

МАРИНА
АБАШЕВА



**ЛИТЕРАТУРА
В ПОИСКАХ ЛИЦА**

русская проза в конце XX века

АБАШЕВА М.П.

ЛИТЕРАТУРА В ПОИСКАХ ЛИЦА

русская проза в конце XX века:
становление авторской идентичности

ПЕРМЬ

Издательство Пермского университета

2001

ББК 83.3 (2 Рос = Рус)

A13

Абашева М.П.

A13 Литература в поисках лица (русская проза в конце XX века: становление авторской идентичности). - Пермь: Изд-во Пермского университета, 2001. - 320 с.

ISBN 5 - 821 - 0254 - 6

В книге описано формирование нового авторского самосознания в ситуации кризиса персональной идентичности конца XX века. Рассматривается преимущественно проза 1990-х годов: романы о писателе и мемуарно-автобиографическая проза В.Маканина, А.Битова, Л.Петрушевской, Ю.Буйды, С.Гандлевского, А.Наймана, Н.Горлановой и др. Впервые анализируются устные автобиографические рассказы провинциальных писателей. Книга адресована специалистам по истории русской литературы, аспирантам, преподавателям литературы в средней школе.

*Печатается по решению редакционно-издательского совета
Пермского университета*

Рецензенты:

доктор филологических наук Л.П.Быков (Екатеринбург)

доктор филологических наук Б.В.Кондаков (Пермь)

Научный редактор:

доктор филологических наук В.В.Эйдