточек одического стиля. Если есть что-то постоянное в тогдашнем поэтическом мышлении Асеева, то – пристрастие к образу, играющему отражениями, как будто мир явлен в зеркалах или на бесчисленных гранях кристаллической поверхности.

Такой образ перекликается с полотнами новой живописи десятих годов, одной из талантливейших создательниц которой, Наталье Гончаровой, Асеевым посвящено стихотворение «Фантасмагория». Мир, подхваченный «мировой динамикой», утратил устойчивость. Предмет разнесен по плоскостям, рассечен ими: одновременно мы бросаем взгляд с нескольких точек зрения. На этом перекрестном допросе различных изобразительных ракурсов мир должен открыться, явить свою сущность.

Новое искусство императивно в своей позиции. Оно отмечает классический тезис подражания природе, предпочитая ее познание до крайнего предела, до самой сути. В своем желании узнать, как сделано, оно не останавливается перед опасностью стать разрушительным. Реальная опасность. Но, ощущая ее, следует ли отказываться от любого поиска, узнавания, проникновения в тайну мировой гармонии? Если XX век открыл человеку, что в своей власти над природой он легко становится разрушителем, то из этого не следует, будто нравственно и справедливо быть слабым.

Выбор Асеева сделан во второй книге – «Зор», в которой спустя всего несколько месяцев после выхода первой поэт заговорил на славянском наречии летописей, былин, по его образу и подобию творя новые слова.

Оттого что стиль найден, смысл сказанного, однако, не проясняется. Асеев по-прежнему ловит смысл в отражениях, но не в прежней зеркальной метафоре, а в неожиданности звуковой рефлексии, движимый убеждением, что сходство в звуке всегда подкреплено сходством в значении. В звуковых переключках рождается и смысловое эхо, которое приучаются все более ценить: «Слова особенно сильны, когда они имеют два смысла, когда они живые глаза для тайны и через слюду обыденного смысла просвечивает второй смысл...»¹.

Велимир Хлебников формулирует важный тезис творимой им и разделяемой многими философии поэтической речи. К этой вере приходит и Асеев. Человеческая мудрость, веками накопленная, откладывается в слове, но мы ею владеем не в полной мере из-за своей забывчивости. Припомнить забытое – значит воскресить слово. Чтобы воскресить слово, его нужно расслышать. Это дело поэта.

В сборнике «Зор» есть стихотворение «Гремль» – от «гремять»? Как будто бы так, но позже Асеев будет печатать название с измененной первой буквой и с временным уточнением: «Кремль – 1914 год». В последней прижизненной публикации Асеев (как и во многих случаях) возвращается к первоначальному варианту. Видимо, он точнее и глубже.

Без указания места действия легко обойтись, ибо оно восстанавливается по тексту. Мы угадываем и время действия – по времени написания: это, безусловно, ранний Асеев. Мы это слышим – в звуке, в его напористом перехлесте через логи-

¹ Хлебников В. Из записных книжек. Собр. произведений. Т. V. – Л., 1933. – С. 269.

ческие неувязки смысла, ощущаемого лишь «тем сердечным волнением, которое пережил пишуший...».

Звуковой образ – самое важное; вот почему он и должен быть вынесен в заглавие – «Гремль». Значит, все-таки от «гремять»? И да, и нет, ибо это одно из тех многосмысленных слов, где – «глаза для тайны», где – начало лирического сюжета. Первоначально этот сюжет охватывал небольшой цикл из двух стихотворений; первое из них никогда более не переиздавалось. В силу своей невнятности, темноты? В нем отчетлив только гремющий звук, сопровождающий смутные видения, выплывающий образ кремля, обозначенный архаическим словом:

Кремь, кремь, кремь –
в осадном дыме.
Греми, греми, греми,
рушатое имя!

«Кремь» – слово, непривычное современному слуху, заставляющее задуматься о его значении. Словарь Даля поясняет, что это – устаревшее от «кремль». Сравниваем два варианта слова, и более архаичный выводит нас к их происхождению – от глагола «кромить», то есть отделять, отгораживать.

Гремль – кремь – кремль... Мы пошли за неясным звуком, погрузились в рожденные им видения, чтобы вернуться к тому, как в весенний день 1914 года ощущение свежести, пробуждающейся жизни было пережито Асеевым около веющих древностью стен Московского Кремля. Поэтическая речь возвращает память нам и ясность как будто только что услышанному, впервые понятому слову.

Звуковая убедительность в стихах раннего Асеева – один из важнейших аргументов: мы, не сразу понимая, о чем речь, доверяемся говорящему. Нас ведет особая – музыкальная – логика. Впрочем, «музыкальность» – уместное ли слово в разговоре о том, как кто числил себя футуристом?

В их манифестах декларировано разрушение «мелодической скуки» предшественников и установление неудобного для произнесения звукоряда, чьим камертоном – безудержно-осмеянное и редко без ошибки цитируемое звукосочетание А. Крученых: «Дыр, бул, шыл...»

Над ним много смеялись и все еще смеются, не обнаруживая значения, а оно есть, такое же, как в знаменитом приказе Маяковского по армии искусств: «...есть еще хорошие буквы Эр, Ша, Ща». Шершавые звуки, осязаемые, и мир в них должен присутствовать в своей осязаемой предметности, ибо смысл рождается в звуке.

Таково футуристическое убеждение. Разделяя его, Асеев узнаваем и особенно рано оригинален именно в звуковой организации своего стиха. Он подчас так же, как и его поэтические соратники, готов отдаться звуковой волне, бьющейся из глубины, еще не высветленной сознанием, – зауми. Но в его стихах вы всегда ожидаете высветления смысла и самого звука, неожиданного разрешения неудобного звукоряда, почти до непроизносимости насыщенного немusикальными согласными, – и вдруг:

У облак темнеют лица,
а слезы, ты знаешь, солены ж как!
В каком мне небе залиться,
сестрица моя Аленушка?

(«Как желтые крылья иволги...»)

Здесь разрешение наступает на женском имени, звучащем чисто и пронзительно – признанием. Разрешение звуковое и эмоциональное. Нередко оно дополняется и зрительным образом, которому сопутствует любимый асеевский цвет – синий, неожиданным – синим! – пламенем плещущий по многим его стихам.

Он и в одном из самых известных стихотворений – в «Синих гусарах». Удивляются – почему синие? По цвету мундира? Не в этом дело, не в исторических реалиях: синева здесь – не столько цветовой, сколько эмоциональный тон, окрашивающий обычную для Асеева сказку или легенду. В этот раз – о декабристах.

Новая поэзия в начале 1910-х годов создавалась со слухом, обращенным к живому слову, к его рождению в том звуковом гуле, который предшествует стиху; к его разговорному звучанию в речи улицы... Друзья Асеева – великие поэты, рядом с которыми трудно не потеряться, тем более что их пути пролегали очень близко. Это было движение общее, в одном направлении. И все-таки Асеев узнаваем.

Он узнаваем в мифологически цельном восприятии мира, который призывал постичь Хлебников в языке. У Хлебникова – универсальность лингвистической утопии, у Асеева – проникновение мгновенное, эмоциональной вспышкой:

Если мне умереть – ведь и ты со мной!

Если я – со зрачками мокрыми, –

ты горишь красотой писаной

на строке, прикушенной до крови.

(«Если ночь все тревоги вызведит...»)

Попробуйте пересказать последние две строки. Вам не обойтись без набора основных лирических понятий: любовь, красота, страдание, поэзия. В стихах они присутствуют неназванные, нанизываясь на тот невидимый стержень, чью роль выполняет метафорическая подробность – до крови прикушенная строка. Лирические понятия входят чувственно – физической болью, связавшей любовь и поэзию, или бьющим в глаза светом, который вдруг начинает излучать старая, давно стершаяся поэтическая формула – «писаная красота». Как будто реставратор снял темный слой олифы, и иконописный лик снова перед нами в первоначальной яркости красок.

Мы только ощущаем, что один понятийный слой входит в другой: война, опасность, любовь... Они нерасторжимы настолько, что нет пространства для сравнения, а значит, нет повода для метафоры. Здесь, кажется, как нередко бывает у раннего Асеева, связь не метафорическая, а та полнота слиянности, взаимной обратимости, которая заставляет произнести другое слово – миф:

Будет тень моя беситься

дни вперед, как дни назад,

ведь у девушки-лисицы

вечно светятся глаза.

(«Я буду волком или шелком...»)

Это асеевское, узнаваемое так же, как и его удивительный по чистоте эмоциональный тон. Редкий дар, тем более в зрелой, богатой поэтической культуре, где все говорено-переговорено, пето-перепето, где любое вечное чувство грозит банальностью. Как вырваться из ее тисков? Кто-то ищет психологических осложнений, неожиданных жестов...

Асеев пытается запечатлеть чувство цельно, не дробя на жесты, на оттенки, на подробности, дать его принадлежащим не мгновению, а вечности. Он не ведет лирического дневника, не имеет в виду подробной исповеди сердца. Его тема – любовь и тоска в разлуке, любовь и осенняя печаль, любовь и страх смерти... В общем: «Оксана – жизнь и Оксана – смерть».

Оксана – героиня его поэзии, ставшая женой Асеева. Ей, согласно посвящению на одной из книг: «Как и всё – Оксане Синяковой».

Немногим дана сила возвращать миру первозданность. Асеев владел ею. Он умел указать на предмет так, что мы сразу его видели. Он просто называл цвет, и мир окрашивался. Как будто это был мир первопричин, первопредметов, мир, где все существует впервые и в единственном числе.

Огромное, по-осеннему светлое пространство асеевского мира. «Осенний свет», как сказано в одном стихотворении («Скачки»). Асеевская осень принадлежит антологии русского лирического пейзажа, хотя пейзажа у него как такового нет. Он признавался, что выписывать его с природы и не умеет. Еле различимая линия, контур, то ли живописный, то ли эмоциональный, но безусловно зримый и безусловно ощущаемый:

За отряд улетевших уток,
за сквозной поход облаков
мне хотелось отдать кому-то
золотые глаза веков...

Сорок лет спустя, процитировав эти давние свои строки в статье «Зачем и кому нужна поэзия» (давшей название замечательной книге), Асеев так их прокомментировал: «Что эти слова обозначали в точности, я и сам не знал еще. И лишь позже, старым человеком, я понял, что эти стихи были об отлетающем времени, ощущение которого реализовалось через стаи птиц, летящих к югу. Это были предвестники осени, предвестники старости, ощущавшейся вместе с осенью».

Слово ведет поэта и подчас уводит его так далеко, что он уже не знает, как очутился на почве значений, почти стершихся, удержанных памятью, смутно восходящей от самых корней национального сознания. Знал ли Асеев, что в славянском мифе «ночное солнце плыло по подземным водам, влекомое лебедем, уткой или иной водоплавающей птицей»? Быть может, и знал, ибо, «возникнув в бронзовом веке, представления о подземном мире, мире мертвых, об океане, по которому плывет ночное солнце, продолжают жить в народном сознании еще тысячи лет. Они существуют в средневековом крестьянском миропонимании и могут быть прослежены в этнографическом материале вплоть до конца XIX века»¹.

Так что Асеев мог знать, хотя едва ли помнил об этих представлениях, когда писал свои стихи. Миф тогда и действителен, тогда и поэтичен, когда помнится невольно, через слово и образ направляя мысль. Со взмахом утиных крыл в светлый мир асеевской осени проникает невысказанное напоминание о смерти.

Прозрачный, хрупкий мир, вечный и современный. Мир, в котором идет война. В него вступают силы, одухотворенные злой жизнью. Их первая жертва – весна войны; в железную дугу согнуты реки, растерзаны линии пространства, населенного теперь какими-то новыми существами: миноносками, дредноутами... Помни-те у Маяковского военно-морскую любовь?

¹ Рыбаков Б.А. Язычество древних славян. – М., 1981. – С. 236.

Во вселенском масштабе разыгрывается действие, в нем все укрупнено – до символа, и в то же время – все зримо, предметно. От образа веет древностью мистерии и злободневностью плаката. Что же – закономерное сочетание для того, кто уходит к истокам языка, чтобы через них вернуться к смыслу «жгучего современья».

И события 1917 года, октябрь которого Асеев встретит на Дальнем Востоке, он воспримет как событие в масштабе не только страны, не только истории, но – Природы и Вселенной. Первое впечатление – радостного потрясения: произошло, свершилось. В сборнике «Бомба» есть стихотворение, удивительное непосредственностью первой реакции. Под ним нет даты, но трудно представить, что оно писалось не в конце семнадцатого, самое позднее – в начале восемнадцатого года. Проверить, к сожалению, негде, ибо Асеев более его не перепечатывал.

Революция – это праздник праздных,
тем, кто не у дел был – даль привет:
только в революцию за дело казни,
за безделье ж казней нет!

(«Это революция»)

В финале, правда, уже иная нота – понимания, что праздник не навсегда, но пока – праздник: «В темном переулке я тебя забуду – / петля ли у шеи, сталь ли у виска, / революция! Но сегодня всюду, / всю до переулка тебя искать!»

Почему не перепечатывал – понятно. Хотя бы потому, что сказанное будет противоречить его же, асеевскому, представлению. Революция – это труд, работа, это готовность отдать себя целиком, до самоотречения, до жертвы:

Сегодня кончаются праздники лени,
мы сами обуглены в жертвенном дыме...

Не ответ ли самому себе? Это один из вариантов известного стихотворения «Сегодня», которым открывалась «Бомба», но тогда этих строк не было. Они появятся два года спустя в сборнике «Совет ветров».

Совсем другое время. Кончилось для Асеева дальневосточное четырехлетие; прошла зима 1921–1922 годов, проведенная в столице тогдашней буферной республики – в Чите, откуда с трудом весной он выбрался в Москву. Ехал с опасливым ожиданием – его не было более пяти лет! Опасение, что «место занято», быстро развеялось. Небывалое признание, его называют одним из лучших современных поэтов, с чем согласны А.В. Луначарский, В.Я. Брюсов. И начало работы в Лефе, с Маяковским.

Сегодня мы заново прочитываем литературу двадцатых годов. Именно из нее многое было выброшено впоследствии: как будто и не было. Связи распались, ослабевало ощущение единства, а оно существовало даже если не в единомыслии, то споре, захватившем всех. Вот почему полемическими репликами могли обмениваться и, не слыша друг друга, независимо приходя к одним и тем же образам:

Галереи балерин –
башни в танце.
Лорелеи перелив:
«Здесь останься!»

Асеев, писавший «Башни радио» на Дальнем Востоке и там впервые заслушавший радиосвязью как лорелейным голосом новой цивилизации, доносящимся из будущего, конечно же, не знал, что несколькими месяцами ранее теми же словами и о том же говорил герой антиутопии Е. Замятина «Мы» – Строитель Интеграла: «Я вдруг увидел всю красоту этого грандиозного машинного балета, залитого легким голубым солнцем».

Такие переключки – в духе двадцатых годов, их много. Как будто идеи и образы передаются из рук в руки, как будто на них тоже отменена частная собственность. Если последним стихотворением, опубликованным на Дальнем, Асеев невольно отзывается Е. Замятину, то первым, которое появится в Москве, в газете «Известия» (1922, 21 марта) и позволяет уточнить дату приезда, он вступает в еще более важную образную связь:

Человек человеку волк...
Что ж ты прячешь клыки золотые?
Я и сам из могилы Батыя
его череп, рыча, уволок!

(«Плакат»)

«Клыки золотые» – это уже применение образа к нэповской тематике, но сам по себе он возникает многократно у многих в эти годы. Волк – воля, вой, Волга. Асеев не прошел мимо ни одной из этих звуковых подсказок, нанизывая значения на главное, от фольклора идущее: волк – оборотень. А следовательно, он легко может стать символом самой природности, стихийности, которая отзывается и дикостью, и кровью, и древней волей, соединяющейся в сознании с новой – революцией.

«Волк – герой революции»? В какой-то, в первый ее момент – да. И у Асеева, и у Бориса Пильняка, который тогда и подсказал критике этот иронический афоризм сначала рассказами, потом романом «Машины и волки». Но в романе волк в общем уже не герой: на смену старой символике приходит новая, впрочем, как и у Асеева – «стальной соловей». Время смены – реконструктивный период, 1922–1923 годы.

Асеев в спорах: о новом искусстве – каким ему быть и для чего быть. Асеев идет на крайности и пишет полемического «Стального соловья», правда, одновременно пишет и «Об обыкновенных». Он не собирается отказываться от себя, от лирики, но предполагает «лирический ток» с пользой пустить по жанрам газетной поэзии. Тут и ему, и Маяковскому достается с двух сторон: одни против обыкновенных соловьев в реконструктивный период, другие против стального...

Как решится спор? Тогда победил стальной – соображения пользы: газета – непрерывное производство и его нельзя обесточить. Потом Асеев не то чтобы пожалел об этом, но признает, что поэзия оказалась принесенной в жертву. Может ли быть полезным то, чего нет?

Тогда жертва не тяготила. Ее старались не замечать и даже не считать таковой, ибо темы, предлагаемые газетой, были источником нового, а все новое вдохновляло.

Это было время зрелости, мастерства, прекрасного понимания, как делать стихи. Учили, делились опытом. Асеев свою работу над стихом иллюстрировал образчиками полезной поэзии и пояснениями: как связать тему с темой, как вести звук, как строить образ... Но странная вещь: в ранних стихах он не очень понимал,

о чем говорит, что и с чем связывает. Поэзия была неясной, но была поэзией. А из хорошо сделанных, казалось бы, искренних стихов она постепенно уходила, протачивалась неизвестно куда.

Он и сам не раз говорит о падающем качестве газетной поэзии. Особенно резко – в первом московском «Дне поэзии» 1956 года. Тогда его выступлению удивились: а кто же, как не он сам, поставлял празднично-юбилейные отклики, давал образцы того, что теперь осуждает. И нельзя сказать, чтобы его, асеевская, продукция так уж резко выигрывала на общем фоне.

И это он понимал. Он писал полезные стихи, потому что искренне верил в их полезность и в то, что здесь – поэтическая жила. Огорчался и раздражался, когда выработка шла впустую. Однако все равно склонялся перед необходимостью: писал дальше и побуждал писать других.

Ощущал ли Асеев, что внутренняя и внешняя необходимость действуют на разрыв, раздваивают в нем если не человека, то поэта? Вначале было сознательное самоограничение, было и признание – как трудно самоограничиться. Поэмы «Лирическое отступление» (1924) Асееву долго не могли забыть, как и Маяковскому «Про это», ибо от поэта ожидали не рефлексии, не исповеди, а результата.

Асеев старался, преодолевал себя: избегал лирики или переводил ее на «проскваживание стихов словарем, терминологией понятий и интересов, близких поэту и его эпохе...». Но «проскваженные» стихи иногда оказывались высокой поэзией:

Не за силу, не за качество
золотых твоих волос
сердце враз однажды начисто
от других оторвалось...

Благополучный Асеев... Правда, за сборник «Лад» (1961, 2-е доп. изд. – 1963), собравший десятки положительных рецензий, он не получил Ленинской премии, на которую был выдвинут, и это переживал. Правда, не мог не чувствовать одиночества в последние годы, когда от него многие отошли из-за молодой поэзии. Что же, привычка: быть искренним, но чувствовать, когда и до какого предела это можно... И привычка откликаться. Не удержался, чтобы не сказать. Хотя с Пастернаком удержался, а это было и опаснее, и труднее.

Бывало и то и другое. Плохое, к сожалению, прочнее помнится. И в отношении человека, и в отношении поэта. Три тома сиюминутных стихов не перевешивают том поэзии, но поэзия в массе проходных откликов на случай, среди однодневок порой оказывается погребенной, забытой.

Так что Асеев сегодня – среди тех, кто ждет возрождения. И разве не сейчас, когда миф, фольклор, слово, глубокое своей памятью, влекут нас, разве не сейчас следует вспомнить о Николае Асееве? О поэте, оживившем славянское слово, древнее мироощущение, умевшем быть национальным без громового пафоса и народным без пасторальной умильности.

Основные понятия

Звуковой образ, газетная поэзия, звуковая рефлексия.

Вопросы и задания

1. В чем принципиальное отличие поэзии эстрадной, ориентированной на широкую аудиторию, от так называемой «тихой лирики»?
2. «Поэтическая роль»: её плюсы и минусы в творческом развитии поэта. В чем заключается новизна поэтики А. Вознесенского и как отразились в ней приметы «поэтического бума»?
3. Звуковая метафорика Асеева: ведет ли она к прояснению смысла или, напротив, затемняет значение стихотворения? Какие скрытые смыслы выявляются при обращении к звуковой форме слова (на примере одного или нескольких стихотворений)?
4. Какую роль в поэзии Асеева играет образ? Как соотносятся в его стихах звуковые и цветочные метафоры?
5. Мифологические образы и мотивы в стихах Асеева: индивидуальный путь или следование фольклорной традиции?

Литература

Соч.: *Н. Асеев*. Собр. соч.: В 5 т. – М., 1963–1964; О поэтах и поэзии: Статьи и воспоминания. – М., 1985; Стихотворения и поэмы. – М., 1990; *Б. Ахмадулина*. Соч.: В 3 т. – М., 1997; Созерцание стеклянного шарика: Новые стихотворения. – СПб., 1997; Миг бытия. – М., 1997; Друзей моих прекрасные черты: Стихи. – М., 1999; Зимняя замкнутость: Приношение к двухсотлетию А.С. Пушкина. – СПб., 1999; *А. Вознесенский*. Собр. соч.: В 3 т. – М., 1983–1984; Аксиома самоиска. – М., 1990; Видеоомы: [Кат. выст.]. – М., [1993]; Гадание по книге: Вещи последних лет. – М., 1994; Casino «Россия»: Новые стихи и видеоомы. – М., 1997; На виртуальном ветру. – М., 1998; Страдиварий сострадания: Стихи и проза. – М., 1999; *Е. Евтушенко*. Собр. соч.: В 3 т. – М., 1983–1984; Первое собр. соч.: В 8 т. – М., 1997–1998. Т. 1–2.

Лит.: *Айтматов Ч.* [Предисл.] // *Евтушенко Е.* Стихотворения и поэмы: В 3 т. М., 1987; *Аксенов В.* Прогулка в калашный ряд. – Грани. 1984. № 133; *Аннинский Л.* Святое и лживое // *Аннинский Л.* «Русский человек на любовном свидании». – М., 2004; *Артемов В., Прищепа В.* Человек, которого не победили: Критико-биографический очерк жизни и творчества Е. Евтушенко. – Абакан, 1996; *Винокурова И.* Тема и вариации. Заметки о поэзии Беллы Ахмадулиной // Вопросы литературы. 1995. № 6; *Возчиков В.* Евгений Евтушенко – критик. – Барнаул, 1992; Воспоминания о Николае Асееве. – М., 1980; *Ерофеев Вик.* Новое и старое. Заметки о творчестве Беллы Ахмадулиной // Октябрь. 1987. № 5; *Карпов А.* Николай Асеев. – М., 1969; *Марченко А.* «Струна»: [Рец.] // День поэзии. – М., 1962; *она же.* Ностальгия по настоящему: Заметки о поэтике А. Вознесенского. – Вопросы литературы. 1978. № 9; *Мешков Ю.* Николай Асеев; Творческая индивидуальность и идейно-художественное развитие. – Свердловск, 1987; *Милюков В.* Николай Асеев. – М., 1973; *Михайлов А.* Андрей Вознесенский. Этюды. – М., 1970; *Молдавский Д.* Николай Асеев. – М.-Л., 1965; *Нехорошев Ю., Шитов А.* Евгений Евтушенко. Научно-вспомогательный библиографический указатель. – Челябинск, 1981; *Новиков В.* Боль обновления // Литературное обозрение. 1985. № 1; *он же.*

Открытым текстом: Поэзия и проза Андрея Вознесенского. – *Новиков В.* Диалог. – М., 1986; *Павловский А.И.* Поэзия 50–60-х гг. – История русской советской поэзии 1941–1980. – Л., 1984; *Прищеп В.* Российского Отечества поэт: Е. Евтушенко. 1965–1995. – Абакан, 1996; *Пьяных М.Ф.* Покой нам только снится. – Л., 1985; *Сарнов Б.* «Привычка ставить слово после слова...» // Новый мир. 1970. № 12; *Сидоров Е.* Силуэты // *Сидоров Е.* На пути к синтезу. – М., 1979; *он же.* Евгений Евтушенко: Личность и творчество. – М., 1987; М., 1995; *Смола О.* Лирика Николая Асеева. – М., 1980; *Тимофеев Л.* Феномен Вознесенского: Опыт анализа одного поэтического мотива // Новый мир. 1989. № 2; *Чупринин С.* Белла Ахмадулина: Я воспою любовь // *Чупринин С.* Крупным планом. – М., 1983; *Шайтанов И.* В содружестве светил: Поэзия Николая Асеева. – М., 1985; *он же.* Поэтическая роль: Андрей Вознесенский // *Шайтанов И.* Дело вкуса. – М., 2007; *Ketchian S.* The Poetic Craft of Bella Akhmadulina. – University Park, 1993.

Тютчевская традиция. Смена поэтической тональности, пришедшаяся на вторую половину 1960-х годов, оказалась отмечена новым понятием и направлением: в противовес «эстрадной поэзии» появляется «тихая лирика» – течение, характеризующееся обращением к культурному прошлому, сдержанностью интонации, вниманием не столько к внешнему миру, изменяющемуся и неустойчивому, сколько к внутренним, душевным движениям. Ориентации на современность, которая ассоциировалась с «поэтическим бумом», сторонники «тихой лирики» (само понятие мало кому нравилось, но широко использовалось в поэтической критике) противопоставили вечные ценности, к которым была причислена и *традиция*. Желание обрести великих собеседников было общим; варьировались выбор имен и та степень легкости, непринужденности (или фамильярности), с которой разные авторы вступали в подобную беседу.

Обретенная приверженность традиции сразу подала повод к новым спорам. Пока речь шла о классиках, больших противоречий не возникало. Те, кто числили себя продолжателями пушкинской традиции, ничего не имели против Тютчева (его имя и его поэзия обретает особое значение). А вот в пределах XX века вкусы резко разошлись и свидетельствовали о непримиримости позиций. Если их свести к наиболее контрастным именам, то вопрос стоял так: Мандельштам или Есенин? Те, кто выбирали «Есенина», полагали, что твердо держатся почвы, национальной традиции и органичности творчества. Своих противников они называли «книжными поэтами». В их число были зачислены столь несхожие Арсений Тарковский и Давид Самойлов, Александр Кушнер и Юнна Мориц... Им противопоставляли многих живых поэтов и двух трагически ушедших из жизни на рубеже 1960–1970-х годов: Алексея Прасолова и Николая Рубцова.

При жизни **Алексея Прасолова** (1930–1972) были изданы четыре книги его стихов, из которых одна – в Москве. Твардовский опубликовал в «Новом мире» (1964, № 8) большую подборку его стихов (что по тем временам был куда более верный путь к известности!) и лично поддержал поэта, отбывавшего свой второй срок за то, что могло быть квалифицировано как мелкое хулиганство в пьяном виде (Твардовский, выслушав рассказ об этом «заметил: в таком случае пол-России должно «сидеть»). Ни при жизни, ни за прошедшие более тридцати лет после нее Прасолов не стал широко известен, не приобрел громкого имени. Однако случай Прасолова в поэзии второй половины XX века – достаточно редкий и даже замечательный тем, как настойчиво одаренный человек, пишущий стихи, поставил себе целью – быть поэтом.

О соотношении судьбы и поэзии Прасолова нам позволяют судить его письма. Еще четверть века назад начавшие появляться в журналах, они были изданы в двух книгах. Первая вышла в Воронеже – «И душу я несу сквозь годы...» (2000) и оказалась самым полным собранием стихов и писем к разным адресатам. Ее составитель – вдова поэта Р.В. Андреева-Прасолова. Вторая книга, составленная героиней романа в письмах и стихах, литературным критиком Инной Ростовцевой, издана в Москве – «Я встретил ночь твою. Роман в письмах (2003)».

Нечасто в отношении современного поэта читатель изнутри получает возможность проследить за тем, как жизнь превращалась в поэзию, как жизнь становилась залогом поэзии. Почти фаустовская ситуация.

Поэтическое наследие Алексея Прасолова не так уж велико, и даже в небольшой книжке оно может быть представлено с достаточной полнотой. Даты многих стихов известны с точностью не только до года, но даже до числа. Остается выстроить написанное в хронологическом порядке, и читатель увидит, как развивался поэт. Но здесь-то и трудность; как сделать, чтобы читатель заинтересовался этим развитием и захотел в него всматриваться?

Может получиться совсем по-другому: возьмет читатель впервые книгу стихов Прасолова, откроет ее несколько раз наудачу и увидит неровные, набегающие друг на друга образы, услышит скованную интонацию и отложит книгу. Может быть, он при этом заметит, что Прасолову было что сказать, заметит серьезные поэтические намерения – серьезные, но так и не реализованные в стихе. Что же – не лишенный таланта, поэтического ощущения вещей, но так и не выговорившийся, не совладавший с формой поэт?..

Вот поэтому и хочется, чтобы узнавание начиналось с тех действительно немногих у Прасолова стихотворений, где очевидна реализованность лирической мысли и формы, достигнутая в таких, например, стихах:

Я услышал: корявое дерево пело,
Мчалась туч торопливая, темная сила
И закат, отраженный водою несмело,
На воде и на небе могуче гасила.

И оттуда, где меркли и краски, и звуки,
Где коробились дальние крыши селенья,
Где дымки – как простертые в ужасе руки,
Надвигалось понятное сердцу мгновенье.

И ударило ветром, тяжелою массой,
И меня обернуло упрямо за плечи.
Словно хаос небес и земли подымался,
Лишь затем, чтоб увидеть лицо человечье.

(1965)

Поэт, озаглавивший свою первую книгу «День и ночь», заставляет предположить, что ему не чуждо тютчевское начало в поэзии. Это подтверждают письма и, конечно, стихи. Первый посмертный сборник поэта, вышедший не в родном Воронеже, а в Москве («Стихотворения», 1978) открывается стихами, под которыми дата – 22 ноября 1963 года. Время, когда Прасолов начинает сознавать свой поэтический путь. Первая строфа звучит так:

Итак, с рождения вошло –
Мир в ощущении расколот:
От тела матери – тепло,
От рук отца – бездомный холод.

Стихи, как будто бы ничего не имеющие общего с тютчевской стилистикой. Так, но Прасолов очень трудно поддавался влиянию именно в смысле организации образа, даже интонации, особенно избегая воздействия поэтов, которых называл наиболее для себя близкими. Он умел чувствовать типологическое родство, но всячески противился тому, чтобы оно проявлялось в непосредственно узнаваемом влиянии. Он мыслил себя как бы по аналогии с тютчевской традицией, но и с постоянным ощущением того, что его биография и опыт не могут быть переданы ее буквальным повторением.

Еще только нащупывая путь в поэзии, Прасолов строит свой поэтический мир по тютчевскому закону антитезы, изначального противоречия: «мир в ощущении расколот», но характер самого ощущения идет не от традиции, а от себя. Так и должно быть.

Так и было у Прасолова. Вот хотя бы первая строка уже приведенного стихотворения: «Я услышал: корявое дерево пело». В трех словах – и присутствие традиции, и отношение к ней. Поющее дерево – символ живой природы, окончательно открытой для русской поэзии только Тютчевым. До него были то неожиданно натурфилософские, еретические по тому времени прозрения Державина, то опасливое угадывание новых возможностей поэзии, проникающей в душу природы, у Карамзина, но все, что ранее появлялось стихийно, с опаской, Тютчев сделал непреложным законом поэтического восприятия.

Прасолов также принадлежит этой традиции, но у него не просто *поющее дерево*. К слову прибавлен эпитет, который не имеет отношения к ликующей и сияющей живой природе Тютчева: пело – «корявое дерево». Сохранен тютчевский принцип поэтического видения, но с иной – неромантической – избирательностью. Аналогия, а не повтор.

Прасолов ценит в Тютчеве эпичность, «спрессованную» в мгновение. То, что он увидел в Тютчеве и по-своему выразил, было совершенно иначе, но с тем же смыслом впервые сказано Ю. Тыняновым при анализе им тютчевской эволюции: *от оды к фрагменту* – и послужило отправной точкой для его прочтения Тютчева, в котором если и не все ответы бесспорны, то все вопросы до сих пор продуктивны.

Продуктивно в этом случае и характерное для Прасолова восхождение поэтической мысли, хотя и нелегко и не всегда гладко дающееся. Трудность в том – как он сам объясняет в одном из писем, – чтобы, сохраняя свойственный ему «высокий настрой», не «перейти в велеречивость», чтобы «использовать скупую взятую предметность», в то же время не теряя из виду сами предметы. Опасные крайности, в которых Прасолов, постоянно думающий над законами поэтического творчества, столь же трезвый и сознательный ценитель своих, как и чужих, стихов, отдает себе отчет: «...Беспрерывно слежу и балансирую, как на лезвии, чтобы обрести свое в равновесии».

В целом ряде стихов Прасолова, где он наиболее приближается к искомому равновесию, уже в самом сюжете заключено движение – смена состояний, следуя за которой, взгляд поэта успевает вырвать лишь отдельную, скупую обозначенную, но характерную деталь, а иногда – не сам предмет, но только отблеск предмета. Слову присуща живописность, особая метафорическая зрительность; слишком подроб-

ное, перечисленное описание не усиливает, но лишь тушит ее. И, напротив, впечатление окажется полным там, где несколькими намеками будут подсказаны верные зрительные и звуковые ассоциации:

Лес расступится – и дрогнет,
Поезд – тенью на откосах,
Длинно вытянутый грохот
На сверкающих колесах.
Раскатившаяся тяжесть,
Мерный стук на стыках стали...

Только раз сказано о поезде, а затем произведена подстановка – место самого предмета занимает его ощущение: вначале зрительное, затем зрение и слух соединились («длинно вытянутый грохот») – и, наконец, по мере удаления, остается только слух, подкрепленный аллитерацией: «стук на стыках стали». А сам принцип образной подстановки, в котором предмет вытеснен ощущением или сливается с ним, тоже развит Тютчевым: «Рядов пехоты длинный блеск». Этот факт тютчевского новаторства был замечен исследователями¹.

В этом стихотворении Прасолова на смену первоначальным тютчевским ассоциациям, касающимся самой структуры образа, приходят затем совершенно иные. Когда утихает грохот и приходит в себя вспугнутая природа:

Корни выползли ужами,
Каждый вытянут и жилист,
И звериными ушами
Листья все насторожились.
В заколдованную небыль
Птица канула немая,
И ногой примятый стебель
Страх тихонько поднимает.

Опять живая природа, но она смотрится теперь не по аналогии с Тютчевым, а по аналогии с Заболоцким – его «край живых растений» с их «несовершенной мудростью», жестокостью и страхом. Тем не менее, буквального совпадения нет. Прасолов готов учиться способу думать и понимать, но выразить понимание он должен только по-своему. Почему такая подчеркнутая щепетильность, опасливость по отношению именно к формальному влиянию, и даже со стороны тех, кто ему внутренне очень близок?

В стихах Прасолова чувствуется большая сдержанность в форме, пожалуй, даже формальный аскетизм. Прасолов, очевидно сдерживая себя, требует от других того же принципа самоограничения. Однако судьба, время, если судить по тому, как пишет большинство сверстников, как и его убеждают писать в редакциях, подсказывают слово, настроенное только на гул сегодняшнего дня, на его самые резкие, самые громкие звуки. От настоящего Прасолов не отстраняется, но он хотел бы видеть и то, что стремительно меняется, и то, что остается неизменным. *Неизменным и неизбежным*, как он скажет в одном из своих последних и лучших стихотворений.

¹ Королева Н.В. Ф.И.Тютчев // История русской поэзии в 2 т. Т. 2. – М., 1969. – С. 203.

Это слово указывает на трагическое в поэзии Прасолова. От поэта, во многом принявшего тютчевский взгляд на мир, представляющего мир и как космос, и как хаос, трудно ожидать безмятежной картины. Но у Прасолова есть и свой личный повод к трагедии, связанный с пониманием себя как поэта.

Нередко в стихах ищут и находят предвидение поэтом своей жизненной судьбы. Тогда говорят о мистической непознанности (или даже непознаваемости) творческой интуиции, о природе которой мы и, правда, мало знаем. Однако способность предсказывать часто объясняется не только тем, что у поэта есть дар предвидения (точнее – неосознанного проникновения в суть вещей), но и тем, что существует *замысел своей поэтической судьбы*, во исполнение которого живет и пишет поэт. Он замысливает собственную судьбу и проживает ее только в творчестве, максимально дистанцируясь в данном случае от биографии и – прежде всего – от того состояния души, которое может быть определено словами: «Пока не требует поэта к священной жертве Аполлон...» Творческому «я» соответствуют другие пушкинские слова: «но лишь божественный глагол...» – их Прасолов и поставил эпиграфом к стихотворению о своем двойнике:

...И вот он медленно встает –
И тот как будто и не тот:
Во взгляде – чувство дали,
Когда сегодня одного,
Как обреченного, его
На исповедь позвали...

(«Опять мучительно возник...»)

Для поэта, который тщательно избегает чужого влияния, здесь удивительно ясно слышимая ахматовская интонация (даже голос) – впечатление, подкрепляемое и тем, что к другому стихотворению о творчестве Прасолов прямо ставит эпиграф из Ахматовой. Он больше не боится чужого слова, той высокой традиции, чересчур близкое общение с которой грозило раньше «велеречивостью». Прасолов признал свое право на «высокий настрой» и на соответствующий ему тон, открыв в себе двойника, живущего по закону *творческой судьбы*. Знание о неизбежном, предчувствие его становятся в поздних стихах Прасолова необходимым условием творчества, поэтому он не только не пытается выйти за трагический круг, но сознательно смыкает его. Он приближает неизбежную, как обещанная им плата за творчество, трагедию, пока трагический замысел не приводится в исполнение, завершая не только творческую судьбу, но и биографию поэта. Стихи о «неизбежном» написаны за несколько месяцев до самоубийства со спокойной верой в грядущее: верой, дающей, в глазах Прасолова, право на то ровное и высокое творчество, к которому он так долго и трудно шел.

Основное творчество Алексея Прасолова приходится на 1960-е годы. И как раз в эти годы «поэтического бума» он, подобно Н. Рубцову, остался малозамеченным. Оба стоят вне групп и вне основных направлений того времени. Так, почти одновременно первая большая подборка стихов Прасолова появляется в «Новом мире», а Рубцова тогда же (1964) – в «Октябре», но в принципе могло бы случиться и наоборот.

Подчеркивая изолированность, незамеченность некоторых поэтов в 1960-е годы, нередко этот факт выбирают для нелестной характеристики преобладавших поэтических вкусов времени, которым противопоставляются эти вновь – после

их смерти – прочитанные поэты. Удивляются, как много им удалось сделать, ида по особому, неглавному пути, но – безоговорочно признавая право поэзии над собственной жизнью. Однако многое, может быть, не удавшееся до конца оттого и давалось так трудно, особенно Прасолову, что вырабатывалось именно в силу противостояния главному или, по крайней мере, популярному поэтическому направлению. Прасолов находил единомышленников в традиции русской поэзии: Пушкин, Тютчев, Блок, Ахматова, Заболоцкий...

К этим же именам обращается в свою очередь **Николай Михайлович Рубцов** (1936–1971) – поэт, ставший одной из центральных фигур в поэзии наступившего тогда десятилетия.

Известность пришла к нему не после смерти – накануне ее. Поэзия Рубцова озвучила переживания многих, очень многих и стала их голосом, и в то же время её невозможно мыслить вне исторического контекста поэзии как таковой, вне традиции. Первая книга о Рубцове, написанная Вадимом Кожиновым, верна в том, что ее герой увиден органичным продолжателем, а не только стихийным выразителем духа и языка.

Как показывают стихи, двадцативосьмилетний Рубцов приехал в Вологду сложившимся поэтом: 1963–1964 годы были временем, когда приходит творческая зрелость. В это время пишутся многие лучшие стихотворения, иногда в первом варианте, который еще будет перерабатываться. Окончательный выбор ещё предстоит утвердить. В характере Рубцова была упрямая убежденность одаренного человека: он знал, к чему шел, и шел, пренебрегая обстоятельствами своей трудной жизни.

В то время, когда поэзия все более развивала исповедальную склонность, – рассказывай автобиографию в стихах, веди поэтический дневник, – он, переживший так много, казалось, мог бы легче, чем кто-либо, зарифмовывать факты биографии. Среди них отыскалась бы героическая экзотика – семь лет на Северном флоте; и ценимая в периодической печати (куда Рубцов пробивался так тяжело) трудовая тематика – три года работы на Кировском заводе... А сельское детство, а вся жизнь, дающая повод сложить стих и в драматической, и в чувствительной тональности...

Рубцов всему отдал дань, но ни на чем не остановился. *Он не остановился на поэзии внешних обстоятельств, на писании поэтической автобиографии.*

Он знал противоречие между жизнью и поэзией: «Пока не требует поэта...» И даже не только в этом, пушкинском смысле, – малодушной повседневности, но в более конкретном смысле переживания реальных событий. Каждый пишет о том, что дано и известно ему, но не все данное в опыте может перейти в подлинное искусство. Об этом у Рубцова – в стихотворении «Поэзия»:

Железный путь зовет меня гудками,
И я бегу... Но мне не по себе,
Когда она за дымными веками
Избой в снегах, лугами, ветряками
Мелькнет порой, покорная судьбе...

Сначала в Москве, а затем в Вологде Рубцов оказывается в кругу поэтов, чей поиск схож с его собственным. Деревня и природа – их первая тема. Через нее видится и воспринимается все остальное. Кто-то спешит обособить свой опыт и порой агрессивно, враждебно противопоставить его любому другому кругу жизненных впечатлений. Рубцов в этом смысле не категоричен. Он настаивает на своем, но непреодолимости границ предпочитает множественность связей, оставляя

свое за собой и не перечеркивая чужого. Открытость его мышления отчетливее всего видится в том, как широко и заинтересованно он принял традицию русской поэзии, хотя многое узнавал поздно.

Становление поэта – это всегда и узнавание поэтического в собственных переживаниях, и поиск языка – как передать то, что считаешь достойным поэзии. Самобытность и глубина видения не всегда сохраняются в слове. Василий Субботин вспоминает о Маршаке, говорившем, «что мир ребенка, выросшего в деревне, другой, свой собственный... Человек видит мир сразу весь, он у него с самого начала весь перед глазами. Потому и связь деревенского жителя с миром первороднее». Преимущество? Да, но далеко не всегда им удается воспользоваться, и Маршак тут же сожалел, «что стихи поэтов, вышедших из деревни, чаще всего страдают ритмическим однообразием и даже некоторой однотонностью»¹.

Не хватает смелости, свободы ощущения себя в культуре, чтобы почувствовать свое внутреннее право войти в нее, оставаясь самим собой. *Учитесь у классики* – гораздо легче советовать, чем следовать совету.

Если совет давал Рубцов, то потому, что успел почувствовать пользу такой учебы и уже воспользоваться классическими уроками, зная их трудность и их опасность. Каким же был круг традиции, доступной поэту в ранние годы?

Есенин – первая любовь, прочитанный и врезавшийся в память, когда в 1957 году после десятилетий забвения и неиздания вышел в свет его двухтомник (о том, как Есениным зачитывались на Северном флоте, вспоминает друг юности поэта Валентин Сафонов; именно ему прислали два заветных томика, сменившие отдельные есенинские стихи, прежде переписанные от руки по тетрадкам). Имя Есенина подсказывают и сами стихи Рубцова:

К табуну
с уздечкою
выбегу из мрака я,
Самого горячего
выберу коня,
И по травам скошенным,
удилами звякая,
Конь в село соседнее
понесет меня.
(«Деревенские ночи»)

Дальше можно подхватывать из Есенина: «Я – беспечный парень. Ничего не надо. / Только б слушать песни – сердцем подпевать, / Только бы струилась легкая прохлада, / Только б не сгибалась молодая стать...» («Я иду долиной...»)

Хотя под рубцовским стихотворением дата – 1966 год, известно, что оно начало складываться гораздо раньше. Есенинское влияние, составившее основу ранних стихов, постепенно если не уходит вовсе, то осложняется по мере расширения поэтического опыта. Талант поэта сказывается не только в собственных стихах, но и в суждениях о том, как пишут другие. Хотя жизнь Рубцова сложилась так, что плоды его школьной образованности оказались даже более скудными, чем обычно, он был жадным читателем поэзии, хотел знать её и мгновенно запоминал стихи наизусть, целыми днями был готов говорить о стихах и только о стихах, бесконечно

¹ Субботин В. Силуэты. – М., 1973. – С. 149.

цитируя по памяти. Память для поэта – одно из условий дарования. У Рубцова – об этом вспоминают знавшие его, об этом же говорил он сам – память была превосходной. Подтверждением тому становится его поэзия.

Она же свидетельствует о том, что Рубцов стремится не только запомнить, про-верить чужие стихи на слух, но и понять. Так пишутся стихи на литературные темы, правда, не принадлежащие к числу поэтических удач того времени; однако в самые последние годы Рубцов как будто переходит на иной уровень отношения с поэтической традицией: чуткий от природы поэтический слух обогащается разнообразным знанием, свободой суждения и точностью даже мгновенных оценок:

Вот Есенин – на ветру!
Блок стоит чуть-чуть в тумане.
Словно лишний на пиру
Скромно Хлебников шаманит.
(«Я люблю судьбу свою...»)

Смысловый акцент четверостишия сосредоточен на финальном оксюморо-не. Как будто бы скромно шаманить – вопиющая неточность, взаимоисключа-ющее сочетание слов – но, примененное к Хлебникову, это сочетание превра-щается в индивидуальную метафору его творчества. Оксюморон становится оправданным.

Сейчас опубликованы ранние варианты некоторых лучших стихотворений Рубцова. Они позволяют судить, как проходила работа над стихом – от чего поэт уходил, к чему стремился. Одно из самых известных рубцовских стихотворений – «Горница» – первоначально было написано в июле 1963 года и называлось «В звез-дную ночь». Первая строфа – та же, что и в окончательном тексте (различие лишь в некоторых знаках препинания): «В горнице моей светло, – / Это от ночной звез-ды. / Матушка возьмет ведро, / Молча принесет воды...»

Затем между первой и второй строфами окончательного текста стоит четверо-стишие, позже удаленное:

– Матушка, – который час?
Что же ты уходишь прочь?
Помнишь ли, в который раз
Светит нам земная ночь?

Красные цветы мои
В садике завяли все,
Лодка на речной мели
Скоро догниет совсем.

А вот две заключительные строфы раннего и позднего вариантов совершенно разные. В раннем – прыжок в мистическое видение, обращенное в прошлое:

Сколько же в моей дали
Радостей пропало, бед?
Словно бы при мне прошли
Тысячи безвестных лет.

Словно бы я слышу звон
Вымерших пасхальных сел...
Сон, сон, сон
Тихо затуманит все.

В первой версии была прямо названа ситуация – *сон*. И все происходящее представляло со всей безусловностью – ночным видением. Второй вариант воссоздает как будто бы ту же ситуацию, но гораздо более сдержанно, неявно обозначенную – сон или явь? Нечуткий читатель легко принимает стихотворение за бытовую зарисовку, не ощущая его зыбкого мерцающего колорита. И тогда удивленно или ернически вопрошает (как это уже кто-то и сделал): что же это молодой человек не поможет матери ведро воды принести? – Да потому что нет дороги в собственный сон, нет и матери, а есть тоска и боль раннего сиротства. Есть лишь сон, но в окончательном тексте стихотворения не перерастающий в патетическое видение, а все более обретающий безусловность яви – в настоящем и обещающий исполнение мечты в близком будущем:

Дремлет на стене моей
Ивы кружевная тень,
Завтра у меня под ней
Будет хлопотливый день!

Буду поливать цветы,
Думать о своей судьбе,
Буду до ночной звезды
Лодку мастерить себе.

Несколько отвлеченная риторика первого варианта сменилась предметной воплощенностью мечты («лодку мастерить себе») и простодушием интонации. В этом сочетании – *предметности* и *простодушия*, – созданы лучшие рубцовские стихи. Это его узнаваемая нота, прозвучавшая с классической ясностью; результат и предел им достигнутого мастерства.

Далеко и неожиданно уводят ассоциации при чтении рубцовских стихов. Имел ли он это в виду, знал ли? Дело ведь не только в знании и в памяти. Классическая соразмерность не списывается с образца, а воссоздается по слуху, откликается на чувство формы у современного поэта. Можно сказать, что Рубцов временами, как многие писавшие о деревне и питающиеся воспоминаниями, звучал идиллически. А можно заметить, что идиллия у него подточена не только иронией, но и трагическим чувством своего неизбежно близкого конца. Этот поворот идиллического сюжета особенно наглядно воплощен в живописи Возрождения: гробница посреди цветущего южного полдня и часто надпись по-латыни – «И в Аркадии», то есть и в счастливой Аркадии поселилась смерть.

Тихая моя родина!
Ивы, река, соловьи...
Мать моя здесь похоронена
В детские годы мои.

– Где же погост? Вы не видели?
Сам я найти не могу. –
Тихо ответили жители:
– Это на том берегу.

Воспоминание о тихой родине детства открывается мотивом сиротства, а завершается неизбежностью ухода, расставания, но и признанием в неразрывности связи:

Школа моя деревянная!
Время придет уезжать –
Речка за мною туманная
Будет бежать и бежать.

С каждой избою и тучею,
С громом, готовым упасть,
Чувствую самую жгучую,
Самую смертную связь.

В данном случае предметность рубцовского стиля являет себя в умении запечатлеть каждый предмет мифологически единственным, так что это уже и не предмет, а – безусловная примета пейзажа, в котором все явственно, подробно, веско – навсегда. Изба и туча – явления одного порядка, связанные овеществленным («готовым упасть») громом. Прежде чем звучит финальная декларация своей смертной – до конца, навсегда – связи с этим миром, сам этот мир восстанавливается в своем единстве, развернутый по вертикали – от земли до неба. Единственная движущаяся точка этого пейзажа – сам наблюдатель. Он здесь минутен, преходящ, а чтобы вписаться в пейзаж, должен перевоплотиться, принять обличье какого-то иного существа (мифологический оборотень), хотя бы вороны: «Новый забор перед школою, / Тот же зеленый простор. / Словно ворона веселая, / Сяду опять на забор!»

Точно так же, как классическая модель идиллии проступает в тексте стихов «Тихая моя родина...», жанр стихотворения на смерть поэта узнаваем в «Последнем пароходе» – стихах на смерть Александра Яшина (общего учителя молодых вологодских литераторов, давно в Вологде не жившего, но постоянно там бывавшего; благодаря его поддержке формировался круг писателей, которых позже назовут «школой» – школой местного колорита, сохраняющей общенациональные традиции). Повторы строк, переходящих из строфы в строфу, звучат поминальной перекличкой, воспоминанием и причитанием: «В леса глухие, в самый древний град / Плыл пароход, разбрызгивая воду...», «А он, больной, скрывая свой недуг, – / Он, написавший столько мудрых книжек...»

В согласии с классической традицией жанра о смерти поэта скорбят поэзия и природа, в данном случае – родные места Яшина:

...Мы сразу стали тише и взрослей.
Одно поют своим согласным хором
И темный лес, и стаи журавлей
Над тем Бобришным дремлющим угором...

Журавли в данном случае – вечная примета пейзажа, поминального для поэта: Ивиковы журавли, некогда изобличившие убийц древнегреческого лирика и оставшиеся в поэтической памяти. Иногда трудно решить, то ли на слух были подхвачены Рубцовым ноты, идущие от поэтов, чьи имена как будто бы не упоминаются, не входят в круг его чтения и увлечения, то ли он обрел высшее интуитивное чувство музыки русского стиха, позволяющее ему угадывать неслышанное, по какой-то внутренней закономерности подхватывая и переосмысляя мелодию. Так, случайно ли в параллель к строчкам из стихотворения памяти Александра Яшина слышатся ахматовские строки – памяти Бориса Пильняка (хотя до последнего времени стихотворение печаталось без указания адресата): «Но хвойный лес и камыши в пруду / Ответствуют каким-то странным эхом»?

На языке стиховедческой науки это называется семантической окрашенностью приема или мотива: например, определенному размеру или строфической форме в культуре русского стиха сопутствует свой ряд тематических, эмоциональных ассоциаций. Этот ряд способен меняться, расширяясь, но он все-таки существует и даже помимо сознания диктует поэтический выбор:

Меж болотных стволов красовался восток огнеликий...
Вот наступит октябрь – и покажутся вдруг журавли!
И разбудят меня, позовут журавлиные крики
Над моим чердаком, над болотом, забытым вдали...

(«Журавли»)

Об этом, одном из самых известных рубцовских стихотворений, В.Кожин говорит в самом начале книги о поэте: «... трудно представить себе, что еще лет десять назад эти строки не существовали, что на их месте в русской поэзии была пустота»¹.

По отношению к культуре понятие «пустота» не очень удачно: как будто существует некое заданное пространство, подлежащее заполнению, или какая-то система – как периодическая система Менделеева? – которую можно дополнять еще не открытыми элементами. Не думаю, что для неизменного поборника органичности в искусстве – роль, утвержденная за собой В.Кожинным, – такое представление приемлемо. Скорее, оно плод оговорки, проистекшей от желания сразу же утвердить первостепенное значение Рубцова, поэта, без которого культура была неполной. Однако очень часто – по естественной ограниченности памяти и знания – мы спешим объявить о рождении новых значений (и заполнении пустот) там, где происходит лишь естественное продолжение: продолжение в развитии. Поэтому с первого прочтения «Журавлей» остается ощущение, что за этими стихами, действительно сильными, слышится что-то знакомое... Не это ли:

Незабвенный сентябрь осыпается в Спасском.
Не сегодня ли с дачи съезжать нам пора?
За плетнем перекликнулось эхо с подпаском
И в лесу различило удар топора.

¹ Кожин В. Николай Рубцов. Заметки о жизни и творчестве поэта. – М., 1976. – С. 3.

Этой ночью за парком знобило трясины.
Только солнце взошло и опять – наутек...

«Спасское» Пастернака написано на полвека раньше, чем рубцовские «Журавли».

Конечно, сказывается метрическая близость. Однако близок не только размер, но интонация, настроение – осенний пейзаж с пугающим, знобящим болотом и тоскливым чувством одиночества в пустующем мире природы. Перекликающееся начало только отчетливее подчеркивает несходное продолжение. Когда-то Валерий Брюсов, сравнивая стихи двух начинающих поэтов, писал: «Природа, входящая в поэзию Пастернака чаще всего как «сад» или «балкон», вливается в стихи Асеева как «степи» и «леса»». Оценка, оправданная и этим ранним стихотворением Пастернака, где Природа, прирученная человеком, но главное – служащая лишь развернутой метафорой его ощущения, хотя и в очень точных наблюдательных подробностях.

От иного образа и понимания природы идет Рубцов. Для него природа распахнута, необозрима, одухотворена. Во многом это *тютчевская природа*...

В отношении с этой линией русской лирики определился поэтический взгляд Рубцова. Опираясь на нее, Рубцов входит в современную поэзию.

Традиция не имеет ничего общего с наследованием доходного места или высокой должности. Влияние – это ее частное и первоначальное проявление, когда один говорит, а второй почтительно внимает и усваивает. Когда второй заговорит, тогда традиция обнаружит себя как процесс двусторонний, как *диалог*, в котором по-новому выглядит и тот, кто оказывается влиянием, и тот, кто его воспринимает. От его восприимчивости зависит многое, и прежде всего – равноправие.

Сходство по хронологической вертикали показывает глубину традиции – художественный язык в движении, в развертывании. Ощущение этой глубины, этой дистанции, имеющей не только временное, но и ценностное выражение, обязательно для воспринимающего поэта. Продуктивность традиции как диалога не только в чувстве сродства или в желании быть похожим (прямой путь к эпигонству), но в ощущении своего отличия и трудности, почти невозможности сближения, каким бы желанным и важным оно ни казалось. В чувстве этой разделяющей дистанции – *динамизм традиции*, импульс движения и самобытности.

В русской поэтической традиции, видимо, есть только один центр, от которого ведут все пути, – Пушкин. Удивительна его способность все объять, и не менее удивительно его умение отобрать среди бесконечных, уже видимых, намеченных им возможностей только то, что считал *своим*. Остальное – в черновиках, о которых рассказывает замечательная по тонкости, по совершенству поэтического слуха, различающего оттенки традиции, статья И.Л. Фейнберга¹. Пушкин намного опережал свою эпоху, оставляя среди отвергнутых им вариантов и стих, отмеченный лермонтовской интонацией, и образность Блока, и архаизм в духе то ли Хлебникова, то ли Заболоцкого: «И в темноте, как призрак безобразный / Стоит вельблюд, вкушая отдых праздный»².

Что же касается приверженности любому другому из великих, она – дело выбора. Каждый поэт знает и периоды славы, и периоды забвения, повторяющиеся, чередующиеся. В 1960-1970-е годы, на выходе из эпохи «поэтического бума», с осо-

¹ Фейнберг И.Л. По черновикам Пушкина // Фейнберг И.Л. Читая тетради Пушкина. – М., 1985. – С. 462–477.

² Там же. – С. 477.

бым значением зазвучало имя Тютчева. Даже внешне, по своей судьбе поэта, долго почитавшегося второстепенным, поздно завоевавшего известность, но до конца сохранившего дар, Тютчев оказался близок тем, кто научился ценить глубину и зрелость. «Что остается? Поздний Тютчев?» – воскликнул тогда Давид Самойлов.

«Поздний» – это не хронологическая помета. Если отбросить несколько учебных опытов, то весь Тютчев – поздний, глубокий, несуетный... Напомню, что им до тридцати был написан «Silentium».

Для русской поэзии узнаваемый тютчевский образ – *человек перед лицом мироздания*. Один на один с мирозданием. Диалог Души и Вселенной, которому все более грозит взаимное непонимание.

Каждый выбирает традицию согласно своим вкусам, но входит в нее насколько позволяют силы, хватает таланта. Один выдернет несколько цитат, другой подслушает интонацию, запомнит прием... Ни в одном из этих случаев мы еще не скажем «традиция» – слово прозвучало бы громким преувеличением. Право на принадлежность ей дается не всяким сходством, для обозначения подобного есть и другие слова: эпигонство, подражание, стилизация... Традиция продолжается не в совпадении решений, философских или художественных, а в совпадении вопросов, осознанных в своей насущности, возможно подсказанных опытом прошлого, который притягивает к себе, но и отталкивает, побуждая к опровержению.

Известно, что Рубцов в последние годы буквально не расставался с томиком Тютчева. В его стихах обнаруживают прямые – «и даже излишне прямые»¹ следы увлечения Тютчевым. Откровенность цитирования или заимствования в данном случае – от уверенности в своих силах. Если есть желание повторить, то Рубцов и повторяет, зная, что тем самым не сковывает себя, не обрекает на подражание. Проверив владение чужим приемом, чужим звуком, он сохраняет ощущение того, где свое, а где чужое. Тем более что обретение чужого (чтобы оно стало своим) давалось не просто.

Иногда в стихах Рубцова мы видим не только результат, но как бы сам процесс вживания в эту традицию:

Уже деревня вся в тени.
В тени сады ее и крыши.
Но ты взгляни чуть-чуть повыше –
Как ярко там горят огни!
Одна у нас в деревне мгlistой
Соседка древняя жива,
И на лице ее землистом
Растет какая-то трава.
И все ж прекрасен образ мира,
Когда в ночи равнинных мест
Вдруг вспыхнут все огни эфира,
И льется в душу свет с небес,
Когда деревня вся в тени,
И бабка спит, и над прудами
Шевелит ветер лопухами,
И мы с тобой совсем одни.

¹ Кожин В. Николай Рубцов. – С. 46.

Есть в этом стихотворении стилистическая неровность, как будто между первым и третьим четверостишием с их поэтической приподнятостью, риторикой вклинились строки, по недоразумению сюда вписанные: «И на лице ее землистом / Растет какая-то трава...».

Но нет, недоразумения не случилось, и в последних четырех строках Рубцов делает лирический ход, который должен примирить обе линии. В этом стилистическом выравнивании ощутимо усилие соединить жизненные впечатления с поэтическими. Поэту внятно опасность приукрасить, заслоня традиционной поэтичностью то, что знает по опыту, – отсюда и неожиданно выпяченный натурализм в портретном описании. Поэт не отстраняется от того, что видит и чем живет, но грубость земного не препятствует «эфирным» лучам, которые, кажется, проникли к Рубцову непосредственно из тютчевского стихотворения:

Чуть-чуть белеет темя гор,
Еще в тумане лес и доли,
Спят города и дремлют селы,
Но к небу подымите взор...

.....

Еще минута, и во всей
Неизмеримости эфирной
Раздастся благовест всемирный
Победных солнечных лучей.

(«Молчит сомнительно восток...»)

Тютчев для Рубцова – это не влияние, формально понятное. Он не подчиняет, не уводит современного поэта от самого себя, а дает Рубцову возможность самопознания и самовыражения. Сходство двух миров пробивается сквозь огромное различие жизненной ситуации и опыта. Русская деревня, которая была для Рубцова «глубиной России», никак не вмещается в тютчевское: «Эти бедные селенья, эта скудная природа», и рубцовское чувство, как тогда говорили, «малой родины», никак не созвучно тютчевским словам о родном Овстуге: «Места немилые, хоть и родные». Для Рубцова: «тихая моя родина...» означает и покой родного дома, и, одновременно, – место, откуда открывается вид на все мироздание, откуда по-особенному виден небесный свет. Именно здесь мог прийти на помощь Рубцову опыт поэта более близкого – Николая Заболоцкого, ранее него вступившего в полемику с Тютчевым и уже перенесшего тайны бытия в «места глухой природы».

Опыт жизни в этих местах – крестьянский опыт – по-своему представляет дисгармонию человеческого присутствия в природе. Человек в ней не вовсе инородное тело, но он не должен ожидать, что мир откликнется ему дружелюбным узнаванием; куда вероятнее встретить в нем настороженность и проникнуться взаимно опасливым чувством, присущим «Вечернему происшествию» – стихотворению Рубцов о неожиданной встрече: «Мне лошадь встретила в кустах...»:

Мы были две живых души,
Но неспособных к разговору.
Мы были разных два лица,
Хотя имели по два глаза.
Мы жутко так, не до конца,
Переглянулись по два раза.

Даже неловкость выражения в последней строке (надо бы сказать: переглянулись два раза) как будто оправдана тем, что подтверждает общее впечатление – неконтактности, непонимания: переглянулись, то есть посмотрели друг на друга, но каждый остался сам по себе, отчужденно. Превосходный по своей живописной наглядности образец рубцовского – мастерского – примитива. Объект изображения, вопреки законам перспективы распластанный на плоскости, виден сразу и целиком: «Хотя имели по два глаза...». С таким же подробным буквализмом, в одновременности характеристик и жестов, разворачивается и действие: *переглянулись* жутко – не до конца – по два раза. Это зрение человека, видящего мир природы еще не со стороны, не в перспективе, а изнутри этого мира, ощущая одновременно свою связь с ним и свою чужеродность.

Если этот мир и гармоничен, то – не идиличен. С Тютчевым Рубцова роднит желание заглянуть в звездное небо, пережив чувство не только ликующей причастности мирозданию, но и «темному корню бытия». От Тютчева в русском стихе остается мир ночного отчуждения, ужаса, и после него едва ли не всякий, кто ощущает притяжение ночи, вольно или невольно входит в круг тютчевских ассоциаций и стилистики: «Когда стою во мгле, / душе покоя нет, – / И омуты страшней, / И резче дух болотный, // Миры глядят с небес, / Свой излучая свет, / Свой открывая лик, / Прекрасный, но холодный».

Рубцовское стихотворение так и называется – «Ночное ощущение». Оно не раз еще мелькнет в стихах Рубцова, рождая тревогу, беспокойство. Этому ощущению отвечает высокая лексика: *небеса, лик...* Но приподнятая нота в поэзии Рубцова почти никогда не звучит сама по себе, она возникает и крепнет постепенно. Вот и здесь в сочетании с начальной разговорной, обыденной фразой: «Когда стою во мгле...» само лирическое признание: «Душе покоя нет...» – звучит не только незащищено, но как-то наивно. Обыденны и приметы пейзажа – северная деревенька, болотный край. А затем уже вступает в силу возвышающе торжественная, по-тютчевски приподымающая одическая интонация.

Рубцовской поэзии свойственен необычный, не всеми принимаемый колорит, сочетающий *наивность* и *торжественность*. В этом сочетании звучит искренность поэта, которого влечет высокая тема, но который не хочет войти в нее, отвергая собственный жизненный опыт, забывая, что его окружает, где он вырос. В том же «Ночном ощущении» сам Рубцов сказал об этом кратко и точно: «Я чуток как поэт, / Бессилен как философ». В лучших его стихах эта наивная искренность сказывается не отчаянием философа, а мастерством поэта. Рубцов работает почти на грани примитива, который есть не условный прием, а естественный способ зрения: «Добрый Филя», «В горнице», «Утро», «Окошко. Стол. Половики...», «Я люблю судьбу свою...». При этом Рубцов не был бы современным поэтом, если бы он не пережил того, что Тютчева еще не могло тревожить, – *опасения за природу*. Человек, научившийся брать у природы, не полагаясь на ее милости, вдруг растерянно признается, что перестал слышать ее голос.

Боюсь, что над нами не будет таинственной силы,

Что, выплыв на лодке, повсюду достану шестом...

(«Я буду скакать по холмам задремавшей отчизны», 1963)

Рубцовское сочетание высоты с глубиной, взаимно сопряженных, соразмерных. И ему же свойственная резкость поэтического хода от «таинственной силы» к делам повседневным, которые утрачивают смысл лишь только в том случае, если они отлучены от какого-то несиюминутного высшего порядка. Этот тютчевский страх и наряду с ним тютчевское тяготение к загадке бытия – в котором властву-

ет гармония или хаос? – пережили тогда многие, в их числе – Алексей Прасолов и Николай Рубцов, чьи поэтические переживания оказались «долгожданнами» и родственными мироощущению нового – переходного и внутренне нестабильного – времени.

Основные понятия

«Образная подстановка», динамизм традиции, модель жанра, примитив.

Вопросы и задания

1. Тютчевское начало в поэзии А. Прасолова: следование традиции или спор с ней? Сохраняется ли в стихах Прасолова тютчевское понимание природы?
2. С чем связаны трагические мотивы в творчестве А. Прасолова, в частности, мотив «неизбежного»?
3. Чьи имена угадываются в поэзии Н. Рубцова, в каких стихотворениях очевидны реминисценции с творчеством предшественников?
4. Стихотворение Н. Рубцова «Горница»: как изменилась лирическая ситуация в процессе работы поэта над текстом?
5. Тютчевский образ человека перед лицом мироздания в поэзии Н. Рубцова: общность, особенности, эволюция.

Литература

Соч.: А. Прасолов. Лирика. – М., 1966; Осенний свет: Стихи. – Воронеж, 1976; Стихотворения. – М., 1983; Стихотворения. Поэмы. Повесть. Статьи. Письма. – Воронеж, 1984; Из писем Алексея Прасолова Василию Белокрылову // Подъем. 1988. № 10; Стихотворения. – М., 1988. Н. Рубцов. Лирика. – Архангельск, 1965; Звезда полей. – М., 1967; Душа хранит. – Архангельск, 1969; Сосен шум. – М., 1970; Зеленые цветы. – М., 1971; Последний пароход. – М., 1973; Избранная лирика. – Архангельск, 1977; Избранное. – М., 1982; Лирика. – М., 1984; Подорожники. – М., 1985; Видения на холме: Стихи, переводы, проза, письма. – М., 1990; Русский огонек: Стихи, переводы, воспоминания, проза, письма. – Вологда, 1994; Улетели листья... – М., 1998.

Лит.: Акаткин В. Его стихи допишет время // Подъем. 1981. № 11; Аннинский Л. Живое о живом: Заметки о поэзии Алексея Прасолова // Литературная Россия. 1984. 16 ноября; Бараков В. Лирика Николая Рубцова. – Вологда, 1993; Белков С. Жизнь Рубцова. – Вологда. 1993; Гусев В. Высокий строй души // Подъем. 1965. № 4; Воспоминания о Рубцове. – Архангельск; Вологда, 1983; Дементьев В. Предвечернее Николая Рубцова // Москва. 1973. № 3; «И душу я несу сквозь годы...» – Воронеж, 2000; Кожин В. Николай Рубцов. Заметки о жизни и творчестве поэта. – М., 1976; он же. Статьи о современной литературе. – М., 1982; Лобанов М. Стихия ветра // День поэзии. 1972. – М., 1972; Попов А. «Напряженный ветер высоты»: О творчестве и личности А. Прасолова // Подъем. 1988. № 10; Ростовцева И. Алексей Прасолов – в письмах // Литературная учеба. 1978. № 1; Николай Рубцов: Вологодская трагедия. – М., 1998; Саблин Вл. Комната под сводами: Воспоминания об Алексее Прасолове // Подъем. 1990. № 1.

В ожидании перемен. Ожидание перемен началось в русской поэзии XX века примерно с середины 1970-х годов. Неопределенность будущего пытались рассеять, оглядываясь на сравнительно недавнее прошлое. Оно хорошо запомнилось, ибо ничто так не врезается в память, как успех. В прошлом – до начала семидесятых – был *поэтический бум*. Ожидать ли нового подобного бума? Или, напротив, к нему не стремиться, предпочтя иной критерий для определения истинных достоинств?

К внешнему успеху (по крайней мере, на словах) охладели. Впрочем, его и не было: новые имена возникали медленно и трудно запоминались, даже если их неустанно повторяла критика. Кажется, и о самой возможности успеха говорили с иронией, напоминая себе, а еще чаще другим, пастернаковские строки: «позорно, ничего не знача, быть притчей на устах у всех». Это убеждение укреплялось все более отчетливой мыслью, что в прошлом – не только внешний успех, но и подлинная слава, ушедшая вместе с последними из великих – вспомним стихотворение Давида Самойлова «Вот и все. Смежили очи гении...», датированное 1966 годом – годом смерти Ахматовой. Это восьмистишие кажется верным эпиграфом к двум последним десятилетиям советской поэзии. Но даже если они и были не лучшими для поэзии в целом, то оказались благополучными для многих поэтов. Бесконечным потоком ложились на прилавки поэтические сборники, удивляя скорее не тем, как много их оседало мертвым грузом, а как много раскупалось и, видимо, прочитывалось. Если *бум* и кончился, то инерция *бума* продолжала сказываться. Привычка к поэтическому слову была устойчивой у тех, кто приобрел ее, еще в школьные годы, будучи подписчиком журнала «Юность».

Инерция сказывалась и в том, как много людей продолжали считать, что их призвание – поэзия, и настаивали на своем праве быть изданными и услышанными. Те же, кого не издавали, пополняли число недовольных. Впрочем, быть непечатаемым – это тоже репутация, поскольку диапазон причин, по которым не печатали, был очень широк: от «слишком плохо» до «слишком хорошо», то есть слишком смело. Тогдашний *поэтический андеграунд* – целый пласт, огромный и совершенно неоднородный по качеству и значению. Тогда казалось, что в письменных столах лежит, а на кухнях и в кочегарках читается гораздо больше поэтически значительного, чем оказалось на самом деле.

Для многих профессиональных, то есть издаваемых, поэтов восьмидесятые стали временем выпуска избранных сборников. Не маленьких книжечек, составленных частично из старого, частично из нового, а солидных томов в коленкорových или бумвиниловых переплетах. И уже не только томов, но двух- и трехтомников. Их удостаивались поэты, еще недавно ходившие в молодых, так что это были отнюдь не итоговые издания, подводившие черту творчеству.

По иронии судьбы стихотворные тома вошли в моду именно в тот момент, когда поэтов, чье творчество требовало бы знакомства в таком объеме, почти не было. Это только подчеркивало основной недостаток всей поэзии – многописание, многопечатание, многоговорение. Ничто так не подрывало ее достоинство, не девальвировало поэтического слова. С тоской вспоминали о тех маленьких книжках, которые «томов премногих тяжелей»; вспоминали о великой традиции.

Традиция – проблемное, почти гипнотически завораживавшее тогда слово. Традиции присягали на верность и ее опасались. За ней присматривали: ведь совсем незадолго перед тем многие классики XX века сделались упоминаемыми в печати и издаваемыми (далеко не в полном объеме). Однако и в этом случае упоминать их следовало с разбором и осторожностью. Поэты собирались в группы, концентрирующиеся вокруг того или иного литературного направления, группы молодых

являлись под разными названиями и флагами. Авансы выдавались под направленные антологии, в которых пытались усмотреть черты нового стиля и новой значительности. Этот пейзаж будет смят и забыт довольно скоро, во второй половине 1980-х. Но каким он все-таки был в течение смутного десятилетия – после «поэтического бума» и до «перестроечных» перемен?..

Одна из вечных тем поэзии – поэзия. Излюбленным мотивом этой темы в моменты сомнений и ожиданий становится вопрос – а нужно ли писать стихи вообще:

Я вижу по глазам:
должны вы загадать
знакомую загадку:
зачем стихи писать,
коль Боратынский сам
едва ль войдет в десятку?!

Юрий Ряшенцев действительно напомнил о знакомой загадке, касающейся важного вопроса и все чаще смущающей как поэта, так и читателя. Если прозаика иногда и попрекнут примером Льва Толстого или если критику кольнут глаза, что он, дескать, не Белинский, то это все лишь эпизод в полемике. Всем понятно, что, кроме Толстого, нужна проза, которую печатают журналы, где на нее откликается критик, – это сегодняшний день литературы. Но поэзия видится под знаком вечности, в свете прекрасного и непреходящего. А раз так, то к поэту всегда предъявляют требование по высшему счету: зачем он не Пушкин? Приходится оправдываться.

В таком представлении соединилось многое: и старое эстетическое почтение к поэзии, которая превыше всего, которая одна только и есть в полном смысле Искусство Слова. Однако кроме почтения к поэзии в этом отношении сказывается и ее трудность для читателя. Трудно следить не за перипетиями сюжета, а за волнением мысли, чувства, которые еще нужно различить в оттенках слова. Так что, если захочется почитать стихи или о них высказаться, то, не утруждая себя чтением нового, привычно потреплют пушкинские лавры, а про современных, про теперешних – что-нибудь пренебрежительное: мол, нет среди них ни Пушкина, ни на худой конец Баратынского, который, впрочем, тоже в десятку не входит...

Так что загадка, о которой напомнил Ряшенцев, далеко не нова, хотя в его стихах и содержит современный оттенок во всем: от написания фамилии Баратынского через «о», о чем с увлечением спорили в 70-х – как правильно, до обычных оценок по аналогии со спортом – кто вошел в десять, кто в тридцать три лучших... Кто с кем, кто выше, кто ниже, спор шел о чем угодно, только не о стихах. Как будто отсутствие должного понимания, любви, знания можно возместить организованностью поэтического хозяйства: «они торопятся с расходом свести приход...»

Но есть ли у Ряшенцева ответ на загадку?
Не спринтерская прыть,
не счастье рудознатца,
и даже, может стать,
не Ариадны нить,
а только способ жить.
И ждать. И не дожидаться.

Это определение поэзии, призванное объяснить – зачем она существует. Да, именно так: не жить за счет поэзии, не жить вокруг поэзии, не придумывать себя в поэзии, а жить ею, жить стихом. Это настоящая и редкая способность. Поэтом нужно родиться, но поэтом нужно и быть, не растратив себя, не поддавшись искушениям, в том числе и своей профессиональной среды.

Литературный быт – это проза, слишком часто губящая поэзию, а потому от нее лучше не отворачиваться, не делать вид, будто ее не существует: она присутствует как проблема жизненная и, значит, не может не стать поэтической темой, неприятной и необходимой. «Проза в стихах» – сборник **Александра Межирова**, появившийся в 1982 году и названный по поэме, из которой в нем – лишь маленький фрагмент. Поэму удастся напечатать (почти полностью) в томе избранного – «Теснина» (Тбилиси, 1984).

В разговорах о поэзии имя Межирова неизменно занимало одно из первых мест в ряду поэтов «военного поколения». Во вновь сбиваемые обоймы оно, как правило, не включалось: поэт всегда стоял несколько особняком. Впрочем, нелишне напомнить, что критической атаке на «книжную поэзию» предшествовал в середине 1970-х годов тур выступлений против Межирова, уличаемого во вторичности, холодном профессионализме... Ему отдавали должное в мастерстве, произнося это слово с оттенком упрека.

В общем, признавая значение Межирова, даже его влияние в современной поэзии и талант, делали это скорее на основании прошлых заслуг. И правда, во многих регулярно выходивших межировских сборниках разделы старых стихов были заметнее, а поэзия являлась не столько обновленной, сколько, пользуясь словом самого поэта, «перестроенной». «Проза в стихах» в этом смысле была исключением, оправдывающим подзаголовок – «Новая книга».

Межиров – поэт очень конкретный, любящий рассказ, но избегающий прямого лирического высказывания или комментария. Он рано заявил о себе как о противнике од и стороннике баллады.

«Тишайший снегопад», одно из самых известных стихотворений поэта, было написано (по признанию самого Межирова) еще в довоенной юности:

Штандарты на древках,
Как паруса при штиле.
Тишайший снегопад
Посередине дня.
И я, противник од,
Пишу в высоком штиле,
И тает первый снег
На сердце у меня.

Поэт ловит себя на том, что вслед душевному восторгу приходит не свойственный ему тон, прорывающийся несколько раз словами и образами одического ряда (*штандарты на древках, высокий штиль*). Ода обнаружила себя *жанровым словом*, узнаваемым по своей принадлежности к высокому строю ораторской речи.

Ода проступает рядом характерных жестов, но главное в том, что она изнутри организует текст по закону *одического восторга*, который без всякой архаики, совершенно неожиданно дан в заключительном образе: «И тает первый снег / На сердце у меня». По сути это *инверсированная одическая ситуация*. В классической оде поэт устремляет полет к небу и как бы растворяется, истаявает в восторжен-

ном воспевании своего предмета. Здесь, напротив, небесное – снег – нисходит на землю и истаивает на сердце, согретом восторгом.

Межиров был прав, когда говорил, что ода ему не свойственна. Его поэзия по преимуществу балладна со всеми присущими балладе чертами: повествовательностью, драматизмом, острым ощущением протекания времени.

Вместо того, чтобы пуститься в общие рассуждения, поэт расскажет о цирке, о боксе – символах опасности, риска, а на его языке и символах «мирового бытия». Позже к ним прибавился биллиард, тоже как метафора жизненной борьбы, ее романтический и одновременно реально биографический образ, документированный даже именами реальных партнеров – биллиардистов из Дома литераторов.

Проза – но связанная с жизнью поэта и допущенная в стихи, где трудно преодолевается притяжение быта, непростой литературной среды с ее привычками, схождениями-расхождениями, поляризацией мнений. «Проза в стихах» – речь идет о том, о чем не хотелось бы говорить, но не сказать нельзя. Ибо сказанное – и о себе: «... сажусь-присаживаюсь рядом с фальшфасадом». Рядом с соседями по директорским ложам, с сюрреалистическим синклитом «в желтой замше или черной коже». Или, как сказано в другом стихотворении:

И все они сидят – родные сплошь
И в то же время – целиком чужие.
«Через артистические входы...»

Нужно отметить, что это говорится уже не о каких-то неопределенных людях – или определенных только по внешнему виду и факту закулисной причастности. Это – о коллегах, о младших, давно переживших свою юность, с которой они никак не решатся расстаться:

Коллеги, второгодники-плейбои,
В джинсовое одеты, в голубое,
Хотя повзрели из одеж
Над пропастью во ржи (при чем тут рожь)...

Понятно при чем – эмблема поколения, которое шумело в шестидесятых, зачитывалось Сэлинджером. Тогда оно и надело «джинсовое и голубое», из которого до сих пор никак не вырастет. Отношение Межирова к представителям этого поколения особенно лично оттого, что в начальный момент он сам был в числе их убежденных сторонников, был поэтом, на чью помощь они полагались, кому нередко подражали. Вот почему «родные и чужие», вот откуда и чувство вины, даже не равной: я виновней...

Это, так сказать, биографический аспект темы. Есть и другой – исторический и культурный: история культуры, ее сегодняшний день:

Культурой озаботились вдруг,
Леонтьева читая понаслышке
И Розанова из десятых рук...

Упрек адресован тому же поколению, но теперь другой его части, противоположной и противоборствующей тем, кто облачен в голубую джинсу. Однако по сути своей упрек тот же – в торопливом растаскивании культуры – влево ли, впра-

во ли, – с одним результатом, дарующим кичливое чувство причастности, превосходства своего и глухоты к чужому. Поляризация крайностей, губительная для культуры, невозможная для поэзии. Как часто увлечение литературной борьбой для художника оборачивается самой страшной утратой – утратой слова.

Поэтическое слово отзывчиво по своей природе (вспомним пушкинское «Эхо»!). Поэзия всегда склонна к перевоплощению, к тому, чтобы угадывать подобию в предметах, явлениях, замечать родственное и созвучное. Поэт может смотреть со стороны (подчас ищет этой отстраненности, устав от «лирического произвола»), но он не умеет быть только сторонним наблюдателем, не заражаясь увиденным, не входя в него изнутри.

Именно в те годы, когда поэзия понесла потери в славе и громкости своего звучания, происходило новое обретение того, что так трудно приходило (а то и вовсе не пришло) к шестидесятникам: чувство зрелости и серьезной ответственности. Нередко оно оставалось намерением, новой декларацией, но порой сказывалось в самой природе стиха.

Одной из наиболее значительных поэтических фигур на рубеже 1970–1980-х был, безусловно, **Игорь Шкляревский**, – поэт мастерский, жестко строящий стихотворение, но притягивающий к себе и отталкивающий от себя одновременно. В чем здесь дело? Скорее всего, в самоповторении: опасность, преследующая поэзию второй половины XX века, от шестидесятников – до наших дней. У Шкляревского же повтор становится особенно недопустимым, если учитывать то, о чем пишет поэт. У него есть редкий поэтический такт, позволяющий говорить о событии жестком, трагическом, передавать ощущение «у жизни на краю». Вспомнить хотя бы его сюжетные стихи – «Король угрей», о партизанском связном, подвергнутом пыткам: человек выдержал – не выдал, но не выдержал разум. Мало кто может превратить эту горестную историю в стихотворение, чтобы не возникал протест, а надо ли писать, потому что как об этом рассказать, что добавить: ни пафос, ни сантименты тут неуместны. А Шкляревский находит тон, находит лирический ход, при котором нет ощущения, что стихотворение живет за счет драматичности сюжета или непозволительно его эксплуатирует.

Этот редкий такт, однако, заметно изменяет автору в пределах сборника, то есть не в каком-то отдельном стихотворении, а в творчестве. При чтении возникает впечатление, что поэт лелеет в себе это желание красиво постоять на краю жизни, заглянуть в бездну, коснуться жестокого... Что вне подобного состояния притупляется у него чувство красоты мира, вечной для природы и мимолетней для тебя – ее наблюдателя. Прорывается заигрывание с бездной, как будто поэт гипнотизирует себя, а затем переносит это состояние на читателя. Какая-то эмоциональная неподвижность, застылость – боязнь потревожить, расплескать «любимую тревогу»

Как будто только одно состояние, одну душевную тональность признал автор поэтической и, отмечая все остальное, пробивается к этой жиле, разрабатывает, форсируя эмоцию. Отсюда – впечатление скованности, самоограничения и отсюда же повтор, возврат к одному и тому же. Повтор, бросающийся в глаза даже в ситуациях (одних и тех же), мотивах, возникающих в знакомом порядке, обязательно сочетающих жестокость и незащищенность: детдомовское детство, неприкаянная юность, охота и рыбалка, младший брат... Без этого любимого младшего брата, удачливого и правильного («Мой младший брат меня умнее...») не обошелся, кажется, ни один пародист.

Сборник «Брат» (1981) показывает творчество И. Шкляревского именно с этой стороны, что подчеркнуто и наличием в нем многих ранних стихотворений. Поэт

предстает на той юношески не определившейся, тревожной и агрессивной по отношению к миру позиции, на которой он задержался надолго и о которой уже задним числом в стихотворении «Подросток» сказал так:

Ночь. Я один. Темно.
Хочется камень в окно
кинуть и убежать...
Или весь мир обнять.

В этом смысле куда более зрелым кажется последовавший за первой книгой Шкляревского сборник «Тайник» (1982). В нем есть собранность, есть движение мысли.

«Тайник» не просто составился из лучших стихов – хороших стихов и раньше было немало, – он написан другим, зрелым человеком. В предисловии к включенному в сборник поэтическому переложению «Слово о полку Игореве» И. Шкляревский так пишет о жизненных поводах своей новой поэзии: «Потеря отца обострила память. И я почувствовал, что в меня как бы переселилась его душа – крестьянского сына, учителя, почитателя старины». Об этом идет речь в стихотворении, открывающем сборник:

– Поспи, – говорила мать.
– Вставай! – говорил отец.
– Поешь, – говорила мать.
– Учись! – говорил отец.

Приеду. Слова все те ж,
Да только не все слова.
Осталось: – Поспи, поешь... –
А следом шумит трава.

Стихотворение о смерти отца... В предшествующих сборниках печаталась поэма «Гость», которая после этих восьми строк кажется лишней, неуместно говорливой, как будто написанной в пору, когда поэт еще не был готов к подобному сюжету, когда и писать еще было рано. В «Тайник» поэму «Гость» И. Шкляревский не включил. Краткость новых стихов даже формально свидетельствует о том, что поэт укротил разбег эмоции, требовавшей немедленного выхода, выплеска. В иную поэтическую эпоху такого рода обновление могло бы быть поставленным в укор, но не когда наибольший дефицит поэзия испытывает в сдержанности и зрелости.

И еще – в сборнике есть движение: он начинался личным, биографическим поводом, из которого вырастает мысль о жизни человека:

Желтеет мокрая дорога.
В полях сквозит,
как из трубы.
Там одинокая сорока
меняет грустные столбы.

Идут из школы две подружки.

Озябли.
Впереди зима.
Прошли... И кажется с холма –
вдали плетутся две старушки.

Детство, всегдашнее человеческое ожидание чего-то еще только предстоящего: «впереди зима...». Но вот с высоты, в перспективе времени гораздо более протяженного, чем время года, открывается весь жизненный путь, как будто бы только что начатый и уже пройденный. Быстротечный, жестокий в своей быстротечности и обостряющий желание жить, всматриваясь в то, что дано сейчас, помня о том, что было.

Ощущение себя в этом мире у Шкляревского как будто бы не изменилось, оно по-прежнему преломлено – через прошлое, через детство, через юность... Но кроме того, уже и через потери: через уход близких, через страх, что в твоём мире все хрупко, невечно. И от самой красоты природы, высокого неба, глубокой воды веет осенним холодком небытия.

И. Шкляревский умеет рассказывать. Особенно ценишь этот дар, когда поэт краток и сдержан. Давая себе больше пространства, поэт как раз и становится too риторичным, too повторяющимся или навязывающим переживание. Эмоциональная сила обычно сказывается там, где об эмоциях – ни слова, о событиях – бегло. Сочувствуешь и страдаешь, когда тебя к этому не принуждают.

И. Шкляревский не из тех поэтов, чей почерк неразборчив или чья манера трудноуловима, обнаруживает себя лишь при долгом и подробном знакомстве. Нет, он во всем склонен к определенности, даже категоричности, в том числе и в своей манере. Лучшие его стихотворения, будучи отдельно взятыми, говорят о многом – о самом поэте, о внутреннем мире его собственной личности:

Кто-то в поле срывает стоп-кран.
– Стой, держи! – И опять не поймали.
Он бежит, задыхаясь, в туман,
вдоль болота осеннего, к маме.
Отоспится, попьет молока
и, как птица, взлетит на подножку.
Глаз наметан и ноша легка.
Сэкономил дорожную трешку.
Проводницы сходили с ума,
машинисты от страха дрожали.
А потом пролетела зима.
Поезд шел, тормоза не визжали.
Может, стал он взрослее к весне
и удача к нему постучалась.
Может, просто на этой версте
никого из родных не осталось.

Это – стихотворение начала 1970-х. Оно написано до того, как Шкляревский отдал предпочтение мысли, сгущенной в афоризм, в притчу – о жизни, о человеке, мысли, подчеркнутой резким, рубленным ритмическим жестом. Впрочем, интонационная сдержанность (напоминающая межировский мерный накат ритма), желание поставить точку в конце строки ему были свойственны всегда, воспринимались как верный тон при его юношеской неразговорчивости, угловатости.

В этом стихотворении – юношеский порыв, бунт, дерзость, а затем – чувство утраты, как будто что-то стремится к завершению, едва успев начаться. И это что-то – жизнь. Так, помимо прямой философичности и притчи, Шкляревский умел сказать о главном – вскользь; может быть, не столько сказать, сколько дать почувствовать это главное, прикоснуться к нему. Но поэтическая мысль не существует иначе – вне ощущения.

Лучшими стихами в большинстве случаев становятся те, где виден поэт: личность, и где видна вся поэзия в ее современности. В данном случае, у Шкляревского, – в ее стремлении к *невыразимому*, к той *таинственной силе*, для которой у каждого свое название и свой образ, но влечение к ней – общее.

Присутствие «таинственной силы» всегда ощущалось в стихах **Владимира Соколова** (1928–1997), хотя он как будто и не стремился приблизиться к запретному, проникнуть за оболочку зримого. Тайна мира была драгоценна для него в своей неразгаданности. Он никогда не нагнетал ее, не подчеркивал иносказанием, не старался придать своим беглым эскизам вид многозначительной притчи.

Поэтическая философия совсем не обязательно предполагает узнавание системы мысли, которая вдохновила поэта. Не нужно в стихах искать терминов и тезисов. Очень часто никакой системы мысли и нет за стихом, а право говорить о поэтической философии как продуманном отношении слова к миру есть. В этом смысле философична едва ли не вся настоящая поэзия. Однако особенно легко это право ощущается там, где поэзия откровенно всматривается в мир природы и утверждает свою собственную соприродность:

Как я хочу, чтоб строчки эти
Забыли, что они слова,
А стали: небо, крыши, ветер,
Сырых бульваров дерева!

Чтоб из распахнутой страницы,
Как из открытого окна,
Раздался свет, запели птицы,
Дохнула жизни глубина.

Это одно из ранних – 1948 года – стихотворений Соколова. По возрасту бывший чуть младше, чем военные поэты, и чуть старше шестидесятников, он так и остался не занесенным в какие-либо критические классификации, хотя и были попытки сделать нечто подобное. Едва ли не с оглядкой прежде всего на его творчество был первоначально создан термин «тихая поэзия», противопоставленный громкости эстрадной поэзии времени «поэтического бума».

Не удивительно, что именно Соколова критики пытались возвести в лидеры «тихой лирики». Однако Соколов отказывался участвовать в литературных играх. Он оставался сам по себе: стоящим в стороне и в то же время близким самым разным поэтам, в том числе и Самойлову, написавшему:

Стихи читаю Соколова –
Не часто, редко, иногда.
Там незаносчивое слово,
В котором тайная беда.

Единственная безусловная линия родства поэзии Владимира Соколова уходит в XIX век – к Фету. В своих стихах, чуткий к зрительным впечатлениям, Соколов был не живописцем, а графиком. Цвет интересовал его менее, чем контур, контраст, пространство в игре света и тени:

Света белый карандаш обрисовывает зданья...
Я бы в старый домик ваш прибежал без опозданья,
Я б пришел тебе помочь по путям трамвайных линий,
Но опять рисует ночь черным углем белый иней...
У тебя же все они, полудетские печали.
Погоди, повремени, наша жизнь еще в начале.
Пусть уходит мой трамвай! Обращая к ночи зренью,
Я шепчу беззвучно: «Дай позаимствовать уменье.
Глазом, сердцем весь приник... Помоги мне в час бесплодный.
Я последний ученик в мастерской твоей холодной».

Еще в XIX веке не раз предсказывали, что, по мере того как в современной культуре будет слабеть религиозное сознание, именно к поэзии отойдет духовная роль; ведь поэзии стоит только лишь припомнить свое рождение, свою изначальную сущность: «...Она с небес слетает к нам – / Небесная к земным сынам, / С лазурной ясностью во взоре – / И на бунтующее море / Льет примирительный елей» (Ф. Тютчев. Поэзия).

Открыто об этом в 1970–1980-е не говорили, но о чем тогда говорили открыто? О недостаточной духовной высоте поэтического слова, о неудовлетворенности им? Чем далее, тем определеннее ощущалось: говоря о традиции, подразумевали нечто большее, чем профессиональную верность великим предшественникам. Ими, великими, сказано нечто, на что мы не решаемся, для чего у нас нет слов. Слова искали, произносили то языком, коснеющим от непривычки к ним, то, напротив, вдруг пробалтывали легковесно, не успев пережить, не наполнив смыслом. Тогда и хотелось, чтобы слово отяжелело, отозвалось глубиной и засветилось тайной. Пусть неяркий, блуждающий, но отблеск этого света не вовсе исчез тогда в поэзии. Распространенным, особенно в новогодних анкетах, было рассуждение на тему: не пришло ли время для «нового Пушкина»?

Надеялись на приход «нового Пушкина». Однако поначалу дождались Юрия Кузнецова.

Юрий Поликарпович Кузнецов¹. На смерть Юрия Кузнецова 17 октября 2003 года отозвались громко, но односторонне. Почти в каждом отзыве, появившемся в «Литературной газете», в газете «Завтра», а позже в «Нашем современнике» отмечали, что смерть великого поэта прошла незамеченной большинством СМИ в обеих столицах: «Юрий Поликарпович Кузнецов был и остается крупнейшим русским поэтом, и не потому ли, вот уже второй день после его смерти, – ни слуху, ни духу в средствах массовой информации об этой утрате, во всяком случае – здесь, у нас в Питере. О каком-нибудь гандболисте-футболисте долдонят по радио и телеку до хрипоты. А ведь все эти «исть», в том числе от политики, – ничто по сравнению с гением от поэзии. Ибо нравственный вклад его в судьбу народа несравним с усилиями марионеток» (Глеб Горбовский).

¹ См. о нем также в главе «Русская литература 1960 – 1970 годов» (II ч.). Здесь его творчество рассматривается как одна из итоговых тенденций развития русской поэзии. – *Рег.*

Те же, кто отозвались, не жалели эпитетов: для них Кузнецов – подлинное лицо сегодняшней русской культуры, увы, не замечаемое сиюминутными временщиками. Он принадлежит иному ряду – классиков, в котором занимает отнюдь не последнее место: «Быть может, нечто похожее было у Борагынского, но Юрий Кузнецов сделал это, по моему мнению, точнее и сильнее» (В. Костров). Что же касается минувшего века, то он «начинался вершиной Александра Блока, закончился вершиной Юрия Кузнецова» (В. Бондаренко). В общем, Кузнецов – «один из последних общенациональных поэтов. Центробежные силы господствуют; все разбилось на жалкие кучки. Юрий Кузнецов – да, из общих» (В. Гусев).

Подобные суждения за пределами «патриотических» изданий способны вызвать изумление, поскольку за прошедшие лет пятнадцать имя Кузнецова практически ушло со страниц общенациональной печати, и новому поколению читателей оно просто незнакомо. А ведь было время, когда, действительно, Кузнецов оказался (или казался) одним из последних поэтов, претендовавших на общенациональный статус. Правда, резонанс поэтических репутаций был уже не тот, что в 1960-е, и даже на пике известности Кузнецова, где-то в середине 1980-х, меня спрашивал о нем как о литературной новинке патриарх московских филологов профессор Пурришев: «Вы знаете такого поэта?» – «Да, знаю, он известен». – «Мне дали его сборник. Интересные стихи».

И в те же годы с мнением патриарха совпало мнение одного из входивших в моду поэтов-метафористов: «Кузнецов один из немногих, кто нам интересен, поскольку у него есть метафизика».

Тогда вокруг его стихов или, точнее, отдельных поэтических высказываний кипели страсти. Тогда же его имя начали вводить в круг классиков. Правда, не его одного. Но одно дело – подверстать имя, а другое – сопоставить тексты. Имя стоит себе и стоит, ну, самое большее кого-то удивит своей неизвестностью или странностью соседства, а вот стихи, приподымаемые до классики, легко могут провалиться при испытании на качество. Поэтому на подобную процедуру не часто решаются энтузиасты того или иного современного поэта. Кузнецов в этом смысле – исключение. Вот и в материалах его памяти в журнале «Наш современник» (2004, №1) есть опыт небольшой тематической антологии. Скажем, «любовная черед в русской поэзии» открывается Пушкиным – «Я помню чудное мгновенье...» Ее продолжают «Средь шумного бала...», «Я встретил вас...», «Сияла ночь...», «Незнакомка» Блока. А завершает Юрий Кузнецов:

За дорожной случайной беседой
Иногда мы любили блеснуть
То любовной, то ратной победой,
От которой сжимается грудь.
Поддержал я высокую марку,
Старой встречи тебе не простил.
И по шумному кругу, как чарку,
Твое гордое имя пустил.
Ты возникла, подобно виденью,
Победителю верность храня.
– Десять лет я стояла за дверью,
Наконец ты окликнул меня.
Я глядел на тебя не мигая.
– Ты продрогла... – и выпить велел.

– Я дрожу оттого, что нагая,
Но такую ты видеть хотел.
– Бог с тобой! – и махнул я рукою
На неполную радость свою. —
Ты просила любви и покоя,
Но тебе я свободу даю.
Ничего не сказала на это
И мгновенно забыла меня.
И ушла по ту сторону света,
Защищаясь рукой от огня.
С той поры за случайной беседой,
Вспоминая свой пройденный путь,
Ни любовной, ни ратной победой
Я уже не пытаюсь блеснуть.

Выдерживает текст испытание на классичность или проваливается? Что-то бедное и заемное слышится в этом переборе струн. Но, с другой стороны, вслушиваясь, понимаешь, что мелодическая скупость здесь обнажена как прием, что она не от слабости или неумения, что, напротив, мелодия выведена жесткой рукой и то, что могло бы легко оказаться лирическим сантиментом, таким не оказывается, а за перебором слышен какой-то навязчивый (или даже неумолимый) звук жестяного барабана. Излюбленный жанр Юрия Кузнецова – баллада. И нужно сказать, что он владеет искусством балладного ужаса. Хотя нередко читатель откликается не восторгом, а шевелением, но согласно известной формуле: «Он пугает, а мне не страшно». Или, как это не раз бывало в спорах вокруг Кузнецова, – то нравственным возмущением, то недоумением.

Странный поэт Юрий Кузнецов ...

Странность – это то, что прежде всего оценили читатели. До того, как стало ясно, талантлив поэт или нет, нравится или отталкивает. После прочтения первый вопрос: что это все значит? как его понять?

Так было с первым же московским сборником 1974 года «Во мне и рядом – даль». Так же будет со вторым – «Край света – за первым углом» (1976) и со всеми последующими, ибо привычка не вырабатывалась. Поэт делал все, чтобы она не возникла, чтобы не выдыхалось ощущение его странности. Он дорожил своей непохожестью: «Пусть они проживут до седины, / Но сметет их минутная стрелка, / Звать меня Кузнецов. Я один, / Остальные – обман и подделка» («Как он смеет! Да кто он такой?», 1981).

Помню, как, предворяя первые московские сборники и публикации из них в периодике, по редакциям пошел шумок: мол, явился поэт, странный, но талантливый, когда-то, лет десять назад, выпустивший где-то книжку и замолчавший...

Это был тот редкий случай, когда слухи о новом таланте подтверждались стихами. Прежде всего запоминались стихи о войне, о погибшем отце, поражавшие неожиданностью тона, который показался бы непозволительным, не ощущайся за ним право судьбы и таланта:

Что на могиле мне твоей сказать?
Что не имел ты права умирать?
Оставил нас одних на целом свете.
Взгляни на мать – она сплошной рубец.

Такая рана – видит даже ветер!
На эту боль нет старости, отец.

(«Отцу»)

Это цитировалось, повторялось, обретало известность.

Жестокая откровенность сказанного характерна для тона, который Ю. Кузнецов взял в поэзии. Тон, право на который до тех пор признавалось разве что за теми, кто сам прошел войну. «Нас не надо жалеть, ведь и мы б никого не жалели...» – как будто по этой строке С. Гудзенко настраивалась поэзия Ю. Кузнецова (год рождения – 1941), столкнувшего два поколения в трагичности их судьбы, и одна трагедия не отменяет другой.

«Не надо жалеть...» – и все же оставалось чувство, что слишком буквально были приняты поэтом на веру эти слова. Не надо, так он и не будет, вообще отрекаясь и от жалости, и от сострадания.

Это казалось по меньшей мере странным, как и сами стихи, как и жанр, в котором они были написаны. В одном из первых опубликованных отрывков из поэмы «Дом» Кузнецовым было предложено слово, тут же принятое критиками: «О человеке и земле / Бытует *притча* ныне...» Да, *притча*, которая есть не только иносказание, но и обобщенная формула бытия. Хотя здесь нельзя не согласиться с автором одной из лучших, ибо объясняющих поэтическое мышление, статей о поэте: «Притчевость поэзии Кузнецова вообще, думается, преувеличена. Он – буквалан. Притча выжимает жизнь до состояния формулы. В поэзии Кузнецова изображенная мифическая жизнь предстает подлинной, самозначимой реальностью»¹.

Итак, *миф*, *мифологизм*. Его заметили критики, его не скрывал поэт. Не заметив мифа, этой поэзии нельзя понять, но заметив его, находя подразумеваемые расшифровки смысла (в той мере, в какой миф подлежит рационалистическому объяснению), так вот, поняв, что мышление мифологично, еще рано делать вывод о том, насколько хороши и хороши ли стихи. Миф – понятие не оценочное, и остается решить, в какой мере и как он исполнен. Это пытаются сделать куда реже, и попытка такого решения выгодно отличает статью Л. Косаревой.

Странность требовала объяснения. Начали искать аналогий, с удивлением открывая, что их очень много. Поэт, твердо настаивающий на своей уникальности, и в интонации, и в образе, порой буквальным повтором давал повод к обнаружению самого разнообразного сходства. Выходило, что слово расходится с делом, что резкий, открыто или скрыто ироничный по отношению к самым-самым великим Ю. Кузнецов зависим и от великих, и от малых...

Кстати сказать, первый тур критических споров вокруг Кузнецова был разыгран не потому, что поэт поразил странностью – об этом бы еще раздумывали, собирались бы с мыслями, – а потому, что он задел небрежностью своих суждений о классиках. В поэме «Золотая гора»² как-то странно говорилось о Блоке, о Пушкине... Блок на подступах к Олимпу теряется в толпе не допущенных на него или непосвященных:

¹ Косарева Л. Через дом прошла разрыв-дорога: (О противоречиях творчества Ю. Кузнецова) // Вопросы литературы. 1986. № 2. – С. 91.

² Первоначально напечатанной журналом «Москва» и вошедшей в сборник «Край света...».

Мелькнул в толпе воздушный Блок,
Что Русь назвал женой,
И лучше выдумать не мог
В раздумье над страной.

Что же до Пушкина, то он – в кругу великих, но как-то удивительно неловок:

Где Пушкин отхлебнул глоток,
Но больше расплескал.

Истолкователи, оправдывающие Ю. Кузнецова, пояснили, что, исходя из обрядово-ритуальных значений, сказанное не умаляет пушкинской славы, что расплескать – знак творческой щедрости, плодородия. С тех пор Кузнецов прояснил свое отношение к Пушкину в критических суждениях, которые не рассеяли сомнений, но их укрепили: к пушкинской роли в русской поэзии Кузнецов относится очень неоднозначно¹.

А почему бы, собственно говоря, и с Пушкиным не поспорить? Трудно, но не возбраняется.

В том-то и дело, что трудно! Кузнецов этой трудности как будто не чувствует. Он легко затевает спор, легко побивает противников. Однако подобная легкость побед – факт биографии не оппонентов Ю. Кузнецова, а только его собственной, ибо он предпочитает полемизировать не с реальными людьми или деятелями культуры, а с марионетками, созданными его воображением и его пониманием.

Не соглашаясь, он умеет быть наивным и оскорбительным. Памятны его отзывы о поэтах нашего столетия в журнале «Литературная учеба» (1985, № 6). В своих литературных оценках, будь то в стихах или в прозе, Кузнецов действительно демонстрирует необычную этику, вероятно, ту самую «этику космоса», провозвестником которой его сочла Инна Ростовцева, одной из первых приветствовавшая явление Ю. Кузнецова. «Этика космоса», по всей видимости, имеет дело с различием добра и зла в некоем мировом масштабе, в пространствах безвоздушных и безлюдных, но упаси бог оказаться на пути того, кто ее исповедует.

Вернемся, однако, к попыткам объяснить этого странного поэта.

Похожий слишком на многих, он как будто бы не раскрывал своей сущности ни в одной из легко устанавливаемых аналогий. И с тем созвучен, и с этим, но что из того?

Для обнаружения по крайней мере первой из существенных связей не нужно удаляться ни в мифологическое, ни в историко-литературное прошлое. Самый необычайный, самый оригинальный человек и поэт бывает отмечен чертами своего поколения, даже если он и отрекается от него, подобно Юрию Кузнецову, который также «в поколеньи друга не нашел...». Нашел ли он друга или нет, самому поэту виднее, но то, что он нашел, вынес сходный со своими сверстниками опыт – это очевидно. Сходство проступает даже через не менее очевидное различие того, как опыт был пережит: в тех же самых или в аналогичных обстоятельствах могут формироваться совершенно разные характеры. Рубцов и Прасолов, Шкляревский и Чухонцев – ровесники Ю. Кузнецова, поэты, родившиеся накануне войны, испытавшие или видевшие вокруг себя военное сиротство. Они пришли в поэзию не поколением – поодиночке, и сами, возможно, отчетливее ощущали свое отличие друг от друга. И все-таки...

¹ См. его полемические заметки «О воле к Пушкину» в альманахе «Поэзия», 1981, № 29.

Все-таки многим они были связаны. Памятью прежде всего. Отношение к памяти – хотя бы в ощущении ее важности для себя, для своей поэзии. С их приходом наша поэзия приобрела отчетливо ретроспективный характер:

Во сне я мимо школы проходил
и, выдержать не в силах, разрыдался.

Это не цитата, это законченное стихотворение Олега Чухонцева. В нем – и характерная для его сверстников тема, и характерная черта поэтического мышления: замкнуть ощущение или мысль в сжатой поэтической формуле. Для самого Чухонцева это гораздо менее свойственно, чем, скажем, для Шкляревского, не говоря уже о тяготеющем к тотальным обобщениям, все старающемся заформулировать Юрии Кузнецове.

И еще одно для всех общее – «Во сне...»

«Многие стихи Ю. Кузнецова тоже напоминают записанные сны, но те особые сны, которые, увиденные ночью, мучают нас днем смутными загадочными воспоминаниями, те сны, которые мы стремимся растолковать себе, ибо чувствуем, что сквозь них говорит с нами наш характер, наша судьба»¹. С Л. Асановым соглашается И. Федоров, предложивший свою формулу мышления этого поэта: «Действительно, творчество Ю. Кузнецова можно с полным правом назвать «сновтворчеством»»².

Не менее часто возникает мотив сна или видения и у других: у Н. Рубцова знаменитое «Видение на холме», у О. Чухонцева «... и дверь впотьмах привычную толкнул...», у И. Шкляревского «Воспоминание о 10-м «Б»... Это лишь наиболее известные примеры, которых вообще гораздо больше. И всегда они суть свидетельство какой-то – по образному слову И. Шкляревского – *неназванной силы* (у Н. Рубцова – *таинственная сила*), какого-то инобытия:

В той области небес нет сторожа у входа,
но человек туда всей жизнью не войдет.
Там реют сироты сорок второго года.
Там вечерами хор детдомовцев поет.

Это строки из стихотворения Игоря Шкляревского «Есть в отдаленной области небес...». Стихотворение, однако, дает повод перевести разговор со сходства между поэтами на различие между ними.

Во-первых, все, кроме Ю. Кузнецова, обозначают тот предел, тот порог, за который их манит переступить, заглянуть «неназванная сила». Грань между *здесь* и *там*, между *сейчас* и *тогда* сохранена. У Кузнецова она – по праву современного мифотворца – стерта. Все то ли смешано, то ли слито, то ли само различие существенно лишь для нашего слабого, дорожащего своей призрачной свободой и индивидуальностью сознания.

При склонности Ю. Кузнецова к формулам для него особенно важны названия поэтических книг: начав с обнаружения *края света за первым углом*, он не раз под-

¹ Асанов Л. Одухотворенное пространство // Сверстники. Сборник молодых критиков. – М., 1977. – С. 131.

² Литературная учеба. 1982. № 2. – С. 105.

твердил верность сделанному открытию – «Отпущу свою душу на волю» (1981), «Душа верна неведомым пределам» (1986) и т.д. Им, и только им, только *неведомым и вольным*. В том специфически русском толковании слова «воля», которая не признает ограничения, ответственности, не знает для себя иного эпитета, кроме фольклорно-тавтологического – *вольная воля*. Для нее, как по-щучьему веленью, край света – за первым углом.

И отсюда – второе различие. В ином измерении, в ином мире поэты обычно со щемящим чувством утраты пытаются угадать свое и «своих» (по названию поэмы Чухонцева). Таковы «сироты сорок второго года...» у Шкляревского, «Тихая моя родина» у Рубцова. Их надежда – на сохранность памяти и индивидуального бытия. Ю. Кузнецов этой надежды не питает и резко обрывает тех, кто ей предается:

Глядишь на небо в час ночной.
Скажи, о чем твой вздох глухой?
Кого любил, того забудь,
Того насквозь прошел твой путь.
Рожденный женщиной земной,
Ты не заметил ничего,
Что стоит взгляда одного
На эти звезды в час ночной...

На фоне традиции русской поэзии в этом стихотворении угадывается – *тютчевское*. Не по стиху, не по тону и переживанию, а по самой ситуации: Ю. Кузнецов одновременно моделирует и оценивает этот образ, отталкиваясь от него, намечает собственный путь.

Характерно, что несколько стихотворений, заставляющих предположить интерес к Тютчеву, появились одновременно как бы особым циклом в журнале «Новый мир» (1975, № 7): «Глядишь на небо в час ночной...», «Когда кричит ночная птица...», «Не сжалится грядущий день над нами...»

В них – эмблема тютчевского творчества, облик поэта, узнаваемый в столкновении любви и смерти на фоне ночного неба, к которому тщетно взывает его голос. Да и совет: «кого любил, того забудь...» – будто вырастает из тютчевского: «О, как убийственно мы любим...» Только то, что для Тютчева было трагедией, Кузнецов принимает легко, как неизбежное, но не столько трагическое, сколько само собою разумеющееся.

Ю. Кузнецов вступает в тютчевскую традицию, чтобы спорить с ней:

Не говори, что к дереву и птице
В посмертное ты перейдешь родство.
Не лги себе! – не будет ничего,
Ничто твое уже не повторится.

Это сказано не в полемике с Тютчевым – по смыслу даже как будто созвучно с ним, но только в совершенно нетютчевском тоне – без его потрясенности, душевного разлада. Это скорее полемический жест в опровержение одного из вариантов тютчевской традиции в поэзии нашего столетия – у Николая Заболоцкого, исповедующего спасительную и утопическую веру в возможность не прекращающегося со смертью, но лишь меняющего свою природную форму бытия.

Для Кузнецова и метаморфозы Заболоцкого, и трагический разлад Тютчева, и попытка хотя бы памятью удержать черты уходящей жизни у современных поэтов – все это недопустимая слабость, философская и эмоциональная. Верный душою иным пределам, он не достаивает своим поэтическим вниманием сферу земного и индивидуального.

Цитированное выше стихотворение «Глядишь на небо в час ночной...» Кузнецов заканчивает так, что в последних строках слышится как будто упрек: «...ты не заметил ничего...» Но в этом самоограничении Кузнецов находит скорее торжественное величие, захватывающее ощущение таинственной высоты, которому все принесено в жертву. Это кажется ему близким, во всяком случае, гораздо ближе, чем Тютчеву с его знаменитым признанием: «Нет, моего к тебе пристаясь Я скрыть не в силах, мать Земля!»

Для себя же Кузнецов стремление преодолеть земное берет как уже совершившееся. У него вообще удивительная для поэзии, с ее всегда мучительной несбыточностью мечты, легкость исполнения желаний. И вот уже признанием «верной любви» поэту, то есть к себе, завершает автор поэму «Золотая гора»:

На высоте твой звездный час,
А мой – на глубине.
И глубина еще не раз
Напомнит обо мне.

Высота и глубина – предельные точки поэтического мира, от конкретно-образной реализации которых зависит и весь его облик. У Тютчева (как считает исследователь его творчества А. Тархов) это прежде всего противоположность мифологических «вод» и отраженного в них «лика», наиболее частая метафора последнего – «звездное небо».

У Николая Рубцова аналогичное противостояние, очень часто образно обозначенное, может выразиться различно – но всегда зрительно, в подробностях пейзажа: «Звезда полей ...смотрит в полынью» или «Высокий дуб. Глубокая вода». Подобно раннему Заболоцкому, он нередко избирает точку зрения – с возвышенности, с холма: «Взбегу на холм и упаду в траву» или «Видения на холме».

Образ у Ю. Кузнецова преимущественно *не зрительен, а умозрительен*. Если у Рубцова даже видения – ряд отчетливых картин, то у Кузнецова действительность постоянно стоит на грани утраты материального облика. С этой утраты и начинается поэтический образ – за пределами видимого, доступного глазу. Так, человек растворяется вместе со снегом, который он пытается стряхнуть, войдя с улицы в дом:

Долго будет топтаться пред светом,
Будут ждать терпеливо его.
Обнажится под тающим снегом
Пустота – никого! ничего!

(«Снег»)

Исчезновение реальности – частый мотив у Ю. Кузнецова. Но за реальностью исчезнувшей открывается вторая, мыслимая по отношению к ней как сущность к видимости. Она-то и становится основным местом поэтического действия. Что же – романтическое двоемирие?

Романтические связи поэзии Кузнецова действительно многообразны. *Традиция тютчевской натурфилософии*, пусть и полемически преломленная. *Байроническая поэма*, узнаваемая и по сплошным мужским рифмам, и по неистовости главного героя. *Балладность*, испробованная, кажется, Ю. Кузнецовым во всех ее вариантах, фольклорных и литературных; возвращающая к Жуковскому склонность рассказывать *жутковато-мистические истории*. Однако, как бы много ни открывалось связей, какими бы частыми ни были переклички, настоящая поэзия не может опираться на традицию, не подкрепленную личным опытом поэта. Формирующим опытом для Кузнецова, как и для всего его поколения, была память военного детства.

О них Б. Слуцкий сказал: «Войны у них в памяти нету, война у них только в крови...». Свою первую книжку Ю. Кузнецов открывал тезисом, имевшим для него важное продолжение и впоследствии: «Со страны начинаюсь, с войны начинаюсь... Отец мой окончен войною...» Так мыслили себя и свое личностное начало в те годы многие, если не все, но Кузнецова отличает иной поэтический жест, в какой-то момент сопоставивший трагедию двух поколений: смерть отца – начало безотцовщины. Поэтическое зрение должно было резко измениться, чтобы общее ощущение, почти что банальность, сменилось странностью. Кузнецов предпочтет общий, эпический план, в котором неуместны и неразличимы бытовые детали:

...И крикнул сын: – Где мой отец?
Я зреть его пришел.
Гора промолвила в ответ,
От старости кряхтя:
– На полчаса и тридцать лет
Ты опоздал, дитя.

(«Четыреста»)

Полчаса и тридцать лет – разные временные измерения. Одно для сегодняшнего дня, другое – для истории. Существующая в резком сближении обоих измерений «военная поэзия» Ю. Кузнецова одновременно конкретна и умозрительна. Ее конкретность – конкретность притчи, деталей, получающих не изобразительное, но символическое значение.

Действительность так легко и часто изображается как утрачивающая свой материальный образ, что естественным было ожидать вывода о хаосе как «определяющем начале поэзии Кузнецова». Но это не «древний, родимый», как у Тютчева, хаос «ночной» поэзии. Хаос созданный – хаос взрыва. Бесформенность сохраняет память об утраченной, взорванной форме. Едва ли не лучшее стихотворение Ю. Кузнецова, написанное также в память об отце, – «Возвращение» кончается строфой:

Всякий раз, когда мать его ждет, –
Через поле и пашню
Столб крутящейся пыли бредет,
Одинокий и страшный.

Мысль поэта о мироздании начинается с этого жестокого ощущения – «с войны начинаюсь...»

Кузнецов не ограничился только воспоминанием и, отталкиваясь от впечатлений памяти, развил свой взгляд на мир, в котором все, относящееся к личному, индивидуальному бытию, существует под знаком таких понятий, как «никогда»,

«никто», «ничего», – безжалостно напоминающих об уничтожении. Многие из предметных образов, иллюстрирующих понятие, повторяются у Кузнецова и в этом повторе обретают силу символа. Умение дать закованные до формульной точности метафорические перифразы – сильная и самая, пожалуй, оригинальная черта поэтического языка этого поэта. Сюжет у него – нередко процесс метафорического вживания в образ предмета, вот почему так часто в названии стихотворений – одно слово: «Холм», «Колесо», «Снег», «Кольцо»... Это именно те предметные значения, которые становятся опорными в кузнецовской символике.

В символике повторяющейся и неожиданной. Я бы сказал, что у Кузнецова *рядом с притчей постоянно живет баллада*, ее повествовательное начало, умение ценить и делать важной деталь:

Орлиное перо, упавшее с небес,
Однажды мне вручил прохожий или бес.

– Пиши! – он так сказал и подмигнул хитро. –
Да осенит тебя орлиное перо.

Отмеченный *случайной высотой*,
Мой дух восстал над общей суетой...

Но горный лед мне сердце тяжелит.
Душа мятется, а рука парит.

В этом стихотворении особенно акцентируются слова «случайная высота». Одно из очевидных поэтических достоинств Кузнецова – умение найти неожиданное смысловое сочетание, не отлучаясь для этого в неизведанные лексические области, а находя его рядом, под боком, как нечто само собой разумеющееся. Без этого эпитета – без «случайной высоты» – притча была бы более плоской и однозначной.

Но что интересно: особенно поэтически уязвимым и поражающим своей странностью Кузнецов оказывается в тех стихах, где сквозь предметность, и таинственность, усиленно разгадываемую, проступает личность, где в полной мере сказывается автор.

Лирический герой получился малопривлекательным, программно жестоким и лишенным даже отрицательного обаяния. Он действует как бы вне сферы человеческого – здесь он случайный гость, не связанный никакими нормами и установлениями, исповедующий не то древнюю – мифологическую? – этику, не то слишком современную, до которой средний человек еще не дорос – «этику космоса»? Критики на него гневались, урезонивали, с ним спорили – в традиции ли русской национальной нравственности пить из черепа отца... Мнения разделялись, как практически всегда, когда речь заходит о Ю. Кузнецове. О нем сказано так много, что достаточно лишь упомянуть его имя, чтобы определиться в своих пристрастиях, литературный и совсем нелитературных.

Пока герой путешествует по вселенной и разгадывает предметные значения, рассказывает притчи о мировых катаклизмах, он в своей стихии, но его отношения с людьми явно не ладятся. Они и не должны ладиться, как считает В. Кожин – критик, придающий поэзии Ю. Кузнецова особенно большое значение, считающий ее событием первого ряда в традиции национального стиха и национального самосознания: «Лирический герой с его отпущенной на волю душой пребывает не

в какой-либо «квартире», но там же, где пребывает герой эпический, – в том «широком поле», в том пространстве тысячелетнего бытия, где творится История». А отсюда: «В поэтическом мире Юрия Кузнецова совершенно иной дух человечности и любви – иной уже хотя с точки зрения его размаха, его меры»¹.

У современного сатирика есть новелла о том, как удивительно изменилась и расширились сегодня понятия, так что диапазон дружбы простирается, кажется, от полного равнодушия до предательства... Диапазон любви у Ю. Кузнецова тоже, по-современному, очень широк. Порой кажется, что современности у Ю. Кузнецова, в его мышлении куда больше, чем древности, мифотворчества – чем мифа. Там же, где сопутствующие поэту критики различают глубины мифологизирующего сознания, признаюсь, читателю зачастую видятся сюжетные конструкции в духе современной фантастики.

Однако, вне сомнения, для современной поэзии ценна уже сама установка на историческую глубину мышления, раскрываемого в слове. Ценность эта особенно значительна на фоне поверхностной фольклоризации, в которую слишком часто впадают поэты, претендующие на монопольное выражение народного сознания. От этого недостатка поэзия Кузнецова свободна.

Она отмечена другими несовершенствами, особенно ярко проявляющими себя, как ни странно, в любовной лирике: именно эта область творчества Кузнецова дает ключ к пониманию серьезных конструктивных просчетов в поэтическом мире, созданном поэтом.

Почему в лирике Кузнецов наиболее зависим, эклектичен?

Во-первых, потому, что именно в лирике – это мы видим, следя за ее развитием, – складывалось отношение к миру, выработывалась определенная точка зрения. «Выработывалась», – может быть, не совсем то слово, ибо работа была не столько внутренней, как естественно было бы ожидать от поэта, сколько преимущественно внешней – шла примерка поз: Кузнецов выступал то в духе героя жестокого романа, то – почти копируя образ И. Северянина: «...на шее моей повисла веселая гроздь подруг», то увлекаясь разухабистостью, напоминающей Бориса Корнилова: «Что таиться, – я был из ловких, / Вырвигоздь и большой нахал...» Как видим, из всех поэтических поз выбирались наиболее яркие, броские. Радовало ощущение силы и превосходства. Сначала мечты о превосходстве не простирались далее местной танцплощадки. Это уже много позже «вырвигоздь» вырвется в космические пределы и обретет демонические черты. Однако последующий выбор как возможность угадывается в том, что первоначально примеривалось, что привлекало.

Итак, это первая причина склонности к заимствованиям: воля была сильна с самого начала, но способ самовыражения, приложения воли виделся достаточно неотчетливо. Приходилось полагаться на доступные примеры.

Во-вторых, Ю. Кузнецов, в отличие от Н. Рубцова, вряд ли мог бы сказать о себе: «я чуток, как поэт...» Во всяком случае, музыкально, по слуху – не чуток. Это заставляет его поддаваться чужим мелодиям, варьировать их. Манера сложилась на основе динамичного балладного стиха, жестковатого в его исполнении, но сами эти качества формы не вступают в противоречие с чертами поэтической личности – быть может, в силу того, что Кузнецову постоянно приходилось заимствовать и отрицать свою зависимость, не вяжущуюся с образом абсолютно свободной, уникальной личности, его стих окрасился иронией.

¹ Кожин В. О поэтическом мире Юрия Кузнецова // Статьи о современной литературе. – М., 1982.

Это качество будет весьма важным для поэта, принявшего маску покровительственного всезнания по отношению к слабому человечеству. Нужно сказать, что ироническая интонация, так или иначе мотивированная, распространяется в современной поэзии последних лет. Ю. Кузнецов в этом смысле не был ни первым, ни уникальным. Вспомним Николая Глазкова. Впрочем, в отличие от него, ирония в поэзии все более начинает деформировать образ, сказываться гротеском, распространяться на такие темы, что возникает эффект «черного юмора». У Кузнецова это тоже есть, как есть у Леонида Завальнюка (поэта, к слову сказать, недостаточно оцененного).

Но конечно, ничьим персонально подражателем или даже продолжателем Ю. Кузнецов не является. Он черпает одновременно из многих источников. Его собственная манера составлялась мозаично, пока в ней как основное направление не обозначилось пристрастие к мифу, а как основной тон – балладность. У этого поэта, безусловно, есть чутье, подсказывающее, какие пути в поэзии оказались не пройденными, какие разработки – до времени оставлены и должны быть возобновлены заново. Ведя широкое заимствование, Кузнецов делает верный для себя выбор, однако важно – чтобы отобранное действительно становилось *своим*.

Бывает – и особенно в отношении поэтов – такое ощущение, что отпущенный талант оказался крупнее личности. Случается еще и так, что поэт поражает своей смелостью и странностью, но ведь не всякая странность, выраженная в слове и даже зарифмованная, – странность поэтическая.

Репутация, основанная на неожиданности, – вещь опасная и быстро преходящая. Если бы Ю. Кузнецов не обладал ничем иным, кроме нагнетаемой странности, кроме умения возводить загадочные конструкции в сюжете, он был бы уже (хочется верить) разгадан и отвергнут. Но в том-то и причина по-прежнему раздражающего воздействия поэта, что он не дает настроиться на лад осуждающего или иронического неприятия даже самым не расположенным к нему читателям. В нем что-то есть. Что-то по-настоящему необычное, хотя – не могу отделаться от этого чувства – стремящееся не к своему выявлению, а убывающее с течением лет.

И среди стихов, помеченных более поздними датами, есть такие, как «На юбилей Сергея Наровчатова», где странное не выставлено напоказ, но сквозит в образе, представляющем военную поэзию военной метафорой:

Как скрипели перо и песок
И строка на строку налетала.
Только пули свистели меж строк,
Оставляя в них привкус металла.

Стихотворение, редкое для Ю. Кузнецова своей человечностью, уникальным отношением к старшему коллеге. Обычно Ю. Кузнецов скуп на добрые слова предшественникам и наставникам. В предисловии к своему избранному («Стихи», 1978), говоря о некоем газетчике, когда-то давшем ему, начинающему, совет написать о тракторе, поэт делает очень широкий, обобщающий жест в сторону своих учителей: «Это был мой первый наставник, но к нему я сразу почувствовал глухую неприязнь. Такова была участь всех моих наставников: они меня не понимали».

И все же стоит попробовать итог на фоне традиции русской поэзии.

Когда в 1916 году Б.М. Эйхенбаум утверждал наличие «особой линии русской лирики», идущей от Державина к Тютчеву и продолжающейся в Серебряном веке,

он так определил ее образное содержание: «...целостный мир могучей и бурной материальности, пронизанный и одухотворенный лучами света». Философское ощущение передано как зрительное.

Если продолжить эту метафору применительно к Юрию Кузнецову, то можно сказать: лучи света, пронизывающие «мир бурной материальности», превратились у него в рентгеновские лучи. Перед нами – привлекающие в своей загадочности аллегории, смысловые «скелеты», но как по ним восстановить первоначальный облик видимого?

И еще одно сомнение: действительно ли напрямую кузнецовские загадки относятся к той тайне бытия, на которую нам намекают? И в области мифа, и в области тютчевской традиции побывал Ю. Кузнецов, но и то, и другое слишком быстро покинул. Обычная для него метафора – пронизывающий путь, проходящий насквозь.

Основные понятия

Жанровое слово, балладность, миф, мифологизм, притча.

Вопросы и задания

1. Как изменились взгляды на поэзию, отношение к ней после нескольких лет «поэтического бума»? Что нового привнес в поэзию бум и какие темы теперь занимали пишущих (Ю. Ряшенцев, А. Межиров, И. Шкляревский и др.)?
2. Какова природа жанрового слова у Межирова и какова роль этого слова в стихах?
3. Жанры баллады и притчи в творчестве Ю. Кузнецова: как отзывается в них современность? Как выстраивается в его стихах система отношений между мифом и реальностью?
4. Мотив сна в поэзии Ю. Кузнецова: сходство и различие трактовки с тем же мотивом в поэзии современников (Н. Рубцов, И. Шкляревский).
5. Лирический герой Ю. Кузнецова и мир, в котором обитает герой: особенности, отличия, «странности». Какой этике следует Кузнецов в своем творчестве?

Литература¹

Соч.: В. Соколов. Вторая молодость. – М., 1971; Четверть века. Избранные стихи. 1948–1973. – М., 1975; Городские стихи. – М., 1977; Позднее утро. – М., 1977; Спасибо, музыка; Стихотворения и поэмы. – М., 1980; Сюжет: Стихи и поэма. – М., 1980; Избранные произведения: В 2 т. – М., 1981; Долина: Стихотворения и поэмы. – М., 1981; Новые времена. – М., 1986; Избранное. – М., 1989; Самые мои стихи. – М., 1995; И. Шкляревский. Слушаю небо и землю. – М., 1985; Глаза воды. – М., 1989; Мне все понятней облака. – М., 1990; Избранное: Стихотворения. Поэмы. Заметки о поэзии и природе. Тень птицы: Повесть. – М., 1990; Стихотворения. – М., 1997.

¹ Литературу о сочинениях Ю. Кузнецова см. также в главе 12 II части.

Лит.: Аннинский Л. Сила и боль // Литературная Россия. 1980. 18 января; *Архангельский А.* В предчувствии мига // Литературное обозрение. 1987. № 7; *Запелов В.* Поэзия Владимира Соколова. – Литература в школе, 1989, №1; *Кожин В.* О поэтическом мире Юрия Кузнецова // *Кожин В.* Статьи о современной литературе. – М., 1982; *он же.* «Стихи должны быть как открытое окно! // Наш современник. 1974. № 1; *Косарева Л.* Через дом прошла разрыв-дорога: (О противоречиях творчества Ю. Кузнецова) // Вопросы литературы. 1986. № 2; *Куляев С.* Свободная стихия. – М., 1979; *Лаврин А.* В прекрасном и яростном мире // Дружба народов. 1985. № 9; *Липневич В.* Одиноко пронизанный счастьем // Новый мир. 1998. № 7 (о поэзии И. Шкляревского); *Мальгин А.* Поэт переводит «Слово о полку Игореве» // Новый мир. 1985. № 7; *он же.* «В той области небес...» // Знамя. 1986. № 3; *Михайлов А.* Поэты и поэзия. – М., 1978; *он же.* Портреты. – М., 1983; *Поженян Г.* Он окружен зеленою грядой // Юность. 1978. № 4; *Пьяных М.* Поэзия Александра Межирова. – Л., 1985; *Седых Г.* Вода смотрела мальчику в глаза. – М., 1997 (о поэзии И. Шкляревского); *Чернис Д.* «Я очень родину люблю...»: (Заметки о поэтике В.Соколова) // Вопросы литературы. 1979. № 9; *Чупринин С.* «Жизнь была ко мне щедра...» // Литературная Россия. 1977. 5 августа; *Шайтанов И.* Странный поэт // *Шайтанов И.* Дело вкуса. – М., 2007.

В начале XXI века. С середины 1990-х на поэзию не раз накатывали «новые волны». Кто-то постоянно зажигал очередные звезды, они часто вспыхивали (выходит, что кому-то были нужны), но, кажется, столь же часто и гасли. Каким же выглядит это звездное небо сегодня? Кто они, реальные поэтические величины нашего дня, когда не по календарю, а по сути начинается XXI век? Опыт предшествующих, по крайней мере, двух веков учит, что не календарный, а настоящий век начинается где-то между пятым и пятнадцатым годом. Так что мы, вероятно, при начале подлинных перемен. Это ли не повод оценить ближайшее прошлое?

Так получилось, что среди поэтических утрат XXI века первые оказались из числа тех, которые принято называть безвременными. **Татьяна Александровна Бек** (1949–2005) и **Борис Борисович Рыжий** (1974–2001) были разными практически во всем, но сходились в главном – в родстве поэтической линии. В тот момент, когда отречение от прошлого стало основным импульсом отношения и к ближайшим предшественникам и к той поэзии, которую теперь называют «советской», они, совершенно несоветские по духу, не исполнявшие правил, не ходившие строем, заявили и реально выразили свою связь с уходящей традицией.

Татьяна Бек рано начала печататься, рано появилась в престижных изданиях и была замечена, на что понимающе кивали: дочь Александра Бека, «аэропортовские» связи. Девочка талантливая, но все это очень литературно и не по большому счету... В связи с «большим счетом» вспоминается разговор о стихах с Давидом Самойловым: сначала мэтр похвалил, в другой раз, «будучи в подпитии, сказал твердо:

– Ты – девочка хорошая. Тебе стоит быть только как Ахматова или как Цветаева, остальные варианты для тебя не имеют смысла. Бросай стихи!

Я стихи, конечно, не бросила (еще чего!), но теперь думаю: «А почему для себя он допускал «иной вариант», чем Пушкин или даже Пастернак?» Эх, не было на него тогда западных феминисток – они бы ему показали, где раки зимуют!..»

Если один мэтр требовал от Татьяны Бек быть не ниже великих, то другой подзревал в подражательстве. Старая московская встреча с еще не уехавшим тогда Иосифом Бродским дурным предчувствием сопровождала Бек на пути в Нью-Йорк. Когда-то в Москве Бродский, испытывая отвращение к «здесь и теперь»,

всех видел постриженными под одну гребенку: «Девочки типа вас остригают челочки, сами не зная – под кого: под Ахматову или под Цветаеву».

Однако в Штатах все обошлось, а закончилось и вовсе удачно – совместным с Бродским чтением стихов Бориса Слуцкого. Бек начала их читать, Бродский подхватил и закончил. Поводом послужила записка о том, не слишком ли легко современная русская поэзия впитывает «нелирические функции». Слуцкий оказался ответом и – одновременно – паролем, знаком существования внутреннего родства:

Покуда над стихами плачут,
Пока в газетах их порочат,
Пока их в дальний ящик прячут,
Покуда в лагеря их прочат, –
До той поры не оскудело,
Не отзвенело наше дело,
Оно, как Польша, не згинело,
Хоть выдержало три раздела....

В поэтической родословной у Бек и Бродского не так много общих имен, но Слуцкий для обоих – в числе самых значительных. Воспоминания о той встрече Бек назвала «Борис и Иосиф». Этим названием она причислила Бродского к тем, кого считала «своими». Слуцкий для нее – великий поэт.

По времени вхождения в литературу – семидесятница, но такого собирательного хронологизма не существует, видимо, оттого, что собирать некого, так как сами представители поэтического поколения семидесятых не собрались, не самоопределились. Сейчас в ходу (с негативным и несколько уничижительным оттенком) – «младосемидесятники»: те, кто не вполне успели в литературу шестидесятых по возрасту, но продолжили её по духу. В определенной мере для Татьяны Бек это верно, поскольку она чувствовала себя ближе к старшим, нежели к сверстникам, но поэтически важнейшие для нее связи уходили поверх шестидесятых – в предшествующую эпоху.

Оттуда и ее ощущение жизни – из послевоенного, позднесталинского, послесталинского детства. С воспоминаний о нем начинается книга «Прощание с алфавитом». За его пределами воспоминательный раздел включает в основном лишь мемуарные портреты. А эпоха – именно та, подарившая отнюдь не сентиментальной памятью о чем-то безбедном и идиллическом:

Строились разрухи возле.
Вечный лязг, и треск, и гром.
Даже летом ноги мерзли
В помещении сыром,

Тесном и полуподвальном,
Где обоев цвет несвеж...
В этом братстве коммунальном
Мы росли эпох промеж.

Этим стихотворением в 1987 году Т. Бек открыла свою третью книгу стихов – «Замысел». Подробности – в прозаических воспоминаниях, но суть – в стихах, о которых «мама, искренне изумляясь, спросила не без обиды:

– Откуда у тебя в стихах словосочетание «ужас детства»?

– Оттуда».

Оттуда – из эпохи строгих правил, воспитания через принуждение, быта, наполненного некрасивыми вещами, повязанного всеобщей нищетой. Но поэтическим результатом стала не попытка отстраниться и забыть, но, напротив, тоска воспоминания и желание различить красоту некрасивого. Это осталось в поэзии Т. Бек навсегда.

Именно с такого рода стихотворений начинается раздел «Стихи вдогонку» в сборнике «Прощание с алфавитом». Менее полусотни текстов – преимущественно дополняющих воспоминания. Но у Бек едва ли не все лучшие стихи таковы, так что раздел представляет собой максимально отобранное избранное. Первые в нем – стихи из второй книги «Снегирь» (1980), которой Бек, в общем-то, и заявила о себе. Одно из лучших и знаменитых ее стихотворений – об отце («Снова, снова снится папа...»). Здесь же «Одиночество в душном кафе» и ранний манифест (1971), не утративший своей силы и в зрелые годы:

Вечно манили меня задворки
И позабытые богом свалки...
Не каравай, а сухие корки,
Не журавли, а дрянные галки.

Улицы те,
 которые кривы,
Рощицы те,
 которые редки,
Лица,
 которые некрасивы,
И – колченогие табуретки.

Я красотой наделю пристрастно
Всякие несовершенства эти...
То, что наверняка прекрасно,
И без меня проживет на свете!

Эти поэтические сюжеты и темы, их трактовка возвращают к самому началу второй половины XX века, на рубеж 1940–1950-х – к «Некрасивой девочке» Заболотцкого, к рабочей столовке Смелякова... Но у Бек по этому далеко не прекрасному царству есть свой гид – Арсений Тарковский. Воспоминания о нем относятся к детству, к семейным обедам и семейной дружбе, к чтению им стихов, среди которых обязательно «Кактус» и «Верблюды», «любимые поэтом именно в качестве *приемышей чужбины и отходов творчества*». «...Тарковский в стихах, как никто другой, умел воспеть красоту некрасоты». Вероятно, вспоминая о нем или просто свидетельствуя о родстве вкуса, Бек напишет позже свой «Кактус».

Имя Тарковского как будто бы открывает ход к последним живым связям с классической традицией, к Ахматовой, акмеизму, антологию которого составила Бек, тем самым расписавшись в своем поэтическом пристрастии... Это и так, и не так. Тарковский сказался (и вспомнился) более всего как певец некрасоты. Акмеисты, читаемые и любимые, ощущаются в стихах не так уж сильно. Они важны скорее как знак более общей связи с началом XX столетия. То столетие, в котором Татьяна Бек прожила большую часть своей жизни и которое пережила так ненадолго, – ее

поэтическая родина. Свой век объят полностью, от начала и до конца. Все остальное дано лишь опосредованно: в нем самом, через отношение к нему. Именно в этом смысле – не как влияние, а как общее начало, – выступает Александр Блок. Стихи Бек, чем далее, тем чаще, напоминают об этой линии родства интонационно, цитатно.

Возникшая в годы после революции формула русской классики – «От Пушкина до Блока» не только верна, но исчерпывающая, поскольку не ограничена поэзией. Поэзия Блока наследует русскому роману. Завершает его темы. Заново аранжирует их с романсовым надрывом. Роман у Блока встречается с романсом, и эта встреча определяет многое в русской поэзии на столетие вперед – интонацию, сюжетность, многофигурность, избыточность. В том числе смысловую избыточность.

Татьяна Бек вспоминает, как ей позвонил любимый ученик – талантливый, рано погибший Леня Шевченко: «Татьяна Александровна, я давно хочу и не решаюсь сказать вам, что ваши стихи отравлены смыслом...» Я на мгновение задохнулась, ощутив себя Максим Максимычем при Печорине, но сама на себя цыкнула и констатировала: ученик оборотился в нелестивого, и несентиментального, и, наверное, справедливого учителя».

У всякого явления есть свой опасный предел. Иногда он – на грани смысловой темноты или пустоты, иногда – в отравленности смыслом. Это сладкая отравка. Ей поддались многие. Можно сказать больше – русская поэзия XX века, путь которой теперь завершен. Есть ли для нее исчерпывающая двусоставная формула? «От Блока до Бродского»?

Проницательный ученик поставил верный, но не индивидуальный диагноз. Он просто указал на поэтическую традицию, из которой Бек вышла и одним из завершителей которой ей было суждено оказаться. В ее стихах разнообразно доминирует и сказывается смысловая нагруженность стиха: сюжетом, воспоминанием, афоризмом... Даже целый сборник может быть спланирован романно, например, «Замысел». Это замысел книги о собственной жизни, не той, что течет сейчас, а всей – от детства до старости. В соответствии с этим замыслом первым в книге стоит уже знакомое нам стихотворение «Строились разрухи возле...» – о детстве, а завершается сборник самым расцитированным стихотворением Бек:

Я буду старой, буду белой,
Глухой, нелепой, неумелой,
Дающей глупые советы, –
Ну, словом, брошка и штиблеты.

А все-таки я буду сильной!
Глухой к обидам и двужильной.
Не на трибуне тары-бары,
А на бумаге мемуары.

Да! Независимо от моды
Я воссоздам вот эти годы
Безжалостно, сердечно, сухо.
Я буду честная старуха.

Между этими двумя стихотворениями – сюжет сборника. Романность и в прозе имеет склонность к избыточности описания, деталей, повторяющихся впечатлений. В стихе избыточность этого рода почти обречена проговориться монотонностью интонации. Тогда, как и в романе, спасение в том, чтобы впустить в свою речь собеседника или, во всяком случае, слушателя, подразумеваемого оппонента. Почти во всех лучших стихах Бек так и происходит. Лирический монолог перебивается если и не введенной в текст стихотворения, то воспринимаемой поэтическим слухом чужой речью, требующей ответа. Например, в стихах об отце:

На морозе папа-холмик...
Я скажу
чужим
словам:
– Был он ерник и затворник,
И невесть чего поборник,
Но судить его – не вам!

Или о себе – «Начинается повесть...» (из сборника «Замысел»):

Как хотите, а я не могу!
Это я, а не образ из ребуса,
На московском нечистом снегу
Ожидаю 2-го троллейбуса.

Это я. Это слезы – мои,
И моя виноватость недетская.
А была: из «хорошей семьи»,
Голубица университетская.

Появление собеседника обостряет речь, течение которой нарушает монотонию правильного размера, ломает расстановку ритмических пауз, переплескивает из строки в строку. Позднее признание: «Я завишу вдрызг от чужого слова...» («Постбасня», 2003) – имеет объясняющую силу и для гораздо более ранних стихов.

В этой речевой поэзии нет сильных, резких поэтических приемов. Смысл рождается тем, что когда-то было названо «колеблющимися значениями» (Ю. Тынянов о Блоке). Колемание смысла обусловлено складом речи: тембром, интонацией, перепадом стиля, ускользающего от поэтических штампов, но не увлеченного погоней за модной идиомой. Встречи слов неожиданны, однако когда они происходят, то оставляют впечатление речевых находок, не поражающих воображение, но звучащих точно и умно. Именно таковы словесные портреты – жанр, особенно удающийся Бек, – живых и ушедших друзей, родных. В них мгновенные узнаваемые подробности соседствуют с прозрением остро схваченной человеческой сути, быт – с творчеством:

И мотался по снегу, и детские губы кусал,
Одержимый талантом, и порчей, и вечной изменой,
И свою неудачу, как гордую сагу, писал
Меж исколотой веной и плачущей в голос Каменной.
(«Памяти Даура Зантария», 2001)

Если романная многофигурность была характерна и для первых книг, то в сборниках: «Смешанный лес» (1993) и «Облака сквозь деревья» (1997), – человеческий фон хотя и становится насыщеннее, но отношения – проще и напряженнее, поскольку мелочное отступает перед фактом расставания и смерти. Человеческое сближается с природным, растворяется, откликается в нем, и это сближение меняет образный ключ поэзии, заданный названиями новых книг.

В названиях первых двух сборников («Скворечники», «Снегирь») природная метафора взлетала с птичьей легкостью. Кстати, нужно сказать, что природное в стихах Бек не только источник метафоры, но предмет наблюдения и знания. Об этом есть в воспоминаниях об одном из самых близких друзей – Юрии Ковале: «Скромная моя книга «Снегирь»... всей собою – включая название – обязана Ковалю. Он, как вожатый, водил меня по заснеженным лугам и полям дальнего Подмосковья и вслух, как школьный преподаватель естествознания, занимающийся с двоечниками, распутывал следы: ласки ли, крота, зайца, лисицы. Это были его личные иероглифы и его персональные охранные знаки». Слово «знак» не раз встречается у Бек – как жизненная метка, подсказанная природой и распознанная человеком.

В 4-м и 5-м сборниках пейзаж распахнулся, охватывая земное, растительное – лес и небесное, ускользящее – облака. Оба символа имеют расшифровку в стихах (хотя в обоих случаях это лишь первая подсказка). Лес – то, что живет, уходя корнями в родословную, отмеченную смешением многих кровей: «Мне повезло / Быть *широким* и *смешанным* лесом». Облака – то, что видится сквозь и поверх деревьев: «Наши бедные мамы и папы / Облаками попарно бредут».

Сентиментально строка у Бек может прозвучать лишь вне контекста. Ее лучшая лирика пронзительна, но не сентиментальна. Ее лирическая ситуация – разлука, прощание, одиночество:

Брошенный мною, далекий, родной, –
Где ты? В какой пропадаешь пивной?

Вечером, под разговор о любви,
Кто тебе штопает локти твои

И расцветает от этих щедрот?
Кто тебя мучает, нежит и ждет?

По желудевой чужбине брожу
И от тоски, как собака, дрожу –

Бросила. Бросила! Бросила петь,
И лепетать, и прощать, и терпеть.

Кто тебе – дочка, и мать, и судья?
Страшно подумать, но больше – не я.

Очень рано в эту лирическую ситуацию вошла мысль о смерти. Сначала были прощания с ушедшими, поэтические воспоминания. Потом эта мысль сместилась в настоящее и сделалась постоянной спутницей: «Я мысль о смерти сделаю настольной, / Как лампа, – без которой не могу» («Я надышалась – и за мною выдох...»)

Ведь и стихотворение, давшее название итоговой книге, было написано еще в 1995 году:

Звуков мало, и знаков мало.
Стихотворная строчка спит...
Я истаяла. Я устала,
До свидания, алфавит.
(«Я с руки накормлю котенка...»)

Ощущение усталости, как о том свидетельствуют стихи, однажды возникнув, не отпустило Татьяну Бек. Оно и в сборнике «Узор из трещин» (2002), и в разделе избранного «Отсебятина», куда вошли стихи самого последнего времени. Можно цитировать бесконечно: «Дух бодрился и выдохся...», радость, страсть и ярость появляются в сопровождении эпитета «бывшие» («Ты – моя бывшая радость...»)... Душевная усталость подтверждена не только признаниями, но элегической вязкостью стиха, когда взятая интонация, как колея, из которой невозможно вырваться. И это притом, что звук крепок, подвижен, мастерски осмыслен:

Прозренья мои – как урки,
Присевшие на пригорке.
Курила всю ночь. Окурки,
Страшнее, чем оговорки.

Еще я пила из кружки
Чифирь смоляного цвета,
А кошка вострила ушки,
Не видя во мне поэта.

.....
Отпела и отгорела...
Когда ты меня отпустишь,
Бессонница без Гомера –
Мучительная, как пустошь?

Внешние обстоятельства жизни в последние годы складывались благополучно. Т. Бек стала обозревателем в газете, постоянно появлялась на телевидении, выпускала новые книги, преподавала, учила молодых на семинарах и в Литературном институте. Это общение было особенно важным, ибо давало ощущение продолжения, равновесия между прошлым, всегда столь для нее значимым, и будущим, которое, оказывается, совсем не обязательно за теми, кто примелькались на тусовочной поверхности. О своем отношении к литературной современности Т. Бек говорила неоднократно, пожалуй, наиболее ярко и точно – в стихах, которые, будучи написаны по вполне конкретному поводу, звучат принципиально для её позиции и места, выбранного в литературе. Этому стихотворению, как, впрочем, и всем лучшим стихам Т. Бек, свойственны черты столь редкого теперь классического стиля – память, достоинство и свобода; свобода не от кого-то или чего-то, свобода не *против*, а свобода для – для себя, для своей поэзии:

Назло хороводу, отряду, салону
Я падаю, не подстилая солому,

И в кровь разбиваюсь, и тяжело дышу.
Химическим карандашом по сырому
Обрывку бумаги письмо напишу

Тому, кто в отряде, в пляде, в салоне
По струнке стоит и к сороке-вороне
Ко мне – безучастие кажет свое,
А сам обмирает – как стиснутый в зоне
На вольное в небе глядит воронье...

После смерти Татьяны Бек осталось чувство незаполнимой пустоты. И не только от того, сколь многие, как теперь говорят, литературные проекты требовали её участия. Утратой стала она сама, напомнившая простое и почти забытое: что путь, творческий и человеческий, может быть становлением – к мастерству, к зрелости, по восходящей.

Татьяна Бек выступала продолжателем и завершителем поэтической традиции точно так же, как выступал её завершителем **Борис Рыжий**, в статье А. Машевского¹ получивший определение «последний советский поэт». Это утверждение справедливо не в строго научном смысле, как взвешенное историко-литературное определение, но как метафора, указывающая направление мысли. От нее легко пойти хронологически и вперед, и назад, как это делает Юрий Казарин в большой работе о Рыжем (приложенной к самому полному на сегодня собранию его стихов и прозы – «Оправдание жизни»²). Захвативший советский период лишь краем отрочества, Борис Рыжий, конечно же, постсоветский поэт. А по своим вкусам, начитанности в поэзии он не укладывается в рамки ни советской духовности, ни советской поэзии. Ю. Казарин предлагает свою формулу: Рыжий был не только «последним советским поэтом», «но и первым несоветским, постсоветским поэтом, которому удалось совместить гармонично и достаточно в полном объеме три типа поэтики: поэтику «золотого века», свинцового (XX век) и новейшую».

Да, и своей талантливостью, и характером дарования, и трагической ранней смертью Борис Рыжий обречен сейчас на внимание, популярность и на разного рода преувеличения (с сопутствующими опровержением и развенчанием, столь же преувеличенными и несправедливыми). Вот почему мне по-прежнему по душе – «последний советский поэт». Здесь есть попытка предварительно – для начала разговора – сузить тему, чтобы определить исходную точку, из которой развился поэтический мир. Не более того, ничего не ограничивая, пытаюсь лишь отделить то, что состоялось в поэзии, от того, что «гармонично и достаточно в полном объеме» все-таки в ней не совместилось.

И еще одно необходимое замечание. Говоря о Рыжем, естественно начинать не со стихов, а с него самого. В своем поколении он если и не вовсе уникален, то чрезвычайно редок и заметен тем, что создавал не тексты, а – поэтический мир, в котором явился – личностью. Он не потому писал стихи, что мог это делать, а потому, что этого не делать не мог. Поэт сложно, катастрофически сложно выяснял отношения с человеком. И в конце концов – этим двоим ужиться не удалось.

О своей связи с детством, пришедшимся на другую эпоху, Рыжий не только что говорил, а это было одной из главных тем его поэтического переживания. Он

¹ Новый мир. 2001. № 12.

² Екатеринбург: У-Фактория, 2004.

внимательно припоминал приметы того времени и порой не забывал сказать, как оно называлось:

Там вечером Есенина читали,
портвейн глушили, в домино играли.
А участковый милиционер
снял фуражку и сел рядом
и пил вино, поскольку не был гадом.
Восьмидесятый год. СССР.

В 80-м году Борису – шесть лет. Семья профессора, специалиста по горному делу Бориса Петровича Рыжего – жена, две дочери и сын, будущий поэт, – только что переехала из Челябинска в Свердловск. Самое начало поэтического мифа, об устойчивости которого и сказано в последних строчках этого же стихотворения, написанного в 1997-м: «В моей душе еще живет Есенин, / СССР, разруха, домино». Время вспоминается не как «свинцовое», а вполне элегически, хотя вспоминается и принимается без изъятий, без ретуши.

А что поэтика? Советская? Вполне. В данном тексте – никуда не забегающая, ничего не открывающая, а почти стилизованная как еще один знак портретируемой эпохи. Этот стиль в разных его вариациях – поэтическая основа стиха Бориса Рыжего.

Круг его поэтического чтения, судя по цитатам и именам в стихах, разнообразен: мелькает нехрестоматийный Пушкин, Батюшков, Блок, Анненский, Ходасевич... Но это учителя второго, высшего порядка. Ближайшие – другие, те, кто ближе по собственному опыту и, таким образом, в состоянии подсказать способ жизни и поведения в ней, в том числе и поэтического.

«Профиль Слуцкого наколот: / на седеющей груди!» И для Рыжего Слуцкий – один из главных в ряду непосредственных предшественников и современников по советской эпохе. С ним сближает желание принять, нет, не идеологию эпохи, а само время, вочеловеченное, испытывающее непомерное давление системы, требующее стоицизма, мужества и сострадания. Родство со Слуцким сложилось по линии стоицизма (у Рыжего в его советско-лагерной формуле: не верь, не бойся, не проси), и в то же время – детального внимания к реальности происходящего, заинтересованности событиями и персонажами.

По линии романтического жеста, в котором заключены одновременно и сила, и нежность, у Рыжего другой советский предшественник – Владимир Луговской. Неожиданное имя, подтверждающее, что Рыжий не ограничен джентльменским набором своего поколения. Для большинства его сверстников (судя по проведенным неформальным опросам подобного рода) Луговской – смутное имя, не более того: ни одного точного названия, ни одной строчки. Тогда как у Рыжего в стихах он присутствует многократно: и цитатой – «Девочке медведя подарили», – / перед сном читала мне сестра»), – объясняющей домашние, детские истоки поэтического опыта; и темой – «На мотив Луговского»:

Надо, чтобы нас накрыла снова,
унесла зеленая волна
в море жизни, океан былого,
старых фильмов, музыки и сна.

Наконец, чтением стихов Луговского в Голландии (выданных за свои и никем не опознанных): «У статуи Родена мы пили спирт-сырец – / Художник, два чекиста и я, полумертвец...». Хотя в том же «Роттердамском дневнике»¹ в ответ на рассказ Е. Рейна, как ему было подарено пальто покойного Луговского и как он почувствовал себя «перевоплощающимся во Владимира Александровича», Рыжий соглашается, что «Стихи из ранних тетрадей» Рейна «мог бы написать Луговской, будь он немного талантливей...»

И далее, уходя от Луговского, и развивая тему Рейна, продолжает: «Последние стихи Рейна мог бы сочинить Иосиф Александрович, будь он чуточку не то чтобы душевнее, а человечней и, следовательно, талантливей. Рейн – загадка почище Пушкина...»

Такой вот ряд внутри советской традиции – хронологически: Луговской, Слуцкий, Рейн, который поставлен выше Бродского. В этом предпочтении – вполне понятный выбор, отчасти объясненный Рыжим: человечность. Именно поэтому Рейн и Александр Кушнер предпочтены Иосифу Бродскому, а еще потому, что Бродский стал фигурой слишком всеобщей. Рыжий ищет личных контактов и настаивает на личном выборе, который в случае с Рейном и Кушнером, что очень важно, подкреплен фактом личного знакомства с мэтрами, оценившими молодого поэта. Можно назвать (их называл сам Рыжий) и еще какие-то имена...

Советскость стиха Бориса Рыжего – в привязанности крепко-накрепко к быту, к его прозе, внутри которой предстоит услышать «музыку жизни» (Рейн), чтобы написать его подлинную историю. И еще в том, чтобы не оттолкнуть от себя эту непритязательную, трудную, грубую жизнь, а – одухотворить ее. Человечность и личность – понятия, которые для Рыжего соотнесены с ушедшим временем и с детской памятью о нем. Даже если было грубо, жестоко и смертельно опасно, все равно в этом было больше ощущения жизни и желания жить. Таким запомнилось то время, превращенное в утопию, что тоже – очень по-советски: жить вопреки быту, мечтой, которая, правда, теперь из светлого будущего сместилась в прошлое, высвеченное детской памятью:

Вот красный флаг с серпом висит над ЖЭКом,
а небо голубое.

Как запросто родиться человеком,
особенно собою.

.....

Про розы, розы, розы, розы.

Не пожимай плечами,

а оглянись и улыбнись сквозь слезы:
нас смерти обучали

в пустом дворе под вопли радиолы.

И этой сложной теме

верны, мы до сих пор, сбежав из школы,

в тени стоим, как тени.

Траектория поэтического пути прочерчена между бытом и неким идеальным временем, отчасти прошлым, отчасти будущим, тем будущим, где возможны встречи, уже невозможные здесь: «...в этой точке касания – песни и слезы мои».

¹ В прозе Бориса Рыжего, опубликованной в журнале «Знамя». 2003. № 4.

Слез и надрыва в песнях Рыжего много. Причем они не поэтические, а вполне жизненные, не маска, а эмоциональный строй личности. Скорее маской приходится прикрывать эти слишком легко подступающие слезы, маской мужественности и удали: поэт-хулиган (свердловская шпана), поэт-боксер, поэт-гуляка, поэт-гусар (игра в стихах и в жизни с другом-поэтом Олегом Дозморовым). Но характер эмоции поверх масок диктует излюбленный жанр.

В стихах Рыжего много имен поэтов и аллюзий на них, но если в названиях стихов изредка указывается жанровое определение, то почти исключительно – элегия с ее песенно-романсовыми вариациями. Да и какого другого, как не элегического, склада может быть поэт, для которого власть прошлого начинается так рано: время идиллической памяти – детство, к семнадцати жизнь едва ли не прожита, а тридцать – тот возрастной предел, до которого дожить страшно: «...не дай тебе Господь загнуться в сей квартире, / где чтут подобный слог и всем за тридцать лет». Никакая квартира при таком восприятии вещей домом стать не может. Стена по определению отгораживает, замыкает, устанавливает предел, за который нужно вырваться.

Романтический, даже можно сказать еще точнее – байронический тип биографии. С массой других вписывающихся в нее более частных подробностей, включая первую любовь к рано умершей однокласснице Эле, что навсегда превратило ее в существо почти неземное («Эля, ты стала облаком / или ты им не стала?»), а в поэзию впустило тему смерти, уже никогда ее не оставляющую, тему, которая особенно отчетливо звучит в одном из поздних стихотворений-воспоминаний и одновременно пророчеств:

Рубашка в клеточку, в полоску брючки –
со смертью-одноклассницей под ручку
по улице иду,
целуясь на ходу...

В воспоминаниях мелькают и дом, и школа, но главное место действия и воспитания чувств – двор. Рабочий район Свердловска – Вторчермет, Вторчик – в разговорной речи и в стихах. Семейный дом благополучен (и поэтому при всей любви к нему, к родителям, потом к жене и сыну – неприемлем), двор – нет. Его нравы жестоки, но если ты – свой, то ты живешь по закону круговой поруки, братства, воспетого Рыжим. Принадлежность к этому братству, владение его языком формируют одну из поэтических масок – с прибалтийским акцентом. Можно сказать, что двор – центр пространства, обжитого поэтом, в которое он постоянно – почти физически ощутимо – возвращается: «Если в прошлое, лучше трамваем...». Это воображаемое прошлое не отпускает:

Городок, что я выдумал и заселил человеками,
городок, над которым я лично пустил облака,
барахлит, ибо жил, руководствуясь некими
соображениями, якобы жизнь коротка.

Элегия присутствует, кажется, во всех ее эмоциональных и метрических вариантах: от классической формы до жестокого, мещанского и блажного романа. Впрочем, эти варианты не существуют по отдельности, но всегда с обязательным переходом от низкого к высокому или наоборот, не возвышая сниженное до поэ-

зии, а снижая то, что может показаться искусственно-завышенным. Написанное традиционным элегическим слогом снижается уже в названии – «Кусок элегии»:

Дай руку мне – мне скоро двадцать три –
и верь словам, я дольше продержался
меж двух огней – заката и зари.
Хотел уйти, но выпил и остался
удерживать сей призрачный рубеж...

Призрачный рубеж – это та самая «точка касания», в которой песни встречаются с жизнью. Сверхзадача не в том, чтобы снизить поэтическое. Снижение – это лишь первое условие, условие соприкосновения с целью не воспарить, не улететь, а возвысить сниженное, озвучить безголосое и поверить в то, что запятый амфибрахий может звучать в лад с музыкой сфер:

И прошлое, как на ладони,
И листья засыпали сквер.
И мальчик стоит на балконе
И слушает музыку сфер.

Лучшее возникает, когда поэт не спешит пройти «точку касания», чтобы уронить слезу и спеть песню, но задерживается в ней, чтобы оценить сам повод для слезы и песни, почувствовать дистанцию между темой и словом:

Сколько можно, старик, умиляться острожной
балалаечной нотой с железнодорожной?

Нагловатая трусость в глазах татарвы.
Многokrатно все это еще мне приснится:
колокольчики чая, лицо проводницы,
недоверчивое к обращенью на «Вы».

Прячет туфли под полку седой подполковник
да супруге подмигивает – Уголовник!
Для чего выпускают их из конуры!
Не дослушаю шепота, выползу в тамбур.
На леса и поля надвигается траур.
Серебром в небесах расцветают миры.

Происходит встреча не только земного и небесного миров, но и на самой земле в кочевом пространстве купе сходятся миры разной морали: романтика блатного вызова столкнулась со встречным вызовом – благополучного порядка, отвергаемого поэтом, но разве не звучащего в согласии с его собственной усталостью – от острожной балалаечной ноты? Где взять, подслушать другую? Она рождается из самого пространства, погубившего столь многих («Сколько жизней пропало с Москвы до Урала...»):

...Вдали полыхнут леспромхозы.
И подступят к гортани банальные слезы,
в утешение новую рифму даря.

Банальность слез искупается, переплавленная в поэзию новым звуком, всегда чреватый новым ощущением, мыслью и повышающим пробу стиха.

У Рыжего есть стихотворение, поразительное не только своим уровнем, но тем, с какой точностью в нем смоделирована вся его поэтическая ситуация, остротой речевой рефлексии:

Жизнь – суть поэзия, а смерть – сплошная проза.
...Предельно-траурна братва у труповоза.
Пол-облака висит над головами. Гроб
Вытаскивают – блеск – и восстановлен лоб,
что в офисе ему разбили арматурой.
Стою, взволнованный пеоном и цезурой!

Жанр автором не обозначен, но он без труда опознается – эпитафия из греческой антологии. Можно даже предположить, какой конкретный текст послужил образцом, перекликающимся по теме и по интонации, – одно из лучших у нас антологических стихотворений: «Без смерти жизнь не жизнь: и что она? сосуд, / Где капля меду средь полыни...». Батюшкова Рыжий читал, любил, цитировал. В данном случае первая строка у Рыжего – своего рода возражение ему в рассуждении о смерти. И заключительная строка снова возвращает нас от темы, взятой в ее, действительно, как и обещано, прозаическом преломлении к классическому жанру. Поэт взволнован, но не происходящим, а написанным.

Пеон? А он здесь исполнен? Для русской поэзии четырехсложный размер – позднее теоретическое изобретение, но когда в «Серебряном веке» желание придать стиху классичность античной просодии вывело к разработке этой формы, то аналогии ей обнаружили и в предшествующей традиции. Русский пеон – это определенная ритмическая установка, заставляющая если не вовсе снимать какие-то речевые ударения, то рассматривать их в качестве вторичных и, напротив, с удвоенной силой подчеркивать момент совпадения смыслового и метрического акцентов. Пометка «пеон» – это своего рода знак в партитуре стиха, указывающий на то, как его нужно произносить. Рыжий сделал эту пометку лишь в конце, но ритмическая инерция задана самим стихом.

Попробуйте прочесть первую строчку как ямбическую. Тогда первая ее стопа двухударна – спондей. Получается скандирование, декламация, как деревом по дереву. А доверьтесь поэту и сочтите оба первые слова слабо ударными (сверхсхемными), тогда смысловой и ритмической вершиной вознесется слово «поэзия», с преувеличенным под ударением произнесением звука «э», отбрасывающим аффективно иронический свет на весь глубокомысленный афоризм. Поэзия – смерть – проза – вот три вершины этой строки. Что касается второй строки, то с ней все просто – это вовсе правильный пеон, поскольку дефис указывает, что «предельно-траурна» нужно читать в одно слово.

Гораздо более сложная игра начинается в следующих двух строчках, которые никак невозможно произнести как пеон четвертый (с ударением на четвертом слоге). Поначалу можно счесть, что ритмически тут тема торжествует над формой, репортаж с места событий, представляющих похороны брата, не удастся обуздать классическим размером, распадающимся на ямбы. Но, думаю, что и в третьей, и в четвертой строчках сохраняется инерция четырехсложности, только теперь – пеона второго. Основное метрическое ударение смещается на второй слог. Исключение составляет лишь заключительная стопа, где появляется дополнительный сильный

слог – последний, усиленный к тому же предваряющей его цезурой и парной рифмой: гроб – лоб.

Такую же свободу, какую современные поэты присвоили себе в обращении с цезурой, легко перемещающейся, возникающей практически в любом месте строки, они оставляют за собой и в отношении метра, варьируя рисунок на протяжении одного текста. Размер оказывается смешанным, но сохраняющим инерцию четырехсложности, то есть – пео́на. Можно даже сказать, что сильные концовки третьей и четвертой строк как будто готовят возвращение к пеону четвертому, которое и происходит в двух заключительных строках. Уже в предпоследней строке, завершая похоронный сюжет, удается восстановить строгий порядок. Сначала скороговоркой (стопа если не с пропущенным, то с ослабленным схемным ударением, отмечающим угасание пео́на второго) – ретроспектива обстоятельств смерти; затем под ударением оказывается глагол – «разбили», и с трагической силой, отделенное цезурой, обозначено орудие убийства – «арматурой».

Игра в классики, но мастерская и осмысленная игра. Спектакль смерти разыгран с блеском, но можно ли прозаичнее? А поэзия жизни, доказывая справедливость начального тезиса, подтверждена жизнью поэзии.

Можно понять и разделить волнение поэта. Им написан текст, по уровню стиха, по интонации, звуку способный занять почетное место в русской антологии. А если его рассматривать как поэтическую шутку, то она не уступает знаменитым играм с пео́нами у Иннокентия Анненского (еще один важный для Рыжего поэт): «Узнаю вас, близкий рампе, / Друг крылатый эпиграмм, Пэ / – она третьего размер».

Такого рода опыты сближения с классикой у нас крайне редки и непосредственно демонстрируют убогость поставленной на конвейер центонной иронии, не идущей обычно далее перевертывания каких-то хрестоматийных строчек. Рыжий, напротив, знал русскую поэзию настолько, чтобы ориентироваться в ней вполне самостоятельно, делать свой выбор, приближаясь к классическим образцам. В присутствии поэтической традиции им создается лучшее. Но прежде всего ему «хотелось музыки, а не литературы», так что литературный быт и собственная в нем неустроенность не могли сыграть решающей роли в трагическом финале. К нему как раз вела музыка, та, которая заморозила сознание, на которую был настроен слух и которая никак не могла совместиться в гармоническом контрапункте, действуя на разрыв. Об этом уже даже не пророчески, а почти со знанием о неизбежном написано в одном из лучших стихотворений:

Погадай мне, цыганка, на медный грош,
растолкуй, отчего умру.
Отвечает цыганка, мол, ты умрешь,
не живут такие в миру.

Станет сын чужим и чужой жена,
отвернутся друзья-враги.
Что убьет тебя, молодой? Вина.
Но вину свою береги.

Перед кем вина? Перед тем, что жив.
И смеется, глядит в глаза.
И звучит с базара блатной мотив,
проясняются небеса.

Когда-то последний поэт-романтик, взяв в руки цыганскую гитару, запел жесткие романсы. Последний поэт деревни прижился в «Москве кабацкой». Сходное ощущение оставляет и поэзия Бориса Рыжего, последнего советского поэта. Это ощущение «быть последним», быть завершителем ушедшего рождает надрыв, дает разряд эмоции, который легко находит желающих подключиться к нему, чтобы еще раз пережить и вместе уронить слезу. Так что Рыжий обречен на популярность и на все, что ей сопутствует. Если еще его не запели, то наверняка запоют. Это тоже признание. Он заслужил и такую славу, но жаль, если она заслонит поэта, который мог бы стать значительной фигурой при начале нового поэтического века, пока что бедного новизной и эмоциональной силой.

Впрочем, эмоциональная сила находит свое проявление в любовной лирике. Несмотря на то, что в последнее время она находится под подозрением и оставлена в удел дилетантам, в разговоре о *реальных величинах* современной русской поэзии мы обнаруживаем – вероятно, не без удивления, – в числе самых реальных имена, связанные с традицией любовной или эротической поэзии, допускающей различную степень откровенности эмоциональной и языковой. Откровенности, в русской поэзии до сих пор небывалой.

Имя **Веры Павловой** – одно из очень немногих имен, которое появилось в поэзии за последние 10–15 лет, чтобы остаться в ней и заинтересовать читателя. Павлова вошла в поэзию, используя шоковый эффект. О ней можно было услышать: талантлива, но слишком рациональна. Ее тема – любовь, но уж слишком она расчетлива откровенна в своих эротических признаниях. Впрочем, если иметь в виду точность расчета, в этом она была не одинока, – но назвать Веру Павлову реальной величиной сегодняшнего дня побуждает не чувственная ловкость и легкость (то, чем кичатся и, надо думать, неплохо владеют многие в литературных кругах современности), но другое: речевая энергия, речевой и эротический строй её своеобразной поэзии.

В стихах Павловой много музыкальности, языковой игры, умения вслушиваться в созвучия, переключки, удивляться совпадениям. Её поэзии свойственно острое чувство звуковой метафоричности: «Настоящее – это настой / из нестоящих вроде вещей, / но стоящих над самой душой, / чтобы вещими сделаться в ней, / став соавторами букваря, / немоты, наготы, чистоты... / Настоящее – это *сто я*, / потрясенных единственностью *ты*».

Поэзия Веры Павловой полностью соответствует определению «интимная лирика»: большинство стихотворений представляет собой объяснение в любви, часто подкрепленное неожиданной образностью: «Пробуешь – сладок, распробуешь – горек / поцелуй, запекающийся на губах. / В больницах не бывает двуспальных коек. / В темницах не бывает двуспальных плах...». Павлова работает в жанре короткого фрагмента или восьмистрочной эпиграммы, фиксирует не столько сюжет, сколько *событие* любви, застигнувшей, захватившей и трагической по своему существу. Любовь – кульминация жизни, мир в этот момент фокусируется в точку между бесконечностью и небытием: «Лицо осторожно кладёшь на лицо, / бровью трещься о бровь. / Любая любовь безнадежна, / бессмертна любая любовь...». О чем эти стихи? О том, как хорошо, когда – близко, о том, как трудно, когда – далеко, о том, что всякая любовь кончится и чем кончится эта – остыванием или смертью, кто остынет или уйдет первым. Отношения выясняются и складываются поэтически – на уровне речи. И чувство, и речь оформляются в процессе говорения, даны неготовыми. Нередко возникает (характерная для метафизической поэзии) вязь местоимений – *я* и *ты*, и как решить, кто *ты*, если только в ряду отрицательных определений можно пытаться определить, кто *я*?

я сама себе
не ровесница
не наперсница
не соратница
как аукнется
так воскреснется
как полюбится
так обманется...

От метафизики складывающихся отношений, от нащупывания друг друга, от узнавания, путь прокладывается к физике твердых тел:

Объятья – кратчайший путь
от твердого знака до мягкого,
от я до другого я.

И постоянно – языковая метафорика, извлеченная из алфавита, а грамматика любви – из языковой грамматики. Это подсказывает и жанр – восьмистрочная эпиграмма. По своему внутреннему закону классическая эпиграмма в ее русском исполнении часто каламбурно завязана в слове или дает изображение в предметном фокусе, при остроумном его смещении – вдруг за крупным планом, открывая общий:

Чем потешить невеселого
брата ласковой сестрице?
Книгой – положить под голову.
Песней – с головой укрыться.
О, как любится, как верится,
как встается на колени!..
А надежда – просто смертница
в ожиданье исполненья.

Опора на классические традиции в творчестве Павловой очевидна: многие тексты отсылают к цветаевской манере, ритмике, интонации: «Ядом залит / дар аонид. / Жалость старит, / злость молодит...», подхватываются ахматовские мотивы и строчки, но узнавание лирического жанра Веры Павловой в его родстве с классической эпиграммой подсказывает и гораздо более общую аналогию с античной лирикой и античным пониманием любви. Ассоциации мелькают в стихах. Несколько раз возникает мысль о Дидоне (покинутой Энеем). Да и общий характер эротики с ее фокусом на плоти подтверждает это родство.

Современные поэтессы в любовной лирике очень глубоко возводят свою поэтическую родословную: Инна Лиснянская, например, – от Библии, Вера Павлова – от античности. При этом обе предлагают аналогии не столько с певцом или с поэтом, сколько с лирическими героинями. Это примечательно и, кажется, справедливо. Если задуматься о том, кого из великих напоминает своей открытостью признаний Павлова, то одним из первых вспоминается Катулл, одновременно наиболее современный и наиболее греческий из римских лириков. Но еще быстрее вспоминается возлюбленная поэта – та Лесбия, к которой обращено признание: «Да! ненавижу и все же люблю. Как возможно, ты спросишь? / Не объясню я. Но так чувствую, смертно томясь» (пер. С. Шервинского).

Как выходит странно, и вполне ли политически корректно с точки зрения последовательного феминизма? Вместо того чтобы твердо и отдельно отстаивать женскую точку зрения, современные поэтессы проникают внутрь поэзии, созданной мужчинами, и обретают голос в качестве их героинь. Современная поэзия ищет путей для обогащения традиции; в данном случае – голосом лирической героини, озвученным женщиной.

Основные понятия

Смысловая избыточность, пеон, «романность» в стихах, интимная лирика.

Вопросы и задания

1. «Литературность» в поэзии Т. Бек: повторение сюжетов и тем – либо их иная трактовка? Как связаны мотивы, звучащие в стихах Бек, с творчеством Заболоцкого, Тарковского, Слуцкого?
2. Как, согласно закону «романности» в русской поэзии, строится поэтический сборник Т. Бек? Можно ли видеть развитие, внутреннее становление героини? Чьей традиции следует в таком случае Т. Бек?
3. Мир стихов Т. Бек и поэтическое пространство Б. Рыжего: в чем их сходство – и в чем разница?
4. Можно ли считать, что Б. Рыжий, создавая свой поэтический мир, одновременно создает и нечто подобное «роману в стихах»? Кто, в таком случае, герои романа, как и где разворачивается действие?
5. Стихотворение Б. Рыжего «Жизнь – суть поэзия...» Как смысловое содержание стихотворения выражено в форме (размер, способ рифмовки). Какую роль играет здесь жанровое слово, следование античной традиции?
6. Античная традиция в лирике В. Павловой: образ лирической героини, специфика ситуации, особенность речи и средств выражения.

Литература

Абашев В. Между телом и текстом // Новый мир. 1998. № 7; *Бек Т.* До свидания, алфавит. Эссе. Мемуары. Беседы. Стихи (2003); Сага с пометками. – М., 2004; *Гандлевский С.* Слово памяти // Послесловие к книге Б. Рыжего «На холодном ветру». – СПб., 2001; *Шайтанов И.* Путь, пройденный по восходящей. Татьяна Бек; По ту сторону проекта; Борис Рыжий: последний советский поэт? // *Шайтанов И.* Дело вкуса. – М., 2007.

Реальные величины. О том, когда же завершился календарный XX век, долго спорили. В результате новое тысячелетие встречали дважды: в 2001 году – по науке, но многие еще в 2000 встретили его по внутреннему ощущению, замороженные обилием нулей и появлением новой цифры перед ними. Однако каким было в тот момент состояние поэзии? Прежде чем ответить на этот вопрос, нужно отсчитать несколько лет назад – главным образом для того, чтобы зафиксировать событие, действительно важное для современной русской поэзии.

В 1994 году начал свое существование единственный в России «толстый» журнал, целиком посвященный поэзии, – «Арион». В редакционном вступлении было заявлено: «Наша цель – отразить в лучших образцах все многообразие современной русской поэзии, запечатлеть ее движение. Мы не связаны ни с какой поэтической группой и не отдаем безоговорочного предпочтения той или иной творческой манере <...> Провозглашаем свой критерий отбора – все совершенное по замыслу и исполнению <...> Впрочем, для полноты картины, мы готовы иногда уделять место и тем экспериментам и поискам, смысл которых нам не вполне очевиден».

Сейчас тот первый номер 1994 года держишь в руках с чувством подлинного изумления. В нем ничто не устарело, хотя он и был составлен так, чтобы установить систему поэтических координат, задать уровень, на который претендует новый журнал и который мог быть обеспечен именно в тот момент.

Открывает номер подборка **Олега Чухонцева**. Ближе к концу номера стоит модный тогда Лев Рубинштейн. За Чухонцевым следует **Сергей Гандлевский** с двумя стихотворениями, одно из которых – из числа лучших у этого поэта. О ночном визите смерти:

В прозрачной темноте пройдет до самой двери,
С порога бросит взгляд на жесткую кровать,
И пальцем странный сон на пыльном секретере
Запишет, уходя, но слов не разобрать.

Представив читателю тех, кого он уже знает и ценит, «Арион» сразу же открывает новое имя – **Владимир Строчков**. Ему первому была отведена рубрика «Читальный зал». Рубрика, принципиальная для журнала, рассчитывающего на то, что у поэзии есть читатель и сама она предназначена не только для перформансов, хэппенингов и прочих форм бытового ритуала, но по-прежнему – для внимательного чтения и обдумывания. Культура обновляется поэзией – об этом пишет Строчков:

Как привой поэзия – это культура из тех,
что в пространстве обычно большой не имеют цены.
Но порой один, даже очень маленький текст
может дать со временем стебель большой длины.

Первое время в номерах «Ариона» количество поэтических публикаций заметно превалировало над статьями; масса критических материалов увеличилась примерно к 1997–1998 гг. В последующие годы появились циклы статей В. Перельмутера и И. Фаликова. Ситуация требовала рефлексии. В чем была ее новизна?

В ощущении того, что кончился «конец века».

Первый номер «Ариона» за 2000 год получился очень показательным. Возьмем его крупным планом как срез состояния поэзии. Какой стиль будет опознаваться как оптовая стилистика конца XX века? Вероятно, что-нибудь в таком роде:

Там на неведомых дорожках
следы невиданных зверюшек,
различных слоников и хрюшек,
двуличных девушек в сапожках,
на ветках висельники-груши
с дороги аппиевой зримы,
и карфаген лежит разрушен
большим начальником из рима,
там жгут старухи янов гусов
и орлеанских странных девок,
пусть жгут, конечно, дело вкуса,
но все-таки, о нравы, где вы?

Можно назвать имя автора, можно его не называть, так как этот стиль созрел, отточился, приобрел бойкость и стал всеобщим достоянием на протяжении 1990-х. Это и есть полистилистика в действии. Объем мироздания проецируется на плоскость, для верности раскатывается катком бодрого ритма.

Если взглянуть на этот стиль в исторической перспективе, то где-то вдалеке замаячит призрак акмеизма с его тоской по культуре, с его предметностью. Теперь вместо тоски – радость дикаря, которому в руки попали неведомые обломки, выброшенные кораблекрушением. Осторожнее с обломками! Не слишком принимайте на веру очевидное. Культура гибнет всегда. Всегда случается «конец века». Но он уже кончился, уже пережит нами. Мы в начале другого века и другого тысячелетия. *Какая поэзия сопровождает нас на этом продолжающемся пути?*

Десятилетний опыт «Ариона» подсказывает следующий ответ: многое менялось, обновлялось или претендовало на обновление. Провозглашались открытия, состоявшиеся и несостоявшиеся. За эти годы не раз сменилась массовка: нахлынула, опять схлынула, и оказалось, что за десять лет прибавилось не так много значительных персонажей.

Перемены, главные для состояния современной поэзии, произошли с теми, кто начал не вчера и не десять лет назад, кто пережил эти десять лет, даже если порой хотелось замолчать, если подталкивали к молчанию, убеждая в том, что ваше время кончилось. Инна Лиснянская, Олег Чухонцев, Евгений Рейн, Александр Кушнер, Татьяна Бек, Олеся Николаева, Сергей Гандлевский... А с ними те новые имена, которые нередко впервые были серьезно заявлены на страницах «Ариона».

Никто из них не остался таким же, каким был десять лет назад. Многие прошли полосу молчания и пережили усталость от слова, невозможность говорения, сопутствующую времени:

Век-заложник, каинова печать
на устах и на раменах.
Можно все взорвать и опять начать,
можно все, но убивец страх...

Я хочу, я пытаюсь сказать, но
вырывается их горла хрип,
как из чайника, выкипевшего давно
до нутра, и металл горит.

Это одно из новых стихотворений долго молчавшего Олега Чухонцева¹, и вдруг – несколько подборок, прошедших по журналам обещанием новой книги.

Каинова печать, рамена, горение металла, горло, в котором замирает, нет, не божественный глагол, а хрип, горло, обернувшееся горлышком выкипевшего чайника. Полистиликтика?

Формально – да. По сути же этого, формального, слова недостаточно. «Можно все взорвать», можно, конечно, провозгласить конец всему и по новой – начало всего, но «убивец страх»... Страх от боязни вседозволенности, от того, что «можно все». Остается, преодолевая себя, преодолевая страх, – сказаться не хрипом, а словом.

Формально – *полистиликтика*. По сути – *метафизическое ощущение жизни*, протекающей здесь и сейчас, но имеющей смысл лишь ввиду несиюминутной иерархии ценностей. Поэтическое напоминание о ней дается с трудом. Слово проговаривается с усилием и звучит не так гулко, как бывало. Сегодня само достоинство поэзии определяется в процессе выбора – между полистилистической вседозволенностью и метафизической затрудненностью речи.

Олег Григорьевич Чухонцев (род. в 1938 г.)². В прежние – советские – годы Олег Чухонцев не был среди тех, кто каждые пару лет отмечался поэтическим сборником. Очередные сборники у него не выходили, изредка выходили книги – избранное за несколько лет, хотя их бумажные обложки ничем не напоминали помпезные тома в ледерине и золоте. Первая книга увидела свет в 1976 году. Она называлась «Из трех тетрадей», глухо намекая на то, что каждая из тетрадей, появившись она вовремя, могла бы стать сборником. В названиях двух последующих книг были вынесены образы, ключевые для поэзии Чухонцева – «Слуховое окно» в 1883-м году, «Ветром и пеплом» в 1989-м.

Разделенные рубежом двух веков и десятилетним промежутком появились новые тома избранного: «Пробегающий пейзаж» (1997), «Из сих пределов» (2005), – а между ними едва ли не первый в биографии поэта сборник новых стихотворений «Fifia» (2003). Поэзия Олега Чухонцева впервые предстала с достаточной полнотой и в полную силу. Собранные вместе стихи не заставляют пожалеть (как это слишком часто бывает в подобных случаях) о том, что обвал проходных стихов заслоняет отдельные удачи. Главная удача у Чухонцева – *эффект целого*, сделавшего понятным, что отличает поэта.

Стихи Чухонцева становились известны задолго до книг. У них была высокая репутация. Они читались, помнились. Они ассоциировались с тем, что происходило в поэзии после 1960-х, когда лирика спустилась с эстрады и сбавила тон до доверительно-разговорной ноты, когда она предалась воспоминаниям:

Разве это позабудешь?
Позабудешь – жить не будешь,
через что прошли, чтоб жить
по-людски и по-соседски,
говорить не по-немецки,
а по-русски говорить.

¹ Арион. 2002. № 1.

² О поэзии О. Чухонцева и А. Кушнера см. также в главе 12 (II ч.). Там же сообщена библиография (сочинения и критическая литература).

Поколение отцов, ровесники XX века – это их опыт прежде всего, их память, в которой таится так много того, что и хранить тяжело, и забыть нельзя. Это с одной стороны, а с другой – никогда еще ни одно поколение не было свидетелем того, чтобы мир изменился так быстро и необратимо. К переменам стремились, за них боролись, о них мечтали. Но когда обновление стало реальностью, осталось либо сожалеть об ушедшем и об утраченном, либо задуматься о том, что способно наперекор переменам удержать жизненную связь:

Это жизнь по жилам бродит.
Род приходит, род уходит,
и опять приходит род
как трава, и там, где почва
общая не худосочна,
там и поросль не прейдет.

В 1970–1980-х в литературе распространился элегический дух. Сначала пожалели о покинутой деревне и дедовском доме, потом о предместье, о тишине маленького городка, о переулках большого... Ну и пусть, что там жили труднее, беднее, жили в тесноте, в развалюхе, а теперь:

Дом большой, многоквартирный,
Да, видать, прораб всемирный
на один возвел фасад
весь квартал, панель к панели,
не отыщешь нужной двери,
тыркайся во все подряд.

Сожаление выглядит понятным и естественным, на его почве в разные эпохи произросло немало легенд и теорий с общим вздохом о «старых добрых временах», память о которых ставится в укор всему новому. Чухонцев же вспоминает не с тем, чтобы укорять, но с тем, чтобы напомнить о том, как в старые (но далеко не добрые) времена трагически отстаивала себя человечность, напомнить о людях:

Потому и умереть им
или где-то в мире третьем
затеряться не дано,
нашим старикам, старухам,
в тех краях, пока мы духом
в этих с ними заодно.

В первом же сборнике Олега Чухонцева «Из трех тетрадей» было много истории: близкой и далекой, касающейся автора лично или дошедшей до него памятью о судьбе народа, культуры. Иногда тема проявляла себя широко, сюжетом, как в поэме, иногда сказывалась бегло – строкой, репликой: «И где моя судьба в судьбе народной / и что со мною станется и с ней...»

Как всякий настоящий поэт, Чухонцев труден. Не внешней и сразу поражающей читателя усложненностью языка, а тем вниманием, которого он потребует, чтобы читающий не скользнул по поверхности стиха, узнавая более или менее знакомое, тематически привычное.

Поэтический мир, как бы он ни был сложен, многообразен, нередко имеет свой исток, от которого развился и его образный ряд, и его основной эмоциональный тон. Есть такое начало и у поэзии Чухонцева:

Нет, не любовью, видно, а бедою
выстрадаваем мы свое родство,
а уж потом любовью, но другую,
не сознающей края своего.

Да что об этом! Жизнью и корнями
мы так срослись со всем, что есть кругом,
что кажется, и почва под ногами –
мы сами, только в образе другом.

Их соединение было обещано самим названием второй книги Олега Чухонцева – «Слуховое окно». Название комментируется эпиграфом из толкового словаря Даля: «Слух в кровле, слуховое окно, хотя тут нечего слушать», а еще позже стихотворным фрагментом, обрамленным отточием:

...А бедный художник избрал слуховое окно,
где воздух чердачный и слушать-то нечего вроде,
но к небу поближе – и жарко цветет полотно,
как дикий подсолнух, повернутый к ясной погоде.

«К небу поближе» – но, думаю, это уже вторичная мотивировка, следствие выбора, а не его причина, которая как раз заключается в том, чтобы – поближе к земле, к дому в родном Павловом Посаде. А потом уже оказалось, что оттуда и небо виднее. Вера питалась памятью, а потому пришла невелеречиво и просто.

Чухонцев мифологизировал свой родной Павлов Посад. В этом он был не одинок: о *доме*, о *своих* тогда писали едва ли не все – в стихах и в прозе. Уходил в прошлое пласт жизни, деревенской и окраинной, слободской и посадской, который непонятно как пережил все реконструктивные периоды и теперь догнивал подле стекла и бетона. Тема воспоминаний принадлежала эпохе, то есть всем, но теперь стало ясно, что она останется в слове, найденном для нее немногими из тех, кто властно присвоил тему по праву таланта.

Из стихов Чухонцева мы много узнаем о его доме. Этим словом у него обозначается не место действия и тем более не место проживания. Это, прежде всего, – место первой встречи с миром, узнавания его. Только над первыми впечатлениями не властвует срок давности: они не стареют и не стираются, напротив, приобретают в яркости, отчетливости, сознаются в своей непреходящей ценности. Пока жив дом, к ним можно вернуться.

Дом – это не только стены, вещи, хотя они тоже одушевляются, сохраняя отпечаток прожитой жизни; в первую очередь это – люди, построившие дом, его обжившие. Поэма «Свои» (1982) создана Чухонцевым в память о родных, об ушедших. Написана она с характерной для повествовательных вещей поэта беглостью интонации, подробностью детали. Но еще ранее, до поэмы, воспоминание уходит на глубину, завладевает сознанием, открывая в нем прежде неведомое пространство, соединяющее «здесь» и «там». И тогда появляются стихи иной манеры – на грани видения, чреватые сбивчивостью речи, обрывами фразы:

...и дверь впотьмах привычную толкнул –
а там и свет чужой, и странный гул –
куда я? где? – и с дикою догадкой
застолье оглядел невдалеке,
попятился – и щелкнуло в замке
И вот стою. И ручка под лопаткой.

Стихотворение начинается отточием – неожиданностью встречи с теми, кого уже нет, а завершается строфой о том, что было и что будет:

И прожитому я подвел черту,
жизнь разделив на эту и на ту,
и полужизни опыт подытожил:
та жизнь была беспечна и легка,
легка, беспечна, молода, горька,
а этой жизни я еще не прожил.

Дом – первоначало всего и магическое слово для поэзии Чухонцева. Оно крепко держит поэтическую мысль, заставляет ее возвращаться, завиваться вокруг себя. Слово перекликается со словом, обнаруживая родство, показывая, как понятие входит в понятие, и мысль, оставившая круг домашних стен, стремится к цельности бытия, поддерживая себя воспоминанием родного предела и одновременно томясь трагической предельностью отдельной человеческой жизни:

Нет ничего ужасней вырожденья!
Я помню, как вблизи нагроможденья
развалин и пещер Чуфут-Кале,
внизу, на дне гранитного колодца,
я встретил дом, похожий на уродца
или на склеп, придавленный к земле.

Чуфут-Кале – средневековый пещерный город в Крыму, некогда процветавший, потом пришедший в упадок и заброшенный. Символ запустения, вырождения, но, собственно, не о нем речь. Эта первая строфа – только лишь фон, так сказать, историческая подсказка к современным впечатлениям. Вблизи Чуфут-Кале – инвалидный дом («похожий на уродца»). Слово опять то же – «дом», но только теперь с противоположным значением – *бездомность*, а первоначальное, как отблеск, на мгновение мелькнуло и развеялось: «инвалидный дом дымил окрест...»

В поэзии созвучные слова нередко взаимно заражаются значением, их внешнее родство признается и внутренним, а само явление носит имя *звуковой метафоры*. Созвучные слова и здесь стали рядом. В этом соседстве образ *дома* развеялся *дымом*, окутавшим его изображение и ставшим лейтмотивом всего стихотворения:

...Он был кирпичной кладки,
хотя, казалось, плод иной догадки,
матерьялизовавшийся фантом.
И я подумал: вот изнанка жизни.
Какая нам тщета в степной отчизне!
Пройдут года, и мы как дым сойдем.

За словом «дым» в стихотворении тянется ряд метафорических переосмыслений, – не авторских, напротив, традиционных, едва ли не ставших речевыми метафорами: *развеваться дымом* – символ мимолетности. Это названо прямо, другие метафорические ассоциации подразумеваются, хотя бы в упоминании «степной отчизны» – *дым кочевья*. А еще раньше дыхание весны напоминает образ весеннего мира, не раз мелькнувший в других стихах Чухонцева: «А над городом весенний / *дым стоит...*»

Это и есть *поэтическая нагруженность слова*, припоминающего все свои связи, значения, прежде чем определиться в каком-то одном. В данном случае нам в самом тексте позволено проследить за тем, как совершается поэтический выбор, как последовательно отвергаются различные ассоциации: *не весенняя дымка*, не степная свобода сопутствуют *окутанному дымом инвалидному дому* в Чуфут-Кале... Мимолетность жизни – да, скорее это, хотя тоже не окончательно. Мыслью о последнем пределе бытия, соединяясь с образом *дымящейся каменной пропасти*, подсказывает мифологическое завершение:

И мы туда же?.. Как остановиться
у бездны, из которой дым клубится?
Не знаю. Что заигрывать с судьбой!
Коль срок придет расплачиваться кровью,
не приведи Господь под эту кровлю,
под этот кров с дымящею трубой!

В последних трех строках поэт продублировал прием звуковой метафоры и теперь на малом пространстве, сжато – как вывод повторил мысль: *кровью – кровлю – кров*. В родственных созвучиях – идея *кровной* связи с домом, но хлестко и беспощадно (как крышка захлопнулась!) упало последнее в этом ряду слово «кров»: «под этот кров с дымящею трубой!»

Опыт анатомии стиха не есть безусловное доказательство поэтического качества: желание прибегнуть к внимательному чтению, опуститься на глубину смысла возникает только после того, как мы почувствовали эту глубину, на слух поверили поэту и теперь хотим лучше понять его мысль. Не везде ее ход различим столь же отчетливо, не везде поэтический прием так, как здесь, выступает на поверхность, что опять же само по себе не может быть аргументом ни против стихотворения, ни за него. Однако такие стихи обостряют наше внимание и к другим – внешне простым и безыскусным.

Доверие к своему стиху и желание вчитаться в него Чухонцев вызывает и без всякого анализа различимыми, слышимыми достоинствами. Раскованно дыхание в стихе, который не только приближен к речи, но даже и не перестает быть речью, поддерживать иллюзию разговорной непосредственности. Не счет слогов, а ритм фразы ведет интонацию. Поэт действительно говорит, не смущаясь оговоркой, начиная и обрывая речь там, где сочтет нужным, даже на полуфразе, полуслове.

Стих подчас настолько разговорен, что он уже не удовлетворяется воображаемым собеседником, но перерастает в диалог. Прекрасна эта раскрепощенность, естественность, но, ценя ее, нельзя забывать, что она никогда, и у Чухонцева в том числе, не предшествует мастерству, но рождается вслед ему. Только безупречно владея формой, самой строгой, классической, можно с успехом и правом ее разрушать, создавая иллюзию, что все очень легко и безыскусно.

Ценя обыденную жизненность материала и слова, современная поэзия постоянно опускается к прозе бытия. Не у всех хватает сил, чтобы подняться обратно, к

себе самой – к поэзии. Чухонцев умеет говорить об обыденном просто и высоко. Он как-то незаметно преодолевает эту трудную дистанцию: без усилия, зачастую даже не подстраховываясь иронией, спасительной в случае неудачи... Он просто видит поэзию в том, в чем видит, и умеет убедить в ней читателя:

Еще помидорной рассаде
большие нужды костыли,
и щели в искрящей ограде
вьюном еще не заросли...

В интонации – житейское размышление, и она еще только складывается, вдруг отступаясь ямбом... Позже стих обретает стройность, легко возносясь поэтическим восклицанием:

О, лучше не трогай, не трогай.
Что правды? Иди, как идешь,
своей легкомудной дорогой
и тайны чужой не тревожь.

Довольно с тебя и окраины,
и неба, и вспышек гвоздик.
Ты, может быть, сам не без тайны,
но, к счастью, ее не постиг.

А над стихотворением английский эпиграф: «В прекрасную пору июня» – из Джона Китса, самого прозаичного и одновременно самого классического по духу и форме своих стихов английского романтика. Он долго был заслонен для русского читателя другими именами, его открытие в полной мере принадлежит лишь недавнему времени, и вспоминается, что в создании русского Китса как переводчик принял участие Чухонцев.

Поэты переводят не только тех, кто им близок, созвучен, но в данном случае созвучие есть. И если в поэме, рассказывая о службе своего отца в милиции, о милицмейской конюшне, Чухонцев гордится тем, «что Пегас мой, как у Китса, / тоже с конного двора...» (отец Китса был владельцем конюшни), то мы вправе принять аналогию не только в биографическом смысле. Тем более что Чухонцев предпочитает о важном сказать вскользь, не договаривая, не объясняя: «если что кому не ясно, / я это объясню потом». В этих нечаянных замечаниях, полунамёках поэт умеет быть значительным.

Это достоинства, которые изначально свойственны голосу и манере поэта. Какими были приобретения? Зрелости сопутствует чувство внутренней свободы, естественной, с возрастом приходящей, сродни которой не легкость, а *ответственность и одиночество*. Отступает детская вера в несокрушимость и незыблемость домашних стен, сквозь которые теперь сквозит вечное и беспредельное: «Нет выбора. О, как душа одинока!» В стихе же – раскрепощенность вольной интонации, склонность к повествованию, желание высказаться, ни на чем, впрочем, не задерживаясь, многое не договаривая... Это не формальное изменение, а особенности, пришедшие вслед за обновлением поэтической личности.

Чухонцев любит рассказывать в стихе, обдумывать, сомневаться, но понять в нем главное – значит осознать, что он – лирик, самый значительный лирический

поэт рубежа веков, отстаивавший ее достоинство в тот момент, когда лирика вышла из моды. Зато в предшествующие десятилетия ее писали, оставляя ощущение переизбытка, разменянной эмоции. И тогда, когда ее писали сверх меры, и тогда, когда ее застыдились писать, Чухонцев оставался верен лирике и классически строг по отношению к самому себе. Его эмоциональный жест всегда собран, точен и чреват взрывной силой. Он музыкально подчинял себе, чтобы не убаюкать, а поразить красотой и чем-то иным, в ней сквозящим:

Черемуха из-под дождя,
Пятилепестковая одурь,
Тебя я услышал, поодаля
От ярких рядов проходя.

Черемуха? Боже ты мой!
Откуда? С какого вокзала?
Какая нужда завязала
Твой ворох суровой тесьмой?

Стихотворение второй половины 1960-х... Если здесь и звучит – именно звучит! – вера в спасительную силу красоты, то спасение требует жертвы и сострадания. Романтический мотив переводится на язык прозаического быта, чтобы укорениться в нем. И символ искупительной красоты здесь не большая роза, а черемуха, нуждой вынесенная на продажу, стянутая *суровой тесьмой*.

При чтении стихов Чухонцева, собранных вместе, становится очевидно, что у него почти нет проходных стихотворений. Поэт всегда писал основным лирическим тоном без бытовых нюансов или сиюминутных переживаний, но с тем, чтобы превратить сиюминутное в мысль – о любви, о жизни, о жизни под знаком смерти. Некоторые из этих стихов уже сейчас имеют антологическое достоинство, подобно триптиху: «Отца и мать двойным ударом / сразила смерть...»

Вот заключительные восемь строк:

На бывшем пруду монастырском ребячий каток.
Кресты и ограды, а рядом канадки и клюшки.
Еще мы побегаем малость, подышим чуток,
Пока не послышится судный удар колотушки!
Как жизнь эта мечется – зимня, желанна, жалка,
Но высшая мера часы роковые сверяет:
Стучит колотушка – и рядом удары с катка,
Играют мальчишки – и трубы играют, играют...

Дерзкий параллелизм смысловых рядов, за которым – нераздельность в жизни предельного и запредельного, нерасторжимость ее на «здесь» и «там», на «сейчас» и «всегда».

В последнее время (после Бродского) мы все чаще примериваем к русской поэзии слово, заимствованное из поэзии английского барокко – *метафизическая*. Впрочем, прежде чем говорить о метафизике, несколько слов в связи с Бродским, поскольку его имя в современной поэзии – точка отсчета, а Чухонцев, в свою очередь, более чем кто-либо другой противоположен Бродскому и в силу этого дополнителен к нему. Бродский – Петербург. Чухонцев – провинция и Мос-

ква. Это двухголосие, вероятно, еще долго будет определять основной тон русской культуры.

Бродский бросил вызов лиризму, а в сущности, чему-то гораздо большему – тому, что есть то ли мягкость и женственность русской души, то ли ее склонность перемежать слезливую истерику приступами буйства. Чухонцев сделал то, что многим кажется невозможным: он остался лирическим поэтом в момент, когда лирика была скомпрометирована многословием, самоповтором и предана ерническому надругательству. Чухонцев побеждает недоверие искренностью и глубиной, сопрягая в своем чувстве простое и высокое.

Здесь и коренится возможность аналогии с метафизической поэзией. Она высвечивает нечто важное в нашем культурном опыте: то, что в нем есть и то, что в нем отсутствует или пробивается достаточно робко. До недавнего времени в поэзии под запретом оказывалось все, что могло быть заподозрено в отступлении от атеистической убежденности. Стихи если и проходили в печать, то лишь после жесткой редактуры, овладевшей особым умением камуфляжа и перекодировки ассоциаций. Стихотворение Чухонцева «Пасха на Клязьме» печаталось под названием «Весна на Клязьме» с подзаголовком: «По наброску Левитана». Строчка «Смеркалось, и низкий туман / Тянулся с Оки и Онеги. / Казалось, российские реки, / разлившись, пошли в Иордан», – печаталась с измененной последней строкой: «разлившись, пошли в океан». Другие строфы вообще были сняты.

Нынче запретное – доступно. Более того: если раньше не допускалось «там», теперь нередко в пренебрежении оказывается «здесь». Поэзия начинает тяготиться светскостью, порываясь уйти из своего непосредственно жизненного и языкового опыта, что сплошь и рядом отзывается в ней стилизацией. И тут-то уместно вспомнить, что английские поэты-метафизики XVII века, нередко бывшие служителями англиканской церкви, оставляли поэзию местом равноправной встречи человеческого с Божественным. В стихах человек сомневался, недоумевал, признавался в трудности достичь столь желанной веры и отрешиться от своей человечности, единственной данной ему реальности. Об этом же свидетельствует признание Олега Чухонцева:

...И уж конечно буду не ветлою,
не бабочкой, не свечкой на ветру.
– Землей? – Не буду даже и землею,
но всем, чего здесь нет. Я весь умру.
– А дух? – Не с букварем же к аналою!
Ни бабочкой, ни свечкой, ни ветлою.
Я весь умру. Я повторяю: весь.
– А Божий дух? – И он не там, а здесь.

Все наше – здесь, и дух и плоть. «Я весь умру», – повторяет он, как будто опровергая традицию «Памятника»: «Нет, весь я не умру...», – и отказываясь от своей богоизбранности.

Поэтическая вера Чухонцева – убеждение в святости простой жизни, избравшая своим храмом – дом. Не основательностью кладки или крепостью стен входит он в поэзию Чухонцева, а воплощением временности, незащищенности бытия. Отсюда – сравнение с кораблем, которое открывает небольшую поэму, так и названную: «Дом» (первая половина 1980-х) – и посвященную его памяти:

Этот дом для меня, этот двор, этот сад-огород
Как Эгейское море, наверно, и Крит для Гомера:
Колыбель и очаг, и судьба, и последний оплот,
Переплывшая в шторм на обглоданных веслах триера.

Я не сразу заметил, что дом этот схож с кораблем,
а по мере того, как оснастка ветшала с годами,
отлетел деревянный конек и в окне слуховом
пустота засвистала, темнея в решетчатой раме...

Здесь сошлись жизненные приметы, знакомые по более ранним стихам, хотя бы – *слуховое окно*, некогда вынесенное в название второй книги стихов. Оно не вознесено над жизнью, но приподнято над нею, увеличивая обзор, позволяя острее различать ее движение, слышать шум ее удаляющихся шагов.

Только теперь читатель Чухонцева получил возможность проследить, как перекликаются его стихи, как от одного к другому передаются, меняясь, образные мотивы, как рождается стиль поэзии. Пожалуй, самой первой среди его стихов стала широко известной фреска послевоенного быта:

Класть ли шпалы, копать ли землю
хоть не сладко, да не впервые,
Вот и выдалось воскресенье,
о плечистая дева Мария...

Написано в 1959 году. Тогда так не писали, а написанное, вероятно, должны были воспринимать по ложной ассоциации с модным «стиранием хрестоматийного глянца». Можно предположить и другое, что «плечистая дева Мария» – каламбур на грани срыва, ибо он вторгается туда, где каламбурить не пристало, превращаясь в сакральную пародию, запретную в русской культуре. Но и это предположение неверно. Оно неверно в контексте поэзии Чухонцева, которая умеет делать привычное слово *прозрачным*, высвеченным изнутри, приоткрывающим путь к источнику света. Тот же смысловой параллелизм, что в строке: «Стучит колотушка – и рядом удары с катка», но сжатый до пределов одного слова.

Слово поэзии Чухонцева сопрягает смыслы, обретая вечность во временном, высекая свет из повседневного, веря, что глубина достижима и высота доступна:

Путь ли бездомный, быт ли наш кочевой,
Каждый в России – калика переходный.
Вот и хочу я вырыть колодец свой,
Чтоб человек какой или птенчик Божий
Ковшик нашли с водою, а нет, ну что ж,
Есть еще Млечный Путь и Небесный Ковш.

(«Сразу споткнулся о память...», 1985)

Всегда ищущая способ распахнуть пространство, поэзия Чухонцева в то же время наделена восприимчивостью к каждому моменту истории. Она исторически проницательна. Недавно опубликованная ранняя поэма «Осажденный. 1238» (1960) подтверждает, как важно у самых истоков творчества было для Чухонцева настроить слух на языковую архаику и открыть в ней возможность обновления.

Верно и обратное: обращаясь в прошлое, Чухонцев читает его с высоты современного опыта, давая неожиданные и столь пугавшие власть интерпретации исторических событий, персонажей. В этой связи особенно памятен случай с Курбским («Повествование о Курбском», 1967), увиденным по современной аналогии с говорящими правду из своего далека; он открыл русский мартиролог тех, кому горе приключилось от избытка ума:

Чем же, как не изменой воздать за тиранство,
Если тот, кто тебя на измену обрек,
Государевым гневом казня государство,
Сам отступник, добро возводящий в порок?

Не чуждающаяся повествовательности поэзия Чухонцева никогда не расслабляется в описательных длиннотах. Она всегда собрана, мускулиста, не забывает своего умения в отдельном слове, в бегло брошенном взгляде сопрячь далекое, дать образ целого, даже если это – эпоха. Вот четверостишие, почти одновременное стихам о Курбском (1968) и также историческое, но относящееся к гораздо более близкой истории:

Мера такая: два на три аршина.
Время такое: на горло берет.
Ночью за окнами станет машина,
Дверью хлоп – и душа упадет...

Первое же слово – «мера» – задает тон времени. Время расставляет и оставляет в памяти свои малые знаки, свои неистребимые приметы: то слово, то предмет, то мотивчик, то все вместе:

По Малой Никитской в отечных снегах
Мурлыча расхаживал кат в сапогах.

Пенсне на носу и на пальце рубин,
И двое в папах как тени за ним...

И последнее двестише:

Какая эпоха! Какая страна!
И сердце поет: – На-ни-на, на-ни-на...»
(«Кат в сапогах», 1970)

Надо ли напоминать, что эта страна в более поздние годы была не лучшим местом для столь пронизательной и памятной поэзии?

Нет худа без добра. Сейчас, задумываясь о том, в каком же веке мы существуем – еще в XX или уже в XXI? – мы получили редкую и замечательную возможность: заново и по-новому узнать то, что ранее лишь угадывалось, радуя и каждой своей отдельной частью. Однако эффект целого в данном случае особенно значителен. Перед нами поэт, настроивший слух на шум своего времени, преобразовавший его назойливый мотивчик в музыку поэтической фразы, запомнивший его слово. Олег Чухонцев дарит нам редкую возможность видеть, как стихи совре-

менника становятся поэтической классикой, открывающей новое столетие русской поэзии и удерживающей связь с ее культурным прошлым.

Впрочем, если говорить о подобной связи, то первым на ум приходит имя другого автора.

Александр Семенович Кушнер (род. в 1936 г.). Кушнер – поэт и эссеист, представитель так называемой петербургской школы. Он сейчас – один из тех немногих поэтов, кто принадлежит не только поэзии, но – читательской памяти. Его стихи помнят, цитируют, его строчки порой мелькают в речи, уже как бы освобожденные от авторства и перешедшие в разряд языковых идиом: «Времена не выбирают, / В них живут и умирают...» Но стоит еще немного продлить цитату или взять одну из строф целиком, и кушнеровский личный акцент уже неотменяем и безусловен:

Что ни век, то век железный.
Но дымится сад чудесный,
Блещет тучка; обниму,
Век мой, рок мой на прощанье.
Время – это испытанье.
Не завидуй никому.
Крепко тесное объятье.
Время – кожа, а не платье...

Железный век и чудесный сад, тягость и радость без права на альтернативу или жалобу: «Большей пошлости на свете / Нет, чем кланчить и пенять...»

Кушнеру удастся оставить в памяти след своей музыки, но, конечно, особенно легко в цитату попадают строчки, наведенные на смысловую резкость: «О, слава, ты также прошла за дождями, / Как западный фильм, не увиденный нами...»

Или еще такое петербургское признание:

Как клен и рябина растут у порога,
Росли у порога Растрелли и Росси,
И мы отличали ампир от барокко,
Как вы в этом возрасте ели от сосен.

На рубеже 1970–1980-х эта цитата была одним из самых расхожих примеров в спорах о «книжной поэзии». Для ее противников эти строки звучали неопровержимым доказательством неорганичности их автора. Но ведь финал стихотворения о красоте и восторге, которым и в городском пейзаже не забывает подарить природа: «Особенно если кружится листочек / И осень, как знамя, стоит в отдаленье». Так что автор, кажется, не безнадобен.

Да уж, Кушнер, безусловно, не безнадобен, когда речь идет о том, что в школьном учебнике называют «лирикой природы». Есть ли сегодня более верный продолжатель у Тютчева и Фета, хотя кушнеровскую поэтическую родословную ни в два имени, ни в десять не вместишь. Кушнер – один из самых больших знатоков и тонких ценителей классики, один из лучших эссеистов, пишущих о поэзии, впрочем, и один из лучших поэтов, пишущий о ней придиричиво и радующийся даже ее «недостаткам»:

Конечно, Баратынский схематичен,
Бесстильность Фета всякому видна.
Блок по-немецки втайне педантичен.
У Анненского в трауре весна.

Цветаевская фанатична муза.
Ахматовой высокопарен слог.
Кузмин манерен. Пастернаку вкуса
Недостает: болтливость – вот порок.
Есть вычурность в строке у Мандельштама.
И Заболоцкий в сердце скуповат...
Какое счастье – даже панорама
Их недостатков, выстроенных в ряд!

Но Тютчев и Фет у Кушнера на несколько особом положении, при том, что, не тесня из памяти Растрелли и Росси, природный круговорот все более захватывает его поэзию.

Об этом свидетельствуют и названия сборников. *Поэтика заглавий* – это отдельный раздел поэтики (все более привлекающий внимание). Заглавие представляет собой эстетический манифест в его кратчайшем, свернутом выражении. Для поэтических книг это утверждение справедливо вдвойне. Кушнер позволил оценить свою поэтику в движении по десятилетиям, именно так составив том избранного: «Стихотворения. Четыре десятилетия» (Прогресс-Плеяда, 2000). Каждые десять лет – три новые книги стихов.

1960-е – «Первое впечатление», «Ночной дозор», «Приметы». В заголовках – приметливость, впечатлительность, открытость внешнему миру.

1970-е – «Письмо», «Прямая Речь», «Голос». Сосредоточенность на собственном даре, голосе, подчеркнутое отношение к поэтическому ремеслу.

1980-е – «Таврический сад», «Дневные сны», «Живая изгородь». Появляется Петербург, но сад здесь же сменяется живой изгородью; обозначено отношение искусства к действительности – через сон.

Природное и вселенское звучит в названиях всех последующих книг: «Ночная музыка», «На сумрачной звезде», «Кустарник», «Холодный май».

Поэзия Кушнера живет между природой и культурой, не чуждая ни той, ни другой, их взаимно соотносящая и перепроверяющая; это пребывание «между» в стихах Кушнера – повод для постоянной рефлексии. Росси и Растрелли «растут» у порога, а мир растений предстает творением, обладающим архитектурной стройностью и законченностью. Это взгляд, отличающий – по своему типу видения – поэта-классика.

Об этом, по сути, и говорил Иосиф Бродский, открывая 10 декабря 1994 года в Нью-Йорке поэтический вечер Кушнера: «...Кушнер – поэт гораццианский, т.е. в его случае мы сталкиваемся с темпераментом и поэтикой, пришедшей в мировую литературу с появлением Квинта Горация Флакка и опосредованной у Кушнера в русской поэтической традиции... Если можно говорить о нормативной русской лексике, то можно, я полагаю, говорить о нормативной русской поэтической речи. Говоря о последней, мы будем всегда говорить об Александре Кушнере».

Кушнер так комментирует это высказывание: «Сравнение с Горацием показалось мне, конечно, очень лестным, но смешным, и если я привожу эту выдержку из его речи, то потому, что она явно имеет отношение к моей статье о его отступлениях от нормативной лексики и причине нашей размолвки»¹.

Смешно ли о Горации? Пожалуй, что нет. Верно ли? Безусловно, да. Верно с поправкой даже не столько на русскую традицию, сколько на время, отделяющее

¹ Кушнер А. «Здесь на земле...» // Кушнер А. Аполлон в траве. Эссе. Стихи. – М., 2005. – С. 177–178.

нас от римской классики и изменившее строй нашей *чувствительности*. Если определить эту поправку одним словом – на сентиментализм (который и ввел в ход слово «чувствительность»). Сентиментализм не в расхожем представлении о нем (мелодраматическом и слезливом), а как новый способ самоощущения, сказавшийся прежде всего на отношении человека с природой.

Кстати, Бродский не «сравнил» Кушнера с Горацием, а *соотнес* его с горацианской традицией, преломленной в русской поэзии. Это именно так. Горацианский поэт по своему типу, Кушнер стилистически гораздо ближе Горацию в переводе русских поэтов, прежде всего, своего любимого Фета:

Ты видишь, как Соракт от снега побелел:
Леса под инеем, с повисшими ветвями,
Едва не ломаются, и ток оцепенел
От злого холода меж сонными брегами.

Если фетовский вариант оды «К Талиарху» сравнить с ее строгим переводом, то произведенный сдвиг будет налицо:

В снегах глубоких, видишь, стоит, весь бел,
Соракт. Насилу могут леса сдержать
Свой груз тяжелый, и потоки
Скованы прочно морозом крепким¹.

Зрение современного поэта детальнее (иней, повисшие ветви); он наделяет природу жизнью, персонифицируя (ток оцепенел, холод злой, берега сонные). Классическое зренье Горация отрешеннее, его взгляд объективнее, незаинтересованнее. И в то же время целую панораму он видит шире, включая в свой поэтический кругозор и то, что физическому зрению недоступно. Еще один пример из русского Горация. У Державина первая строфа в оде на смерть графини М.А. Румянцевой представляет собой вольное переложение одной из од Горация (II, 9):

Не круглый год во льду спят воды,
Не всякий день бурь слышен свист,
И с скучной не всегда природы
Падет на землю желтый лист.

Так у Державина. А вот так в точном переводе:

Окован стужей берег Армении;
И под Бореем, веющим с севера,
Гирканский дуб не вечно гнется;
Вязам недолго знать платье вдовье².

Что есть у Горация и что опустил Державин? У римского поэта взгляд принимает географический размах. В поле зрения попадает не просто осенний пейзаж, а увиденный с птичьего полета – весь круг Средиземноморья, до берегов Каспия, до гор Армении, до плодородной Гиркании.

География окинута взглядом, исполненным мифологической памяти. Зиму несет северный ветер – Борей. На небе – в следующей строфе – взойдет Веспер (вечерняя звезда).

¹ Перевод С. Шервинского.

² Перевод Т. Казмичевой.

Мифология одухотворяет пространство, укрупняет в своей единственности каждый предмет. Здесь все вечно, кроме человека. Римская классика на зависть последующим векам достигла небывалого равновесия – между обществом и природой, между личностью и культурой, между государственной ролью поэта и его уединенной жизнью частного человека. И Гораций – едва ли не высший образец в этом отношении. Именно у него будут учиться «искусству поэзии», подражать ему, чтобы лучше понять природу – природу человека. Нравственную природу (как известно) имели в виду древние, говоря о подражании ей, и ее же будут подразумевать впоследствии, когда будут говорить о *двойном подражании* – природе и античности, с небывалым – и, как полагали, недостижимым! – совершенством постигшей человека.

Это затянувшееся – в качестве комментария к мнению Бродского – античное отступление имеет прямое отношение к Кушнеру. Он тоже поэт *двойного зрения*, одновременно удерживающего в своем поле и уроки классической поэзии, и уроки природы. Но саму природу он видит иначе, чем древние: взглядом современного человека, для кого природа прежде всего – внешнее, его окружающее, в ней он научился ловить собственное отражение.

Это новое умение, по мере развития которого поэзия уходила от Горация, встав – для русской поэзии – на путь Фета, но этот путь был общим, и еще в позапрошлом веке, подводя печальный итог романтическим открытиям, английский философ и историк искусства Джон Рескин сожалел о том, что он назвал «ошибкой восприятия» (английское выражение *pathetic fallacy* по-русски обычно передают буквально и бессмысленно как «патетическая ошибка»). Ошибочным Рескин полагал подмену объективного образа природы впечатлением, переживанием ее, когда внутренний свет совершенно меняет, искажая, зрительный образ и эффект.

Пусть без столь резкого приговора, но в русской поэзии XX века также возникло пресыщение впечатлительностью или, во всяком случае, ощущение односторонности преимущественно внутреннего восприятия – «душою без слова» (отсюда и в стихотворении у Кушнера о недостатках русских поэтов упрек Фету – в «бесстильности»). Вернулась потребность увидеть предмет в свете его предметности, а не в свете (только) нашего переживания. С разных сторон – до противоположности (в том, что касалось отношения к культуре) – способами возрождения предмета были футуризм и акмеизм. Акмеистическое видение природы отнюдь не безлично, но человек присутствует в природе прежде всего не эмоционально, а деланием – как творец культуры. Это взаимное отражение природы и культуры памятно декларировано Мандельштамом:

Природа – тот же Рим и отразилась в нем.
Мы видим образы его гражданской мощи
В прозрачном воздухе, как в цирке голубом,
На форуме полей и в колоннаде роши.

У Кушнера, особенно в ранних стихах, природа повсеместно отмечена присутствием человека, оставляющего на ней свой узнаваемый отпечаток. Не имперский и архитектурный, как у Мандельштама, а отпечаток индивидуального прикосновения. Сирень? «Здесь уже побывал Кончаловский / Трогал кисти и щурил глаза». Стог сена? «Не знаю, как на нем лежал / Тяжелый Фет? Не шевелился?» Это повод не для сожаления (что, мол, все уже поставлено кем-то в стих и лишено первозданности), а, скорее, для заклинания: «пригождайся нам опыт чужой», помогая понять и вечерний свет, и тишину и узнать уже мелькнувшие в чужих стихах «кусты по дороге на Вильно».

Однако если, следуя за поэтом по десятилетиям, мы из 60-х перейдем в 80-е годы, то заметим новую особенность. Круг индивидуально-художественных ассоциаций сменяется мифологическими. Ночью в деревне «вдруг ощущаешь себя в золотом лабиринте. / Кажется, только что вышел оттуда Тезей». «Ночной листвы тяжелое дыханье» делает понятным «Медеи причитанье. / Во всю строку...». Тридцатиградусный мороз застигает за чтением «мифологии Аккада и Шумера»...

Что это? Назад к Горацию? Восстановление в правах мифологического способа интерпретации природы, некогда подмененного ее эмоциональной персонификацией?

И плачет он меж Невкой и Невою,
Вблизи трамвайных линий и мечети,
Но не отдаст недуг сердечный свой,
Зарю и рельсы блещущие эти
За те края, где льется ровный свет,
Где не стареют в горестях и зимах.
Он и не мыслит счастья без примет
Топографических, неотразимых.

(«Что мне весна? Возьми ее себе!»)

Метафора двойного зрения по крайней мере дважды верна для поэзии Кушнера. По аналогии с двойным подражанием, когда природное опознается и понимается только отраженным в культуре – черта классического восприятия, – она верна и в одновременной сопряженности вечного с сиюминутным, с той неотразимой топографией – «меж Невкой и Невою», – которая неотчуждаема от мира души и, значит, для него имеет ценность локальной (навсегда привязанной к месту) вечности. Сиюминутное *видится* как вечное, тем самым мифологизируется, не отменяя сокровенного – то как будто отступающего, то вновь подступающего слезой – зная о не-вечности себя и всего, что окружает на земле человека.

Если здесь и можно усмотреть отступление от горацианского идеала, то лишь – во времени, которое породило тип личности, отмеченный большей чувствительностью, чем это допускал римский строй души. Но и в этом новом своем качестве лирический герой Кушнера тяготеет к тому, что навсегда осталось образцом горацианской нравственности, – к умеренности. Умеренность во всем – в эпикурействе и в стоицизме; не та, по-русски интерпретированная умеренность с молчалинским креном в «аккуратность», а классическая умеренность, взыскующая «золотой середины». В том числе между внутренним и внешним, бытом и поэзией, когда бытовая жизнь поэта (так часто и подробно мелькающая в стихах Кушнера) является своего рода стартовой площадкой для поэтической мысли.

В контексте русской культуры Кушнер склонен подать это классическое свойство как петербургское, противопоставленное в старом его стихотворении московской аполлонгригорьевской разгульности с ее неизменной гитарой:

Пускай на ней играет
Григорьев по ночам,
Как это подобает
Разгульным москвичам.

А мы стиху сухому
Привержены с тобой.

И с честью по-другому
Справляемся с бедой.

Дымок от папиросы
Да ветренный канал,
Чтоб наши злые слезы
Никто не увидал.

(«Еще чего, гитара!...»)

Без слез, но со слезой. Мягким тоном, но с несгибаемым характером. Сдержанно, но с готовностью сорваться и ахнуть от вдруг пролетевшей (фетовской?) ласточки, зацветшего кустарника, упавшего желтого листа. Узнаваемая кушнеровская интонация с чувствительностью и восторженностью, но которых никто не должен заметить, потому что они хорошо темперированы, потому что они – не более чем жест, мгновенный и в то же время безусловно ожидаемый от Александра Кушнера.

В его стихах современная поэзия на своем пределе переживает искушение культурой как делом и предметностью как независимым от нашего восприятия обликом мира. Для Кушнера дух живет в культуре и не тяготеет материей или бытом, легко взмывая над ними и столь же легко в них возвращаясь.

Основные понятия

Полистилистика, поэтика заглавий, звуковая метафора, горацянская традиция.

Вопросы и задания

1. Охарактеризуйте особенности поэтического стиля конца XX – начала XXI века: жанры, направления, приемы.
2. Полистилистика: примета «конца века» или начало нового стиля?
3. Проанализируйте стихотворение О. Чухонцева (на выбор): какие черты современного стиля свойственны поэту и от чего он отталкивается?
4. «Движение образа» в стихах Олега Чухонцева: как взаимодействуют друг с другом разговорное слово и речевая метафора? Какие метафорические значения, внутрисловные связи используются поэтом для расширения круга ассоциаций, подсказанных словом и образом?
5. Поэтика заглавий в творчестве А. Кушнера: поэтическая эволюция.

Литература

Иванова Н. Русский европеец // Знамя. 1998. № 5; *Роднянская И.* Горит Чухонцева эпоха // Новый мир. 2004. № 6; *она же.* Поэт меж ближайшим и вечным; «И много ль нас внимательных, как я...»; И Кушнер стал нам скучен... // *Роднянская И.* Движение литературы. Т. II. – М., 2006; *Скворцов А.* Дело Семенова: фамилия против семьи // Вопросы литературы. 2006. № 5; *Чупринин С.* Александр Кушнер. Под диктовку судьбы // *Чупринин С.* Крупным планом. – М., 1983; *Шайтанов И.* Эффект целого: поэзия Олега Чухонцева; Двойное зренье Александра Кушнера; Спорить о стихах? (Беседа О. Чухонцева и И. Шайтанова) // *Шайтанов И.* Дело вкуса. – М., 2007.

Литература (ко всей главе)

Кулаков Вл. Постфактум. Книга о стихах. – М., 2007; *Роднянская И.* Движение литературы. – Т. II. – М., 2006; *Фаликов И.* Прозапростихи. – М., 2000; *Шайтанов И.* Дело вкуса: Книга о современной поэзии. – М., 2007.

Глава 3

Поэты, проживающие за пределами СССР и РФ (1980–1990-е годы)

Строго говоря, начиная с середины 1980-х годов говорить о насильственной эмиграции, об изгнаничестве, не приходится, а лишь об эмиграции добровольной. Со времени перестройки поэты-эмигранты могли беспрепятственно вернуться на родину и также беспрепятственно выехать за границу. То же относится и к прозаикам, которые, в сущности, составили «третью» волну эмиграции. Поэтому творчество тех писателей-прозаиков, которые возвращались в Россию и снова покидали ее или переселились в отечество навсегда, рассматривается в предлагаемом учебнике как принадлежащее литературному процессу России. Есть, однако, писатели – прозаики и поэты, – не пожелавшие вернуться на родину и оставшиеся за ее пределами. Юридически они и до сих пор пребывают эмигрантами. Именно о таких поэтах и пойдет речь¹.

Судьбы поэтов «первой» и «второй» волн эмиграции. В восьмидесятые годы XX века продолжают творческую деятельность некоторые представители «первой» волны эмиграции – поэты-долгожители. В это время создаёт «Поэму без предмета» (1989) и издаёт несколько поэтических сборников скиталец **Валерий Перелешин** (Валерий Салатко-Петрище; 1913–1992), обосновавшийся в Бразилии. Пишут стихи **Лидия Алексеева** (Лидия Иванникова; 1909–1989), **Ираида Лёгкая** (1932).

Еще более насыщена литературная жизнь «второй» волны эмиграции. Активно работал **Игорь Чиннов**², поэт, начинавший с подражаний «парижской ноте», но позже перешагнувший через аскетические предписания Георгия Адамовича, часто прибегающий к гротеску и словесной игре. Последняя прижизненная книга Игоря

¹ Что касается прозаиков-эмигрантов, то их творчество было подробно рассмотрено в гл. 12 (ч. 2) и более добавить тут нечего.

² Среди литературоведов ведутся споры о том, к какой из волн эмиграции следует причислять Игоря Чиннова и Юрия Иваска – к первой или ко второй. Вопрос не имеет однозначного решения: Чиннов и Иваск оказались после октября 1917 г. в Прибалтике (Чиннов – в Латвии, Иваск – в Эстонии) и были вынуждены эмигрировать оттуда в 1944 г. **От редакции.** Хотя автор относит Юрия Иваска и Игоря Чиннова к поэтам «первой» волны русской эмиграции, в настоящем учебнике они причислены ко «второй» волне на том основании, что они не эмигрировали в Прибалтику, а волей обстоятельств оказались за пределами тогдашней России, т.е. не проявили сознательного волеизъявления. Но судьба при этом свела их как с эмигрантами трех волн русской эмиграции. Кроме того, некоторые поэты, творчество которых в 1980–1990-е гг. принадлежало русской эмиграции и потому рассматривается в этом разделе, вернулись на родину и в целом их творческий портрет отныне в предлагаемом вниманию студентов учебнике целиком изучается как российский.

Чиннова – «**Эмпирей**» вышла в Москве в 1994 году.

Экспериментировал со словом **Юрий Иваск**, поклонник барокко, Гавриила Державина и Марины Цветаевой (последний сборник Иваска – «**Я – мещанин**» – появился в год смерти поэта). Завершил свой творческий путь **Иван Елагин**, один из самых ярких поэтов «второй» волны эмиграции, автор сильнейших стихотворений и поэм трагического звучания. До 1987 года плодотворно работал **Николай Моршен**, мудрый и восторженный словотворец (после 1987 года и вплоть до смерти он перестал писать стихи). Новые произведения создавали такие поэты, как **Борис Филиппов**, **Сергей Голлербах** (1929), **Владимир Шаталов** (1917–1987). Центром притяжения авторов второй волны эмиграции (и не только этой волны) становится поэтический альманах, редактируемый **Валентиной Синкевич** (1926). Этот альманах менял название; с 1977 года по 1982 год он носил название «Перекрёстки», с 1983 года – стал называться «Встречи». Он выходит и по сей день. В 1992 году Валентина Синкевич издала антологию стихов поэтов «второй» волны эмиграции «Берега». Она – не только неутомимый организатор литературной жизни, но и выдающийся поэт, автор таких сборников, как «Цветение трав» (1985), «Здесь я живу» (1998) и цикла «Новые стихи» (1992).

Творчество поэтов «третьей» волны русской эмиграции. В 1980–1990-е годы приоритетная роль принадлежит представителям «третьей» волны эмиграции – тем авторам, которые по своей или не по своей воле покинули Советский Союз в семидесятые–восьмидесятые годы XX века. Эта волна эмиграции чрезвычайно разнородна по политическим и культурным воззрениям. Различны и причины, из-за которых авторы третьей волны оказались за пределами Советского Союза: это и непримиримость к советской системе (полностью определившая путь таких поэтов-диссидентов, как Наум Коржавин, Юрий Кублановский, Наталья Горбаневская), и «эстетические разногласия» с «официальной литературой», и неидеологические (личные) побуждения.

Пестрота картины «поэзии третьей волны эмиграции» не мешает выделить поэтов-лидеров, и даже «главного лидера», который станет определять все «силовые линии» в ситуации «эмигрантской поэзии 1980–1990-х годов XX» века. Это, бесспорно, **Иосиф Александрович Бродский** (1940–1996), который был выслан из СССР в 1972 году, а через пятнадцать лет, в 1987 году, стал лауреатом Нобелевской премии. Все поэты третьей волны (так или иначе) будут вынуждены самоопределяться в своих отношениях к Иосифу Бродскому, к его мощной личности, к его впечатляющей творческой Вселенной. Спектр этих отношений окажется максимально широким: от безоговорочного благоговения перед Бродским (свойственного, к примеру, Льву Лосеву) до столь же безоговорочного неприятия Бродского (продемонстрированного его бывшим другом по ленинградской юности Дмитрием Бобышевым).

В ряду тех, кто проявил несогласие с Бродским, мы встретим колоритную личность **Наума Моисеевича Коржавина** (Наума Манделя; 1925). Причины этого несогласия ясны: Коржавин – активный приверженец «традиционных этических ценностей» и «здорового смысла»; эстетизм и релятивизм Бродского ему не по душе. Наум Коржавин – представитель старшего поколения «третьей волны эмиграции»; он был свидетелем военного лихолетья, прошёл через камеры Лубянки и ссылку (подвергся аресту в 1947 году, затем был сослан в сибирскую деревню Чумаково, а после – в Караганду и реабилитирован в 1957 году). В эмиграции Коржавин с 1973 года. Он живёт в США, в пригороде Бостона. На чужбине Коржавин издал несколько поэтических сборников, самыми важными из которых являются сборники «**Вре-**

мена» (1976) и «Сплетения» (1981). После 1991 года поэт неоднократно приезжал в Россию, часто выступал в Москве на литературных встречах и концертах.

Основной тематический круг произведений Наума Коржавина связан с вопросами нравственного выбора. Коржавин – максималист, он признаёт только два варианта поведения личности: либо поступок, бросающий вызов злу, либо отказ от поступка и позорное «существование» как расплата за проявленное малодушие (типологически творчество Коржавина развивает традиции гражданской поэзии второй половины XIX века, в первую очередь – поэзии Н. Некрасова). В 80–90-е годы Коржавин пережил психологический кризис; это было связано с тем, что ожидаемые им общественно-политические изменения в России, разрушив советскую систему, не принесли возвращения к «традиционным нравственным устоям». Далеко не случайно стихотворение Коржавина, датированное ранним перестроечным 1987 годом, носит название «**Оторопь**»:

Где тут спрятаться? Куда?
Тихо входит в жизнь беда,
всех спасает, как всегда,
от страданий слепота –
лучший друг здоровья.

И в России тоже бред:
тот – нацист, а тот – эстет.
В том и этом смысла нет.
Меркнет опыт странных лет,
пахнет новой кровью.

Идейный путь другого поэта-традиционалиста **Юрия Михайловича Кублановского** (род. 1947) сложился иначе: если Наум Коржавин постепенно пришёл к христианским ценностям от восторженного революционного романтизма и атеизма, то Кублановский с раннего возраста стал позиционировать себя как «православного», «белогвардейца» и даже «монархиста». На фоне богемного подпольно-поэтического кружка СМОГ (Самое Молодое Общество Гениев), в который входили Леонид Губанов, Владимир Алейников, Аркадий Пахомов, собранный и дисциплинированный Кублановский выбивался из общего ряда. Окончательно сформировала взгляды Кублановского работа на Соловках в качестве экскурсовода (1972). Поэт вернулся с Соловков убеждённым противником советского строя, в 1975 году написал открытое письмо в защиту Солженицына, затем принял участие в знаменитом фрондёрском альманахе «Метрополь», работал дворником, истопником, церковным сторожем, а в 1982 году был вынужден выехать за границу (под угрозой заключения в случае невыезда). Убеждённый патриот России, Кублановский тяжело переживал свою эмиграцию. При первой же возможности (в 1993 году) он восстановил российское гражданство и вернулся в Москву.

В период эмиграции парижское издательство УМКА-Press выпустило поэтические сборники Ю. Кублановского – «С последним солнцем» (1983), «Оттиск» (1985) и «Затмение» (1989). Заслуживает внимания тот факт, что творчество Кублановского вызвало одновременное одобрение у двух оппонировавших лидеров литературы Русского Зарубежья – у Александра Солженицына и Иосифа Бродского. Солженицын высоко оценил это творчество за его идейно-содержательную сторону, а Бродский – за изощрённую форму. Поэзия Кублановского парадоксально

совмещает в себе традиционализм на уровне базовых ценностей и прихотливо-щегольской модернизм на уровне выражения этих ценностей. Юрий Кублановский – «сложный» поэт. Для его стихотворений характерна очень высокая «плотность стихового ряда», достигаемая за счёт предельного расширения лексического запаса (в этих стихотворениях много архаизмов, диалектизмов, заимствований, необычных русских словоформ) и чрезвычайно усложнённого синтаксиса. «Визитная карточка» поэтического стиля Кублановского – глубокая и полнозвучная рифмовка.

Заменяли Всевышнего ересью,
доказуемой с пеной у рта,
Робеспьера с подвязанной челюстью
на телеге везли, что шута,
за два века полмира профукали,
потеряли на севере ять,
кое-как раскусили, расчухали,
поправели, заелись опять...
Лишь в ночи, в чьи расщелины узкие
над снегами запаяна сталь,
тёплой водкою мальчики русские
поминают мадам де Ламбаль.

(«Заменяли Всевышнего ересью», 1983).

Судьба **Натальи Евгеньевны Горбаневской** (род. 1936) связана с правозащитным движением. В 1968 году Горбаневская стала редактором-основателем подпольного бюллетеня правозащитников «**Хроника текущих событий**». В том же году она приняла участие в знаменитой «демонстрации 25 августа» – вышла на Красную площадь протестовать против ввода советских войск в Чехословакию. После этого её арестовали и направили на принудительное лечение в специальную психиатрическую больницу, где она провела более года. В 1975 году Наталья Горбаневская выехала во Францию. С 1976 года она живёт в Париже; после падения советской системы Горбаневская часто посещает Россию. В 70–80-е годы Наталья Горбаневская выпустила много поэтических сборников, из которых необходимо отметить такие сборники, как «**Ангел деревянный**» (1982), «**Переменная облачность: стихи**» (1985), «**Где и когда: стихи**» (1985).

Наталья Горбаневская – трагический поэт. В её стихах часто звучит тоска по Родине. Для поэзии Горбаневской характерны религиозные ноты. Образная система Натальи Горбаневской сложна и причудлива, часто вызывает впечатление недосказанности. Скрытые цитаты, общественные события и личные впечатления, переплетаясь, создают прихотливый мир поэтессы. Показательно короткое стихотворение Горбаневской «**Мой сын мал. Он...**», посвящённое Иосифу Бродскому.

Мой сын мал. Он
говорит вместо «музыка» – мука.
Но как прав он
в решеньи лишенья звука.
Мой мир велик. Но в нём
царит вместо музыки мука.
Над рампой, лампой, огнём
меж правом и правдой разлука.

Мой мир не велик, но далёк,
в нём выживут долгие ноты.
Протяжно ревет вертолёт,
протяжно стучат пулемёты.

Лев Владимирович Лосев (Лифшиц; 1937–2009) – сын известного поэта и прозаика Владимира Лифшица. Лосев жил в Ленинграде, работал редактором детского журнала «Костёр», был другом Иосифа Бродского. Писать стихи он стал довольно поздно – в тридцать семь лет. По его словам, событием, побудившим его к поэтическому творчеству, стал отъезд Бродского за рубеж...¹ Лосев эмигрировал в 1976 году в США, в течение десяти лет он занимался преподавательской деятельностью в Русской летней школе Норвичского университета, а также преподавал и продолжает преподавать в Дартмутском колледже. Поэзию Лосева критики часто называют «профессорской». В его стихотворениях можно увидеть большое количество цитат из разных произведений русской и мировой литературы, переделок, скрытых пародий, каламбуров, иных форм тонкой и изящной филологической игры. При этом поэзия Лосева не превращается в постмодернистское «искусство ради искусства». Лосев – поэт со строгой системой нравственных и эстетических ценностей, ему присуща чётко выраженная гражданская позиция.

Первая значимая поэтическая публикация Лосева появилась в парижском журнале «Эхо» (1974). В послесловии к этой подборке Иосиф Бродский назвал стихи Лосева «замечательным событием отечественной словесности», похвалил автора за «крайнюю сдержанность» и сравнил его с поэтом «пушкинской плеяды» П. Вяземским (Лосев действительно похож на Вяземского едкой холодноватой ироничностью).

Лев Лосев часто пишет о России. Его отношение к России двойственно: через ключую и жёсткую иронию по отношению к прошлому и настоящему России проглядывает боль за страну, вызванная щемящей любовью к ней.

В российских чащобах им нету числа,
всё только пути не найдём –
мосты обвалились, метель занесла,
тропу завалил бурелом.

Там пашут в апреле, а в августе жнут,
там в шапке не сядут за стол,
спокойно второго пришествия ждут,
поклонятся, кто б ни пришёл –

урядник на тройке, архангел с трубой,
прохожий в немецком пальто.
Там лечат болезни водой и травой.
Там не помирает никто.

Их на зиму в сон погружает Господь,
в снега укрывает до стрех –

¹ Лев Лосев подробно рассказывает об этом в предисловии к своему сборнику «Послесловие» (1998).

ни прорубь поправить, ни дров поколоть,
ни санок, ни игр, ни потех.

Покой на полатах вкушают тела,
а души весёлые сны.
В овчинах запуталось столько тепла,
что хватит до самой весны.

(«Забытые деревни», 1991).

Лев Лосев – виртуоз рифмы. Он блестяще использует возможности каламбурной, неточной (ассонансной и диссонансной), корневой, «глубокой» рифмы. В его поэзии встречаются такие яркие рифмы, как «прихорашивай – оранжевой», «беззащитную – пощипываю». Однако рифма Лосева всегда является «смысловой», несёт на себе важную идейную нагрузку.

Бахыт Шукуруллаевич Кенжеев (1950) входил в поэтическую группу 70-х годов «Московское время» (из других участников этой группы можно выделить Александра Сопровского, Сергея Гандлевского, Алексея Цветкова и Александра Казинцева). В «Московском времени» объединялись поэты-традиционалисты, имевшие определённые «эстетические разногласия с советской властью».

Бахыт Кенжеев эмигрировал в Канаду в 1980 году, женившись на канадской славистке, живёт там до нынешнего времени, часто посещая Россию. Выпустил за рубежом несколько поэтических сборников, в частности, сборник **«Осень в Америке. Стихотворения 1982–1987»** (1987).

Кенжеев – поэт-лирик. Разрабатывая традиции русской классической лирики (А. Фета, А. Блока, А. Ахматовой, А. Тарковского, Н. Заболоцкого), Кенжеев новаторски расширяет их, отказываясь от прямого выражения чувств и прибегая к сложной системе взаимосвязанных и отражающихся образов, передающих настроение. Картины природы, воспоминания, размышления, ассоциации – весь этот поток сознания переплавляется в цельное стихотворение, построенное на авторской интонации. Творчество Кенжеева импрессионистично. Элегическим настроениям автора соответствует приглушённая, тёмная, холодная гамма его стихов. В творчестве Кенжеева преобладают городские мотивы. Он любит описывать позднюю осень, зиму, ледящий ветер, ночь.

Бахыт Кенжеев – один из самых музыкальных поэтов нашего времени. Его стихи построены на гармоничных, «льющихся» интонациях. В поэзии Кенжеева нет диссонансов, нарушений ритма; он создаёт свои стихи на основе тонко выдержанных ассонансов (сочетаний гласных). Кенжеев – приверженец традиционных размеров. Очень часто он прибегает к трехстопному анапесту. Поэт любит сверхдлинные строки. В его стихах нередко встречается внутренняя рифмовка.

Всадник въезжает в город после захода солнца.
Весело и тревожно лошадь его несётся.
Всадник звенит булатом, словно кого-то ищет.
Не надрывайся, милый, не обессудь, дружище.
Город лежит в руинах, выцветший звёздный полог
молча над ним сдвигает бережный археолог.
Стены его и рамы – только пустые тени,
дыры, провалы, ямы в пятнах сухих растений.

То, что дорогой длинной в сердце не отшумело,
стало могильной глиной, свалкою онемелой.
В городе визг шакала, свист неуёмной птицы.
Весть твоя опоздала. Некому ей дивиться.

Тень переходит в сумрак, перетекает в пламя.
Всадник, гонец бесшумный, тихо кружит над нами.
В пыльную даль летящий, сдавшийся, безъязыкий,
с серой улыбкой, спящей на просветлённом лице.
(«Всадник въезжает в город после захода солнца», 1991).

Товарищ Кенжеева по «Московскому времени» **Алексей Петрович Цветков** (1947) эмигрировал в 1975 году, защитил докторскую диссертацию в Мичиганском университете, преподавал в Диккенсовском колледже (штат Пенсильвания), сотрудничал с радио «Свобода». В 2009 г. переехал в Нью-Йорк.

Поэтика Цветкова пребывает в русле традиционализма «Московского времени», однако в поздний период в его стихах встречается использование приёмов, характерных для модернистской поэзии. В частности, в некоторых текстах Цветков полностью отказывается от употребления знаков препинания, впрочем, оставаясь «смысловым поэтом». Отказ Цветкова от знаков препинания обусловлен тем, что они жёстко закрепляют ту или иную интонацию, тогда как, по авторскому замыслу Цветкова, во многих случаях бывает необходима интонационная одновременная поливариантность. Стихотворения Цветкова динамичны, их отличает высокая плотность поэтической ткани, достигаемая за счёт ритмико-интонационных факторов.

В старости блуждать и не бояться
в заповедной впадине реки
ситцевые бабочки двоятся
бронзовые тикают жуки
оползнем разорванный просёлок
памяти плакучая лоза
жизнь в стенах пропетая спросонок
навяу не значит ни аза
навзничь всплыть на зеркале багровом
царственной сторицей за труды
в заболоченном краю бобровом
проплутать до ангельской трубы
певчий голос угасает тонко
жизнь прошла остановилась плёнка
в дебрях день играет молодой
сизые стрекозы над водой
(«В старости блуждать и не бояться», 1994).

Дмитрий Васильевич Бобышев (род. 1936) эмигрировал в США в 1979 году. Он живёт в штате Иллинойс и преподаёт русскую литературу в Иллинойском университете. За рубежом вышли три сборника стихотворений Бобышева: «**Зияния**» (1979, Париж), «**Звери св. Антония**» (1989, Нью-Йорк), «**Ангелы и силы**» (1997, Нью-Йорк).

Бобышев – наследник традиций Гавриила Державина, Марины Цветаевой, Осипа Мандельштама и Юрия Иваска. В его стихотворениях и поэмах прихотливо сочетаются мощно-возвышенная интонационная торжественность и нервный динамизм, перекрученный синтаксис с обилием тире, скобок, двоеточий и «сложная» просодия, смелые неологизмы и вкрапления латинского шрифта.

Но – стоп, стон труб
и взывы саксофона, взбряки марша!
Враг – труп.
Победа, может стать, наша.
И в тот, ex machina, момент,
Выходит Вождь
(умри, заткнись, аплодисмент,
даёшь
лишь тишь, да бухи бубна,
да барабана дробь, нет – дрожь),
не дух, не человек –
Иллайнавек
пернатый, в замшевой пижаме,
сам босой...

(«Тень Иллайнавека», 2005).

Центральная тема поэзии Бобышева – Россия с её великой православной культурой.

Бортнянский. Хор с оркестром. И – Россия.
Над всеми висит, светясь, Ave Maria.
Мы слушаем его, её, как бы впервые,
взмывая на воздушных завитках.

И музыке в ответ великой, малой, белой
Капелла звёздная над певческой Капеллой
в подпругах у Возничего запела...
И Аз из глубины тогда воззвах.

(«Бортнянский. Хор с оркестром. И – Россия», 1996).

Помимо рассмотренных поэтов, можно упомянуть также таких представителей «третьей волны эмиграции», живущих в США, как: **Владимир Гандельсман**, **Михаил Крепс** (1940–1994), **Ирина Машинская**, **Игорь Михалевич-Каплан**, **Юрий Попов**, **Ина Близнацова**, **Евгения Димер**, **Андрей Грицман**, **Любовь Зиновьева**, **Лев Ленчик**, **Евгений Любин**.

Много ярких поэтов, относящихся к «третьей волне эмиграции» проживает в *Израиле*. Это оптимистичный авангардист, создатель «узорных стихов» **Михаил Генделев** (1950, в эмиграции – с 1977 г.), «тихий лирик» **Александр Верник** (1947, в эмиграции – с 1978 г.), автор весёлых четверостиший-«гариков» **Игорь Губерман** (1936, в эмиграции – с 1988 г.), поэт-мистик **Илья Бокштейн** (1937, в эмиграции – с 1972 г.), а также **Михаил Гробман**, **Яков Бергер**, **Эфраим Баух**, **Рина Левинзон**.

Поэты «четвёртой» волны эмиграции. Понятие «четвертая» волна эмиграции достаточно условно. Речь идет о поэтах, творчески сложившихся в России, но

уехавших в другие страны. Вряд ли считает себя эмигрантом, например, Евгений Евтушенко, проживающий в США, сомнительно, чтобы таковым ощущал себя и А. Межиров, поселившийся там же. Тем не менее часть нынешнего своего бытия они уже провели и до сих пор проводят за границей. Более основательно числить эмигрантами «четвертой» волны молодых поэтов, покинувших родину.

После событий августа 1991 года прекратил существование государственно-партийный строй Советского Союза, а в декабре 1991 года завершилась история Советского Союза. На карте мира появилась новая страна – Российская Федерация.

В это время в Россию вернулись некоторые представители «третьей волны эмиграции» – идеологические противники советской системы (такие, как Александр Солженицын и Юрий Кублановский).

И, напротив, после того, как был разрешён свободный выезд за рубеж, многие литераторы переселились из России в другие страны. Так появилась *четвёртая волна эмиграции*. В отличие от трёх предыдущих волн, эта волна эмиграции не носит идеологического оттенка.

В сложном и многообразном калейдоскопе поэзии «четвёртой волны эмиграции» можно увидеть несколько чётко очерченных групп.

В первую очередь выделяются **представители старшего поколения**, известные советские поэты, такие как поэт-фронтовик **Александр Межиров** и кумир шестидесятников **Евгений Евтушенко**.

Также обращает на себя внимание яркая и колоритная группа *авангардистов*, развивающая футуристические традиции. Специфика этой группы заключается в том, что представители «третьей волны эмиграции» и «четвёртой волны эмиграции» в стане неофутуристов являют собой единую целостность. Почти невозможно обнаружить принципиальные различия между **Константином Кузьминским** и **Сергеем Бирюковым**, между **Игорем Бурихиным** и **Елизаветой Мнацакановой**, **Александром Очеретянским** и **Виленом Барским**.

Те и другие преодолевают границы речи, те и другие создают «заумные тексты», а затем публикуют и совместно обсуждают их на страницах альманаха «**Черновик**», издаваемого в США и редактируемого Александром Очеретянским.

Наиболее разнообразна в «четвёртой волне эмиграции» группа **поэтов-постмодернистов среднего поколения**. Это и бывший «метаметафорист» **Алексей Парщиков**, автор, на творчество которого сильнейшее влияние оказала техногенная и метафорическая поэтика Андрея Вознесенского. И его товарищ **Илья Кутик**, скрещивающий стилистику Иосифа Бродского с различными культурно-историческими стилями (с классицизмом, барокко, романтизмом). И проживающая в Германии **Ольга Мартынова**, поэтесса, разрабатывающая традиции Елены Шварц. И адепт неоромантизма израильтянка **Гали-Дана Зингер**.

Более подробно остановимся на творчестве двух представителей «четвёртой волны эмиграции» среднего поколения – **Олега Юрьева** и **Михаила Гронаса**.

Олег Юрьев (1959, Германия, Франкфурт-на-Майне) – лидер литературной группы «**Камера хранения**» и соредатор одноименного альманаха, автор сборника «**Избранные стихи и хоры**» (2004, «Новое литературное обозрение»). Юрьев – наследник «петербургской поэтической школы», традиционно совмещающей высокую культуру стиха, отточенность стилистики лирического высказывания и влечение к сюрреалистическим образам. Тексты Юрьева обладают необыкновенной «плотностью стихового ряда». Они выстроены на тщательно подобранных аллитерациях и очень звучны.

От карлсбадской грязи до курильской гряды
(Не гляди, коль решиться не хочешь ума)
Опускается пани славянская тьма,
Шевеля парашютные стропы.
А от саклей саксонских до скал столбовых
(И сюда не гляди, коль ещё не обвык)
Осторожно моргают косые ряды
Электрических кладбищ Европы.

(Цикл «On the Drift; in the Draft», 1991).

Михаил Гронас (1970, Израиль, США), автор сборника «**Дорогие сироты**» (2002, О-Г-И) работает в рамках «речевой поэзии» (Ян Сагуновский, Всеволод Некрасов, Иван Ахметьев). Стихотворениям Гронаса свойственна мягкая лиричность.

На светлых пластинах небес
Проявляется тьма,
Внедряется бес
В богомольные наши дома.

*и родной и родная приходят рыдая и делится
клетка грудная*

Неба багровый разрез, –
Замечаешь, кума:
Время проходит вразрез
С направленьем ума.

*И родной и родная приходят рыдая и делится
клетка грудная*

(«На светлых пластинах небес...», 1999).

Из поэтов **молодого поколения «четвёртой» волны эмиграции** наиболее интересны **Полина Барскова, Яна Джин и Ольга Родионова**.

Светляки поднимаются в небо из тёмной травы.
Пахнет жимолость, медная лампа играет луну.
А луна из ветвей наблюдает глазами совы
За цветеньем настурций – и значит, я скоро усну.

Мне приснится луна, голова почтальона в окне,
Неожиданный шелест рассветного ливня в листве.
Неизвестный знакомец, встречаемый только во сне
И очерченный наспех в зачёркнутой третьей главе.

(Ольга Родионова, «Светляки поднимаются в небо...», 2005).

Также упомянем таких поэтов «четвёртой» волны эмиграции, как жители США **Лина Вербицкая, Катя Капович, Марина Гарбер, Геннадий Головин, Юрий Розвадовский, Людмила Тобольская, Сергей Яровой**, израильтяне **Евгения Босина, Владимир Добин, Фрэдди Зорин, Роман Любарский, Александр Перчиков** и **Александр Бараш**.

Поэты, проживающие в государствах СНГ. Распад Советского Союза, произошедший в декабре 1991 года, привёл к появлению Союза Независимых Государств (СНГ). Страны СНГ были образованы на основе бывших союзных республик СССР (не вошли в СНГ республики Балтии – Эстония, Латвия и Литва). На территории новых государств проживают миллионы русских и русскоязычных людей. Как правило, культурная ситуация, складывающаяся в странах СНГ, двуязычна: она осуществляется на языке «титularного народа» и на русском языке. В каждом государстве СНГ есть поэты, пишущие на русском языке. В некоторых странах СНГ (в Молдавии, Армении, Азербайджане, Туркменистане, Таджикистане, Киргизии, Казахстане) русскоязычная поэзия развита в меньшей степени. По крайней мере, трудно выделить поэтов, проживающих в данных странах, творчество которых вышло бы за рамки местного масштаба.

Очень богата и многообразна русскоязычная поэзия на Украине. В Харькове творил мощный и трагичный поэт **Борис Чичибабин** (1923–1994), бывший узник ГУЛАГА. Он крайне тяжело пережил распад Советского Союза и умер тремя годами позже. В этом же городе проживает **Евгений Сухарев**. Сформировалась сильная генерация русскоязычных поэтов молодого поколения, живущих на Украине. В качестве представителей этой генерации можно упомянуть набирающего популярность киевлянина **Александра Кабанова**, перспективных поэтесс – **Наталью Хаткину** и **Ирину Евсу**. Заслуживает внимания «сложная» поэзия харьковчанина **Влада Колчигина**, пишущего стихи от имени «масок-псевдонимов» по примеру португальца Ф. Пессоа (самые известные гетеронимы Колчигина – Владимир Аветисов и Игнатий Кашеев). Интересна литературная группа «Полуостров». Наряду с московскими авторами, в её состав входят поэты из Крыма – **Андрей Поляков** и трагически ушедший из жизни **Михаил Лаптев** (1960–1994). В Украине издаются русскоязычные литературные журналы и альманахи – «**Крещатик**» (Киев), «**Третья модернизация**» (Харьков) и др.

Много талантливых русскоязычных поэтов в Белоруссии. За редкими исключениями они работают в традиционной манере и придерживаются консервативных идеологических взглядов, как **Валерий Дударев** и – в особенной степени – **Михаил Шелехов**.

Русскоязычные поэты, живущие в Грузии, объединились вокруг журнала «**АБГ**», созданного в 2001 году **Михаилом Ляшенко**. В числе авторов этого журнала – **Нина Кулишова**, **Аэлита Давыдова**, **Сусанна Армянян**, **Валерий Есяян**.

В последнее время заставила обратить на себя внимание литературная ситуация в Узбекистане. Там сформировались две поэтические школы – «ташкентская школа» и «ферганская школа». Представители этих школ преимущественно принадлежат к «титularной национальности» Узбекистана. Однако они пишут стихи на русском языке. Самые известные поэты «новых школ» – **Санджар Янышев** и **Сухбат Афлатуни**.

Основные понятия

Аллитерация, ассонанс, диссонанс, интонационная поливариантность, метаметафоризм, просодия.

Вопросы и задания

1. Основные литературные издания, выходявшие за пределами нашей страны в 80–90-е годы XX века (обзор).
2. Тема «чужбины» в поэзии Юрия Кублановского.
3. Тема России в поэзии Льва Лосева.
4. Роль пейзажа в лирике Бахыта Кенжеева.
5. Личные взаимоотношения между Иосифом Бродским и Дмитрием Бобышевым (по мемуарам Д. Бобышева «Я здесь» – журнал «Октябрь», 2001, № 4; 2002, №7, № 11).
6. Неофутуризм в творчестве поэтов «третьей волны эмиграции» и «четвёртой волны эмиграции».
7. «Ташкентская поэтическая школа» и «ферганская поэтическая школа»: представители, характерные черты.

Литература

Соч.: Д. Бобышев. Зияния. – Париж, 1979; Большая и малая поэзия Натальи Горбаневской // Синтаксис. – Париж, 1981, № 9; *Бахыт Кенжеев*. И Прекрасная Дама // Синтаксис. 1985. № 15; [Стихи] // Русские поэты на Западе. – Париж; Нью-Йорк, 1986; Человек с книгой // Континент. 1988. № 58; Звери св. Антония. – Нью-Йорк, 1989; Ахматова и эмиграция // Звезда. 1991. № 2; Полнота всего: Книга стихотворений и поэм. – СПб., 1992; Метафоры-мутанты, или Memento mori // Звезда. 1992. № 3; Русские терцины и другие стихотворения. – СПб., 1992; Возвращение эмигрантского ковчега // Звезда. 1993. № 6; [Стихи]. – Contemporary Russian Poetry. – Блумингтон, 1993 (билингва); Silver and Stell. – Нью-Йорк; Лондон, 1993 (билингва); [Стихи] // Звезда. 1994. № 1, 10; Муза Иваска // Звезда. 1995. № 2; [Стихи] // Звезда. 1996. № 4; Ангелы и Силы. – Нью-Йорк, 1997; Знакомства слов: Избранные стихи. – М., 2003; Ода воздухоплаванию: Стихи последних лет. – М., 2007; Автопортрет в лицах. Человекотекст, книга вторая. – М., 2003; Н. Горбаневская. Стихи. Frankfurt/M., 1969; Полдень. Дело о демонстрации 25 августа 1968 года на Красной площади. Frankfurt/M., 1970; Побережье. Ann Arbor, 1973; Три тетради стихотворений. – Bremen, 1975; Перелетая снежную границу. – Paris, 1985; Где и когда. – Paris, 1985; Цвет вереска. – Tenafluy, 1993; Не спи на закате. – СПб., Последние стихи того века. – М., 2001; Русско-русский разговор: Избранные стихотворения. Поэма без поэмы: Новая книга стихов. – М., 2003; Чайная роза. – М., 2006; И тогда я влюбилась в чужие стихи... Избранные переводы из польской поэзии. Варшава – Краков, 2006; Полдень. Дело о демонстрации 25 августа 1968 года на Красной площади. – М., 2007; Развилки. Самара, 2010; Круги по воде. – М., 2010; Прильпе земли душа моя. – М., 2011; Штойто. – М., 2011; Прозой о поэзии. – М., 2011; Мой Милош. – М., 2012; *И. Губерман*. Собр. соч.: В 4 т. – Нижний Новгород, 1996; Антология Сатиры и Юмора России XX века. Т. 17. – М., 2001; Гарики предпоследние. Гарики из Атлантиды. – М., 2004; Книга странствий. – М., 2009; Вечерний звон. – М., 2009; Прогулки вокруг барака. – М., 2009; *Бахыт Кенжеев*. Осень в Америке. – М., 1988; Стихотворения. – М., 1995; Сочинитель звезд. Книга новых стихотворений. – М., 1997; Снятая под утро. Книга стихотворений. – М., 2000; Невидимые: Стихи. – М., 2004; Вдали мерцает город Галич: Стихи мальчика Теодора. – М., 2006; Крепостной остывающих мест. – М., 2008; Послания. – М., 2011; *Н. Коржавин*. Лирика Маршака // Новый мир. 1963. № 3; Поэзия А.К. Толстого // Вопросы литературы. 1967. № 4; Однажды в

двадцатом: Пьеса. – Dialog. [Warszawa], 1969, № 11: Судьба Ярослава Смелякова // Грани. 1974. № 91; Опыт поэтической биографии // Континент. – [Париж], 1975, № 2; Игра с дьяволом // Грани. 1975. № 95; Времена. – Франкфурт-на-Майне, 1976; Психология современного энтузиазма // Континент. 1976. № 8–9; Анна Ахматова и Серебряный век // Новый мир. 1989. № 7; Письмо в Москву. – М., 1991; Время дано: Стихи и поэмы. – М., 1992; В соблазнах кровавой эпохи // Новый мир. 1992. № 7, 8. Ч. 1; 1996, № 1, 2. Ч. 2; К себе. – М., 2000; На скосе века. – М., 2008; *Юрий Кублановский*. Дольше календаря. – 2001; В световом году. – М., 2001; На обратном пути. – М., 2006; Переключка. – М., 2009; Посвящается Волге. – Рыбинск, 2010; Изборник. – Иркутск, 2011; Чтение в непогоду. Избранное. – М., 2012; *Лев Лосев*. Чудесный десант. – Tenaflly, N.J., 1985; Тайный советник. Tenaflly, N.J., 1987; Новые сведения о Карле и Кларе: Третья книга стихотворений. – СПб., 1994; Последействие: Книга стихов. – СПб., 1998; Стихотворения из четырех книг. – СПб., 1999; Sisyphus redux: Пятая книга стихотворений. – СПб., 2000; Собранное: Стихи. Проза. – Екатеринбург, 2000; Как я сказал: Шестая книга стихотворений. – СПб., 2005; Иосиф Бродский. Опыт литературной биографии. – М., 2006; Говорящий попугай. Седьмая книга стихотворений. – СПб., 2009; Солженицын и Бродский как соседи. – СПб., 2010; Стихи. – СПб., 2012; *А. Парщиков*. Днепровский август. – М., 1984; Фигуры интуиции. – М., 1989; Конец века – коммерческое мероприятие: Алексей Парщиков о кризисе современного искусства // Московский комсомолец. 1995. 12 ноября; Cyrillic Light. – М., 1995; *Алексей П. Цветков*. Сборник пьес для жизни соло. – Эйн Арбор: Ардис, 1978; Состояние сна. – Эйн Арбор: Ардис, 1981; Эдем. – Эйн Арбор: Ардис, 1985; Стихотворения. – СПб., 1996; Дивно молвить: Собрание стихотворений. – СПб., 2001; Просто голос: Поэма [в прозе]; эссе. – М., 1996; Дивно молвить: Собрание стихотворений. – СПб., 2001; Бестиарий. – Екатеринбург, 2004; Шекспир отдыхает. – СПб., 2006; Имена любви. – М., 2007; Атлантический дневник. – М., 2007; Ровный ветер. – М., 2008; Сказка на ночь. – М., 2010; Онтологические напевы. – New York, 2012; *Б. Чичибабин*. Молодость. – М., 1963; Мороз и солнце. – Харьков, 1963; Гармония. – Харьков, 1965; Плывет «Аврора». – Харьков, 1968; Колокол. – Е. Евтушенко. Кротость и мощь; [Предисловие]. – М., 1989; М., 1991; В стихах и прозе. – Харьков, 1995; Экскурсия в Лицей. Стихотворения. Поэма. – Харьков, 1999; Когда я был счастливым. Стихи. – Киев, 2001; Раннее и позднее. – Харьков, 2002; Благодарствую, други мои... Письма. – Харьков, 2002; Прямая речь. – Харьков, 2008; Собрание стихотворений. – Харьков, 2009; *Олег Юрьев*. Франкфуртский бык. – М., 1996; Полуостров Жидятин. – М.–Иерусалим, 2000; Избранные стихи и хоры. – М., 2004; Новый Голем, или Война стариков и детей. – М.–Иерусалим, 2004; Франкфуртский выстрел вечерний. – М., 2007; Обстоятельства мест (поэма). – М., 2010; Стихи и другие стихотворения. – М., 2011; Заполненные зияния: Книга о русской поэзии. – М., 2013; О Родине: Стихи, хоры и песенки. 2010–2013. – М., 2013.

Лит.: Агеносов В.В. Литература русского зарубежья (1918–1996). – М., 1998; *он же*. Соотношение отечественной культуры и культуры русского зарубежья. Культурология сегодня: Основы. Проблемы. Перспективы. – М., 1993; *Агеносов В.В., Анкудинов К.Н.* Современные русские поэты. – М., 1998; *Аннинский Л.* «Как выбрать мед тоски из сатанинских сот?» // Новый мир. 1991. № 6; *он же*. «За полчаса до взмаха...» // Дружба народов. 1996. № 8; *Арьев А.* Искресатель // Знамя. 1993. № 11; *Бобышев Дмитрий*. Я здесь // Октябрь. – 2002, № 11; *Боссарт А.* Гарик из семейства атлантов // Столица. 1993. № 51; *Вартбург М.* Контакт или конфликт? // «22». – Иерусалим. 1992. № 81; *Глэд Джон*. Беседы в изгнании: Русское литературное зарубежье. – М., 1991; *Горбаневская Н.* [Рец.] // Континент. 1980. № 22; *Дворников Е.* «А все-таки все люди – братья!..»: Штрихи к портрету Бориса Чичибабина Позиция. – [Харьков], 1991, № 1; *Жутовский Б.*

Игорь Губерман // Столица. 1992. № 41; *Иваск Ю.* Цветы добра // Русская мысль. Париж, 1980, 25 сентября; *он же.* Поэзия Дмитрия Бобышева // Вестник РХД. 1981. № 134; *Казак Вальтер.* Лексикон русской литературы XX века. – М., 1996; *Ковалева А.* Очаровательный бездельник // Московский комсомолец. 1996. 2 октября; *Ковальджи К.* Грань с гранью – не враги // Юность. 1992. № 1; *Крейд В.* Бестиарий Д. Бобышева и М. Шемякина // Новый журнал. 1991. № 181; *Кривулин В.* Словесность – родина и ваша, и моя // Звезда. 1996. № 4; *Лосиевский И.* «Между Родиной и небом» // Литературное обозрение. 1990. № 12; *Науменко В., Ходун Е.* «Я поки що не знайду собі місця в цьому часові» // Березіль. 1996. № 3–4; *Окуджава Б.* Тихая исповедь // Литературная газета. 1997. 12 марта; *Пикач А.* Чичибабин: очищение свободой // Октябрь. 1990. № 12; *Померанц Г.* Одиночная школа любви // Дружба народов. 1995. № 12; С чем идем в мир?: «Круглый стол» альманаха «Поэзия» // Поэзия. 1988. № 50; *Санин М.* Земное и небесное // Литературное обозрение. 1988. № 11; *он же.* [О поэзии Бориса Чичибабина] // Звезда. 1991. № 2; *Сарнов Б.* «Верность себе самому» // *Сарнов Б.* Если бы Пушкин... – М., 1998; *Северская О.* Метареализм. Язык поэтической школы: социолект – идиолект / идиостиль // Очерки истории языка русской поэзии XX в.; Опыты описания идиостилей. – М., 1995; *Синкевич Валентина.* Русские поэты Америки // «Рубеж», [Владивосток], 2004, № 5; *Фомина Л.* Прогулки вокруг границы: [Беседа с Губерманом] // Московская правда. 1994. 2 августа; *Фризман Л.* Родина Бориса Чичибабина // В кругу времен. 1997. № 1; *он же.* «Всуперечь потоку...»; Русская история в стихах Б. Чичибабина // Пушкин и другие. – Новгород, 1997; *Фризман Л.* Поэт и гражданин // Слово и бытие. – Донецк, 1997; *Фризман Л., Ходос А.* Два обсуждения // Вопросы литературы. 1997. № 5; *они же.* Религия Бориса Чичибабина // Известия РАН, Серия литературы и языка. 1997. Т. 56, № 6; *Фролова И.* Петербургские гарики Игоря Губермана // Смена. 1995. 26 декабря; *Шамир Израэль.* Русская израильская литература // «Вестник новой литературы». 1993. № 6; *Шкловский Е.* Школа любви // Знамя. 1995. № 7; *он же.* «Слепого века строгий поводырь» // Октябрь. 1997. № 1; *Яржембовский С.* Поэзия как перевод // Звезда. 1993. № 11; *Terras V.* Handbook of Russian literature. – New Haven; London, 1985.

Глава 4

Проза 1980–1990-х годов. Итоги

В начале десятилетия после смерти генерального секретаря ЦК КПСС Л.И. Брежнева некоторые литераторы из либерального стана принялись лелеять надежды о смягчении политического климата в стране. Факт смерти вождя партии стал обрастать различными мифологическими подробностями – чего стоит, например, роман Евгения Попова «Душа Патриота...» Однако смелые ожидания не оправдались. Усилилась цензура в литературе, попало под официальный запрет большинство самодеятельных рок-коллективов, ужесточился контроль буквально над каждым жителем СССР. Одни писатели продолжали творить в рамках реализма, другие, разочаровавшись, эмигрировали и продолжили писать в духе гротесковой литературы русского зарубежья.

В прозе 1980–1990-х годов произошли подлинно революционные изменения. Они касались прежде всего поэтики. Уничтожались привычные жанры, стиралась граница между автором и героями, вульгаризировалась лексика, игнорировался внятный сюжет. Ревнителю классических норм (В. Астафьев, В. Распутин, В. Белов, В. Крушин, П. Краснов) не смогли кардинально изменить этой ситуации.

Расслоение между официальными и «потаёнными» литераторами впервые стало зримым. Причём, атрибуция некоторых авторов к тому или иному направлению казалась весьма приблизительной. Например, Войнович направил немало критических стрел против представителя своего же, эмигрантского, лагеря Александра Солженицына. К началу 1990-х борьба между реализмом и постмодернизмом завершилась безоговорочной победой последнего. Выход из этого тупика русская литература не может отыскать до сих пор.

Соцреализм и «деревенская проза». Запрещённые книги В. Набокова, Б. Пастернака, В. Дудинцева, А. Солженицына получили достаточно широкое распространение в самиздате, новые «оппозиционеры» от литературы были прекрасно осведомлены об их существовании, но создать что-то аналогичное по широте замысла уже оказались не в силах. «С исчезновением тоталитарного контекста исчез и нерв антитотального искусства, – пронципально писал в 1994 году литературный критик Андрей Анпилов. – Разоблачительные произведения, вроде «Детей Арбата» Анатолия Рыбакова или «Белых одежд» Владимира Дудинцева, потеряли рядового читателя и сколько-нибудь заинтересованную критику профессионалов. Кстати, искусство так называемого *социалистического реализма*... утратило обаяние и искренность на 25 лет ранее, примерно в середине 1960-х. Видимо, последними настоящими произведениями соцреализма можно

считать ранние повести Чингиза Айтматова, стихи Андрея Вознесенского, Роберта Рождественского, Евгения Евтушенко, фильм Марлена Хуциева «Застава Ильича» и живопись «сурового стиля» Павла Никонова, Виктора Попкова. Творчество других подлинных художников, существовавших в официальной культуре, так или иначе выходило за рамки метода «отражения действительности с классовых позиций». К примеру, военные повести Василя Быкова – вещи экзистенциальной проблематики, Василий Белов – тонкий стилист, писатель крестьянской идиллии, Юрий Трифонов – мастер эзоповой речи, психолог, виртуоз антитотальной аллюзии и т.д.»¹

На этом фоне особое значение имели представители «деревенской прозы» – Фёдор Абрамов, Василий Белов, Виктор Астафьев, Валентин Распутин. Не вступая в открытую конфронтацию с соцреализмом, они, тем не менее, шли вразрез с официально установленными канонами, черпая силу и вдохновение в стихии народного языка, самобытной религиозной, этической и эстетической системе русского крестьянина. Говоря о феномене «деревенщиков», В. Астафьев обратил внимание на то, что аналогичного явления невозможно найти ни в каких других национальных литературах: «Удивляться надо, не переставая, что феномен деревенской прозы, часть поэзии конца века, особенно женской (как только в обществе какое-то замешательство, провал, то наша русская баба начинает подставлять плечо), какая-то часть самиздата возникли в годы страшной реакции, особенно бездуховной в период Брежнева. Мне один знакомый профессор западного университета говорил, что нигде не было такого явления, чтобы целый костяк писателей одного поколения столь яростно выплеснул правду о своем народе. Во всяком случае, 20 книг в этом сборище есть очень интересных».

В то же время, несмотря на свою исключительную мощь, проза «деревенщиков» к началу 1980-х тоже уже вступила в период упадка. Писатели этого направления чересчур доверяли гуманистическим ценностям, прославляя их в ущерб ценностям религиозным. Отсюда – неразрешимые противоречия, которых, по большому счёту, не избежал ни один представитель «деревенской литературы». Яркий пример – Фёдор Абрамов. В тетралогии «Братья и сестры» (1958–1978) он пренебрежительно высказывается о гонимых советской властью священниках и делает носителем позитивных идей недалёкого комиссара Калину Дунаева. Такие промахи в этической сфере привели Абрамову к разладу с самим собой и разочарованию в современном ему сельском укладе: незадолго до смерти писатель посвятил землякам письмо, в котором жёстко выразил недовольство их нравственными устремлениями и забвением законов предков.

Проза «жёсткого реализма» и постмодернизм. Фиксация на наиболее неприглядных сторонах действительности вызвала к жизни альтернативное – как реализму, так и деревенской прозе – направление, получившее наименование «жёсткий», «грязный» реализм, или натурализм. От натурализма XIX века (Глеб Успенский, Николай Помяловский) его отличало меньшее внимание к социальному подтексту описываемых явлений. Представители «грязного реализма» не призывали к новой революции, не пытались найти выход из сложившейся ситуации, а просто делали упор на самых низменных и неприглядных явлениях действительности.

Своеобразной декларацией «жёсткой» прозы стала повесть **Сергея Каледина** «Смирненное кладбище». Каледин видит смерть с бытописательской, физиологической стороны, но не прибегает к свойственной реализму типизации. Писатель

¹ Анпилов А. Русское искусство и современность // Книжное обозрение. 1994. № 38.

предельно откровенно рассказывает о кладбище, каким оно видится человеку конца XX века, жителю столичного города. Каледин детально описывает одно из гигантских столичных кладбищ и сосредотачивает внимание прежде всего на внеэстетической стороне его бытия. Жизнь кладбища дана в намеренно физиологических подробностях, которые касаются не столько человеческой смерти, сколько борьбы за жизнь обслуживающих кладбище. Однако при наличии оригинальной темы в повести не выстроен конфликт. В этом и заключалась тупиковость пути нового натурализма.

Предельно размыт конфликт и в беспросветном цикле рассказов **Людмилы Петрушевской** «Песни восточных славян». Царящий в советские времена запрет на отправление религиозных потребностей писательница иллюстрирует описаниями самых нелепых суеверий и чудовищных страшилок, изрядно приправленных малоприятными бытовыми реалиями. Странные образы Петрушевской надолго западают в душу и вызывают сильную тоску: больная кошка, которая ластится к маленькому ребёнку, оказывается реинкарнацией его недавно скончавшейся от рака матери и т.п. Проза Петрушевской фантазмагорична и одновременно реалистична. Её рассказам присуща «новеллистическая неожиданность» (по выражению критика И. Борисовой).

Переход от «жёсткого» натурализма к эстетскому постмодернизму ощутим в прозе **Татьяны Толстой**. Исследователи нередко причисляют автора к «новой волне» в литературе, называют одним из ярких имен «артистической прозы», уходящей своими корнями к «игровой прозе» Булгакова, Олеси, принесшей с собой пародию, шутовство, праздник, эксцентричность авторского «я». «Мне интересны люди «с отшиба», т.е. к которым мы, как правило, глухи, кого мы воспринимаем как нелепых, не в силах расслышать их речей, не в силах разглядеть их боли, – признается Толстая. – Они уходят из жизни, мало что поняв, часто недополучив чего-то важного, и уходя, недоумевают как дети: праздник окончен, а где же подарки? А подарком и была жизнь, да и сами они были подарком, но никто им этого не объяснил». При этом писательница ставит своих героев в такие ситуации, где их индивидуальность неизбежно терпит крах. Так, Денисов, герой рассказа «Сомнамбула в тумане» пытается найти выход в мифологической реальности сна и реминисценций из классической литературы. Но в сонном видении Денисов не может найти общий язык с явившимися к нему сквозь время страждущими блокадниками, а символическая сцена в кафе у Бахтиярова пробуждает в главном герое низменное подобоострастие перед сильными мира сего.

Ещё более неординарных и неоднозначных персонажей творит **Владимир Сорокин**. Писатель начинал в рамках направления *соц-арт*, подразумевавшем умелое пародирование соцреалистических канонов. В итоге, однако, писателя увлекла игровая стихия постмодернизма. Прихотливо манипулируя словами, смыслами и произвольно обращаясь с сюжетом, Сорокин ставит под сомнение любые языковые, этические и эстетические константы. В романе «Тридцатая любовь Марины» писатель подробно описывает будни девушки лёгкого поведения и не обременённых излишней рефлексией ее кавалеров. По прихоти автора, героиня по-настоящему влюбляется в простого рабочего – и тут вялое диссидентское повествование немотивированно переходит в... производственный роман соцреализма. Сам же Сорокин не тяготеет ни к тому, ни к другому, ему просто интересно произвольное и бесцельное жонглирование разными культурными контекстами.

Литературная судьба наиболее ярких представителей «деревенской прозы» (В. Распутина, В. Астафьева) и эмигрантов «третьей волны» (Е. Попова, В. Вой-

новича, В. Аксёнова), не лишенная драматизма, складывалась в 1980–1990-е годы по-разному.

Виктор Астафьев¹. Война как состояние не только окружающего мира, но и человеческой души – главная тема Виктора Астафьева. Только в этой непрерывной тотальной битве мало светлого и героического. Писатель намеренно вытравливал из своих произведений возвышенный пафос и патетику, заостря внимание на самых тёмных сторонах бытия. Правда, в отличие от постмодернистов (В. Сорокина, Л. Петрушевской) для Астафьева это не было самоцелью или частью прихотливой садистской игры. Просто он так чувствовал мир.

Вершинным астафьевским произведением 80-х критики единодушно называют «Печальный детектив». Повесть насыщена эпизодами невыносимой жестокости и бессмысленных преступлений. В какой-то мере этот мрачный подтекст мотивирован профессией главного героя – оперуполномоченного Леонида Сошнина.

Фабула повести намеренно деконструирована. Центр тяжести повествования составляют субъективные переживания Сошнина, который пробует себя ещё и на писательском поприще. Таким образом, фамилия героя является «говорящей»: Сошнин – писатель «от сохи». Все переживаемое им в личной и профессиональной жизни становится предметом напряжённого анализа. Астафьев с публицистическим запалом пытается разобраться в причинах сегодняшнего «озверения» народа, видя в этом не только беду народа, но и его вину. «В. Астафьев не жалеет черных тонов в национальной самокритике. Он выворачивает наизнанку те качества, которые возводились в ранг достоинств русского характера. Его не восхищают терпение и покорность – в них писатель видит причины многих бед и преступлений, истоки обывательского равнодушия и безразличия... Русская классическая традиция (Л. Толстой, Достоевский, Некрасов) оставляет возможность прощения преступника. В. Астафьев вступает с этой этической традицией в спор. Он беспощаден к тем, кто посягает на достоинство и жизнь другого человека»², – замечает Г. Нефагина.

Многие критики усмотрели в этой повести народоненавистнические мотивы. Однако беспощадность оценок писателя продиктована той реальной опасностью распада общества, которую он констатирует в своем публицистическом повествовании. Причисляя себя к когорте реалистов, Астафьев не может уходить от подлинной правды жизни, «тем более что в повести есть и персонажи, несущие свет, оставляющие надежду на возрождение в народе утраченных нравственных начал. Это представители старшего поколения – деревенский философ Максим Тихонович, тетка Лина, бабка Путьшиха, тетя Граня»³, – пишет филолог И.К. Сушилина.

«Печальный детектив», как и многие другие произведения Виктора Астафьева, лишён внятного сюжета. Бессюжетность является одной из «визитных карточек» писателя. «Просто мне, лично мне, сюжет в его жёстком каноне не очень важен, – сказал писатель в одном из последних интервью. – Это не значит, что он не нужен, но они – сюжет и фабула – присутствуют, организуют материал у меня в той мере, в какой диктуют и моя природа, и свободная форма материала, и естественное течение жизни. Наиболее, к примеру, сюжетный мой «Печальный детектив» – очень короткий (7 листов) роман – работался очень непросто. Я навалил уже листов че-

¹ О творчестве В. Астафьева и других упомянутых здесь писателей см. также гл. 12 (II ч.).

² Нефагина Г.Л. Русская проза конца XX века: Учебное пособие. – М., 2005. – С. 135.

³ Сушилина И.К. Современный литературный процесс в России. – М., 2001. – С. 82.

тырнадцать, а вещь всё не выстраивалась, рассыпалась. Попробовал растащить написанное по рассказам – тоже не получается. И я его надолго забросил. Но как только возникло слово «роман» – материал сразу сюжетно организовался по природе детектива, и то не очень. Да и где, в самом деле, сюжет у Гоголя, к примеру, в «Тарасе Бульбе»?

В 1990-е годы В.П. Астафьевым создана и его главная книга о войне – роман «Прокляты и убиты». В 1994 году писателю была присуждена Российская независимая премия «Триумф». В 1995 году за роман «Прокляты и убиты» В.П. Астафьев был удостоен Государственной премии России. С сентября 1994-го по январь 1995-го мастер слова работает над новой повестью о войне «Так хочется жить», а в 1995–1996 годах пишет – тоже «военную» – повесть «Обертон», в 1997 году он завершает повесть «Веселый солдат», начатую в 1987 году.

Валентин Распутин. Валентин Распутин, несмотря на свою формальную принадлежность к представителям «деревенской» прозы, далёк от идеализации сельского патриархального уклада XX века. Распутин чужд так называемого народопоклонства, он безжалостно вскрывает суеверие, языческие пережитки, пассивную сентиментальность, присущие жителям современной деревни. Путь к исправлению этих пороков он видит в почвенничестве, панславизме, обращении к идеям Православия.

Повесть «Прощание с Матёрой» (1976) была создана Распутиным в эпоху заката «деревенской прозы». Этот факт сказался на особенностях проблематики и темы произведения. По сюжету Матёра – остров на Ангаре должен уйти под воду – поскольку ниже по реке строят плотину для электростанции. В этой ситуации вода неизбежно поднимется, разольётся и затопит деревню на острове. Поэтому местные жители должны покинуть свои дома и переселиться на правый берег Ангары.

Для жителей Матеры переселение из затопляемой деревни, где прошла вся их жизнь, на новое место равносильно смерти. В их сознании возможный переезд приобретает апокалиптический масштаб: будто свет «пополам переломился». Если раньше крестьянин осознавал себя звеном в вечной движущейся цепи времен, человеческих судеб, то теперь, когда Матера «сошла с привычного хода», самым драматическим образом обнажились все изломы народной души.

М.М. Дунаев заметил, что одной из причин этого излома явилось разрушение в Матёре единственной церквушки. Отсюда – пробуждение в местных крестьянах смутных языческих начал и тягостное ощущение богооставленности. Однако герой рассказа мальчик Саня не имеет ни малейшего представления о защищающей сути крестного знамения, а старуха Анна в своих метафизических блужданиях в какой-то момент приходит даже к чуждым национальному самосознанию идеям реинкарнации души. Подлинной носительницей традиционных нравственных начал в повести является старуха Дарья. Полемизируя с внуком Андреем, не понимающим, почему его бабка отказывается от переезда на другое место, она мягко поучает: «Я мало видала, да много жила. На че мне довелось смотреть, я до-о-олго на его смотрела, а не походя, как ты». На жизнь Дарья взирает не только своими глазами, но и мудрым взором предшествующих поколений, твердо знавших свое место в жизни.

Залогом такого видения в «Прощании с Матёрой» является ориентация Дарьи на ценности русского православия. Пытаясь уберечься от насаждаемого младшим поколением чуждого ей богоборческого уклада, старуха в непрестанных молитвах просит у Бога прощения и за несознательных «строителей», и за собственное несовершенство, и за сварливый ропот своего грубоватого старика. «Дарья зрит в корень, знает о власти дьявола и приверженности людей греху, губящему жизнь.

Она говорит о необходимости хранить в себе душу, тем храня в себе и образ Божий»¹, – одобрительно писал, обращая внимание на религиозный пласт повести, М.М. Дунаев.

В одном из своих интервью Распутин говорит о необходимости культивировать в каждом человеке религиозные чувства, что называется, с младых ногтей: «Я недавно прочитал одну из повестей Льва Бородина, моего земляка. Он прожил долгую и сложную жизнь, дважды отсидел в лагерях. Так вот он говорит, что, если человек в детстве не смог прийти к Церкви, потом ему приобщиться к приходской жизни очень трудно. Надо, чтобы храм, Церковь были заложены в человека с раннего детства, с первыми понятиями о мире и жизни».

Торжества христианского мировоззрения в «Прощании с Матёрой» так, увы, и не происходит. В конце концов в повести одерживает верх мрачное языческое существо – таинственный Хозяин острова, который тоскливым воем провожает погребаемую под водой землю.

Проблема перевёрнутых категорий добра и зла вновь была поставлена Распутиным в повести «Пожар» (1985), логически продолжающей идеи «Прощания с Матёрой». Автор и сам подчеркивает эту преемственность: в «Пожаре» мы вновь встречаем наживающуюся на беде Клавку Стригунову, которая в своё время первой бежала с острова Матёра, да и сама Сосновка, в которой происходит действие повести – тот самый новый посёлок, в который переезжали жители Матёры. Спустя десять лет писатель ставит своеобразный эксперимент, пытаясь проследить, что же случилось с героями его прежней повести, как повлияли на них перемена условий жизни, рода занятий, новые исторические реалии.

В повести «Прощание с Матерой» персонаж по имени Петруха, не дожидаясь поджигателей, преднамеренно опережая их, собственноручно сжигает родную избу. Горящая изба символизирует всеобщий пожар, самосожжение, саморазрушение России. Не случайно показываемое в произведении событие характеризуется необычайной обобщенностью: «Пылало так, что не видно было неба. Далеко кругом озарено было этим жарким недобрый сиянием...» Эсхатологический пафос «Прощания с Матёрой» усугублён в «Пожаре»: к стихии воды, разрушающей национальный уклад теперь прибавилась не менее деструктивная стихия огня.

Главный герой повести – Иван Петрович Егоров – представитель уходящего поколения людей, «живущих по совести». Он не может смириться с эгоцентризмом людей, которые даже в экстремальной ситуации тянут одеяло на себя. Их Егоров презрительно именуется «архаровцами». «Устами героя автор называет вещи своими именами – в нашем обществе рушится нравственный закон, происходит подмена: черное назовут белым, и все примут это за истину. – пишет И. Сушилина. – Для Распутина последствия такой подмены равносильны гибели. Отсюда – открытый публицистический пафос его повести, отсюда – преобладание идеи над образом, в чем упрекали его некоторые критики».

Погружение в злободневную публицистику на рубеже 1980–1990-х годов оказалось для Распутина совершенно закономерным. Известен ряд острых статей о выступлениях писателя, относящихся к этому периоду, о возрождении духовности, о загрязнении озера Байкал. В забвении писательского труда Распутина тогда упрекали многие коллеги, в частности, Виктор Астафьев. В определённый момент масштаб этого кризиса оценил и сам Распутин: «Что касается моей литературной работы, то где-то с 1993-го я понял, что превращаюсь чуть ли не в пепел, потому

¹ Дунаев М.М. Православие и русская литература. Т. 6 (Ч. 1). М., 2004. С. 461.

что общественная работа требовала сердца, требовала горячности. Было ощущение, что ты настолько раскалился, что можешь лопнуть. И тогда я стал осторожнее, хотя не отказался от этой деятельности, по-прежнему приходится этим заниматься, не заниматься нельзя – и решил вернуться к литературе. Стал писать рассказы, написал повесть «Дочь Ивана, мать Ивана».

Главная героиня этой книги, не дождавшись наказания обидчика своей дочери, доводит дело до самосуда. Распутин посчитал, что если государство не защищает человека, то человек как-то должен защищать сам себя. Здесь его воззрения закономерным образом вступили в конфликт с православным миропониманием. Из-за этого работа над повестью затянулась, писатель периодически бросал начатое, переключаясь на сочинение небольших рассказов. Но однажды один батюшка, с которым довелось беседовать Распутину, косвенно одобрил рискованный замысел писателя, философски заключив: «Что ж – на войне как на войне». Распутин довёл свой замысел до конца. «Я пожалел, что прежде не слышал этих слов, – заметил он. – И важно, что они были сказаны батюшкой. Действительно, идет война. Война на уничтожение нас как народа, как людей».

Евгений Попов. С именем ещё одного известного сибирского писателя (волею случая оказавшегося в эмиграции) Евгения Попова связаны процессы кардинального размыwania романной формы. Евгений Анатольевич Попов родился в 1946 году в Красноярске, окончил Московский геологоразведочный институт имени Серго Орджоникидзе. В большую литературу вошёл с благословения Василия Макаровича Шукшина, который написал предисловие к публикации двух рассказов в журнале «Новый мир» (1976). Тогда Шукшин выдвигал три тезиса: в основе рассказов Попова лежит занятный анекдот; в них звучит подлинно живая народная речь; в них буйным цветом расцветает едкая ирония, которую, по мнению великого писателя, дебютанту следовало решительно преодолевать.

Попов, однако, не внял этим доброжелательным советам. В тот период его короткие рассказы были построены на нелепых историях, для которых не характерна причудливая фабула, но почти всегда присутствует какой-нибудь неожиданный нюанс (у мужика на ярмарке, пока он слушал радио, украли золотые часы или как в самолете вдруг кастрировали кота).

В 1978 году Е. Попова принимают в Союз писателей СССР, а уже в 1979 – включают за участие в неподцензурном альманахе «Метрополь» (в нём литератор выступил в качестве автора и одного из пяти редакторов-составителей).

Успех романов «Душа патриота», «Прекрасность жизни» и «Мастер Хаос» сделали Евгения Попова одним из наиболее известных современных русских писателей своего поколения. Книги выходили в Англии, Германии, Дании, Италии, Китае, США, Франции, Японии и других странах.

Подлинную славу Попову принёс роман «Душа патриота, или Различные послания Ферфичкину», написанный в 1979 году. В предисловии писатель сообщает, что он лишь публикатор переписки некоего Евгения Анатольевича Попова, сознательно дистанцируя себя от героя-повествователя, но при этом сохраняя свои фамилию, имя, отчество. Исследователи связывают такое самоотчуждение с реакцией художника на ту ситуацию, которая в культуре последних десятилетий получила наименование «смерти автора». Концепция «смерти автора» разрушает понятие автора как сознательного и суверенного творца собственного произведения, отрицает представление об авторе как о единоличном творце-демиурге художественного мира, определяющем и создающем некий единый «канонический смысл произведения». «Автор «Души патриота...» пытается выжить, сохранить ощущение

себя как творца или, во всяком случае, хоть как-то нейтрализовать собственную «ретрансляционность» во многом с помощью самоиронии, которая является, может быть, и не единственным, но, во всяком случае, основным способом борьбы автора за ощущение своего бытия как бытия творца (в противовес ощущению собственного бытия как бытия ретранслятора). Иными словами, в «Душе патриота...» автор борется с ситуацией собственной смерти с помощью самоиронии», – замечает Р. Черкасов.

Собственная смерть преодолевается сквозь гиперболизированную ситуацию смерти Леонида Ильича Брежнева, чьи похороны описаны в повести крайне своеобразно. Иронизируя, Попов строит свое повествование о траурных днях в Москве как «траурное блуждание» своих героев. Автор 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 по ходу Попов рассказывает различные истории и из своей жизни, и из жизни приятелей.

В повести особой семантикой наделён эпизод чаепития у телевизора в день похорон ТОГО, КТО БЫЛ. Весь эпизод проецируется на фразу из Ф.М. Достоевского: «свету ли провалиться, или вот мне чаю не пить?», которую произносит один из героев «Записок из подполья». Показательно, 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, травмированном 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.

При этом писатель не склонен во всем винить самого советского человека, который как будто бы по собственной воле замкнулся в узком, но комфортном обывательском мирке. Скорее Попов видит своих героев эгоистами и обывателями поневоле, как поневоле оказались в николаевскую эпоху «лишними людьми» и Чацкий, и Онегин, и Печорин, и Рудин. Но оказывается, что ирония не всеобъемлюща и не все разрушается от прикосновения иронии, остается и нечто незыблемое, прошедшее проверку смехом. Из повести недвусмысленно следует, что герои отнюдь не собираются приравниваться к новым обстоятельствам – точно так же как сам Попов отказывается следовать выработанным канонам романа и способам обрисовки характера главного героя. Таким образом, по замечанию Марка Липовецкого, Попов, как истинный постмодернист, использует авторскую маску как средство сокрушения культа писателя, «владельца Истины».

О своей дальнейшей литературной судьбе Попов поведал в одном из интервью: «После удаchi романа «Душа патриота» я написал следующий – «Прекрасность жизни». Роман имел форму такого литературного бутерброда: в каждой главе было два рассказа, а между ними – цитата из советских газет двадцатилетней давности. Создавался эффект – жизнь государства и частная жизнь. Газеты призывают строить БАМ, а народ живет своими маленькими радостями, кто-то пьет, кто-то ворует, причем делает это в согласии с государством. Потом последовало «Накануне накануне» – это, как назвал его в своей статье редактор «Знамени» Сергей Чупринин, «римейк знаменитого тургеневского романа. Мне было интересно осмыслить, как за последние двести лет изменилась наша интеллигенция. Выяснил – никак. Так же болтает и ничего не делает. Ну, а «История зеленых музыкантов» представляет

собой 300-страничный комментарий к несуществующему тексту. Я в этих комментариях разьясняю какие-то вещи, которые сегодняшние молодые люди не знают, они ведь сейчас живут, как иностранцы в чужой стране. В 2002 вышел роман «Мастер Хаос». Это такая пародия на псевдонаучные тексты и в то же время рассказ о жизни в постсоветскую эпоху. Люди стали жить по-другому, на Запад ездить, а по сути своей остались такими же дикими, какими были раньше».

Владимир Войнович. Так же свысока на низменные устремления некоторых советских обывателей смотрел в своих книгах и другой видный представитель литературы русского зарубежья 1980-х годов Владимир Войнович. Писатель воскресил литературный типаж маленького человека, поставив его как в условия сурового военного времени, так и проследив его бытие в благодатную эпоху Застоя. Кроме того, Войнович ещё более решительно, чем Евгений Попов, размывает в 80-е традиционную форму романа.

Владимир Николаевич Войнович родился 26 сентября 1932 года в Душанбе. Отец – журналист, мать – преподаватель математики. В мае 1941 года с отцом переехал в Запорожье, пережил войну, эвакуацию, много скитался по территории СССР, проживал в Ставропольском крае, в Куйбышевской области, в Вологодской области, опять в Запорожье и Крыму. В 1951 его призывают на четыре года в ряды Советской Армии, где он сочиняет свои первые стихотворения.

В 1960 году будущий писатель переехал в Москву, где устроился редактором на Всесоюзное радио, безуспешно пробовал себя на поприще поэта-песенника. Всесоюзную известность получили его «Песня космонавтов» («На пыльных тропинках далеких планет останутся наши следы»), «Рулла, ты, Рулла» и др.

После выхода в «Новом мире» повести «Мы здесь живем» (1961) ее автора приняли в Союз писателей СССР. В 1960-е годы одна за другой появляются новые повести Войновича: «Расстояние в полкилометра», «Два товарища», «Хочу быть честным», «Путем взаимной переписки». В 1960-е Войнович активно включился в борьбу за права человека. Его произведения перестают печатать, тем более что в 1969 году он опубликовал за границей «Жизнь и приключения солдата Ивана Чонкина» (1-й том), роман-пародию на поток массовой литературы о военных подвигах и героизме.

Несмотря на то, что некоторые критики приписывали главному герою романа Войновича мифологические черты Иванушки-дурачка, нелепого трикстера, Войнович настаивает на реалистичности своего детища. «Чонкин – образ собирательный, – заметил Войнович в одном из интервью. – Я четыре года служил в армии, за это время у меня накопилось много впечатлений, которые затем нашли свое воплощение в романе. А что касается самой фамилии Чонкин, то она действительно реальна. Однажды я увидел солдата, который поразил мое воображение какой-то совершенной несуразностью. Я спросил своего приятеля, кто это, и он мне сказал в ответ: «Ты разве не знаешь? Это Чонкин». Потом этот Чонкин стал у нас притчей во языцех. И наш командир майор Догадкин, когда сердился на кого-нибудь, начинал топтать ногами и кричать, что отправит на конюшню вместо Чонкина»¹.

Однако, история, которая произошла с Чонкиным, и впрямь необычна: его, непутевого солдата-неумеху, послали в деревню Красное (бывшее Грязное) охранять вышедший из строя аэроплан да и забыли за ненадобностью того и другого. Чонкин влюбился в деревенскую почтальоншу, переправил самолет к ней на огороды и занялся крестьянским трудом. Когда по доносу анонимщика-соседа «верхи» пос-

¹ Войнович В. «Чонкин в Америке» // «Труд», 2000, № 198.

читали его за немецкого диверсанта, и советские солдаты оцепили Нюркину хату, Чонкин вступил в бой и выиграл его.

«Жизнь и необычайные приключения солдата Ивана Чонкина» сам автор определил как «роман-анекдот». Одни критики возводят генетику этого жанра к сатирическим повестям Гоголя и Салтыкова-Щедрина. Другие ставят под сомнение саму правомерность сочетания «роман-анекдот». Так, В.Г. Магнитова считает, что вся соль анекдота – в краткости, а растянутый роман уводит от читателя комическую фабулу, аннигилирует анекдотическое начало. Словно внимая этим критическим выводам, Войнович после своей вынужденной эмиграции в Германию (в 1980 году) осваивает форму короткого рассказа. В одну из таких миниатюр «Роман (трагедия)» (1984) писатель пытается вместить проблематику, свойственную эпическим произведениям. Само название этой миниатюры подготавливает читателя к восприятию многопланового сюжета. Войнович оправдывает эти ожидания: герой рассказа сочиняет роман о любовном треугольнике – «писатель, его жена и его возлюбленный – художник». Все мучают друг друга, а в конце книги дружно кончают с собой посредством отравления. Закончив рукопись, автор-эмигрант приносит её своему издателю, но тут выясняется, что точно такой роман уже был напечатан около двух лет назад. Незадачливый писатель хочет обратиться к врачу, но передумывает, чтобы засесть за написание точно такого же произведения в третий раз!

Деконструирует Войнович и жанры драматургии. В одноактном водевиле «Фиктивный брак» действует персонаж Отсебякин. «Фамилия хотя и простая, но редкая, – признаётся он. – Я лично однофамильцев своих не встречал. А когда в командировках бываю, в справочных обычно интересуюсь, нет ли там какого-нибудь местного Отсебякина. И ответ всегда один: не значит. А поскольку у меня нет ни папы, ни мамы, ни тети, ни дяди и никаких других родственников, я думаю, может, я вообще на всей земле один Отсебякин остался. И все равно. Никакого уважения». Так, водевиль, обычно увязываемый с любовными томлениями героев превращается в грустный фельетон о желании советских граждан заполучить определённые привилегии всеми правдами и неправдами.

Василий Аксёнов. Тяжёлые экономические периоды советской эпохи получили неоднозначное отражение в псевдоисторическом романе Василия Аксёнова «Остров Крым». Роман этот был написан в 1979 году, опубликован за границей в 1981-м, на родине – в 1990-м. По сюжету, в 1920-м году, 20 января, произошло историческое событие. В этот день деморализованная Добровольческая Армия в панике грузилась на пароходы, чтобы покинуть родину, где победила пролетарская армия. Двадцатидвухлетний лейтенант Ричард Бейли-Лэнд, сменный командир одной из башен главного калибра на линейном корабле «Ливерпуль», был слегка с похмелья. Вооружившись карабином, офицер заставил своих пушкарей остаться в башне; больше того, развернул башню в сторону наступающих колонн и открыл по ним залповый огонь гигантскими шестнадцатидюймовыми снарядами. По причине вмешательства английского лейтенанта случилось так, что Крым не был завоеван красноармейцами.

Эти допущения позволили Аксёнову 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 аксёновского внимания – семья Лучниковых: три поколения. Старший в роде – Арсений Николаевич Лучников, эвакуант, бывший офицер Доброволь-

ческой армии, представитель того поколения, которое первым изолировалось от страны Советов. Он отстаивает идею независимости Крыма – залог благоденствия, благополучия и изобилия. Однако сын Арсения Андрей вместе со своими «одноклассниками» организует общественное движение, которое получило название СОС – Союз Общей Судьбы. Воплощение идеи общей судьбы Крыма и СССР требует добровольного присоединения острова к исторической метрополии. В итоге 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».

Сам Аксенов отмечал, что ставил перед собой задачу создания образа «современного западного мира перед лицом тотальной агрессии и механического поглощения. Жители Крыма, с одной стороны, склонны идеализировать идею социализма, а с другой – не могут понять, как достижения островитян могут быть отвергнуты исторической родиной. Как видим, его опасениям и прогнозам сбыться не было суждено. Сейчас в мире всё происходит с точностью до наоборот: расщеплённое и ослабленное внутренними противоречиями постсоветское пространство оказалось беззащитно перед экспансией «рыночно»-либеральных идей. Роман Аксенова ныне полностью утратил свою актуальность. Он (по нашему мнению. – *Л.Т.*), воспринимается либо злобной насмешкой, либо нелепой фантазмагорией.

Основные понятия

Деревенская проза, почвенничество, мифологизация, постмодернизм, реализм, соц-арт, соцреализм.

Литература¹

Соч.: С. Каледин. Смирненное кладбище. Стройбат: Повести. – М., 1991; Шабашка Глеба Богдышева: Повесть. – М., 1991; Е. Попов. Веселие Руси. – Анн-Арбор, 1981; Жду любви не вероломной. – М., 1989; Прекрасность жизни. – М., 1990; Самолет на Кельн. – М., 1991; Накануне накануне. – М., 1993; Душа патриота. – М., 1994; Подлинная история «зеленых музыкантов». М., 1998; Д. Рубина. Рисунок Леже: Житейские сцены и двух действиях. – [Б. м.], 1981; Дом за зеленой калиткой. – Ташкент, 1982; Любка // Огонек. 1989. № 25; Двойная фамилия. – М., 1990; Яблоки из сала Шлицбугера // Огонек. 1992. № 44; Глаза героя крупным планом // Время и мы. 1995. № 130; «Вот идет Мессия!» – М., 1996; Уроки музыки. – Иерусалим, 1996; Осебе. Я – офеня // Знамя. 1997. № 4; Ангел-конвойный. – М., 1997; Последний кабан из лесов Понтеведра // Дружба народов. 1999. № 4.

Лит.: Абрамова В. Когда же пойдет снег?.. // Детская литература, 1979, № 3; Агеев А. Превратности диалога // Знамя. 1990. № 4; Аннинский Л. Бедный Йорик // Дружба народов. 1988. № 5; он же. Отсечено? Отрублено? Отрезано? // Дружба народов. 1996. № 10; Анпилов А. Русское искусство и современность //

¹ Рекомендуемую литературу о творчестве В. Астафьева, В. Распутина, В. Аксенова, В. Войновича см. в главе 12 (ч.2).

Книжное обозрение. 1994. № 38; *Быков В.* Обоснованная тревога // Знамя. 1989. № 8; *Быков Д.* Вот придет Буккер // Октябрь. 1995. № 1; *Вишневский А.* О поэтическом мире Евгения Попова // Russian Language Journal. 1991. Vol. XLV; *Дунаев М.М.* Православие и русская литература. Т. 6. – М., 2004; *Жуховицкий Л.* Открытия – впереди // Юность. 1983. № 11; *Кирсанов В.* Эскиз к портрету // Нева. 1985. № 12; *Латынина А.* Жесткая проза // Литературная газета. 1987. М., № 24; *Марченко Алла.* «...С прекрасным видом на Ершалаим» // Новый мир. 1997. № 3; *Нефагина Г.Л.* Русская проза конца XX века Учебное пособие. – М., 2005; *Орлицкий Ю.* Роман... с газетой // Октябрь. 1992. № 3; *Питляр И.* До смешного жаль... // Новый мир. 1995. № 5; *Русина М.* Мир формирующейся души // Литературная учеба. 1980. № 5; Русские писатели и поэты. Краткий биографический словарь. – М., 2000; *Солженицын А.И.* «Угодило зёрнышко промеж двух жерновов» // Новый мир. № 6. 2000; *Сушилина И.К.* Современный литературный процесс в России. – М., 2001; *Фрейдин Г.* Или они (мы?) напрасно жили?: Михаил Горбачев глазами Евгения Попова (с эпилогом о Ельцине). – Станфорд, 1992; *Чупринин С.* Предвестие. Заметки о журнальной прозе 1988 года // Знамя. 1989. № 1; *Шкловский Е.* Идущие вослед // Знамя. 1988. № 4; *Шульпяков Г.* Небесный конвой // Независимая газета. 1998. 22 января.

Глава 5

Русская драматургия 1980–1990-х годов. Перестройка в судьбе театра и драматургии

Перестроечные процессы, начавшиеся в нашем обществе с конца 80-х годов, коренным образом изменили и культурную ситуацию в нашей стране. Однако постижение нового времени в условиях предоставленной свободы оказалось не менее трудным делом, чем борьба за эту свободу в застойные годы.

Драматурги, как и большинство деятелей искусства, переживали растерянность перед стремительно, непредсказуемо развивающейся жизнью, хотя много сделали для наступления перемен. Правда, во многих случаях пауза в творчестве драматургов и деятелей театра объяснялась мудрым желанием не бежать, а остановиться, чтобы понять смысл происходящего, Надо было научиться жить во Времени, которое наступило.

Политический театр. Прежде всего драматургия перестройки пережила всплеск политической драмы, в атмосфере интереса к «белым пятнам» нашей недавней истории. Писатели в этой области оказались значительно активнее учёных-историков, создавая художественные версии на исторические, недавно запретные темы, среди которых главенствовали темы революции и гражданской войны часто в неожиданном освещении, или «антисталинская тема», или тема ГУЛАГа. Повесть **А. Рыбакова** «**Дети Арбата**» и драма **М. Шатрова** «**Дальше... дальше... дальше...**» были первыми и приняли на себя ураган справедливых и несправедливых критических ударов. Как скоро выяснилось, в советской литературе уже давно существовали подобные произведения, запрещённые 20–30 лет назад, и только теперь опубликованные.

К нам вернулись, наряду с романами, пьесы **А. Солженицына** («**Пленники**», «**Республика труда**»), «**Колыма**» **И. Дворецкого**, «**Анна Ивановна**» **В. Шаламова**, «**Брестский мир**» **М. Шатрова**, «**Тройка**» **Ю. Эдлisa**, «**Четыре допроса**» **А. Ставицкого** и др. В центре этих пьес – драматические страницы нашей революционной истории, человек, проходящий через различные стадии политического террора, и проблема противостояния тоталитарной системе. Давно написанные и вновь создаваемые пьесы этого ряда отличаются жанровым разнообразием, условными формами, высокой степенью обобщённости, притчевостью. Например, пьеса **А. Ставицкого** «**Четыре допроса**» выдержана в жанре психологической драмы-поединка; пьеса **А. Казанцева** «**Великий Будда, помоги им!**» – притча, основанная на приёмах антиутопии; сатирический памфлет **В. Войновича** «**Трибунал**» тяготеет

к театру абсурда. «Паратрагедией» назвал свою пьесу «Чёрный человек, или Я, бедный Сосо Джугашвили» В. Коркия. Это трагифарс в стихах о двух злодеях, «достойных» друг друга, Сталине и Берии. Здесь мастерски спародированы сюжетные ситуации, герои, тексты шедевров мировой и отечественной драматургии («Борис Годунов» и «Маленькие трагедии» Пушкина, «Гамлет» Шекспира). Впервые в этой пьесе и в знаменитом спектакле Студенческого театра МГУ были выведены недавние «неприкасаемые» в гротескном, пародийном освещении. Однако же не случайно М. Шатров так и не уводит Сталина со сцены в пьесе «Дальше... дальше... дальше...». О серьёзной опасности возрождения тоталитаризма предупреждает и пьеса В. Коркия: «Но миф о бедном Сосо Джугашвили лишь только начинается», имея в виду не только отечественную историю, но и современное состояние мира.

Социально-психологическая драма. Перестроечные процессы вскрыли такие стороны нашей жизни, которые ещё совсем недавно принято было не замечать, как нетипичные, не свойственные социалистической действительности и проходившие лишь по ведомству «их нравы». Современная пьеса на тему нравственности резко ужесточилась, в её содержании усилилось «аналитическое исследование» простого человека в сфере быта.

Впервые с начала XX века в конце его зазвучали слова «дно жизни». Проститутки и наркоманы, бомжи и неформалы, уголовники всех мастей, от взяточников до рэкетиров и киллеров наводнили экран и сцену настолько, что в критике обоснованно зазвучало беспокойство по поводу «чёрного реализма», «шоковой терапии», «театра жестокости». Подводя итоги перестроечных сезонов, театральный критик В. Дмитриевский писал о «перевернутом мире», изображаемом в современных пьесах, мире, приметами которого «стали жестокость, насилие, шантаж, вероломство, животный секс, блатные нравы...»¹ Чрезмерное увлечение подобным материалом, при невысоком художественном освещении, рождало неоконъюнктурную «чернуху».

Надо отдать должное драматургам «новой волны», чьи лучшие пьесы возглавляли репертуарные списки периода перестройки. Среди лидеров театральных сезонов 1987–1989 годов оказались «Звёзды на утреннем небе» А. Галина, «Свалка» А. Дударева, «Сад без земли» и «Дорогая Елена Сергеевна» Л. Разумовской, «Женский стол в охотничьем зале» и «Ночные забавы» В. Мережко, «Спортивные сцены 1981 года» Э. Радзинского, пьесы Л. Петрушевской и Н. Коляды.

Первое, что бросается в глаза в пьесах Л. Петрушевской, это перегруженность бытом. Герои, кажется, ничего не способны замечать вокруг себя, кроме постоянных семейных неурядиц, нехватки денег и поисков способов найти их. Быт сгущён, сконцентрирован до такой степени, что представляется единственной всеобъемлющей реальностью. Быт – плен, люди же мечутся в этом плену, либо отбиваясь от нескончаемых проблем, либо молчаливо и покорно неся их бремя. В этом легко убедиться, прочитав диалоги героев в пьесах «Чинзано», «День рождения Смирновой», «Уроки музыки», «Любовь», «Три девушки в голубом» и других. Мир людей обочины, малозаметное население «хрущёвок», бараков, подвалов, богом забытых городков и посёлков – целый материк, открытый и продолжающий открываться с болью и сочувствием в драматургии Н. Коляды, одного из самых репертуарных современных драматургов. «Мурлин Мурло», «Рогатка», «Полонез Огинского», «Сказка о мёртвой царевне», «Уйди-уйди» – не случайно привлекают к себе внимание читателей и зрителей и вызывают, впрочем, как и пьесы Л. Петрушевской, неоднозначные оценки.

¹ Дмитриевский В. Кто заказывает музыку? // Театр, 1989, № 12. – С. 61.

Современная драматургия на социально-бытовую тему, особенно в перестроечное десятилетие, соприкоснулась с такими течениями в западно-европейском театре, как «театр жестокости», «театр абсурда», парадокса, заглянув в обжигающую своей неприглядностью жизнь «на пределе». Место действия многих пьес – морг («... Сорри» А. Галина), камера смертников, тюрьма («Казнь», «Свидание» Л. Петрушевской), сумасшедший дом («Вальпургиева ночь, или Шаги командора» В. Ерофеева), свалки и кладбища как среда обитания («Свалка» А. Дударева, киносценарий Э. Рязанова «Небеса обетованные», «Аскольдова могилка» А. Железцова и «Кладбищенский ангел» А. Максимова).

Заметно ужесточились проблемы и конфликты в подростковой и юношеской драматургии. «Кабанчик» В. Розова, «Дорогая Елена Сергеевна» и «Домой!» Л. Разумовской, пьесы журналистов, пишущих на молодёжные темы («Ловушка № 46, рост второй», «Между небом и землёй жаворонок вьётся» Ю. Щечкочихина и «Вагончик» Н. Павловой), написанные совсем недавно «Путешествия на краю» И. Савельева (пьеса удостоена «Антибукеровской премии») и «Клинч» А. Слаповского акцентируют внимание на большой современной проблеме: «Как трудно быть молодым!»

Жестокость в качестве «шоковой терапии» не может, однако, быть бесконечной, Недуг недостаточно выявить, продемонстрировать. Важнее понять, как его преодолеть. Своими раздумьями по этому поводу поделился в интервью незадолго до смерти В.С. Розов, старейший наш драматург, всё творчество посвятивший нравственной проблематике, проповеди добра и человечности, воспитанию юношества: «То, что мы своими руками сделали в своей же стране, это настоящая историческая трагедия... То, что я вижу вокруг, могло бы вылиться в трагедию, достойную Софокла или Еврипида, но никак не Розова. Или в хлёсткую сатиру. К счастью, настоящий драматург должен быть добрым...»¹ В связи с этим можно вспомнить и давние «размышления оптимиста», другого нашего замечательного драматурга А. Володина: «Жестокое, ничтожное, подлое можно описывать в той степени, в какой это обеспечено запасом доброты и любви, как бумажные деньги должны быть обеспечены золотым запасом. Достоевский имел право на Смердякова и папу Карамазова потому, что у него были Алёша, Настасья Филипповна, и Мышкин, и мальчик Коля...»²

Лучшие из современных драматургов обладают таким «золотым запасом». В 1980–1990-е годы заметно поутихли волны «чернушной» литературы, и «новая драма» (очень условное определение нынешнего состояния литературы для театра) больше пишет не столько о болезнях и их причинах, сколько о последствиях, о способах выжить, сохранить человеческое в человеке. Об этом – пьесы В. Гуркина («Любовь и голуби», «Прибайкальская кадрили»), М. Ворфоломеева («Срок проживания окончен», «Лето»), С. Лобозёрова («Семейный портрет с посторонним», «... его алмазы и изумруды»), новые пьесы Л. Зорина, А. Казанцева, М. Рощина, А. Галина. Незаметно рядом с «новой волной» сформировалось драматургическое братство молодых, но уже заметно влияющих на современный театральный репертуар писателей: Н. Коляда и М. Угаров, Е. Гремина и М. Арбатова, О. Михайлова, А. Шипенко, А. Железцов, О. Ернев, И. Шприц, А. Слаповский, К. Драгунская, М. Курочкин, О. Мухина, совсем юные О. Богаев и В. Сигарев и многие другие. Им повезло со временем, в котором они хотят сказать Своё Слово. Молодая драматургия, продолжая развивать лучшие традиции отечественного театра на новом историческом этапе, пытается подняться над бытом и вспомнить о вечном, непрехо-

¹ Розов В. Театром омываю душу // Российские вести. 1995. 23 ноября.

² Володин А. Для театра и кино. – М., 1967. – С. 308.

дядем. По признанию одного из них, «многие остановились, словно почувствовав объём мира, и в этом пространстве вдруг снова зазвучали вечные вопросы. Жизнь и смерть, Бог и дьявол, концы и начала, естественность и искусственность нашего мира» – вот малая часть тем, которые возникали в пьесах нового поколения драматургов¹. Им интересна человеческая душа в её связи с миром, иногда вне непосредственной привязанности героя к сегодняшнему дню, к конкретной ситуации, в их пьесах категории пространства и времени подчас весьма условны (например, «Правописание по Гроту» М. Угарова, «Сахалинская жена» Е. Греминой, «Таня-Таня» О. Мухиной, «Кухня» М. Курочкина). Современная «новая» драма ещё недостаточно «освоена» театром в силу её непривычного литературного качества, художественного новаторства, требующего иных постановочных средств. И тем не менее процесс сближения театральных режиссёров с новой драмой очевиден.

Споры о герое в современной драматургии. Когда мы говорим о герое литературы того или иного времени, то по давней привычке имеем в виду прежде всего героя положительного, чей характер созвучен всему лучшему, новому, передовому в этот период жизни общества. Для искусства социалистического реализма было первостепенной задачей создание именно такого образа: героя революции, героя войны, энтузиаста труда, новатора, «корчагинца», «тимуровца» наших дней, образца для подражания. Естественной в этом процессе была, наряду с художественными открытиями, заштампованность и самого героя, и конфликта (особенно в драматургии), как противостояния резко полярных «положительного» и «отрицательного» персонажей. Однако в широком смысле слова, «наш современник» – это и всякий человек, живущий в одно время с нами. Драматургия на протяжении последних десятилетий стремится преодолеть устоявшиеся штампы и обратить внимание на тревожные процессы в нравственной атмосфере нашего общества, что, прежде всего, связано со смещением представлений о ценностных нравственных ориентирах. Название пьесы В. Арро «Смотрите, кто пришёл!» символично и звучит «набатно» «Кто мы такие?» и «Откуда это в нас?» – вопросы, волнующие всё наше современное искусство. Испытание человека обстоятельствами жизни, бытовым благополучием и неблагополучием – одна из самых злободневных в драматургии проблем. Бытовой фон многих современных пьес достаточно жёсткий и прежде всего потому, что «не выдаёт» положительного героя. Чаше в поле зрения драматургов – человек «живой вибрации», трудно поддающийся чёткой нравственной оценке, «средненравственный», который становится плохим или хорошим в зависимости от обстоятельств, то есть, как сказал бы Чехов, – «плохой хороший человек».

Не случайно в последние десятилетия не ослабеваает интерес к пьесам **А. Вампилова**. «**Вампиловский сезон**» в театре начался после смерти писателя, которому удалось чутко уловить и талантливо передать утрату в будничной суеде чувства доброты, доверия, взаимопонимания, духовного родства. Смешны и одновременно страшны в своих жизненных установках некоторые его герои: «Любовь любовью, а ... с машиной-то муж, к примеру, лучше, чем без машины» («**Двадцать минут с ангелом**»); «Потому если у человека есть деньги, значит он уже не смешной, значит серьёзный. Нищие нынче из моды вышли...» («**Прошлым летом в Чулимске**»); спекулянт Золотуев в «**Прощании в июне**» – вообще не столько реально узнаваемая, сколько фантазмагорическая фигура – всю жизнь свою положил на доказательство того, что честных людей нет, все или взяточники, или «соучаст-

¹ Драматург. 1993. № 1. – С. 77.

ники». Честны, и то ненадолго, лишь те, кому мало дают, ибо «деньги, когда их нет, – великая сила».

Главный же герой театра Вампилова – это человек средних лет, ощущающий нравственный дискомфорт, недовольство своим образом жизни и «раннюю усталость» от неё. В пьесах Вампилова сильно лирическое авторское осознание судьбы своего поколения и себя самого, на переходе от эйфории молодых людей 1950–1960-х годов, их надежд изменить весь мир, жить по-новому, непременно состояться как личность – к краху личных и социальных иллюзий. Процесс «смены песен», обозначившийся уже в психологической драме 60-х (Арбузов, Розов, Володин, Л. Зорин, В. Панова), в творчестве Вампилова получил высоко художественное обобщение.

Сфера действия в пьесах Вампилова – как правило провинция, таёжная глубинка, окраина большого города. Автор пристально всматривается в быт предместья, в психологию его людей. Однако понятие «предместья» у писателя не столько административно-территориальное, сколько нравственное. Главные герои пьес Вампилова: сельский учитель Третьяков, студенты Колесов и Бусыгин, инженер Зилов, следователь Шаманов – показаны в драматически напряжённые моменты своей жизни, «на пороге», который надо переступить, чтобы расстаться со своим собственным «духовным предместьем». Жизненная ситуация, в которую они поставлены, требует от каждого из них решительного шага, от которого зависит их будущая судьба. Проснуться перед «порогом» или продолжать существование-спячку («Дом, окнами в поле»); броситься в бой за справедливость или стоять в стороне и равнодушно предоставить другим «добиваться невозможного», «биться головой об стену» («Прошлым летом в Чулимске»); признать свой образ жизни бездарным его прожиганием, порвать решительно с прошлым и начать новую жизнь или продолжать воспринимать весь этот кошмар как должное («Утиная охота») – надо всем этим автор заставляет задуматься своих героев едва ли не впервые, приостановив своей волей привычный поток жизни, дав им возможность «осмотреться».

Своеобразным исследованием опустошённой души явилась пьеса Вампилова «Утиная охота». Дважды в пьесе звучит реплика, имеющая прямое отношение к Виктору Зилону: «Если разобраться, жизнь, в сущности, проиграна». Проходя проверку на сыновние чувства, на любовь, дружбу, на гражданскую зрелость, герой по всем параметрам терпит крах, оказывается «человеком без сердца», играющим роль «якобы мученика», несчастного страдальца. В критике до сих пор спорят о «феномене» Зилова, о возможности и невозможности его возрождения к новой жизни, появился даже термин «**синдром Зилова**», означающий точно угаданную Вампиловым «болезнь духа».

Герои пьес поствампиловской драматургии демонстрируют различные проявления этой болезни. Драматургия 80-х, по словам театроведа Б. Любимова, нарисовала групповой портрет «промежуточного поколения» – «людей не очень добрых, но и не так чтоб очень злых, всё знающих про принципы, но далеко не все принципы соблюдающих, не безнадёжных дураков, но и не подлинно умных, читающих, но не начитанных..., о родителях заботящихся, но не любящих; детей обеспечивающих, но не любящих...; жён не бросающих, но не любящих; работу выполняющих, но не любящих...; ни во что не верящих, но суеверных; мечтающих, чтобы общего стало не меньше, а своего побольше»¹¹. Именно таков круг героев в пьесах А. Галина («Восточная трибуна»), В. Арро («Смотрите, кто пришёл!», «Колея»),

¹ Любимов Б. Что может статистика? // Театр. 1984. № 4. – С. 19.

С. Злотникова («Пришёл мужчина к женщине»), Л. Петрушевской («Чинзано», «Лестничная клетка», «Сырая нога, или Встреча друзей»), В. Славкина («Взрослая дочь молодого человека», «Серсо»).

Мещанство быта и мещанство духа давно и страстно волновало **В. Розова**. Его последние по времени работы: «Гнездо глухаря», «Кабанчик», «Хозяин» – о том, как незаметно смещаются представления о нравственных ценностях, как утверждается уродливо-мещанское понимание «престижности». Степан Судаков («Гнездо глухаря»), в прошлом активный комсомолец, добрый человек с прекрасной улыбкой, боевой фронтовик – теперь хозяин современного respectable «гнезда», в котором, как он полагает, все должны быть счастливы. Он утратил нравственный ориентир, не выдержал «испытания сытостью». «Душа его обросла телом» настолько, что стала глуха к болям даже самых близких людей: дочери, сына, жены, подруги юности. «Не засоряйте мне голову всякими мелочами... Меня нет, я отдыхаю» – такова теперь его жизненная позиция. Сам по себе Степан Судаков скорее герой трагикомический. А вот с благословения и лёгкой руки «глухарей» процветают явления и люди более опасные. Драматурги разных поколений, Розов и Вампилов, одновременно усмотрели и представили крупным планом легко узнаваемый тип удачливого, довольного собой человека, внешне очень «правильного», но по сути холодного, расчётливого, жестокого. Таков официант Дима в «Утиной охоте» и зять Судакова Егор Ясюнин в «Гнезде глухаря». Такие не знают душевных терзаний, рефлексий, угрызений совести. «Сильная натура», «человек без нервов», – говорит о Егоре жена Искра. Виктор Зилов рядом с официантом Димой – «божий одуванчик», несмотря на все свои грехи; его «страсти-мордасти» не от силы, а от слабости, он ведь и себя растаптывает. В Диме же он чувствует какою-то непонятную силу, ощущает зависимость от этого опытного «стрелка».

Отсутствие масштабных событий и обыкновенность героев отличают драматургический мир **Л. Петрушевской**. У неё «свой круг» персонажей, городская интеллигенция «средней руки», превратившаяся из недавно беспечных студентов – в младших и старших научных сотрудников разного рода НИИ, контор, с неустойчивой материальной базой и зыбкой жизненной позицией. Указаний на род их занятий как правило в афишке к пьесам нет. Лишь по диалогам можно догадаться, что, например, Паша, Валя и Костя в «Чинзано» – это ничем не примечательные инженеры, так называемые ИТР. Они мало зарабатывают, и также мало им нужно от жизни. Они ни за что не хотят отвечать, просто «живут жизнью», а от проблем, материальных и семейных, отгораживаются пьянством: «Чем хорошо выпить: всё уходит на задний план». Даже смерть матери не может вывести Пашу из этого оцененного. Его слова, что он в последнее время «стал хуже видеть», надо понимать в переносном смысле как самоустранение, самоисключение из реального мира, где надо что-то решать, перед кем-то оправдывать своё существование: «Никому не желаю мешать жить. Не хочу судиться, разговаривать, чтобы они с машиной вещей отъезжали. Да пропади оно пропадом. А я проживу. Они не в силах ничего сделать, молча смотрят на моё падение, а я не падаю, живу».

Не прошёл мимо этого неоднозначного героя и **А. Арбузов**. В последние годы жизни он создал «драматический опус» из нескольких пьес, необычно для него острых и суровых, одна из которых названа символически: «Жестокие игры». В пьесе почти все герои причастны к этим «играм». Родители девушки Нели, подавлявшие любое проявление самостоятельности у дочери, «доигрались» до того, что она сбежала из дома. «Играя» на грани жестокости, Неля, не думая о последствиях, похищает маленького ребёнка, чтобы выдать его за своего, с одной лишь

эгоистической целью: проверить искренность любви к ней Никиты. «Всё играем, играем – наиграться не можем», – с горечью признаётся Маша Земцова после гибели мужа, врача, весёлого, любящего и самоотверженного человека, поняв, что «пробежала мимо своего счастья», что недодала мужу тепла, ребёнку – нежной привязанности, полностью посвятив себя работе геолога и даже гордясь тем, что «не обучена играть в эти игры», то есть любить. Мать Кая «играет в любовь» и заботу о сыне, посылая ему из-за границы трогательные письма, отпечатанные на машинке. «Играют» в большую, дружную семью в доме Никиты, почти не видя друг друга, занимаясь своими проблемами и собираясь вместе лишь за праздничным столом, как на ритуальное действо. Пожинает плоды своих «жестоких игр» отец Терентия, пьяница, который свёл в могилу жену и фактически лишился сына. «Играют» в мушкетёрский союз Кай, Никита и Терентий, отгораживаясь от проблем взрослой жизни ностальгическими воспоминаниями о детстве, вина в своих бедах кого угодно, только не себя.

В центре же пьесы – несомненно, Миша Земцов, вернее его отношение к жизни. Не «играть», а жить, «весело проживать самые сложные события своей биографии» – вот суть этого характера, противопоставленного другим персонажам.

Метафора «жестокие игры» приложима к героям из многих современных пьес («Уроки музыки» Л. Петрушевской, «Дорогая Елена Сергеевна» Л. Разумовской, «Старший сын» А. Вампилова). Несмотря на откровенно будничные фон, социально-психологические пьесы названных авторов, далеки от безысходности, пессимизма, напротив, они заставляют читателя и зрителя о многом задуматься.

«Развенчание» современного героя в драматургии последних десятилетий XX века усилилось в связи с перестройкой и гласностью. Вполне логично было ожидать от драматургов следующего шага, «положительной программы». На данный момент они видят своего положительного героя в людях «негромких», «негероических». «Моего героя легко не заметить, – пишет драматург Н. Павлова, автор нашумевшей в недавнем прошлом жёсткой пьесы «Вагончик», о персонажах своих новых произведений, – люди совести скромны и не любят выхорашиваться. Их и глазом не видишь – скорей ощущаешь, как тепло от печки: кто-то топит её, и жить легче, и слабый, глядишь, становится бодрее, умный – умнее...» Бездуховности и агрессивности противостоит негромкая доброта Виктоши («Сказки старого Арбата» А. Арбузова), вера в человеческое братство Сарафанова («Старший сын» А. Вампилова), тяга к красоте и человеческому счастью Валентины («Прошлым летом в Чулимске» А. Вампилова), преданность любви и идеалам молодости Тамары и самоотверженное противостояние застойной будничной жизни Нади Резаевой («Пять вечеров» и «Моя старшая сестра» А. Володина), удивительная жизнестойкость, праздничное ощущение жизни Лидии Васильевны Жербер («Старомодная комедия» А. Арбузова) и Миши Земцова в арбузовских «Жестоких играх». Привлекают своим романтическим ощущением жизни героини молодой писательницы К. Драгунской («Последние новости мужского платья», «Навсегда – навсегда», «Рыжая пьеса»), пьес О. Мухиной («Таня – Таня», «Ю»).

Современные драматурги на протяжении 1960–2000-х годов вовсе не отказывались от образа положительного героя. Он выходил на сцену в страстной драматургической публицистике 1970–1980-х годов. Её герои – самоотверженные Дон-Кихоты, уверенные в своей правоте люди активной жизненной позиции (инженер Чешков, бригадир строителей Потапов, строительный рабочий Лёня Шиндин из пьес И. Дворецкого и А. Гельмана). В поисках героического наши драматурги, в том числе и молодые, нередко обращаются к недавней и глубокой истории. В драме

главное – человек, герои, размышляющие о вечном, насущном, при этом неважно, из какой эпохи доносятся до нас их голоса. Перед ними так же, как и перед нами, жизнь ставила остро, драматично вопрос о нравственном выборе. Поэтому Сократ и Луний из пьес Э. Радзинского, Геракл из пьесы М. Рождина, мать Иисуса из пьесы А. Володина – наши современники. Святая тема для всего нашего искусства – Великая Отечественная война, ею повернется вся наша послевоенная жизнь, её герои обращаются к нам со страниц многих пьес последних десятилетий, напоминая нам, живущим, о высоком нравственном предназначении человека на земле. Об этом – трагическая повесть для театра М. Рождина «Эшелон», трагедии З. Тоболкина «Сказание об Анне» и «Реквием», «Рядовые» А. Дударева, «Площадь Победы» Н. Павловой.

Вообще возвращение к герою в высоком смысле этого слова – одна из насущных задач всего нашего искусства и драматургии и театра, в частности. «Нам нужен активный, деятельный герой, не обязательно идеальный человек, но человек с идеалом, человек активного добра и активной правды, иначе зло становится самоценным. Иначе права получают цинизм и равнодушие», – говорил о задачах драматургов Г. Боровик на VIII съезде писателей. Особенно важен такой герой в пьесах о молодёжи.

Эстетические искания в драматургии 1980–1990-х годов. Развитие драматургии в это время сопровождается активными эстетическими исканиями, касающимися традиционных драматургических категорий: жанра, конфликта, развития сценического действия, построения диалога, «речевого языка» героев, характера «авторского присутствия» в пьесе. В отличие от «просто пьес» конца 1940–1950-х годов, современная драматургия представлена многообразием жанров, как традиционных, так и «изобретаемых» драматургами («опера первого дня», «балет в темноте», «виртуальный театр», «гомерическая комедия» и т.д.) Много пишется самых разнообразных комедий, от водевилей до фарсов и «чёрных комедий». Заметно модернизируется традиционный жанр социально-психологической драмы. В лучших из них присутствует, в продолжение чеховских традиций, глубокий общечеловеческий подтекст, решаются бытийные вечные вопросы. Приёмы создания «подводного течения», расширения сценического пространства очень разнообразны. Это может быть использование поэтической и предметной символики, вроде маленького палисадника с неброскими цветами-маргаритками, который так настойчиво оберегает Валентина («Прошлым летом в Чулимске» Вампилова). По существу этот своеобразный «вишнёвый сад» – тест на чуткость и душевную доброту для всех героев пьесы. Чеховский «реализм, отточенный до символа», выражается и в лейтмотивах многих пьес: «Утиная охота» (Вампилов), «Жестокие игры» (Арбузов), «Осенний марафон» (А. Володин).

В современной психологической драме могут звучать внесценические «голоса» (например, «детский голос» в пьесе Петрушевской «Три девушки в голубом»), могут возникать фантастические видения. Так, в финале пьесы Петрушевской «Уроки музыки» «над потемневшей сценой высвечиваются качели», на которых раскачиваются Нина и Надя, девушки с изломанными судьбами, жертвы расчётливости и грубости человеческой. Качели, грозно снижаясь, как символ возмездия, кары заставляют семейство «грешников» Козловых «пригнуться», «ползти на четвереньках», «идти на полусогнутых среди беспорядочно мечущихся качелей».

В постперестроечное время особенно активно идёт обновление театрального и драматургического языка. Возрождаются прерванные традиции сосуществования различных направлений в театре, возвращаются к новой жизни запрещённые в

1920–1930-е годы пьесы Булгакова, Эрдмана и других замечательных драматургов. Беспрепятственно переводятся и ставятся на сценах наших театров зарубежные пьесы «театра абсурда», театра парадокса. Всё это способствует оживлению эстетических исканий современных драматургов. Можно говорить о современных авангардистских тенденциях, об «альтернативном», «другом» искусстве, линия которого была прервана ещё в 20-е гг. и которое много десятилетий пребывало в подполье. С перестройкой «театральный андеграунд» не просто поднялся на поверхность, но и узаконился, уравнился в правах с традиционным театром. Это направление, конечно же, предъявляет новые требования драме по обогащению её нетрадиционными драматургическими приёмами.

Современные отечественные пьесы «авангардные», «абсурдные» скорее в плане содержательном, чем в эстетическом. Действительно, в истории русской драматургии не было такого оформившегося течения, как «абсурдистская драма», зато были «Горе от ума» Грибоедова, «Ревизор» и «Женитьба» Гоголя, «Дело» и «Смерть Тарелкина» Сухово-Кобылина, пьесы обэриутов Хармса и Введенского об абсурде российской жизни. О современных пьесах такого ряда в критике говорят как о произведениях «с элементами абсурдизма», где «нелепость человеческого существования уловлена живо и художественно, выводя историю к притче и метафоре».

Один из самых распространённых моментов современного авангардного театра является ощущение мира как сумасшедшего дома, «дурацкой жизни», где разорваны привычные связи, алогичны поступки, фантазмагоричны ситуации. Этот мир населён людьми-фантамами, оборотнями, «придурками» («Чудная баба», «Морок», «Лунные волки» Е. Садур, «Семья уродов» Д. Липскерова, «Вальпургиева ночь, или Шаги командора» В. Ерофеева и др.).

Сны как отвратительная квинтэссенция абсурдной яви – приём, на котором основана пьеса А. Казанцева «Сны Евгении», «фантазмагория о том, как страшная реальность, созданная промотавшимися отцами, не оставляет ни малейшего жизненного пространства их детям, пожирая самую их душу, всё, что может и должно быть живым...» Вообще современные драматурги часто прибегают к переплетению реального и фантастического, создавая условные миры («Сила волос» и «Чардым» у Н. Садур, «Река на асфальте» Д. Липскерова, «Зелёные щёки апреля» М. Угарова).

Иногда достаточно небольшого гротескного «нажима», чтобы под пером писателя наша «реалистическая реальность» (Ионеско) предстала абсурдом. Яркое тому подтверждение – иронические, гротескные пьесы «Трибунал» В. Войновича, «Кот домашний, средней пушистости» Гр. Горина и В. Войновича (по повести последнего «Шапка»), «Учитель русского» А. Буравского. Черты абсурдистской драмы используются и современными молодыми драматургами, например, О. Богаев в своей «комнате смеха для одинокого пенсионера», названной «Русская народная почта», выстраивает мир предельно одинокого, нищенского существования пенсионера Ивана Жукова. Реальность здесь перебивается совершенно бредовыми сценами, в которых действуют немислимым образом сведённые вместе королева Англии Елизавета II и Ленин, а Иван Сидорович пребывает в нескончаемой «переписке» с самыми странными адресатами, среди которых умершие друзья, космонавт Севастьянов, Президент страны, директор центрального телевидения, «друзья-марсиане» и даже ... квартирные клопы. Тема одиночества, человеческой разобщённости в современном мире особенно часто решается драматургами средствами авангардистской драмы («Анданте» Л. Петрушевской, «Археология» А. Шипенко). Язык, диалоги в подобных пьесах напоминают разговор глухих. Для

этих пьес характерно нарушение логики поступков, необычная организация текста («Пьеса № 27» А. Слаповского, «Игра отражений» М. Арбатовой).

Наш российский театр парадокса не оставляет, однако, ощущения безысходности, космического пессимизма. При всей жёсткости содержания современная драма, в какую бы форму, традиционную или авангардную, она ни была облачена, пытается понять и полюбить простого человека, каков он есть, за его умение просто «жить жизнью».

Одним из самых заметных драматургов конца 1980 – начала 1990-х годов стал А.И. Слаповский.

Драматургия А.И. Слаповского. Деятельность А. Слаповского-драматурга неизменно оказывается в центре внимания общественности и театральной критики: «модный», «востребованный», «плодовитый», «успешный», «очень талантливый» – эти эпитеты сопровождают появление его пьес в репертуаре российских и зарубежных театров. Признавая наиболее значимым тот способ самовыражения, который проявил себя в его художественной прозе, А. Слаповский, тем не менее, много внимания уделяет драматургии. В его творческой биографии влечение к сценическим формам сыграло едва ли не определяющую роль: «Сам я начинал не как прозаик и не как сценарист, а как бард-надомник. <...> А потом написал несколько пьес ... через какое-то время по пьесе «Любил, люблю, буду любить» вышел спектакль в Ярославском ТЮЗе. И пошло...»¹ В другом интервью² А. Слаповский уточнял: «Всего мною написано 50–60 пьес. Когда я над ними работал, меня просто прорвало – в месяц по пьесе сочинял. С течением времени стал говорить, что у меня есть 30 пьес, а остальные похоронил. Сейчас говорю – 15 пьес, за которые мне не стыдно, и приблизительно 10 я очень хочу увидеть на сцене».

Можно предположить, что это уже собравшие зрительскую аудиторию в отечественных, столичных и провинциальных, театрах, а также в Европе, США и Австралии «Блин-2», «Пьеса № 27», «Женщина над нами», «Не такой, как все», «От красной крысы до зеленой звезды», «Мой вишневый садик», «Клинич», «Представление о театре». В 1994 году А. Слаповский был удостоен Первой премии на I Европейском конкурсе в г. Касселе (Германия) за пьесу «Вишневый садик»; премии Всероссийского конкурса драматургов (1996). В антологию пьес, помещенную в книгу «ЗЖЛ (Замечательная жизнь людей)» (М., 2007) он включил 14 пьес, самая ранняя из которых датируется 1986 г. Автор счел появление этой книги «событием почти уникальным». И действительно, здесь не только выявляет себя объективно претворенная идея, объединившая пьесы в книгу: «проследить жизнь людей с рождения до смерти», но и происходит «перевод» «выдуманных» сюжетов в план судьбы самого драматурга, в подлинную историю непрекращающегося для него самопознания (в авторской терминологии – «самоидентификации»).

Одна из важнейших составляющих личности А. Слаповского: ее динамизм, органическая «текучесть», живаемость в разные эпохи жизни, ситуации и образы, классику и современность (причем, он всюду чувствует себя «нормально»: «Я – человек в определенном смысле многоролевой») – и разрушает традиционный реализм, и создает, как бы «переутверждая» ее, иную реальность из порожденных тем же реализмом глубинных смыслов. Принцип «новой драмы», до предела сокращающей дистанцию между реальностью и вымыслом, условным и узнаваемо достоверным (не случайно интерьерное решение в спектакле омского «Пятого театра» по пьесе

¹ Студенческий меридиан. 2008. № 5. – С. 30.

² Молодежная газета, [Уфа]. 2005. 1 января.

«От красной крысы до зеленой звезды» призвано, с одной стороны, показать публике вырезанные «силуэты пар в *типичных* ситуациях», с другой же – не допустить в ней «ощущения излишней близости к реальности», «объединив зал и подмостки ... сужающимися в глубину сцены боковыми стенами»), – сущностным образом реализуется в «поведенческом тексте» А. Слаповского. Метафизически его фиксирует вскользь брошенное писателем замечание: «Вы ищите меня там, где меня уже нет».

Можно понять недоумение критиков и постановщиков относительно его «авторской стилистики», например, видимого противоречия (нарочитой оксюморонности) между заявкой на «интеллектуальные ребусы», «увлекательное конструирование» (их усмотрели в «**Моем вишневом садике**» в связи с постановкой в Театре Армии, но, по сути, это продуцирующая основа поэтики А. Слаповского) и упорными поисками в том же «искусственном» мире (без которого, как видно, не может обойтись современный человек) не переводимых на язык умозаключений «иррациональных отношений». «Оксюморонность» не сглаживается – напротив, она предельно обнажается, однако на подсознательном уровне, как заметил один из критиков, противоречия снимает соединяющая героев любовь:

Она. У него странные глаза. Встревоженные какие-то.

Он. Что она говорит?

Переводчица. Приятно было с вами пообщаться. Она пытается прекратить ваши излияния. Ей неловко.

Он. Хорошо. И все-таки я ее люблю. (*Ей*) Я люблю тебя. Понимаешь?

Она. Что он говорит?

Переводчица. Он извиняется: ему пора собираться. Он рад был поработать с вами.

Она. Я тоже. Я надеюсь приехать к нему. То есть не к нему, а вообще... Ну, понятно...

Переводчица. Она хвалит ваши профессиональные качества.

Он. И все?

Переводчица. А вы чего хотели? Самое лучшее в вашем положении – попроситься. <...>

Она. Подождите!

Он. Что? Что она сказала?

Переводчица. Я не поняла. Какое-то междометие.

Она. Скажите ему... Только поймите меня правильно... Я в безвыходном положении, такие вещи не говорят через переводчика, но что делать, он ведь уезжает... У него глаза, он... Он мне нравится... Я его люблю. Так ему и скажите. (*Ему*) Я тебя люблю.

Он. Что она говорит? Почему она так волнуется?

Переводчица. Она говорит, что работать с вами было приятно. <...> Она прощается.

Он. Всего доброго.

Переводчица. Он прощается... Там, кажется, машина подъехала. Я посмотрю. <...> (*Переводчица уходит*).

Она. Ничего не понимаю! Что делать – неизвестно. Глупость какая-то, правда?

Он. Не понимаю. Ты о чем-то спрашиваешь?

Она. Не понимаю. Ты о чем-то спрашиваешь?

Он. Ничего не понимаю. Я тебя люблю.

Она. Ты уже это говорил? Что это значит? Я тебя люблю, хоть ты и далекий человек. Это даже странно. Я тебя люблю – а ты не знаешь и, может, никогда не узнаешь.

Он. Через три часа я буду уже в воздухе.

Она. Так скоро? А сколько лететь?

Он. Тринадцать часов с двумя посадками. <...> (*Вдруг поняли, что понимают друг друга. Смотрят друг на друга. Входит Переводчица.*)

Переводчица. Машина ждет.

Он. Да... Что-то я хотел сказать...

Она. Что-то я хотела сказать...

Он. До свидания. Всего доброго.

Она. Всего доброго.

Он. Я обязательно вернусь. Слышишь?

Она. Не понимаю. Что он говорит?

Переводчица. Это непереволимый оборот. Так, пустяки...»

(«**От красной крысы до зеленой звезды**»).

Именно постоянное перетекание «реалистичности» и «условности», желаемого и возможного – надо заметить, что и то и другое признается писателем правомерным – позволило некоторым театрам поменять «пессимистическую» тональность, присущую, на их взгляд, драматургии А. Слаповского, на иную, противоположную, обнаруженную здесь же тональность «оптимистическую». Неоднородность предложенной им драматургической стилистики сделала возможным развитие созвучной себе и, очевидно, присутствующей в тех же пьесах мировоззренческой концепции; позволила применить к своим конкретным потребностям изначально заложенную в такой стилистике динамику *вариативности*. Так, в Белгородском студенческом театре пьесу «**От красной крысы до зеленой звезды**» переименовали в «Зеленую звезду». Цель: «приблизиться хотя бы на пару шагов к идеальной любви. А символ идеальной любви – зеленая звезда. И потому финальная точка спектакля – любование ею» (напомним, что на «зеленую звезду» в финале смотрят не состоявшиеся *пока* самоубийцы); режиссеру Ярославского молодежного театра «хотелось донести то доброе и светлое, что есть в пьесе, – таким образом, чтобы голая жизненность его не перекрывала, а подчеркивала» и т. д.

А. Слаповского принято относить к числу «самых ярких представителей *новой драматургии*», но отношения с этим литературным явлением у писателя неоднозначные, что, опять-таки, мотивируется «поведенческим текстом», его многоликостью, переменчивостью и одновременно – самодостаточностью. А. Слаповский – решительный противник всяких «ярлыков» (этим, кстати, объясняется его органическая близость с Чеховым, хотя и с Чеховым, по недавнему признанию драматурга, у него «сложные отношения»). Право на то, чтобы быть собой – а это право А. Слаповский страстно отстаивает применительно к каждому, иначе говоря, «обыкновенному человеку», – прежде всего, характеризует самого драматурга: «Мне глубоко чужды все и всяческие театральные тусовки и знамена, на которых начинают писать – «новая драма»».

Бунт против параллелей и установления какого-либо, пусть даже типологического сходства между собой и другими – в параметрах этого течения: тема «человека отчужденного», проблема «раздвоения личности», «нарушение причинно-следственных связей, алогизм, бессюжетность, относительность времени-пространства», «обесмысленный диалог», фиксирующий «абсурдность общения», «элементы фантастики», несущие эстетику «постмодернизма» и т. д.¹, – объясним

¹ Громова М.И. Русская современная драматургия: Учебное пособие. – М., 2002. – С. 125.

у А. Слаповского стремлением ниспровергать все схематичное, застывшее, стереотипное исходящими из самой жизни импульсами, непредсказуемыми и постоянно обновляющимися. Именно их, в конечном счете, утверждает его эстетика: явная «бессюжетность» может вдруг обернуться скрытой до времени (однако потенциально существующей) энергией действия, борьбы за возможность *настоящего* посреди иллюзорной, хотя и фактической, пошлости и грязи («**Женщина над нами**»); видимая «безымянность» персонажа – как правило, это «он», «она», «А», «Б», «В», «М» («мужчина») и «Ж» («женщина») и т. п. – не отменяет яркости и колоритности образов, за которыми угадываются характеры и столь ценимый автором «стиль».

«Отчужденность языка» в пьесах А. Слаповского также весьма относительна. Размышляя о своей «сценарной стилистике» (он – автор киносценариев «**Остановка по требованию**», «**Пятый угол**», «**Участок**», «**Свой человек**», «**Ирония судьбы-2**» и др.), адресованной «массам», А. Слаповский не отделяет ее непроходимой стеной от стилистики сценической, а также и романной. Разница в «уровне» не означает принципиальной разницы художественно-изобразительных принципов и принципов мировоззрения. Писатель соотносит многоголосое «романное слово» с утилизированным «сценарным» по признаку, присущему всем формам общения, в том числе, и посредством искусства – это вечная диалогическая форма, так или иначе выраженный «диалогизм»: «... мне кажется, драматургия – один из самых естественных жанров. Даже самый естественный. Первобытно-общинный и даже доисторический»; «Почему – пьесы? Не знаю! Почему начинаешь писать диалогам?! А я вдруг стал кропать маленькие сценки. Это случилось само, неожиданно. Как у кого-то в рифму получается, так я начал понимать, что у меня внутри какие-то люди собираются, толкуются и бесконечно между собой разговаривают»¹. Если герои – среди них немало и острохарактерных, например, Раняева из «**Моего вишневого садика**», своим речевым, доступным зрителю образом, очевидно, принадлежит так называемым «массам», то неявно, в качестве авторской «ролевой» ипостаси, и она, и другие сопричастны лирическому миру произведения: «каждый персонаж говорит по-своему, но все вместе – по-моему. Это очень интересная задача». Как отметил один из критиков, есть в пьесах А. Слаповского «нечто не вполне театральное», и это также родовая черта его поэтики и стилистики.

Если «новой драме», в целом, созвучен принцип нанизывания «эпизодов-миниатюр» – из них нередко составлены и пьесы А. Слаповского (это своего рода «театрики в театре», подобие тех, что в русле современного авангарда возникали в жизни: «На подоконнике», «На пятом этаже», «В арке», «На досках» и т.п.), то в «разноплоскостных» и «разноэтажных» композициях писателя (к примеру, «**От красной крысы до зеленой звезды**» – «многоэтажная пьеса с подвалом и крышей») природа создаваемых конструкций всегда неповторимо конкретна, индивидуальна. Драматург не раз говорил, что любит «театр в театре» за традиционность и едва ли не «избитость». Представляется, что в театральных штампах его парадоксально привлекает именно то, что отталкивает – некая сила рутины, но одновременно и жизненной прочности, вкорененности, содержащей свои, раскрываемые в решительных ситуациях исконные возможности.

В связи с этим кажется неубедительной наметившаяся тенденция объяснять чеховское начало в драматургии А. Слаповского исключительно пародийными и пародическими целями. Так, в «**Моем вишневом садике**» (как и в другой «чехов-

¹ Студенческий меридиан. 2008. № 5. – С. 30.

ской» пьесе – «**Русская тоска**») откровенная «театральщина» (ее драматург не перестает защищать от оппонентов) несет в себе первозданную правду «общих мест», вековой и потому неисчерпаемый опыт литературы и жизни. В «театральщине» сочетается обыденное с необычным, подобно тому, как вишневое деревце продолжает жить в покинутом доме, на как будто заброшенном людьми чердаке. А вокруг него, в поисках утраченной цельности своего «я» движутся чеховские и совсем не чеховские персонажи, каждый из которых может быть воспринят как в психолого-реалистической проекции, так и в стилистике гротеска – согласно избранной точке зрения. Не говоря уже об Азалканове, как назвала его критика, «семидесятнике» XX столетия, когда-то алкоголике, миллионере, затем банкроте, превратившем чердак сначала в место мнимой свадьбы, а затем – несостоявшегося самоубийства, – даже торжествующий «деловой» Васенька, купивший дом, а значит и чердак, своим реальным самоубийством не только иллюстрирует беспредел «нового русского», но и по-чеховски доказывает беспредельность не подлежащей расчету жизни, неразделимость сменяющих друг друга комического и трагического.

А. Слаповский следует Чехову, когда стремится «примирить» нестыкуемые жанры, создавая «психологическое шоу» или «психологический боевик», так называемые *комитрагедии*, как определил метажанр своей драматургии автор: «Есть в моих пьесах некая середина, которую необходимо нащупать, между фарсом и драмой».

Современная наука относит писателя к «постреализму». Отличающее эту систему «гуманистическое измерение реальности» (Н.Л. Лейдерман, М.Н. Липовецкий) и, соответственно, очеловечение абсурдной сущности, активизация «родовой памяти» с привлечением несущих ее архаических структур (притчевая форма), безусловно, присущи художественным исканиям А. Слаповского, что подтверждает в полной мере и его драматургия.

Как сказал о нем режиссер-единомышленник, постановщик нескольких пьес А. Слаповского С. Пускепалис, его мир – это «своеобразная планета». На такой «планете», представляющей собой «сборное место» (Гоголь), рождаются и «повисают» между житейской пошлостью и мечтой, подвалом и крышей, этажами в лифте, прошлым и будущим те, кто стремится разрешить немедленно «вечные вопросы», в духе почитаемого автором Ф.М. Достоевского. Именно поэтому вопросы эти и остро современные: от наркомании и суицида до «небесной» любви и жажды взаимопонимания, преодолевающей одиночество, олицетворяющей гармонию «желаний человека и его возможностей» (так А. Слаповский определил важнейший «вопрос в современности»). Лучшие его герои несут в себе объемность гротесковости и лиризма, подлинной глубины чувства и беспощадной самиронии. Как говорит один из них: «...я не боюсь сказать – хоть всему миру: да, я зауряден! И я уникален в этом смысле. <...> А я хочу, чтобы меня любили во всем объеме» («**Не такой, как все**»).

Русская драматургия имеет богатую историю и прочные традиции, одна из которых – союз с современным театром, Правду жизни, «жизнь человеческого духа» несли на сцену пьесы Фонвизина и Грибоедова, Пушкина и Гоголя, Тургенева и Достоевского, Толстого и Чехова, составлявшие основу отечественного репертуара. О важности этого союза, о преимуществе своих, а не переводных пьес не уставал говорить полтора столетия назад А. Островский. Русский театр всегда расцветал вслед за драматургией. Традиция эта была подхвачена и развита советской драматургической классикой, которая всегда была верна времени.

Правда, на рубеже XX–XXI веков произошёл некоторый сбой, когда театры и драматурги с трудом находят друг друга, но всё-таки находят, о чём красноречиво свидетельствует театральная афиша последних лет. Об этом следует сказать особо. Во всяком случае, русский театр всегда расцветал вслед за драматургией, только новое, сегодняшнее Слово может дать настоящую жизнь современному театру.

Основные понятия

Политический театр, социальная драма, психологическая драма, театр абсурда, театр парадокса, «новая волна», «новая драма», постреализм, драматургическая стилистика, «эпизоды-миниатюры», «комитрагедия», «психологический боевик», «психологическое шоу».

Вопросы и задания

1. Что нового внесли перестроечные процессы в жизнь драматургии и театра?
2. Что представляет собой «новая волна» в драматургии?
3. Споры о герое в современной драматургии.
4. Что можно сказать об эстетических исканиях в драматургии на современном этапе?
5. Как преобразуется в драматургии А.И. Слаповского классическая традиция?
6. В чем особенность драматургической стилистики А.И. Слаповского?
7. Покажите на примерах, как соотносятся в ней черты реалистичности и условности.

Литература

Соч.: Л. Зорин. Театральная фантазия: Одиннадцать пьес. – М., 1974; Покровские ворота: [Пьесы]. – М., 1979; Избранное: В 2 т. – М., 1986; Покровские ворота: Повести и романы: В 2 т. – М., 1993; Л. Петрушевская. Собр. соч.: В 3 т. – Харьков; М., 1996; Сказки. – М., 1997; Дом девушек: Рассказы и повести. – М., 1998; А. Слаповский. Искренний художник: Ненаписанный роман // Волга. 1989. № 4; Закодированный, или Восемь первых глав // Волга. 1993. № 1; Первое второе пришествие // Волга. 1993. № 8–9; Вишневый садик: Комедия в 2 действиях // Сюжеты. 1993. № 1; Женщина с той стороны: Пьеса в 2 действиях // Театр 1993. № 8; Пьеса № 27 // Драматург. 1994. № 3; Из «Книги для тех, кто не любит читать»: [Циклы рассказов] // Дружба народов. 1994. № 2; Волга. 1994. № 8; Сегодня. 1994. 3 сентября; Вещий сон: Детективная пастораль // Знамя. 1994. № 3; Я – не я. – Саратов, 1994; Жар-птица: Повесть // Волга. 1995. № 2; Анкета. Тайнопись открытым текстом // Звезда. 1997. № 2, 3; ЗЖЛ (Замечательная жизнь людей): Пьесы. – М., 2007; Я никогда не работал по заказу // Вечерняя Москва. 2007. 2 июля, № 116; Интервью Св. Новиковой о драме прозы и прозе драмы. – www.slapovsky.ru/index.php?option=com_content&task=blogsection&id=0&Itemid=9&limit=9&limitstart=9.

Лит.: Арбитман Р. Книгожизнь Алексея Слаповского // Литературная газета. 1994. 23 марта; Барзах А. О рассказах Л. Петрушевской: Заметки аутсайдера // Постскрипtum. 1995. № 1; Бочаров А. Круги художественного конфликта // Вопросы литературы. 1974. №5; Бугров Б.С. Русская советская драматургия. 1960–1970-е годы. – М., 1981; Василевский А. Вот Слаповский, который способен на все // Новый мир. 1994. № 7; Вергасова И. 20 лет спустя, или Беседы с автором // Театр. 1983. № 1; Вирен Г. Такая любовь // Октябрь. 1989. № 3; Вишневская И. Затихше после «бума»? // Литературная газета. 1982. 17 февраля; Гончаров А., Блок В. Былое и раздумья // Театр. 1983. № 7; Громова М.И. Русская современная драматургия: Учебное пособие. – М., 1999; Дементьева М. Монологи Эдварда Радзинского. – М., 1990; Желобцова С. Проза Людмилы Петрушевской. – Якутск, 1996; Зингерман Б. Диалоги Леонида Зорина // Зорин Л. Избранное: В 2 т. – М., 1986; Зубков Ю. Позиция критика // Огонек. 1972. № 13; Иванова Н. Преодолевшие постмодернизм // Знамя. 1998. № 4; Кузнецова Е. Мир героев Петрушевской // Современная драматургия. 1989. № 5; Курицын В. Постмодернистская эпоха учит конформизму // Литературная газета. 1994. 24 августа; Лакшин В. Посев и жатва // Новый мир. 1968. № 9; Латынина Ю. Имитация Христа // Общая газета. 1994. 21–27 января; она же. Латынина А. Минута застарелого тяготения // Литературная газета. 1985. 7 августа; Липовецкий М. Русский постмодернизм. – Екатеринбург, 1997; Мильман Н. Читая Петрушевскую: Взгляд из-за океана. – СПб., 1997; Немзер А. Двойной портрет на фоне заката // Знамя. 1993. № 12; Новиков В. Режиссура сюжета и стиля (Театр Леонида Зорина) // Диалог. – М., 1986; Рассадин Ст. Постоянство // Зорин Л. Театральная фантазия: Одиннадцать пьес. – М., 1974; Скоропанова И.С. Русская постмодернистская литература. – М., 2001; Смелянский А.М. Предлагаемые обстоятельства. – М., 1999; Соловьева И. Одинокое слово // Современная драматургия. 1984. № 2; Станислов Б. Парадоксы добра // Театр. 1981. № 46; Фролов В.В. Муза пламенной сатиры. – М., 1988; он же. Судьбы жанров драматургии. – М., 1979; «Хулители и гонители» [Рассекреченная переписка о пьесе «Гости»] // Современная драматургия. 1994. № 3; Явчуновский Я.И. Драма на новом рубеже. – Саратов, 1989.

Глава 6

Современное состояние русской литературы. Постмодернизм

Большинство литературно-критических дискуссий конца XX века по существу сводились к одному и тому же вопросу: есть литература или ее нет? Вряд ли этот вопрос может возникнуть по отношению к 1960–1980-гг, но 90-е годам являются фокусом спора о самом существовании преемственности, о традициях русской литературы.

Причин для этого несколько, и их можно распределить по традиционным проблемным «узлам»: экономическому, общественно-политическому и культурно-эстетическому.

В 1991 году произошел распад Советского Союза, повлекший за собой разрушение общего культурного пространства, объединявшего большое количество региональных культур. Возникновение рыночных отношений вызвало повальную коммерциализацию сознания.

В процессе перехода к новым экономическим отношениям неизбежной оказалась ликвидация книжных издательств, снижение роли «толстых» журналов, утрата интереса к чтению вообще. Интенсивная информатизация способствовала вытеснению книги и увеличению удельного веса ауди- и видеопродукции.

Развитие всемирной компьютерной сети коренным образом повлияло на всю структуру культурного пространства.

В 1990-е годы изменились эстетические ориентиры самой литературы. Критики и социологи заговорили о том, что общество, долгие века и десятилетия видевшее в литературе одно из надежных своих оснований, перестало быть «литературоцентричным». Стало очевидным, что в 90-е годы произошло смещение социальных и духовных приоритетов, литература перестала быть одним из фокусов интеллектуальной жизни общества. Она постепенно утрачивала роль «учителя жизни», превращаясь в один из видов развлечений, воспитательная функция сменялась функцией развлечения. Казалось, литература окончательно и бесповоротно потеряла свою репутацию носителя философского и социально-эстетического сознания.

В дискуссии о существовании литературы наиболее категоричную точку зрения выразила известный критик **А. Латынина**. В статье с пессимистическим заголовком «**Сумерки культуры**»¹ она рассуждала следующим образом: «Свобода была тем козырем, который достался нашей словесности в конце 1980-х годов. Новое десятилетие свободы стало первым десятилетием заката. А ведь сколько

¹ «Литературная газета». 2001. 21 ноября.

стенаний было в диссидентской публицистике: отмените цензуру – и литература ответит невиданным взрывом талантов. Теперь вот иные плачут: с цензурой-то поинтереснее было. Эзопов язык изобретать, стиль оттачивать, с читателем перемигиваться. Оказалось, что Андрей Битов так ничего и не написал, что было бы лучше «Пушкинского дома», Аксенов не превзошел «Ожог» и «Остров Крым». Войнович лишь ухудшал продолжениями остроумнейшего Чонкина. Нынешние мэтры лучшие свои вещи написали под давящим прессом несвободы (и, конечно, в борьбе с нею). Следующему поколению уже не с чем будет бороться. Небо чистое, травка зеленая – пожалуйте играть в гольф».

Критик, пессимистически оценивающий состояние литературы, конечно, сознательно или неосознанно преувеличивает. А. Латынина поспешила похоронить цензуру, тень которой (впрочем, тень ли?) еще витает над литературным пространством. Указав на некоторые «вершинные» романы, она недооценивает творчество названных писателей взятое как целое в его последующем развитии. И Аксенов, и Битов все-таки превзошли свое творчество советского периода. Да и проблем в обществе, требующих объективного осмысления и художественного освоения, стало не меньше, а значительно больше.

Далее критик анализирует последствия «упадка» литературы: «Большинство наблюдателей признают упадок литературы как упрямый факт. Вот отношение к нему разное. Есть точка зрения этакого технократического хамства – зачем, мол, литература в обществе, где появились телевидение и Интернет? Есть культурный пессимизм: Галковский, например, в «Бесконечном тупике» замечает, что «литература как миф, как способ осмысления мира и способ овладения миром истлела, исчезает. Последние ее остатки исчезают на наших глазах».

Нетрудно заметить в этом рассуждении, что, упрекая в культурном пессимизме, автор и сам впадает в него. Можно приводить многочисленные примеры того, что «технократическое хамство» – удел немногочисленной и мало читающей публики, какая была всегда и раньше, а возрастание тиражей, пусть даже продукции «массовой литературы», свидетельствует об обратном. Просто изменилось качество литературы, а в какую сторону – этот вопрос требует тщательного изучения.

Примерно в таком же духе высказывается **И. Роднянская** в статье «**Гамбургский ежик в тумане**»¹. Она ставит современной прозе суровый диагноз, правда, невольно указывая на некоторые свойства совсем иного рода: это «плохая хорошая литература», «книжный мир, культурное производство, перешедшее на самообеспечение, без притока энергии извне»; «утрачен интерес к первичному «тексту» жизни – и к ее наглядной поверхности, и к глубинной ее мистике». В приведенном оксюмороном обращает на себя внимание двойственность определения: стало быть, не только «плохая», но и «хорошая». А что касается утраты интереса к жизни, то и это весьма спорно, и тому можно привести многочисленные доказательства.

Совершенно иных, «оптимистических» убеждений придерживаются другие критики: А. Немзер, Д. Бавильский, П. Басинский, А. Архангельский, О. Дарк, В. Курицын. Не впадая в пророческий тон по поводу упадка, занимаясь кропотливой аналитической работой текущей литературы, они отмечали, что 1990-е годы – это период сложных внутренних процессов и разнонаправленных литературных взаимодействий.

Они не примеряли на себя роли судей и вершителей судеб, но активно и профессионально создавали объективную картину. «Судя по критическим разделам,

¹ Новый мир. 2001. № 3.

по материалам журналов и газет, никакой живой словесности не было, – пишет А. Немзер о начале 1990-х годов. – Шли толки о конце литературоцентризма. Кто-то печалился, а кто-то радовался в связи с «исчезновением литературного процесса». Вероятно, мое тогдашнее раздражение было чрезмерным. Мне показалось, что современную литературу предали¹. Вакуума не может быть, ибо культура не может исчезнуть, как сама жизнь, новая историческая ситуация не может не родить литературу нового качества. Критики искали, находили и поощряли к творчеству новые литературные имена. В литературу приходили книги, в которых и недостатки и достоинства были результатом поиска авторами своей индивидуальной художественной формы, в которой отливался неповторимый жизненный опыт в новой реальности. Критики показывали, что «вершинные произведения» создаются не в одночасье, их появление есть результат некороткого и сложного пути.

В 1990-е годы радикальным образом сменилась литературная ситуация. То, что «взошло» в это десятилетие, зрело в недрах 1970–1980-х годов. Важную роль в этом сыграло искусство андеграунда, так называемая «параллельная культура», создававшаяся за пределами официального подцензурного искусства. В связи с этим, нельзя не вспомнить попытку создания в 1979 году неподцензурного альманаха «**Метрополь**». Хотя она и закончилась неудачей и стала причиной негласного устранения из активной литературной жизни многих литераторов, но объективно сыграла положительную роль. «Метрополь» сделал известной целую плеяду новых писателей, одновременно закрепив за ними репутацию «запрещенных».

Важной вехой в развитии культуры стала официальная отмена цензуры в 1990 году. Был упразднен **Главлит**, основной орган контроля над печатной продукцией. Но немаловажно отметить, что к этому времени уже были опубликованы многие из произведений, не увидевшие свет в свое время. За время с 1986 по 1990 год прокатилась мощная «публикаторская волна». «Толстые» журналы поместили на своих страницах романы и повести М. Булгакова, А. Платонова, Е. Замятина, А. Бека, В. Войновича, В. Аксенова, поэмы А. Твардовского, поэму А. Ахматовой «Реквием». В 1990–1991 годах на страницах журнала «Новый мир» увидели свет два самых скандально известных романа советской эпохи: «Доктор Живаго» Б. Пастернака и «Архипелаг Гулаг» А. Солженицына, что, по сути, означало окончательную реабилитацию гонимых в советское время писателей. Начался процесс «восстановления в правах» и литературы русского зарубежья. Были опубликованы все романы В. Набокова.

Волна публикаций произведений «задержанной литературы» длилась с 1986 по 1991 год и, по сути, была актом восстановления справедливости, актом оправдания и реабилитации запрещенной ранее литературы.

Когда реабилитационная волна пришла к своему завершению, стало ясно, что заканчивается целый этап развития классической литературы и образовавшийся «вакуум» начал заполняться литературным «веществом» иного рода, малознакомым, спорным и требующим своего осмысления. В культурное поле вторгалась «массовая» литературная продукция и произведения постмодернистского свойства.

Фактором активизации новых процессов стало рождение и увеличение количества новых литературных и критических журналов, создававших альтернативу традиционным, таких как «Апрель» (1990), «Арион» (1995), «Вестник новой литературы» (1990), «Митин журнал» (1993), «Неприкосновенный запас» (1998), «Новое литературное обозрение» (1992), «Пушкин» (1997), «Соло» (1990), «Столица» (1990) и многих других.

¹ Немзер А. Литературное сегодня. О русской прозе. 90-е. – М., 1998.

В образовавшийся свободный рынок широким потоком хлынула «массовая» литература разного качества, среди которой определенным удельным весом имела порнографическая литература, романы и повести, отражающие негативные стороны жизни («чернуха»), разнообразное детективное «чтиво». Это сказалось на снижении общего эстетического уровня литературы.

Изменения коснулись изображения исторического прошлого. От былого разоблачительного пафоса литература перешла к пародированному воспроизведению минувшего, характеризовавшемуся чрезвычайной свободой интерпретации и отсутствием историзма.

Распад СССР привел к эрозии некогда единого культурного пространства, что отразилось на литературных связях писателей. Завершилась эпоха «многонациональной советской литературы».

Одновременно вследствие внедрения компьютера и сети Интернет возникло и стремительно расширилось электронное пространство, в котором на свое место постепенно стала претендовать и литература.

1990-е годы стали временем объединения литературы метрополии и литературы зарубежья. Закончилась долгая эра противостояния двух ветвей одной культуры. На родину стали возвращаться писатели-эмигранты: А. Солженицын, В. Войнович, В. Аксенов, Г. Владимов.

Среди разных прочих особенностей новой литературы критики обратили внимание на «бессердечность» (П. Басинский). Интеллектуальное разнообразие и стилистическая изощренность многих произведений еще не означали присутствия высокой гуманности и сочувствия к человеку. И в этом смысле литература стала зеркалом своего времени, утратившим некогда прочные приоритеты.

Наряду с традиционной прозой появились произведения, где психология характера и достоверность уступали место игровым приемам, например «фэнтези» и «римейка». Фэнтези предполагает взаимопроникновение достоверного и ирреального, допуская сосуществование параллельных миров и мистики. Произведения такого свойства (например, В. Пелевина) соединяли в себе элементы остросюжетного триллера, сатирической фантазии, гротеска, иронической игры, пародии на лозунги и идеи культуры соцреализма и элементы социалистического быта.

В произведениях, использовавших римейк, хорошо известные сюжеты и образы перекраивались на современный лад. В основу таких произведений ложились сюжетные и стилистические штампы прошлой литературы.

Вместе с тем продолжалась творческая деятельность писателей, завоевавших заслуженный авторитет и прочные репутации еще в 1970–1980-е годы. В частности, В. Астафьев работал над рассказами и романами о войне. Его большой роман «Прокляты и убиты» стал вехой в развитии военной темы и одновременно закрепил за ним репутацию одного из наиболее гражданственных писателей России. Позиция писателя всегда была честной и граждански ответственной. Изображение войны у него лишено победного пафоса. Война в его понимании была временем предельно напряженного противостояния простого человека всеобщему злу и смерти. Причину общественного неблагополучия он видел в тоталитарном государстве, бросившем людей на произвол судьбы и обречшем его на массовую гибель. Государство предало своих подданных. Своей непримиримой и совестливой позицией Астафьев заслужил в 1990-е годы немилость консервативно мыслящих историков, чиновников и читателей.

Несколько рассказов о новой России («В больнице», «В ту же землю») опубликовал В. Распутин. Писатель, всегда озабоченный вопросом сохранения нрав-

твенных и духовных устоев Отечества, размышлял о судьбе маленького человека в условиях нового смутного времени.

1990-е годы – это не только время утрат, но и время творческого расцвета Л. Петрушевской, В. Маканина, Д. Галковского, А. Азольского, М. Харитоновой, А. Королева, В. Пелевина, В. Пьецуха, Б. Кенжеева, В. Нарбиковой, Ю. Мамлеева, Б. Екимова, О. Славниковой, Л. Улицкой.

Произошли коренные изменения в области общественной оценки и поощрения наиболее заметных литературных явлений. После того как были отменены существовавшие долгое время государственные системы премирования (Государственная премия, Ленинская премия, премия Союза писателей СССР и др.), возникла объективная потребность нового подхода. Инициатива постепенно перешла в руки негосударственных, общественных и частных организаций. Так были созданы Букеровская премия (1991), Премия «Антибукер» (1995), Малая Букеровская премия (1992), Большая и малая российские литературные премии (1997), премия имени Аполлона Григорьева (1997), премия Фонда «Знамя» (1993), премия имени Юрия Казакова (2000), Национальный бестселлер (2000), премия имени Булата Окуджавы (1998), премия имени А.П. Платонова (1994), Северная Пальмира (1994), Триумф (1992). Высокий общественный авторитет приобрела существующая с 1978 года премия имени Андрея Белого.

Изменилась «карта» околосредового ландшафта. Она перестала быть привязанной к центру, стала пестрой и многосоставной. Вместо существовавших ранее Союзов писателей как результат частных инициатив появилось большое количество других. Они также стали «рычагами», определяющими эстетические, вкусовые и конъюнктурные приоритеты. В 90-е годы возникли Академия Заумы (1990), Академия Российской словесности (1995), Академия русской современной словесности (1997), Клуб независимых писателей (1990), Международный фонд русской поэзии (1994), Российский фонд творческой молодежи им. А.Пушкина (1991), Российский Пен-центр (1989).

* * *

Художественная парадигма постмодернизма. Понятие постмодернизма вошло в обиход в начале 1990-х годов в качестве общего обозначения новых явлений постсоветского периода. Этому во многом способствовали книги и статьи И. Ильина, М. Липовецкого, В. Курицына, М. Эпштейна, И. Скоропановой и других ученых. Сам термин обязан своему возникновению французской философии 60-х годов, в которой выдвигались принципиально новые концепции развития современного постиндустриального общества и современного общественного сознания. Рассмотрение тенденций отечественной культуры в контексте европейской дало основание говорить о том, что многие явления в обоих случаях, по существу, оказались сходными. Русский и европейский постмодернизм, несмотря на различие политических систем, явились продуктом одних и тех же более общих обстоятельств и причин.

Следует, однако, разграничивать постмодернизм как философское течение и постмодернизм как эстетическую тенденцию в русской культуре второй половины XX века. При более близком рассмотрении оказалось, что русский постмодернизм имел и другие – уже отечественные – корни. Проявившись преимущественно в сфере искусства и литературы, он выступил наследником русского модернизма первой

трети XX века. Это послужило поводом и для иного его определения – поставангарда (термин М. Эпштейна). Тщательное сопоставление различных литературно-эстетических фактов позволило говорить и о том, что русский постмодернизм как последователь авангардных течений 20-х годов дал знать о себе уже в 50–60-е годы, т.е. тогда, когда повсеместно господствовали нормы соцреалистического метода.

Для того чтобы понять, что же представляет из себя это течение, необходимо обратиться к тем понятиям и категориям, которыми оперировала французская философия для объяснения общества, истории и искусства. Приведенные ниже термины являются аксиомами, вместе взятые они образуют категориальную систему, все составляющие которой тесным образом связаны друг с другом и дополняют друг друга. Их можно назвать «инструментами» понимания и анализа действительности.

Деконструкция (термин Жака Деррида) – означает одновременное «переоформление» и «реконструкцию» объекта. Объект (общественный, исторический, эстетический) раскладывается на составные части с целью обнаружения внутреннего противоречия. Таким образом, проявляется его скрытый смысл и обнажается подлинная природа.

Текст – общее обозначение любого объекта изучения, его структуры. Текст здесь далеко не только лингвистический феномен, но и любое явление – книга, человек, природа – требующие своего «прочтения». Самый крупный текст это мир в его многообразии (мир как текст). Текст обладает некоторыми общими свойствами, независимыми от его материала, он неоднороден, многоязычен, открыт, интертекстуален, имеет свойство прочитываться по-разному, в зависимости от обстоятельств и точки зрения.

По Р. Барту, любой текст, или, в узком смысле, слово, – это, с одной стороны, место пересечения различных плоскостей (исторических, культурных, идеологических). С другой стороны – это диалог различных видов письма. Совокупность всех «плоскостей», сфокусированных в данном слове, определяется как **интертекст** (Юлия Кристева).

Письмо – синоним художественной литературы, и шире, любой литературы. С точки зрения Р. Барта, литература не отражает действительности, как это принято считать, а представляет каждый раз индивидуальный способ создания текста.

Симулякр (Жиль Делез) – это некий искусственно созданный объект, как бы копирующий реальность. При этом новая модель, или «фантазм», обретает статус самостоятельности и независимости от исходного объекта. Например, симулякром можно назвать метод социалистического реализма. Постмодернизм пользуется этим понятием в расширительном смысле для обозначения любой общественной или политической теории.

Дискурс (Жак Деррида) – это язык в самом широком смысле этого понятия. Этот термин служит для обозначения характерной системы знаков, понятий и способов коммуникации в той или иной сфере человеческой деятельности.

Эпистема (Мишель Фуко) – система отношений, общественное сознание; это – широкое понятие, характеризующее определенную историческую, культурную и идеологическую систему (этап). Здесь важно иметь в виду, что каждая эпистема (система отношений) воплощается в соответствующем ей языке (дискурсе). Можно говорить о «советской», «буржуазной» эпистемах, которые оформляются в характерных для них языках. Более того, постмодернизм предполагает, что та или иная система (историческая, культурная, идеологическая) является производной от языка. Язык не только не выступает продуктом эпохи, но равным счетом наоборот:

его особенность определяет своеобразие эпохи и свойственного ей общественного сознания (эпистемы).

Миф – понятие, обозначающее совокупность представлений о том или ином объекте (культурном, историческом). В широком смысле – это *историческое сознание*.

Нарратив, или **метанарратив**, – понятие, тесно связанное с мифом. Постмодернизм отрицает существование объективного, немифологического знания о мире. Он признает, что представление об окружающем мире возможно лишь в форме рассказывания о нем (нарративе). Истинно то, что отразилось в языке, то есть то, что рассказано. Любое знание, облеченное в словесную форму – это нарратив. Иными словами, метанарратив – это совокупность представлений о том или ином объекте, выраженная в словесной форме. Нарратив – понятие, утверждающее относительность человеческого познания мира и примат слова в его постижении.

Одним из наиболее ярких примеров делигитимации существовавших ранее метанарративов и замены новыми является концепция «**Новой хронологии**» **А.Т. Фоменко** и **Г.В. Носовского**. Ученые предприняли попытку критики традиционных взглядов на историческую хронологию, приписав все «ошибки» в датировках событий переписчикам исторических летописей XVI века Скалигеру и Петавиусу. Аргументом в пользу более укороченного и правильного варианта летоисчисления выступают математические расчеты и астрономические наблюдения. С этой точки зрения, любые знания о том времени, включая жизнеописания царей, полководцев, описания быта и нравов, оказываются недостоверными. И тогда любая историческая литература о том времени становится «историко-мифологической», и, наоборот, любые художественно-исторические произведения приобретают статус научно-исторических версий прошлого. Применительно к «новой хронологии», такое «олитературивание действительности», приводит к тому, что сочинения Фоменко и Носовского должны восприниматься как «конспекты ненаписанных постмодернистских романов»¹.

Шизоидный язык – в широком смысле язык художественного произведения, в котором проявляются все скрытые желания человека. С точки зрения постмодернистских представлений, человек – это «машина желания», скрывающая свою подлинную сущность под давлением общественных условностей и стереотипов. Раскрепощаясь, он выражает свои желания в «шизоидном языке». Обычно такое раскрепощение происходит в художественном тексте. Художник, писатель являются одновременно пациентами и врачами-диагностами цивилизации, в которой они живут. Следовательно, способ исследования текста можно определить как «шизоанализ».

Ризома (Делез и Гваттари) – термин, обозначающий структуру культурного объекта. Постмодернисты различают традиционную «*культуру древа*» и новую «*культуру ризомы*». Понятие ризомы взято из обихода ботаники и означает тип корневища. В применении к культурному объекту ризомой называют такую структуру, которая не имеет традиционных бинарных оппозиций, т.е. верха и низа, начала и конца, центра и периферии, внешнего и внутреннего. При этом такая структура имеет свойство постоянно находиться в состоянии динамического изменения.

Делигитимация – отказ от прежней системы ценностей. Например, в постмодернизме делигитимируется категория необходимости. Нормой является лишь

¹ Петров В.Б. «Новая хронология» как квазиистория и квазилитература // Вестник РУДН. Серия Литературоведение. Журналистика. – 2001. № 5. – С. 46.

игра случайностей. Если в модернистском сознании Настоящее приносится в жертву Будущему, которое обещает торжество Закона и Истины, то в постмодернизме акцент переносится на Настоящее. Настоящее всегда незавершено. «Здесь» и «Теперь» – вот ценностный центр постмодернистского сознания.

Дегерархизация сознания – отказ от абсолютной и единственной истины, убежденность в существовании множества истин, каждая из которых может быть верной в тот или иной момент. В этом контексте особое место занимает отношение Настоящего с Прошлым. Они носят диалогический характер, Прошлое не враг (как принято в модернизме), а широкий репертуар альтернатив.

* * *

Литературовед М. Липовецкий полагает, что постмодернистским можно назвать такое произведение, к которому применимы, по крайней мере, три свойства, в совокупности названные им «художественной парадигмой постмодернизма»: **интертекстуальность, игра и диалогизм.**

Интертекстуальность – основной параметр постмодернистской эстетики в приложении к литературному произведению. Всякий текст образуется из цитат, не только отсылающих к какому-то известному произведению, но, часто, неуловимых и анонимных, то есть, из аллюзий. В литературе он существовал и раньше. Цитирование можно в изобилии обнаружить и в пушкинском «Евгении Онегине», и у Гоголя, Достоевского и Толстого. Но лишь в постмодернизме он стал осознанным приемом. **Цитатность, или центонность**, может присутствовать как самостоятельный прием, когда текст может существовать из одних лишь цитат. Например, «Бесконечный тупик» Д. Галковского.

Роман А. Битова «Пушкинский дом» (1971; опубл. 1987) по праву считается одним из наиболее классических образцов центонной прозы нового времени. Герой романа, Лев Одоевцев, филолог по роду занятий, происходит из дворянского рода. Внутренняя основа сюжета романа – взаимоотношения героя с реальностью, раскрытие движения времени через его судьбу. Обстоятельства этих взаимоотношений осложняются сознанием тайного предательства, совершенного в его семье: дед героя был репрессирован в 1930-е годы, а отец ради благополучия и научной карьеры отрекся от отца.

«Пушкинский дом» «метапроза», в которой главные герои являются литературоведами. Отсюда наличие в тексте романа целых глав, посвященных литературе и творчеству вообще, автор-повествователь по ходу сюжета постоянно «вмешивается» в повествование, а в конце романа встречается со своим героем лицом к лицу и задает ему «провокационные» вопросы. Своеобразие сюжета вызвано и тем обстоятельством, что в романе разворачиваются различные варианты одних и тех же событий. Фабула «размывается» «приложениями» и «комментариями» автора. Отсылки и аллюзии к классической литературе отражаются в названиях глав и эпиграфах.

Три части романа называются соответственно «Отцы и дети», «Герой нашего времени» и «Бедный всадник». В каждой из частей есть главы, намекающие на другие произведения русской классики: «Выстрел», «Дуэль», «Медные люди», «Мелкие бесы», «Маскарад».

Важным элементом «метапрозы» является *кольцевая композиция*. Автор представляет начало и конец: на первых страницах мы узнаем, чем роман завершится,

а в конце он отсылает нас в начало. Роман словно пишется на глазах у читателя. Сюжет предстает в виде нескольких параллельных линий, которые пересекаются в начале и в конце, а каждая часть как бы начинает повествование заново, возвращаясь к исходной точке. Существенно важно для романа и то, что после каждой части следуют главы под названием «Варианты и версии», в которых автор излагает иные «наброски» гипотетических вариантов сюжета.

Цитату как сюжетно-композиционную константу нередко использовали рок-поэты, создавая своеобразные поэтические *ремиксы*. Источниками цитат становились классические тексты. Авторское слово строилось с учетом «чужого» слова классиков. Эффект возникал в результате пародийного снижения текстов, которые в принципе считались «неприкасаемыми», культовыми. Происходило это потому, что, по мнению авторов, реалии жизни оказались под сомнением, сместились нравственные ориентиры, в свете которых изменилось отношение и к «сакральным» текстам. В произведениях рок-певцов сопрягаются цитаты литературно-культурного происхождения и «тексты жизни», различные пласты бытия. Благодаря технике коллажа и приема наложения в рок-поэзии происходило принципиально важное сведение воедино языков (от высокого, государственного до бытового и низкого). Их конфликтное соположение показывало абсурдность претензий каждого на исключительную роль в описании мира. Именно таким образом строится стихотворение А. Башлачева «**Не позволяй душе лениться**»:

Не позволяй душе лениться,
Лули чертовку сгоряча.
Душа обязана трудиться
На производстве кирпича.

Ликует люд в трамвае тесном.
Танцует трудовой народ.
Мороз и солнце – день чудесный
Для фрезеровочных работ.

В огне тревог и в дни ненастья
Гори, гори, моя звезда!
Звезда пленительного счастья –
Звезда героя соцтруда.

Не мореплаватель, не плотник,
Не академик, не герой –
Иван Кузьмич – ответственный работник,
Он заслужил почетный геморрой.

Его пример – другим наука.
Век при дворе. И сам немного царь.
Так, черт возьми, всегда к твоим услугам
Аптека, улица, фонарь.

Как славно выйти в чисто поле
И крикнуть там: «... мать!
Мы кузнецы! Чего же боле?
Что можем мы еще сказать?»

Соположение цитат из Пушкина, Грибоедова, Блока, Заболоцкого призвано создать ироническую аранжировку картины советского образа жизни. Однако цитатность не является единственным приемом. Следует иметь в виду ее более широкое понимание: *текст является продуктом взаимодействия языков культуры*. Писатель «цитирует» не ту или иную мысль или слово, но, например, как В. Сорокин и В. Пелевин, ставит своей целью пародирование языковых клише и стереотипов сознания советской эпохи.

Понятия интертекста и центонности поставили новый вопрос – о роли автора в такого рода центонных текстах. Если в традиционной литературе автор стремится как можно полнее передать свое представление о действительности, то в центонном тексте такой проблемы не стоит. Если автор и «выражает себя», то только в ограниченном смысле, как «составитель» и организатор текста, а не как «выразитель» какого-то смысла.

В таком случае, текст приобретает характер анонимности, теряет связь с личностью автора. На эту проблему впервые обратили внимание М. Фуко в статье «Что такое автор?» и Р. Барт в статье «Смерть автора». Р. Барт предлагает ввести разграничение между *автором как творцом оригинального текста* и *скриптором как создателем центонного текста*. В постмодернистском тексте автор «умирает», остается только скриптор, выражающий не страсти и настроения, а только необъятный словарь, из которого он черпает свое письмо.

Речь здесь идет, разумеется, не о физической смерти, а об изменении сознания и функции автора текста. Речь идет о разрушении монологического автора, о том, что его позиция становится весьма относительной, она растворяется в многоуровневом диалоге различных точек зрения.

Автор-творец (скриптор) отдает отчет в том, что он занимает подчиненное положение по отношению к созданному им тексту. «Бог» не он, а текст, который он создал.

В постмодернизме принципиально меняется понятие оригинальности, новизны. Новизна всегда была признаком состоятельности автора.

В романтизме, реалистическом искусстве художнику важно было найти новое слово или новый угол зрения. В модернизме, особенно в авангарде, «новизна» была доведена до своего предела. Важно было создать оригинально, даже если это противоречило любому здравому смыслу. Так, например, возникла заумь в футуризме. Новизна могла стать единственным критерием признания автора.

В эстетике постмодернизма «свое» слово это многократно отраженное «чужое». Реальность пропитана «чужими» культурными дискурсами. Каждый текст подобен палимпсесту, в котором «новое» написано поверх «старых». Литература не может сказать ничего принципиально нового, она «молчит». Постмодернизм – это «литература молчания».

Произведение и текст. В постмодернизме утверждается, что мир есть один огромный текст. Иллюстрацию такого уподобления привел один из основоположников постмодернистской эстетики **Х-Л. Борхес**. В известном рассказе «**Вавилонская библиотека**» предлагается пространственная модель Вселенной, своеобразная метафорическая картина мира-текста. Приведем отрывки из него:

«Вселенная – некоторые называют ее Библиотекой – состоит из огромного, возможно, бесконечного числа шестигранных галерей, с широкими вентиляционными колодцами, огражденными невысокими перилами. Из каждого шестигранника видно два верхних и два нижних этажа – до бесконечности <...>».

Лет пятьсот назад начальник одного из высших шестигранников обнаружил книгу, такую же путанную, как и все прочие, но в ней было почти два листа од-

народных строчек. Он показал находку бродячему расшифровальщику, который сказал, что текст написан по-португальски, другие считали, что на идиш. Не прошло и века, как язык был определен: самоедско-литовский диалект гуарани с окончаниями арабского классического. Удалось понять и содержание: заметки по комбинаторному анализу, иллюстрированные примерами вариантов с неограниченным повторением. Эти примеры позволили одному гениальному библиотекарю открыть основной закон Библиотеки. Этот мыслитель заметил, что все книги, как бы различны они ни были, состоят из одних и тех же элементов: двадцати двух букв алфавита. Он обосновал явление, отмечавшееся всеми странниками: во всей огромной Библиотеке нет двух одинаковых книг <...>.

Известно и другое суеверие того времени: Человек Книги. На некоей полке в некоем шестиграннике (полагали люди) стоит книга, содержащая суть и краткое изложение всех остальных: некий библиотекарь прочел ее и стал подобен Богу <...>.

Безбожники утверждают, что для Библиотеки бессмыслица обычна, а осмысленность (или хотя бы всего-навсего связность) – это почти чудесное исключение. Ходят разговоры о горячечной Библиотеке, в которой случайные тома в беспрепятственном пасьянсе превращаются в другие, смешивая и отрицая все, что утверждалось, как обезумевшее божество <...>.

Я осмеливаюсь предположить такое решение этой вековой проблемы: Библиотека безгранична и периодична. Если бы вечный странник пустился в путь в каком-либо направлении, он смог бы убедиться по прошествии веков, что те же книги повторяются в том же беспорядке (который, будучи повторенным, становится порядком – Порядком). Эта изыщная надежда скрашивает мое одиночество».

Рассказ «Вавилонская библиотека» – развернутая метафора, объясняющая структуру мироздания. Мир представляет собой текст, состоящий из бесконечного количества комбинаций конечного числа знаков. Сам текст бесконечно изменчив в пространстве и во времени. Он лишен конечного смысла. Единственный смысл заключается в том, что окончательного и абсолютного смысла не существует. В структуре текста не обнаруживается ни начала, ни конца, то есть он имеет вид ризомы. Точка отсчета координат подвижна и непредсказуема.

В другом известном рассказе «Сад расходящихся тропок» Х.-Л. Борхес предлагает уже временную модель текста. Рассказчик узнает о романе умершего китайского писателя Цюй Пэна, написанного в странной и с виду запутанной форме. Книга была задумана как развитие бесконечного сюжета. Но развертывание этого сюжета не походило на традиционное циклическое течение событий, как, например, в принципе бесконечной «Тысяче и одной ночи». Ключом к сюжету была фраза о «саде расходящихся тропок». Особенность романа заключалась в принципе «временных развилок».

«Стоит герою любого романа очутиться перед несколькими возможностями, как он выбирает одну из них, отмечая остальные; в неразрешимом романе Цюй Пэна он выбирает все разом. Тем самым он творит различные будущие времена, которые, в свою очередь, множатся и ветвятся. Отсюда и противоречия в романе. Скажем, Фан владеет тайной; к нему стучится неизвестный; Фан решает его убить. Есть, видимо, несколько вероятных исходов: Фан может убить незваного гостя; гость может убить Фана; оба могут уцелеть; оба могут погибнуть и так далее. Так вот, в книге Цюй Пэна реализуются все эти исходы, и каждый из них дает начало новым развилкам. Иногда тропки этого лабиринта пересекаются: вы, например, явились ко мне, но в каком-то из возможных вариантов прошлого вы – мой враг, а в ином – друг <...>. В отличие от Ньютона или Шопенгауэра Цюй Пэн не ве-

рил в единое, абсолютное время. Он верил в бесчисленность временных рядов, в растущую, головокружительную сеть расходящихся, сходящихся и параллельных времен. И эта канва времен, которые сближаются, ветвятся, перекрещиваются или век за веком так и не соприкасаются, заключает в себе все мыслимые возможности. В большинстве этих времен мы с вами не существуем; в каких-то существуете вы, а я – нет; в других есть я, но нет вас; в иных существуем мы оба».

Рассказ Борхеса – это притча о времени. Существует воображаемый текст о мире, в котором единого времени не существует. Оно (время) не обладает привычными для нашего сознания свойствами. Оно не однонаправлено, не равномерно. Время – это гигантская совокупность разных возможностей одновременного сосуществования в одном и том же пространстве.

Представленная борхесовская модель нашла разнообразные воплощения в прозе постмодернистов. Так, в романе **В. Пелевина** «**Чапаев и Пустота**», действие одновременно происходит в 1919-м и в 1991 году. Прием перенесения героя в момент собственного рождения использован в кинофильме «Зеркало для героя». Различные варианты завершения сюжета о судьбе своего героя предлагает А. Битов в романе «Пушкинский дом».

Принцип игры. Культура всегда была связана с понятием игры. Известный философ XX в. **Й. Хейзинга** в книге «**Человек играющий**» выделил следующие свойства игровой деятельности: *свободу, отсутствие практической целесообразности, необходимость порядка (правил) игры, наличие круга участников, самодостаточность*. Разумеется, при определенных условиях эти принципы могут и нарушаться. Так, игра может приносить материальный доход, может осуществляться по принуждению и в условиях нарушения правил. Как бы то ни было игра, по убеждению Й. Хейзинги, творит временное совершенство в окружающем несовершенном мире и лежит за пределами удовлетворения практических потребностей, являясь одним из источников бескорыстного удовольствия.

Игра – один из главных параметров постмодернистского текста. Эти два понятия связаны друг с другом в разных аспектах:

- *текст должен быть «заряжен» автором на игру с ним со стороны читателя;*
- *игра должна исключать «мимесис», подражательный аспект, она должна быть «игрой в себе»;*
- *игра связана прежде всего с языком. Автор создает игровую стратегию, которую можно определить как «карнавал языков культуры».*

В качестве материала для игры могут служить любое слово, текст или образ. Определяя правила игры, автор изобретает некое игровое поле, приглашая для участия читателя. Естественно, читатель должен усвоить предлагаемые игровые условности.

Так, свои «игровые стратегии» существуют у **В. Пелевина**, **В. Сорокина**, **Д. Пригова**, **Т. Кибирова**. В повести **В. Пелевина** «**Желтая стрела**» игровой код связан с основным метафорическим образом движущегося поезда. Все дополнительные образы являются производными от него. Игра автора состоит в постоянном изобретении все новых и новых штрихов основного образа. В этом участвуют такие приемы, как звукоподражание (аллитерация), гротеск, пародия, стеб, ирония. Вот один из ярких примеров такого игрового «производства»:

«Андрей развернул свежий «Путь» на центральном развороте, где была рубрика «Рельсы и шпалы», в которой обычно печатали самые интересные статьи. Через всю верхнюю часть листа шла жирная надпись:

ТОТАЛЬНАЯ АНТРОПОЛОГИЯ

Устроившись поудобнее, он перегнул газету вдвое и погрузился в чтение:

«Стук колес, сопровождающий каждого из нас с момента рождения до смерти, это, конечно, самый привычный для нас звук. Ученые подсчитали, что в языках различных народов имеется примерно двадцать тысяч его имитаций, из которых около восемнадцати тысяч относятся к мертвым языкам; большинство из этих забытых звуко сочетаний даже невозможно воспроизвести по сохранившимся скудным, а часто и нерасшифрованным записям. Это, как сказал бы Поль Саймон, *songs, that voices never share*. Но и существующие ныне подражания, имеющиеся в каждом языке, конечно, достаточно разнообразны и интересны – некоторые антропологи даже рассматривают их на уровне метаязыка. Как своего рода культурные пароли, по которым люди узнают своих собеседников по вагону. Самым длинным оказалось выражение, используемое пигмеями с плато Каннабис в Центральной Африке, – оно звучит так:

«У-ку-лэ-лэ-у-ку-ла-ла-о-бэ-о-бэ-о-ба-о-б».

Самым коротким звукоподражанием является взрывное «п», которым пользуются жители верховьев Амазонки. А вот как стучат колеса в разных странах мира:

В Америке – «джинджерел-джинджерел».

В странах Прибалтики – «па-дуба-дам».

В Польше – «пан-пан».

В Бенгалии – «чуг-чунг».

В Тибете – «дзог-чен».

Во Франции – «клик-клик».

В тюркоязычных республиках Средней Азии – «бир-сум», «бир-сом», «бир-манат».

В Иране – «авдаль-халлаж».

В Ираке – «джалал-идди».

В Монголии – «улан-далай» (интересно, что во Внутренней Монголии колеса стучат совсем иначе – «унгер-хан-хан»).

В Афганистане – «накшбанди-накшбанди».

В Персии – «карнак-зебуб».

На Украине – «тріх-тарарух».

В Германии – «вриль-шрапп».

В Японии – «додеска-дзен».

У аборигенов Австралии – «тулуп».

У горских народов Кавказа и, что характерно, у басков – «дарлан-бичесын».

В Северной Корее – «дулду-кван-ум».

В Мексике (особенно у индейцев уичотль) – тональ-нагваль.

В Якутии – «тыдын-тыгыдын».

С Северном Китае – «цао-цао-тан-тиен».

В Южном Китае – «дэ-и-чань-чань».

В Индии – «бхай-гхош».

В Грузии – «коба-цап».

В Израиле – «таки-бац-бубер-бум».

В Англии – «клик-о-клок» (в Шотландии «глюк-о-клок»)

В Ирландии – «бла-бла-бла».

В Аргентине...».

Андрей перевел взгляд в самый низ страницы, где длинные столбцы перечислений заканчивались коротким заключительным абзацем:

«Но, конечно, красивее, душевнее и нежнее всего колеса стучат в России – «там-там». Так и кажется, что их стук указывает в какую-то светлую зоревую даль – там она, там, ненаглядная».

Здесь автор, «зарядив» текст сочиненным игровым кодом, словно предлагает и читателю принять участие в изобретении звукоподражаний, имитирующих стук колес. При этом как бы диктуются и конечные характеристики игрового продукта. Звукоподражания должны быть не просто смешными и остроумными, но содержать намек на какую-то историческую особенность данного народа. Из сочетания этих особенностей возникает иронический эффект.

Пелевин в этой же повести подчиняет придуманному игровому коду множество других образов. Так, детский хор по радио поет веселую детскую песню «Голубой вагон», герой читает книгу «Путеводитель по железным дорогам Индии», курит сигареты «Бой», болеет за футбольную команду «Локомотив», читает единственную в поезде газету «Путь», пьет коньяк «Лазо» и «Железнодорожный», смотрит фильм Акиры Куросава «Додескаден» («Под стук невидимых колес»). Пелевин неистощим в использовании приема каламбура, и здесь он сочиняет один весьма точный и остроумный: некогда происшедшая социальная революция названа в повести Пелевина.

Игровые коды могут быть разными. Предметом игры становится художественное пространство, время, реалии действительности, стили и жанры. Так, в известном стихотворении **И. Бродского «Представление»** пародируется современная российская история. Структура его имитирует сценарий, или пьесу, которая ставится на театральной сцене. Каждая строфа этого большого стихотворения представляет собою отдельный акт исторического представления в жанре трагифарса. Действующие лица – Ленин, Пушкин, Гоголь, Лев Толстой, русские цари, Герцен, Огарев, Сталин, а также абстрактные герои – Заграница, Мысли о Грядущем, Мысли о Минувшем, Бродский выступает в роли драматурга, делающего своих персонажей участниками театра абсурда. Абсурдистский спектакль имеет и соответствующие декорации. Так выглядит акт первый:

Председатель Совнаркома, Наркомпроса, Мининдела!
Эта местность мне знакома, как окраина Китая!
Эта личность мне знакома! Знак допроса вместо тела.
Многоточие шинели. Вместо мозга – запятая.
Вместо горла – темный вечер. Вместо буркал – знак деленья.
Вот и вышел человек, представитель населенья.

В данном отрывке в качестве персонажей выступает нарисованный мелом человек из детской игры. Игровой код предлагает продолжить детскую игру в человека, и тогда в нем проступает утрированный, жалкий портрет современного советского человека. Игра продолжается и далее, переходя на манипуляции с языком. Так, большие строфы, где описываются «индивидуальные портреты» персонажей чередуются с частушечными строфами, представляющими собой наборы реплик персонажей «из толпы»:

Вот и вышел гражданин,
Достающий из штанин.
«А почему та радиола?»
«Кто такой Савонарола?»
«Вероятно, сокращенье».
«Где сортир, прошу прощенья?»

По мере развития «сценария» абсурд в духе картин Сальвадора Дали все более усиливается, вовлекая в свою абсурдистскую орбиту различные реалии советского

быта, психологии, образа жизни и истории. Таким образом, например, описывается Вождь народов, в изображение которого вносится мотив раздвоения личности:

Входит Сталин с Джугашвили, между ними вышла ссора.
Быстро целятся друг в друга, нажимают на собачку,
И дымящаяся трубка... Так, по мысли режиссера,
И погиб Отец Народов, в день выкуривавший пачку.
И стоят хребты Кавказа как в почетном карауле.
Из коричневого глаза бьет ключом Напареули.
Друг-кунак вонзает клык
в недоеденный шашлык.
«Ты смотрел Дерсу Узала?»
«Я тебе не все сказала».
«Раз чучмек, то верит в Будду».
«Сукой будешь?». «Сукой буду».

Дискурсивная игра Бродского оперирует различными языковыми пластами и в конечном счете направлена на делигитимацию советских ценностей, ее мифов и метанарративов, на деконструкцию официального образа власти.

Диалогизм. Согласно М. Липовецкому, принцип диалога является третьим активным компонентом художественной парадигмы постмодернизма. Понятие диалога своим возникновением в системе литературоведческих терминов обязано М.М. Бахтину, который является предтечей современной теории прозы, создателем нового, после эстетики Аристотеля, философско-эстетического дискурса.

В широком смысле Бахтин является предтечей постмодернизма. Многие теоретики черпали свои идеи именно в его трудах. Одна из таких идей – *представление о полифонизме миров в тексте*.

По Бахтину, полифонический роман равен «эйнштейновской вселенной», составные части которой даны «в нескольких равноценных кругозорах». Эти сознания сочетаются в единства второго порядка.

В новом тексте в диалогические отношения вступают не только отдельные сознания, но целые миры, т.е. культурные и языковые системы (эпистемы). Их сочетание амбивалентно, лишено ценностной акцентуации, то есть нельзя выделить из них «хорошие» и «плохие» миры. Их взаимодействие может быть симультанным, то есть культурные миры могут относиться к совершенно различным временным эпохам, отделенным друг от друга столетиями. Из такого взаимодействия возникает единство третьего порядка.

В романе М. Булгакова «**Мастер и Маргарита**» в единый сюжетный узел завязаны три таких мира, не только отдаленные друг от друга двумя тысячелетиями (время Иешуа и Пилата и современная Москва), но и различающиеся расположением в разных метафизических плоскостях (оба названных мира являются земными, а третий – фантастический – расположен в ином измерении). Кроме того, имеется и мистический мир вне времени и пространства. Они существуют одновременно.

В художественном пространстве метаромана В. Пелевина во взаимодействие вступают мир советской действительности, мир животных и насекомых, миры шумеро-аккадский, античный, средневековый и мир снов и иллюзий. Каждый из них равновелик по отношению друг к другу и обладает суверенитетом.

Таковы диалогические отношения между мирами в постмодернистском тексте. Но есть еще один вид диалога, также очень характерного для него. Его принято называть *метахронотопом*, или *творческим хронотопом*. Текст словно плавает в ок-

ружающем его пространстве творческого хронотопа. Благодаря ему осуществляется диалог между текстом и читателем, «обмен произведения с жизнью» (М. Бахтин).

Метахронотоп реализуется в одном из самых распространенных приемов – «обнажение приема». В этом случае текст рассказывает о собственном создании. Текст становится *генотекстом*, т.е. *текстопорождающим*. Внимание читателя переносится с результата на процесс творческого акта. Этот процесс незавершен и не завершим. Незавершенность творчества – метафора, объясняющая и незавершенность самой жизни. Примерами генотекстов, где через «обнажение приема» раскрывается процесс возникновения произведения, процесс творчества вообще, являются роман М. Булгакова «Мастер и Маргарита», романы В. Набокова «Машенька», «Приглашение на казнь», «Подлинная жизнь Себастьяна Найта», «Дар», А. Битова «Пушкинский дом», Вен. Ерофеева «Москва-Петушки». Характерен в этом отношении и роман В. Пелевина «Чапаев и Пустота», в котором тексты, возникающие из-под пера Петра Пустоты, расположены одновременно в двух пространствах: реальном и иллюзорном, но какое из них подлинное выяснить не дано.

По Бахтину, в диалогической поэтике романа автор равен своим героям. При этом он может быть не персонифицирован, его точка зрения может быть растворена.

В постмодернистском романе автор является важным элементом творческого хронотопа. В романе всегда присутствует герой, близкий к автору, благодаря которому раскрывается процесс порождения текста. Он может выступать в роли профессионального гуманитария, некоего писателя, историка, или наивного ребенка. При этом граница между автором и героем может размываться. Так, герой может совпадать с биографическим автором, как в романе Вен. Ерофеева «Москва-Петушки», либо в романе В. Набокова «Дар». Герой может быть продуктом расщепленного сознания автора, как в романе С. Соколова «Школа для дураков». Герой может участвовать в споре с автором: в романе «Пушкинский дом» происходит полемика автора со своим героемлевой Одоевцевым.

Автор в творческом хронотопе выступает то в роли «режиссера», то в роли персона. Отсюда – устойчивая игровая ситуация с иронией, самоиронией, фрагментарностью стиля.

Постмодернистский диалогизм может приобретать крайние черты. И тогда полифония превращается в какофонию. Диалог перестает быть системой организации художественного текста. «Счастливый Вавилон» – так назвал Р. Барт эту ситуацию. Система сменяется на конгломерат, в котором спутываются «Я» и «Другой», «Текст» и «Контекст», «Свое» и «Чужое», разные типы письма и языки культуры.

В этом случае возникает опасность размывания границ искусства. Оно лишается устойчивых параметров и превращается в текучий и бесформенный конгломерат, в осколочную, клиповую культуру. Наступает смерть искусства.

По М. Липовецкому, эрозии, распаду современного искусства противопоставит одно его важное свойство – природный иммунитет к Хаосу распада. Рассмотрим его концепцию диалога Хаоса и Порядка.

До недавнего времени считалось, что эти два понятия являются абсолютными антагонизмами. Считалось, что Порядок синонимичен закону, а Хаос есть отсутствие упорядоченной структуры. Известный американский ученый-химик Илья Пригожин, изучая природу диффузии, создал концепцию случайных структур (1981). Он пришел к выводу, что Порядок и Хаос не противопоставляются друг другу жестко. Он открыл явление «рассеянных структур». В хаотической массе образуются «странные тяготения», которые приводят к возникновению временных и

локальных структур порядка. Концепция Пригожина оказалась очень полезной для гуманитарных наук.

Существование Гармонии (Порядка) и Хаоса имеет давнюю историю. В классическом искусстве мир воспринимается как вполне гармоничный. Волей художника от воспроизводится в произведении. Если в нем и возникают элементы дисгармонии, то они уничтожаются или растворяются в гармонической стихии. Так, образы Наполеона, других «отрицательных» персонажей в романе Толстого «Война и мир» «блекнут», теряют свою значительность в тени «положительных» героев.

В искусстве модернизма мир воспринимается как вселенский Хаос. Он не отражается в тексте произведения, а преобразуется. Художник создает свой собственный мир гармонии и счастья, который противостоит окружающему. Достаточно вспомнить творческую программу одного из видных символистов Серебряного века Ф. Сологуба: «Беру кусок жизни, серой и жалкой и творю из него легенду, потому что я художник».

В постмодернизме нет Порядка, так как нет никаких универсальных законов. А поэтому и текст стремится к хаотической структуре. Однако распасться совсем он не может, иначе он просто перестанет существовать.

Для обозначения внутреннего мира современного произведения Умберто Эко ввел понятие «хаосмос», напоминающее о концепции И. Пригожина о «рассеянных структурах». Хаотический конгломерат явился особым принципом воплощения упорядоченности. Гармония (порядок) не отменяет хаос, но выражает себя внутри Хаоса и через Хаос.

Такой принцип системной организации описан Ж. Делезом в его знаменитой работе **«Ризома против Древа»**. В ней он определяет отличие классической культуры от современной. Первая основана на концепции мирового древа, где есть «ствол» (системная доминанта) и «корни», то есть причинно-следственные отношения. Системность опирается на традиционные бинарные оппозиции.

Постмодернизм имеет системную модель куста. Оппозиции размываются. Такой куст имеет название ризомы. Ж. Делез дает следующее определение этого понятия: «По контрасту с центрированными системами, с иерархическими типами коммуникации и пред-установленными путями динамики, ризома представляет собой не-центрированную, не-иерархическую, неоднозначную систему, лишенную чего бы то ни было Главного, а также организующей памяти или центрального самоуправления, единственно определяемую через циркуляцию состояний».

Ж. Делез выделяет три группы признаков ризоматической структуры:

1. Гетерогенность, множественность, многолинейность, игровое соединение различных семиотических кодов;

2. Фрагментарность, прерывистость. Она может быть нарушена, разорвана, но всегда начнет функционировать в своих старых линиях или образуя новые.

3. Ризома лишена глубинной структуры. Она вся здесь и сейчас. Она всегда незавершена. У нее нет начал и концов, она всегда находится в динамике.

Ризома иллюстрирует связь между культурой и реальностью. Книга больше не представляет мир. Они вместе образуют ризому, фрагментарную, но внутренне целостную.

Художественные миры русских писателей-постмодернистов имеют именно такую структуру. Достаточно привести в качестве примера роман В.Пелевина «Чапаев и Пустота». Образ мира, если можно употребить здесь этот термин, не только не соответствует названным параметрам, но и превосходит их. В некотором смысле Пелевин превзошел самих теоретиков постмодернизма. Его мир не имеет однолинейности, иерархичности, он показывает относительность и этих назван-

ных свойств. Его мир не опирается на Порядок или Хаос, на их взаимодействие. Сами эти понятия тонут в безудержной игре Пелевинской фантазии. Он топит их в Пустоте как синониме бесконечности, безначальности, непрерывности и множественности. Пелевин играет в созданные им образы миров для того, чтобы вновь опрокинуть их в Пустоту, где нет ни Гармонии, ни Хаоса.

Периодизация постмодернистской тенденции в России. Постмодернизм возник в России в 1960-е годы и получил свое распространение преимущественно в сфере литературы и искусства в условиях андеграунда. Он был подготовлен русским авангардом 20-х и неоавангардом 50–60-х годов (группа поэтов Л. Черткова, «лианозовская школа», группа СМОГ). Постмодернистские тенденции стали порождением нового мироощущения, возникшего на рубеже 50–60-х годов, логическим продолжением либеральных «оттепельных» тенденции. Идеи «оттепели», несмотря на их постепенное «замораживание», продолжали существовать под спудом официальной культуры. Некоторые писатели стремились соединить «оттепельный» реализм с отдельными элементами постмодернистского дискурса (В. Аксенов). В книгах А. Терца («Прогулки с Пушкиным»), А. Битова («Пушкинский дом»), Вен. Ерофеева («Москва-Петушки»), поэзии И. Бродского получил распространение принципиально новый тип письма, новой эстетики. Прежние представления деидеологизировались, деиерархизировались, релятивизировались. В основу новой эстетики легло свободное поэтическое мышление, игра, рефлексия по поводу собственного сочинения, текстуальная гетерогенность, смысловая множественность, прием авторской маски, ирония и пародийность.

В Европе 1960-х годов постмодернизм стал периодом тотальной инфляции всех дискурсов. Он выражал кризис рационалистического мировоззрения как метанарратива познания и идеи либерального прогресса, как метанарратива власти. Культурными доминантами новой постмодернистской культуры стали распад целостности, пафос иррационального отчаяния, пессимизм.

В отечественной социокультурной ситуации имела место делегитимация метанарратива советской утопии или «советской идеологии». Советская цивилизация явилась гипертрофированным и патологическим вариантом легитимации эпохи модерна. В эстетическом преломлении кризис легитимаций связан с кризисом «ценностного центра», категории эстетического идеала, одного из основных понятий социалистического реализма. Именно в это время была подорвана сама идея формирования жизни с помощью эстетического идеала.

В 1970–1980-е годы постмодернизм пополнился новыми жанрами. А. Битов создает роман-странствие «Оглашенные», Вен. Ерофеев – пьесу «Вальпургиева ночь, или Шаги командора». Этот период отмечен появлением течения в поэзии, получившим название «метаметаморфизма» (взаимопревращения двух реальностей) и связанного с именами К. Кедрова, А. Парщикова, В. Кривулина, Н. Искренко. Оформился как самостоятельное явление «московский концептуализм» (Д. Пригов, Т. Кибиров, С. Гандлевский). Среди прозаиков выделились имена Евг. Попова, Виктора Ерофеева, В. Сорокина, М. Берга, С. Соколова.

В 1990-е годы постмодернизм станет осмысливаться как важный эстетический феномен. Он становится предметом оживленных дискуссий. Появляются переводы видных философов: Р. Барта, Ф. Гваттари, Ж. Делеза, Ф. Фуко, Ж. Деррида, Ю. Кристевой, Ж. Лакана, У. Эко. Выходят в свет альманахи и журналы: «Вестник новой литературы», «Соло», «Лабиринт», «НЛО», «Комментарий». Ряды «постмодернистских писателей» пополнились именами Л. Петрушевской, В. Шарова, М. Шишкина, Е. Радова, И. Яркевича, Т. Толстой.

Сетевая литература. В последнее десятилетие XX столетия постмодернизм стал тесно связываться со все более развивающейся компьютеризацией и Интернетом. Сближение литературы и Интернета привело к появлению «сетевой словесности», или «сетературы», в которой получили дальнейшее воплощение основные теоретические установки постмодернизма, в первую очередь:

1. Принцип нелинейного письма с отсутствием четких границ.
2. Принцип монтажа и фрагментарность.
3. Многоавторность, феномен интерактивности.
4. Мультимедийность, то есть использование различных каналов восприятия в одном и том же источнике.
5. Ризоматичность благодаря системе безграничной «паутиной сети».
6. Вариативность структурирования и монтажа.

Деятельность любого участника литературного общения стала особым образом осуществляться благодаря культурному гипертексту, составными частями которого являлись разнообразные информативные блоки:

- справочники, словари, каталоги;
- художественная литература;
- новости культуры и литературной жизни;
- электронные библиотеки;
- индивидуальные сайты писателей, критиков или малоизвестных пишущих авторов;
- литературные клубы и салоны;
- сетевые версии «толстых» журналов (например, www.russ.ru);
- сайты, посвященные творчеству отдельных писателей (например, www.pelevin.ru);
- сетевые конкурсы-проекты.

Благодаря принципу ассоциативной связи и наличию перекрестных ссылок возникла возможность свободного перемещения в пространстве культурного гипертекста в поисках необходимой информации и личного участия в литературном процессе.

В культурном гипертексте словесность присутствует в двух основных разновидностях:

1. В виде художественных текстов, перенесенных с бумажных носителей на электронные;
2. В форме аутентичных текстов, характерных исключительно для электронного пространства и обеспечивающих возможность коллективного творчества и участия в обработке текста любым участником процесса.

К образцам нелинейного «бумажного текста», имитирующего электронный гипертекст, можно отнести с разной степенью условности такие произведения, как «Пушкинский дом» А. Битова, «Бледное пламя» В. Набокова, «Хазарский словарь» М. Павича, «Бесконечный тупик» Д. Галковского, «Пути в рай» П. Корнеля.

Возникновение идеи гипертекста как способа хранения информации относится к 1945 году. Именно тогда была опубликована статья под названием «As we may think», автором которой был советник президента Рузвельта Ванневар Буш. Сам же термин «гипертекст» придуман математиком Теодором Нильсоном. **Гипертекст** – это текст, состоящий из отдельных частных текстов, соединенных ссылками, предлагающими читателю различные пути чтения. Гиперкнига представляет собой набор глав, маршруты прохождения которых зависят от самого читателя, проходя по разным маршрутам, читатель может составить несколько книг (наиболее известные гиперкнижки – роман «Паутина» Мэри и Перси Шелли и «Роман» www.cs.vt.edu/roman/hiperfiction).

Главное отличие web-романа от «бумажного» заключается в наличии гиперссылки. Механизм электронных ссылок позволяет сближать объекты не по физической близости, а по ассоциативной близости, по сходству идей. Это продельвается практически мгновенно. Гиперссылка – это материализованная коннотация. Гиперссылка обеспечивает реализацию схемы по принципу Борхеса «сад расходящихся тропок».

Одним из примеров воплощения этого принципа на русскоязычной почве является проект РОМАН Романа Лейбова. Сам Лейбов написал исходный линейный текст. Его коллега Дмитрий Манин создал электронную программу, а Леонид Делицын разместил на своем сервере. К реализации проекта были приглашены сотни соавторов.

Исходный текст достаточно прост. Молодой человек приходит к двери любимой девушки, чтобы бросить в почтовый ящик письмо с признанием. В подъезде он случайно замечает ее с другим, но письмо в ящик уже брошено, его оттуда не достать. К счастью, на следующий день девушка сама звонит герою и признается, что она давно его любит.

Исходный текст носит лирический характер. Но его продолжения могут принимать разные повороты – от философской до эротической и даже сюрреалистической прозы. Лейбов выступает в роли редактора. Он отбирает тексты, присланные разными авторами. В отличие от борхесовского «сада расходящихся тропок», здесь уже есть первоначальный вариант. Д. Манин следующим образом описал структуру текста: «Роман – эдакое мочало сюжетных линий, тело не сыпучее, но волокнистое. Он похож на белковую молекулу: есть первичная структура аминокислоты, но есть и вторичная – вся цепочка свернута в клубок и далекие места оказываются рядом».

Электронный гипертекст романа имеет Приложения: «Как читать РОМАН», «Как писать РОМАН». Манипуляции читателей с текстом романа производятся с помощью системы ссылок, которые подразделяются на следующие типы:

1. Ссылки, указывающие на альтернативное развитие сюжета («сад расходящихся тропок»).
2. Ссылки согласования, связывающие параллельные линии сюжета. Например, два героя встречаются и расходятся, не узнав друг друга.
3. Ссылки, указывающие на лирические отступления.
4. Ссылки-развилки, где точкой ветвления является не эпизод, а слово.

Один из наиболее известных проектов сетевой литературы – «Книга книг» Михаила Эпштейна. Он предстает на экране как некая сетка ячеек, каждая из которых концентрирует в себе ту или иную область знания: «Метафизика», «Методология», «Метапрактика», «Этика», «Теология», «Единичное», «Науки», «Словарь» и т.д. Внутри каждой ячейки – своя собственная сетка. Назначение такого гипертекста – выйти за пределы привычного пространства и актуализировать все возможные ассоциации, возникающие при чтении того или иного базисного текста. Сам Эпштейн говорит о своем «детище» следующим образом: «Это попытка деконструкции тех понятий и теорий, которыми определяется сознание современной цивилизации. Это деконструкция мышления путем создания его множественных альтернатив, вариаций, соперничающих моделей – так сказать, позитивная деконструкция, которая демонстрирует, что рядом с каждой дисциплиной, теорией, понятием, термином, живет его «тень», которая при иных условиях могла бы выступить как самостоятельный, первичный объект сознания. Каждое понятие – только одно из возможных в целом гнезде или рое понятий. Это раздвижение мыслительной зоны

каждого понятия путем его мультипликации, встраивания в более широкие, виртуальные поля сознания»¹.

Постмодернизм и современный исторический роман. В постсоветские годы художественное освоение советской истории претерпело значительное изменение. Перемены коснулись не только материала, но, прежде всего, принципов и критериев оценки самой истории. Резкий поворот в исторической прозе начался как следствие перестроечных процессов в стране в середине 1980-х годов. Он был отмечен мощной волной публикаций «задержанной литературы» и заставил по-новому взглянуть на многие эпизоды и личности советской истории. Доминирующей особенностью изображения прошлого был ее разоблачительный пафос, вызванный различными причинами, среди которых можно отметить задержанную инерцию оттепели 50–60-х гг. Романы **В. Гроссмана, В. Дудинцева А. Солженицына, А. Рыбакова, А. Бека, Д. Гранина**, других писателей стали первооткрывателями теневых сторон исторического процесса, обратной стороны парадного фасада истории. На рубеже 1980–1990-х годов их произведения воспринимались как историческая правда о культуре личности, лагерях, Великой Отечественной войне, во многом опережая объективные исследования профессиональных историков. Они выполняли огромную просветительскую задачу, заменяя миф подлинной (с позиции автора) исторической картиной.

По мере уменьшения потока задержанных публикаций, спадала, однако, и разоблачительная тональность. На смену ей приходила иная историческая проза, остывшая от критического пафоса и осваивавшая исторический материал в русле постмодернистских принципов. Новая литература 90-х гг., обращавшаяся к историческим темам, отказывалась от изображения прошлого с позиций историзма, с позиций рационального понимания движения истории. Утратившая ориентиры мысль искала опору в казавшейся абсурдной действительности и находила ее в исторической метафоре, то есть некоей схеме, объяснявшей мир с помощью сюжета и иносказательных образов. Такие метафоры создавали **В. Пелевин («Желтая стрела»)**, **В. Маканин («Лаз»)**, **А. Битов («Ожидание обезьян»)**, **В. Шаров («До и во время»)**.

Дальнейшее движение литературы происходило в направлении усиления исторического нигилизма, «от попытки художественного освоения истории через метафору – к ее раздроблению и карнавальная перекодировке. Вернулись к тому же, с чего начали – к незнанию». История и исторические персоналии стали предметом различных игровых манипуляций вне всяких идеологических концепций – в романах **В. Сорокина, Е. Попова, А. Королева**. Свободная игра в «исторический пасьянс», постмодернистская деконструкция советских идеологических клише являлись проявлением деполитизации и деидеологизации литературы, освобождения ее от власти всех и всяческих критериев. Разочарование, скепсис, утрата смысла в истории приводили к утверждению нового критерия: поскольку истины не существует, то истинна лишь игра в относительные истины. История превратилась в декорацию, на фоне которой разыгрывались мизансцены, лишённые подлинного исторического содержания.

Отражение истории в 90-е гг., применительно к «массовой литературе», принимало разные обличья. Критик В.Мясников, анализируя постсоветскую историческую беллетристику, выделил несколько направлений и жанров. Потребность в обывательском интересе к подлинной истории породила к жизни коммерческих

¹ Цит. по: Агамович М. Этот виртуальный мир. – Новый мир. 2000. № 4. – С. 195.

историков, вроде авторов романов «Ледокол» **В. Суворова** или «Тайна Второй мировой» **Б. Соколова**. Распространение получили хронобеллетристика, эксплуатирующая «новую хронологию» **А. Фоменко** и **Г. Носовского**, и русская фольк-хистори – массовая историческая беллетристика, рассчитанная на читателя, ищущего развлечений. «Фольк-хистори – явление многогранное, отмечает В. Мясников. – Тут есть и бульварный авантюрный роман, и салонный, и житийно-монархический, и патриотический, и ретро-детектив. Как положено масскульту, все они подразумевают негласный договор автора с читателем. То есть все читательские ожидания должны быть удовлетворены, финал предсказуем, исторические сплетни и анекдоты обязательно пересказаны, а нагрузка на мозги минимальна. Исторический антураж в пределах банальной эрудиции». Именно в таком ключе работает, по мнению критика, популярный автор «салонной фольк-хистори» **Э. Радзинский**. Издаются многочисленные тематические серии вроде «Рюриковичи», «Романовы», «Слава», «Русская Америка». Разновидностью этого чтения является проект **Б. Акунина**, который «работает по готовым схемам, соединяя шаблонные блоки своего рода литературного конструктора «лего». Переносит представления нашего времени в прошлое».

Без опоры на реалии и серьезное концептуальное осмысление прошлого долго существовать, однако, литература не могла. В конце 90-х гг. исторический роман постепенно возвращался в привычное твердое русло. Происходил поворот к достоверности, причем, что немаловажно отметить, реализм «прихватил» многое из того, чем был богат арсенал постмодернизма. Разоблачительный пафос, сменившись ироническим, постепенно входил в русло объективной художественной интерпретации прошлого.

В качестве примеров новой подлинно исторической концептуальной прозы можно назвать такие произведения, как романы **Ю. Давыдова «Бестселлер» (1999)**, **Л. Зорина «Юпитер» (2002)**, **Д. Быкова «Оправдание» (2001)**.

Нетрадиционность «Бестселлера» прежде всего в отсутствии привычных сюжетных линий с последовательной разработкой событийной канвы и характеров. В нем есть личные воспоминания, в совокупности образующие автобиографический пласт и связанные по близким и дальним ассоциациям с основным повествованием.

Вместо привычной прозы – «странный» ямбический ритм, иногда звучащий вполне отчетливо и время от времени пропадающий на стыках ритмизированных строк. Это проза на полпути к поэзии или поэзия недовоплощенная в прозу. Читатель вынужден «отрастить» новое параллельное восприятие, для того, чтобы слушать давыдовский контрапункт связи событий и интонации авторского голоса.

Вместо привычного «показа» героев и положений читатель слышит прихотливые модуляции авторского «рассказа» с ерничаньем, шутками, каламбурами. Цитат так много, что, кажется, в книге отразилась вся русская поэзия, все ее знакомые по учебникам и хрестоматиям строчки. Давыдовский текст инкрустирован целыми строками, и подобная центонность, кажущаяся на первый взгляд неуместной, становится в итоге важной формообразующей константой.

Вместо последовательной хронологии – абсолютная «дискретность». Причудливый узор авторской мысли уподобляется нитке в бисерном плетении, связующем начало XX века. 20-е годы, затем – 40–50-е с самой жгучей современностью. Сквозь узорчатое плетение и неожиданные ассоциативные переходы – от рассказчика к герою (иногда, впрочем, задумываешься, кто, собственно говоря, является героем, не сам ли автор-рассказчик?), от сына к отцу, от друга к врагу, от документа

к домыслу, от домысла к гипотезе – проницательный читатель улавливает тот центральный узел, к которому стягивается все в романе.

Собственно говоря, он уже обозначен в заголовке. Он таит в себе не только зерно идеи, но и жанровый концепт, ироничный намек на свое отношение к постмодернистской ситуации и рыночной действительности. Автор не без лукавства предлагает книгу, которую-де «раскручивает» сам автор и которая обладает всеми современными «параметрами».

Лукавая усмешка, однако, – это только поверхность. На деле постмодернистские параметры выстраиваются неожиданно в иной системе, все прихотливые линии и приемы обретают жесткую логику, все «излишки» текста приобретают обязательность, создается баланс между «избыточными» лирическими отступлениями и целенаправленно разворачивающейся идеей.

Жанр «Бестселлера» точному определению не поддается, однако отдельные жанровые «ипостаси» вырисовываются вполне внятно.

Во-первых, это исторический роман с заданными действующими лицами, «старыми знакомыми» Ю.Давыдова: Германом Лопатиным, Владимиром Бурцевым, Евно Азефом, Сталиным.

Во-вторых, это роман-автобиография, так как если вытянуть в прямую линию все эпизоды, в которых автор рассказывает о себе, то мы получим достаточно подробный мемуарно-автобиографический сюжет. Человеческая и литературная судьба Юрия Давыдова раскрыта подробно, как ни в одном из его предыдущих романов. Этапы судьбы писателя – участие в войне, годы учебы, сталинские лагеря – различными опосредованными нитями вплетаются в клубок истории XX века.

И, в-третьих, это «метароман», «зеркальный роман», где исторический материал, судьба автора, сплетаясь воедино, создают вкупе особый отдельный текст самого рассказывания об истории романа. Роман рождается словно бы на глазах читателя.

И отсюда – шаг к следующему определению – роман-расследование. Так или иначе, «Бестселлер» книга об истории предательства и о природе феномена предательства. Корни явления обнаруживаются в Евангелии. Давыдов обращается к образу первого предателя – Иуды, к истории его воплощения различными художниками-интерпретаторами его личности. Идя по канве жизни своего главного героя, Владимира Бурцева, всматриваясь в события и лица, души и судьбы, пытаюсь связать воедино исторические и личностные коллизии, автор приходит к весьма неутешительному выводу, высказанному в спокойном, лукаво-ироническом, порой ерническом, и, увы, грустном, тоне: предательство заключено в самой природе человека, в самой сути сложного клубка взаимоотношений между людьми, партиями, движениями, наконец, государствами, которые мы обозначаем словом «политика». Бестселлер – это то, что лучше всего продается, что оценивается выше всего. Этим предметом купли-продажи является человеческая совесть, понятие тонкое, едва уловимое, и поэтому на политическом аукционе истории пользующееся двойным спросом.

Роман «Бестселлер» под этим углом зрения можно назвать романом-пророчеством.

«Юпитер» в одноименном романе **Л. Зорина** семантически двузначное понятие: во-первых, это сам Сталин, воплощающий власть, и это вообще любая власть, в том числе и театральная в лице главного руководителя театра, в котором служит главный герой романа; во-вторых, «юпитер» – это элемент театрального реквизита, и в этом смысле он связан с театром, его сущностью и его повседневной жизнью. И оба значения, сходясь в одном слове, указывают на доминантную тему романа – искусство и власть.

Чтение романа оставляет двойственное ощущение. Читателю, привыкшему к разоблачению, осуждению прошлого, не вполне ясно, дискредитация или оправдание звучит в этом романе, и во многом подобная амбивалентность исходит от протагониста.

Донат Ворохов ведущий актер столичного театра, избалованный вниманием и славой и знающий себе цену «юпитер» столичных подмостков. Ему поручено играть роль Сталина, и таким образом два юпитера – Власть и Художник спроецировались друг в друга. Два начала, две правды – властная и творческая – борются друг с другом, кто победит, кто поглотит другого? Поле боя – душа и ум художника Ворохова.

В качестве побочной темы возникает Станиславский. Следуя его творческому методу, актер должен войти максимально в свою роль и перевоплотится в своего героя. Дорохов, воспитанный как актер в духе указанной системы, в свою роль «вошел» настолько, что выйти из нее по своей воле и полностью освободиться от своего персонажа не может. Роль перевернула все существо Ворохова, сделала его практически другим человеком. Воздействие Сталина на играющего его актера неожиданное и ошеломляющее. Система Станиславского сделала Ворохова заложником и жертвой «вождя народов», попытка понять субъективную правду героя превратилась в попытку оправдания этой правды и человека ее воплощающего.

Ворохов сделался мизантропом, лишившись одновременно слабости, трусости, малодушия, приспособленчества. Взятая на себя роль преобразила его и в другом отношении – Ворохов всегда был человеком проницательным, но это качество усилилось стократ: для него теперь стали прозрачны и понятны подлинные (как ему кажется) мотивы поступков людей.

Еще одно интересное явление в романе – Сталин от первого лица. Шаг смелый, такого, кажется, не было в литературе. В романе Зорина появление сталинского Я вполне мотивировано. Ворохов ведь должен в соответствии с системой Станиславского как-то войти в роль и для этого сочиняет монолог героя. Таким образом, происходит постижение внутренней логики не только образа, но самой исходной личности. Ворохов постигает логику Юпитера, Бога и оправдывает его, не может не оправдать, ибо в свете этой личности меркнет все человечески-суетное и сиюминутное. Процесс постижения постепенно приводит к финальной драматической развязке – Ворохов становится случайной (и не случайной для контекста) жертвой в столкновении на уличной демонстрации между сталинистами и бывшими жертвами режима.

В теме художника и власти важное место занимают воображаемые диалоги с Булгаковым, Мандельштамом и Пастернаком. Особо примечателен разговор с Пастернаком о смерти и бессмертии. Читателю, благодаря дневнику Ворохова-Сталина, дано прочувствовать и понять всю логику сталинской мысли в его диалоге с властителями душ, с литературными гениями. Сталин прекрасно понимает их значение, признает их талант, относится к ним по-своему трепетно, но считает все же необходимым действовать по отношению к ним в соответствии со своей «юпитерской» логикой.

Кажется не вполне оправданным только следующее. Пьеса драматурга Полуторака, хотя и о Сталине, но антисталинистская изначально. Возникает вопрос, возможно ли интерпретировать текст настолько, чтобы его смысл изменился в прямо противоположную сторону, из обличительного стал оправдательным? Каким бы талантливым ни был драматург, но вряд ли возможно создать настолько протестистический текст. А в романе заявлено, что Полуторак – драматург посредственный.

Как бы то ни было, пьеса создает поле субъективных толкований истории и исторической личности. Две позиции сталкиваются друг с другом – версия драматурга и версия Ворохова. Принцип парадокса освещает внутреннюю коллизию – Власть играет Художником, а Художник играет Власть (в лице Сталина).

Парадоксально и другое. Роман представляет собой некую многоступенчатую круговую композицию: художник (Леонид Зорин) размышляет о Сталине (в своем роде художнике жизни), который размышляет о художниках слова, которые, в свою очередь, размышляют о Сталине-человеке. Своеобразная зеркальная многоступенчатая призма, граничащая с дурной бесконечностью.

И вот главный вопрос: каким же увидел Ворохов (и Зорин) Сталина? Сильным и слабым одновременно, преодолевшим свои человеческие слабости, врожденные и приобретенные, поднявшимся над своими недостатками. Сталин видит людей беспомощными, малодушными, суетными, льстивыми и завистливыми, порочными. В сущности – одинаковыми в этой своей естественной человеческой обыденности, будь они вожди, художники или рядовые обыватели.

Сталин – манипулятор, экспериментатор, провокатор, он провоцирует своих «персонажей» на поступки, в которых проявляются все их слабые стороны, именно слабые, а не сильные. И в этом смысле Сталин – Бог, творящий суд над человеком. Именно поэтому ему ближе Ветхий Завет и свою деятельность он соизмеряет с ним, измеряет им.

Ворохов становится жертвой раздирающего изнутри противоречия, шире – жертвой исторического и социального антиномизма, заложником принципиальной неразрешимости вопроса о Добре и Зле.

Конечно, версия Ворохова субъективна. И, как любой художник, он имеет на нее право. И конечно, позиция Ворохова – теоретически не равнозначна точке зрения автора. Оправдание Вороховым Сталина еще не приравнивается к оправданию его Зориным. И, тем не менее, автор – практически утверждает неизбежность нового взгляда и нового знания истории. А этот новый взгляд обеспечен фактором времени, исторической дистанцией. Ушли времена однозначности, нравственной и исторической безапелляционности. Пришло время амбивалентности, и даже может быть, именно к этой великой исторической фигуре. Временная дистанция растворяет нравственную оценочность.

Вероятно, в этом смысле зоринский роман весьма симптоматичен. Сталин перестает быть объектом суда современников, время делает его обитателем иных пластов, не исторических, а уже мифологических. Сталин уже не только событие истории, но герой мифа, где его соседями по «сцене» оказываются Тутанхамон, Нерон, Иван Грозный, Петр I, мало ли в истории таких фигур, которых давно уже не осуждают, но с интересом интерпретируют и создают очередные версии.

Попытку оправдания 30–40-х годов осуществляет и герой романа **Дмитрия Быкова «Оправдание»**. Рогов разрабатывает гипотезу, которая призвана выявить внутреннюю логику массовых репрессий. Она, эта логика, усматривается в попытке следовать некой цели: через последовательно применяемую жестокость прийти к созданию элиты нации, «золотой когорты». Читать роман Д. Быкова можно с разными чувствами: можно усмотреть здесь глубоко запрятанную иронию, но можно и вполне довериться указанной в заголовке идее оправдания. В любом случае налицо особый подход: без гнева и пристрастия, но с желанием понять и попытаться оправдать в широком историческом контексте.

Попытку свободной интерпретации истории под углом зрения мифологического мышления предпринята в другом произведении Быкова. Роман **«Орфография»**

(2003) – уводит читателя в 1918 год. Его можно было отнести к жанру **социально-исторического романа**, если бы не та избыточная свобода вымысла и интерпретации, которая всегда свойственна Быкову.

Поэтому расследование конкретного события первого года советской власти перерастает в свободный хор многих голосов. Это дало основание автору определить в подзаголовке свой роман как «роман-оперу».

Время действия романа – зима и весна 1918 года, когда молодая советская власть еще только раскачивалась перед решительными действиями. Атмосфера еще была наполнена иллюзиями о либеральных реформах. Одной из таких иллюзий был проект Луначарского об объединении всех научных гуманитарных сил. На Елагином острове во дворце была создана по инициативе Луначарского (в романе он – Чарнолусский) коммуна, объединившая петроградскую интеллигенцию. Однако вскоре эта иллюзия стала разрушаться по двум причинам. Во-первых, объединения не получилось, а произошел раскол на правых и левых. Одни были согласны поддерживать большевиков, другие категорически отказывались, несмотря даже на то, что те готовы были обеспечивать их пайками, теплом и т.д. Во-вторых, с другой стороны, большевики стали все более жестко относиться к любой интеллигенции старого режима.

Хотя в основе романа лежит достоверная ситуация, произведение является плодом полной свободы авторского воображения. Вымысел и достоверность тесно переплетены в тугой узел. На самом деле всего это не было, но могло бы быть.

Прежде всего обращает на себя внимание обширный пласт материала, связанного с **филологией** и в частности с **литературой**. Используя известную методику катаевского мовизма, Быков создает фигуры персонажей, под которыми читатель должен угадать крупные историко-культурные личности того времени – Горького (Хламида), Маяковского (Корабельников), Берберова (Ахшарумова), Ходасевич (Казарин), Тынянов, Хлебников, Чуковский и многие другие. Разумеется это не полные совпадения, а лишь проекции их в художественное пространство романа.

Другой сильный пласт – **историософский**. Журналист Ять в начале романа пишет статью, посвященную юбилею Гаршина, где вспоминает его известную притчу «Attalea princeps». В сюжете притчи гордая пальма прорывает потолок тесной теплицы во имя свободы. Ять переосмысливает эту притчу в том духе, что пальма, олицетворяющая стремление русской интеллигенции к свободе, таким образом, подписала себе смертный приговор. Под напором освободительного движения рухнуло государство и погребло интеллигенцию под своими руинами.

Быков вкладывает в уста своего героя и заключительные размышления о парадоксах русской истории. Собственно, эти суждения он находит в трактате некоего историка **Луазона** под названием «**Оправдание**». Не забудем, что так называется и предыдущий роман самого Быкова. Луазон пишет, что в основе революций никогда не лежало народное благо. Цель революции – показное саморазрушение и самосохранение системы. Конечная цель русской революции – возвращение к монархии, но без Романовых. Первой жертвой становилась культура, вечно свободы взыскующая и от свободы же гибнущая. «В конце пути, – пишет Луазон, – возникал призрак государства, после череды упрощений превратившийся в гигантский зоосад...». Дарвинова и Марксова теории представляли на фоне луазоновской догадки розовыми фантазиями невинных гимназистов.

Лишившийся всех иллюзий Ять решает уехать из страны.

Быков вводит в роман **мистические мотивы**. Так, темной силой, уничтожившей Елагинскую коммуны, стали некие «серые», подобно крысам расплодившиеся

в революционном Петрограде. Другой мистической фигурой стал образ мальчика, которого Ять спасает ночью на улице и который внезапно исчезает из его квартиры. А был ли мальчик? – как бы повторяется горьковский мотив.

Роман оживляет **авантюрный сюжет**. Действие романа происходит не только в Петрограде, но и в Крыму, где в это время наступило смутное время, полное фантастических поворотов и смены властей. В этом смысле сюжетные линии Ятя и Тани сильно напоминают атмосферу «Хождений по мукам» А. Толстого.

«Оперная» условность романа во многом определяется произвольными поворотами сюжетных линий и столь же произвольными поступками действующих лиц. Интрига многих эпизодов держится на неожиданности события. Так, совершенно произвольна и мало оправданна история полемики двух публицистов Гувера и Арбузова. Произвольны крымские эпизода встреч-расставаний Ятя и Тани, логика судьбы Маринелли и многое другое.

А в общем создается впечатление переусложненности, некой стилистической, сюжетной, характерологической избыточности.

Так, все более удлиняющаяся временная дистанция создает поле авторской вневходимости, в котором он перестает быть пристрастным судьей современности. Изображаемые им исторические конфликты все более утрачивают одностороннюю валентность и становятся поливалентными. Разоблачение сменяется попыткой понять время во всей его сложности, а истина обретает многомерность.

В заключении хотелось бы высказать некоторые мысли об общем контексте исторической прозы.

Чем дальше уходит в прошлое то или иное историческое событие, или та или иная историческая эпоха, тем с большим основанием оно становится для молодых писателей объектом эстетических манипуляций. Писатель уже не ищет – как раньше – способа выразить истину художественными средствами. Он полагает, что истина либо уже найдена, и не имеет смысла ее заново открывать. Либо ее вообще невозможно выразить, а поэтому к историческому материалу надо отнестись совсем иначе. Он становится всего лишь материалом для тотальной и безответственной игры в историю, которая предстает объектом для игровой манипуляции, предположительно сводимой к трем видам: исторический материал – всего лишь **декорация**, создающая впечатление подлинности, но имеющая совсем иную цель – придать авантюрному сюжету достоверный фон. Так появляется **ретродетектив**, классиком которого несомненно является **Б. Акунин**. В угоду читателю история становится всего лишь «служанкой» или «приправой» сюжета. В этот ряд можно поставить и пермского писателя **А. Иванова** с его романом «**Золото бунта**». Таким образом создается псевдоисторический, или **декоративно-исторический роман**.

Особое место в исторической традиции такого рода занимает проза **А. Азольского**. В романах «**Клетка**», «**Облдрамтеатр**», «**ВМБ**» он, по существу, занимательностью сюжета «перекрывает» правдивость, что дало одному из критиков основание определить его прозу как псевдореалистическую.

Рассматривая мир писателя в контексте сложного и многоаспектного литературного процесса рубежа XX–XXI веков в целом, можно, однако, говорить об особом игровом элементе, весьма характерном для постмодернистской литературы и пришедшем в реалистическую поэтику. Писатель не остался в стороне от веяний своего времени, свобода вымысла, не выходя в целом за пределы реалистической эстетики, приобрела, особенно в романе «**Диверсант**» постмодернистскую окраску. И с этой точки зрения Азольского можно квалифицировать как «постмодернистского писателя», у которого все подчинено самодостаточной игре, который

создает новый художественный «метанарратив», «делегитимируя» старые представления об истории и литературе. Пройдет некоторое время и читатели художественной литературы (если таковые останутся в компьютерную эру) будут судить о том, как было на войне, не только по Астафьеву, Быкову, Бакланову, но и по Азольскому.

Можно говорить о мере условности такого допущения, однако автор, как бы предвосхищая критиков, и сам, устами своего героя, оправдывает свою реалистически-игровую эстетику: не сумею, не смогу и не хочется, потому что руке надоело писать неправду, а правда сама по себе никому не нужна. Когда-то Лев Толстой испытывал мучения, потому что никак не мог описать полно, неприкрашено и честно один день человека. Я его понимаю. Начни писать – и обнаружится, что весь прожитый человеком день состоит из абсолютно бессодержательных мыслей и поступков. Надо что-то отбрасывать, что-то выпячивать, где-то поливать красками полотно, где-то вычищать его. Заострять сюжет – иначе человеческое восприятие не отзовется». Автор предвидел все обвинения-укоризны и поспешил защитить себя заранее. Может быть, вопрос надо ставить иначе. Не **«сюжет или истина»**, а **«сюжет ради истины»!** Просто искомая истина, вероятно, лежит для Азольского в иной плоскости, в этико-эстетическом смысле самого феномена художественного текста, в антиномически заостренной формуле его творческого метода: **«истина – в сюжете»**.

Исторический материал становится предметом художественных конструкций, имеющих мало общего с историей подлинной, но в основе своей имеющей сюжет, **«альтернативную историю»**. «Альтернативность» может быть самой разной, в зависимости от вкуса и художественной стратегии автора. Конструктивным принципом «историзма» становится нахождение «точки бифуркации», того момента в реальной истории, когда история могла пойти «иным путем». И тогда автор позволяет себе нарушить естественный ход событий и внедрить фантастические допущения. Вяч. Рыбаков (**Хольм Ван Зайчик**) в романе **«Гравилет «Цесаревич» (1993)** может позволить допущение, что Октябрьской революции 1917 года в России не было, но Россия продолжала свой поступательный путь к прогрессу и достигла невиданных высот. В цикле романов под названием **«Евразийская симфония» (2001)** писатель создает образ государства Ордушь, в котором объединились Китай и Русь. «Сотворенная ван Зайчиком Ордушь – альтернативный вариант развития нашей планеты, и в этом смысле книга сродни великим утопиям прошлого, от Платона до Кампанеллы. Это и книга религиозного поиска: жители Ордуши – синкретисты, православные, мусульмане, буддисты, а империю держат воедино идеи Конфуция: почитание старших, стремление к законопорядку, предпочтение общего интереса личному, государство как одна большая семья. Строгую иерархичность конфуцианства умеряет принцип гармонии: все допустимо, пока это не противоречит общей целостности».

Т. Толстая в романе **«Кысь» (2000)** допускает, что Россия после великого «взрыва» вернулась к архаике, смешанной с фантастическими биологическими мутациями.

«Нужен ли альтернативно-исторический роман?» – нередко вопрошают литературоведы, в особенности те из них, кто много лет посвятил изучению традиционного исторического романа. Вопрос, вероятно, становится риторическим, ибо тенденция уже существует как факт. На этот счет можно привести точку зрения одного из авторитетных исследователей В. Оскоцкого: «Нужна ли «альтернативная история», непомерно громко заявляющая о своих правах в последнее время? Нуж-

на как вариант, один из возможных вариантов прочтения, как выдержанная в его контексте версия или гипотеза. Но не нужна как виртуальная крайность, размывающая земные границы исторического опыта».

Третий тип исторического повествования и вовсе лишается даже видимости тех остатков причинно-следственных принципов, которые по-своему еще сохраняются в альтернативно-историческом романе. Такой тип романа можно условно назвать «**психоделическим романом**». Игра не только сохраняется, она приобретает самодовлеющий и самодостаточный характер. Весьма часто мотивировкой «историзма» становится психоделизм, то есть галлюцинации на исторические темы. В романе **В. Пелевина «Чапаев и Пустота»** психоделический мотив лежит на поверхности сюжета. В сознании героя романа история 1919 года и современность 1991 года «опрокидываются» друг в друга как два сообщающихся сосуда. Однако и то и другое – история и современность – оба оказываются иллюзией, призванной утвердить историческую «пустоту», то есть абсолют относительности любой исторической истины: истории нет, она всего лишь наша иллюзия, наш «исторический бред».

К этому ряду можно причислить романы **В. Шарова, Д. Липскерова, П. Пепперштейна**. Последний автор наиболее показателен в высказанном смысле. В романе «**Мифогенная любовь каст**» (2002) предметом изображения оказывается, казалось бы, достоверное историческое событие – Великая Отечественная война. Однако, она подана читателю как галлюциногенный бред парторга Дунаева, всю войну проспавшего в лесу под воздействием грибов. Под таким углом зрения все события романа изображаются как столкновение одних сказочных героев с другими. Война становится фантастической сказкой.

В недавно изданной книге **П. Пепперштейна «Военные рассказы»** (2006) «историзм» изображения также имеет место. Правда, исторические атрибуты сюжета служат для оправдания некой авторской метафизической концепции. В «сказочно-условной» модели художественного мира мы обнаруживаем эпизоды войны 1812 года, Гражданской войны, Великой отечественной войны – и всегда это лишь условные декорации, среди которых автор разыгрывает своих героев-«оловянных солдатиков». Автор уподобляется взрослому мальчику, решившему «поиграть в войну». Однако при этом он выстраивает свою метафизическую и эстетическую концепцию, в основе которой – абсолютизация текста как самодовлеющей реальности, не имеющей ничего общего с реальностью достоверной.

Таким образом, ситуацию с исторической прозой можно определить как весьма плюралистическую. Налицо широкий спектр различных подходов к истории каждый из которых имеет свою «эстетическую нишу», а произведения – своих читателей. Наряду с традиционным классическим историзмом имеет место и «квазиисторизм», замешанный на различных игровых стратегиях.

Иначе говоря, история подлинная современной литературе не перестала быть необходимой, но стала недостаточной. История становится мифом, который создает каждый пишущий человек на свой собственный манер, искривляя зеркало так, как он считает нужным, в угоду своей эстетической стратегии.

Художественное пространство романа Саши Соколова. Мир главного героя романа «**Школа для дураков**» – ризоматическое пространство, лишенное привычных ориентиров и координат. В сознании героя утрачивают свою устойчивость все временные и пространственные оппозиции. Утрата памяти – амнезия – привела к тому, что события, относящиеся к разному времени, воспринимаются как происходящие сейчас. Линейная последовательность хронологии сменяется при-

нципом произвольной избирательности. Вследствие такой ахронии стремительно чередуются психологические состояния героя, названного в романе Нимфеей: он видит себя учеником шестого класса специальной школы для слабоумных детей, подмастерьем у художника, работником почты, инженером. Герой не ощущает своего возраста, не помнит, сколько ему лет, не знает, в каком времени находится – в прошлом, настоящем или будущем; события, в которых он участвует, трудно привязываются к четким календарным ориентирам; неясно, произошли эти события, происходят сейчас или состоятся в будущем.

В сознании мальчика утрачивается устойчивость не только время, но и пространство. Калейдоскопически чередуются образы разного времени: дача, пруд, река, станция, город, школа. Благодаря постоянно возникающим «речевым мостикам» сознание перетекает и попеременно концентрируется то на одном, то на другом образе.

Другой аномалией является раздвоение личности. Герой представляет себя не одним человеком, а двумя. Отсюда и специфическая стилистика текста, в основании которой лежит разговор героя с самим собой, с другим «Я», со второй половинкой своей раздвоенной личности. Еще точнее – это диалог двух «Я», каждое из которых претендует на самостоятельность и отстаивает свою правоту. «Я» перетекает в «Мы» и обратно. Подобным двойничеством объясняются некоторые трагикомические ситуации, когда герой, отводя от себя упрек, кивает на «отсутствующего» рядом двойника. В другом эпизоде (требование директора Перилло сшить два мешка для обуви) раздвоение играет роковую для героя роль.

Привычный образ мира вследствие афазии (утрата способности речевого общения) становится ахроническим и атопическим, но все же не аморфным. Он остается способным сохранить какие-то очертания. И этим последним рубежом, не позволяющим форме растекаться окончательно, является Слово. Но и оно не выдерживает натиска афазии. Время от времени ослабляются почти до полного нарушения семантические, грамматические, синтаксические и морфологические связи.

Но загадка письма С. Соколова состоит в том, что распадение временных и пространственных связей не только не отменяет других важных составляющих, но усиливает некоторые из них. Такой существенно важной смысловой «скрепой» текста является идея любви. Этим чувством пронизано отношение к матери, к учителю, Вете Акатовой, в конечном итоге, ко всему миру, ко всему «растущему, летающему, цветущему и плавающему». Любовь разлита в пространстве как некая благодатная субстанция, то теряющая конкретные очертания, то сгущающаяся до молитвенного экстаза и лирической патетики.

Вряд ли есть необходимость говорить о том, что роман «Школа для дураков» не есть подробное описание болезни, хотя, по-видимому, опирается на достоверный анамнез. Соколов решает не психиатрические, а литературно-эстетические задачи. Хотя можно предположить с большой степенью вероятности, что опыт описания внутреннего мира больного подростка мог быть полезен какому-либо врачу-психиатру.

Каковы же эти литературные задачи?

Мир, увиденный сквозь призму сознания слабоумного мальчика, – в высшей степени необычный мир. Он деформирован, в нем нарушаются все причинно-следственные связи, его составляющие; подчас эти связи не имеют названий, словно мир еще не существовал, в нем нет временных границ, и неясно, событие то ли произошло, то ли еще произойдет:

«Дорогой Леонардо, если бы вы попросили меня составить календарь моей жизни, я принес бы листочек бумаги со множеством точек: весь листок был бы в точках, одни точки, и каждая точка означала бы день. Тысячи точек – тысячи дней.

Но не спрашивайте меня, какой день соответствует той или иной точке: я ничего про это не знаю. Не спрашивайте также, на какой год, месяц или век жизни составил я свой календарь, ибо я не знаю, что означают упомянутые слова, и вы сам, произнося их, тоже не знаете этого, как не знаете и такого определения времени, в истинности которого я бы не усомнился. Смиритесь! Ни я и никто из наших приятелей не можем объяснить, что мы разумеем, рассуждая о времени, спрягая глагол е с т ь и разлагая жизнь на вчера, сегодня и завтра, будто эти слова отличаются друг от друга по смыслу. Будто не сказано: завтра – это лишь другое имя сегодня, будто нам дано осознать хоть малую долю того, что происходит здесь с нами, в замкнутом пространстве неподвижной песчинки, будто все, что здесь происходит, есть, является, существует – действительно, на самом деле е с т ь, я в л я е т с я, с у щ е с т в у е т ».

Но «аномальный мир» в высшей степени философичен и поэтичен. В нем есть страстная и чистая любовь к учительнице ботаники Вете Акатовой, есть мудрый и веселый учитель географии Павел Норвегов, есть ненавистный директор школы Николай Перилло с его тапочной системой. Но самое главное – это мир глубоких впечатлений от встречи с природой, мир чудесных и неожиданных превращений, мир неистощимой фантазии.

Афазия, утрата последовательности Нимфеи особого рода: герой не только видит мир иначе – мир отливается в необыкновенную словесную форму. Восторженная впечатлительность и природная доброта, наивная остротенность делают его речь поэтическим эквивалентом окружающего мира. В минуты душевного волнения речь героя подобна вдохновенному гимну жизни, где важна каждая мелочь, где снежинки становятся тысячами зимних бабочек, где одно превращается в другое, где многообразная жизнь переливается множеством смысловых, цветовых и звуковых оттенков. Сознание героя, при всей его ущербности с точки зрения «здорового смысла», оформляется в многогранную призму, отражающую и объединяющую самые несопоставимые вещи. Свобода от пространственной и временной фиксированности делает предметный мир и мир человеческий фантастическим калейдоскопом, на глазах меняющим свой прихотливый рисунок.

При всей кажущейся наивности и ущербности герой романа, «ученик такой-то», интуитивно чувствует добро и зло мира сего. Он выступает с петицией в защиту изгнанного из школы Павла Норвегова, он не приемлет грубости и беспросветной тупости школы, казенщины и черствости учителей во главе с директором Перилло. Он страстно любит учителя географии Павла Норвегова, учительницу Вету Акатову, он ощущает несправедливость и скуку жизни отца-прокурора. Так шизофрения превращается в высокую и изысканную поэзию.

Метаморфозы романа заставляют вспомнить понятие ризомы, термина, призванного у постмодернистов свидетельствовать о хаосе мира, где все связано со всем и ничто не предопределено заранее. Вещи, люди с их судьбами существуют в подвижной, иногда трудноуловимой связи. Мгновения этих метаморфоз и запечатлевает роман Соколова.

В сознании героя, лишенного возможности исторического осмысления жизни, мир предметов и лиц становится миром символов: Природа – Край Одинокого Козодоя, река у дачного поселка превращается в символ мифологической Леты. Все, что неподвластно разумному осмыслению, возводится до уровня божественного Абсолюта, названного Насылающим Ветер, а сам Ветер также мифологизируется до уровня мифа о вечном движении. Мифологический Ветер обретает нравственно-историческую силу всеобщего возмездия, благодаря которому всему злему на земле уготовано уничтожение.

Нравственно-этический «фермент» в сознания героя делает всю систему персонажей поляризованной: с одной стороны – мать, Павел Норвегов, Вета Акатова, академик Акатов, Роза Ветрова, с другой – отец-прокурор, ведьма-завуч Шейна Трахтенберг-Тинберген, директор Перилло. Среди них особое место, несомненно, занимает Павел, он же Саул, носитель мудрости жизни и проповедник радости и доброты. Он подлинный воспитатель в «школе для дураков», выступающей в тексте как метафора всей казенно-бюрократической системы «оборзования».

Смысловым зерном, сосредоточившим в себе некий нравственно-этический идеал, является притча, рассказанная Павлом Норвеговым «Плотник в пустыне». Предназначенная для ограниченного восприятия учеников «спецшколы», она, тем не менее, содержит детали – место действия, профессия героя, символика креста, – отсылающие к хорошо известной евангельской истории. Именно из-за нее увольняют из школы Норвегова, так как вольный пересказ Священного Писания был квалифицирован завучем Трахтенберг-Тинбергеном – как серьезный педагогический проступок. Сильно редуцированная евангельская история свидетельствует о высоком педагогическом таланте Норвегова, который не смог быть в должной мере оценен школьным начальством, педантично озабоченным лишь строгим порядком и «тапочной» дисциплиной.

Притча, сочиненная в блестящем «минималистском» стиле, содержит то же нравственное зерно, что и подлинная история казни Христа, осмысленная как история самопожертвования, где палач и жертва совпадают в одном лице. Притча Норвегова – повествование об Иисусе, но сведенное к минимуму декораций, редуцированное до одного персонажа (плотник) и одной декорации («крест»).

Герой романа ущербен, слабоумен, но в системе произведения он приобретает статус божественного юридового и одновременно – поэта. Герой в этой своей ипостаси является выразителем красоты и радости мира, а его косноязычие – своеобразным проявлением красоты языка, несущим в себе всю полноту и красоту реальности.

Соколов «реабилитирует» своего любимого героя, переводит патологию в статус нормы. То, что считается патологией, возводится до высокого ранга поэзии, и наоборот, обыденная норма низводится до уровня патологического проявления узкого и пошлого видения, где яркий и объемный мир сужается до плоскостного мира арифметического учебника и ежедневной газеты.

Будучи носителем «шизоидного сознания», как показывает М. Липовецкий, образ Нимфеи не только определяет языковую форму, но и является основанием для полифонизма романа. Во-первых, голос героя расщепляется на два спорящих друг с другом голоса, во-вторых, помимо голоса героя, в тексте попеременно сменяют друг друга голоса автора, матери подростка, соседки по очереди, голоса железнодорожников в споре о японской поэзии. К ним добавляются рассказы-монологи от первого лица: отца-прокурора, учителя Норвегова, Веты Акатовой, ее отца академика Акатова.

Полифоническое звучание усиливается благодаря «Рассказам, написанным на веранде». Составляющие отдельную главу, которую можно назвать как «приставную», они лишь весьма косвенным образом связаны с основным сюжетом. Несмотря на большое количество близких мотивов – дачи, железная дорога, пригород из десятка коротких историй, лишь один рассказ «Как всегда в воскресенье» «привязывается» к истории Нимфеи. Но, пожалуй, о подлинном многоголосии как диалоге сознаний, в бахтинском смысле этого понятия, можно говорить именно в связи с этими рассказами, так как в основных главах мы имеем лишь контрапункт

голосов, которые составными частями входят в поле сознания главного рассказчика – Нимфеи.

Заметная ризоматическая черта мира романа – размывание граней мира реального и мира мифологического. Нимфея чрезвычайно, хотя и беспорядочно, начитан и благодаря интеллектуальному багажу, из разных источников он создает свой миф, составными частями которого являются река Лета, Саул, Край Одинокого Козодоя. Границы этого мира простираются широко – от конкретных предметов до мифологических абстракций. Фокус ризомы все время «блуждает», сосредоточиваясь то на одном, то на другом, то накладывая одно на другое. Отсюда вибрация и текучесть словесной ткани, в которую облачено «путешествие» сознания. Материя языка то обретаёт правильные очертания, выражаясь в почти нормированных формах, то распадается на «элементарные» частицы в виде перечисления существительных или глаголов, то течёт бессвязным потоком. Но во всех случаях сохраняет одно устойчивое свойство взволнованную поэтичность и высокий строй души.

Парадоксально то, что Соколов добивается ошеломляющего результата не «правильной русской речью», а благодаря нарушению нормы. В тех местах романа, когда у разволновавшегося героя речь стремится превратиться в быстрый и бесформенный поток, именно здесь Соколов превращается в художника-иллюзиониста, на глазах трансформирующего словесный «сор» в поэтический «букет». «...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 креозотом 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 называю веткой я ветка акации я Ветка железной дороги я Вета беременная от ласковой птицы по имени Найтингейл я беременна будущим летом и крушением товарняка вот берите меня берите я все равно отцветаю это совсем недорого я на станции стою не больше рубля я продаюсь по билетам а хотите ежайте так бесплатно ревизора не будет он болен погодите я сама расстегну видите я вся белоснежная ну осыпьте меня совсем осыпьте же поцелуями никто не заметит...». Поток сознания получает свое оформление в бессвязном речевом потоке, лишенном пауз и знаков препинания.

На деле, косноязычие здесь – способ оформления особой образности. Калейдоскопическая мозаика, «задыхающаяся» динамика и хаотические «наплывы» одного образа на другой все же имеют свою закономерность и свои приемы лингвистического плана. Смена образов возможна благодаря ассоциациям по сходству и по смежности, по сходству звучаний слов. Так, слово «осыпать» соотносится со словами «поцелуй» и словом «лепестки». И соединение этих слов происходит одновременно – по борхесовскому принципу «сада расходящихся тропок». Происходит наложение двух картинок – «он осыпает возлюбленную поцелуями» и «ветка акации осыпает цветы», в результате которых проступает двуслойный размытый образ. Так, каждое слово в речевом потоке является хранилищем двух, трех или нескольких синтаксических альтернатив.

Образные метаморфозы объедают весь мир. Любой предмет, получивший свое обозначение в языке, способен к превращениям невероятным, и в этих превращениях нейтрализуются все возможные поэтические антиномии: вечность, мгновение, капля, вселенная, жизнь, смерть: «Капля росы выпала из умывального крана и упала в ржавую тысячелетнюю раковину, чтобы, пройдя по темным слизистым трубам канализаций, миновав отстойники и фильтры новейших премиальных

констрикций, тихо скользнуть чьей-то незамутненной душой в горечь реки Леты, чьи воды, навсегда обращенные вспять, вынесут лодку твою и тебя, обращенного в белый цветок, на песчаную отмель; капля повиснет на миг на мандолинообразной лопасти твоего весла и снова торжественно канет в Лету – пропадет – растает и через секунду, если ты верно понимаешь значение слова, бессмертно блеснет в горловине только что выстроенного римского виадука».

Антиномия Памяти и Забвения – одна из ведущих. Между этими полюсами – Летой и Мнемозиной – возникает причудливый словесный орнамент, прихотливое образное кружение. Воспоминание и забывание – образов, запахов, предметов, чувств – выступают в качестве эмоционально-психологических импульсов движения сюжета, движущегося с разной скоростью и по разным траекториям, иногда прямолинейным, иногда круговым. Забывание создает поле для воспоминания, которое вновь стирается из памяти. Сюжет не развивается, но кружит по спирали, захватывая все новые образы и слова и вновь возвращаясь к старым.

Умерший жив, а живой уже давно отошел в иной мир. Иного мира нет, так как все умершие – почти по Н. Федорову – постоянно ощущаются как присутствующие здесь и сейчас. Сейчас это не только данное мгновение, но и то, что произошло год назад, десять лет тому назад. Путешествие памяти «назад» равнозначно движению жизни вперед. Между всеми этими парадоксами живет сознание Нимфеи.

Деформация привычного мира усиливается ослаблением половых признаков. Герой двоится и в этом отношении. С одной стороны, в нем жив основной инстинкт, любовь к женщине он ощущает сильно и настойчиво. Но в то же самое время его внутреннее состояние как бы проецируется на вселенски безграничный и густонаселенный мир флоры. И это ослабление подчеркнуто женским именем героя – Нимфея.

Своеобразная стилистика и образность романа адекватна особой оптике. Уместно упомянуть здесь увлечение героя ловлей бабочек и стрекоз. Мир романа словно увиден многофасетным зрением насекомого, одновременно и весь сразу. Изображение наплывает одно на другое, постоянно меня фокусы. Тождество превалирует, а оппозиции нейтрализуются. Но несмотря на стремление к диссоциации, «мир миров» Соколова все же сохраняет устойчивый и неразложимый стержень, ось главного конфликта: мира добра, ненасилия, возвышенной поэзии и плоского мира торжествующей казенщины, арифметического задачника, мира, недоверия и ограниченности.

Мир игры и игра мирами В. Пелевина. Виктор Пелевин – один из самых «загадочных» писателей современной русской литературы. Именно так квалифицируют его авторы аннотаций к книгам, выходящим едва ли не самыми большими тиражами в самых престижных издательствах. И совершенно очевидно, что такое определение является не только приманкой в издательских бизнес-стратегиях, но и отражением реальной оценки его многочисленных читателей и почитателей.

Что касается категории «профессиональных читателей», то есть критиков и литературоведов, то объяснить его феномен они пытаются уже достаточно давно. И чем далее длится спор о Пелевине, тем более «поляризуются» оценки: от восторженной до уничтожающей. Пелевина пытаются «поймать» на элементарности языка и стиля, просчитанности сюжетных конструкций, пустоте содержания, для того чтобы, наконец, обвинить в коварном стремлении к «захвату власти» над умами и сердцами читателей¹. С другой стороны, в Пелевине видят и совершенно

¹ Свердлов М. Технология писательской власти (о двух последних романах писателя) // Вопросы литературы. 2003. № 4. – С. 31 – 47.

иное: современное понимание до поры не познанных аспектов человеческого сознания и природы человека вообще, что делает писателя носителем определенного философского и научного знания (например, Пронина Е. в статье «Фрактальная логика Виктора Пелевина»).

Задача данной главы сводится к попытке понять, как устроен художественный мир произведений Виктора Пелевина, несомненно, имеющий свою внутреннюю и последовательно осуществляющуюся логику.

Центральной антиномической доминантой художественного целого В. Пелевина является антитеза мира реального и мира иллюзорного. Каждому, кто внимательно следил за его творчеством, нетрудно было увидеть, что любое новое произведение представляло собой развитие этого основополагающего принципа, особую остроту которому придают многоуровневость и парадокс: мир реальный – одно из проявлений иллюзии, а иллюзия, в свою очередь, есть не что иное, как вариант реального существования.

Пелевинская инвариантная антитеза каждый раз находит свое конкретное воплощение, определяемое спецификой образной (философской, религиозной) «закваски». Так, в «**Омоне Ра**» через имя главного героя и место действия отчетливо проступает древнеегипетский мотив, в «**Чапаеве и Пустоте**» – ярко выраженный буддизм, в «**Поколении П**» – шумеро-аккадская мифология, в «**Желтой стреле**» – универсальное романтическое сознание.

Не менее очевиден у Пелевина и другой прием – наложение мифа на современную действительность. Если говорить более точно, то даже не наложение, а «разведение», ибо мифологические образы и мотивы «разбавлены», словно краска в стакане воды, и образуют характерный синтетический узор, в котором реальное и мифологическое тесно сплетаются в одну пеструю красочную нить. Рассказ о «достоверных событиях» смешивается с мифологическими образами и затем получает последующую ироническую аранжировку. Понять, где говорится серьезно, а где начинается иронический стеб, невозможно. Стеб преподносится с самой серьезной миной, но розыгрыш вовсе не исключает самой глубокой и разносторонней эрудиции автора и предполагает, в свою очередь, такую же серьезную осведомленность о предмете со стороны читателя.

Главного героя повести «Желтая стрела» зовут Андрей, и, зная пристрастие Пелевина к концептуально значимым именам, можем предположить, что оно содержит намек на поэта и теоретика символизма Андрея Белого. Суть в том, что бинарное «устройство» художественного мира Пелевина парадоксальным образом перекликается с двоимирием в символизме рубежа XIX–XX веков. В определенном смысле Пелевин завершил круг, начатый за столетие до того. Художник-символист «Серебряного века» призывал средствами искусства прозреть Иную реальность, таинственную и непостижимую разумом, либо, как Ф. Сологуб, создать ее самому и поселиться в ней. «Символизм» Пелевина есть не что иное, как такая же попытка прозреть эту «иную реальность», точно так же ускользающую от итогового понимания. Важное различие заключается лишь в том, что существование пелевинской «иной реальности» предполагается в нас самих, внутри нашего сознания. Иной мир не вне нас, а внутри нас. Это в некотором роде «субъективный символизм», или «символизм наизнанку».

В романтической и неоромантической поэтике иллюзорное «иномирное» пространство противопоставлено пространству реальному. Пелевин, опираясь на этот базовый параметр, пародирует романтическую антиномию Этого и Того миров, одновременно обогащая и расширяя диапазон романтического двоимирия. Пелевин со-

здает новые бинарно-противоположные пространства. Динамический, движущийся мир противостоит статичному «загробному» (поезд в «Желтой стреле»), земная обыденность – космосу («Омон Ра»), виртуальности («Принц Госплана», «Акико»), животному миру («Жизнь насекомых»), мистическому миру чисел («Числа»). «Достоверный мир» – жертва своих антиподов, он может быть поглощен искусственно созданной человеком зловещей реальностью новых технологий СМИ. И, наконец, одно иллюзорное пространство противостоит другому, такому же иллюзорному.

Пародией на символы неоромантизма выглядят знаки иномира. Так, вестниками иного мира в повести «Желтая стрела» являются таинственные надписи в одном из вагонов. И сама «Желтая стрела» – центральный знак-символ, определяющий границу между пространствами.

Роман «Числа» заставляет вспомнить написанный столетием раньше рассказ Л. Андреева «Большой шлем», в котором карты выступают в качестве роковых знаков, предопределяющих человеческие судьбы. Нечто подобное наблюдаем и у Пелевина: судьбы персонажей романа таинственным образом регулируются некими числами. Разница, правда, в том, что герои Пелевина сами себе выбирают эти мистические и судьбоносные числа, поклоняются им и делают себя их заложниками. Таким образом, Иной мир, подающий знаки человеку, находится в самом человеке, в его сознании.

Биспациальность (наличие как минимум двух миров) принципиально синтетична и многовариантна, то есть предполагает одновременное сосуществование нескольких связанных между собой антиномий. Так, в повести «Желтая стрела» в один узел связываются символические понятия Восток–Запад, Движение–Покой, Жизнь–Смерть, Действительность–Иллюзия, Явь–Сон, Верх–Низ, Прошлое–Будущее, Начало–Конец, Конечность–Бесконечность, Закрытое пространство–Открытое пространство. Характерно и то, что каждая из антиномий подчеркнута амбивалентна, безоценочна и претендует на универсальность.

Произведения Пелевина тесно связаны между собой, образуя единый «метароман»: различные сюжеты и обстоятельства действия не мешают видеть наличие единой инварианты. Векторы различных точек зрения устремлены к действительности, причем «иновидение» стремится «поглотить» эту действительность. Общую схему «метаромана» под углом зрения «борьбы миров» и их сосуществования можно условно представить в следующем виде: вокруг Мира реального (мир внутренний), образующего центр системы, располагается мир внешний, состоящий, если идти по часовой стрелке, из Мира чисел, Мира романтической мечты, Мира наркотического бреда, Мира виртуального (компьютерного), Мира экзистенциальной пустоты, Мира мифологического, Мира сновидения, Мира животных, Мира насекомых, Мира мертвых.

Пелевин – философ иллюзии в ее разнообразных воплощениях – психоделической, интеллектуальной, религиозной, исторической. Сама же иллюзия становится предметом неистощимой игры, правила которой диктует сама реальность. Миры сообщаются друг с другом по разным, хотя и похожим правилам. Для того чтобы понять, каким образом они взаимодействуют, обратимся к одному из образов романа «Омон Ра»:

«Помню, как я глядел на часы [песочные], удивляясь, до чего же медленно песчинки скатываются вниз сквозь стеклянное горло, пока не понял, что это происходит из-за того, что каждая песчинка обладает собственной волей и ни одна из них не хочет падать вниз, потому что для них это равносильно смерти. И вместе с тем для них это было неизбежно; а тот и этот свет, думал я, очень похожи на эти

часы: когда все живые умрут в одном направлении, реальность переворачивается и они оживают, то есть начинают умирать в другом»¹. Здесь образ песочных часов иллюстрирует механизм взаимодействия миров и в любом другом произведении Пелевина. Он характеризуется принципиальной взаимопроницаемостью, динамической взаимонаправленностью, взаимообратимостью, статусным равноправием (амбивалентностью), семантической равновеликостью.

Мир внутренний («Я») и мир внешний («Не-Я») соотносятся приблизительно по этим же правилам. Когда взгляд изнутри и взгляд снаружи накладываются друг на друга, возникает своеобразная векторная аннигиляция, сопровождающаяся ощущением трагического катарсиса. Именно такое потрясение и одновременно очищение испытывает Омон Кривомазов в детстве. Характерен эпизод, когда наказанный пионервожатым Омон ползет в противогазе по коридору и сквозь очки противогаза время кажется ему неподвижным, а мир, окружающее пространство мутным и плоским. Но в какой-то момент – подобно «точке воронки» в песочных часах – механизм сознания резко переключается на иное восприятие: «Боль и усталость, дойдя до переносимости, словно выключили что-то во мне. Или, наоборот, включили». В сознании героя возникает эффект двойного видения. Он смотрит изнутри и ощущает позор и унижение и одновременно получает возможность мысленно перенестись вдаль и увидеть со стороны «зеленое и ласковое чудо жизни», «солнечный мир», в центре которого находился он сам, в нелепом своем положении.

Эффект двойного видения порождает многочисленные дополнительные пространственные мотивы. Один из таких – инвариантная антитеза закрытого и открытого пространства, многократно повторяющаяся и варьирующаяся на протяжении текста. В романе «Омон Ра» пунктирно возникают мотивы-«близнецы»: пластилиновый космонавт в фанерной ракете, хомяк в железной кастрюле, лицо Омона в резиновом противогазе, он же – в железной коробке-«луноходе». Эта антитеза сопрягается по аналогии с другой, сходной: подземное пространство противопоставлено наземному. Названные мотивы постепенно нарастают и все более заостряют стержневой символически насыщенный антагонизм свобода-несвобода, антитеза, имеющая как экзистенциальную, так и идеологическую составляющие. Эти пелевинские образы так или иначе подводят к развенчанию продукта идеологической системы «железного занавеса», а с другой стороны, являются «наследниками» традиционного для неоромантизма мотива – мир-тюрьма, а человек, в ней содержащийся, – пожизненный узник.

В «метаромане» Пелевина существует некий инвариантный элемент сюжета. Как правило, повествование начинается с некоторого откровения, когда герой, в отличие от своего окружения, прозревает смысл своего существования и свое место в мире. Главное, что помогает ему это сделать, – появление отстраненного взгляда со стороны, возникновение нового вектора сознания. Герой не только видит окружающее в ином свете, но начинает видеть и себя самого воображаемым взглядом из пространства. Появление отстраняющего взгляда – завязка всех пелевинских сюжетов. Герой «Омона Ра» с детства мечтает о звездном небе и видит себя из космоса – ничтожно малой песчинкой в жалком и пошлом мире. Эволюция сознания Андрея в «Желтой стреле» начинается с отстраненного осознания себя пассажиром движущегося поезда. «Самоотстранение» Вавилена Татарского позволяет ему вписать себя в мифологическое пространство, тем более что в сюжете это мотивировано его прежним увлечением шумерской мифологией.

¹ Пелевин В. Жизнь насекомых. – М., 1998. – С. 84.

По сути, самоотстранение – это следствие появления у героя «объемного зрения», пространственной и временной разнонаправленности внутреннего взора. Персонаж ощущает себя не только «здесь» и «сейчас», но и «всегда» и «везде». Ощущение сиюминутности и локальности эпизода вступают в сосуществование с вечным и бесконечным. Отстраненность еще более усиливается, когда добавляется новое измерение: «всегда» и «везде» постепенно начинают осознаваться как «нигде» и «никогда», как экзистенциальная пустота. Постоянная смена, точнее сказать, одновременность трех фокусов самонаблюдения составляет неизменную особенность сознания пелевинского героя. Многофокусность, подобная многофактности глаза насекомого. Точки зрения относительны и подвижны по отношению друг к другу. Абсолютность относительна, относительность абсолютна. В сущности, развитие пелевинской интриги всегда обусловлено последовательной сменой фокусов отстранения в сторону постепенного осознания истины в полном ее объеме.

Пространство в романах Пелевина текуче, оно способно выворачиваться наизнанку подобно ленте Мебиуса, подобно стеклянной реторте, в которой заключена другая реторта, меньшая по объему, но соединяющаяся с первой. По другой аналогии, оно подобно русской матрешке, в которой меньшая не только повторяет большую, но одновременно соединяется с последней по принципу сиамских близнецов. Только эти сиамские близнецы расположены один в другом.

Такая парадоксальная, «неэвклидова геометрия» имеет место во всех романах. Стимулятором же перехода из одного пространства в другое часто служит какой-либо химический стимулятор – вариант чудесного снадобья из волшебной сказки. В этом качестве может выступать наркотическое вещество, которое может самостоятельно вызывать галлюцинации либо способствовать усилению уже заложенной в персонаже способности к трансформации сознания. Так, благодаря некому снадобью Митек из романа «Омон Ра» осознает себя обитателем – последовательно Вавилонского царства, древнеримским поэтом и, наконец, летчиком-смертником фашистского люфтваффе. Вавилон Татарский после употребления мухомора воображает себя мужем богини Иштар. Медицинский препарат (барбитурат) усиливает способность Петра Пустоты к перемещению в иное историческое время, где он ощущает себя реальной личностью. Во всех случаях воображаемый мир по тем же законам пелевинского макрокосма представляется не менее реальным, чем мир обыденный, мир «достоверный».

Обладанием одновременно двух качеств – замкнутости и разомкнутости – миры Пелевина походят на миры Владимира Набокова. Так, буафория, замещающая реальность в романе «Омон Ра» (фанерные ракеты и самолеты, имитирующие достижения советской науки и техники), сродни пространству романа «Приглашение на казнь». Это сходство усиливается мотивом развенчания-разрушения искусственного мира в финалах обоих произведений. Мир театральных декораций Набокова рушится по воле автора. У Пелевина такой же деконструкции подвергается буафорский мир советской действительности.

Пелевин умело пользуется неоромантическими штампами с целью их последующей дискредитации, чтобы показать несостоятельность и беспомощность человеческих представлений о Таинственном и Неведомом мире. Не щадит писатель и штампы советской действительности, создавшей иллюзию движения в «прекрасное далеко», песенка о котором совсем не случайно звучит в сознании героя. Вообще, амбивалентность пространственная расширяется до амбивалентности художественно-методологической. Автор постоянно балансирует между двумя крайностями: романтизмом и антиромантизмом, символизмом и антисимволизмом, ре-

ализмом и антиреализмом, соцреализмом и антисоцреализмом. Иными словами, он владеет инструментами поэтики разных направлений, но использует их только для того, чтобы тут же развенчать, растворив в пустоте.

Под пелевинским деконструктивным взглядом разрушительной иронии оказываются и постперестроечные штампы (в «Поколении П»). На сей раз в поле зрения попадают идеи и образы новой системы ценностей, воплощенные в рекламе. Реклама играет роль того же самого бутафорского сооружения, на котором ранее зиждилась советская идеологическая машина. И если первая опиралась на мечты о светлом будущем, то последняя интенсивно эксплуатирует «орально-анальный вытесняющий вау-фактор», то есть психологию потребления.

Пелевин показывает, как одна иллюзия сменяет другую, но все они уходят корнями в более древнюю иллюзию мифа – аккадского, античного, буддистского, суфистского. В итоге современная «действительность» предстает как иллюзия высокого порядка, порожденная иллюзорным же сознанием. Оно, в свою очередь, порождено некой Высшей иллюзией и является продуктом Божественного сна. По Пелевину, реальность есть сон, а сон есть реальность, ибо другой реальности просто не существует. К такому замкнутому и одновременно бесконечно повторяющемуся кругу сводится мироздание по Пелевину.

Дурная бесконечность в «Чапаеве и Пустоте» выглядит как «переливание» одного сна в другой и обратно. Реальность поэта-декадента Петра Пустоты оказывается сновидением пациента психбольницы с диагнозом «раздвоение ложной личности». И наоборот, сама больница является кошмарным сном поэта. Взаимодействие двух пространств здесь осуществляется по той же излюбленной модели «песочных часов». Правда, здесь вариант более сложный: не реальный и иллюзорный мир противостоят друг другу, а два иллюзорных. Причем представлены они как вполне реальные.

Кроме того, нужно отметить, что усложнение традиционной для Пелевина схемы происходит здесь не только за счет усиления указанной амбивалентности, но и благодаря умножению количества «песочных часов». Их в романе, по крайней мере, четыре – по количеству действующих лиц-пациентов психиатрической больницы – Пустоты, Сердюка, Марии и Володина. Сознание каждого уподоблено «песочным часам», внутри которых персонаж попеременно мигрирует из одной полости в другую и обратно. Наконец, симметрия миграции подчеркивается не только симметрией самого вида «песочных часов», но также и числовыми фигурами. Так, Пустота попеременно перемещается из 19-го года в 91-й, а эти числа симметричны по отношению друг к другу сами по себе и в составе полного обозначения года – 1991-й.

Попутно следует обратить внимание вообще на любовь Пелевина к числовой симметрии. И в этом отношении весьма характерен роман «**Числа**». Иронизируя над склонностью людей к числовым суевериям, автор «прикрепляет» двух главных героев – Степана Михайлова и Сракандаева к симметрично расположенным числам **34** и **43**, каждое из которых выступает либо как «положительное», солнечное, либо «отрицательное», лунное. К такой «полярной» системе координат, определяющей движение сюжета, в качестве дополнительной «ветви» прибавляется еще одно симметричное число **66**, которое «закреплено» за любовницей Степана Мюс. В сумме мир «солнечных» чисел и мир «лунных» чисел, будучи персонифицированы и «закреплены» за конкретными людьми, предопределяют судьбы мира человеческого.

Миры Пелевина противостоят и одновременно перетекают друг в друга, как в сообщающихся сосудах. «Текучесть» дополняется вариативностью их взаимо-

действия. Ни один из них не представлен как доминантный, но каждый имеет свой «суверенитет» перед остальными. Так, в ироничном рассказе «Затворник и Шестипалый» одна «социальная система» куриного сообщества сменяет другую, каждая из них подкрепляется философско-религиозным «базисом» и каждая верна в узких рамках конкретного «общества». Но отстраненный взгляд «сверху», с другого «этажа» мироздания дискредитирует истины, верные «внизу». Вариативность множится и, в конечном итоге, низводит конкретные истины к их отрицанию.

Еще более «пессимистичен» в этом отношении «экзистенциальный» рассказ «**Фокус-группа**». Принцип отстраненности усилен здесь тем, что действие происходит в некоем пространстве, куда попадают «души» только что умерших людей. Отстраненная позиция автора, благодаря образу некоего Святающегося Существа, дискредитирует любые индивидуальные представления о счастье, всякие общественные идеалы о совершенном устройстве и религиозные представления о рае и загробной жизни.

Позиция автора – это позиция ироничного демиурга, который создает мир из пустоты, чтобы вновь ввергнуть его в пустоту. Это позиция Будды, по-детски равнодушно перебирающего, словно четки, созданные им вселенные, произвольно переставляя их или накладывая друг на друга. Миры Пелевина «наплывают» один на другой, словно в кино или во сне. Сквозь мир «орально-анальных» ценностей (в «Поколении П») мерцает отвергнутый мир тоталитарных установок («Омон Ра»), через который, в свою очередь, просвечивают либо узоры шумеро-аккадской мифологии, либо воображаемый мир антропоморфной фауны («Жизнь животных»), и все это для того, чтобы окончательно развенчать их все, опрокинув созданные иллюзорные конструкции в лишенную смысла Пустоту («Чапаев и Пустота»). А далее – вырастить из нее новые комбинации Вселенных.

Позиция автора в прозе Пелевина – это позиция абсолютной вневходимости, автор равноудален от всего происходящего в произведении. Он занимает положение трансграницной (М. Бахтин) независимости в различных отношениях: и во временном, и в пространственном плане. Он одинаково равноудален от прошлого, настоящего и будущего, от мира людей, мира насекомых, птиц и животных, от мира сна и «загробного». Он нейтрален и в характерологическом смысле, его персонажи – люди, боги, насекомые, животные – абсолютно «суверенны», обладают равной мерой достоверности и одновременно – равной степенью иллюзорности.

Вселенная Пелевина – это искусственная среда, в которой все компоненты, обладая равноправием, могут служить материалом для любой повествовательной комбинации. Исходная основа – весь набор элементов – от материальных предметов до философских категорий. Правила конструирования абсолютно свободны. Философская основа – весь спектр религиозно-философских систем, выработанных человечеством. Пелевин – нигилист, агностик, скептик, кантианец, неоплатоник, мистик, романтик, пессимист и, в конечном результате – никто. Собственную мировоззренческую платформу его можно определить как философию **абсолюта относительности абсолюта**.

* * *

Постмодернизм оказал большое влияние на все стороны искусства и литературы, он многое изменил в «механизмах» и способах создания, формах существования и возможностях восприятия литературы, но не смог отменить литературы и искусства в их классическом виде. Сейчас спорят о том, завершился постмо-

дернизм или существует. Как бы то ни было, продолжает жить сама литература. Классические традиции не погибли безвозвратно. А постмодернизм как особый взгляд на мир и искусство, несмотря на свой социальный и исторический нигилизм и скепсис, внес что-то свое, особое, и даже обогатил копилку культуры. Литература стала шире, многообразнее и разнообразнее, из нее ушел догматизм и нормативность. Что же касается классики, то она стала ощущаться как еще более «классическая». Это относится не только к подлинной классике XIX–XX веков, но и даже к социалистическому реализму, который, кстати, именно в постмодернизме стал объектом критики, а сейчас требует осмысления своего подлинного места в контексте культуры XX века.

Конец 90-х годов – время теоретического осмысления постмодернизма и его взаимоотношений с литературой. Вышли в свет монографии и учебные пособия М. Липовецкого «Русский постмодернизм», В. Курицына «Русский литературный постмодернизм», И. Скоропановой «Русская постмодернистская литература», которые внесли свой вклад в понимании этого явления применительно к русской литературе. Общим для них стала мысль об особом характере постмодернистской литературы и об особом «постмодернистском этапе» развития.

Литература не противостоит постмодернизму, но она и не совпадет с ним. Она переживет его как одно из своих увлечений, как «детскую болезнь левизны», не забыв в то же самое время ничего из истории этой «пламенной любви», обогатившись памятью о ней.

Основные понятия

Поставангард, деконструкция, текст, письмо, симулякр, дискурс, эпистема, нарратив, ризома, делегитимация, интертекстуальность, игра, диалогизм, метапроза, центонный текст, языки культуры, скриптор, игровой код, полифонизм миров, метахронотоп, нелинейное письмо, мультимедийность, гипертекст, хронобеллетристика, триллер, антиномизм, концептуалисты.

Вопросы и задания

1. Альманах «Метрополь» и его место в русской литературе 70–80-х годов XX века. «Публикаторская волна» конца 80-х годов и «задержанная литература».
2. Система понятий постмодернистской эстетики.
3. Понятие интертекста в эстетике постмодернизма.
4. Роман А. Битова «Пушкинскый дом» как «метароман».
5. Игровой код в художественном тексте.
6. Поэтика центона в поэме Вен. Ерофеева «Москва–Петушки». Поэты «лианозовской школы».
7. Поэтическая группа СМОГ и ее место в русской литературе андеграунда. Принципы литературной игры в книге А. Терца «Прогулки с Пушкиным». Поэты-«метаметаморфисты» и художественные принципы их поэзии.
8. Своеобразие творчества Т. Кибирова в контексте «московского концептуализма».
9. Художественные эксперименты в творчестве Нины Искренко.

10. Литература и Интернет: линейные и нелинейные тексты.
11. Историческая тема в произведениях «массовой литературы».
12. Типология современной детективной прозы.
13. Изображение истории в романе Д. Давыдова «Бестселлер».
14. Историческая тема в романе Д. Быкова «Орфография».
15. Игровая стратегия в ретродетективах Б. Акунина.
16. Жанр триллера в прозе 1990-х годов.
17. Принципы изображения истории и характеров в романе А. Азольского «Клетка».
18. «Роман с языком» В. Новикова как филологический роман.
19. Художественное пространство и время в романе С. Соколова «Школа для дураков».
20. Метафора бытия и ее воплощение в повести В. Пелевина «Желтая стрела».
21. Реальное и иллюзорное в творчестве В. Пелевина.
22. Образ поэта в творчестве Д.А. Пригова.

Литература (минимум)

Битов А. Пушкинский дом; *Ерофеев Вен.* Москва–Петушки; *Пелевин В.* Омон Ра. Желтая стрела. Поколение П. Чапаев и Пустота. Числа. Рассказы; *Ерофеев В.* Жизнь с идиотом. Карманный апокалипсис. Русские цветы зла; *Нарбикова В.* Около эколо. Равновесие света дневных и ночных звезд; *Кибиров Т.* Лирика; *Новиков Вл.* Роман с языком; *Коваль Ю.* Капитан Суер-Вьер; *Мамлеев Ю.* Рассказы; *Толстая Т.* Кысь. Рассказы; *Гандлевский С.* НРЗБ; *Лосев Л.* Стихотворения; *Соколов С.* Школа для дураков; *Петрушевская Л.* Рассказы; *Акунин Б.* Романы о Фандорине. Чайка. Гамлет; *Ким А.* Поселок кентавров; *Королев А.* Голова Гоголя; *Пригов Д.* Стихотворения; *Некрасов Вс.* Стихотворения; *Липскеров Д.* Пространство Готлиба.

Соч.: А. Азольский. Степан Сергеевич. – М., 1988; Затяжной выстрел. – М., 1988; Легенда о Травкине. Пароход. Лишний. – М., 1990; Окурки // Континент. 1993. № 76; Москва – Берлин – Москва // Континент. 1991. № 79; Женитьба по-балтийски // Дружба народов. 1997. № 2; Облдрамтеатр // Новый мир. 1997. № 11; Труба: Повесть // Континент. 1997. № 94; Лопушок: Роман // Новый мир. 1998. № 8; «Клетка» и др. повести. – М., 1998; Кровь: Роман // Дружба народов. 1999. № 3; *Екимов Б.* Последняя хата. – М., 1980; Холюшино подворье: Рассказы и повести. – М., 1984; Елка для матери: Рассказы. – М., 1984; За теплым хлебом. – М., 1986; Ночь исцеления: Рассказы, повести. – М., 1986; Родительский лом. – М., 1988; Встреча не состоится: Рассказы. – Волгоград, 1988; Донос: Повести и рассказы. – М., 1990; Повести, рассказы. – М., 1991; Рассказы. Частное расследование; Повести. – М., 1991; Высшая мера: Повести и рассказы. – Волгоград, 1995; Избранное: В 2 т. – Волгоград, 1998; *Еременко А.* [Стихотворения] // Порыв. Новые имена: Коллективный сб. – М., 1989; Добавление к сопромату. – М., 1990; Стихи. – М., 1991; Инварианты. – Екатеринбург, 1997; *Искренко Н.* Антигона, девочка с приветом. – Несколько слов. – Париж, 1991; Непосредственно жизнь: Стихи и тексты. – М., 1997; The right to error. – Colorado, 1995 (на рус. и англ. яз.); *Мамлеев Ю.* Изнанка Гогена. – Париж; Нью-Йорк, 1982; Новый град Китеж. – Париж, 1989; Утопи мою голову. – М., 1990; Вечный дом. – М., 1991; Голос из ничто. – М., 1991;

«Профессия – наблюдатель»: [Интервью] // Столица. 1992. № 33; Судьба бытия – путь к философии: [Интервью] // Вопросы философии. 1992. № 9; Судьба бытия // Вопросы философии. 1993. № 10–11; Избранное. – М., 1993; Черное зеркало: Циклы. – М., 1999; *Пелевин В.* Омон Ра // Знамя. 1992. № 5; Чапаев и Пустота: Роман. – М., 1996; Жизнь насекомых: Романы. – М., 1998; Желтая стрела: Повести. – М., 1998; Собр. соч.: В 3 т. – М., 1999; *Пригов Д.* Стихограммы: Графические стихи. – Париж, 1980; Стихи. – Понедельник: Сб. стихов. – М., 1990; Где наши руки, в которых находится наше будущее? // Вестник новой литературы. 1990. № 2; Апофеоз милицанера: Стихи // Дружба народов. 1990. № 4; Что русскому здорово – то ему и смерть // Кольцо А: Литературный журнал. 1993–1994; Интеграл дрожащий // Вопросы литературы. 1994. № 4; Явление стиха после его смерти: Стихи. – М., 1995; Запредельные любовники: Стихи. – М., 1995; Собственные переправы на чужие рифмы. – М., 1996; Сборник предуведомлений к разнообразным вещам. – М., 1996; Современные тексты 1979–1984. – СПб., 1997; Подобранный Пригов. – М., 1997; «Евгений Онегин» Пушкина. – СПб., 1998; Написанное с 1990 по 1994. – М., 1998; *Сорокин В.* Очередь. – Париж, 1985; Сб. рассказов. – М., 1992; Dostoevsky – trip: пьеса. – М., 1997; Собр. соч.: В 2 т. – М., 1998; Голубое село: Роман. – М., 1999; *Толстая Т.* Соч.: Самая любимая. – Лицей на Чистых прудах: Сб. – М., 1989; «Кого спасать – кошку или Рембрандта»: Беседа с писателем. – Московские новости, 1991, 28 июля; Лимпопо: Рассказ // Знамя. 1991. № 11; Любишь – не любишь: Рассказы. – М., 1997.

Лит.: Айзенберг М. Некоторые другие // Театр. 1991. № 4; *Арбитман Р.* Виктор Пелевин. Чапаев и пустота // Урал. 1996. № 5–6; *Архангельский А.* Обстоятельства места и времени: Связка рецензий // Дружба народов. 1997. № 5; *Бавильский Д.* Сон во сне // Октябрь. 1996. № 12; *Бахнов Л.* Человек со стороны // Знамя. 1989. № 7; *Берг М.* Литературократия, или проблема присвоения и перераспределения власти в русской литературе. – М., 2001; *Богатко И.А.* «Серьезнее некуда – жизнь» // *Богатко И.А.* Предчувствие: Литературно-критические статьи и очерки. – М., 1990; *Бушин Вл.* С высоты своего кургана // Наш современник. 1987. № 8; *Вайль П.* Консерватор Сорокин в конце века // Литературная газета. 1995. 1 ноября; *Войскунский Е.* Шинель из адмиральского драпа // Литературная газета. 1988. 27 января; *Генис А.* [Беседы о новой словесности. Беседа десятая]: Поле чудес. Виктор Пелевин // Звезда. 1997. № 12; *он же.* Иван Петрович умер: Статьи и расследования. – М., 1999; *он же.* Рисунок на полях: Т. Толстая // Звезда. 1997. № 9; *Горичева Т.* Круги ада // Континент. 1983. № 36; *Горловский А.* По праву любви // Литературное обозрение. 1985. № 3; *Гундлах С.* Персональный автор // А–Я. 1985. № 1; *Дарк О.* Подполье Юрия Мамлеева // Родник. [Рига], 1990. № 2; *Ермолин Е.* На тот свет и обратно: Советский опыт в прозе последних лет // Континент. 1987. № 81; *Золотых М.* Мечты и фантомы // Литературное обозрение. 1987. № 4; *Иванов Д.* Две стороны медали: Отзвуки одной дискуссии (по рассказу Б. Екимова «Холоушино подворье») // Огонек. 1982. № 35; *Иванова Н.* Неопалимый голубок: «Пошлость» как эстетический феномен // Знамя. 1991. № 8; *она же.* В полоску, клеточку, мелкий горошек. Перекодировка истории в современной русской прозе // Знамя. 1999. № 9; *Ильин И.* Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм. – М., 1996; *он же.* Постмодернизм: от истоков до конца столетия. – М., 1998; *Искандер Ф.* Поэзия грусти // Литературная газета. 1987. 26 августа; *Клитко А.* В поисках утраченного лада // Литературное обозрение. 1989. № 9; *Костырко С.* Чистое поле

литературы // Новый мир. 1992. № 12; Кузнецов С. Самый модный писатель // Огонек. 1996. № 35; Курицын В. Русский литературный постмодернизм. – М., 2001; он же. «Центровой» Еременко // Дружба народов. 1991. № 9; он же. Русский литературный постмодернизм. – М., 2000; он же. Постмодернизм: новая первобытная культура // Новый мир. 1992. № 2; он же. Свет нетварный // Литературная газета. 1995. 1 ноября; он же. Четверо из поколения дворников и сторожей // Урал. 1990. № 5; Лазарев Л. Освобождаясь от ответственности // Октябрь. 1987. № 6; Латынина А. Запоздавшие // Литературная газета. 1987. 14 декабря; Левшин И. Этико-эстетическое пространство Курносова-Сорокина // Новое литературное обозрение. 1993. № 2; Литовецкий М. Русский постмодернизм. – Екатеринбург, 1997; Маньковская Н. Эстетика постмодернизма. – СПб., 2000; Мильден В. Все живое – из клетки // Независимая газета. 1997. 21 октября; Михайлов А.А. [Послесл.]. На золотом крыльце сидели...: Сб. рассказов. – М., 1987; Мясников В. Историческая беллетристика: Спрос и предложение // Новый мир. 2002. № 4; Невзглядова Е. Эта прекрасная жизнь // Аврора. 1986. № 10; Немзер А. Возражения господина Ломоносова на энтомологической студии господина Пелевина; Как я упустил карьеру // Немзер А. Литература сегодня: О русской прозе. 90-е. – М., 1998; Нефагина Г. Русская проза второй половины 80-х – начала 90-х годов XX века. – Минск, 1998; Новиков Вл. Однажды в студеную зимнюю пору // Литературная газета. 1990. 30 мая; он же. Топор Сорокина // Новиков Вл. Заскок: Эссе, пародии, размышления, критика. – М., 1997; Одесская М. Дом на краю бездны. Возвращение Юрия Мамлеева // Литературная газета. 1992. 23 декабря; Оскоцкий В. Кабы да кабы, или граница альтернативной истории // История в зеркале литературы и литературоведения. – Гданьск, 2002; Пискунова С., Пискунов Вл. Уроки Зазеркалья // Октябрь. 1988. № 8; Постмодернисты о посткультуре. – М., 1996; Ремизова М. Зрячий одиночка среди послушных слепцов // Литературная газета. 1997. 10 декабря; Скарлыгина Е. Все на свете – живое // Знамя. 1987. № 12; Скоропанова И.С. Русская постмодернистская литература. М., 1998; Смирнов В. Постигание правды: проза Б. Екимова // Наш современник. 1982. № 6; Смоляницкий М. Убить метафору // Независимая газета. 1994. 12 ноября; Трофимова Е.И. Советская женщина 80-х годов.: Автопортрет в поэзии // Вопросы литературы. 1994. № 2; она же. Московские поэтические клубы 1980-х гг. // Октябрь. 1991. № 12; она же. Стилиевые реминисценции в русском постмодернизме 90-х годов // Общественные науки и современность. 1999. № 4; Эпштейн М. Метаморфоза: О новых течениях в поэзии 80-х гг. // Эпштейн М. Парадоксы новизны. – М., 1988; он же. Русская культура на распутье. Секуляризация и переход от двойной модели к троичной // Звезда. 1990. № 1; он же. Концепты... Метаболы: О новых течениях в поэзии // Октябрь. 1988. № 4; он же. Поставангард – сопоставление взглядов // Новый мир. 1989. № 12; Chernetsky V. EPIΓONOI or Transformations of Writing in the Text of Valeria Narbikova and Nina Iskrenko. – Slavic and East Journal, 1994. Vol. 38. № 4; Trofimova E. Iskrenko Nina // Dictionary of Russian Women Writers. – Ed. by M. Ledkovsky. Westport (Connecticut); London, 1994; <http://www.israelshamir.net/ru/essay25.htm>

Глава 7

Русская поэзия конца XX – начала XXI века.

Общий обзор поэзии рубежа XX–XXI веков

«Карта» поэзии двух десятилетий представляет собой пеструю и неоднородную картину, обусловленную различными процессами, и, не в последнюю очередь, теми социально-политическими сдвигами, которые происходили с середины 1980-х годов. Поэзия этого времени уже не играет той важной общественной роли, которую она играла в 60-е годы, интерес к ней со стороны широкой читающей публики ослабляется, перекрывается интересом к прозе и публицистике, которая сосредоточила в себе все социально важные аспекты современной отечественной истории. В контексте «литературно-публицистического» бума второй половины 80-х годов общественно значимой стала лишь «задержанная» поэзия, где яркими событиями стали публикации поэм А. Твардовского «По праву памяти» (1987), А. Ахматовой «Реквием» (1987). В различных журналах публикуются подборки стихотворений «опальных» поэтов разных поколений и эпох: М. Волошина, Н. Гумилева, И. Бродского, А. Галича, Ю. Алешковского, Ю. Даниэля, И. Лиснянской, Е. Рейна, Г. Сапгира, Б. Чичибабина и многих других. Этот пласт поэзии, незнакомой широкой аудитории, ранее – в 1960–1970-е годы – был содержанием культуры «андеграунда» и мог быть доступен лишь узкому кругу читателей «самиздата».

Выход на «поверхность» «задержанной литературы» стал свидетельством того, что под цензурным спудом вызревали пласты поэзии, жившей эстетическими критериями, свободными от соцреалистических норм и установок. Скрытая до времени «новая поэзия» обладала различными эстетическими векторами, и в то же время по-разному и глубоко уходила своими корнями в русскую классическую поэзию, к модернистским традициям «серебряного века» и авангардной поэзии 20–30-х годов. Развиваясь в русле новой эстетики, которую чуть позднее стали называть постмодернизмом, поэты осваивали и традиции западно европейской и американской поэзии.

Возвращение поэзии «андерграунда» к широкой читательской аудитории происходило медленнее, чем возвращение прозы. В начале 90-х годов стало известно о существовании с середины 50-х годов «лианозовской школы», куда входили поэты неоавангардисты Е. Кропивницкий, Вс. Некрасов, Г. Сапгир, И. Холин. Увидели свет стихотворения основателя группы СМОГ Л. Губанова. Стало широко известно имя последователя «нового футуризма» Г. Айги. Особую известность получили поэты «метаметафористы» и «концептуалисты». Как самобытный эстетический феномен стала осознаваться бардовская поэзия (А. Галич, В. Высоцкий, Б. Окуджава и многочисленные представители «авторской песни» 80–90-х гг.). Много споров

в критике и читательской аудитории вызвала поэзия Ю. Кузнецова (1941–2003), воплотившего в своей поэзии тему христианства и Апокалипсиса и отразившего мотивы разочарования «смутного времени». В середине 90-х была «реабилитирована» в поэтических правах рок-поэзия (В. Цой, Б. Гребенщиков, А. Башлачев и другие). Популярность рок-музыки в молодежной среде создала ситуацию, когда она словно бы «оттянула» на себя общее «поле поэзии», оставив на некоторое время в тени интерес к традиционной лирике.

1990-е годы стали временем постепенного углубления интереса к поэзии, чему немало способствовало появление специализированных поэтических журналов («Арион», «Комментарии», «Вавилон»), расширение возможностей для публикации, а также развитие Интернета. Изменилось представление о географической панораме русской поэзии. Она жила не только в столице, но и в российских регионах. Те «культурные гнезда», где поэзия жила и развивалась интенсивно, стали осознаваться как самостоятельные поэтические школы: «ленинградская», «уральская школа» (Екатеринбург, Пермь), саратовская, воронежская, владивостокская и другие.

Большое значение имела общая смена критериев и способов оценки литературных явлений в 90-е годы. Отмена государственной цензуры, вступление общества в рыночную экономику, появление частных издательств оказало влияние и на особенность оценки и поощрения литературных явлений. На смену премиям, учрежденных государством, пришли другие, негосударственные, общественные и частные¹.

Творчество И. Бродского. Наиболее значимой фигурой поэтического небосклона конца XX века стал И. Бродский. Этому способствовала не только «канва внешней» биографии, его репутация поэта-изгнанника и лауреата Нобелевской премии (1979), но и объективная значимость его творчества, оказавшего большое влияние как на современников, так и на молодых поэтов 90-х годов. Важность Бродского для развития русской поэзии обусловлена как глубиной его мировоззренческих поисков, так и новаторством его поэзии в смысле жанра, поэтического языка и поэтического инструментария. Бродский стал во многих отношениях итогом метафизических и художественных поисков русских поэтов на протяжении почти трех столетий. Кроме того, он, как никто другой во второй половине XX века, стал олицетворением связи русской поэзии и поэтической культуры Запада.

Этапами творчества являются его книги «Стихотворения и поэмы (Нью-Йорк, 1965), «Остановка в пустыне» (Нью-Йорк, 1970), «Часть речи» (Энн Арбор, 1977), «Конец прекрасной эпохи» (Энн Арбор, 1977), «Римские элегии» (Нью-Йорк, 1980), «Мрамор» (Энн Арбор, 1984).

Поэзия Бродского рождалась в разгар оттепели. Но уже с самого начала она была противопоставлена всему контексту 50–60-х годов. Были живы крупные поэты XX века – Ахматова, Пастернак. Талант Бродского формировался под духовным влиянием Ахматовой, к которой была близка группа ленинградских поэтов – Е. Рейна, А. Наймана, Д. Бобышева и И. Бродского. О прямом влиянии Ахматовой на поэтику Бродского говорить не приходится, но она была духовным вдохновителем, учителем Культуры.

С самого начала Бродский ощущал себя не поэтом своего Времени, а поэтом Вневремени, Вечности. Он самостоятельно прокладывал свой путь. Своими корнями его поэзия уходит в Золотой и Серебряный век. В его стихах мы находим прямые и косвенные реминисценции с Пушкиным, Кантемиром, Державиным,

¹ См. об этом в главе 6 (Постмодернизм).

Боратынским, Цветаевой, Блоком и Ахматовой. Прямыми учителями Бродского можно считать Цветаеву, Мандельштама, английских поэтов.

Бродский утверждал, что более всего на свете его интересует вопрос о времени и пространстве. Какой эффект они оказывают на человека? Что происходит с человеком во время жизни? С другой стороны – что время делает с пространством и миром? Время – наиболее загадочная и захватывающая категория.

По Бродскому, литература не является коммуникацией. Она не имеет в виду контакт поэта и аудитории. Поэзия – это продукт языка и тех эстетических категорий, которым язык научил поэта. Поэт существует сам по себе, творит по собственным законам. Поэт – выразитель «диктата языка». Стихотворение – это восстановленная гармония речи.

Бродский принципиально антиромантичен, он раз и навсегда отказался от традиционных одежд и атрибутов романтизма, вплоть до отказа от частого использования прилагательных. Антиромантизм стал осознанной установкой поэта, протекающей из самой природы поэтического сознания Бродского. С этим связано и отсутствие романтического двоемирия в любом его варианте, мы не найдем у него «ино мира» ни в онтологическом смысле, ни в смысле формально-поэтической условности.

При всем его сугубом «материализме» его отношения к миру, убежденности в осязаемом присутствии мира лишь «здесь» и «сейчас», в принципиальном отрицании любой метафизической гипотезы, не подтвержденной личным опытом, Бродский все же обращался к евангельским темам, точнее к одной теме – Рождения Христа. Но эта тема трактуется им не как духовно-религиозная, а, скорее, в качестве общезначимой вехи всей человеческой цивилизации.

Художественный мир Бродского и его поэтическое сознание пронизано насквозь глубинными и подчас неразрешимыми противоречиями. Видимое отсутствие «разнозарядности полюсов» на поверхности интонационно монотонного поэтического текста на поверку оказывается изнанкой мощного антагонизма, связанного с трагическим видением реальной действительности.

«Призмой», через которую преломляется жизнь и судьба Бродского, стала категория трагического, которая опирается на труды крупнейших философов – А. Шопенгауэра, Ф. Ницше, Л. Шестова, С. Кьеркегора, М. Хайдеггера. Внутреннее содержание этой категории нашло свое завершающее воплощение именно у Бродского. Традиционно понимаемое трагическое, с сопутствующими ему понятиями трагической вины, трагического конфликта, катарсиса, в поэтическом мире Бродского стало включать в себя категорию времени, связываться с человеческим сознанием, то есть субъективироваться, начало приобретать внутреннюю динамику на фоне внешней статичности.

Центральным содержательным моментом трагического у Бродского стала особым образом понимаемая антиномия жизни и смерти. Преломленная через человеческое сознание, она является стержнем внутреннего конфликта: страх перед неизбежностью конца и мужество в преодолении этого чувства. Способом преодоления (или «преображения») этого трагического мироощущения является «безиллюзорный», «посттрагический» взгляд на жизнь и «пресуществление» его в искусстве. Именно таким образом понятие «трагическое» становится критерием объяснения феномена Бродского.

Художественный мир Бродского, взятый как целое, антиномичен. Мышление поэта, равно как и его тексты, пронизано устойчивыми архетипическими бинарны-

ми оппозициями: Жизнь–Смерть, Бытие–Ничто, Верх–Низ, Прошлое–Настоящее, Вещь–Пустота и т.д. Антиномичен «лирический герой» Бродского. Важнейшей особенностью метафизики и эстетики поэта стал принцип «самоотчуждения», в сущности, понимаемый как двойничество, то есть раздвоение «лирического героя» на «Я», присутствующего здесь и сейчас, и «Не Я», устремленного в Ничто, или Бесконечность.

Трагическое мироощущение имело свои формально-поэтические последствия. Экзистенциальная пустота небытия словно компенсируется густотой вещного мира. Как пишет исследовательница поэзии Бродского И. Плеханова, «у Бродского вектор познания неизменно указывает от земного бытия к небытию, даже в страстном порыве жизненных сил»¹. Но это целостность бытия, неистощимого в своем многообразии. Отсутствие инобытия «там» возмещается интенсивным бытием «здесь», активным присутствием «здесь» и «сейчас» в осязаемом пространственном и временном бытии. Интенсивность понимается как тесный контакт с вещным, предметным миром, предполагающий как мыслительную, так и эмоциональную, хотя и глубоко спрятанную, активность.

Связь «вещного» и пространственно-временного планов настолько органична, что становится фактором, формирующим измерение художественного мира, жанровые установки и текстовую организацию. Именно эту особенность Бродского точно и глубоко характеризует П. Вайль: «Чем обильнее все замеченные и названные предметы покрывают землю, чем вернее их число стремится к неисчислимому множеству – подобно пыли, снегу, воде, – тем больше пространство походит на время. И тогда нанизанные на путеводную (путеводительскую) нить объекты как бы получают четвертое измерение, становятся густками времени, фиксируют передвижения поэта одновременно и по миру, и по жизни»².

Следствием «самоотчуждения» стала относительность точек зрения лирического героя. Фраза, вроде «с точки зрения...» или «ввиду...» весьма часто встречается в том или ином поэтическом тексте («С точки зрения вечернего океана...», «Ввиду океана...», «С точки зрения комара...»). Точка зрения предопределяет зрительную (или умозрительную) перспективу, становится фактором формирования антиномического вектора или, иными словами, способствует мысленному «взвешиванию» приоритетов. В этом смысле поэзия Бродского уподобляется не только «каталогу» вещей, но и энциклопедии относительности смыслов. В зазоре между привычным, обыденным, общечеловеческим, с одной стороны, и постоянно «блуждающей» «бродской» точками восприятия, с другой, всегда скрывается предпосылка для новых и новых антиномий.

Парадоксально то, что понятия и вещи, увиденные с различных точек зрения (с точки зрения вечности, с точки зрения пустоты и т.д.), в конце концов утрачивают свою индивидуальную определенность. Две «империи», увиденные относительно друг друга, в итоге перестают быть антагонистами. Жизнь и Смерть оказываются спроецированными друг на друга.

Человеческая история воспринимается как грандиозный карнавал масок, как это происходит в известном стихотворении «Представление» (1986). В нем возни-

¹ Плеханова И.И. Преображение трагического. Ч. I. Метафизическая мистерия Иосифа Бродского. Ч. II. Под знаком бесконечности: эстетика метафизической свободы против трагической реальности. – Иркутск, 2001. – С. 94.

² Вайль П. Пространство как время // Бродский И. Пересеченная местность: Путешествия с комментариями. – М., 1995. – С. 185–186.

кает развернутый в форме гротескной игры образ России. Ее история представлена как большая сцена, на которой разворачивается цирковое представление, фарс или трагифарс. Образ создается благодаря травестированному снижению основных («культовых») персонажей русской культуры – Пушкина, Гоголя, Толстого, Сталина и др., «приправами» к которым служат гротеск, абсурд, обценная лексика.

Входит Пушкин в летном шлеме, в тонких пальцах – папироса.
В чистом поле мчится скорый с одиноким пассажиром.
И нарезанные косо, как полтавская, колеса
С выковыренным под Гдовом пальцем стрелочника жиром
Оживляет скатерть снега, полустанки и развилки
Обдавая содержимым опрокинутой бутылки.

С точки зрения стилистики, стихотворение представляет собой взаимодополняющее столкновение дискурсов, языков разных культурных сфер: низового, ненормативного, элитарного. С точки зрения жанровой иерархии – соединение разных жанров – частушки, сценария, драматургического диалога. Общий эффект достигается благодаря делигитимации системы ценностей с помощью пародирования всех элементов тоталитарной эпистемы, смешения всех и всяческих понятий-образов, их децентрации.

Подобным же образом в мире Бродского нейтрализуются, аннигилируют друг друга, любые другие антиномические оппозиции:

Время может быть тождественным Пространству. («Пространство походит на время» П. Вайль).

История (Античность) не есть абсолютный антипод Современности. История есть та же современность. Нет противопоставления «тогда» и «сейчас», скорее всего: и раньше было так же, как и сейчас.

Живое (люди) и Неживое (вещь) перед лицом Небытия все одинаково равны, их «аннигиляция» становится лишь вопросом времени.

Часть может не быть антагонистична Целому. Человек как нечто целое есть с «точки зрения» поэтической метафизики Бродского лишь «часть речи», производное от Языка.

Добро и Зло как этические понятия в определенных условиях утрачивают привычный антагонизм. Бродский избегает употребления этих понятий как абсолютно амбивалентных.

Хаос и Порядок в контексте художественного мира поэта – взаимозаменяемые понятия.

Поэзия и Проза взаимопроникают, сливаются в целостную прозопоэзию Бродского.

В структуре образного мира Бродского взаимопревращение понятий образует густую сеть перетекающих друг в друга смыслов, которые утрачивают присущие им устойчивые и привычные логико-семантические связи, приобретая новые. Образно-смысловые метаморфозы становятся синонимичными самому акту творчества. Под этим углом зрения ключевую роль приобретает образ Вертумна в одноименном стихотворении «Вертумн» (1990). Это древнеримское божество всяческих перемен у Бродского наделяется функцией поэтической Музы, вдохновляющей поэта, покровительствующей ему и определяющей весь облик его поэзии.

Благодаря Вертумну раскрывается «механика» созидания образно-поэтического мира. В сущности, он олицетворение поэта, его метафорическое воплощение. Поэт – это носитель всевозможных превращений и его «главный механик»:

«С уст моих в разговоре стало порой срываться
личное местоимение множественного числа,
и в пальцах проснулась живость боярышника в ограде».

Метафора у Бродского суть та же метаморфоза, но только в ином, словесно-образном своем проявлении. В метафоре, этом важнейшем «инструменте» поэтического мышления, словно бы реализуется поэтическая ипостась римского бога превращений.

Пространственно-временной мир поэзии Бродского, или, по его собственному выражению, «идиосинкретический ландшафт», можно уподобить понятию, введенному в обиход постмодернистской эстетикой – ризоме. Образная система Бродского в сумме имеет вид «куста», его модель мира лишена традиционных пространственно-временных оппозиций, устоявшихся причинно-следственных отношений, а его мировосприятие отказывается от устойчивых иерархических схем.

Введенный Ж. Делезом термин стал одним из критериев постмодернистской модели мира: «Ризома вторгается в чужие эволюционные цепочки и образует «поперечные связи» между «дивергентными» линиями развития. Она порождает несистемные и неожиданные различия, она разделяет и прерывает эти цепочки, бросает их и связывает, одновременно все дифференцирует и систематизирует»¹. Ризоматичный мир Бродского есть мир вещного хаоса, лишенный раз и навсегда устойчивых связей, лишенный четкой структуры, в ходе всех и всевозможных превращений он почти аморфен, он принципиально незавершен. У него «нет начала или конца в любом измерении, [он]... всегда находится посередине своей динамики, всегда в становлении, основанном на взаимодействии гетерогенных элементов, обладающих единым пространственно-временным статусом»².

В стихотворении «Вертумн», по сути дела, декларируется идея «диалога Хаоса и Космоса», или Хаосмоса (М. Липовецкий). Предметы вещного мира вступают в вечный и непрекращающийся процесс «преумножения тождества».

Уподобляются один другому объекты вещного порядка:
Один Караваджо равняется двум Бернини,
оборачиваясь шерстяным кашне
или арией в Опере. Эти метаморфозы,
теперь оставшиеся без присмотра,
продолжаются по инерции.
Одушевленное приравнивается безжизненному:
...Мы – всего лишь
градусники, братья и сестры льда,
а не Бетельгейзе.

Смешиваются формы, цвета и запахи, причем утрачивают всякую логику привычные причинно-следственные связи:

¹ Цит. по: Ильин И. Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм. – М., 1996. – С. 99.

² Липовецкий М. Русский постмодернизм. – Екатеринбург, 1997. – С. 42.

Зимой глобус мысленно сплющивается. Широты
наползают, особенно в сумерках, друг на друга,
Альпы им не препятствуют. Пахнет оледенением.

Метаморфозам подвергается категория Времени, когда Будущее отождествляется с Прошлым:

Будущее всегда
Настает, когда кто-нибудь умирает.
Особенно человек.

И наоборот, Прошлое всегда присутствует в качестве реального Настоящего и вечного Будущего:

В прошлом те, кого любишь, не умирают!
В прошлом они изменяют или прячутся в перспективу.
В прошлом лацканы уже; единственные полуботинки
дымятся из батареи, как развалины буги-вуги.
В прошлом стынущая скамейка
напоминает обилием перекладин
обезумевший знак равенства.

В пространстве «ризомы» художественного мира Бродского «обезумевший знак равенства» подчеркивает абсолютное неразличение параметров иерархии Времени, их simultaneity.

И наконец, апофеозом деконструкции реального мира в финале стихотворения становится принципиальная амбивалентность принципа, программного для сознания поэта: утверждение противопоставления и одновременно – неразличения Мира вещного и Пустоты, т.е. Жизни и Смерти:

В определенном смысле,
в будущем нет никого; в определенном смысле,
в будущем нам никто не дорог.

Пустоту описать невозможно, на то она и пустота, но можно сделать это косвенно. Вещный мир в художественном мире поэта это «минус пустота». Образ Пустоты создается благодаря описанию того, что находится вокруг нее или помимо ее. Жизнь, состоящая из конкретных Времени, Пространства, вещей и людей, будучи описана с «точки зрения» Небытия, теряет привычные ориентиры. Удел такого описания – подробная каталогизация, но и даже сам каталог утрачивает каталогизирующую системность, переходя в бессистемный тезаурус. Элементы перечисляемого ряда оказываются принадлежащими различным семантическим слоям, как например, в данном отрывке:

В кислом духе тряпья, в запахе кизяка
цени равнодушие вещи к взгляду издалика
и сам теряя очертанья, недосягаем для
бинокля, воспоминаний, жандарма или рубля.

В мире Бродского традиционные для романтической поэзии бинарные оппозиции нейтрализуются, «аннигилируют» как противоположно заряженные элементарные частицы. Они семантически обесмысливаются, как например, оппозиция Прошлое–Настоящее в стихотворении «Из Альберта Эйнштейна»:

Вчера наступило Завтра, в три часа пополудни.
Сегодня уже никогда.

Намек на теорию относительности великого физика возникает здесь в связи с излюбленной темой – покинутой империи. Взгляд в прошлое подобен взгляду «в траншее поверх бруствера» солдат, «которые смотрят туда, где их больше нет».

Антиномический вектор «крутится» как в компасе на магнитной аномалии, не задерживаясь на фиксированных точках циферблата, Вчера и Завтра становятся равнозначными понятиями, Сегодня приравнивается к Никогда, причины и следствия могут меняться своими местами, привычный антиномизм лишается своего смысла.

Поэзия «метаметафористов». Одной из наиболее ярких фигур «молодой» поэзии 1970-х годов стал **И. Жданов** (р. 1948). Его стихи, вместе со стихами близких ему по духу поэтов А. Еременко и А. Парщикова ходили в рукописях, а первая книга «Портрет» вышла в 1982 году. Усложненная речь, насыщенная метафоричность, «зашифрованность» дала основание критикам говорить о появлении нового литературного направления «метаметафоризма» (М. Эпштейн). Верность метафорическому стилю сохранилась и в последующих сборниках: «Неразменное небо» (1990), «Место земли» (1991) и «Фоторобот запретного мира» (1997). В предисловии к книге «Место земли» И. Жданов так формулирует свое мировоззренческое и эстетическое кредо: «Не мы выбираем жизнь, а жизнь выбирает нас. И делает она это, имея в виду какие-то цели, которые не всегда понятны нам. Она всегда держит своего избранника в ситуации выбора. Из преодоления хаоса, из сопротивления энтропии постепенно возникает смысл, свободный от иллюзии и скороспелой завершенности. И не она подсказывает, а сам человек доходит своим умом, предшествует ли опыт души простой житейской опытности».

Таким образом, окружающий мир для поэта априорно непознаваем, и единственный способ познания – это постижение «опыта души», который предшествует рациональному знанию. Не рассудок, а интуиция руководят поэтом. «Опыт души» находит свое наиболее глубокое воплощение в поэзии, а в ней наиболее действенным инструментом познания является метафора. Именно метафора «стягивает» в словесно-образной формуле все бесчисленные проявления естественной и человеческой природы.

Эстетика Жданова при всей ее оригинальности является наследницей художественных принципов русской поэзии начала XX века. По его собственному признанию, ему близки «традиции авангарда в широком смысле слова». Так, в художественном макрокосме, который создает Жданов, явственно ощутимо эстетическое напряжение символистской поэзии «Серебряного века». Мироздание по Жданову состоит из бесконечного множества параллельных миров, точка сопряжения которых обнаруживается исключительно благодаря словам, которые оформляют метафорический образ. Вместе с этим поэзия Жданова имеет и корни, связывающие его с имажинизмом, утверждавшим самоценность художественного образа, освобожденного от социально-содержательных компонентов. А своей сложной ассоци-

ативной насыщенностью его стихи во многом напоминают стихотворения раннего Пастернака.

В мире Жданова приобретают самостоятельность многочисленные «частные миры», взаимодействующие с внутренним миром человека: моря, воды, дерева, дождя, ветра, дома, ветки клена, музыки и т.д. Слова, с помощью которых осуществляется постижение этого взаимодействия, суть «опыт души», предшествующий житейской мудрости. Призвание поэта – «изучать жизнь», понимаемую как интуитивное постижение опыта души, в которой сконцентрировано сокровенное знание веков. Одно из наиболее частых слов – «зеркало», символ опыта вечности и мировой памяти.

Своеобразие поэтического языка и стиля Жданова во многом объясняется особенностями его зрения и «оптики». Наглядное представление о ней дает стихотворение «Взгляд»:

Был послан взгляд – и дерево застыло,
Пчела внутри себя перелетела
Через цветок, и, падая в себя,
Вдруг хрустнул камень под ногой и смолк.
Там тишина нашла уединенье:
Надрезана кора, но сок не каплет,
И яблоко надкусанное цело.
Внутри деревьев падет листва
На дно глазное....

Природа описывается словно бы с помощью сложного стереоскопического «прибора», позволяющего видеть одновременно предмет и его отражение на сетчатке глаза наблюдателя. Такой «прибор» способен охватить зрительный образ и его слуховое отражение в сознании. Он фиксирует одновременно и предмет, и его проекцию, звук и его отражение в сознании. Он соединяет в едином впечатлении зрительный, слуховой и осязательный ряд. Такой «прибор» способен видеть явление «вне времени»: одновременно и «тогда», и «сейчас». И только наблюдая окружающий мир в такой «прибор», понимаешь, почему «яблоко надкусанное цело», «надрезана кора, но сок не каплет», а пчела перелетела внутри себя. Смысл стихотворения заключается в попытке синтезировать неуловимый в своем бесконечном движении мир и его отражение в человеческом сознании. И такой синтез явлен в поэтическом Слове.

Конечно, слово «прибор» здесь носит условный характер. Таким «прибором» является само сознание поэта, а точнее – его способность «раздваиваться», переходить на позицию вневременности, становится и субъектом и объектом наблюдения. Лирический герой в одно и то же время является наблюдателем, фиксирующим происходящее, и наблюдаемым.

При таком, условно говоря, «многоугольном» видении вещного мира, ждановские метафоры приобретают особую роль, это застывшие в слове мгновенные «картинки» вечно подвижного мира. Ее задача – «остановить мгновение» с помощью, если пользоваться термином из физики, «доплеровского эффекта»: прошлое и настоящее физического процесса предстают одновременно: надкусанное яблоко цело, пчела летит, но внутри себя неподвижна, камень падает внутрь себя, листва падает внутрь деревьев. Перед нами Вселенная, увиденная в позиции эйнштейновской теории относительности.

Фиксатором неуловимо и бесконечно меняющегося мира является слово, но и его возможности ограничены, о чем поэт выражает сожаление:

Там нет меня. Над горизонтом слова
Взойдут деревья и к нему примерзнут –
Я никогда их не смогу догнать.

Роль поэта очень важна, она становится Миссией по отношению к Мирозданию. Он призван быть «летописцем» Вселенной, но в то же самое время обречен нести в себе вечное чувство вины за принципиальную невыполнимость этой задачи. Отсюда и это амбивалентное чувство – избранность и вина за «предательство»:

Там тишина нашла уединенье,
А здесь играет в прятки сам собою
Тот, кто вернуть свой взгляд уже не в силах,
кто дереву не дал остаться прахом,
Иуды кровь почувствовав в стопе.

У Жданова принципиально двоимирная космогония. Человек живет меж двух Вселенных: одна вне его, другая внутри него. Их встреча друг с другом «вяжет» бесконечный словесный узор, выражающийся в сочетаниях, казалось бы, несочетаемых слов: «кожа ветра», «поверья листовы», «лед размягченный», «маревое жест» и т.д. «Сочетание несочетаемого» – это результат постижения «опыта души», независимого от сознания, но подвластного скорее подсознательным процессам. Отсюда и проистекает истолкование ждановской символики: например, «зеркало» – символ всеобщей коллективной памяти, «окно» – некий промежуток соединяющий две Вселенные.

В мироздании, которое построил в своей лирике Жданов, находится место для Бога, правда само это слово никогда не появляется. В стихотворении «Неразмennое небо» Бог играет, и его игра подобна «бессвязной забаве ребенка». А человек, глядящий на небо, и наблюдающий за созвездьями, стоит на самой границе между мирами, обозначаемой словом «порог»: он стоит «на пороге, не зная, что это порог». Звездное небо – граница между мирами.

В поэзии Жданова явно или неявно ощутимы аспекты христианского и буддистского мирозерцаний. Так, у Жданова есть стихотворения, посвященные христианским таинствам, – «Крещение», «Преображение». В его мироздании человеку отведено особое место. С одной стороны он находится «на обочине неба», с другой – он «проблеск глазного дна». Жизнь и смерть для него одно и то же, разные ипостаси единого Целого. Для него «время корчится петлей в самом себе», то есть образует замкнутый круговорот в едином пространстве бытия, где Жизнь и Смерть поочередно сменяют друг друга.

Неизменный лирический сюжет Жданова – это диалог с Богом. «Фоторобот запретного мира» – модернизированная на современный лад метафора человеческой души, на которое спроецировано Божественное мироздание. Человек взыскует вечности, отсюда его постоянное обращение к Абсолютному: «Расстояние между тобой и мной – это есть ты...»; «Я же слеп для тебя, хоть и слеплен твоею рукой...»; «Как частица твоя. Я ревную тебя и ищу/ воскресенья в тебе...»; «Словно ты повторяешь мой жест, обращенный к тебе...».

Пространство в мире Жданова обладает свойством текучести. Оно способно трансформироваться на глазах, переходить из одного состояния в другое. Оно способно мыслить и чувствовать. Оптический вектор поэта подвижен и разнонаправлен, он объединяет ранее несоединимые противоположности: Небо и Землю, Верх и Низ, Природу и Человека, Близкое и далекое, Вещь и Пространство. И далее устанавливается связь между менее очевидными противоположностями: звуком и струной, объемом и безграничностью, звездой и небом, деревом и жестом:

Море, что зажато в клювах птиц, – дождь.
Небо, помещенное в звезду, – ночь.
Дерева невыполнимый жест – вихрь.
.....
Дерева срывающийся жест – лист.
Небо, развернувшее звезду, свет.
Небо, разрывающее нас, – крест.

Другим ярким представителем метаметафорической школы (ее называют также метареалистической или метафористической, является **А. Парщик** (1954–2009). Стихи Парщикова стали известны в литинститутском «самиздате» с конца 70-х годов. Первая книга «Днепровский август» вышла в Москве в 1984 году его последние сборники – «Фигуры интуиции» (1989), «Cyrillic Light» (1995), «Выбранное» (1996). В 1985 году за поэму «Я жил на поле Полтавской битвы» он удостоен звания лауреата премии имени А. Белого.

От Жданова Парщикова отличает еще большая герметичность, или закрытость метафор, которые обладают свойством принципиальной неразгадываемости. Главный объект изображения в его стихах – окружающий мир в единстве живого и неживого. Вселенная, по Парщику, обладает свойством физической и метафизической изоморфности: каждая точка есть отражение закономерностей Бытия в целом: каждый камень похож на «любую из точек Вселенной». Все предметы похожи и непохожи друг на друга. Поэтому единой статичной картины создать принципиально невозможно, есть только «тридевятое зеркало», отражающих осколки мироздания, и в этом грандиозном отражении есть «несовпадение лиц и совпадение». Поэзии же принадлежит роль «ключей от скважины бумажной».

Задача поэта – зафиксировать в слове бесконечную пульсацию различных проявлений бытия, которая не поддается систематизации, классификации и какому либо упорядочиванию, оно, пользуясь постмодернистской терминологией, ризоматично. Так, в стихотворении «Землетрясение в бухте Цэ» фиксируется мгновения физической вибрации природы, и это природное явление становится импульсом для метафизических размышлений о времени и пространстве, о месте человека в стихии бытия, о возможностях нового зрения на мир:

Открылись дороги зрения
запутанные, как грибницы,
я достиг изменения,
насколько мог измениться.
Я мог бы слямзить Америку –
бык с головой овальной, –
а мог бы стать искрой беленькой

меж молотом и наковальней.
Открылись такие ножницы
меж временем и пространством,
что я превзошел возможности
всякого самозванства –
смыкая собой предметы.
Я стал средой обитания
зрения все планеты.
Трепетание, трепетание...

В приведенных строках своеобразная программа поэта. Поэт – «среда обитания зрения всей планеты». Парщиков пользуется «многофасетной оптикой», способной схватить все явления разом и запечатлеть их в стихе, который напоминает конгломерат различных вещей и явлений. Отсюда репутация «непредсказуемости» и «неразгадываемости» стихотворения Парщикова. Это скорее не текст, а «проект, описывающий возможности его осуществления» (Ю. Орлицкий). В данном случае под искусством понимается не результат, а стратегия поведения художника. Поэзия Парщикова, как и Жданова, продиктована в числе прочих и социальными причинами – осознанным и непреодолимым одиночеством. Поэтому диалог между поэтом и читателем принципиально невозможен, а возможен только диалог со своим текстом и с текстами других культур.

В некоторых стихотворениях Парщикова обнаруживается развернутая в более или менее последовательный лирический сюжет-метафора. Так, в стихотворении «Корова» сквозной образ-метафора «расщепляется» на несколько различных семантических слоев: христианский (12 частей коровы подобны 12 апостолам), буддистский (каждый позвонок священного животного ассоциируются с «прозрачной пагоды этажом»), пространственно-географический слой (в стихотворении названы «святые» города мира – Афины, Рим, Киев, Париж), и, наконец, окрашенный в сюрреалистические тона условный метафизический слой, намекающий на необратимость истории («от вымени к заду не пятится масляный шар»).

Похожая «рассыпанность» и «многослойность» метафоры видна в стихотворении «Борцы», в котором переплетающиеся ассоциативно-смысловые ряды слов словно иллюстрируют идею борьбы противоположностей. На поверхности «сюжета» поединок двух тяжелоатлетов, каждый из которых обладает свойственными только ему индивидуальными качествами:

Первый – узловатей затопленного источника
и влажен.
Сыпучесть второго такая,
что
успел бы заполнить ухо
скачущей птахе.

Но за внешним сюжетным «слоем», просвечивает тема биологической эволюции природы. Видимое и очевидное дает импульс для метафизических ассоциаций в духе «Метаморфоз» Н. Заболоцкого: «через медведя и рыбу – к ракообразным», «ствол, по которому карабкаются с разных сторон». И над всем этим – венчающий текст парный образ «Каин и Авель».

В стихотворении «Паук» возникает образ насекомого, который становится импульсом для разнообразных ассоциаций: размышлений о незамысловатости и хитрости природы, о ее совершенстве и безобразии, о чуде жизни и ужасе смерти, о божественном и тварном, о непостижимости Бытия, и даже – о некоторых обстоятельствах личной жизни автора и его работы. В итоге паук становится равновеликим Вселенной:

Паук мой, пастух смертей.
Слюнтяй, разбросанный по вселенной.
Тебе – вертеть
самое себя, набычась обыкновенной
злостью и решительностью, мой бывший друг,
натасканный на вдруг.

Образы животных и птиц обильно встречаются в стихах Парщикова: корова, петух, ворона, лев, конь, обезьяна, угод, паук, свинка. Животным Ноева Ковчега посвящено стихотворение из цикла «Новогодние строчки»: каждое по-своему совершенно и внесло свой вклад в человеческую цивилизацию:

Если ты носишь начало времен в ушах,
помнишь приручение зверей,
как вошли они в воды потопа, а вышли:

овца принесла азбуку в бурдюке
от Агнца до Ягненка;

лошадь, словно во льду обожженная,
стройней человека,
апостол движения...

В «Элегии» создается яркий «портрет» жабы. Поэт любит тем, что традиционно считается безобразным: «вечнозеленые, нервные, склизкие шкуры» напоминают расписные шкатулки. Антитеза прекрасного и безобразного под пером Парщикова приобретает характер антиномии, в которой понятия антиподы могут меняться своими местами.

Стихотворение «Жужелка» – своеобразный манифест идеи бесформенности Природы. Мир разят, размыт, бесформен, и для иллюстрации идеи ризоматичности находится образ жужелки, бесформенного кусочка расплавленного шлака. Бесформенность требует своего словесного оформления. Игра природы требует игры языка. Жужелка «вымогает из нас закон подобья своих петель». Иначе говоря, предметы требуют у поэта нового языка для называния явлений мира или переименования ранее уже названного.

А. Еременко (р. 1950) представляет наиболее «социальное» крыло «метаметафорстов». Его стихи долго не имели выхода к массовому читателю, обретая жизнь на страницах «самиздатовской» периодики. В 80-е появлялись на страницах разных журналов, звучали в публичных выступлениях. Первый сборник «Добавление к сопромату» появился в 1990 году. В последующем печатался не очень часто. В 1997 г. в Екатеринбурге вышла книга «Инварианты».

Поэзия Еременко отразила общую атмосферу перестроечного времени. В отличие от сугубо «метафизических поэтов» Жданова и Парщикова, он поэт с ярко выраженной гражданской позицией, однако определяющими для него стали поиски индивидуальной формы, связанной прежде всего с центоном, скрытой или очевидной цитатой или ассоциативной аллюзией. В стихах Еременко упоминаются Пастернак, Мандельштам, Евтушенко, Вознесенский, Ахмадулина, Новелла Матвеева, Юнна Мориц, Дарвин, Брут, другие известные личности. Другой вид аллюзии – текстуальный, здесь и там появляются строки известных стихотворений и песен.

Новизна формы проявляется и в том, что в текстах Еременко привычные традиционные черты лирического пейзажа смешиваются с понятиями из естественно-научной и технической областей. Атрибуты научно-технического прогресса подобно сетке накладываются на мир естественной природы, но не сплавляются воедино, а отторгают друг друга. Эпатирующе звучит описание души, в которой «расцветает диод», вызывает удивление сравнение черемухи с огородом («Когда наугад расщепляется код...»). Лирический сюжет может быть построен на «геометрических контрастах» – контрастах вертикальных и горизонтальных и диагональных линий: «Здесь вечно несоизмеримы диагональ и сторона» («Горизонтальная страна»). Человек иронически уподобляется техническому прибору в стихотворении «Человек похож на термопару...». Одно из самых известных стихотворений Еременко – «Ласточка с весной»:

В глуши коленчатого вала,
в коленной чашечке кривой
пустая ласточка летала
по возмутительной кривой.

.....
В чулане вечности противной
над безобразною планетой
летала ласточка активно,
и я любил ее за это.

Стихотворение построено как длинный перечень перечислений тех предметов и явлений, которые сопоставляются с изящным полетом птицы. Это не только атрибуты техники – «коленчатый вал», «затвор» и «челнок», но и все, что есть в этом мире. Подбор сравнений в самых невообразимых сочетаниях превращает гимн ласточке и совершенству ее полета в лирико-иронический стихотворный гротеск или фарс:

Меж Юнной старой или юной,
как между кедром или дубом,
как между глазом или задом
между детсадом или адом...

Композиционный рисунок стихотворения также совершает подобно ласточке «возмутительную кривую»: от цитаты из Тютчева, с которой начинается стихотворений, к восхищенному описанию полета, затем – к абсурдному нагромождению несовместимых предметов, с тем, чтобы в конце вернуться к лирическому признанию в любви.

Центонность поэзии Еременко наглядно видна в стихотворении «Переделкино». Писательский поселок знаменит тем, что в нем жили известные советские писатели. В свойственном перестройке духе критичности Еременко предпринимает попытку развенчать миф о Переделкине, лишить его ореола святого для литературы места. Для этого используется не только характерный прием создания метафоры с использования технического термина – «гальванопластика лесов». Описание всей жизни и быта поселка, его пейзажа сделано в сниженных иронических тонах, и для этого используется аллюзия с пушкинским волшебным дубом из поэмы «Руслан и Людмила»:

И днем, и ночью, как ученый,
по кругу ходит Пастернак.

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

В приведенных строчках намек на драматическую историю публикации романа Пастернака и участие в компании против него писателя Фебина. Теперь его именем назван соседский пес.

Поэзия «московского концептуализма». Центонность как характерное свойство поэзии стала своеобразным веянием времени, и в наибольшей степени проявилась в творчестве «московских концептуалистов». Понятие «концептуализм», «концептуальное искусство» возникло в среде художников-неформалов как ответ на официальное искусство, существовавшее в рамках канонов социалистического реализма. В живописи это неканоническое искусство получило название соц-арта. Поэты-концептуалисты – С. Гандлевский, Д. Пригов, Л. Рубинштейн, Т. Кибиров, Н. Искренко в 1986 году создали поэтический клуб «Поэзия». По определению М. Айзенберга, «в концептуальном искусстве не автор высказывается на своем языке, а сами языки, всегда чужие, переговариваются между собой»¹. Принцип «диалога языков» в творчестве каждого из названных поэтов нашел различное воплощение, но все они пользуются тремя основными приемами: цитацией, стилизацией и использованием «маски».

Поэзия **Л. Рубинштейна** (р. 1947) представляет собой особый род текстов, созданных в форме поэтической картотеки. Они напоминают вырванные из контекста, не связанные внешне между собой реплики невидимых персонажей. Главный аргумент в пользу такой поэзии опирается на принцип: поэзия это сама человеческая речь.

В стихотворениях **Д. Пригова** (1940–2007) создается иронический образ-маска некоего «среднестатистического поэта», который в качестве материала пользуется устоявшимися выражениями, речевыми штампами, кальками, лозунгами. Манипуляция этими образами призвана выявить нелепость, абсурд заложенному в них политическому и моральному пафосу.

Среди различных «объектов» пародирования Пригова миф о Пушкине занимает особое место. Пародирование имени Пушкина – одна из примечательных черт Д.А. Пригова, цель которого – развенчание советского мифа о Пушкине. Поэт вы-

¹ Личное дело №: Литературно-художественный альманах. – М., 1991. – С. 6–7.

ворачивает наизнанку сложившиеся мифологемы, соединяет серьезное и комическое, доводя логику темы до абсурда. Окаменевшей маске Пушкина Д.А. Пригов противопоставляет созданную им собственную маску «юродивого». Противостояние двух масок несет в себе комический и одновременно трагически-разоблачительный эффект: юродивый, кликушествуя, развенчивает вождя, а именно по разряду вождей зачисляется Пушкин у Пригова – рядом с Лениным и Сталиным:

Кто выйдет, скажет честно:
Я Пушкина убил! –
Нет, всякий за Дантеса,
Всяк спрячется: Я, мол
Был мал!
Или: Меня вообще не было!

Один я честно выхожу вперед и говорю: Я! Я убил его во исполнение предначертания и вящей его славы! <...>

Трагикомизм вкупе с ерничаньем и стебом, однако, здесь имеют вполне серьезный положительный, хотя и изнаночный, подтекст: история жизни и смерти поэта и по сию пору несет в себе актуальный для каждого индивидуума нравственно-этический смысл.

Поэзия **Т. Кибирова** (р. 1955) отличается наличием в ней ярко выраженного лирического начала, что сделало ее наиболее популярной среди читателей в 90-е годы. Первая книга стихотворений «Стихи о любви» вышла 1993 году, в последующем публикуются сборники «Сантименты» (1994), «Когда Ленин был маленьким» (1995), «Парафразы» (1997), «Интимная лирика» (1998), «Улица Островитянова» (1998), «Юбилей лирического героя» (2000). Кибиров – обладатель Пушкинской премии фонда Альфреда Тепфера (1993). В 1997 получил премию «Антибукер».

В ставшей знаменитой поэме «Сквозь прощальные слезы» (1987) ирония в отношении к ушедшей советской цивилизации соединяется с любовью к минувшему. Перечисление реалий прошлого выглядит как перечень разнообразных расхожих «цитат» и штампов минувшего времени, и это можно было бы расценить как глумление над отжившими временами. Но сквозь лукавую словесную игру, веселое балагурство, стеб сквозит искреннее и чистое чувство. Каким бы ни было бедное и жалкое прошлое, его черты неотделимы от судьбы лирического героя:

Пахнет, Боже, сосновой смолою,
Ближним боем да раной гнилой,
Колбасой, колбасой, колбасою,
Колбасой – все равно колбасой!
Неподмытым общаговским блюдом,
И бензином в попутке ночной.
Пахнет Родиной – чуешь ли? – чудом,
Чудом, ладаном, Вестью Благой!

Так же, как и у Пригова, Пушкин в лирике Кибирова – знаковый культурный феномен прошлого. Однако Кибирова отличает более деликатное и почтительное отношение к Поэту. Для него Пушкин, пусть и иронически переосмысленный, является положительным ориентиром собственного жизненного пути. Если Пригов

кликушествует и иронизирует, то Кибиров сверяет с Пушкиным вектор собственной судьбы: «Еле-еле я до Пушкина позже дорос» («Солнцедар»), – размышляет лирический герой Кибирова, вспоминая юношеские споры с отцом. В другом месте, рассуждая о благотворном влиянии осени, Кибиров ностальгически пристраивается к его памяти:

Как там в заметках фенолога? – птицы
в теплые страны, в берлогу медведь,
в Болдино Пушкин. И мне не сидится.
Все бы мне ныть и бродить, и глядеть.
(«Памяти Державина»)

Игровая интенция Кибирова – при всей его рискованной свободе – более деликатна и даже целомудренна. Обстоятельства пушкинской жизни он примеряет на собственную. Он называет себя «старым Ленским». В «Историко-литературном триптихе» он иронически проецирует драму последнего года на собственную ситуацию:

Виновата ли ты, виновата ли ты?
или Пушкин во всем виноват?
Ты скажи, Натали, Расскажи, Натали
чем же люб тебе кавалергард?
Целовал-миловал, целовал-миловал!
Но и Пушкин тебя б целовал!
На балы отпускал, ревновать бы не стал,
и Мадонной тебя он назвал».

Лирическую героиню Кибирова тоже зовут Натали, она намного моложе «лирического героя», она не хочет соединяться с возлюбленным, у нее легкое косоглазие. По замечанию критика А. Немзера, гончаровский код здесь «подправлен «филологией» с легким «антипушкинским» акцентом: героиня занимается главным другом-соперником «первого поэта»¹, т.е. Баратынским.

Кибиров не столько опрокидывает мифологическую конструкцию, сколько снижает ее значение. Так, известное предание о том, что Державин, войдя в Царскосельский лицей, первым делом спросил о нужнике, стало у Кибирова отправной точкой его лирической поэмы под эпатазирующим названием «Сортиры». Но дискредитация широко известной легенды не является самоцелью, как у Лосева или Пригова. Его деконструкция – это шаг в сторону нового взгляда, не лишеного положительной оценочности. Кибиров снижает и одновременно – возвышает, иронизирует и в то же самое время – высказывает свою симпатию, одновременно развенчивает и ностальгирует. И не только в отношении Пушкина, но и всей классической поэзии. Ирония, пародия в его руках – средство приблизить давно ушедшее, окаменевшее. И в этом смысле Кибиров не опровергатель, а настоящий наследник Пушкина.

В «Романсах Черемушкинского района» Пушкин возникает в качестве неопровержимого аргумента в споре о природе любви, о соотношении духовного и фи-

¹ Немзер А. Тимур из Пушкинской команды // Кибиров Т. «Кто куда – а я в Россию...». – М., 2001. – С. 26.

зиологического начал. Любовь – это и то и другое, утверждает поэт, а свидетельством тому является соловей, романтизированный образ которого стал эмблемой любовной страсти. Пение соловья, как и стихотворение поэта, не в последнюю очередь вызвано физиологией. Шутливо обыгрывая цитату о «бобовидном отростке» у соловья, поэт утверждает неопровержимую связь между половым инстинктом и высокой поэзией:

...это блеск распутившейся ветки,
и бессмертья, быть может, залог,
скрип расшатанной дачной кушетки,
это Тютчев, и Пушкин, и Блок!

.....
Это Пушкин и Пригов почти что!
Айзенберг это – как ни крути!
И все выше, все выше, все чище –
Дорогая, давай улетим.

В приведенном отрывке Пушкин и Пригов, стоящие рядом, выглядят как очевидное пародийное равенство, сводимое к утверждению «Пригов – это Пушкин сегодня».

Стремление приземлить высокопарное, очеловечить духовное являются характерной особенностью кибиrowsкого отношения к миру. Более всего поэт ценит конкретные реалии обыденной жизни, увиденной без романтического флера и патетики. Показателен в этом отношении иронический манифест «К вопросу о романтизме». Поэт выступает здесь в роли теоретика, проповедующего свой взгляд на романтизм. Манифест построен в форме стихотворения-статьи, в котором автор вновь пользуется своим излюбленным приемом наращивания абсурда, в данном случае – по отношению к основополагающим принципам романтизма. При этом в качестве аргументов привлекает весь арсенал классических образцов. В ход идут цитата из Библии, лозунги французской революции, призывы крестьянских восстаний разных времен, имена Достоевского и Блока. В нарастающей по интонации пародии принимает участие и Пушкин, сначала в качестве цитаты из оды «Вольность», затем в виде перифраза «Вакхической песни»:

«Эй, дай закурить! Ах, не куришь, козел»!
И бей по очкам эту суку! Прикончи!
Его, и его, и себя, и себя!
Смысл свергнут! Царь и в голове не уйдет!
Эй, бей на куски истукан Аполлона!
Да скроется солнце, да здравствует тьма!

Сведение к абсурду, утрирование известных цитат и фактов мировой и литературной истории нужно Кибиrowу для того, чтобы вновь прийти к прозрачной и очевидной истине о приоритете обыденных ценностей ежедневного существования в тихой и семейной уютной заводи, к тем самым истинам, которые так высоко ценил сам Пушкин. Наращивание абсурда завершается новым парафразом «Вакхической песни». Ирония переходит в восторг, абсурд прерывается гимном:

Да здравствуют музы! Да здравствует разум!
Да здравствует мужество, свет и тепло!
Да здравствует Диккенс, да здравствует кухня!
Да здравствуют ленкин¹ сверчок и герань!

Гостей позовем и картошки нажарим,
бокалы содвинем и песню споем.

Отметим попутно, что подчеркнутый «антиромантизм» Кибирова, отказ от высокой риторики, «заземление» поэзии может рассматриваться как прецедент, родственный пушкинскому. И это тем более очевидно, что на это указывает и сам поэт. В стихотворении «Антологическое» он приводит два факта, связанных с Пушкиным и Блоком и повествующих о разбиении бюста Аполлона. Кибиров обнаруживает «глубинный смысл сего ритуального хулиганства, которым, несомненно, пронизано и его собственное творчество» (А. Немзер).

Пушкинский текст у Кибирова весьма богат и разнообразен, он присутствует в виде эпиграфов (особенно богато ими «Послание к Ленке (1990)»), разнообразными парафразами («Все мое», сказала скука...»), тематическими аллюзиями («Апог, ех!», «История села Перхурово», «Деревня»), жанровыми цитатами (послания, посвящения, эпиграммы, песни, элегии, оды, романс), прямыми упоминаниями имени поэта, косвенными указаниями на эпизоды его жизни. Вместе с державинским, блоковским и некрасовским текстами он образует пеструю «ковровую ткань», куда органически вплетается и голос самого Кибирова, для которого пушкинское наследие живо, дорого и в высшей степени актуально. Признанием поэта в любви звучат его шутливо-эпиграмматические строки:

К. Гадаеву

Пастернак наделен вечным детством.
Вечным отрочеством – Маяковский.
Вечной Женственностью – Блок и Белый.

А мужчина-то только один –
Александр Сергеевич Пушкин.

Это тост, Константин!
Где же кружка?

Среди поэтов-концептуалистов поэзия **Н. Искренко** (1951–1995) занимает особое место. При жизни поэтессы вышли две книги стихов: «Или» (1991) и «Референдум» (1991). Затем в течение многих лет в свет вышло около двух десятков сборников, составленных автором еще при жизни. Поэт Е. Бунимович писал о ней: «Нина Искренко выламывалась из всех рамок, с редкой грацией и свободой мешала в стихах трамвайную лексику с библейской, она отстаивала право на ошибку, сбивала ритм, теряла рифмы и знаки препинания, писала поперек и по диагонали, оставляла пробелы, зачеркивания, оговорки и проговорки, говорила на своем, только ей присущем ей языке».

Многочисленные и разнообразные тексты Искренко стали отражением перехода от одной ценностной ситуации к другой. Этот момент находит свое выражение

¹ Лена – адресат и персонаж нескольких стихотворений Т. Кибирова.

в разрушении привычных семантических связей и зарождении новых отношений. Мир лирической героини можно назвать дискретным и фрагментарным, это совокупность образных реалий, где царство порядка уступает место бессистемности, где все явления, малые и большие, не имеют преимуществ друг перед другом. В предисловии к сборнику «Референдум» она писала: «...ни один реальный объект, будь-то предмет искусства, конкретный человек или факт искусства – не занимает выделенного положения в окружающем мире и в этом смысле не интересен сам по себе. Интересны лишь возможные точки зрения на этот объект, неоднозначность его восприятия в разных ситуациях, то есть многочисленные связи с миром в любых его проявлениях».

Полистилистика
это когда средневековый рыцарь
в шортах
штурмует винный отдел гастронома №13
по улице Декабристов
и куртуазно ругаясь
роняет на мраморный пол
«Квантовую механику» Ландау и Лившица...

Поэтические тексты отражают состояние психологической напряженности героини, вызванной ситуацией постоянного выбора из множества сущностей, явлений и отношений. Распад целостной картины приводит к переоценке фактов бытия, к смене ценностных акцентов. Не случайно первый сборник называется «Или»: имеет смысл только сам факт амбивалентности, альтернативы. Знак альтернативы становится средством воссоздания расплывающегося мира.

Преодоление постмодернистской эстетики. Поэзия Е. Шварц (1948–2010). В пространстве лирики конца XX века постмодернистская эстетика, особенно глубоко проявившаяся в творчестве поэтов-концептуалистов, все более уступает место другой поэзии, ориентированной на традиционное классическое наследие. Стремление к освоению культурных и исторических пластов прошлого характерно для представительницы «петербургской школы» Е. Шварц. В 1979 году ей присуждена премия А. Белого, а первая книга «Танцующий Давид» увидела свет в 1984 году.

Истоки поэзии Е. Шварц – англоязычная поэтическая культура, а также поэзия Державина, Баратынского, Кузьмина, Хлебникова, Заболоцкого. Огромный пласт ее произведений составляют поэтические тексты, построенные по драматургическим законам. Благодаря эффекту «остранения» они ориентированы на античные, китайские сюжеты или темы русской истории XVIII века. Различные истории рассказаны от «чужого лица», а действующие лица являются своего рода «куклами» в руках автора. Несмотря на кукольность, уходящую к манере М. Кузьмина, атмосфера действия наполнена трагедийностью. Апофеозом кукольности при полной серьезности и космической глобальности темы являются поэмы «Лавиния», «Прерывистая повесть о коммунальной квартире» и др. Истоки атмосфера «вертепа» ее текстов кроется в опыте ее работы с театром. Е. Шварц закончила Ленинградский институт театра, музыки и кинематографии, работала с переводами пьес. В пространстве «вертепа» помещается чуть ли не вся история человечества. Обращает на себя внимание огромное множество персонажей – античные боги, евангелисты, библейские герои Давид и Соломон, Люцифер.

Указывая на театральную природу поэзии Е. Шварц, критик О. Дарк отмечает особую связь с музыкой и, особенно, с пластическими искусствами. Слова как источники собственных смыслов и звучаний словно подавлены движениями. Они представляют собой танцы-монологи и танцы-диалоги: «Стихотворения Елены Шварц – всегда мимически осуществленные грезы, то есть спектакли. Они разворачиваются здесь и теперь, перед глазами, в движении тел. Сама «балетность», «танцевальность» стихов происходит из этого представления о всегда настоящем».

Важнейшими составляющими художественного мира Е. Шварц являются Бог и связанные с ним размышления о Вере, Культуре в широком смысле этого слова, в ней – образе Петербурга как носителя культурных ценностей и места обитания лирической героини. Критик В. Кулаков характеризует ее творчество как «духовную поэзию, опирающуюся не на универсальную канонизированную мифологию, а на мифологию современного культурного самосознания, на саму парадигму культуры». В критике высказывалось мнение об особом типе лирической героини как «бесполого» и «неконкретного» существа.

Тише! – ангелы шепчутся – тише!
Я вот-вот, вот сейчас услышу.
Просто дождь чмокает крышу –
Кап да кап. Адонай. Эль.
Да подол подбирает выше
И по стенке шаркает ель.

Нет – это ангельских крыльев
Легкая давка. Пожар.
Сто хористов. Дзэн. Элохим.
Нет! Это все-таки дождь.
Влажный в сердце удар,
Передается мне с ним
От ангелов – слезный дар.

«Танец» дождя переключается с «танцем» слов и «танцем» стиха в целом. Преобладание односложных слов и коротких назывных слов ритмически повторяют звуки начинающегося на улице дождя. Кроме того, вообще характерная для поэтессы нерегулярность рифмы, строфики и ритма стиха подчеркивает миметический эффект. В стихотворении обнаруживаются два условных пространства: пространство души и пространство внешнего мира. Первое – замкнутое, «герметичное» – ассоциативно связано с образом дома, в котором пребывает душа лирической героини. Реальность дома намечена такими штрихами как «крыша», «стена» и ель за стеной. Герметичность внутреннего мира усиливается отсутствием намека на какие-либо окна или двери, героиня общается с внешним миром лишь с помощью слуха, и не только слуха «физиологического», но того, который синонимичен понятию «внутреннего зрения». Такая склонность поэта к внутреннему видению, к усилению роли воображения дало основание критикам для того, чтобы назвать Е. Шварц «рациональным визионером». В приведенном стихотворении возникают имена Бога – Адонай, Эль, Элохим, Дзэн. Симметрично повторенные в обеих частях двухчастного стихотворения и ритмически также уподобленные сту-

ку капель о крышу, вместе с трижды упомянутым ангелом они создают атмосферу религиозного экстаза, кульминацией которого является ключевая для всего текста метафора: «дождь – слезы ангелов».

Таким образом, художественное пространство у Шварц обнаруживает поистине вселенскую масштабность: от «Я» до Бога. Следует отметить, что противостояние героини и Всевышнего составляет главный конфликт ее творчества. Это конфликт понимается не как богоборческая тема, но как антиномически сложное чувство, в котором религиозное смирение сочетается с «гордыней», или стремлением к самоутверждению вопреки всем испытаниям судьбы. Именно это чувство звучит в небольшом стихотворении – визитной карточке поэтессы:

Воробей

1

Тот, кто бился с Иаковом,
станет биться со мной?
Все равно. Я Тебя вызываю
на честный бой.
Я одна. Ты один.
Пролетеламышь, проскрипеламышь.
Гулко дышит ночь. Мы с Тобой,
как русские и Тохтамыш,
По обоим берегам неба.

2

В боевом порядке легкая кость,
армия тела к бою готова.
Вооруженный зовет Тебя воробей.
Хочешь – первым бей
в живое, горячее, крепче металла,
ведь надо – чтоб куда ударить было,
чтобы жизнь Тебе противостояла
чтоб рука руку схватила.
И отвечу Тебе – клювом, писком ли, чем я,
хоть и мал, хоть и сер.
Человек человеку – так, приключенье.
Боже Сил, для Тебя человек – силомер.

Е. Шварц характеризует относительная замкнутость внутреннего мира, сосредоточенность на религиозном чувстве причастности к миру, освоение культурных пластов и мифологических образов. В этом же русле развивалась поэзия **О. Седаковой** (р. 1949). Стремление постижения чуда жизни и таинственности бытия, развитие духовных традиций от славянского фольклора до неоклассицизма XX века, а также восточных религий – основные темы ее поэзии. О.Седакова награждена многочисленными отечественными и европейскими премиями, в том числе и премией А. Солженицына (2003).

В отличие от них «женская поэзия», представленная такими поэтами, как И. Лиснянская (р. 1928), Т. Бек (1949-2004), Л. Миллер (р. 1940), В. Павлова (р. 1963), более открыта внешнему миру, искренна и достоверна в выражении чувств, «реалистична» по стилистике и гармонична по форме. И эта особенность

их творчества контрастировала с общей модой на усложненность постмодернистской тенденции 90-х годов.

Лирика В. Павловой. В. Павлова – автор сборников «Небесное животное» (1997), «Второй язык» (1998). «Четвертый сон» (2000), «Совершеннолетие» (2001). В 2000 году награждена Большой премией имени Ап. Григорьева Академии русской современной словесности. Поэзия В. Павловой отразила общий интерес литературы, в особенности прозы постмодернизма 90-х годов, к проблеме «телесности». Внешне стихи Павловой производили шоковое впечатление своей откровенной привязанностью к эротизму.

Короткие стихотворные миниатюры, полные словесной игры, логических парадоксов, несмотря на обилие ненормативной лексики свидетельствовали об особой работе поэта с языком. Ее тексты были названы стихотворениями-жестами, «всплесками речи как проявления стихии языка». Внутри поэтической книги стихотворение представлялось «движением языковой плазмы, еще не застывшей, не остановленной» (И. Шайтанов).

Вокруг темы природной метафизики языка разыгрывается основной сюжет. Из него рождаются темы отдельных стихотворений-жестов, в которых язык повествует о касании, ласке, прикосновении, проникновении. Жест – это и предмет поэзии, и средство языковой выразительности.

Вместе с тем речевой жест у Павловой не замкнут в себе и на себе, он имеет своего конкретного или обобщенного адресата. Он обращен к Богу. Этот парадокс В. Павловой кроется в принципиальной антиномичности двух сфер жизни лирической героини: жизни плоти и души. Поэтесса разрушает устоявшийся статус «низкого» и «высокого». Плоть не выше чем дух, но и, оказывается, не ниже, они равновелики друг другу. Телесно-бытовое событие в интимной жизни прорастает в небесно-бытийное, осмысливается как божественно освященный акт. Вектор ценности направлен вниз и вверх одновременно. Ценность греховного телесного низа многократно возрастает от попытки соизмерить его с духовной высотой:

прикосновение чем легче тем нежнее
наинейшее не задевает кожи
но продолжает быть прикосновеньем
но воплощает нежность в чистом виде
предвозвещающая: кожа глиной станет
а нежность станет теплотой и светом
так нежность плоть к бесплотности готовит
и учит о бессмертии молиться

Логический парадокс, созданный с помощью словесной игры, – излюбленный поэтический прием миниатюрных мистерий о Человеке, Боге, Слове, Религии, Музыке, Природе, Литературе. С помощью парадокса в стихах В. Павловой разыгрываются разнообразные антиномические антитезы, и не только стержневая антитеза Плоти и Духа, но и Смерти–Бессмертия, Юности–Старости, Нравственности–Безнравственности, Неба–Земли, Разума–Сердца:

Что связываю связки? –
Выдох и вдох,
Голову и грудь,

Разум и сердце,
Небо и землю,
Тебя и меня,
Настоящее и
Настоящее, следующее за ним.

Поэзия Б. Рыжего (1974–2001). Общее стремление поэзии, как и литературы рубежа XX–XXI веков в целом, к преодолению мировоззрения и эстетики постмодернизма демонстрируют поэты различных региональных школ, расцветших в Екатеринбурге, Перми, Воронеже и других городах России. Екатеринбургский поэт Б. Рыжий (1974–2001) по праву считается одной из ярких звезд на поэтическом небосклоне рубежа XX–XXI веков. Первая книга стихов «На холодном ветру» вышла посмертно в 2001-м. Он удостоен премий «Антибукер» (2000) и «Северная Пальмира» (2001). Поэзия Рыжего, как и некоторые внешние обстоятельства его судьбы, напоминают поэзию и жизнь С. Есенина. В его стихах слышны есенинские интонации прощания с жизнью, тяги к смерти, грусть по загубленной жизни и скандальной славе поэта и хулигана.

Это, однако, лишь поверхность стихотворной ткани Рыжего. За внешней «простотой» и даже наивностью тем проступают глубокие пласты освоенных им традиций русской классической поэзии XIX и XX веков: стихов В. Жуковского, К. Батюшкова, Д. Давыдова, Ап. Григорьева, К. Случевского, Я. Полонского, И. Анненского, Н. Некрасова, В. Соловьева, Б. Слуцкого.

Если обозначить одной формулой смысл мира Рыжего, то это будет конфликт Быта и Бытия. Критик Ю. Казарин обозначил эту особенность поэта как «метаэмоциональность», то есть способность превращать «материал» своей жизни в трагические по своей сущности и пронзительные по звучанию стихотворные строки: «Конкретные эмоции (тоска, одиночество, горе, печаль, отчаянье), какими бы крупными и комплексными они ни были, Борис Рыжий постоянно в процессе поэтического высказывания преобразует в метаэмоциональные структуры. Основные метаэмоции Б. Рыжего – это чувство жизни, чувство смерти, чувство бесконечности, чувство вечности, чувство – в целом – интерфизичности своего существования»¹.

Мир поэта Бориса Рыжего – это пространство индустриального района большого города, где есть своя «шпана», где пьют и хулиганят, влюбляются и выясняют отношения. Но это только материальный фон с – увы – достоверными реалиями постперестроечного быта 90-х годов. И у этой «шпаны» есть свой поэт, певец улицы, дружбы и любви, и – тоски по призрачному счастью. Мотив последнего ухода, настойчиво звучащий в стихах, не в последнюю очередь объясняется этим противоречием – невозможностью соединить вместе жалкий быт и мечту о бессмертии и счастье:

У памяти на самой кромке
и на единственной ноге
стоит в ворованной дубленке
Василий Кончев – Гончев, «гэ»!
Он потерял протез по пьянке,
а с ним ботинок дорогой.

¹ Казарин Ю. Есть только музыка одна // Рыжий Б. Оправдание жизни. – Екатеринбург, 2004. – С. 793.

Пьет пиво из литровой банки,
как будто в пиве есть покой.
А я протягиваю руку:
уже хорош, давай сюда!

Я верю, мы живем по кругу,
не умираем никогда.
И остается, остается
мне ждать, дыханье затая:
вот он допьет и улыбнется.

И повторится жизнь моя.

По жанру это стихотворение-зарисовка, в которой обозначены приметы неустроенной «низовой» жизни – инвалид-бомж, пивная, где за нехваткой кружек пьют «по кругу» из одной банки, реплики «задушевного разговора» двух собутыльников. Лермонтовская цитата лишь прибавляет ироническую ноту к общению двух друзей. Но за всем этим стоит невысказанное чувство причастности к «интерфизичности» существования, попытаться выразить которое может лишь поэт. В стихотворении, как видим, нет никакой интеллектуальной «метафизичности», изощренной метафоричности, постмодернистской игры в маски и слова, исторических подтекстов, нет поэтических красотостей. Пространство стихотворения распахнуто в жизнь, впускает в себя подлинные грубые реалии земного существования, и в то же самое время оно открыто и в другую сторону – Вечности. В последней фразе – сгусток «метаэмоциональности» героя, которую можно интерпретировать как антиномизм двух разных и одновременно совпадающих чувств – боль-счастье. Последняя строка стихотворения композиционно отделена от двух предшествующих строф и функционально значима для текста: она словно завершает мотив круга, выводя смысл на новую орбиту – порочный круг земного существования завершается выходом на иной «круг» – Вечности.

Общие тенденции развития молодой поэзии в начале XXI века проявились в стремлении к расширению географических ареалов поэзии за счет региональных культурных гнезд, в стремлении к преодолению эстетики постмодернизма. Поэзия уходит от сложностей метафизических поисков в сторону «искренней лирики», где сложные метафорические изыски и языковые поиски сменяются неприкрытым изображением драматизма внутреннего мира лирического героя. Но это вовсе не означало полного отказа от постмодернизма. Новая «постпостмодернистская» или «метареалистическая» поэзия стремилась подняться на новые ступени освоения традиционных для поэзии тем Бога, Жизни, Смерти, Природы, Культуры, постепенно отмежевываясь от «герметичности», от преобладания самодостаточной игры и мировоззренческого пессимизма, но в то же самое время и усвоив и освоив многое из того, чем постмодернизм обогатил литературу – свободу от стереотипов, свободу экспериментирования с языком, методологической нормативности и узости мышления, стремления быть современным и усваивать классическое наследие.

Основные понятия

Постмодернизм, постмодернистская эстетика. антиномия, антиномический образ, поэты-метаметафористы, поэты-концептуалисты, соц-арт, центонный текст, деконструкция, изоморфность текста, вневходимость автора, ризома, двоимирие, образ-маска, диалог языков, рок-поэзия, герметичность художественного мира, поэтическая «оптика», речевой жест, фрагментарность текста, аллюзия, парафраз, абсурд, абсурдистский образ, сюрреалистический образ, ирония, эпистема, стиб, дискурс, трагестирование, двойничество.

Вопросы и задания

1. Каковы причины появления «задержанной поэзии»?
2. Охарактеризуйте основные тенденции развития поэзии в перестроечную эпоху.
3. Объясните природу экзистенциального начала в мировоззрении И. Бродского.
4. Охарактеризуйте антиномическую природу образа в художественном мире И. Бродского.
5. Как вы понимаете смысл постмодернистского понятия – ризома?
6. Что такое центонность текста? Приведите примеры разных центонов.
7. Объясните, почему в стихотворении Бродского «Вертумен» образ античного божества синонимичен призванию поэта?
8. Найдите среди стихотворений И. Бродского одно близкое и понятное Вам по смыслу. Дайте письменный анализ.
9. Дайте характеристику метафоры в творчестве И. Жданова.
10. Почему художественный мир А. Парщикова «ризоматичен»?
11. Сделайте письменный анализ одного из стихотворений поэтов-метаметафористов.
12. В чем заключаются основные признаки концептуального искусства?
13. Можно ли авторский образ в поэзии Д.А. Пригова назвать «лирическим героем»? Обоснуйте свой ответ.
14. Охарактеризуйте лирического героя Т. Кибирова.
15. Прочитайте несколько стихотворений Н.Искренко. Охарактеризуйте особенности ее образов.
16. В чем заключается своеобразие художественного мира Е. Шварц? Каков диапазон ее «культурологических образов»?
17. Охарактеризуйте жанровое и стилистическое своеобразие стихов В. Павловой. В чем заключается «проблема телесности»?
18. Найдите в стихотворениях Б. Рыжего мотивы К. Случевского, И. Анненского, Ап. Григорьева. Дайте образно-стилистический анализ одного из его стихотворений.

Литература

Соч.: И. Жданов. Фоторобот запретного мира: Стихотворения. – СПб., 1997; СПб., 1998; Г. Сангур. Стихи-87. – Париж, 1989; Стена. – М., 1989; Московские мифы. – М., 1989; Лица Соца: Стихи. – Париж, 1990; Черновики Пушкина, Буфарев

и другие. – М., 1992; Любовь на помойке. – М., 1994; Полеты с Шагалом: Записки поэта // Вопросы литературы. 1994. № 2; Летящий и спящий: Рассказы в прозе и стихах. – М. 1997; Соч.: В 4 т. Т. 1. – Нью-Йорк; М.; Париж, 1999; *О. Седакова*. Врата, окна, арки: Стихи. – Париж, 1986; *The Silk of Time*. Keel University. – [New-Castle], 1994; Стихи. – М., 1994; Дикий шиповник (на рус. и англ. яз.). – Лондон, 1997; Старые песни (на русском и иврите). – Иерусалим, 1997; Стихи. – Континент, 1998, № 1; *Борис Рыжгий*. В кварталах больших и печальных. – М., 2012.

Лит.: Агеносов В., Анкудинов К. Современные русский поэты. – М., 1998; *Аннинский Л.* Тени ангелов. – Стрелец, 1998, № 1; *Вайль П.* Веселые берега Сапгира... – Третья волна. – [Париж], 1979, № 6; *Зубова Л.В.* Современная русская поэзия в контексте истории языка. – М., 2000; *Кедров К.* Энциклопедия метафоры. – М., 2001; *Кулаков В.* Поэзия как факт. Статьи о стихах. – М., 1999; *Лейдерман Н.Л., Липовецкий М.Н.* Современная русская литература: 1950–1990-е годы. В 2 т. – М., 2003; *Огрызко В.* Русские писатели. Современная эпоха. Лексикон. – М., 2004; *Орлицкий Ю.* Генрих Сапгир как поэт «лианозовской школы» // Новое литературное обозрение. 1993. № 5; *Перемышлев Е.* И барский ямб, и птичий крик: Интервью с Г. Сапгиром // Новое литературное обозрение. 1992. № 1; *Полухина В.* Интервью с О. Седаковой // Бродский глазами современников. – СПб., 1997; Русские поэты XX века. – М., 2005; *Ранчин А.* «...Мой удел – слово». Поэтический мир Г. Сапгира. – Лианозовская группа: Истоки и Судьбы: Сб. материалов и каталог выставки в Государственной Третьяковской галерее, 10.3. – 10.4.98. – М., 1998; Русские писатели 20 века: Биографический словарь. – М., 2000; *Сатуновский Я.* Поэт Генрих Сагир и его поэма «Старики» // Новое литературное обозрение. 1993. № 5; *Скоропанова И.С.* Русская постмодернистская литература. – М., 1999; *Тимина С.И., Васильев В.Е., Воронина О.Ю.* и др. Современная русская литература (1990-е – начало XXI в.). – СПб., 2005; *Уланов А.* Поэзия И. Жданова: от описания к воссозданию // Цирк «Олимп». – [Самара], 1995. № 2; *он же.* Ольга Седакова: Сложность лиры // Независимая газета. 1998. 16 июня; *Чупринин С.И.* Русская литература сегодня. Путеводитель. – М., 2003; *Эштейн М.* Постмодернизм в России: Литература и теория. – М., 2000; *он же.* Парадоксы новизны. – М., 1988; *он же.* Концепты... Метаболы...: О новых тенденциях в поэзии // Октябрь. 1988. № 4; *Trofimova E.* Ol'ga Sedakova // Dictionary of Russian Women Writers. – *****Ed. by M. Ledkovsky. – Westport; Connecticut; London, 1994; *Zigler R., von.* Genrych Sapgirs Elegie «Archangelskoje» als Text der russische Neoavangarde. Russische Lyrik heute. – Mainz, 1983.

Мясников В. Историческая беллетристика: спрос и предложение // Новый мир. 2002. № 4. С. 151.

<http://www.israelshamir.net/ru/essay25.htm>

Оскоцкий В. Кабы да кабы, или границы «альтернативной истории» // История в зеркале литературы и литературоведения. Гданьск. 2002. – С. 295.

Ресурсы Интернета по современной поэзии

www.vavilon.ru

www.russ.ru

www.home.udmnet.ru/wasja/poezia

www.stihi.ru

www.poetry.liter.net

www.mavicanet.com

www.arion.ru

Глава 8

Проза второй половины 1990–2000-х годов: в окрестностях постмодернизма

Развитие прозы второй половины 1990-х – начала 2000-х годов было обусловлено целым рядом особенностей общелитературной, или, точнее, социолитературной ситуации, теми институциональными изменениями, которым подверглась литература новой России¹. Экономический коллапс начала 1990-х затронул в том числе и книжную индустрию, а вместе с ней – и институции, обеспечивающие социальную легитимацию литературы. Публикаторский бум конца 1980-х постепенно сошел на нет, когда толстые журналы уже не смогли поддерживать свои заоблачные тиражи (для этого не стало экономических условий)². Кроме того, «целевая аудитория» (применим здесь этот некорректный по отношению к нерыночной ситуации термин) этих журналов («советская интеллигенция») постепенно рассасывалась и перерождалась, покидая поле общезначимых смыслов, возделанное позднесоветской культурой, которая была одновременно и «высокой» (поскольку обращалась к лучшим и высоким культурным образцам) и массовой (поскольку выработала общедоступный язык для трансляции «высоких» смыслов).

В позднесоветской и раннеперестроечной ситуации это поле общезначимости еще существовало. Его «обслуживала» литературная беллетристика (ориентированная на «высокие» образцы литература для массового чтения) и кинематограф. Отчасти они компенсировали практическое отсутствие массовой коммерческой кино- и литературной продукции.

Из этих отношений была выключена неподцензурная литература, имеющая свои «каналы обращения» и развивавшаяся по собственным законам. Но 90-е годы кардинально изменили эту картину. Неподцензурная литература с ее установкой на элитарность, независимость (в том числе и от любой формы рыночного спроса) выходит из подполья и стремится с разной степенью успешности занять место майнстрима, не теряя своего маргинального (элитарного и экспериментального) характера. С другой стороны, продолжают работать писатели, чья литературная репутация сложилась еще в 70–80-х годах: Людмила Петрушевская, Владимир Маканин, Владимир Войнович, Георгий Владимов... Особую популярность приобретает Андрей Битов – в России, наконец, печатаются его главные сочинения.

Выйдя из зоны общественного внимания и еще не став «продуктом производства», проза обретает такую степень свободы, какой у нее не было и позже уже не станет³. Поэтому проза резко поляризуется: с одной стороны – литературным

¹ См. напр., *Дубин Б. «Литературное сегодня»: взгляд социолога // Дубин Б. Слово – письмо – литература. – С. 175–182.*

² См. там же: *Дубин Б. Журнальная культура постсоветской эпохи. – С. 135–148.*

³ См. о состоянии прозы 1990-х гг. обзор: *Немзер А. Замечательное десятилетие // Русская литература в зеркале критики: Хрестоматия. – М., 2003. – С. 52–80.*

сообществом как «новая» и «актуальная» начинает восприниматься малотиражная, альманашная и отчасти толстожурнальная «поисковая» проза «для немногих», а с другой – появившимися первыми независимыми литературными премиями (в частности, старейшая из них – Русский Букер, основанная в 1992 г.) пытаются противопоставить этой маргинализации прозы «подлинный» майнстрим, поощряя произведения авторов со сложившейся репутацией (первые букеровские лауреаты – Марк Харитонов, Маканин, Окуджава, Владимов) и ставя в центр развития литературы жанр романа, сама возможность существования которого казалась тогда проблематичной. Но отображением этой ситуации на полках книжных магазинов была именно поляризация книжной продукции: отечественная литература резко делилась на элитарную, к которой читатель еще не привык, и массовую жанровую продукцию (детектив, любовный роман, боевик и т.п.), к которой он только начал привыкать. Часть этой элитарной прозы так и осталась достоянием лишь собратьев по перу («писатели для писателей»)¹, часть – имела довольно громкий резонанс – как «Бесконечный тупик» Дмитрия Галковского (написан в 1988-м, издан – в 1997-м), который являлся, по сути, последним текстом самиздата и до своей публикации стал широко известен в ксерокопиях.

Издательские стратегии. Литературные премии. Ситуация выравнивается лишь к середине 1990-х, когда на книжном рынке закрепляются лидеры – крупные издательства² и у них появляется достаточно ресурсов, чтобы начать «продвигать» современную отечественную прозу в ее наиболее «рыночном» жанровом воплощении – романном. Кроме того, набирает силу премиальный процесс: в системе новой русской литературы «Русский Букер» занимает место главной премии настолько, что «Независимая газета» в 1995 году учреждает премию «Антибукер», как бы подчеркивая наличие у русской литературы иного, альтернативного пути, закрепляя прерогативу «неклассической» линии. К 2000 году таких «альтернативных» премий уже несколько: премия им. Аполлона Григорьева (с 1997 по 2005), «Национальный бестселлер» (учреждена в 2000-м году; ее отличие от прочих премий в том, что она выдвигает в качестве главной задачи не выявление и поощрение качественной прозы, а именно «раскрутку»). В 2002 году появляется премия Белкина (за лучшую повесть, как жанр заведомо некоммерческий), в 2000-м – премия им. Юрия Казакова – за лучший рассказ. Усилия издательств и премий приводят к тому, что уже к середине 2000-х появляется «пул» (выборочный список наиболее предпочтительных имен) прозаиков, работающих в художественно актуальной ма-

¹ К таковым, например, относятся такие разные авторы, как Анатолий Гаврилов (р. 1946), автор немногочисленных рассказов, которого многие более молодые писатели считают своим учителем, Илья Ильинен, Андрей Левкин, Михаил Берг (в качестве романиста), Сергей Саканский, Алексей Макушинский (оставшиеся по сей день авторами одного романа), Леонид Костюков (более известный как литературный критик), Георгий Балл, и – даже такой безусловный классик поэзии, как Генрих Сапгир – в качестве автора текстов, находящихся в зоне эксперимента – между поэзией и прозой. Доминантой этой маргинальной линии развития прозы, восходящей к экспериментам 20-х гг., и ориентирующейся на концептуальные поиски 70–80-х, были малые прозаические жанры, работа с формой. Она нашла продолжение в творчестве молодых писателей, тексты которых вошли в конце 1990-х в *Soft Wave* серию издательства «Новое литературное обозрение», составленную Ильей Кукулиным (Вадим Месяц, Юлия Кокошко, Маргарита Меклина, Сергей Спирихин, Станислав Львовский и т.д.), а затем отчасти стали авторами издаваемой Вадимом Месяцем серии «Русский Гулливер».

² «Вагриус», «Эксмо», «АСТ».

нере, ценимых и признанных профессиональным литературным сообществом и критикой, чьи имена при этом становятся брендом на издательском рынке. Формируется мода на хорошую литературу. При этом групповые эстетические пристрастия или поколенческая принадлежность писателя рынок не интересуют. Начало этого процесса формирования пула проходило под маркой *«русского постмодернизма»* и выдвинуло на позиции «главных брендов» Виктора Пелевина, Владимира Сорокина и Татьяну Толстую.

«Русский постмодернизм»¹ и его главные «бренды». Теперь, к концу 2000-х годов они в равной мере и степени воспринимаются как «модные» или «культовые» или «признанные» фигуры современного литературного процесса, как «означающие» к одному «означаемому»². Между тем, даже в рамках этой, чисто метонимической связи, они, в сущности, противоположны друг другу. Пелевин с самого начала своей литературной известности придерживается стратегии неприятия, чрезвычайно неохотно дает интервью, ревностно защищает свою личную жизнь от посторонних глаз³. Эта стратегия саморепрезентации, выбранная в 1990-е годы, – неслучайна. Тексты Пелевина получили популярность еще до того, как возникли и заработали современные механизмы литературной легитимации. С 1989 года он начинает печатать свои рассказы в журналах «Наука и религия» и «Химия и жизнь» – на тот момент весьма популярных у любителей научной фантастики, за то, что, нарушая существовавшие гласные и негласные запреты, печатали мистику, оккультные тексты и «неправильную» с цензурной точки зрения прозу. В журнале «Наука и религия» он даже работал – готовил публикации по восточному мистицизму. Поэтому сборник рассказов Пелевина «Синий фонарь», вышедший в 1992 году, разошелся «на ура», практически не замеченный критикой. И только публикация в журнале «Знамя» повести «Омон Ра» обратила на писателя, популярного у читающей публики, внимание литературного сообщества. В 1993 году он получает малую Букеровскую премию. Но это никак не влияет на уже сложившуюся читательскую репутацию Пелевина. Его тексты «устроены» так, что понятны каждому «думающему» читателю. Они не переусложнены, но в то же время⁴ и отнюдь не примитивны. Кроме того, Пелевин как никто чувствует исторический момент – всякий раз он попадает в самый нерв читательского интереса, отвечая на главные вопросы времени, главные недоумения своей потенциальной аудитории – сначала это «советский инженер, читавший Оруэлла», постепенно трансформирующийся в коммерсанта, а затем – «офисная интеллигенция». Его можно с одинаковым правом назвать и «последним советским писателем», и – первым беллетристом Новой России, потому что в расплывающемся постсоветском смысловом пространстве он находит – и даже задает – зоны общезначимости и работает в них. Это и делает его

¹ См. о русском постмодернизме: *Липовецкий М.* Паралогии. – М., 2008, гл. 1; *Эпштейн М.* Постмодерн в России. Литература и теория. – М., 2000; *Скоропанова И.* Русская постмодернистская литература. – М., 1999; *Богданова О.В.* Постмодерн в контексте современной русской литературы. – СПб., 2004.

² На сайте Пелевина есть проект Виктор Олегович ТМ. Это короткие истории в стиле «псевдо-Хармса», где в качестве действующих лиц фигурируют Пелевин, Сорокин, Акунин и Толстая – своего рода символы литературной популярности. Такая фольклоризация говорит о многом. В частности, и о том, что их имена стали нарицательными – как слово «Пушкин» в смысле – великий поэт.

³ О писательских и репрезентационных стратегиях Пелевина см.: *Богданова О., Кибальник С., Сафронова Л.* Литературные стратегии Виктора Пелевина. – СПб., 2008.

⁴ См.: *Виктор Пелевин.* Принц Госплана. – М., 1991.

культовым автором. Нарочитая «немедийность» культовой фигуры, фигура отсутствия на месте литературного поведения и облика, дает фанатам простор для фантазии, фольклоризирует писателя, еще более подогревая интерес к его персоне.

Владимир Сорокин в этом смысле – полная противоположность Пелевину. Первоначально его литературные стратегии были абсолютно маргинальны. Начиная с 80-х как писатель и художник в кругу авторов – создателей «московского романтического концептуализма»¹, и тексты его, написанные в духе концептуалистских установок, вовсе не были предназначены для широкого читателя. Ставя перед собой чисто эстетические задачи, Сорокин не стремился к славе модного беллетриста. Тем более, что до начала описанного нами выше процесса «выхода из подполья» это было и невозможно². Но как только первые произведения Сорокина появились в российской печати (его роман «Очередь» был напечатан в журнале «Искусство кино» в 1992 г.), он становится «широко известен в узких (профессиональных) кругах» как соц-артист, на грани риска пародирующий дискурс советского коллективного бессознательного. Картина меняется, когда в 1999 году издательство «Ад Маргинем» печатает роман «Голубое сало». Используя стратегии медийного продвижения, издатели Сорокина превращают «писателя для немногих» в раскрученный бренд, и его «Голубое сало» выходит заоблачным тиражом. Это тот уникальный случай, когда артхаузное произведение функционирует как массовое чтиво. Последствия не замедлили ждать: на первый план вышел буквальный – на обывательский взгляд недопустимо скандальный, эпатажирующий смысл произведения. И на поднявшейся реставраторской волне тексты Сорокина были «казнены» движением «Наши». Что, естественно, еще более усилило рейтинг Сорокина и даже вызвало допечатку тиража «Голубого сала» и массовый интерес к более ранним произведениям автора, понять которые без специальной подготовки представляется невозможным. Поэтому в глазах массового читателя и СМИ Сорокин становится знаком – знаком разрешенного литературного эпатажа, занимает место *infante terrible* («ужасного ребенка») современной русской литературы. И если Пелевин – это писатель, который «не боится» говорить о запрещенном, то Сорокин – это писатель, который пишет запрещенное. Такова их репутация в системе литературы 2000-х годов.

Татьяна Толстая, так поразившая всех своими рассказами в 80-е, как и Сорокин, оказалась заложником имиджевых стратегий. Издав в 2000-м после долгого молчания роман «Кысь», она замолчала вновь, сменив амплуа. Популярность писателя Татьяны Толстой на протяжении 2000-х поддерживается популярностью Толстой-телеведущей и серийным выпуском ее старых текстов. Но вместе с тем, именно «Кысь» стала одним из первых издательских проектов, начавшихся с продуманной рекламной кампании. Еще до выхода книги ожидания целевой аудитории подогревались рекламой на огромных билбордах, развешанных по всей Москве. Нагнеталось ожидание книги, которая наконец-то все объяснит, итоговой книги века. И это весьма рискованное даже для такого автора, как Татьяна Толстая, маркетинговое ожидание – оправдалось. Появившийся продукт отвечал запросам потребителей. Таковы были его свойства. Роман был написан Толстой, исходя из постмодернистских установок, а постмодернизм даже скептически настроенные

¹ Термин философа и культуролога Бориса Гройса, создателя и теоретика концептуальной школы.

² См. о стратегиях репрезентации Вл. Сорокина: Берг М. Литературократия. – М., 2000. – С. 105–114.

критики признавали в тот момент последним по времени и единственным большим стилем русской культуры в состоянии нового *fine de siecle* (конца века). А это значит, что «итоговость» была гарантирована роману: поскольку идея нового исчерпала себя как и все «большие идеи», выдвинутые проектом модерна, то искусству ничего не остается, как подводить итоги, бесконечно цитируя и пародируя, десакрализуя, переворачивая предшествующую традицию. Истины не существует, а есть лишь совокупность дискурсов, претендующих на власть, ограничивающих свободу человека рациональной, бинарной логикой: зло–добро, истина–ложь. Постмодернизм предпочитает принимать, демонстрировать противоречия, а не снимать их. Сопологать явления, а не выстраивать иерархии (этические, эстетические). Логоцентризм говорит об истине и сущности – постмодернизм предпочитает говорить о дискурсах (совокупности контекстообразующих высказываний), подчеркивая «сотворенность», «условленность» мыслимого бытия. Мир – это всего лишь текст, то, о чем кто-то сказал. И любое высказывание отсылает к иным высказываниям. Так, обнажая дискурсивную природу самого дискурса, постмодернизм освобождает культуру из-под его власти. Словом, постмодернизм борется со всеми проявлениями логоцентризма, на которых и базируются основные буржуазные ценности. В отечественной ситуации 1990-х годов о буржуазных ценностях речь отнюдь не шла. Логоцентризм имел иное воплощение: в первую очередь это была коммунистическая идеология, а во вторую – сращенный с ней и противостоящий ей (насколько культура могла противостоять власти в качестве ее альтернативы) литературоцентризм¹. Русский постмодернизм был озабочен в первую очередь деконструкцией этого наследия русской интеллигенции, производимой в поисках новой свободы. Отсюда, кстати, и вытекал кризис романа – основания для цельной картины мира были потеряны, и любые попытки ее выстроить выглядели архаично или враждебно. Потому книга Толстой, которая была написана, исходя из постмодернистской максимы – мир это текст, на отечественной почве к тому же литературоцентристски истолкованной успешно выполнила роль последнего романа русской литературы. Точнее, завершающего литературоцентричную парадигму.

Роман Т.Н. Толстой «Кысь». Действие романа происходит в будущем. После катастрофы («взрыва») произошел цивилизационный коллапс и герои книги живут в архаическом, традиционном обществе. «Неолит» – называет это состояние выживший после взрыва интеллигент Никита Иванович. Таких людей – носителей старой системы ценностей, называют «прежними». Главный герой – Бенедикт – сын одной из прежних и «голубчика» – так называют людей, родившихся после катастрофы. Эти люди – мутанты. У каждого из них есть некое отклонение от человеческой природы (хвост, когти, петушиный гребень). Недоброжелатели, которых у романа нашлось немало, упрекали Толстую в неоригинальности – она, мол, повторяет схему посткатастрофического романа. Но в известную сюжетную схему она вкладывает иное содержание. Трансформации (или – мутации) которые она прослеживает – это прежде всего мутации дискурсивного характера. Взрыв привел к смещению смыслопорождающих структур. В книге нет авторского текста – только чужая речь, прямая и косвенная. Причем та речь, которая могла бы занять позицию авторской – речь «прежних», наполненная абстрактной лексикой и лексикой с переносным значением, обязательно дается в истолковании «голубчиков», для которых абстрактные слова превратились в пустые знаки без

¹ О литературоцентризме см.: Липовецкий М. Паралогии. – М., 2008. – С. 41 – 45.

означаемого, а переносный смысл уже больше не считается. Речь же самих голубчиков больше всего напоминает фольклорную стилизацию. То, что текст представляет собой внутренний монолог Бенедикта, позволяет читателю, который не может не отождествлять себя с «прежними», проникнуть внутрь чужого и чуждого сознания. Происходит остранение интеллигентской книжной культуры и в конечном итоге – ее деконструкция (она показана как один из возможных – но не единственный – дискурс). Бенедикт работает переписчиком, дружит с «прежним» – Никитой Ивановичем, и даже помогает ему строгать Пушкина (Никита Иванович хочет воздвигнуть его на прежнем месте, чтобы напомнить «голубчикам» о старой культуре). В мире Бенедикта «старопечатные» книги – объект запрета, и они же – источник знаний о прежнем мире. И потому неудивительно, что принадлежат они тем, кто стоит у власти. Набольший Мурза, Федор Кузьмич, объявляет себя автором всех произведений. Борьба за книгу – это борьба за власть. Если книги хранит «голубчик», за ним приезжают санитары, чтобы лечить его от «болезни». «Болезнь» – слово из специфического словаря романа, которое означает культуру в ее «довзрывном» понимании и все связанные с ней состояния. Бенедикт женится на дочери главного санитаря и получает доступ к книгам. Интеграция Бенедикта в довзрывную культуру дает своеобразный эффект: Бенедикт, чуждый ценностям и смысловым установкам и иерархиям прежнего мира, заинтересован не в смысле прочитанного, а в акте чтения самом по себе, выстраивая содержание прочитанного в некую мозаику или коллекцию. Книги становятся частью пародийного перечня: «Красное и черное», «Голубое и зеленое», «Голубая чашка», «Аленький цветочек», «Алые паруса», «Желтая стрела»...). Мир Бенедикта, чуждый абсолютных истин или метафизики, сталкивается в его сознании с логоцентрической культурой прежних и порождает единственно возможную модель смыслополагания – компромиссную модель: смысл заключается в акте добывания смысла. Ситуация, которая описывается Толстой, – это, по Мишелю Фуко, – ситуация культурного разрыва, прерывности¹. Бенедикт преодолевает этот разрыв, не снимая его, а – вскрывая: «любовь к книгам» Бенедикта и любовь к книгам, о которой говорит Никита Иванович – омонимы. Любовь Никиты Ивановича – идеальное стремление к книге как источнику Логоса – Абсолютного смысла. Любовь Бенедикта десаκραлизована. Это страсть и влечение (жажда власти и обладания), которое заставляет его стать санитаром и отнимать книги у «голубчиков». Если мы теперь сравним установки главного героя «Кыси» с основными установками постмодернистского мировоззрения, то увидим, что автор производит с ними ту же операцию, что и Бенедикт с установками интеллигентской, логоцентричной культуры – то есть прочитывает буквально и тем подвергает деконструкции. Структура «Кыси», которую называют постмодернистской пародией – более сложна. Это пародия на пародию. Содержание романа – метафорическая иллюстрация тех принципов, по которым он написан. Текст Толстой – это постмодернистский роман-предупреждение об опасности постмодернизма: литературное произведение, деконструирующее власть литературы.

¹ По Фуко, историческое развитие – это смена эпистем, исторически изменяющихся структур, которые определяют условия возможности мнений, теорий или наук в каждый исторический период; структура мышления, выражающая образ мыслей, присущий определенной исторической эпохе. Смену эпистем характеризует не преемственность, но прерывность. Поэтому одним и тем же понятиям в дискурсе разных эпох предается абсолютно разный смысл. Не то же ли происходит и в романе Толстой?

В. Сорокин, «Голубое сало» и другие романы. Литературоцентричный дискурс советской интеллигенции, а вместе с ним – и литература как область человеческой деятельности, со всеми ее метафизическими претензиями, – становится объектом деконструкции и в «Голубом сале» Сорокина. Сюжет этого произведения прост и загадочен (как просты и загадочны все сорокинские сюжеты). Действие происходит в будущем, которое, как и у Толстой, представляет собой вариант посткатастрофического мира, где все неузнаваемо мутировало, включая человеческое тело, приобретшее способность к бесконечной трансформации. В речевом плане это соответствует мутациям языка – глубинным, на уровне смыслопорождающих структур. Передоверив повествование герою – представителю нового человечества, не являющегося носителем никакого другого языка, кроме изобретенного автором искусственного языка, Сорокин устраняет саму возможность перевода с выдуманного им языка будущего – волапука из русских, английских, псевдокитайских и просто придуманных слов, бесконечно отодвигая читателя от изображаемого им мира, создавая непреодолимую, дегуманизирующую дистанцию естественнонаучного наблюдения. Речь превращается в набор полагающих жестов, в физиологический акт или в ритуал, герметичный, наблюдаемый извне. Сорокин подвергает речь деконструкции, выводя ее за привычные рамки и редуцируя ее до концепта, в том понимании, которое и вкладывают в это слово московские концептуалисты¹. Если в первой части «Голубого сала» он проделывает это на примере вымышленного языка – то есть как бы в пробирке, экспериментально, то в других своих произведениях он производит ту же *процедуру редукции к концепту* с языками естественными, уже более широко используя возможности сюжетосложения, архетипических мотивов.

В «Очереди» – это соц-артовская деконструкция языка «коллективного тела» – то есть «тела, закрепляющего свое единство на уровне речи и тем самым не поддающегося разложению на составляющие индивидуальные компоненты; линия тела в них не проработана, линия же речи переразвита»², в «Сердцах четырех» – это деконструкция обыденной речи, которая теряет в этом произведении свою нейтральность и обнажает логоцентрическую властную изнанку: четверо добывают нечто, что не раскрывается по ходу сюжета. С этим нечто они проделывают вполне рутинные производственные манипуляции, сделав которые можно добиться некоей глухо намечаемой высокой цели. Из-за отсутствия означаемого «вещная», «производственная» речь персонажей превращается в речь как таковую, так же ритуализируется, как и выдуманный волапук в «Голубом сале», превращаясь в гладкую звуковую ткань, почти музыку. Действия же, сопровождаемые этой «музыкой», но не обозначаемые ею, сводятся к сексуальным актам и актам насилия, которые совершают герои и которые совершаются над героями по ходу добывания необходимого объекта. Эти физиологические немотивированные акты как бы замещают отсутствующее означаемое языка, становятся его изнанкой – внерациональной, но подлинной. Насилие в данном случае – это сакральная жертва, которую нужно принести за прорыв в потустороннее. В финале «Сердец четырех» герои добиваются цели и погибают, добровольно растворяясь в искомой священной субстанции.

¹ Концепт – это единство языка и метаязыка, произведения и условий его возникновения.

² См.: «Словарь терминов Московского концептуализма» // Московский концептуализм/ WAM, 15/16. – С. 123.

Так у Сорокина постмодернистские техники деконструкции, как и у Толстой, используются как бы не по назначению – для осуществления метафизического прорыва. Впрочем, в этом нет ничего неестественного, так как автор продолжает и в этом следовать основным установкам московского концептуализма, который, в широком смысле, есть ни что иное, как «попытка отойти от делания предметов искусства, как материальных объектов, предназначенных для созерцания и эстетической оценки, и перейти к восприятию и формированию тех условий, которые диктуют восприятие искусства зрителем, процедуру их порождения ...»¹ Сферы внерационального, бессознательного – это и есть те сферы, которые порождают акт творчества. «Голубое сало» продолжает эту линию. Собственно, само голубое сало – это потрясающей красоты и необыкновенных свойств вещество, которое помимо цвета, замечательно еще и тем, что оно не подвержено никаким воздействиям, абсолютно неизменно и пребывает в себе. В сущности, голубое сало – это концепт – слово с размытым, а потому обладающим универсальным объяснительным потенциалом, полем значений, вроде тех псевдотерминов, которые приведены в «Словаре терминов московского концептуализма». На это указывает и тот способ, которым оно добывается (собственно, эта часть романа и была воспринята частью читателей в первую очередь как посягательство на самое святое): сало откладывается на теле клонов русских писателей (которых и выращивает Борис Глогер, главный герой первой части романа, из писем которого к любовнику читатель и узнает о происходящем) во время написания ими текстов. Тексты тоже приведены в романе – как вставные фрагменты. Это пародийные стилизации, переписывающие содержание текстов классиков, входящих в пантеон русской интеллигенции (Достоевский, Толстой, Набоков, Платонов, Ахматова) в терминах материально-телесного низа. Насилие и совокупление здесь уже напрямую становятся содержанием стиля, а письмо рассматривается как сублимация телесного акта (пишут клоны, глядя на «эрреген-объект», подробно описанный в письмах Глогера). Результатом этой сублимации и становится голубое сало – чудесное вещество, которым все желают обладать. Сражение за обладание этим веществом, которое оказывается источником бесконечной власти над миром – основная коллизия произведения. У глобализованных «постмодернистов» (а мир будущего – это буквальное воплощение постмодернистских постулатов о «политкорретности» и «мультикультурализме») сало крадут почвенники, пародийно изображенные как орден «земле...бов»². Рассказ начинается вестись от третьего лица, а речь почвенников – стилизация псевдонародного языка соответствующих произведений, подвергаемого такой же деконструкции, как и все изображаемые Сорокиным дискурсы, подозреваемые в претензии на власть. Именно почвенники переправляют сало в альтернативное прошлое, где Сталин – союзник Гитлера, где по всей стране открыты кокаиновые кафе, а Ахматова и Мандельштам – придворные юродивые. Отношения литературы и власти показаны Сорокиным цинично и безжалостно. Причем развенчиваются именно культовые для интеллигенции, основополагающие для интеллигентского культурного мифа фигуры – Ахматова, Пастернак и Мандельштам. Средства десакрализации и деиерархизации скорее традиционны – это подчеркивание телесности, низовых проявлений (немытое тело, грязная одежда). Они юродивые, но юродивые ложного культа – юродивые культуры ради. Это подчеркивается в сцене, где Ахматова рождает яйцо. Эпизод глубоко

¹ Гройс Борис. Московский романтический концептуализм // Там же. – С. 343.

² Обсценная лексика.

концептуальный: «Высиживание яйца» – название одной из акций концептуалистов; яйцо в этом контексте в том числе – знак культурной преемственности. В данном случае преемником Ахматовой становится легко узнаваемый Бродский – он совершает символический акт проглатывания яйца. Но этой преемственности и ложному культу противопоставлена преемственность культа истинного – культа «голубого сала». Его сакральный смысл раскрывается в конце романа, когда Сталин колет сало себе в мозг и мозг заполняет собой мир, после чего происходит катастрофа и мир рождается заново – опять в качестве посткатастрофического будущего, в котором Сталин – камердинер того мальчика, которому писал в первой части текста Борис Глогер. Мальчик использует сало лишь в его прикладном, поверхностно эстетическом качестве – он делает из него плащ. То есть оказывается, что сало – это та самая внерациональная, абсолютная, творящая мир сущность – Ум гностиков («мозг, заполняющий мир»), которая, будучи отвергнута современным миром, превратилась просто в один из потребляемых им продуктов.

Так Сорокин средствами постмодернизма, цинично отвергая все, насмехаясь над всем, обводит публику вокруг пальца: он возвращается к модернистской идее соединения жизни и творчества в рамках теургического мифа – мифа о творчестве как перетворении мира через постижение абсолютных начал бытия. Циник оказывается гностиком. Эта религиозно-мистическая составляющая/идея еще очевиднее в трилогии «Лед»: ее сюжет сводится к совершению мистического ритуала претворения человеческой природы. Посредством магического льда люди перестают быть «мясными машинами», а когда число преображенных достигнет критической отметки, то преобразится и вся вселенная. Надо сказать, что книги трилогии написаны уже гораздо более традиционным способом: эпизоды-ритуалы множатся посредством нанизывания. И, если не знать ничего об их концептуалистской подкладке, они вполне могут сойти за научно-фантастические, приправленные некоторым количеством рискованных сцен.

Творчество В. Пелевина. Если у Толстой и у Сорокина тексты построены по постмодернистским лекалам и содержание их символически отображает принципы формального построения, то тексты Пелевина, напротив, с формальной точки зрения вполне традиционны. Более того, будучи писателем новой формации, он не очень озабочен судьбой наследия интеллигентской культуры. В «Generation “П”», узлом своем произведении, с момента напечатания которого Пелевин становится не просто культовым автором, а одним из основных брендов современного издательского рынка, он производит как бы символический акт отказа: герой романа, Вавилен Татарский, отказывается от «вечности» в любом ее варианте – советском ли, агностицистском (согласно которому, как сказано в другом произведении Пелевина – «Омон Ра» – «человек живет в плодах дел своих»), метафизическим ли, заданном ссылкой на Достоевского: «вечность, в которую он раньше верил, могла существовать только на государственных дотациях – или, что то же самое, как нечто запрещенное государством. Больше того, существовать она могла только в качестве полуосознанного воспоминания какой-нибудь Маньки из обувного. А ей, точно так же, как ему, эту сомнительную вечность просто вставляли в голову в одном контейнере с природоведением и неорганической химией. Вечность была произвольной – если бы, скажем, не Сталин убил Троцкого, а наоборот, ее населяли бы совсем другие лица. <...> При любом раскладе, когда Манька перестанет в нее верить, вечности больше не будет, потому что где ей

тогда быть?»¹ Расставание с «великими рассказами» (те мифы и истины, которые руководят буржуазным миром (миром модерна) и исчезновение веры в которые и характеризует «состояние постмодерна») – не содержание произведений Пелевина, как у постмодернистски ориентированных авторов более старшего поколения, а скорее – просто завязка.

У его героев нет необходимости рефлексировать над отношением к прошлому, потому что они живут в тотальном настоящем постсовременности. Это настоящее – тоже своего рода вечность – оно ниоткуда не вытекает и никуда не ведет, ни о чем не помнит и ни на что не надеется. Это настоящее описано так, чтобы читатель мог безошибочно отождествить его с реальностью за окном. Названия улиц, путь следования героя по ним топологически точны, описания полны узнаваемых деталей. Если читать Пелевина насквозь, начиная с «Принца Госплана» и заканчивая романом «Empire “V”²», то такое чтение может стать своего рода «археологией современности»: в его текстах собраны мелочи, которые быстро стираются из памяти, но в которых запечатлен облик времени. Даже в «Желтой стреле», повести, в которой действие происходит в условном, выморочном пространстве поезда, который неизвестно откуда вышел и неизвестно куда идет, этот поезд опознается как символ современности (на тот момент – это 1993 год), современного состояния мира, быт его пассажиров изображен натуралистически детально. Так происходит наложение – а затем и отождествление – двух реальностей: реальности текста и внетекстовой реальности. Читатель оказывается вовлечен в мир произведения, рамки которого тем самым раздвигаются, совпадая с рамками мира как такового. Так возникает подменная реальность, статус которой трудно определим: то ли реальность читателя, то ли реальность произведения – не является настоящей. Но в том-то и дело, что в мире, созданном Пелевиным, определить, которая настоящая – невозможно. Герой так же неуверен в статусе переживаемого им мира, как и читатель. Еще в начале творческого пути, в «Принце Госплана», Пелевин интерпретирует эту проблему как проблему виртуализации реальности. Мир компьютерных игр, в которые играют герои, сливается с неотличимым от него миром перестрочной повседневности. Чем выпуклее и узнаваемее картина настоящего, которое описывает Пелевин, тем более оно кажется мороком – так скроены его произведения. Что совпадало с настроением его читателей с момента появления писателя на литературной сцене по сей день. В конце 80-х привычный мир рухнул буквально на глазах. Можно ли освободиться от морока? Что на самом деле существует? Если действительность, которую мы проживаем – лишь видимость, то какова сущность? На этот вопрос Пелевин отвечает по-разному, и «Generation “П”» – поворотный момент, за которым начинается второй период его творчества.

Сначала – и в знаменитом «Омон Ра», и в «Желтой стреле», Пелевин отвечает уверенно – да, есть. Действительность, которую принимает за таковую герой, а вместе с ним – читатель, он разоблачает как идеологическую подделку, в случае с «Омоном Ра», полностью состоящую из реализованных клише мертвого языка советской пропаганды. Это очень похоже на деконструкцию, на разоблачение власти языка, но совпадение здесь, в отличие от случая Толстой и Сорокина, скорее, случайное – о постмодернизме только-только начинают говорить в 1992-м году. Финалы обоих текстов похожи – герой просто решается выйти за поставленные ему пределы, и выходит в реальный мир.

¹ Пелевин В. Generation “П”. – М., 1999. – С. 15.

² В русской огласовке «Амфир “В”» - разложение слова «вамфир».

В «Жизни насекомых» и в «Чапаеве и Пустоте» концепция уже другая, более сложная. Здесь уже никакого «на самом деле» нет. Вместо двоимирия (реальности подлинной – реальности ложной) Пелевин предлагает другую систему. В «Жизни насекомых» это множество миров. Множественность миров достигается сложной сменой повествовательных точек зрения (то, что в одном мире является трубой, в которую вбегают герои, прячась от ветра, превращается, стоит лишь сменить точку зрения – в бычок, который начинают раскуривать; в этот момент герои, которые до того казались людьми, оказываются конопляными клопами. До этого они сами курят коноплю, в которой потрескивают клопы). Мир оказывается устроен по принципу подзорной трубы, где одна реальность вставлена в другую. Никакого «на самом деле» нет, но зато есть множественность миров, трансцендентных друг другу, но не выстроенных в иерархию. Осознание этого равнозначно познанию истины. В «Чапаеве» схема еще более расшатывается: смена точек зрения осуществляется внутри сознания главного героя. Герой, Петр Пустота, существует одновременно в двух реальностях – реальности революции и Чапаевской армии и в реальности сумасшедшего дома. С точки зрения каждой из них, альтернативная кажется бредом, и Пустота не может решить, какая – настоящая. Пожалуй, именно с этого момента Пелевин находит собственную жанровую модификацию романа. Его роман – это роман-воспитание, трансформированный в роман-посвящение. Герой такого романа – *every man*, средний человек, носитель обыденного сознания (или, выражаясь в постмодернистских терминах – «естественной установки», убеждения, что «самое дело существует»), который попадает в ситуацию перехода, принудительной инициации. Ему обычно помогает ментор – агент инициации, посвященный в настоящее устройство мира. Пустота – это один из первых таких «простаков». Чапаев же в романе выступает как носитель абсолютного знания. В мире больницы Чапаев – вымысел Петьки, основанный на анекдотах. В мире «гражданской войны» Чапаев всеведущ настолько, что даже знает об анекдотичности собственного мира: «Мир – это анекдот, который Господь Бог рассказал самому себе», – объясняет он Петьке. Он посвящает Петьку в истину: реальность – в освобождении от реальности, в погружении в пустоту. Фамилия Петьки оказывается говорящей – для него это путь к себе. Понять это – и значит «выписаться из сумасшедшего дома». Что означает как раз – погружение в вечность, слияние с истинной природой вещей. В романе «Чапаев и Пустота» налицо и еще одна черта пелевинского стиля: события одновременно существуют в двух системах координат, парадигматически соотносимых друг с другом как древнейшая и новейшая модификации коллективного сознания – это миф и массовая культура. Но если «Чапаев и Пустота» строится по модели модернистского «мифологического романа», где каждое событие соотносится с мифом как со своим инвариантом (в «Чапаеве» таким мифом становится буддийское предание), то в «Generation П» картина резко меняется.

Как любой «посвятельный текст», роман Пелевина дидактичен. Но если в ранних вещах изобразительность все же брала вверх, то, начиная с «Generation “П”» стремление автора посвятить не только героя, но и читателя, в тайну окружающей его реальности, в «метафизическую» основу современных социума и исторического момента, начинает нарастать. Теперь герой получает причитающуюся ему долю «тайного» знания не из опыта, а со слов «агента (или агентов) инициации», а события, которые с ним происходят, лишь призваны подтвердить правоту «объяснительной схемы». Герой «Generation “П”» Вавилен получает свое тайное

знание от дракона Сируфа и от Че Гевары, находясь в измененном состоянии сознания. Двойственность источника подчеркивает трансформацию способа «кодировки» событий по сравнению с предшествующими произведениями: теперь массовое и мифологическое уравниваются в правах, в равной мере становясь и основой событий и их порождающей схемой. Если в «Чапаеве и Пустоте» Пелевина интересует соотношение реальности и индивидуального сознания, а социум описывается как порождение этого сознания, как его морок, то теперь акцент переносится именно на социум, а миф перестает быть откровением о «подлинной реальности». Сделав героя романа копирайтером – создателем рекламных концепций, Пелевин добавляет в свой жанровый спектр еще одну составляющую – переосмысливает схему производственного романа. Сюжет романа выстроен как «путь в профессию». На момент написания романа профессия копирайтера была овеяна романтическим флером актуальности, моды и тайны. Она была символом приобщения российского общества к западным «постиндустриальным» ценностям, не до конца понятным, но от этого еще более пленительным. Успех романа «Generation “П”» во многом и объяснялся тем, что Пелевин уловил эту растерянность своих читателей, стремительно превращающихся в «потребителей» и назвал вещи, до этого в массовом сознании бывшие безымянными, своими именами. Имена же эти были взяты из французской философии. Философской основой романа стала концепция «общества потребления», сформулированная Бодрийаром, согласно которой потребляемым продуктом являются не вещи, а знаки – знаки богатства, благополучия, счастья. Бодрийар доказывает, что рост благосостояния не приводит к стиранию социальных различий, а напротив, к их закреплению – но на символическом уровне. «Благополучие», к которому стремятся члены общества потребления – это благополучие контраста, благополучие «по сравнению». «Идентичность» потребителя складывается из набора «знаков принадлежности» к социальному классу. Эти знаки постепенно «дрейфуют» от высших слоев общества к низшим и тем самым утрачивают свой ореол. Так возникает потребность в создании все новых и новых знаков неравенства. И тут за дело принимается копирайтер. Он по сути и является демиургом современности, поскольку в мире, где вещь сама по себе ничего не значит, создает этой вещи значимую оболочку.

Эти открытия «французской мысли», парадоксально сконтаминировавшись с прежними буддийскими поисками Пелевина, и составили основу его новой философии. Начиная с романа «Generation “П”» реальность (сводимая теперь нацело к реальности социальной) описывается Пелевиным как уроборос – змея, пожирающая свой хвост, дурная бесконечность кажимости, из которой нет выхода. Наступает момент, когда Вавилен остро осознает это – как проблему и неразрешимую загадку: «С одной стороны, выходило, что он... мастерил для других фальшивую панораму жизни, повинувшись исключительно предчувствию, что купят, а что нет. И он, и другие участники рекламного бизнеса вторгались в визуально-информационную среду и пытались так изменить ее, чтобы чужая душа рассталась с деньгами. Цель была проста – заработать крошечную часть этих денег. С другой стороны, деньги были нужны, чтобы приблизиться к объектам этой панорамы самому. В сущности, это было так же глупо, как пытаться убежать в картину, нарисованную на стене...»

Это осознание – первый этап на посвятельном пути героя, в конце которого он становится главой «Ордена Халдеев», как называют себя копирайтеры,

управляющие миром, мужем безымянной богини, лишенной тела, «но являющейся тем, к чему стремятся все люди» – символическим золотом. А вместе с тем и ипостасью «главного из богов», которого она когда-то усыпила, и весь мир – то, что ему снится. Казалось бы, это и есть «объяснительный символ». Но если мы соотнесем этот символ с содержанием приведенной выше цитаты, то увидим, что это вовсе не символ, а симулякр – ложный знак без означаемого. Вся эта легенда – только переописывает ситуацию, ничего не объясняя, а лишь констатируя: симулятивная реальность – это симулятивная реальность, и не существует ничего, кроме симулятивной реальности (богиня – это стремление к богатству людей, которые снятся богу, которого она усыпила). Собственно, посвящение тоже оказывается ложным. На вопрос героя: кто же на самом деле этим всем управляет, ему никто не дает ответа. Мир, во главе которого оказывается Вавилон, не имеет начала. И это приводит к такому кризису означивания, при котором мифопорождающие структуры деформируются: символ мифа превращается в знак-симулякр масскульта. Их эквивалентность и отражена в промежуточных ступенях посвящения. Весь же путь Пелевин соотносит с восхождением на Зиккурат и решением загадок богини Иштар (это – одно из имен «безымянной богини»). Финальной аллегорией-разгадке на промежуточных этапах и соответствуют рассказы Сируфа и Че Гевары.

Сируф говорит на языке мифа, Че – на языке буржуазной мысли, но при этом и понятия, и символы (вернее – лже-символы) означают одно и то же. По Сируфу, люди – бусины, висящие на нитях ожерелья бога Энкиду (или – Ваала). Они движутся вверх на нитях, хватаясь поочередно то ртом, то анусом, чтобы сгореть в пламени, которое Сируф определяет как пламя потребления. В концепции Че Гевары этому соответствует подмена объекта. Как люди-бусины неотрывно смотрят вверх, в горящий глаз бога Энкиду, так современный человек неотрывно смотрит в телевизор, чтобы утратить себя и превратиться в *identity* – субъект номер два, полностью определяемый идущими из телевизора рекламными импульсами – анальным, оральным и вытесняющим. Потому он и определяется как «оранус». Оранус-бусина – это симулякр, объект, которого на самом деле нет. Миф о его происхождении – это такое же порождение его сознания, как и вся культура и наука.

Таким образом, если у Толстой и Сорокина постмодернистским был прежде всего «способ высказывания», то у Пелевина (что тем более парадоксально, поскольку он – писатель младшего поколения) способ высказывания гораздо более традиционен и рационалистичен. В его основе – дидактические жанры. Постмодернистским оказывается объект его интереса – симулятивная реальность общества потребления.

На протяжении 2000-х найденные в «Generation “П”» фирменные черты Пелевина-бренда уже не меняются. Меняются, в соответствии с духом времени, лишь знаки симулятивной реальности («объяснительные» «мифы» и символы масс-культуры), с помощью которых автор удерживает за ней необходимый статус абсолютного настоящего. В романе «Числа» это история про банкиров и КГБ, соответствующая на мифологическом уровне – нумерологии и гексаграммам И-цзин, а на уровне масскульта – игре в покемонов, в романе «Empire “V”» это вампиры, употребляющие «баблос», получающийся вследствие выработки «гламура» и «дискурса» (собственно, это перевод в несколько иную символическую систему концепции «орануса»). Одна из последних же по времени написания книг Пелевина

(символически названная автором «П5»)¹ – это, вопреки издательским аннотациям, не роман, а сборник рассказов и повестей, где главной темой становится судьба олигархов и симулякры конца 2000-х.

Основные тенденции и имена прозы конца 1990–2000-х годов. К началу 2000-х годов «русский постмодернизм» не то чтобы сходит на нет как явление, но просто уже не ощущается как нечто новое и актуальное: общество перестало быть «постсоветским», «свободным» и «деидеологизированным», т.е. закончились те процессы, которые вызвали к жизни «постмодернистский бум». Россия вступила в эпоху частичной политической реставрации и относительной экономической стабильности. В силу отсутствия у начавшегося периода оригинального содержания его называют «постпостмодернистской эпохой», что не могло не отразиться как на состоянии книжного рынка, так и на содержании «брендированной» современной русской прозы.

Одной из «первых ласточек» совершающегося поворота к «постпостмодернизму» стала вышедшая в 1998 году книга никому тогда не известного писателя Бориса Акунина «Азазель» – «умный детектив» – стилизация под литературу русского модерна. Ее главный герой – молодой сыщик Эраст Фандорин – работает в той самой «охранке», о служащих которой писали не иначе как о «мучителях», «сатрапах», «душителях свободы». Книгой же «Азазель» была начата серия детективных романов, где обаятельнейший красавчик-Фандорин разоблачает гнусных террористов, служа Отечеству. То есть меседж прочитывался однозначно: серия утверждала ценности буржуазные (что вполне согласовывалось с современностью в ее «модернизированной», либеральной части), но вместе с тем и консервативные (что вполне или невольно находилось в согласии с «социальным заказом»). Такая «двусторонняя» актуальность содержания была явлением новым и до недавнего времени невозможным в нашей литературе. Но и в жанровом отношении книга была абсолютной новинкой: это был первый на русском языке прецедент стереотипной, «жанровой» литературы «двойного кода» – интересной и для «простецов», и для «умных». Если книги Толстой, Сорокина или раннего Пелевина изначально не были предназначены для широкого читателя и получили аудиторию «постфактум», в силу ряда социальных причин, то «Акунин» сразу возникает как проект в сфере массовой жанровой литературы, разрабатываемый с чистого листа и под ключ. Литературная общественность была заинтригована зрелой манерой никому не известного писателя: хотелось узнать, кто же скрывается под маской. Оказалось, что это заместитель главного редактора журнала «Иностранная литература» Григорий Чхартишвили, известный японист, эссеист и переводчик с английского и японского. Он совершенно осознанно выстраивал свою стратегию – с учетом социального запроса предполагаемой целевой аудитории – и собственных интересов: «Появилась новая категория читателей, – говорит он в интервью Кристине Роткирх. – Возникла потребность в чтении, которого раньше не существовало. Его <...> можно назвать развлекательным чтением для образованного читателя. <...> Это постмодернистская, развлекательная, но нестыдно развлекательная литература. Читиво на высоком интеллектуальном уровне»².

¹ См. также романы: «t» (М., 2009), «S.N.U.F.F.» (М., 2011) и «Бэтман Аполло» (2013).

² В кн.: Одиннадцать бесед о современной русской прозе: Интервью Кристины Роткирх. – М., 2009. – С. 8.

Чхартишвили-Акунин излагает здесь не только свою программу, но и в целом программу того явления, которое зародилось в 2000-х и которое можно назвать «новой беллетристикой». Следует обратить внимание на то, что именно постмодернизм сделал возможным само существование этого явления, дав обоснование его основным принципам: двойной адресации, легкости подачи, игре в намеки, ориентации на «новую буржуазию» (которую иначе еще называют «офисной интеллигенцией»). В качестве таких «новых беллетристов» в 2000-е выступили пишущие вместе Гаррос и Евдокимов, специализирующиеся на жанре кибер-боевика, Дмитрий Липскеров, работающий на поле авантюрного и детективного романа, Арсен Ревазов, отчасти идущий за Пелевиным времен «Generation “П”», Сергей Кузнецов, автор детективной серии о 1990-х. Отчасти в этом же ряду появилась и серия книг об обществе потребления – так называемая «гламурная» и «антигламурная» проза («Casual» Оксаны Робски и «Dухless» Минаева и их многочисленные продолжения и клоны). Но все-таки это – уже следующий за акунинским этап развития «новой беллетристики», более свободный от постмодернистского наследия, который можно было бы назвать «псевдореалистическим»: авторы стремятся показать «жизнь как она есть», как бы вернуться к наследию школьной классики с ее вниманием к социальным проблемам. Но и сама эта литература все-таки достаточно вторична в художественном отношении, но зато интересна как социо-культурный феномен.

Наиболее «литературными» в этом ряду «новых беллетристов» можно признать прозаические тексты драматурга и актера Евгения Гришковца. Собственно, бренд «Гришковец» – тоже явление скорее медийное: издавая тексты этого автора, издатели сделали ставку прежде всего на его медийную популярность. Литературная ценность здесь была скорее факультативным явлением. Но тексты Гришковца обладают ею настолько, чтобы публиковаться в толстых журналах. Филолог по образованию, Гришковец пошел «от противного»: если кругом говорят «сложно о сложном», то он решил вернуть литературе наивность, непосредственность и простоту. Его герой живет ощущениями – он дегустирует мир, каждую вещь по отдельности. И эти ощущения подчеркнуто не оригинальны. Это «поэтика узнавания» – Гришковец каждому рассказывает о его собственной жизни. Сюжет в его текстах – прост и минималистичен. Главное – переживания и чувства героя – среднего человека, представителя среднего класса, «певцом» которого Гришковец и осознает себя, и является.

По принципу «поэтики узнавания» построены и тексты другого дебютанта 2000-х, Дмитрия Данилова. Но в случае Данилова поворот к «самим вещам» привел не к созданию беллетристики, а к созданию артхаусной, экспериментальной прозы. Данилов работает в жанре рассказа. Его рассказы практически лишены сюжета. Здесь главное – особое, остраненное зрение: автор подробно описывает сами жизненные процессы, «день или часть дня» (так называется один из основных рассказов Данилова), описывает так, что словесная ткань описания становится самодостаточной, ставя текст на грань поэтического дискурса. Там, где Гришковец использует клише, Данилов их – взрывает.

Другое направление развития прозы, в основном легитимизируемое деятельностью литературных премий, может быть названо «неоклассикой», так как стратегии авторов этого направления ориентированы на образцы «великой русской литературы», «настоящее искусство», а не учет интересов целевой аудитории. Литература в их текстах будто бы снова претендует на ту универсально-мировоззренческую роль, которую она играла до начала 1990-х, никак ее не переосмысливая и уж тем

более не отрицая. К таким авторам относятся Ольга Славникова¹, Дмитрий Быков, Михаил Шишкин², Андрей Волос³, Людмила Улицкая и Александр Иличевский.

В середине 90-х заявила о себе Людмила Улицкая. Несмотря на то, что она часто прибегает к языку фантазмагории, Улицкая – автор подчеркнуто классичный, то есть ориентированный на традиции русской реалистической прозы XIX–XX веков. Сюжет ее романов – «Медея и ее дети», «Казус Кукоцкого», «Искренне ваш Шурик», «Даниэль Штайн, переводчик» (см. также: роман «Зеленый шатер» (2011), см. рассказов «Священный мусор») – разворачивается в универсуме русского классического романа с его совпадением исторического времени и времени рода, и попыткой примирить течение времени профанного с сакральной вечностью. Отсюда – отсылки к Толстому (см., например «Казус Кукоцкого») и сопряжение «мысли семейной» и «мысли религиозной». Улицкая как бы возвращает русскую литературу на путь истинный, заново осмысливая судьбы русской интеллигенции – уже на фоне ее новейшей истории. Глубина проблематики искупается, однако, прозрачностью традиционного письма.

Если Улицкая идет «назад к реализму», то писатели «субъективного реализма» (как назвали их В. Губайловский и И. Роднянская)⁴ идут «вперед к реализму», делая ставку на преодоление литературной условности и «прорыв к реальности». Авторы термина считают «субъективный реализм» одной из основных тенденций в развитии русской прозы середины 1990–2000-х годов. Начало его относится к 1996 году, когда в журнале «Зеркало» был опубликован манифест Александра Гольдштейна «Литература существования». Смысл его сводился к тому, что мы больше не можем писать «Иван Иванович подошел к окну и посмотрел во двор». В подобной манере письма изначально заключена большая ложь. Писать имеет смысл только о том, что сам чувствуешь и переживаешь. Остальное – это «литература общего пользования», чуждая «новой подлинности». Отличие литературы субъективного реализма от традиционного способа письма в особом отношении автора-героя. Дистанция между повествовательной инстанцией и автором – минимальна. Повествование всегда позиционировано как документальное и ведется от первого лица. Еще в 90-е годы в этой манере работали Михаил Бутов («Памяти Севы-самоубийцы», позже, в 1999-м – роман «Свобода») и Павел Мейлахс⁵. Немного в стороне (в силу своей позиции, подчеркнуто маргинальной по отношению к литературе вообще), но в

¹ См.: *Елагина Е.* Постигание прозрачности: язык улицы в академическом формате // Нева. 2007. № 2. – <http://magazines.russ.ru/neva72007/2/eel9.html>. Сама Славникова говорит о себе как об авторе «метафизического реализма». В основе ее романов («Стрекоза, увеличенная до размеров собаки», 1997; «Бессмертный», 2001; «2017», 2006) лежит всегда некая «продуктивная метафора», сквозь призму которой писательница открывает устрицу мира, что заставляет сюжет разворачиваться на нескольких смысловых уровнях.

² См. о Шишкине: *Кучерская М.* О романе Михаила Шишкина «Венерин волос». – С сайта: http://www.litkarta.ru/dossier/kucherskaya-shishkin/dossier_1855/; *Мирошкин А.* Зеркало для Страшного Суда. О романе Михаила Шишкина «Взятие Измаила». – С сайта: http://www.litkarta.ru/dossier/zerkalo-dlia-strashnogo-suda/dossier_1855/.

³ См. о Волосе: *Урицкий А.* Четыре романа и еще один // Дружба народов. 2002. № 1; *Губайловский В.* Книга о счастье // Дружба народов. 2001. № 7; *Озобкина Е.* Город радости и счастья // Новый мир. 2002. № 12.

⁴ *Роднянская И., Губайловский В.* Книги необщего пользования // Зарубежные записки. 2007. № 12. – С. 185–196.

⁵ См. кн.: *Мейлахс П.* Избранник // Повести. – М., 2002; Шлюха // Нева. 2004. № 3; Пророк. Роман. – М., 2006.

том же ряду стоит Павел Санаев со своей книгой «Похороните меня за плинтусом» (правда здесь действие отнесено в прошлое и автор смотрит на мир глазами себя-ребенка, но снятие дистанции и повествование от первого лица – остаются).

В 2000-х это направление получило продолжение в работах молодых прозаиков (поколения двадцатилетних). И прежде всего, – в военной прозе 2000-х годов (А. Бабченко). «Молодая ветвь» субъективного реализма была осмыслена в манифесте писателя этого направления Сергея Шаргунова как «новый реализм». В духе нового реализма написаны первые тексты Романа Сенчина. Отчасти можно сказать, что выработанную «новым реализмом» технику использует и Захар Прилепин. Но, по мнению некоторых критиков, он не ищет искренности, а симулирует ее, использует как брендообразующий прием. Здесь нужно говорить скорее не о совпадении автора и героя, а о более традиционных вещах – например, создании автобиографического героя, наделенного определенным количеством характерных черт, не совпадающих с обликом автора. Налицо игра: суровая простота, некультурность в сочетании с искренностью «Захарки» (героя знаменитого романа «Санкья» и рассказов) и утонченность эрудированного филолога Евгения Лавлинского (настоящее имя Захара Прилепина) – отнюдь не одно и то же.

К литературе «новой субъективности» относят и еще одного «классика», заявившего о себе в 2000-е годы – Александра Иличевского. Но, видимо, его проза все же интересна не столько своей биографичностью (ибо и у него дистанция между автором и героем несколько более опосредована, чем кажется на первый взгляд), сколько тем, что ему удалось соединить два направления развития прозы, казалось бы, несовместимых. Начиная он еще в середине 2000-х как автор стихов и прозаических текстов¹. И то, и другое имело эстетически-маргинальный, экспериментальный характер, и восходило к поэтике метаметафористов (недаром Иличевский называет поэта Алексея Парщикова в числе своих учителей). Упор в ранней прозе Иличевского делался не на сюжет (который представлял собой развернутую метафору), а на слог. Это была поэтическая проза, модернистски переусложненная, метафизически глубокая. Перелом произошел в 2000-х годах, когда Иличевский в рассказах, не отступая от метафоризма, уходит от фантазма в сторону документальности, и выказывает себя мастером художественной изобразительности и стиля – в том смысле, в каком эти слова можно отнести к Бунину и Паустовскому. Роман «Матисс» (получивший в 2007 году премию «Русский Букер») стал логическим завершением этого «возврата к классичности»: универсум Иличевского получил недостающее ему историческое измерение.

Итак, литературная ситуация в прозе на излете первого десятилетия XXI века характеризуется, в нашем представлении, несколькими основными тенденциями: это дальнейшее развитие литературы к новому реализму (условно – неконформистский вариант развития литературы), это развитие прозы внутри издательской практики – так называемой новой беллетристики, это находящееся внутри премиального процесса развитие традиционалистского, нового «классического» направления. В то же время, вероятно, будет развиваться экспериментальная ветвь литературы, в том числе создающаяся на границе поэтического и прозаического процесса.

¹ Ранние тексты Иличевского см. в кн.: *Иличевский А.* Бутылка Клейна. – М., 2006.

Основные понятия

Постмодернизм, дискурс, литературоцентризм, логоцентризм, «последний» роман, прерывность, постмодернистская пародия, московский концептуализм, властный дискурс, издательский бренд, «великие рассказы», Бодрийар, общество потребления, символическое потребление, симулякр, постпостмодернизм, беллетристика, новая беллетристика, неоклассика, субъективный реализм, новый реализм.

Вопросы и задания

1. Как социокультурная ситуация времен развала СССР отразилась на состоянии формирующегося книжного рынка? Какую роль в его формировании играла художественная проза?
2. Какие две тенденции в развитии художественной прозы наметились в период конец 80 – начала 90-х годов? Какие социолитературные обстоятельства их обусловили?
3. Какую роль в складывании и выявлении тенденций развития современной прозы сыграли литературные премии?
4. Какую роль в завершении проекта русского литературного постмодернизма сыграли книги Татьяны Толстой, Владимира Сорокина, Виктора Пелевина?
5. Можно ли назвать книгу Татьяны Толстой «Кысь» «постмодернистской пародией»? Почему? Перечислите другие жанровые образования и жанры, с которыми этот текст соотносится.
6. Применимо ли к творчеству Виктора Пелевина такое понятие как «литературоцентризм»? Почему?
7. На какие периоды можно условно подразделить творчество Виктора Пелевина?
8. Согласны ли вы с позицией тех противников творчества Владимира Сорокина, которые обвиняют писателя в безнравственности? Аргументируйте свою точку зрения.
9. Что такое «новая беллетристика»? Перечислите основные черты явления.
10. Дайте рабочее определение «субъективного реализма»? В чем его отличие от «нового реализма»? С какими социокультурными явлениями российской современности соотносится «реалистический поворот» в литературе 2000-х?
11. Что такое «неоклассика» в современной прозе? Какие черты классической русской литературы можно увидеть в текстах современных писателей-традиционалистов?
12. Пользуясь разными источниками (Интернет, справочные издания) проанализируйте длинные и короткие списки основных литературных премий (Русский Букер, Большая Книга, Антибукер, Национальный бестселлер). Какие тенденции в развитии прозы 1990–2000-х годов они позволяют увидеть? Аргументируйте свою точку зрения в виде эссе.
13. Проанализируйте «словарь» книги Татьяны Толстой «Кысь». Письменно составьте объяснительный перевод основных его понятий на язык постмодернистской философии.
14. Проанализируйте роман Александра Иличевского «Матисс». Напишите эссе на тему «Александр Иличевский: трансформация традиции?»

Литература

Берг М. Литературократия. – М., 2000; *Богданова О.В.* Постмодернизм в контексте современной русской литературы (60–90 гг. XX века – начало XXI века). – СПб., 2004; *Данилкин Лев.* Парфянская стрела. – СПб., 2006; *он же.* Нумерация с хвоста. – СПб., 2009; *Иванова Н.* Скрытый сюжет. Русская литература на переходе через век. – СПб., 2003; *Липовецкий М.* Паралогии. – М., 2008; *Менцель Биргит.* Гражданская война слов. Российская литературная критика периода перестройки. – СПб., 2006; *Немзер А.* Замечательное десятилетие русской литературы. – М., 2003; *Одиннадцать бесед о современной русской прозе. Интервью Кристины Роткирх.* – М., 2009; *Русская литература XX века в зеркале критики. Хрестоматия.* – СПб., 2003; *Чупринин С.* Русская литература сегодня. – М., 2009.

Глава 9

Русская драма конца XX – начала XXI века. Чтение, созерцание и усвоение драматического текста новейшей эпохи. Норма и антинорма в современной драме

При рассмотрении художественного произведения целесообразно различать три типа норм: 1) нормы построения текста в соответствии с законами литературного рода и жанровым «каноном»; 2) нормы, определяющие коммуникацию «автор – адресат текста»; 3) языковые нормы, нарушение которых в литературном произведении обычно эстетически мотивировано и обусловлено интенциями автора.

Нормы исторически изменчивы. В русской «новой» и «новой – новой» драме последовательно нарушаются все отмеченные типы норм.

С одной стороны, в текстах современных пьес регулярно используются обшечная лексика, субстандартные лексические и фразеологические единицы, относящиеся к разным жаргонам, грамматические просторечные формы и др. Как отмечают современные театроведы, драматургическим мейнстримом сегодня оказались произведения о маргиналах. Последовательное воспроизведение различных отклонений от норм литературного языка выполняет характерологическую функцию – передает особенности речи персонажей (см., например, пьесы Н. Коляды, В. Сигарева, братьев Пресняковых и др.) и отражает современную реальность. Это традиционный для литературы прием. Однако еще никогда, пожалуй, «драматург не создавал мир своих пьес, так заботясь об аутентичности... Новые драматурги... твердо знают, что реальность главнее их» (М. Давыдова). В то же время концентрация субстандартных элементов в современной драме столь велика, что нарушает требование «жизнеподобия» и в ряде случаев подчеркивает условность изображаемого (см., например, диалог учительницы с классом и беседу Рылеева с Каховским в пьесе Д. Привалова «Декабристы, или в тисках Шамбалы»). Отклонения от литературной нормы создают в современных пьесах особый гипернатуралистический образ аномального мира или определяют ироническую тональность текста.

С другой стороны, развитие драмы характеризуется новыми тенденциями, связанными уже с нарушением норм литературного рода. Во-первых, резко расширяются объем и роль авторского слова в драме. В ремарках регулярно используются формы первого лица, средства выражения авторской оценки, тропы. Ремарки строятся как развернутые описательные или повествовательные контексты, что свидетельствует о тенденции к эпизации драмы. Во-вторых, в текст драмы все чаще включаются фрагменты, которые не предназначены для сценической реализации пьесы и, следовательно, не могут быть восприняты зрителем. В-третьих, усили-

ваются фрагментарность и автономность композиционных частей драматического произведения. Современная драма часто строится как серия сцен с разными персонажами и сюжетными линиями (см., например, пьесу В. Дурненкова «Мир молится за меня»). Нарушение «единства действия» усиливает значимость в тексте сквозных семантических повторов и одновременно порождает семантическую неопределенность, характерную и для развития лирики XX в. Кроме того, в ряде случаев в тексте устраняются традиционные для драмы указания на персонажей, которым принадлежат реплики, текст строится как диалог, в котором размыты границы между высказываниями разных героев (см., например, пьесу К. Стешика «Мужчина – женщина – пистолет»). Такой диалог легко трансформируется во внутренний монолог.

Ослабление связности часто сочетается в современной драме с аномальной реализацией фабулы, а также с кодовой аномалией (объединением в рамках одного текста разных языков, культурных кодов).

Отмеченные отклонения от нормы связаны с утверждением новой поэтики. Это уже художественно значимая антинорма, которая определяет динамичность и новые принципы построения драматургического текста на рубеже XX–XXI веков.

Новые имена. Новые тенденции. В поисках современной пьесы. Ещё лет десять назад, когда едва улеглась бурная «новая волна», на вопрос: «Новейшая драматургия?.. А разве она есть? И если есть, то где?» – ответить было довольно затруднительно.

Во-первых, на театральных афишах 90-х годов на протяжении многих сезонов не появлялись названия новых отечественных пьес и имена их авторов. Преобладала отечественная и зарубежная классика, западные «абсурдисты и парадоксалисты». Действительно, чем, как не отсутствием современных пьес, можно было объяснить тиражирование спектаклей, например, по произведениям Чехова (в репертуаре только московских театров значились одновременно несколько «Чаек», «Вишнёвых садов»)? Причём, по мнению авторитетных театроведов, далеко не все эти спектакли являлись «новым прочтением», «сенсационным открытием» неизвестных сторон, новых глубин «неисчерпаемого Чехова» (Станиславский). Не отсутствием ли современной отечественной литературы для сцены диктовалось очевидное пристрастие к Шекспиру и западному авангарду? Кто-то из критиков заметил по этому поводу, что с момента коммерциализации театральной жизни (то есть с конца 80-х годов) началось состязание завлитов (заведующих литературно-репертуарной частью театра. – *Ред.*) в поисках обречённых на коммерческий успех пьес в каких угодно отдалённых по времени литературных эпохах и каких угодно зарубежных литературах, только не в родной сегодняшней российской драматургии. Анкета «Как поживаете, режиссёр?», опубликованная журналом «Театральная жизнь» в перестроечный период, подтвердила печальный факт, что театры и современные драматурги никак не могут найти друг друга, ибо образовалась роковая пауза в традиционном для русского театра единении современной драматургии и сцены, наблюдались приметы распада этого творческого союза. Драматурги сетовали на невнимание к себе, режиссёры – на отсутствие шедевров в их творчестве. На вопрос анкеты: «Какие пьесы хотите ставить? Что считаете злободневным?» – почти все известные режиссёры называли опять-таки имена Чехова, Гоголя, Достоевского, Брехта и никто не назвал хотя бы одного современного автора¹. Видимо, перестроечная «жестокая» драма и обличительная публицистика своё «отыграли»,

¹ Театральная жизнь. 1994. № 3.

к авангардным играм интерес поостыл, да и не было веры в коммерческий успех нового имени.

Драматургия, которой нет? Несмотря на то, что очевидно было «явление миру» в конце 80-х – начале 90-х годов целой плеяды новых драматургов, в основном молодых, со своим мировидением, предлагающих новые темы, новых героев, новые формы, язык и – как следствие – новые требования к театру, этих авторов старались не замечать, их произведения продолжали быть «драматургией, которой нет» и оставаться «у парадного подъезда» театров. Это ненормальное для истории русского театра положение попытались изменить сами драматурги, сплачиваясь и отстаивая своё место в искусстве. С этой целью в Санкт-Петербурге, например, был создан «Домик драматургов» (1995) и начал издаваться альманах «Ландскрона». «Современный отечественный театр с непонятным и самоубийственным упорством пытается убедить сам себя в том, что современной драматургии быть не может и не должно, – заявлял в предисловии – декларации к первому выпуску коллективного сборника пьес драматургов Санкт-Петербурга А. Образцов. – ... Прежде всего, драматургия никуда не пропадала. Она давно перестала «шить на заказ» проблемные пьесы. Она ушла в личностные драмы. Она должна была пройти этап погружения в литературу, чтобы выйти в театр в новом качестве. И сегодня мы наблюдаем как раз момент выхода»¹. Сейчас пьес пишется как никогда много. Роль коллективного радетеля новых талантов, выполнявшуюся когда-то А.Н. Островским, в советское время – Арбузовым, Розовым, Дворецким, взяли на себя сами авторы современных пьес, и маститые, и достаточно молодые. В разных регионах России работают творческие лаборатории, проводятся многочисленные фестивали. В Москве работает «Дебют-центр» при Доме актёра. Уже более десяти лет открывает и пестует молодые таланты фестиваль «Любимовка». Работа этого, одного из самых популярных современных фестивалей, привлекающих писателей со всей России, держится на энтузиазме драматургов старшего поколения (А. Казанцев, М. Рошин, В. Славкин, В. Гуркин), а в настоящее время эстафету приняли «дети Любимовки»: Е. Гремина, М. Угаров, О. Михайлова, М. Курочкин и др. В Екатеринбурге с молодыми активно работает Н. Коляда. Совсем недавно родился и уже обрёл популярность фестиваль молодой драматургии «Майские чтения» в городе Тольятти при активном участии драматурга В. Леванова, тоже в своё время открытого «Любимовкой». К этому можно добавить ставшие уже традиционными фестиваль подростковой и юношеской драматургии «Радуга» в Санкт-Петербурге, «Реальный театр» в Екатеринбурге, открытый конкурс молодых драматургов «Премьера» в Москве, новый драматургический конкурс «Действующие лица» на базе московского театра «Школа современной пьесы». И наконец, нынешние драматурги обрели свой ежегодный фестиваль «Новая драма», учредителями которого явились МХАТ им. Чехова, Ассоциация «Золотая маска», Центр «Документальная сцена», при поддержке Министерства культуры РФ. Всё это радует, способствует движению «от незнания к знанию» того, что недавно считалось как бы и не существующим. Не случайно на недавнем заседании Клуба критиков в СТД, посвящённом проблемам современной драматургии, известный филолог и театровед И.Л. Вишневская, имеющая огромный опыт работы с драматургами, порадовалась тому, что «давно не видела такого несказанного внимания к драматургии». «У меня сохранилась часть архива Союза писателей 1950-х годов, – вспоминала она. – Тогда тоже было необыкновенное внимание к

¹ Ландскрона. Петербургские авторы конца тысячелетия. – СПб., 1996. – С. 3.

драме, сто собраний в минуту, председательствует Фадеев, никогда не писавший пьес. Вы видели когда-нибудь постановление ЦК, в котором ругали бы артиста или режиссёра? Только драматург всегда отставал от запросов времени. И вот тогда меня это внимание к драме угнетало, потому что оно было трагическим. А сегодня радуется».

Критики часто говорят о том, что писателям-драматургам постперестроечно-го времени нет необходимости, как их предшественникам, бунтовать и клеймить обстоятельства. Они просто живут в этом новом времени. Первое, что бросается в глаза после «чёрного реализма» перестроечных пьес, – молодые в большинстве своём стараются уходить от «физиологических очерков», от изображения неустрашенного быта и задавленных его проблемами героев. Они внимательнее всматриваются в душу своих персонажей, стремятся передать боль и страдания современного человека, заставляют думать «на краю», как выжить, распрямиться, сохранить «душу живую». Не всё им достаточно хорошо удаётся. Не всё, выходящее из-под их пера, принимается. До шедевров, возможно, ещё далеко. Но важно, что они ищут в своём творчестве пути к тому, как наиболее глубоко и художественно убедительно отразить наш непростой современный мир. И каждый в этих поисках индивидуален. Как и в прошлые времена, среди них есть традиционалисты и новаторы, авангардисты, ниспровергающие классические драматургические каноны и категории. На одном из вечеров в ЦДА присутствующих драматургов представляли: одного как «буржуазного», «модного» (такой «аттестации» удостоился Максим Курочкин), другого – как «экстремала» (Иван Вырыпаев), третьего – как «абсурдиста» (Олег Шишкин); Михаилу Угарову и Елене Греминой отвели место «в центре». Эта шуточная «классификация», однако, не лишена основания (достаточно обратиться к дискуссиям, обязательно сопровождающим всякий драматургический фестиваль, и к пьесам, представленным на этих «смотре» новой драматургии). Нередко в спорах современные драматурги отвергают традиционную жанровую градацию, настаивая на индивидуализации жанра каждой отдельной пьесы. Отказываются от привычного для традиционной драмы развития сценического действия («завязка», «кульминация» и т.д.), экспериментируют с композицией, расширяют способы более активного «авторского присутствия». Поэтому часто, наряду с привычным обозначением написанного произведения словом «пьеса», «драма», можно встретить: «текст», «проект», «композиция» и множество придуманных самими авторами жанровых определений.

Вообще, чтобы как-то представить себе общую картину того, что происходит в мире современной драмы, необходимо новые пьесы читать, анализировать. И здесь возникает ещё одна трудность: где с этими текстами можно встретиться?

Проблема доступности текстов современных пьес для исследователя. Убеждение, что новой драмы не существует, создавалось её затянувшимся отсутствием не только на сцене, но и в печати. С началом перестройки перекрылись многие каналы доступа к ней.

Так, государственные книжные издательства, в прошлом активно издававшие сборники пьес современных драматургов: «Искусство», «Советский писатель», СТД СССР, СТД РСФСР, – остановили этот процесс в начале 90-х годов по финансовым причинам. В условиях рынка драма оказалась «товаром некоммерческим». В этих обстоятельствах неоценимую помощь в пропаганде современной драматургии оказали два издания: журнал «**Драматург**» (1993–1997) и альманах «**Современная драматургия**» (издаётся с 1982 года).

Организованный в 1993 году журнал «Драматург» усилиями прежде всего его создателей, известных драматургов А. Казанцева и М. Рощина, имел благороднейшую цель: открывать, поддерживать молодые таланты, печатать в первую очередь тех, кто молод и малоизвестен. Авторы проекта руководствовались неоспоримой идеей сохранения ведущих традиций русского театра, среди которых на первом месте всегда было Слово. «Думаю, это особенность именно российского театра – расцветать вместе с драматургией и вслед за ней, – писал А. Казанцев в статье «Новое пространство», открывающей первый номер журнала. – Можно сколь угодно замечательно ставить классику. И будет успех. Но только сегодняшнее слово, сказанное со сцены открыто, ясно и талантливо, может дать импульс новому движению театра»¹.

«Драматург» представлял новые имена и новые пьесы. Журнал напрямую был связан с фестивалем молодых драматургов в Любимовке и открыл читателю, а затем и зрителю такие имена, как Мария Арбатова и Елена Гремина, Михаил Угаров и Алексей Слаповский, Ольга Михайлова и Елена Исаева, Ксения Драгунская и Оля Мухина, Максим Курочкин, Екатерина Нарши и многие другие. В продолжение идеи «журнала новой драмы» А. Казанцев и М. Рощин создают в 1998 году **Центр драматургии и режиссуры** – небольшой театр, где новые пьесы выводятся на сцену молодыми режиссёрами и актёрами. Журнал следил за сценической судьбой новых пьес в различных театрах страны. Но, к великому сожалению, в 1997 году восьмой номер стал для журнала последним: издатели «не нашли тех, кто мог бы финансировать журнал полностью».

Альманах «Современная драматургия», выходящий с 1982 года, наверняка не в меньшей степени, чем другие периодические издания, сейчас борется с финансовыми трудностями за выход к читателям каждого из четырёх (раньше – шести) номеров годового комплекта, однако на сегодняшний день он остаётся верным помощником для филологов, исследующих современную драму, причём не только отечественную, но и зарубежную. В альманахе представляются драматургии разных поколений, пьесы разных жанров и эстетических направлений, традиционные и авангардные, что адекватно нынешнему состоянию драматургического процесса и неоднозначной картине театральной жизни. Широка география публикуемых пьес. Так, к примеру, в одном из номеров опубликованы произведения екатеринбуржца Н. Коляды, петербургского драматурга А. Образцова, В. Леванова из Тольятти и т.д. Здесь получают благословение дебютанты, среди которых недавно были М. Курочкин, П. Гладилин, В. Сигарев, Оля Мухина, а сейчас мы смогли познакомиться с братьями Олегом и Владимиром Пресняковыми, Иваном Вырыпаевым, Сергеем Калужановым и др. Главный редактор журнала драматург Н. Мирошниченко, признался в недавнем интервью газете «Культура», что не всеми публикуемыми «после всех отборов» пьесами молодых члены редакции удовлетворены: «Но мы в какой-то степени подставляем им плечо, приделываем крылья: а вдруг взлетят?»²

Журнал не даёт забыть замечательных драматургов, имена которых сейчас оказались «не на слуху», хотя их пьесы ещё недавно были популярны на сцене: Л. Зорина, М. Рощина и А. Казанцева, А. Галина и М. Ворфоломеева (публикация его пьесы «Кома» совпала с уходом драматурга из жизни), С.Лобозёрова, В.Славкина, А. Гельмана и многих других. Порадовала в одном из номеров публикация «гомери-

¹ Драматург. 1993. № 1. – С. 5.

² Культура. 2004. № 22. 3–9 июня. – С. 11.

ческой трагедии» В. Коркия «Козлиная песнь, или Что тебе Гекуба?» Интереснейший поэт и драматург, ироничный философ, неистощимый в создании условных художественных миров, в которых ощущается наше непростое время, В. Коркия не публиковал пьес со времени своей знаменитой паратрагедии «Чёрный человек, или Я, бедный Сосо Джугашвили».

Устойчивая структура журнала, постоянные рубрики: «Хроника. Информация», «Критика. Теория», «История. Библиография» и другие – надёжные ориентиры в сложном мире современной драмы. В наше время неожиданных перемен, зыбкости, текучести прочный рабочий режим «Современной драматургии» дорогого стоит.

Отрадно, что обратились к публикации драматургических сборников и многочисленные коммерческие издательства, что у драматургов иногда появляются спонсоры. Конечно, труднее молодым. Впрочем, и их пьесы стали доступными для чтения благодаря компьютерным дискам и сайтам в Интернете.

Одним словом, картина меняется на наших глазах. Всё отчётливее проявляется, вырисовывается реальный облик совсем недавно таинственной *terra incognita* – новейшей драматургии. Из факта «внутрицеховой» замкнутой жизни она становится, наконец, достоянием читателя и зрителя. По данным репертуарной статистики, регулярно публикуемым в журнале «Современная драматургия», количество новых имён, новых названий на театральных афишах страны неуклонно растёт. И теперь вряд ли можно утверждать, что современная драматургия просяще топчется «у парадных подъездов театров». Спектакли по пьесам новых драматургов в Москве, например, можно увидеть на сцене МХТа им. Чехова («Терроризм» бр. В. и О. Пресняковых, «Обломов» М. Угарова, «Осада» Е. Гришкова), в Театре-студии п/у О. Табакова («Солдатики» В. Жеребцова, «Город» Е. Гришкова), в Театре сатиры («Яблочный вор» К. Драгунской), в Театре МОСТ («Изобретательная возлюбленная» и «Троянский VIRUS» по пьесам В. Коркия), Театре на Юго-Западе («Анна Каренина-2» О. Шишкина), «Сахалинская жена» и «Мата Хари» Е. Грениной поставлены в Театре АпАРТе. Среди премьер недавнего времени – «Чёрное молоко» В. Сигарева (Театр им. Гоголя и Театр у Никитских ворот) и его же «Фантомные боли» и «Детектор лжи» в театре «Сфера». Можно продолжать перечень спектаклей на больших и малых сценах репертуарных театров, а также в антрепризах по пьесам современных драматургов, причём разных поколений. Согласно статистике, «которая знает всё»¹, лидерами российского репертуара 2001 года, например, оказались Н. Птушкина (86 постановок), А. Галин (44), В. Гуркин (44), Г. Горин (39), С. Лобозёров (37), Н. Коляда (28) и т.д. Что касается молодых, то с ними активно работает «Школа современной пьесы» И. Райхельгауза, а также замечательные новые театры: Центр драматургии и режиссуры п/у А. Казанцева и М. Рощина, совсем молодой Театр.doc. и только что созданный театр «Практика».

Драматурги – «дети Любимовки». В контексте современной драматургии. «Любимовка» – это фестиваль молодой драматургии, основанный в 1990 году известными российскими драматургами и критиками – Михаилом Рощиным, Алексеем Казанцевым, Виктором Славкиным, Владимиром Гуркиным, Юрием Рыбаковым и другими.

Название фестивалю дало место проведения большинства из них – подмосковное имение отца К.С. Станиславского – Сергея Владимировича Алексева, фабриканта и промышленника – Любимовка, «в 30 верстах от Москвы, около полустанка Тарасовка Ярославской ж. д.». Место это было выбрано не случайно: здесь всё

¹ «Современная драматургия», 2003, № 1.

«дышало театром». Фестиваль существует с 1990 года по настоящее время. В последнее время он проводится в Москве, поскольку усадьба Станиславского находится в затяжном ремонте, но первоначальное его название – «Любимовка», равно как и сложившаяся творческая атмосфера, – сохраняются.

За годы его работы на нём представлялись пьесы начинающих когда-то М. Угарова, Е. Греминой, А. Слаповского, А. Дьяченко, А. Железцова, О. Михайловой. На «Любимовке» дебютировали ныне репертуарные Кс. Драгунская, М. Курочкин, Е. Исаева, В. Леванов, О. Мухина. В последние годы были открыты имена Е. Нарши, бр. Пресняковых, С. Калужанова, И. Вырыпаева и многих других, уже удостоившихся различных театральных премий, отечественных и зарубежных. «Любимовские» пьесы – «Путешествия на краю» Ивана Савельева, «Русская народная почта» Олега Богаева, «Пластилин» Василия Сигарева получили драматургическую премию «Антибукер» («Три сестры»), а «Стальова Воля» М. Курочкина, включённая в шорт-лист «Антибукера», награждена специальным призом «за новые пути в драматургии». Многие открытые Любимовкой драматурги удостоились премии «Дебют», приглашены со своими произведениями на сцены различных театров и, прежде всего, – в Центр драматургии и режиссуры. Естественно, обновляется и ареопаг фестиваля. В его творческом совете и Оргкомитете, наряду с зачинателями этого негосударственного независимого форума, теперь активно работают открытые в своё время на фестивале драматурги и режиссёры.

Основное впечатление критиков после каждого фестиваля – широкий диапазон поисков, эстетическое многообразие, неоднородность художественных пристрастий молодых драматургов, где можно найти всё: «от изящных развлечений – пародий до шоковой терапии» (С. Новикова). В разные годы просмотр новых пьес давал критикам повод говорить о самых различных тенденциях. Например, В. Славкин обратил внимание в 1996 году на «перемену интонации» разговора со зрителем в нашей новой пьесе: «Если раньше у нас была иллюзия: более страстно скажешь, громче крикнешь, сильнее аргумент приведёшь – и услышат. И скажут, он прав, и поймут, и всё, и всё, всё изменится, и, как мечтал Чехов, «мы отдохнём»... Прошли годы, не отдохнули. И вместе с нами устала интонация. Это не означает, что из пьес исчезла страсть, – просто из сферы общественной она переместилась в сферу личную, усилия по переустройству общества направились на наведение порядка в собственной душе... Политика с её грязью и пороховой гарью так глубоко проникла в наши частные жизни, что само её незамечание сейчас и есть самый сильный протест и акт борьбы за гуманизм...»¹ М. Рощин отмечал, например, как отрадную тенденцию современной драматургии – «прорыв к вечному и доброму, или, по крайней мере, сожаление об отсутствии света и добра». Фиксировать устойчивость, окончательность происходящих в развитии современной драмы процессов пока преждевременно. Но, несомненно, одно: фестиваль молодой драматургии «Любимовка» играет огромную роль в обновлении нашего театра, в выходе его из репертуарного кризиса, о котором так недавно, на протяжении почти десятилетия писалось и говорилось. Наконец-то новое, живое в театре «заискрилось, забрезжило, сдвинулось с мёртвой точки».

Любимовка продолжает открывать новые имена. «Долгожитель» среди фестивалей молодой драматургии, она имеет благородную цель – не дать затеряться начинающим талантливым людям, пишущим для театра, приезжающим не только из разных регионов нашей страны, но и из ближнего и дальнего Зарубежья. фести-

¹ Драматург. 1996. № 7. – С. 207, 209.

валь обрёл статус международного. По итогам работы с молодыми драматургами в 2005 году организаторы фестиваля выпустили большой том новых пьес российских и зарубежных драматургов «**Культурный слой**» (М., 2005).

Документальная драма в методике *verbatim*. «Документальный театр» – это инновационный театральный проект, возникший сравнительно недавно, но уже ставший у нас общественным театральным движением, объединившим талантливую театральную молодёжь различных российских городов: Москвы, Екатеринбург, Иркутск, Челябинск, Тольятти, Кемерово, Новосибирск, Орла. Возникновение этого проекта и интереса отечественных драматургов к документальной драме связано с естественным для развивающегося в условиях эстетической свободы театра поиском новых форм, а также совпало по времени с семинаром, проведённым в Москве специалистами лондонского театра «Ройял Корт», уже давно специализирующегося в работе с новой драмой. Семинар, организованный Британским Советом и учредителями театрального фестиваля «Золотая маска» в 1999 году, носил информационный характер, и на нём отечественные драматурги впервые услышали о технике *verbatim* (использование реальных текстов реальных людей), применяемой в современной английской драматургии. Спектакли, созданные при помощи техники *verbatim* и других новых драматургических и театральных технологий, посвящены, как правило, самым актуальным проблемам современной жизни. В декабре 2000 года в Москве состоялся первый фестиваль «Документальный театр», в рамках которого проходили читки пьес, просмотр спектаклей, дискуссии по проблемам документального театра и обсуждение показанных работ, к тому моменту созданных нашими драматургами, режиссёрами и актёрами новым для них методом: «Сначала геологи... (Угольный бассейн)» кемеровского театра «Ложа», «Цейтнот» Е. Садур и Г. Жено, «Месяц мёртвого солнца» М. Кузьминой, «Погружение» Е. Нарши и некоторые другие. Уже через год эксперимент дал новые интересные готовые спектакли по вербатим-пьесам: «Солдатские письма» (челябинская мастерская новой пьесы «Бабы»), «Рыбалка» И. Фальковского – и было заявлено о новых готовящихся проектах: «Неизвестные в городе», «Гей», «Сто пудов любви» и др. В феврале 2002 года начал свою работу Театр. doc, который стал центром эксперимента и за годы своего существования обрёл свою сценическую концепцию, свой репертуар и своего зрителя.

Термин «документальная драма» – не новый для отечественной и мировой драматургии. Оживление жанра пьесы, опирающейся на подлинный исторический, политический, эпистолярный и иной документ, выпадает на 1960–1970-е годы. В. Розов писал по этому поводу: «Наиболее характерная современная манера письма – это беспристрастное исследование предмета. Время такое, оно требует от нас исследования беспристрастного. Истина и правда конкретны. Это бремя истинности сегодня на современных писателей всего мира. Именно поэтому широко распространена на Западе и начинает пробиваться у нас документальная драма»¹.

Считается, что искусство обращается к документу в узловые, поворотные моменты жизни общества, в период научно-технических сенсационных открытий, определяющих судьбы человечества, великих переломов, потрясающих мир. XX век был ими насыщен предостаточно.

На Западе документальная драма в 60-е годы была вызвана, по мнению исследователей, необходимостью «преодолеть кризис идей», найти «более надёжные и устойчивые формы общественного мышления, которые предохранили бы

¹ Розов В. Процесс созидания // Вопросы литературы. 1968. № 8. – С. 27.

от новых заблуждений»¹. Именно в это время появились так называемые «спектакли-суды», инсценировавшие протоколы судебных процессов, например, «Андерсонвильский процесс» Сола Левита, классические документальные пьесы Петера Вайса («Дознание», «Песнь о лузитанском пугале», «Диспут о Вьетнаме»), Х. Кинхардта («Дело Роберта Оппенгеймера»), Р. Хоккута («Наместник») и другие остро социальные, обличительные произведения, всколыхнувшие передовую общественность и породившие дискуссии об ответственности политиков за расовые и военные преступления, о моральном долге учёного перед человечеством.

У советской драматургии более длительный опыт документализма. Она с самых своих истоков была фактографичной, запечатлевая историю строительства социализма и борьбы за его победу. Достаточно вспомнить пьесы-очерки Николая Погодина 30-х годов или его работу над трилогией о Ленине. В 60–70-е годы появляются «опыты документальной драмы» М. Шатрова, посвящённые нашей недавней революционной истории, в которой, как оказалось, было немало «белых пятен», реальным её героям («Шестое июля», «Синие кони на красной траве», «Так победим!», «Диктатура совести», «Дальше...дальше... дальше...»). Автор неоднократно объяснял свой интерес к историческому документу необходимостью снять «слои хрестоматийного глянца» с правды исторической, подменяемой «теми или иными искусными упражнениями в построении сюжета». «Никто из нас, какой бы мерой таланта, фантазии и знаний ни обладал, не смог бы придумать конфликты и события столь острые, яркие и неповторимые, какие встают со страниц стенограмм и воспоминаний. Я имею в виду в данном случае не историю вообще, а историю нашей революции», – говорил драматург.

Все названные выше пьесы, отечественные и зарубежные, отличались публицистической остротой, многообразными приёмами «введения» в них документального материала, буквально достоверного или литературно обработанного. Но в итоге это были традиционные драмы, с конфликтом, драматургическим развивающимся сюжетом, диалогами-спорами и героями, иногда обозначающими «позиции» в этих спорах, а иногда и психологически обрисованными. Это была жанровая разновидность традиционной реалистической драматургии.

То, что сейчас у нас называется «документальным театром» и «документальной драмой», – искусство несколько иного рода, с которым, как уже говорилось, наших театральных деятелей познакомил лондонский театр «Ройял Корт», нашедший новую форму создания документальной пьесы: метод и технику *verbatim*.

«Вербатим» как средство создания документального текста. Вербатим в переводе с латинского означает «дословно»² и представляет собой своеобразную технику создания текста путём монтажа дословно записанной речи. Разработанная лондонским театром «Ройял Корт», данная методика в настоящее время осваивается в разных странах, в том числе и российскими драматургами, участниками проекта «Документальный театр», организованного в 2000 году объединением «Новая пьеса /New Writing».

Для работы в технике вербатим драматург прежде всего выбирает тему. Воплощение этой темы может носить как репортажный, публицистический, так и художественный, образный характер. Но в любом случае пьесы такого рода – по существу касаются исследования социальных, этических, этнографических, эко-

¹ Зингерман Б.И. Развитие идейных мотивов в послевоенной западной драме // Современное западное искусство. – М., 1971. – С. 86.

² Толковый словарь Вебстера определяет *verbatim* как *word to word*.

логических и других наболевших проблем в жизни человеческого общества, почти никак не отражённых официальными стационарными, репертуарными театрами.

Затем драматург выбирает группу людей, так или иначе связанных с интересующей драматурга сферой жизни, с избранной темой. Авторы вербатим-пьес обычно называют этих людей «информантами» или «донорами». К примеру, выбрав тему, связанную с проблемой старости, драматург может работать не только с информантами-стариками, но и людьми, не имеющими необходимого жизненного опыта, однако рассуждающими на эту тему, опираясь на своё воображение или на какие-либо «косвенные» знания об образе и проблеме старости. Интервью проводится в форме беседы и с согласия информантов записывается на аудионоситель.

При расшифровке интервью из него исключаются вопросы. Далее перед драматургом встаёт проблема, как из монологических фрагментов интервью создать текст пьесы. Поскольку интервью, как правило, не содержит диалогов, пьеса выстраивается как соединение нескольких монологов, которые автор каким-либо образом связывает между собой, либо komponуются отдельные реплики из интервью на одну и ту же тему, взятых у разных информантов.

Вербатим-драматургия, безусловно, имеет свои особенности и отличается от традиционной документальной драмы. В традиционной документальной драме подлинный документ подчиняется конкретной художественной задаче, вследствие чего драматург может позволить себе вольное с ним обращение, допустить некоторые изменения «не авторских» компонентов в сюжете и в драматическом действии произведения. В вербатим-драматургии единицей документальности является неизменённость речевого образа рассказчика. Главное для вербатим-пьесы – отразить социально верно личность человека, который говорил. С этим связано использование в работе «технического инструмента» (чаще всего – диктофона), что, как и кино, и фотографию, делает вербатим-драматургию «инструментально зависимым» и отчасти «инструментально сформированным» искусством. Текст вербатим-пьесы ближе к реальному миру своей временной протяжённостью, соответствующей времени беседы интервьюера с информантами, да и конкретным местом работы с «донорами». Можно говорить об абсолютной достоверности хронотопа этих пьес.

При сценическом прочтении этих пьес практически отсутствуют декорации, нет грима и костюмов (иногда это носит характер условных «намёков», «символических примет»), что, согласно «Словарю театра» Патриса Пави, обычно свойственно «бедному театру»¹. Постановка их держится в основном на тексте и физическом присутствии актёра, использовании формы «читок» (чтение актёрами текста с листа) и стилизации языка под натуралистический диалог в качестве основных приёмов сценического действия. Целью игры актёра становится создание иллюзии полного тождества исполнителя с персонажем. Вербатим-пьесы часто являются монопьесами или пьесами с малым количеством действующих лиц. В них главное – не буквальное сходство с тем или иным конкретным человеком, а нечто, общее всем людям, поэтому они обращены к «внутреннему зрению» сидящих в зале, являют собой форму **интерактивного** искусства. Как и многие документальные пьесы прошлых лет, вербатим-драматургия возбуждает социально-активное чувство и может способствовать решению наболевших общественных проблем².

¹ Пави П. Словарь театра. – М., 1991. – С. 346.

² Так в своё время показы пьесы Анны-Девере Смит «Сумерки» («Twilight») способствовали примирению сторон во время расовых беспорядков в Лос-Анджелесе.

Важно, однако, отличать вербатим-пьесы от документальных пьес, созданных методикой «погружения» в ту или иную сферу жизни, когда автор проводит много времени в определённой среде и затем, на основании полученного жизненного опыта, пишет пьесу. В этом случае период сбора материала является подготовительным этапом работы над произведением, тогда как в вербатим-драматургии сбор материала является основной её частью, связанной с техникой и предполагающей использование полученного текста дословно, с минимальными отклонениями от оригинала.

Таким образом, вербатим представляет собой один из путей создания драматургического произведения на документальном материале и не исключает иных, альтернативных методов театральной документалистики. Однако, будучи явлением новым и экспериментальным для русских драматургов, вербатим вызвал интерес и вдохновил многих авторов на создание разных по тематике, жанру и степени документальности произведений.

Русский вербатим. Чем же привлекает вербатим русских драматургов? Почему он вызывает интерес у театральных критиков, журналистов, у зрителей, наконец? Однозначно ответить на эти вопросы сейчас, когда явление вербатим-драматургии у нас только формируется, нет возможности. Во всяком случае, каждый участвующий в проекте усматривает новые возможности разговора о мире, о проблемах, которые чаще всего остаются за рамками традиционного драматургического творчества.

Например, первая отечественная вербатим-пьеса (и одноимённый спектакль) – «**Сначала геологи... (Угольный бассейн)**» была создана участниками кемеровского театра «Ложа» по интервью с шахтёрами в городе Берёзовский (Кузбасс). Из этой, далеко не «производственной» пьесы, мы узнаём много о шахтёрском быте, опасностях пребывания под землёй, о выработанных веками приметах и предрассудках, о трагическом и смешном в рассказанных шахтёрами байках.

Текст пьесы «**Солдатские письма**» челябинской Мастерской новой пьесы «Бабы» основан на подлинной переписке солдат с их жёнами, невестами, сёстрами, матерями, на интервью актрис с этими женщинами. В пьесу включены стихотворения, сочинённые солдатами во время службы и т.д. Пресса отмечала поразительную искренность и человечность спектакля.

Режиссёр-документалист **Галина Синькина** собирала материал для своей пьесы «**Преступления страсти**» в Шаховской женской колонии строгого режима путём опроса женщин, мотивом преступления которых была любовь. Автор следовала всем принципам создания документального текста в технике вербатим, сохранив манеру поведения, своеобразную логику мышления и «языковую палитру» своих героинь.

Материал для пьесы «**Цейтнот**» драматург **Е. Садур**, режиссёр **Георг Жено** и молодые актёры получили из интервью с солдатами, воевавшими в Чечне и находящимися на излечении в реабилитационных центрах. Причём создателей проекта удивило то, что их «информанты» предпочитали уходить от тяжёлых воспоминаний и рассказывали больше анекдоты, забавные случаи из нелёгкой, страшной жизни на войне – видимо, своеобразная форма психологической самозащиты.

М. Курочкин и **А. Родионов** длительное время (в течение двух лет) общались с московскими бомжами, посещали ночлежки, подвалы, пункты раздачи бесплатной еды, «осваивали семантическое богатство русского мата» и в итоге написали пьесу

«Бездомные», ставшую впоследствии основой спектакля «**Песни народов Москвы**», поставленного в Театре. doc в форме кабаре-концерта, где сквозь иронию и внешне весёлую форму сумели дать почувствовать трагизм проблемы: всеобщее безразличие к судьбам этих людей. М. Курочкин так определил главную задачу проекта: «дать жёсткую картину, где неприятно выглядит даже сам автор. Потому что он-то пойдёт дальше, не будет менять жизнь этих бомжей. Он тоже виноват перед ними». Как отмечал «Еженедельный журнал», в результате добровольного пребывания авторов «на дне» сложилась «остроумная, трогательная пьеса с нехитрой, но бесспорной моралью – бомж тоже человек».

Пьеса Е. Исаевой «**Первый мужчина**» – первый опыт известного поэта и драматурга в технике вербатим. Поначалу была определена тема – «взаимоотношения в семье, переходный возраст, самоутверждение» и т.д. Драматург и её помощницы, студентки ВГИКа с первых же интервью натолкнулись на шокирующий материал о взаимоотношении отца и дочери. Е. Исаева рассказывала, что не у каждой из её «информационных доноров» (их около 15 человека) была интимная связь с отцом, но у каждой были сложные комплексы по отношению к их отцам, противоречивые и приносящие боль чувства, «от безумной преданной всепрощающей любви до тяжёлой холодной ненависти». В пьесе даны истории трёх героинь, в чём-то похожие: отношения с отцом в детстве, взросление, собственно инцест, ссоры с отцом и в итоге всё же прощение. Попутно это и разговор о неблагополучных семьях, где возможны подобные трагедии. Не случаен крик одной из героинь, в котором выплеснулась накопившаяся боль: «Если вы не любите друг друга – зачем вы рождаете детей?!» В критике прозвучало мнение о спектакле по этой пьесе как о самом «безжалостном». Однако, предваряя публикацию пьесы в журнале «Новый мир», Е. Исаева объясняла, напротив, гуманную цель создания такого текста: «Потом я поняла, что именно эта «глубинная запрятанность» и тяготящая многолетняя саднящая рана требовала вербального воплощения, «проговорённости», и разговор приносил облегчение... Если среди нас есть какой-то процент женщин, страдающих «на эту тему», то они должны понимать, что их проблема волнует не их одних, они должны понимать, что с «этим» можно жить, что «это» можно преодолеть и найти выход помимо самоубийства»¹.

Конечно, одной из главных особенностей и в то же время одной из главных проблем вербатим-драматургии является предельная приближённость языка пьесы к реальному потоку разговорной речи изображаемой среды. «Идея, выдвигаемая документальным театральным жанром, и состоит, по сути дела, в том, чтобы выйти за рамки письменного языка за счёт устной речи. А так как речь идёт о драматургии, то, чем подлиннее устная речь, тем действеннее она является для театра. И методика «документального театра» даёт как раз возможность органично внести вербально выраженные реалии в сегодняшнюю литературу», – утверждает одна из участниц проекта «Документальный театр» Аглая Романовская².

Итак, стремление обновить театральный язык – одна из главных задач современной документальной драмы, причём обновить за счёт введения в текст вербатим-пьес необработанной, живой разговорной речи, часто насыщенной сниженной и обсценной лексикой, просторечием, обилием «слов-паразитов». Таким образом, в вербатим-пьесах провокативны и эпатажны не только затронутые темы, но и язык. О табуированной лексике многих документальных пьес идут оживлённые споры.

¹ Новый мир. 2003. № 11. – С. 119.

² Романовская А. Русский вербатим // Литературная газета. 2000. 1 – 7 марта.

В частности, в рамках спецпрограммы фестиваля «Новая драма-2003» прошёл день «Документального театра», где дискутировалась эта проблема. Приводились примеры документальных пьес, в которых ненормативная лексика отсутствует вообще («Первый мужчина», «Про мою маму и про меня» Е. Исаевой). Одним словом, интерес к вербатим-пьесам у части наших драматургов и режиссёров вызван, по образному выражению Кирилла Серебренникова, тем, что «...драматургии необходима живая речь, живая фактура, звук, нерв жизни».

Следует отметить также, что русские вербатим-пьесы, в отличие от западных, не перерастают в грандиозные шоу на ту или иную социально острую тему, а скорее тяготеют к русской классической традиции. Для нашей драматургии техника «вербатим» не стала самоцелью. Не случайно коллеги из театра «Ройял Корт» упрекают русских драматургов в «излишней художественности» и «недостаточной документальности». Особенно ощутима разница между первыми опытами вербатим-пьес и недавно написанными документальными произведениями наших драматургов. Авторы часто дописывают тексты, наполняют бытовые монологи-интервью «символическими смыслами», выискивают в них сюжетные нити, находят материал для создания психологических характеров. В них реже встречаются обобщённые, безмянные персонажи, типа «Первый», «Второй», «Молодая женщина» (или шахтёр, или бомж, или мужик-рыбак). Так, авторы вербатим-пьесы «Гей», основанной на материалах гей-чатов в Интернете, А. Варганов и С. Калужанов утверждают, что наличие у их героев имён, хотя бы даже прозвищ («ников»), показ в пьесе развивающегося чувства, внутреннего душевного движения создают в достаточной степени традиционное драматургическое произведение. Спектакли по некоторым документальным текстам обретают жанровые очертания (например, «Большая жвачка» А. Варганова и Р. Маликова поставлена как пародия на некоторые телевизионные ток-шоу, точнее, на «кухню» их создания, а пьеса Е. Исаевой «Первый мужчина», несмотря на чистый документализм, пронизана лирико-трагедийными мотивами).

В большинстве своём, пьесы, созданные в рамках проекта «Документальный театр», идут на сцене нового Театра.doc, составив основную часть его репертуара.

Проект «Документальный театр» и его сценическая площадка Театр.doc являются в настоящее время средоточием театрального и драматургического эксперимента, который вызывает повышенный интерес и, конечно же, как всё новое, рождает споры и неоднозначные оценки. Конечно же, ему трудно состязаться в материально-технической оснащённости с недавно возникшим Театральным центром СТД «На Страстном». Однако есть в этом подвальчике своя неповторимая притягательная аура. Е. Гремина пишет о нём как о театре «бедном и независимом»: «Здесь в одном спектакле можно видеть признанных звёзд, в другом – никому не известных непрофессиональных артистов... Одни критики издеваются над нашей нищетой и демонизируют нашу скандальность, другие видят в нас продолжателей традиций великой русской культуры с вниманием к голосу маленького человека, но и наши друзья, и наши враги стремятся придти к нам на премьеру. Здесь ведёт семинар по драматической импровизации великая Людмила Петрушевская и глумятся над публикой вокзальные беспризорники. Здесь Ингеборга Дапкунайте читает на публике пьесу заключённой Екатерины Ковалёвой, бывшие заложники Норд-Оста вспоминают, как они спаслись, а политтехнологи учат нас, как обустроить Россию... и иногда, очень редко, но не реже, чем в самом лучшем театре,

случаются у нас на самодельной сцене волшебные моменты настоящего искусства. Которое, как известно, приходит и уходит, когда хочет»¹¹.

Евгений Гришковец – «человек-театр». Явление Евгения Гришковца театральному миру произошло в конце 1990-х годов, причём как-то неожиданно, «вдруг». Драматург, актёр, режиссёр в одном лице довольно быстро сделался героем множества интервью, критических статей и рецензий на его необычные тексты и спектакли. Критики буквально соревновались в определении специфики его театральных творений, пытаясь соотнести их с каким-либо известным методом или направлением в искусстве. Его часто называли «новым русским сентименталистом», «театральным романтиком», «королём моноспектакля» – вообще «человеком-театром». Пьесы его определяли как «документальные» пьесы-импровизации, как «театральный аналог довлаговской прозы», как произведения «русского народного Пруста» и т. д. Евгений Гришковец стал открытием и лауреатом ряда престижных театральных фестивалей и драматургических конкурсов. А началось это довольно стремительное завоевание театральной Москвы со спектакля «Как я съел собаку», «премьерный» показ которого состоялся в курилке Театра Армии для полутора десятка зрителей, среди которых были друзья и знакомые автора, актёры, критики.

До этого в биографии Евгения Валерьевича Гришковца был город Кемерово, в котором он родился (1967), где по окончании школы учился на филологическом факультете Кемеровского государственного университета (с 1984-го). Процесс обучения был прерван трёхлетней службой в Тихоокеанском флоте, на острове Русском, о которой в своих многочисленных интервью Гришковец отзывается неоднозначно: то как о зря потерянном времени, а чаще – как о суровой школе жизни для будущего драматурга. Вернулся со службы, по его признанию, в совершенно иную, «перестраивающуюся» страну. Пережил немало разочарований и сомнений, искал себя в новых обстоятельствах, прибегая к методу «проб и ошибок» (что стоил, например, «побег» из страны в Берлин, в поисках «лучшей жизни»).

Важным событием в судьбе Гришковца явилось создание им по возвращении в университет студенческого театра «**Ложа**». В 1990 году он собрал вместе семерых студентов разных кемеровских вузов, чтобы сделать спектакль по роману Стивенсона «Остров сокровищ». По признанию самого организатора, никто из них «никакого представления о театре не имел», если не считать увлечения самого Гришковца пантомимой ещё в школьные годы и попытки его получить театральное образование в ГИТИСе уже в годы работы в «Ложе», когда у него сформировалась концепция своего театра. ГИТИС был скоро оставлен, обманув ожидания: «наших режиссёров и актёров обучают навыкам, вместо того, чтобы формировать личности». «Ложа» как официальный, самостоятельный театр, была признана в 1991 году. За годы своего существования (до 1998-го) театр почти ежегодно выпускал по новому спектаклю. Первый из них – «Мы плывём» – полностью построен на пантомиме. В последующих спектаклях («Постоянное единственное число», «Титаник», «Полное затмение», «Осада», «Люди в поисках гармонии» и других) актёры «заговорили», Гришковец, по его признанию, «шёл за словом, а не за драматургическими или режиссёрскими задумками». Спектакли театра выезжали на различные фестивали, проходившие в стране и за границей, и довольно неплохо принимались зрителями. Правда, определить их необычность, непохожесть на

¹¹ Гремина Е. ТЕАТР.DOC – 2 года работы // В кн. Документальный театр. Пьесы. – М., 2004. – С. 3.

традиционные театральные постановки было затруднительно. В Перми, например, афиша назвала «Ложу» театром «интеллектуальной клоунады».

Сам Гришковец поначалу на сцену не выходил вообще, работали актёры, получая от него руководство к действию, идеи, темы, рассказы, которые они должны были воплотить в сценическое действие. Главной их задачей было не заучивать готовые тексты, а произносить их как бы от себя. Гришковец предпочитал работать с «незафиксированными текстами» (этот принцип коллективной «импровизации на тему» Гришковец применил в созданном им на Малой сцене МХАТа спектакле «Осада», уже давно распрощавшись с «Ложей»). Однако в 1998 году театр Гришковца распался, сам он ушёл из него и, более того, уехал из Кемерова в Калининград. Тому был ряд и творческих, и экономических, и чисто психологических причин, многие из которых объясняются в последующих текстах драматурга (прежде всего в пьесе «Город»). Для Гришковца Калининград оказался тем благословенным городом, где «можно ходить по улицам и заглядывать людям в глаза». К этому времени в его творчестве сложился образ того героя, который очень скоро покорит фестивальную Москву и широкого зрителя, того самого героя, которого Гришковец впервые представил, как уже говорилось, узкому кругу людей в небольшой курилке Театра Армии.

Впервые официально «человек-театр» Гришковец появился в Москве на первом фестивале NET («Новый Европейский Театр») с пьесой «Как я съел собаку» в 1998 году. Тогда на сцену вышел человек в матросской форме, чтобы поговорить со зрителями и конкретно с каждым сидящим в зрительном зале о том, что порой заботит любого из нас: о том, что делать со своим прошлым; как непросто разобратся с ощущениями, с пониманием «взросления»; о «физическом неуюте взрослой жизни»; о потере дома как о потере Родины и о многом другом. Через год, на втором NETe, он показал свой следующий моноспектакль «ОднoврЕмЕнно», более сложный по замыслу, онтологический: об ощущении человека частичкой, составляющей субстанцией огромного мироздания. Оба спектакля были отмечены как новаторские. В 1999 году он получил премию «Антибукер» как драматург, хотя себя драматургом не считал. Вообще жюри конкурсов и фестивалей с трудом находили слова для определения профессиональной принадлежности «номинанта», ибо ни одна из театральных профессий не могла полностью отразить то, что он делал на сцене. Названия этому придумано не было. Весной 2000 года Гришковец получил «Золотую маску» в номинации «Новация» и приз критики. Говорил, что «испытал удивление» и «долго не проходящий шок». В 2001 году Евгений получил молодёжный грант премии «Триумф». Одним словом, начался обвальный успех и мода на Гришковца. После церемонии награждения премией «Триумф» З. Богуславская в своём эссе о Гришковце написала о секрете его популярности: «В чём же зарыта собака его успеха? В интонации. Уже узнаваемой. Его сочинения игнорируют любой пафос, он живёт, не повышая голоса, оппонируя бесконечному бахвальству официоза, ложному самообольщению».

Творчество Евгения Гришковца не стоит, однако, на месте, и в последние годы на смену монодрамам стали появляться пьесы «диалогические», более приближённые к традиционной драматургии, рассчитанные не на одного, а нескольких исполнителей: «Записки русского путешественника», «Зима», «Планета», «Город». Гришковец-актёр всё реже появляется на сцене в спектаклях по своим пьесам, но Гришковец-писатель и театральный организатор ищет новые сферы приложения своим проектам.

Монодрамы. Традиции и новаторство. Две первые пьесы Гришковца: «Как я съел собаку» и «ОднорвЕмЕнно», исполняемые со сцены исключительно самим автором, стали его визитной карточкой. Именно в них сложились, окончательно определились метод и стиль «нового русского сентименталиста». Появившись прежде всего в сценическом исполнении, эти тексты значительно позже были перенесены на бумагу, вопреки привычному движению готового текста к сцене. Автор, уступая традиции, напечатал эти пьесы, рассматривая их как альтернативу спектаклям, которые живут сравнительно недолго, как «спектакли наоборот»: «...это просто мои тексты. Мне не нужно даже и вспоминать, и если я вдруг что-то забыл или не воспроизвёл в каком-то спектакле, в них появилось что-то другое». То есть тексты-монологи, почти лишённые привычных ремарок, не могут дать полного представления о том, что происходит на сцене при исполнении спектакля самим автором. Во-первых, главное, на что указывает автор в опубликованных текстах пьес, – это возможность **импровизации**, «вольного обращения» с текстом. «Текст можно дополнять собственными историями и наблюдениями. Те моменты, которые особенно не нравятся, можно опускать...» – предвещает он публикацию пьесы «Как я съел собаку». И уже совершенно невозможно изобразить с помощью напечатанного слова **пантомимический ряд** спектаклей. В моноспектаклях Е. Гришковца «жест интонирует и завершает слово». Причём «жест» понимается здесь широко, объединяя «всю несловесную конкретность диалогического поведения персонажа (мимика, интонация, телодвижение, собственно жест)»¹.

Жанр монодрамы не является изобретением, открытием Гришковца. Он существует в мировой драматургии довольно давно и обладает рядом устойчивых признаков. Согласно определению, данному в «Литературной энциклопедии терминов и понятий»², «монодрама – драматическое произведение, исполняемое одним актёром» (классический пример – сцена-монолог А.П. Чехова «О вреде табака»). Однако в начале XX века монодрама была предметом многочисленных споров, толкований, театральных экспериментов. Тогда же была создана и первая оригинальная теория монодрамы, изложенная в реферате драматурга и теоретика театра Н.Н. Евреинова «Введение в монодраму»³. Не ограничивая количество персонажей в таких «представлениях», Евреинов настаивает, однако, на том, что все изображаемые лица должны быть увиденны через призму душевного состояния героя, более того, главный «действующий», в свою очередь, видится зрителем таким, каким он кажется себе в тот или иной момент. То есть на первый план в монодраме выдвигается психология⁴. Подобного взгляда на монодраму придерживался и режиссёр А.Р. Кугель, по выражению которого, монодрама – «различные модификации одного сюжета», разнообразие которого идёт от психологии, она же, наряду с сознанием, и становится предметом нового театра: «основой монодрамы становится то же самое право каждого видеть по-своему, которое получило столь широкое признание в изобразительных искусствах»⁵. Вяч. Иванов, один из лидеров символизма,

¹ Вайман С. Драматический диалог. – М., 2003. – С. 25.

² М., 2003. – С. 586.

³ Напомним его определение монодрамы: «Под монодрамой я хочу подразумевать такого рода драматическое представление, которое, стремясь наиболее полно сообщить зрителю душевное состояние действующего, являет на сцене окружающий мир таким, каким он воспринимается действующим».

⁴ Евреинов Н.Н. Введение в монодраму. – СПб., 1909. – С. 7 – 8, 15.

⁵ Кугель А. Утверждение театра. – Изд-во журнала «Театр и искусство», 1923. – С. 196 – 201.

в недрах которого, по мнению многих историков литературы и театра, вызревала идея монодрамы как формы выражения авторского мировидения, писал в книге «Борозды и межи»: «В наши дни наряду с объективным центром, стягивающим воедино сочувственные токи театрального коллектива, возникает и утверждается на сцене энергетический центр иного типа – центр субъективный. Объективная драма уступает место субъективной, её личины становятся масками её творца, её предметом служит его личность, его душевная судьба»¹.

Как можно заметить, возникает целый ряд ассоциаций в этих суждениях начала XX века с тем, что делает сейчас драматург и исполнитель своих текстов Евгений Гришковец. Так, например, в одной из недавних статей о его творчестве было замечено, что он «из собственной судьбы делает пьесу, из себя самого – персонажа». И ещё одну особенность монодрамы как её понимали теоретики и практики начала XX века, можно наблюдать в текстах Е. Гришковца: автор совершает «рейд во внутреннюю речь человека». Сбивчивое и прерывистое повествование в его пьесах часто тоже называют «потокосознанием» и «внутренними монологами». Собственно, жанр монодрамы в современной отечественной драматургии представлен довольно широко и в различных его вариантах. Достаточно вспомнить «Стакан воды» и «Песни XX века» Л. Петрушевской, «Шерочка с Машерочкой», «Пишмашка» и «Американка» Н. Коляды, «Чёрный квадрат» М. Розовского и многие другие. Однако пьесы Гришковца имеют неповторимую, легко узнаваемую интонацию и полюбившегося зрителям героя, «универсального человека», близкого и понятного многим, героя, «отдельного» от автора пьесы (примерно так же, как не сливаются воедино поэт и его лирический герой).

Герой-рассказчик в монопьесах Евгения Гришковца – «молодой человек 30–40 лет», довольно нескладный, неловкий, во многом наивный. Он постоянно путается в словах и вообще смущается оттого, что не может не говорить, что настал момент, когда ему необходимо высказаться, однако он не уверен, что будет услышан и понят. Всё, что составляет текст пьесы, является монологом этого единственного героя, но говорит он преимущественно о чувствах и ощущениях, которые, по-видимому, в данный момент владеют им, и он мучительно пытается разобраться в их истоках, причинах. Это могут быть неожиданные «прозрения», открытия «вдруг» чего-то, нарушившего привычный ход жизни и мыслей. Как будто человек остановился, внезапно почувствовав что-то, от чего у него перехватило дыхание.

Так, в пьесе «**Как я съел собаку**» герой рассказывает о своей службе во флоте, это становится сюжетной канвой пьесы, которая держит текст единым целым. Герой вспоминает различные моменты из той жизни, смешные и грустные, нелепые и непонятные, делится своими переживаниями со зрителем. В основу композиции положен ассоциативный принцип повествования. Эпизоды из жизни на острове Русском постоянно перемежаются воспоминаниями из детства и юности, которые как будто бы сами складываются в отдельный сюжет, но совсем не случайны. Возникая в памяти героя, они помогают ему донести главное, во имя чего произносится монолог: «я расскажу о человеке, которого теперь уже нет, его уже не существует, в смысле – он был раньше, а теперь его не стало, но этого, кроме меня, никто не заметил... на самом деле тот «я», который сейчас это рассказывает – это другой человек, а того уже нет и у него уже нет шансов вновь появиться... Короче, мне пришлось, или довелось, служить 3 года на тихоокеанском флоте... Вот какой

¹ Иванов Вяч. Борозды и межи. – СПб., 1916. – С. 284.

был человек»¹. Видимо, вернувшись из армии и проснувшись на следующее утро у себя дома, он **вдруг** понял: больше нет ни дома, ни его самого, таких, какими были раньше. И именно это «открытие» стало реальным толчком к тому, чтобы попытаться осознать и как-то определить то, что с ним произошло. Для того и необходимо было рассказать всё о службе на Русском, чтобы подчеркнуть: это время послужило водоразделом между «Я», которого уже нет, и «Я» нынешним. В частности, эпизод «поедания» собаки, приготовленной корейцем-сослуживцем Колей, можно воспринять как своеобразный обряд инициации, сопутствующий акту перехода из детства во взрослое состояние. «Я ел, ел, понимал, понимал, что внутри меня, в желудке, уже находится кусок этого доверчивого и беззащитного существа, которое, наверное, перевернулось на спину, когда Коля подманил его, и виляло хвостом... Ел, пытался ощутить бунт в себе, а мне... было вкусно... Ел... А раньше не смог бы... Раньше... То есть один человек думал, другой – ел. Тот, который ел, был более... современным... то есть, лучше совпадал со временем»².

Удивительно, но герой, перенесший во время службы немало обид и унижений собственной личности, жалеет не себя, а прежде всего своих родных, потому что у них нет больше его – прошлого, которого они любят и ждут. Они посылали письма и посылки «тому, кто махал им рукой из уходящего на восток поезда... А этого мальчика уже нет. Посылка пришла не по адресу. Она пришла не к их милому, единственному, умному мальчику. А к одному из многих грязных, затравленных и некрасивых пареньков, который имеет порядковый номер и... фамилию... эту фамилию один раз в сутки выкрикивают на вечерней поверке...»³. Но тема «взросления» – не единственная в откровениях героя «Собаки...». Герой делится ещё одним открытием, которое «там... на службе... почувствовал, а потом и понял»: «Родина и страна, в которой ты родился – не одно и то же». Пьеса рассказывает о том горьком смятении, которое обнаруживает в себе человек, потерявший «свою страну» и попавший в чужой мир. Маленькая «рыбка с хвостом», которой совсем недавно был человек, попадает в мировой океан жизни, в котором можно столкнуться с теми ощущениями, каких не испытывал в прошлом, а именно с тем, «что тебя могут не любить» (!). Отсюда – растерянность перед будущим. «И жизнь была раньше какая? Вот такая: надо закончить школу – это значит впереди экзамены, сложный выбор института и пр. Потом ожидание армии, от которой никуда не деться, потом, на службе, постоянная мысль о доме... В смысле, вся жизнь была накануне чего-то... А... а... а теперь всё... впереди никаких канунов... Живи и живи... а не хочется... а как... А ещё потом появилось время... и ощущение, что оно движется... уходит, в смысле»⁴. Понятно, что нужно осознать нынешнюю жизнь как этап на пути к чему-то, то есть это поиски опоры, смысла существования, который герой в данный момент утратил и не может найти для себя. Причём конкретные реальные будни переплетаются в сознании героя с ощущением одновременного пребывания его в космическом пространстве. Как было в детстве: «бегать-бегать, а потом упасть в снег и увидеть, ВДРУГ, ночное небо, звёзды, и думать о бесконечности, в смысле, там за звёздами – ещё звёзды, ещё, ещё, и так... бесконечно... и вдруг, ... «БЕСКОНЕЧНО», как взрыв. Перехватывает дыхание...»⁵. «Вселенские

¹ Гришкова Е. Как я съел собаку и другие пьесы. – М., 2003. – С. 8.

² Там же. – С. 40.

³ Там же. – С. 41.

⁴ Там же. – С. 42.

⁵ Там же. – С. 26.

масштабы» и предельно малые величины удивительным образом сосуществуют в едином мироздании: маленький человечек – в бескрайней Вселенной; корабль – в мировом океане; рядовой матрос, отслуживший свой срок во флоте – и весь Российский флот, «от Петра Первого, Ушакова, Нахимова»...

Пьеса «Как я съел собаку» интонационно очень сложна: комическое здесь переплетается с грустным, печальным, трогательным. Правда, недавно записанная на диск «звукопьеса», несёт больше грусти, чем сценический её вариант в исполнении Гришковца. Возможно, дело в музыкальном сопровождении текста на диске, а также – в отсутствии живой смеховой реакции зрительного зала, бурно сопереживающего на каждом спектакле очень понятному, полюбившемуся всем и каждому персонажу.

Монодрама «**ОдноврЕмЕнно**» показывает героя в момент, когда он озадачился вдруг осенившей его мыслью о явлении «одновременности» и пробует почувствовать, ощутить: что может происходить в микро- и макрокосмосе в каждую секунду, параллельно и одновременно, осознать всё течение жизни, «в одном мгновении увидеть вечность» (У. Блейк). Не случайно два заглавных «Е» в названии: автор предлагает два варианта ударения и, соответственно, разные смысловые нюансы слова.

В пьесе нет сюжета, какой-то истории, цементирующей текст. Всё пространство здесь заполнено удивлением, рефлексиями, часто похожими на «самокопание». Герой пробует разобраться, как можно, например, забыв портфель дома, мгновенно представить и вспомнить все места, где сегодня был, где мог его оставить, или как вообще в мире в данный момент «тыщи самолётов летят... А в морях тыщи кораблей, сотни подводных лодок... Поезда едут, железнодорожники на своих локомотивах туда, обратно... сотни пожарных сейчас тушат пожары, прямо сейчас... и ещё прямо сейчас... прямо сейчас, где-то идёт война»¹. Герой перебирает эти многочисленные жизненные «или», «и ещё», анализируя ощущение «одновременности» происходящего в той или иной ситуации. «Бессмысленно об этом думать всё время, зато можно почувствовать», – резюмирует он и на протяжении пьесы пытается достигнуть этого сам, а заодно помочь разобраться во всём этом и зрителю/читателю. Для этого важно, отвлекшись от своего конкретного существования, ощутить себя живущим на Планете, в каждом уголке которой непрерывно что-то происходит, так же, как и во Вселенной. Не в меньшей степени удивительные вещи совершаются и на планете по имени ЧЕЛОВЕК. Так, разбирая анатомическую схему строения человека, герой ощутил, что распадается на «Я», мыслящее и чувствующее, и «не Я». При взгляде на себя со стороны он не принимает своего изображения и своего голоса на видеоплёнке (это «не Я» и голос не мой, «чужой»). Просто есть «мой желудок», «мои руки» «мои ноги», «мой мозг» – но всё это – «не Я». «А где Я?» Всё это бессмысленно объяснять, ибо «так уж устроено», но можно почувствовать.

Герой в конце пьесы сокрушается, что не смог рассказать об этом так, как следовало бы сделать: «СРАЗУ. И всё в одну секунду». И призывает на помощь пантомиму, отличного помощника, чтобы «сделать невидимое (то есть чувства, ощущения) видимым». Великий мим Марсель Марсо определил феноменальное свойство пантомимы так: «Когда всю жизнь разложишь на составляющие элементы, молчание становится говорящим». Разложив на составляющие свои ощущения, герой Гришковца, как свидетельствует заключительная ремарка, «подходит

¹ Там же. – С. 241.

к вентилятору и включает его. Подвешенные картонные самолётики начинают раскачиваться. Рассказчик возвращается к анатомической схеме и некоторое время стоит. На голове шлем, в руках микрофон и меч, рядом схема...»¹ Читатель к этому времени уже знает об ощущениях и чувствах героя в связи с мыслями о том, как человек устроен, в связи самолётами, которые сейчас где-то одновременно летят, множественными военными очагами в разных концах планеты, знает о его мечтах и главном желании – почувствовать происходящее в мире всё сразу, в одну секунду. В итоге мучительных поисков ответа на главный вопрос: что значит жизнь конкретного, обыкновенного, нормального человека в сложном, огромном мире, часто непостижимом, нелогичном, жестоком, – герой, вслед за автором, приходит к выводу, что ничего важнее её, этой единичной и всякий раз уникальной, неповторимой человеческой жизни, на свете по-прежнему нет, что жизнь человека – главная ценность и «путешествие» во внутренний мир человеческой души не менее интересно, чем путешествие во Вселенной.

Пьесы «Как я съел собаку» и «ОдноврЕмЕнно» трудно себе представить в чьём-либо исполнении, кроме авторского. Они неотделимы от его интонации, свободной текстовой импровизации и всего комплекса «внесловесного» поведения на сцене. Не случайно Гришковец признавался, что «писание пьес – нарушение естественного существования на сцене», что ему всегда было сложно записать и уж тем более опубликовать свой текст, и он долго не делал этого. Истинное восприятие этих текстов происходит только на слух, как и восприятие музыки, которая в жизни автора занимает особое место.

Не случайно Гришковец называет свои спектакли «два часа жизни с этим залом». Монологи по форме, пьесы эти – диалоги по содержанию. Рассказчик явно обращается к залу, рассчитывая услышать ответное сочувствие и согласие всех и каждого, к кому он апеллирует. Мы не слышим, но ощущаем эти ответные реплики, например, в финальной сцене «Собаки...», когда герой, уже уходя со сцены, улавливает этот контакт со слушателями: «У меня в жизни этого уже не будет. Никогда!... Никогда. Но раньше было как-то... я не знаю... а домой пришёл, а дома нет! Ну, в смысле... что ли... Но с другой стороны, чего жаловаться-то... Очень многие, ведь. Просто в моей жизни этого не будет... И совсем даже – необязательно... А дома нет...»

Просто... ну, нужно как-то понять, разобраться... Ведь что получается, или... Хотя конечно, ничего не попишешь... оно всё так... конечно.

Да! Да, да, да, я и сам так думаю...

Не стоит... это ведь...

Я бы не стал так однозначно

Я не настаиваю

Это уж – как хотите...»².

Неповторимость интонации в печатном варианте пьес-монологов Евгения Гришкова передаётся разными средствами. Так, прерывистость речи человека, с трудом подбирающего слова, обозначена многоточиями, вводными словами, частыми паузами, повторяющимися словами и междометиями, эти паузы заполняющими – всё это вместе даёт представление об эмоциональном состоянии рассказчика: «Одни. В западне! Против всех! Ёё...ё...ёлки..и! И тогда уже... кроме шуток. Тогда уже... Если кругом враги... Тогда – ооо..о..о..о!» («Как я съел собаку»); «Скоро Новый

¹ Там же. – С. 266.

² Гришковец Евгений. Как я съел собаку и другие пьесы. – С. 46–47.

год. А точнее новый Век... И вот осталось 3 минуты... И вы судорожно крутите проволочку на шампанском, и вот-вот зазвонят часы, и у вас в голове: «Ого-о... так, так, так, так... вот уже сейчас, прямо шас, шас, надо загадать желание... чего же я хочу, чё хочу...»... и в это время часы – бабах! – шампанское – бабах! – все – ура!.. На площадях – салюты... И вот так по миру, по часовым поясам, Новый Век...» («ОдноврЕмЕнно»).

Одним словом, разговорная интонация, доверительность, исповедальность монологов обыкновенного человека – яркая, узнаваемая черта «театра Евгения Гришковца». Правда, несколько по-особому написана пьеса «Дредноуты», по жанру тоже монодрама, ставшая основой новой формы театрального действия – «клубного спектакля», который Гришковец играет в московском клубе «Огород». Называя «Дредноуты» «пьесой для женщин» и «самым отчаянным в смысле его открытости» спектаклем», автор выходит на сцену, чтобы поговорить не банально, не стёртыми от частого и равнодушного употребления словами, без ложного пафоса о вечной проблеме «мужчины и женщины», точнее о загадке-«иероглифе» мужской и женской психологии, о подвиге и его необходимости в жизни человека, о войне, о Родине. Автор делится своими впечатлениями от множества прочитанных им книг о военных кораблях и их мужественных экипажах: «А книги про корабли женщины не читают... А, между прочим, именно в книгах про корабли... и про мужчин есть такая информация, которую не найти нигде... ни в романах, ни... Нигде не найти!.. Там, в книгах про корабли, есть много про мужские мечты, иллюзии, амбиции... И есть описание! Да, да, описание мужчин в том состоянии, в котором женщины мужчин никогда не видели. Описание того, как они, мужчины, умирали. Умирали в бою... Если бы женщины прочитали Эти книжки, то им, может быть, стало бы лучше и легче. Может быть, они с большей надеждой смотрели бы на нас...»¹.

Вечная тема «мужчина и женщина» звучит здесь проникновенно и грустно потому, что на самом-то деле абсолютное понимание здесь недостижимо: «всем Этим кораблям в семье не место». И далее следует, как извиняется рассказчик, «графоманский текст», лирическая метафора, вбирающая в себя весь смысл пьесы: «Однажды я плыл на корабле и видел, как идёт снег в море... Мне было жалко снег. Снег падал большими хлопьями и сразу исчезал. Он даже не таял, не превращался в жижу на асфальте. Нет. Он просто падал в море и исчезал. Сразу.

А ещё этого никто не видел. Никто не видел этого снегопада. Этого бесконечного разнообразия миллионов снежинок и причудливых траекторий их падения. Снег исчезал ни для кого.

И только некоторые снежинки могли немного полежать на палубе нашего корабля. Немного полежать и растаять на палубе...»² – именно этому снегу, исчезающему в океане, уподобляются в пьесе моряки, капитаны, офицеры военных морских сражений, умиравшие за родину, за флаг, который, несмотря ни на что, трепетал на флагштоках дредноутов, которые у Гришковца воспринимаются тоже как живые существа. И подвиги их часто были незаметны, неизвестны, иногда бессмысленны, но так необходимы. Совершённое героическое действие куда больше может сказать о чувствах, чем слова, которые поистёрлись. Как сложно подобрать слова мужчинам для женщин, «куда легче построить прекрасный дредноут, выйти на нём в море и там погибнуть в бою с таким же дредноутом». И главное – умереть не в своём нелепом и конкретном облики, а умереть в виде прекрасного крейсера, а

¹ Гришковец Е. Как я съел собаку и другие пьесы. – С. 272.

² Там же. – С. 274.

ещё лучше – дредноута», потому что мужчина это «не бог знает что, а загадочный иероглиф», и каждому хочется быть «хотя бы красивым иероглифом», «красивым, сильным, таким лаконичным, и, как минимум, лучшим из десяти тысяч, на вид точно таких же». Всё существование такого загадочного знака сводится к постоянному стремлению что-то значить в жизни женщины, привлечь её внимание и заставить поверить в искренность любви, в то, что прекрасный узор на морозном окне оставлен ЕГО дыханием, в то, что матрос на мачте корабля машет флажками «не просто так», а «сообщает что-то о любви», «что и он сам, и его флажки, и мачта, и корабль – всё это знаки любви».

Пьесы в форме диалогов. В последующих за монодрамами пьесах Евгения Гришковца («Планета»), «Записки русского путешественника», «Зима», «Город») появляются два и более персонажей. Невидимый, но ощущавшийся в монологах рассказчика собеседник здесь «материализуется». Правда, изменения эти скорее чисто внешние и условные, потому что манера повествования, исповедальность, въедливое «самокопание» героев остаются теми же. Такое впечатление, что диалоги в пьесах этого ряда, те же монологи, только разделённые между другими персонажами, во многом *alter ego*, двойниками основного героя. Часто «разговоры о жизни» в этих пьесах становятся спорами, столкновениями разных мнений, разных жизненных опытов, а иногда двух сторон собственного «Я».

Первым отступлением от монодрамы можно было бы назвать «Планету» (в ней всё ещё действует знакомый герой и только изредка появляется героиня, «женщина в окне»), хотя эта пьеса написана позже «Диалогов к «Запискам русского путешественника»». Есть в драматургии Е. Гришковца «скользящие», «сквозные» темы, мотивы, которые то и дело возникают в разных его пьесах: тема «города», поисков своего «Я», мотив одиночества и надежды на его преодоление, тема мужчины и женщины. В «Планете» такой темой становится ЛЮБОВЬ.

Мужчина в этом мире старается сделать всё для Женщины, чтобы ей не было неуютно. Он и Она (Адам и Ева?) находятся на крошечном кусочке земли, отделены друг от друга стеной и окном, не знакомы, у каждого своя жизнь, их судьбы никак не пересекаются. Она то читает книжку, то пересказывает подруге сон, то говорит по телефону со своим мужчиной, отношения с которым, видимо, не складываются. А за окном – ОН, неловкий, немного нелепый, косноязычный в попытке сформулировать бьющуюся в голове мысль, которая рождается на наших глазах, трудно прорываясь сквозь хаос ненужных и кажущихся лишними слов. Герои никогда не увидятся, хотя, возможно, и созданы друг для друга. И поэтому текст построен не как диалоги, а как чередование монологов героя и героини.

Каждый из героев приходит к пониманию того, что жизнь без любви невозможна. Даже самая несчастная любовь намного лучше её отсутствия вообще. И они продолжают её искать.

«Планета» – спектакль и пьеса о любви несостоявшейся, о не оставляющей человека надежде найти её в жизни, о поисках друг друга на этой «планете людей», сжавшейся до размеров небольшой обыкновенной комнаты, «подсмотренной» в чужом окне города. Поэтому в финале пьесы боязнь одиночества не пугает героя, заключительный монолог окрашен светлой печалью:

«И вот ситуация: есть песня, которая мне нравится, есть прекрасная женщина, и есть я. Чего не хватает? А не хватает как раз нашего танца с этой женщиной под эту песню. И при этом понятно, что этого танца не будет. Не будет никогда... И тогда

возникает вопрос: зачем тогда нужна эта песня, зачем нужна эта женщина, и зачем нужен я. И тут же возникает ответ: а пусть будет! Если эта песня такая прекрасная, то пусть она будет. И пусть будет эта женщина. Это без всяких вопросов. Пусть будет! И пусть побуду я. Какой бы я ни был. Пусть побуду... А песня пусть будет. Только нужно, чтобы была настоящая песня. Иногда этого бывает достаточно... И не страшно»¹

В пьесе «**Записки русского путешественника**» два безымянных персонажа, два старых друга, если судить по манере их общения, беседуют о том, о сём. Пьеса состоит из пяти диалогов, этаких «разговоров на кухне». Обсуждаются житейские ситуации: обокрали в аэропорту; или задержался за границей, а родителям надо денег подбросить; захотел просто с другом посидеть, выпить и т.д. При этом раскрываются их разные характеры и жизненные «установки»: один вроде бы чуть «западник», другой – более приверженец всего русского; один по-детски восторженный, в другом больше иронии и скепсиса. Спорят и говорят о разном, разговоры выстраиваются по ассоциативной цепочке, но связующей темой остаётся одна, вынесенная в заголовок пьесы и определяющая жанр произведения: «Записки русского путешественника». Эти самые «записки» возникают либо в воспоминаниях о прошлом, либо в планах на будущее.

Получается, что диалоги героев и есть, по сути, их путешествия, только не в пространстве, а в области воспоминаний, эмоций, чувств. Это, видимо, и дало самому автору возможность назвать себя «сентименталистом» нового времени и почти повторить в заголовке пьесы название книги «старого сентименталиста» Карамзина «Письма русского путешественника».

Итогом же всех споров и размышлений является последний диалог, когда выводится формула русского путешественника: «Всегда другого понимаем лучше, чем себя».

Город, человек в городе – проблемы, волнующие драматурга Гришковца постоянно и не случайно. Мотив родного города, который «давит... Всем! Местами детства, обязанностями, домом, знакомыми, записной книжкой», становится главной темой пьесы «**Город**». Содержание пьесы составляют диалоги с самыми близкими людьми (отец, жена, друг), в которых (диалогах) главный герой лихорадочно пытается передать психологическую несовместимость свою с этим городом, объяснить причину и оправдать своё решение. Впервые Гришковец дал своим персонажам имена, но в процессе действия пьесы это не играет никакой роли. Гришковец и здесь остаётся верен жанровой форме «разговоров», в которых бытовое, случайное переплетается с важным и судьбоносным для героя. Читателю предлагается взгляд «изнутри» на проблему «человека в большом городе», где между ним и реальностью слишком много преград, где жизнь порой превращается в сплошную гонку сквозь «грудю дел, суматоху явлений», в которой некогда даже задуматься о том, «где я и кто я».

Несколько особняком в ряду диалогических пьес Евгения Гришковца стоит «**Зима**». Здесь мы встречаем отступление от привычной интонации «разговоров о жизни» в сторону условности, приёмов символической драмы. Сочетание реального и условного пространства действия пьесы обозначено уже в первых ремарках. Мы видим сначала «красивый сказочный зимний лес, в небе звёзды», проходящую по лесу Снегурочку. А потом на сцене появляются два солдата в белых масках, занимают позицию для выполнения какого-то конкретного задания,

¹ Гришковец Е. Как я съел собаку и другие пьесы. – С. 169–170.

связанного с военной службой. Как выясняется позже, они в определённый момент должны привести в действие взрывное устройство. Третий персонаж – Снегурочка – или просто Она – появляется как хозяйка леса, становясь потом действующим лицом снов и галлюцинаций, возникающих в «замерзающем» сознании героев. 1-й и 2-й в этих фантастических сценах видятся то соперниками, влюблёнными в Неё, то семьей, празднующей день рождения сына. Наконец, они – дети на ёлке, в шапочках с заячьими ушками, а Она – Снегурочка. Все они дружно зовут Деда Мороза... А затем, вслед за Снегурочкой уходят в сказочный лес, предварительно дёрнув рубильник: «Ёлки зажигаются, падает цветной снег, взрываются хлопущки и т.д.». Уходят, точнее «торопясь, упрыгивают», как зайчики, за завесу «густо падающего снега»... Эта последняя сценка-видение парадоксально сочетает в себе праздничное и трагическое. Герои уходят вместе за Снегурочкой в «сказочный лес» Смерти.

Итак, после монодрам появляются «просто пьесы», на смену полюбившемуся по пьесам и спектаклям «Как я съел собаку» и «ОдноврЕмЕнно» герою-рассказчику Гришковца приходят и другие персонажи, реальные или воображаемые. Но, по сути, точно так же, как его монодрамы «диалогичны», так и «разложенные на диалоги» тексты последующих пьес остаются всё равно его авторскими монологами, всегда обращёнными к зрительному залу и читателю.

Новые проекты. Новые формы творчества. Популярность Евгения Гришковца в современном театральном мире неоспорима. Как в шутку заметила театральная критик Е. Ковальская, его сейчас «не знает только тёмный, а не любит только чёрствый»¹.

В 2002 году Гришковец удивил многих тем, что стал читать свои тексты под музыку, записал диск «Сейчас», адресованный «жителю большого города, но не муравью»².

Действительно, Гришковец не считает себя ни драматургом, ни режиссёром, он как будто делает то, что ему интересно в данный конкретный момент, и счастлив, когда это становится нужно зрителю и хорошо принимается, и всякий раз удивляется такому своему успеху. Музыка и живой звук стали неотъемлемой частью проектов Гришковца. Так, спектаклю «Осада», поставленному на малой сцене МХАТа им. Чехова, аккомпанирует небольшой «живой» оркестрик. Этот спектакль правильнее было бы назвать «проектом», настолько он необычен и нов. Текста пьесы не было с самого начала и нет до сих пор, складывался он «стихийно», на репетициях, совместными усилиями актёров и режиссёра – Гришковца. «Осада» – своеобразная постмодернистская текстовая и композиционная «игра в пересказ» известных сюжетов по-своему.

В «Осаде» обыгрываются сюжеты античных мифов, легенд Древней Греции, «Илиады» Гомера, звучат строчки из «Бородино» Лермонтова и «Жди меня» Симонова. Все сюжеты, истории связаны между собой одной темой. «Осада» – спектакль о войне, но не о какой-то конкретной, а о войне вообще. Свой интерес к этой теме Гришковец объяснил в одном из интервью: «Эта тема обостряет – не хочется слово «абсурдность» употреблять – скажем так: смятение перед жизнью. Там, на войне, очень остро существует тема смерти. Ежедневной, иногда даже ежеминутной. Перед её лицом человек преображается»³. Целью «Осады» было не показать,

¹ Ковальская Е. «Зима» Гришковца // Афиша. 2001. 11 – 25 апреля. – С. 30.

² Гришковец Е. Музыка для автомобиля // Известия. 2003. 20 января. – С. 7.

³ Ковальская Е. МХАТ осаждённый // Афиша, 2003, 29 сентября – 12 октября. – С. 138.

не изобразить войну, а именно поговорить о ней, потому что, к сожалению, «осада бесконечна и переживание этого бесконечно».

В 2004 году Гришковец выступил как романист, опубликовав роман **«Рубашка»** (2004). В своём романе он как бы свёл воедино всё, о чём говорил в каждой из своих пьес. Здесь вспоминается и «Планета», с ощущением себя в состоянии любви; и «Город», и «Записки русского путешественника», с постоянным душевным «непокоем», поисками своего Я; и «Дредноуты», с желанием и необходимостью почувствовать себя героем. «Роман «Рубашка» – тот же моноспектакль, лишь по странному стечению обстоятельств вышедший сначала в виде книги»¹.

Итак, «театр Гришковца» – явление новое и общепризнанное, так же, как и полюбившийся зрителям герой в авторском исполнении. Правда, по признанию драматурга, он не будет больше писать пьес и делать спектаклей со старым персонажем. Возможно, он придёт к чему-то новому, ещё более неожиданному. Расставаясь со старым персонажем, он не собирается бросать драматургию вовсе, и можно ожидать новых пьес.

Разговор **о новых именах и новых тенденциях** в современной драматургии только начал. Процесс её развития стремительный, противоречивый, непредсказуемый и многоаспектный. Ряды драматургов постоянно пополняются новыми талантливыми писателями, чьё творчество позволяет говорить об обновлении отечественной драматургической и театральной традиции, например, о «новом соцреализме», «новом русском сентиментализме», новом типе документальной драмы и т.д. Автор отдаёт себе отчёт в том, что процесс развития драматургии и театра, совершающийся на наших глазах, пока труден для окончательных оценок, чётких однозначных характеристик. Важно, по крайней мере, не упустить, не потерять из виду того, что не просто промелькнуло сиюминутно, чтобы уйти навсегда, а что, возможно, спроецируется в будущее, станет новой устойчивой тенденцией, а может быть, и новой традицией.

Основные понятия

«Новая драма», документальная драма, драма в методике *verbatim*, монодрама, диалог, пьесы в форме диалогов, новый герой, русский *verbatim*.

Вопросы и задания

1. Попытайтесь обобщить ваши впечатления о драматургии послеперестроичной эпохи, об эстетических исканиях современных драматургов.
2. Каковы взаимоотношения новой драмы с классической традицией? Действительно ли «устарел» Чехов?
3. Черты русского драматургического авангарда (обэриутов) и постмодернизма в современной драме.
4. Что происходит с традиционными драматургическими категориями (жанр, конфликт, «речевой язык», развитие действия) в новейшей драме?

¹ Александров Я. Своя рубашка ближе к телу // Культура. 2004. № 18–19, 13–19 мая. – С. 3.

5. Попробуйте проследить движение новых пьес на сцены театров вашего города. Познакомьтесь с творчеством их авторов. Что в этих пьесах традиционно? В чём их новаторство? Насколько удалось режиссёру их сценическое прочтение?
6. Проанализируйте опубликованные пьесы из предложенного списка. Составьте литературный портрет одного из драматургов, впервые открытых на фестивале Любимовка и уже ставших популярными в современном театральном репертуаре.
7. Что означает понятие «техника *verbatim*» в применении к современной драматургии?
8. Какими качествами должны обладать тексты вербатим-пьес? Покажите это на анализе одного-двух опубликованных документальных пьес (по выбору).
9. Определите собственное отношение к документальной пьесе как новому направлению в современной отечественной драматургии. Насколько оно перспективно?
10. Проанализируйте своеобразие содержания и новизну формы текста для сцены И.Вырыпаева «Кислород», ставшего основой лучшего спектакля на фестивале «Новая драма-2003». Какие ещё новаторские тенденции вы могли наблюдать в сегодняшней драматургии, не освещённые в этой главе?
11. В чём своеобразие феномена «Евгений Гришковец»?
12. Определите основные черты монодрамы Е. Гришковца.
13. Каковы признаки драмы в форме диалога, используемой Е. Гришковцом?
14. Какие новые формы драматургии намечаются в творчестве Е. Гришковца?
15. Как бы вы определили состояние и перспективы развития отечественной драматургии?

Литература

Соч. Н. Коляда. Пьесы для любимого театра. – Екатеринбург, 1994; «Персидская сирень» и др. пьесы. – Екатеринбург; Каменск-Уральский, 1997; Е. Гремина. Колесо фортуны // Театр. 1990. № 12; Дело корнета О-ва // Счастливый случай. Пьесы из XXI века. – М., 2003; За зеркалом // Драматург. 1994. № 2; Друг ты мой, повторяй за мной // Современная драматургия. 1995. № 1–2; Сахалинская жена // Современная драматургия. 1996. № 3; Сон на конце свету // Современная драматургия. 1997. № 2; Глаза дня // Майские чтения. 1999. № 1; М. Угаров. Голуби // Сюжеты. 1990. № 5; Современная драматургия. 1993. № 3–4; Правописание по Гроту // Современная драматургия. 1992. № 2; Газета «Русский инвалид» за 18 июля... // Драматург. 1993. № 1; Оборванец // Драматург. 1996. № 3; Зелёные щёки апреля // Драматург. 1996. № 6; Майские чтения. 1999. № 1; Кухня ведьм // Современная драматургия. 1998. № 4; Смерть Ильи Ильича // Майские чтения. 2000. № 3; Е. Исаева. Абрикосовый рай. Пьесы. – М., 2004; В. Леванов. Пьесы. – Тольятти, 2001; Первый мужчина // Новый мир. 2003. № 11; К. Драгунская. Яблочный вор // Драматург. 1996. № 5; Последние новости мужского платья // Сюжеты. 1995. № 16; Трепетные истории // Современная драматургия. 1998. № 1; Рыжая пьеса // Современная драматургия. 1999. № 1; Все мальчишки – дураки // Майские чтения. 2002. № 7; Ощущение бороды // Майские чтения. 2002. № 7; Знак препинания ПРОБЕЛ // Современная драматургия. 2003. № 4; М. Курочкин. Истребитель класса «Медея» // Майские чтения. 1999. № 1; Стальвова воля. Книжная серия «Новая пьеса». – М., 1999; Цуриков // Современная драматургия. 2003. № 2; Имаго и

др. пьесы. – М., 2005; *О. Мухина*. Любовь Карловны // Современная драматургия. 1994. № 1; *Таня – Таня* // Драматург. 1995. № 5; *Ю* // Драматург. 1997. № 8; *В. Сигарев*. Агасфер и др. пьесы. – М., 2005; *Бр. Олег и Владимир Пресняковы*. Половое покрытие // Майские чтения. 2000. № 3; *Сет-2* // Современная драматургия. 2002. № 2; *Терроризм* // Современная драматургия. 2002. № 2; *И. Вырытаев*. Сны // Майские чтения. 2002. № 7; *Валентинов день* // Современная драматургия. 2003. № 1; *Кислород* // Документальный театр. Пьесы. – М., 2004; *Тринадцать текстов*, написанных осенью. – М., 2005; *В. Леванов, М. Дурненков*. Сны Тольятти // Драмы Поволжья. – Тольятти, 2002; *И. Фальковский*. Рыбалка // Майские чтения. 2002. № 7; *Е. Гришкова*. Город. – М., 2001; *Как я съел собаку и другие пьесы*. – М., 2003; *Рубашка*. – М., 2004; *Зима*. Все пьесы – М., 2005.

Лит.: *Гремина Е.* Работаем с информационными донорами // Культура. 2002. 20–26 июня; *Грибкова Н.* Танец в плеере // Театр. 2002. № 4; *Громова М.* Мы так долго искали друг друга // *М. Арбатова*. Ах, Любимовка! // Драматург. 1993. № 1; *Забалуев В., Зензинов А.* Время вербатима // Современная драматургия. 2004. № 1; *Новикова С.* Любимовка как демографический фактор, или Встретится ли Новый Станиславский с новым Чеховым // Современная драматургия. 1994. № 2; *она же*. Клуб новой пьесы жив ещё // Современная драматургия. 1995. № 3–4; *она же*. Театр начинается с пьесы. А вы как думали? // Современная драматургия. 1996. № 1; *она же*. Мифология Любимовки // Современная драматургия. 1997. № 4; *она же*. Где то, ради чего? // Современная драматургия. 2000. № 4; *Родионов А.* Документальный театр в Москве: первые итоги // Независимая газета. 2001. 20 января; *Руднев П.* Жестокие игры – 97 // ДА, 1997, сентябрь; *он же*. Прорыв // Майские чтения. 1999. № 1; *Славкин В.* Перемена интонации // Драматург. 1996. № 7; *Филитов А.* Телевидение без штанов // Известия (по материалам сайта izvestia.ru); *Шендерова А.* Драма времён Интернета и мобильного // Итоги. 2003. № 14, 8 апреля; *Verbatim* // Октябрь. 2005. № 10.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

С конца XX и по начало XXI века русская литература прошла драматический путь развития, состоявший из влетов и падений. За это бурное время было создано много замечательных произведений, но немало написано и пустых, бессодержательных и не имеющих отношения к искусству слова поделок.

Наша литература была и осталась великой литературой в пережитые годы, расколовшие ее на словесность метрополии и зарубежья. И там, и тут она оставила нам в дар богатое художественное наследие, которым мы можем и обязаны гордиться. Имена писателей, создавших это наследие, не исчезнут из нашей и потомков благодарной памяти.

Может быть, самый главный и впечатляющий итог минувшего столетия состоит в том, что даже в пору идеологического террора и свирепства цензуры наши писатели сопротивлялись введению единомыслия в России, унификации и стандартизации взглядов на мир, а тем более эстетико-художественных предпочтений. Наша литература в России не представляла собой «единого потока»: в ней сосуществовали и спорили разные художественные направления эстетической мысли, разные поэтические и повествовательные принципы. И это объясняется не только своеобразием каждого талантливого писателя, но и общим духом литературы, противящейся всякой насильственной нивелировке, всякому навязанному извне подчинению.

Сейчас, однако, заключая учебник, нам необходимо уяснить для себя нынешнее состояние литературы и открывающиеся для нее перспективы.

Русское общество обрело, наконец, относительную свободу, и литература в значительной мере избавилась от оков цензуры. Однако это благоприятное обстоятельство не привело в последние годы к ее расцвету, а погрузило в жестокий кризис, выразившийся в искусстве постмодернизма. Полученная из рук предержавших властей свобода обернулась вседозволенностью, некоей анархической вольницей, позорной расхристанностью, не имеющей ни пределов, ни границ. Конечно, далеко не все писатели держатся ныне негласно утвердившегося понимания свободы – у нас есть не только великое прошлое, но и вполне почтенное настоящее. И все-таки на поверхности жизни самыми модными становятся явления отрицательного свойства.

Опасность вседозволенности, проявившаяся ранее и проявляющаяся сейчас в полной мере, заключается в том, что она лишает человека и общество положительных общечеловеческих ценностей, оказываясь безразличной к добру и злу, не признавая никаких этических норм, а, напротив, отвергая их. Речь не идет о морализаторском и дидактичном искусстве. Речь идет о том, что художник в обычной жизни, в быту держится каких-то нравственных правил, но в искусстве он отрицает их, не различая добра и зла. Он намеренно либо ставит их на один уровень, либо вообще не принимает в расчет. Стало быть, он снимает с себя всякую ответственность за свои сочинения, и читатель справедливо рассматривает их, а заодно и творческий облик писателя, как аморальные и антихудожественные, выведенные из-под действия нравственных и эстетических законов и не подлежащие эстетическому и нравственному суду. Эта «неподсудность» современного писателя перед

судом своей совести, которая, видимо, спит (вспомним Пушкина: «Ты сам свой высший суд»), обнажает одну из самых страшных язв современной изящной словесности. Она означает, что художник потерял нравственные и эстетические ориентиры и уже не знает, что такое хорошо и что такое плохо, если воспользоваться словами Маяковского. Она означает, наконец, что у художника нет положительных идей, пусть даже утопических, пусть даже обращенных в прошлое, но способных осветить современность с неких идеальных, хотя бы заведомо несостоятельных и ошибочных позиций.

Ныне же господствуют идеи отрицательные, негативные. Показательны в этом отношении произведения постмодернистов. Цели, которые они преследовали и преследуют в своих сочинениях, могут быть признаны исключительно благородными. Постмодернисты подвергают справедливому осмеянию и всяческому поношению фантомы советской действительности и убогие каноны литературы советского периода. Они освобождают читателей от засилья мифов советского времени, касающихся всех областей жизни, в том числе и литературы. И в этом их несомненная ценность. Однако, подвергая беспощадному отрицанию мифотворчество советского периода, писатели-модернисты не могут остановиться, и их ирония, сарказм, гротеск превращаются в неуправляемые силы и обрушиваются на такие стороны действительности и на такие чувствительные струны людей, живших в то время, для которых ироническое, саркастическое или гротесковое изображение оборачивается обидным, незаслуженным и оскорбляющим кощунством. Стало быть, в душе писателя нет нравственных и эстетических тормозов, он не наделен художественным вкусом, если позволяет себе издеваться над тем, что издевательства не достойно.

С эстетической точки зрения, постмодернистское произведение становится сплошной иронией, сплошным отрицанием. Это означает, что ирония приобретает тотальный характер и независимо от воли писателя выступает главной целью его сочинения. Все изображенное тонет в иронии, в парадоксе, в пародии, и они предстают самоценными и единственными структурообразующими знаками письма, за которыми нет ничего положительного, ничего стоящего, – одна пустота. Это даже не сатира, а торжество глобальной, всеобъемлющей «иронии». Теперь уже пишут пародии пародий.

Из этого вытекает самая существенная слабость постмодернистского искусства: создается впечатление, что оно ничего нового, общезначимого и глубокого придумать не может, что оно способно лишь паразитировать на сюжетах литературы Золотого и Серебряного веков нашей словесности, испытывая, ставший уже постоянным, кризис художественного вымысла.

Между тем великие создания рождались на почве положительных идей большого масштаба, овладевавших писателями, и те, в свою очередь, знали, что утверждать и что отрицать. Будем надеяться, что отечественная литература вернется к заветам предков и обогатит нас новыми художественными достижениями.

Приложение

Примерные темы рефератов, курсовых работ и дипломных сочинений¹

Примерные темы рефератов

В. Аксенов – писатель-«шестидесятник».

Андреев Л. Эволюция восприятия андреевского творчества в литературоведении.

Андреевское творчество в оценке критиков-современников.

Зарубежная литература о Л. Андрееве.

«Я нарисую людям потрясающую картину их жизни» (Л. Андреев)

«А жизнь он любил страстно» (Б. Зайцев). Л. Андреев в воспоминаниях современников.

Военная проза Виктора Астафьева

Фольклорные образы в произведениях Виктора Астафьева.

И.А. Бродский и А.А. Ахматова: биографические и литературные связи.

И.А. Бродский – Нобелевский лауреат.

Брюсов-переводчик (на примере переводов поэзии французского символизма и армянской поэзии).

Брюсов-критик (на материале манифеста «Ключи тайн»).

В.Я. Брюсов как учитель поэзии.

Тема России в творчестве В.Я. Брюсова.

Брюсов-стилизатор (на примере романа «Огненный ангел»).

Образы средневековой европейской культуры в творчестве В.Я. Брюсова.

Образно-символические ряды сборника «Третья стража».

«Текст жизни» и «текст искусства» в романе В.Я. Брюсова «Огненный ангел».

Герой театра А. Вампилова.

Традиции А. Чехова в драматургии А. Арбузова и А. Вампилова.

Проблематика и поэтика драмы А. Вампилова «Утиная охота» (или «Прошлым летом в Чулимске»).

Проблема героя в драматургии А. Вампилова (от «Прощания в июне» к «Прошлым летом в Чулимске»).

Философия «внутреннего освобождения» в ранних произведениях М. Горького: Горький и нищезнание.

Гумилёв-переводчик (на примере ассиро-вавилонского эпоса «Гильгамеш», сборника «Фарфоровый павильон» и сборника «Эмали и камни»).

Гумилёв-критик (на материале «Писем о русской поэзии»).

Н.С. Гумилёв как учитель поэзии (1918–1921).

Абиссиния в творчестве Н.С. Гумилёва.

Тема Руси-России в творчестве Н.С. Гумилёва.

Образы путешественников и странников в поэзии Н.С. Гумилёва.

Образы китайской культуры в творчестве Н.С. Гумилёва.

«Военная» лирика Н.С. Гумилёва.

Гумилёв-драматург (на материале драматической поэмы «Гондла», трагедии «Отравленная туника» и пьесы «Дитя Аллаха»).

«Москва–Петушки» В. Ерофеева как постмодернистский текст.

¹ Примерные темы рефератов, курсовых работ и дипломных сочинений носят выборочный характер, не преследуя цели всеобъемлюще охватить курс истории литературы конца XIX, XX и начала XXI века. При выборе тем авторы учебника опирались главным образом на личный преподавательский опыт. Авторы полагают, что многие темы могут быть использованы на семинарских занятиях при изучении курса. Темы расположены по алфавиту фамилий писателей.

Дионис и прадионисийство в трудах Вяч. Иванова.

Образы и символы древнегреческой мифологии в поэтическом творчестве Вяч. Иванова.

Образ Л.Д. Зиновьевой-Аннибал в поэтическом творчестве Вяч. Иванова.

Роль Вяч. Иванова в истории русского символизма.

Вяч. Иванов как наставник поэтов.

«Ивановские среды» и «Академия стиха» как вехи литературной жизни Серебряного века русской культуры.

Римский период творчества Вяч. Иванова.

Образ идеального государя в «Повести о Светломире-царевиче».

Вяч. Иванов и И. Анненский: полемика о дионисийском и аполлоническом начале в искусстве.

Традиции И.А. Бунина и А.П. Чехова в рассказах Вяч. Иванова 1920–1930-х годов о деревне.

Роман В.В. Иванова и В.Б. Шкловского «Иприт» как пародия на авантюрный роман.

Трансформация мифологических и сказочных сюжетов в рассказах В.В. Иванова «Вдохновение» и М.А. Булгакова «Блаженство», «Иван Васильевич».

«Ржевский цикл» В. Кондратьева в контексте «лейтенантской прозы»: общее и особенное.

Явление циклизации в прозе В. Кондратьева.

Традиции и новаторство В. Кондратьева в изображении народного характера (на примере повести «Сашка»).

Художественная функция лейтмотивов в прозе В. Кондратьева.

Типология героев в прозе В. Кондратьева.

Тема «милых мелочей» в поэзии М. Кузмина.

Живописные и театральные образы в лирике М. Кузмина.

Мотивы игры в поэзии М. Кузмина.

«Радостный путник»: своеобразие лирического героя в поэзии М. Кузмина.

«Пушкинская» тема в поэзии М. Кузмина.

Ода «Враждебное море»: стилиевой диалог М. Кузмина с В. Маяковским.

Своеобразие сюжетостроения в прозаических «жизнеописаниях» М. Кузмина (на материале «Подвигов Великого Александра»).

Принцип сюжетной неожиданности в рассказах М. Кузмина (на материале двух-трех рассказов).

Теория «кларизма» в статье М. Кузмина «О прекрасной ясности».

Лирический герой ранней лирики В. Маяковского.

В. Маяковский и футуризм.

«Сатирические «гимны» В. Маяковского как художественное целое.

Метафора в ранней лирике В. Маяковского.

Прием метонимии в раннем творчестве В. Маяковского.

В. Маяковский и «Леф».

«Окна РОСТА» в творческой эволюции В. Маяковского.

Жанр марша в поэзии В. Маяковского.

Агитационно-плакатная драматургия периода революции и Гражданской войны и её художественная эволюция в «Мистерии-буфф» В. Маяковского.

Новаторство комедиографии В. Маяковского («Клоп» и «Баня»).

Евангельский сюжет и его интерпретация в пьесе «Мистерия-буфф».

Мотив двойничества в поэме «Во весь голос».

Языковой комизм в пьесах В. Маяковского «Клоп» и «Баня».

Функции будущего в пьесах В. Маяковского «Клоп» и «Баня».

Авторская позиция и способы ее выражения в «сказочных» произведениях М. Пришвина.

Лирический герой в лирико-философских сочинениях М. Пришвина.

Уроки А. Ремизова в творчестве М. Пришвина.

Мотив и образы аналитической психологии в произведениях М. Пришвина.

- Творчество М. Пришвина в контексте эпохи. М. Пришвин в оценке критики.
 Роль дневников в художественном мире М. Пришвина.
 Формула «посолонь» в сочинениях М. Пришвина.
 Миф, легенда и апокриф в структуре сочинений М. Пришвина.
 Человеческие трагедии в повести В.Г. Распутина «Живи и помни».
 Содержание конфликта в «Прощании с Матерой» В.Г. Распутина.
 Метафизические смыслы распутинского «Пожара».
 Онтологический смысл рассказа «В ту же землю» (1995) В.Г. Распутина.
 Род, Дом, Семья в прозе В.Г. Распутина 1990–2000 годов.
 Христианские мотивы в повестях Валентина Распутина.
 Жанр баллады в поэзии К. Симонова.
 К. Симонов и Н. Гумилёв: типологические схождения.
 Эволюция лирического героя в поэзии К.Симонова.
 Творчество К. Симонова в контексте литературы периода Великой Отечественной войны.
 Традиции А. Блока и С. Есенина в любовной лирике К. Симонова.
 Цикл «С тобой и без тебя»: драма любви.
 Соотношение документалистики и художественной прозы К. Симонова о войне.
 Традиции Л.Н. Толстого в изображении войны в произведениях К. Симонова.
 Уроки истории в публицистике К. Симонова.
 Взаимодействие жанров в прозе К. Симонова.
 Поэтика художественного пространства и времени в рассказе «Один день Ивана Денисовича».
 Особенности повествовательной структуры рассказа «Один день Ивана Денисовича».
 Способы актуализации художественного слова в рассказе А. Солженицына «Матрёнин Двор».
 Символические образы в рассказе «Матрёнин двор» как форма воплощения авторской концепции бытия.
 «Крохотки» в контексте традиций русской «малой прозы».
 Женские образы в романе А. Солженицына «В круге первом».
 Жанровое и композиционное своеобразие романа «В круге первом».
 Искусство художественной детали в «малой прозе» А. Солженицына.
 «Архипелаг ГУЛАГ» как «художественное исследование»: о жанровой специфике книги А. Солженицына.
 Особенности жанра и композиции «Красного Колеса» А. Солженицына.
 Два Ивана. «Иван» В. Богомолова и «Иваново детство» А. Тарковского: осмысление проблемы «ребенок и война»
 А. Тарковский – поэт-метафизик.
 Пространство и Время в художественном мире А. Тарковского.
 Мифологические образы в поэзии А. Тарковского.
 Жизнь и судьба в художественном мире А. Тарковского.
 «Новый мир» А. Твардовского как общественное и историко-литературное явление.
 Тема «Жестокой памяти» в поэзии А.Т. Твардовского конца 1940-х – начала 1950-х годов.
 Почему была написана поэма «Тёркин на том свете»?
 Лирика и сатира в творчестве А.Т. Твардовского.
 Хронотоп Дома и Дороги в творчестве А.Т. Твардовского.
 Заумь как «заклинательный» язык.
 «Звездный язык» В. Хлебникова и концепции универсальных языков Лейбница и Руссо.
 Образно-символическое значение гласных и согласных в «звездном языке» В. Хлебникова.
 Астрахань и Волга в художественном мире В. Хлебникова.
 Мир славянского фольклора в художественном мире В. Хлебникова.
 Оказионализмы и неологизмы в поэтической речи В. Хлебникова.

Мотивы и образы мусульманского мистицизма в «персидском цикле» В. Хлебникова.
Персидский период творчества В. Хлебникова.
Образ поэта-пророка в сверхповести «Зангези».
«Вишнёвый сад» А.П. Чехова в сценической интерпретации В.Э. Мейерхольда
Колымское «шестикнижье» В.Т. Шаламова.
Образ Колымы в циклах рассказов В.Т. Шаламова.
«Плутон, поднявшийся их ада». Своеобразие авторской позиции в «Колымских рассказах» В.Т. Шаламова.
«Левый берег» в системе «Колымских рассказов В.Т. Шаламова.
От быта к бытию. Эволюция прозы В.М. Шукшина.
Шукшинские характеры.
Спор города и деревни в рассказах В.М. Шукшина.
«Странные герои» В.М. Шукшина.
Шукшинские тревоги в «Калине красной».

Примерные темы курсовых работ

Автобиографическое начало в прозе Л. Андреева.
Л. Андреев в переписке с друзьями-литераторами.
Проблематика творческих споров Л. Андреева и М. Горького.
«Маленький человек» Л. Андреева.
«Человек в человеке» в прозе Л. Андреева.
Жанровое своеобразие пасхальных рассказов Л. Андреева.
Поэтика ранних рассказов Л. Андреева.
Детская тема у Л. Андреева и других прозаиков начала XX века.
Человек и человек в драме Л. Андреева «Жизнь Человека».
Проблематика философской трагедии Л. Андреева «Анатэма».
Тема детства в творчестве В.П. Астафьева
«Стародуб» В.П. Астафьева и «Белый пароход» Ч. Айтматова: сопоставительная характеристика
Своеобразие ранних военных повестей В.П. Астафьева («Звездопад», «Где-то гремит война») и их связь с прозой о войне 1960-х годов.
Онтологический смысл «Царь-рыбы» В.П. Астафьева.
Функция автобиографизма в прозе В.П. Астафьева.
Решение проблемы положительного героя в пьесах о социалистическом строительстве («Чудак» А. Афиногенова, «Мой друг» Н. Погодина, и «Платон Кречет» А. Корнейчука).
Чеховские традиции в пьесах «Таня» Арбузова и «Машенька» А. Афиногенова.
Сказ как стиль и жанр в рассказах И.Э. Бабеля «Конармия».
Стилевая маска интеллигента-повествователя в рассказах цикла «Конармия».
Рассказы И.Э. Бабеля с психологической точки зрения.
Сквозные образы и мотивы в «Конармии» и «Одесских рассказах» и их роль в создании художественной картины мира писателя.
Особенности драматургического сюжета в пьесах И.Э. Бабеля («Закат», «Мария»)).
Драматургический компонент в «Одесских рассказах» И.Э. Бабеля. Взаимодействие ритмизированной прозы и лирики А.Белого.
К вопросу о чертах общности поэзии А.А. Блока и А. Белого (на примере циклов о России, эволюции лирического героя, обращении к жанру поэмы и др.).
Стиховедческие интересы А. Белого: единство исследования и поэтической практики.
Жанр послания в лирике А. Белого.
Эволюция лирического героя в поэзии А. Белого.
«Лирическая поэма» как ведущий жанр лироэпики А. Белого.

- Традиция «Евгения Онегина» А.С. Пушкина в автобиографической поэме А. Белого «Первое свидание».
- Традиции философской поэзии XIX века в лирике А. Белого (А.С. Пушкин, Е.А. Баратынский, Ф.И. Тютчев, А.А. Фет, В.С. Соловьёв).
- Преломление традиции Н.А. Некрасова в сборнике «Пепел» А. Белого.
- Художественное своеобразие поэтического пейзажа А. Белого.
- Софийное начало в лирике А.А. Блока
- В. Соловьёв и А.А. Блок: поэтические переклички.
- Связь лирических драм А.А. Блока с его поэзией («Балаганчик», «Незнакомка»).
- Античные мотивы в лирике И.А. Бродского
- Образы водной стихии в поэзии И.А. Бродского
- Образ советской империи в стихотворениях И.А. Бродского «Пятая годовщина» и «Представление».
- Творчество В.Я. Брюсова в контексте русской поэзии Серебряного века.
- Египетская тема поэзии В.Я. Брюсова.
- Брюсов-фантаст (на примере прозы поэта).
- Эстетика модернизма в прозе В.Я. Брюсова (на примере «Последних страниц из дневника женщины»).
- Оккультные образы и мотивы в романе В.Я. Брюсова «Огненный ангел».
- Тема «гибели великого Рима» в повести В.Я. Брюсова «Рея Сильвия». Проблема героя в пьесах о революции и гражданской войне (от «Шторма» В. Билль-Белоцерковского – к «Дням Турбиных» М.А. Булгакова).
- Жанровое своеобразие пьес М.А. Булгакова «Зойкина квартира» и «Багровый остров».
- Лирика И.А. Бунина и символизм.
- Основные мотивы лирики И.А. Бунина.
- Соотношение типов повествования в ранней прозе И.А. Бунина.
- Композиционно-речевое своеобразие новелл И.А. Бунина 10–20-х годов.
- Художественное время и пространство в романе И.А. Бунина «Жизнь Арсеньева».
- Жанровое своеобразие романа «Жизнь Арсеньева».
- Сквозные мотивы книги И.А. Бунина «Темные аллеи».
- Эпическое и лирическое начала в рассказах книги «Темные аллеи».
- Интертекстуальные связи рассказов И.А. Бунина 30–40-х годов.
- Жанровое своеобразие книги И.А. Бунина «Освобождение Толстого».
- Поэтические переводы И.А. Бунина.
- Трагическое и героико-романтическое начало в «Оптимистической трагедии» Вс. Вишневского.
- Система мотивов в пьесе А. Вампилова «Прощание в июне».
- Интертекстуальные связи драмы А. Вампилова «Старший сын».
- Интертекстуальные связи «Провинциальных анекдотов» А. Вампилова.
- Жанровое своеобразие «Провинциальных анекдотов» А. Вампилова.
- Художественное время и пространство в драме А. Вампилова «Прошлым летом в Чулимске».
- Текст драмы и сценическая интерпретация (Сценическая история драмы А. Вампилова «Утиная охота»).
- Сквозные образы в драмах А. Вампилова.
- Мотив игры в пьесах А. Вампилова.
- «Аполлиническое» начало в поэзии М. Волошина.
- Вл. Соловьёв и М. Волошин.
- Вяч. Иванов и М. Волошин: пути воздействия и аспекты сближения.
- Лирический импрессионизм в поэзии М. Волошина.
- «Мистерия готических соборов» в творчестве М. Волошина.
- М. Волошин и А. де Ренье.

- Э. Верхарн в восприятии М. Волошина.
«Звезда Полярная» М. Волошина как философско-эзотерический раздел книги.
Композиция и поэтика цикла стихов М. Волошина «Киммерийские сумерки».
Звезды и космос в поэзии М. Волошина.
«Cogona Astralis» как «отношение к миру» М. Волошина.
Гимническая поэзия М. Волошина.
М. Волошин и Первая мировая война.
«Облики» и «личины» в творчестве М. Волошина.
Исторические образы в поэзии М. Волошина.
Стихи об усобице М. Волошина.
Историософский смысл поэмы М. Волошина «Россия».
«Пути Каина» М. Волошина как образец «научной» поэзии.
Судьба России в поэзии М. Волошина.
Книга М. Волошина «Пути Каина»: историософия и поэтика.
Циклический принцип в поэзии М. Волошина.
Киммерийская тема в творчестве М. Волошина.
Античные мотивы в творчестве М. Волошина.
Пересмотр экзистенциального сознания в романе Газданова «Ночные дороги»
Внутренний сюжет «Призрака Александра Вольфа».
Общение героев в «Призраке Александра Вольфа».
Набоковский подтекст в «Призраке Александра Вольфа».
Газданов, буддизм и христианство («Возвращение Будды»)
Газданов и нравственно-утопическая традиция («Пилигримы»)
Газданов и оправдание «всемства» (роман «Пробуждение»)
Газданов и миф о Галатее.
Газданов и Розанов.
Художественное решение проблемы «отцов» и «детей» в драмах «Дети Ванюшина» С. Найденова и «Мещане» М. Горького.
«Железные» отцы и «некудышные» дети в драматургии М. Горького между двух революций.
Споры о «новой драме» и пьеса «На дне».
Традиции лермонтовской поэзии в творчестве Н.С. Гумилёва.
К вопросу о типологической общности неоромантических произведений Р. Киплинга и Н.С. Гумилёва.
Ориентализм поэзии и новеллистики Н.С. Гумилёва.
Формализованные жанры в поэзии Н.С. Гумилёва.
Акмеистический манифест и поэтическая практика Н.С. Гумилёва.
Жанр поэмы/послания/баллады/сонета в творчестве Н.С. Гумилёва.
Эволюция лирического героя в поэзии Н.С. Гумилёва.
Взгляды на художественный перевод и переводная поэзия Н.С. Гумилёва.
Драматургия Н.С. Гумилёва.
Французские символисты и поэзия Н.С. Гумилёва.
Творчество Н.С. Гумилёва в контексте русской поэзии «Серебряного века».
Культура Ирландии и Исландии в драматической поэме «Гондла».
Поэтический диалог Н.С. Гумилёва и А.А. Ахматовой.
Н.С. Гумилёв и поэты «крестьянской купницы» (Н.А. Клюев и С.А. Есенин).
Мотивы и образы мусульманского мистицизма в пьесе Н.С. Гумилёва «Дитя Аллаха».
Образы персидской культуры в творчестве Н.С. Гумилёва.
«Многоликая Африка» в творчестве Н.С. Гумилёва.
Поэтика Е. Гуро.

- Н.Заболоцкий: поэзия довоенная и послевоенная. Направление эволюции.
 Классические традиции в лирике Н. Заболоцкого.
 Мысль-Образ-Музыка в художественном мире Н. Заболоцкого.
 Двоемирие в поэзии Н. Заболоцкого.
 Народная судьба в романе С. Залыгина «На Иртыше».
 Эволюции образа «органического» человека в творчестве Е.И. Замятина.
 Особенности изображения национального бытия в «русских» повестях и так называемых «английских» произведениях Е.И. Замятина.
 Трансформация жанра жития в творчестве Е.И. Замятина.
 Условно-экспериментальный сюжет как способ испытания идеи в произведениях Е.И. Замятина.
 Повествовательная структура романа Е.И. Замятина «Мы».
 Проблема героя и принципы типизации характера в новеллистике М.М. Зощенко 1920-х годов.
 Приемы комического в творчестве М.М. Зощенко.
 Сатирические приёмы изображения человека и действительности (на материале произведений М.М. Зощенко).
 Циклообразующие связи в поэтических сборниках Вяч. Иванова.
 Вяч. Иванов как философ и теоретик культуры.
 Культы Диониса и Аполлона в трудах Вяч. Иванова.
 Вяч. Иванов как мифотворец.
 Образы русских поэтов в статьях Вяч. Иванова.
 Издательская деятельность Вяч. Иванова.
 «Всех мировых стихий в себе союз»: космополитизм творчества Вяч. Иванова.
 Образы славянской мифологии в поэзии Вяч. Иванова.
 Вяч. Иванов – переводчик.
 Арханзмы и неологизмы в поэтическом языке Вяч. Иванова.
 Традиции народной смеховой культуры в произведениях Вяч. Иванова.
 Образ Москвы как фантастического города в произведениях В.В. Иванова («У»), «Агасфер», «Дневник» и М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита».
 Карнавал истории в пьесах В.В. Иванова 1930–1940-х годов.
 Свообразие трактовки личности и судьбы Павла I в пьесах Д.Мережковского «Павел I» и В.В. Иванова «Двенадцать молодцев из табакерки».
 Словотворчество В. Каменского.
 Фольклорные традиции в творчестве М.Я. Козырева.
 Проблема нравственного выбора человека в творчестве М.Я. Козырева и М.А. Булгакова.
 Ирония в художественном мире М.Я. Козырева.
 Черты сатирической комедии в пьесе А. Корнейчука «Фронт».
 Образ Александрии в стихотворном цикле М. Кузмина «Александрийские песни».
 Художественные функции плеоназмов в лирике М. Кузмина (сборник «Сети», «Осенние озера», «Глиняные голубки»)
 Повествовательные элементы в стихотворном сборнике М. Кузмина «Сети».
 Система литературных и культурных аллюзий в сборниках стихов М. Кузмина «Сети» и «Фольклор разбивает лед».
 Образ-символ Вожатого в лирике М. Кузмина.
 Тема живописи в цикле М. Кузмина «Фузий в блюбочке» (сборник «Нездешние вечера»)
 Металитературная тема в поэзии М. Кузмина (цикл «Стихи об искусстве» в сборнике «Параболы»)
 Лирический пейзаж в поэзии М. Кузмина.
 Мотив пути в сборниках М. Кузмина «Сети» и «Вожатый».
 Пейзаж в произведениях А.И. Куприна.
 Функция метафоры в повестях А.И. Куприна «Молох» и «Поединок».

- Эстетика любовного чувства в произведениях А.И. Куприна.
Проблема художественного метода в прозе рубежа XIX – XX веков: «Дознание» А.И. Куприна и «После бала» Л.Н. Толстого.
Время и пространство в поэтике А.И. Куприна («Кадеты», «Юнкера»).
Тема поэта и поэзии в лирике А. Кушнера.
Символика чисел в романе Владимира Маканина «1 плюс».
Метафора в поэзии Л. Мартынова.
Антиномическое мышление Л. Мартынова. Роль антитезы.
В. Маяковский и И. Анненский.
Образ солнца в творчестве В. Маяковского.
Музыкальные образы в раннем творчестве В. Маяковского.
Мотив и образ будущего в поэзии В. Маяковского.
Мотив воскресения в поэзии В. Маяковского.
Поэтика цвета в творчестве В. Маяковского.
Концепт «песня» в творчестве В. Маяковского.
Мотив самоопределения в послереволюционном творчестве В. Маяковского.
Конфликт культуры и цивилизации в поэзии Д. Мережковского.
Смысл образа Леонардо в трилогии Д. Мережковского «Христос и антихрист».
Проза А. Несмелова как источник его биографии.
Образ русской женщины в творчестве А. Несмелова (поэма «Протопопица», повесть «Драгоценные камни»).
Сборник А. Несмелова «Белая флотилия» как смысловое и художественное единство.
Принцип интертекстуальности в поэзии Б. Пастернака.
Стих и проза в творчестве Б. Пастернака.
Система персонажей в романе М. Пришвина «Кашеева цепь».
Историческое и вечное в романе-сказке М. Пришвина «Осударева дорога».
Индивидуально-психологическое и обобщенно-типологическое в повести-сказке М. Пришвина «Корабельная чаща».
Тема детства в сочинениях М. Пришвина.
Дети-персонажи в произведениях М. Пришвина.
Петербургский период в жизни М. Пришвина.
Тема семьи в романе М. Пришвина «Кашеева цепь».
Тема сектантства в изображении М. Пришвина.
География и биография М. Пришвина.
«Таинственная сила» М. Пришвина.
Авторская позиция в рассказе В.Г. Распутина «Продается медвежья шкура».
Разговор о душе как ключевой мотив ранней прозы В.Г. Распутина («Человек с этого света», «Продается медвежья шкура», «Мама куда-то ушла», «Рудольфио» и др.).
«Последний срок» В.Г. Распутина как экзистенциальный текст.
Символика в «Прощании с Матёрой» В.Г. Распутина.
Творчество В.Г. Распутина в контексте истории страны второй половины XX – начала XXI века.
Полемическая публицистика Валентина Распутина.
Творчество А.М. Ремизова и русский фольклор.
Театр А.М. Ремизова.
Сказ и сказоподобные формы в творчестве А.М. Ремизова.
Жанровое своеобразие книги А.М. Ремизова «Взвихренная Русь».
Образ России в прозе А.М. Ремизова и поэзии А.А. Блока.
Онирические мотивы в прозе А.М. Ремизова.

- Юные герои ранних пьес В. Розова («В добрый час!» и «В поисках радости»).
- Мотивы дома и бездомья в лирике Н. Рубцова.
- Концепт «невозвратного» в лирике И. Савина.
- «Русская идея» в поэзии и прозе И. Савина.
- Чеховская традиция в драматургии постреализма («Вишнёвый сад» А.П. Чехова и «Мой вишнёвый садик» А.И. Слаповского).
- Пьесы А.И. Слаповского в современных театральных постановках (проблема сценической интерпретации).
- А.И. Слаповский – киносценарист.
- «Один день Ивана Денисовича» и «Судьба человека» М. Шолохова: сопоставительный анализ.
- Роль рассказчика в структуре повествования от первого лица (на материале рассказов А. Солженицына «Матрёнин двор», «Захар Калига», «Правая кисть»).
- Литературная топонимика и антропонимика в произведениях А. Солженицына малой жанровой формы.
- Роль многозначной лексики в формировании «объемной» картины мира (на материале малой прозы) А. Солженицына.
- Ритмико-интонационное своеобразие «малой прозы» А. Солженицына.
- Роль символических образов в формировании художественной картины мира романа А. Солженицына «В круге первом».
- Проблема полифонизма и творчество А. Солженицына («Раковый корпус», «В круге первом», «Август Четырнадцатого»).
- Символика «Архипелага ГУЛАГ» как системное единство.
- Особенности повествовательной структуры «Архипелага ГУЛАГ».
- Стилевое своеобразие «экранов» «Красного Колеса».
- Функция документа в исторической эпопее А. Солженицына «Красное Колесо».
- Быт как форма воплощения устойчивых свойств национального бытия в «тамбовских» и «кубанских» главах «Августа Четырнадцатого» и «Октября Шестнадцатого» А. Солженицына.
- Взаимоотношения А.И. Солженицына с эмигрантами-литераторами «третьей волны».
- Ф. Сологуб – переводчик французских «проклятых».
- Своеобразие поэзии Ф. Сологуба в ранней поэзии русских символистов.
- Ф. Сологуб и «младосимволисты».
- Тема творчества в поэзии Ф. Сологуба.
- Творчество как «теургия» в поэзии Ф. Сологуба.
- Личностное «Я» в стихотворениях Ф. Сологуба.
- Новое в эстетике и поэтике Л.Н. Толстого 1890–1900-х годов.
- Роль В. Хлебникова в литературной истории русского футуризма.
- В. Хлебников и Вяч. Иванов: ученик и учитель.
- В. Хлебников и Н. Гумилёв: астролингвистические эксперименты и поиски «совершенного языка».
- Россия-Атлантида в творчестве В. Хлебникова (на материале поэмы «Гибель Атлантиды»).
- В. Хлебников и русская революция: притяжение и отталкивание.
- Разин и «противо-Разин» в одноименной поэме В. Хлебникова.
- «Русский бунт» в творчестве В. Хлебникова.
- Осмысление «законов времени» в творчестве В. Хлебникова.
- Философия слова в произведениях А.П. Чехова и новый реализм.
- Поэзия И. Чиннова и «парижская нота».
- Метафорика И. Чиннова
- «Чужой сюжет» и его художественное осмысление в драматической трилогии Е. Шварца «Голый король» – «Тень» – «Дракон»).
- Шаламовский «портрет» в воспоминаниях и дневниках современников.

Категория «память» и ее эволюция в «Колымских рассказах» В.Т. Шаламова.
Метафоризация мира в «Колымских рассказах» В.Т. Шаламова.
«Диалог» В.Т. Шаламова с русскими классиками в «Колымских рассказах».
Своеобразие поэтического мировидения В.Т. Шаламова.
Жанрообразующие особенности шукшинского рассказа.
Шукшинские «чудики» и лесковские «антики»: сопоставительная характеристика
Проза В.М. Шукшина в кино и театре.
Отцы и дети в рассказах В.М. Шукшина.
«Стихийный» герой в прозе В.М. Шукшина.
Объекты сатиры и средства художественного изображения в комедиях Н. Эрдмана «Мандат» и «Самоубийца».

Примерные темы дипломных работ

«Остров Крым» В. Аксенова как роман-антиутопия.
Проблематика журналистики Л. Андреева.
Художественное своеобразие журналистики Л. Андреева.
Л. Андреев – наследник гуманистических традиций литературы.
Эволюция темы бунта в прозе Л. Андреева.
Андреевское в новейшей литературе.
Л. Андреев – писатель-неореалист.
Идея «бездны» в прозе Л. Андреева.
Антиутопические мотивы в творчестве Л. Андреева.
Экзистенциальные мотивы в прозе Л. Андреева.
Реминисценции и аллюзии в романе Л. Андреева «Дневник сатаны».
Своеобразие авторской позиции в повести Л. Андреева «Мои записки».
Дьяволиада Л. Андреева.
Ф. Достоевский в пьесе Л. Андреева «Милые призраки».
Мотивы из Ф. Достоевского в пьесе Л. Андреева «Екатерина Ивановна».
Чеховское в «бытовых» пьесах Л. Андреева.
Художественное своеобразие пьесы Л. Андреева «Собачий вальс».
Античная проблематика в драматургии Л. Андреева.
Идея театра «панпсихе» в творческой практике Л. Андреева-драматурга.
Художественный синтез в построении философских драм Л. Андреева («Жизнь человека», «Царь Голод», «Анатэма»).

Поэтика «новой драмы» Л. Андреева.
Женщина в современном мире (по драматургии М. Арбатовой).
Образы стихий в лирике А. Белого.
«Старшие символисты» (К.Д. Бальмонт, В.Я. Брюсов) и А. Белый: общность и расхождение поэтической практики.
Эволюция поэтической графической техники А. Белого (на примере ряда сборников).
Христианская символика лирики и поэмы «Христос Воскрес» А. Белого.
Ведущие изобразительно-выразительные средства поэтического мира А. Белого.
Философско-символистская образность поэзии А. Белого.
Своеобразие поэтического языка А. Белого.
Поэма А. Белого «Глоссолоалия» и теория «внутренней формы» слова А.А. Потебни.
Пространство и время в поэзии А. Белого.
Ведущие приемы создания неологизмов и художественный эффект поэтического «словотворчества» А. Белого (в соотношении с лирикой В. Хлебникова и В. Маяковского).
Поэзия Бродского и традиции английской «метафизической» поэзии XVII века.

- Экзистенциальная проблематика в поэзии, эссеистике и автобиографической прозе И.А. Бродского.
- Строфика И.А. Бродского.
- Мотив «верха» и «низа» в стихотворении И.А. Бродского «Последний полёт ястреба».
- Проблема жизни и смерти в лирике И.А. Бродского.
- Своеобразие жанра «большого стихотворения» в поэтике Бродского.
- Образы и символы античной культуры в прозе В.Я. Брюсова (повесть «Рея Сильвия», рассказ «Жизнь Вергилия», «Предсмертный бред Вергилия» и т.д.).
- Художественная обработка древнегреческого мифа «об Античной Леноре XX века» в трагедиях символистов (И. Анненский «Лаодамия», Ф. Сологуб «Дар мудрых пчёл», В. Брюсов «Протесилай умерший»)
- Тема «познания непознаваемого» в романе В.Я. Брюсова «Огненный ангел».
- Оккультные мотивы и образы поэзии В.Я. Брюсова.
- Эволюция основных мотивов и образов поэзии В.Я. Брюсова.
- Поэзия как мастерство и поэзия как магия в творчестве В.Я. Брюсова.
- Интертекстуальные связи лирики И.А. Бунина.
- Сквозные образы лирики И.А. Бунина.
- Язык и стиль лирики И.А. Бунина.
- Жанр новеллы в прозе И.А. Бунина 1910–1920-х годов.
- Категория памяти в прозе И.А. Бунина.
- Образ повествователя в прозе И.А. Бунина 1910–1920-х годов.
- Нарративная структура романа И.А. Бунина «Жизнь Арсеньева».
- Жанр лирической миниатюры в прозе И.А. Бунина.
- «Тематическое единство» лирики и прозы И.А. Бунина.
- Проблема жизни и смерти в прозе И.А. Бунина.
- Творчество И.А. Бунина и русская философия начала XX века.
- Образ человека в поздней прозе И.А. Бунина.
- Диалог и монолог в драмах А. Вампилова.
- Поэтика заглавия в пьесах А. Вампилова.
- Типы и функции ремарок в драмах А. Вампилова.
- Драматургия А. Вампилова и «поствампиловский театр».
- Традиции Н.В. Гоголя и А. Сухово-Кобылина в драматургии А. Вампилова.
- Чеховские традиции в драматургии А. Вампилова.
- Жанр трагикомедии в драматургии А. Вампилова.
- Тема «маленького человека» в прозе Владимира Войновича.
- Аполлон и Дионис в творчестве М. Волошина.
- М. Волошин и французская поэзия.
- Поэтика оккультизма в раннем творчестве М. Волошина.
- М. Волошин и поэтика русского символизма.
- Античность в творчестве М. Волошина.
- М. Волошин и Вяч. Иванов: традиции античной поэзии и философии.
- Средневековые и готика в творчестве М. Волошина.
- Традиции французской литературы в творчестве М. Волошина.
- Художественный метод и поэтический хронотоп М. Волошина.
- М. Волошин: «годы странствий» и «блуждания» духа.
- Киммерийский «космос» М. Волошина.
- М. Волошин и искусство сонета.
- М. Волошин – переводчик.
- М. Волошин – литературный критик и искусствовед.

Восток в творчестве М. Волошина.

Театр-игра и театр-сновидение в поэзии и прозе М. Волошина.

М. Волошин и традиции научно-философского эпоса.

Мемуарно-автобиографическая проза М. Волошина.

«Кислород» И. Вырыпаева как новая форма драматургического текста.

Газданов и Камю.

Газданов и Достоевский.

Газданов и поздний Толстой.

Газданов и шестовская философия «беспочвенности».

Тема двойничества у Газданова.

Газданов и Э. По.

Газданов и Р.-Л. Стивенсон.

Газданов и Бердяев.

Газданов и Набоков.

Газданов, Достоевский и Лев Шестов.

Газданов и Селин.

Метемпсихоз в творчестве Газданова.

«Возвращение Будды» Газданова и «Смерть в кредит» Селина.

Газданов и М. Пруст.

Поздний Газданов и религиозный вариант экзистенциализма.

Газданов и Габриэль Марсель.

Транскультурный дискурс Газданова.

Газданов и экзистенциальная традиция в современной литературе.

Пересмотр экзистенциального сознания в романе Газданова «Ночные дороги».

Газданов, Ницше и Достоевский.

Жанровое своеобразие и художественные особенности пьесы А. Гладкова «Давным-давно».

Эволюция поэтической техники Н.С. Гумилёва (на примере ряда сборников).

Ведущие изобразительно-выразительные средства поэтического художественного мира Н.С. Гумилёва.

Художественная интерпретация вечных образов и легендарных исторических личностей в творчестве Н.С. Гумилёва.

Христианская символика лирики Н.С. Гумилёва.

Художественная интерпретация библейских мотивов и образов в поэзии Н.С. Гумилёва.

Образы стихий в творчестве Н.С. Гумилёва.

Пространство и время в поэзии Н.С. Гумилёва.

Анималистические образы поэзии Н.С. Гумилёва.

Литературно-критическое наследие Н.С. Гумилёва («Письма о русской поэзии», статьи о творчестве Т. Готье, Ш. Бодлера, Р. Саути, Э. Верхарна).

Н.С. Гумилёв как теоретик стихосложения (статьи «Читатель», «Анатомия стихотворения», «Жизнь стиха», «О стихотворных переводах»).

Ранний Н.С. Гумилёв: путь к акмеизму.

«Философия географии» в творчестве Н.С. Гумилёва.

«Африканский дневник» Н.С. Гумилёва в контексте «литературы путешествий».

Творчество Н.С. Гумилёва и «литература путешествий».

Жанровое своеобразие драматургии К. Драгунской.

Структура метафорического образа в поэзии И. Жданова.

Тип героя и тип конфликта в творчестве М.М. Зощенко.

Принципы и приемы комического и трагикомического в творчестве М.М. Зощенко.

«Маленький человек» в творчестве М.М. Зощенко.

- Образ «страдающего бога» Диониса в поэтическом творчестве Вяч. Иванова.
 Образ-символ Софии Премудрости Божией в творчестве Вяч. Иванова.
 Путь России в творчестве Вяч. Иванова.
 Путь Европы в творчестве Вяч. Иванова.
 Образ-символ Святой Руси в «Повести о Светомире-царевиче» Вяч. Иванова.
 Цветовая символика в поэзии Вяч. Иванова.
 Образы и символы античной мифологии в поэтических сборниках Вяч. Иванова.
 Вяч. Иванов в полемике между символистами и акмеистами.
 Вяч. Иванова как «Третьяковский русской поэзии»: архаизмы в поэтической речи.
 Образ-символ славы в поэтическом творчестве Вяч. Иванова.
 Художественный мир и структура образа в поэзии Н. Искренко.
 Синтез постмодернистского и реалистического дискурсов в лирике Т. Кибирова.
 Природа и смысл иронии в творчестве Т. Кибирова. Книга стихов «Юбилей лирического героя».
- Гоголевские традиции в прозе М.Я. Козырева.
 Фантастика Э.Т.А. Гофмана в художественной системе М.Я. Козырева.
 Утопия и антиутопия в романном наследии М.Я. Козырева 1920-х годов («Подземные воды», 1928; «Город энтузиастов», 1929–1931).
 Творчество М.Я. Козырева и тенденции литературного процесса 20-х годов XX века: массовая сатира, «петербургский текст», авантюрно-приключенческая литература.
 Традиции фольклора / классической русской литературы в прозе В. Кондратьева.
 Проза В. Кондратьева в контексте художественных исканий прозы 1960–1990-х годов.
 «Потерянное поколение» в изображении писателей военной темы (Э.М. Ремарк, Э. Хемингуэй, В. Некрасов, В. Кондратьев).
- Мифопоэтические аспекты образа России в лирике М. Кузмина.
 Лирика М. Кузмина и русская живопись начала XX века.
 Поэтика стилизации в лирике М. Кузмина.
 Мир античной культуры в поэзии М. Кузмина.
 Категория театральности в эстетике и поэтике М. Кузмина.
 Жанр стихотворного «трактата об искусстве» в поэзии М. Кузмина.
 Стиль М. Кузмина в осмыслении русских акмеистов.
 М. Кузмин и русский футуризм (В. Маяковский, В. Хлебников, Е. Гуро).
 А.И. Куприн и Л.Н. Толстой.
 А.И. Куприн и А.П. Чехов.
- Тема «естественного человека» в творчестве А.И. Куприна.
 Мир художественной условности в пьесах М. Курочкина.
 Черты высокой трагедии в пьесе Л. Леонова «Нашествие».
 Судьба и подвиг Федора Таланова в «Нашествии» Л. Леонова.
 «Лёнушка» Л. Леонова - «черная жемчужина» в драматургии о войне.
 Образ врага в пьесах «Нашествие» Л. Леонова и «Русские люди» К. Симонова.
 Цитаты и реминисценции в поэме В. Маяковского «Про это».
 Цитаты и реминисценции в пьесах В. Маяковского «Клоп» и «Баня».
 Ремарки в пьесах В. Маяковского «Клоп» и «Баня».
 Поэтика «американского» цикла стихов В. Маяковского.
 Мотивная структура в поэме «Во весь голос».
 Эпиграмма в творчестве В. Маяковского.
 Образ России в творчестве А. Несмелова.
 Тема Китая в поэзии А. Несмелова.
 «Вечные спутники» А. Несмелова: В. Маяковский, Н. Гумилёв, М. Цветаева.
 Несобранная книга стихов А. Несмелова 1945 года: опыт реконструкции.

- «Районные будни» В. Овечкина и становление «деревенской прозы» в литературе 1950-х годов.
Пространство и время в художественном мире А. Парщикова.
Природа речевого жеста в лирике В. Пасловой.
Проблема «телесности» в современной лирике (В. Павлова).
Влияние ранней прозы Виктора Пелевина на российский постмодернизм.
Влияние «детских страшилок» на «Песни восточных славян» Людмилы Петрушевской.
Быт и бытие в пьесах Л. Петрушевской.
Образ поэта в творчестве Д. Пригова.
Экзистенциальные мотивы в романах Эдуарда Лимонова («Это я – Эдичка», «Палач»).
Эстетика неореализма в творчестве М. Пришвина.
Художественные открытия М. Пришвина.
Тип художественного мышления М. Пришвина.
Михаил Пришвин и Василий Розанов.
Библейские архетипы в произведениях М. Пришвина.
Типы персонажей в творчестве М. Пришвина.
Типология словесной выразительности в лирико-философских миниатюрах М. Пришвина.
Искатели иного царства в книгах М. Пришвина.
Авторский миф М. Пришвина.
Традиции М. Пришвина в русской литературе XX века.
М. Пришвин – журналист.
Политическая и художественная оценка М. Пришвиным событий 1917 года.
Способы поэтизации живого царства в творчестве М. Пришвина.
«Будущий человек» у М. Пришвина.
«Неомифологические тексты» М. Пришвина.
Повествовательное мастерство М. Пришвина.
Личность, общество, природа у М. Пришвина.
Монтажная композиция и коллаж в произведениях А.М. Ремизова.
Агиографические мотивы в прозе А.М. Ремизова.
Язык и стиль прозы А.М. Ремизова.
А.М. Ремизов и «орнаментальная проза» XX века.
Автобиографические произведения А.М. Ремизова: проблематика, поэтика, жанровое своеобразие.
Традиции поэтов XIX века в поэтике Б. Рыжего.
Дневниковая проза И. Савина.
Традиции А.А. Блока в поэзии И. Савина.
Традиции А.С. Пушкина в творчестве И. Савина.
Сочетание реального и фантастического в пьесах Н. Садур.
Словотворчество И. Северянина.
Религиозно-духовные поиски в поэзии О. Седаковой.
А.И. Славовский в контексте «новой драматургии».
Пространство и время в драматургии А.И. Славовского (на материале пьесы «От красной крысы до зелёной звезды»).
Образ главного персонажа рассказа А. Солженицына «Один день Ивана Денисовича» и проблема народного характера в прозе 1960-х годов (В. Белов, С. Залыгин, Б. Можаяев и др.).
Традиции древнерусского искусства в прозе А. Солженицына («Матрёнин двор», «В круге первом», «Раковый корпус», «Архипелаг ГУЛАГ».
Образы праведников в русской литературе XIX–XX веков (И.С. Тургенев, Н.С. Лесков, А.И. Солженицын и др.).
Типология героев «малой прозы» А. Солженицына.

Мотив разрушения крестьянского дома в рассказе А. Солженицына «Матрёнин двор» и в произведениях «деревенской прозы» (Ф. Абрамов, В. Белов, С. Залыгин, Б. Можаяв, В. Распутин, В. Шукшин).

Жанровое и композиционное своеобразие «Двучастных рассказов».

А. Солженицын и В. Шаламов: творческий диалог двух летописцев лагерного мира.

Структура и основные типы повествования в эпосе А. Солженицына «Красное Колесо».

Ирония как форма выражения идейно-эстетической оценки в главах о Керенском, Родзянко, Караулове, Скобелеве, Бубликове и других реальных исторических лицах эпоса А. Солженицына «Красное Колесо».

Функция авторских окказионализмов и *далевской* лексики в «Августе Четырнадцатого».

Традиции «Войны и мира» Л. Толстого в «Августе Четырнадцатого» А. Солженицына.

Софийное начало в лирике Ф. Сологуба.

Ф. Сологуб и А.А. Блок: поэтические переключки.

Природа в лирике Ф. Сологуба.

Поэтическое решение конфликта добра и зла в поэзии Ф. Сологуба.

«Горнее» и «дольнее» в поэзии Ф. Сологуба.

Поэтика цвета и света в стихах Ф. Сологуба.

Мотив «вечного возвращения» в поэзии Ф. Сологуба.

А. Шопенгауэр в творчестве Ф. Сологуба: притяжение и отталкивание.

Своеобразие переводческой деятельности Ф. Сологуба и К. Бальмонта.

Символика цвета в прозе Ф. Сологуба.

Преодоление соц-арта в прозе Владимира Сорокина.

Демифологизация «московского текста» в прозе Владимира Сорокина (рассказ «Эрос Москвы», киносценарий «Москва»).

Романы Татьяны Толстой.

«Смерть Ивана Ильича» М. Угарова (к проблеме «диалога» с классическим сюжетом).

«Доски судьбы» В. Хлебникова и «философия времени».

Историософская концепция В. Хлебникова.

Философские и эстетические основы «звездного языка» В. Хлебникова.

Образ поэтов и пророков в творчестве В. Хлебникова.

Славянский фольклор и мифология в творчестве В. Хлебникова.

Восток в творчестве В. Хлебникова.

Путь России в историософской концепции В. Хлебникова.

Проблема совести и долга в лирике Б. Чичибабина.

Библейские образы в поэзии Е. Шварц.

Примерные темы дипломных сочинений по общим проблемам курса

Новый реализм как синкретическая художественная система в литературе 1900–1910-х годов.

Концепции нового реализма 1900–1910-х годов в критике и литературоведении.

Литературные манифесты футуристов.

Лингвистические эксперименты русского футуризма.

Художественная «оптика» в военной поэзии второй половины 1940-х годов (С. Гудзенко, Ю. Друнина).

Лирико-мелодическое начало военной темы в поэзии М. Исаковского и А. Фатьянова.

Причины популярности песенного жанра в начальный военный период.

Сборники стихов и поэмы о войне: основные темы и поэтические приёмы.

Своеобразие драматургии военных лет.

Особая роль публицистики в системе прозаических жанров военного периода.

Закономерности движения эпических жанров в военный период.

«Блокадная тема» в литературе о войне.

Историческая проза военного периода.

Проблема конфликта в драматургии военного времени.

Трансформация малых эпических жанров во второй половине 40-х годов.

Судьба русского авангарда начала 1950-х годов в русской литературе.

«Производственный роман» 1950-х годов.

«Лейтенантская» проза и ее особенности.

Новые тенденции в военной прозе 1950-х годов (В. Богомолов, Ю. Бондарев, Г. Бакланов и др.).

«Молодое поколение» в поэзии 1950-х годов: Е. Евтушенко. А. Вознесенский, Б. Ахмадулина, Р. Рождественский.

Альманах «Литературная Москва» (1956) в общественно-литературном движении 1950-х годов.

«Районные будни» В. Овечкина и становление «деревенской прозы» в литературе 1950-х годов.

Восприятие классики литературно-критическим сознанием 1950-х годов.

«Литературное зарубежье» в 1950-е годы (проза и поэзия «второй волны» русской эмиграции).

Традиции Чехова в психологической драме 50-х годов.

Человек и история в деревенской прозе 1960-х годов.

Частные судьбы и всеобщие ценности в городской прозе 1960-х годов.

«Новомировская проза» как знаковое явление времени «оттепели».

Проблема «отцов» и «детей» в «молодой» прозе 1960-х годов.

Темы и мотивы русской эмигрантской литературы 1960-х годов.

Драматургия верна времени (на материале пьес 1960-1970-х годов).

«Задержанная поэзия» в контексте литературного развития 80–90-х годов.

Типология цитатных образов в поэзии «московского концептуализма».

Тема любви в современной поэзии.

Образ Пушкина в современной поэзии.

«Жестокие игры» как нравственная проблема в современной драматургии.

Как трудно быть молодым (на материале современной подростковой и юношеской драматургии).

Новая пьеса на страницах журнала «Современная драматургия».

Авангардные тенденции в творчестве молодых драматургов.

Чеховские мотивы в пьесах М. Угарова, Е. Греминой, А. Слаповского, В. Леванова, О. Мухиной.

ИСТОРИЯ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ XX — начала XXI века

Третья часть учебника посвящена истории русской литературы (1991–2010 годы).

В издании освещается кризис литературы периода распада СССР и особенности новой литературы, своеобразие художественного мира и языка «альтернативной литературы» и «возвращенной литературы» перестроенного периода. Отдельно анализируются произведения писателей, эмигрировавших из страны в разные годы XX столетия. Особое место в издании занимает рассмотрение многонациональной литературы народов и регионов страны. Освещены процессы рубежа XX–XXI веков: литературный раскол и демократизация литературы. В учебнике подводятся итоги развития отечественной литературы и рассматриваются направления и течения, родившиеся на рубеже нового столетия и известные под названием «постмодернизм».

Учебник предназначен педагогам и студентам педагогических университетов, обучающихся по направлению «Педагогическое образование» и специальности «Русский язык и литература».

ГУМАНИТАРНЫЙ
ИЗДАТЕЛЬСКИЙ ЦЕНТР



ISBN 978-5-691-01863-3
ISBN 978-5-691-02032-2(ч.3)



9 785691 020322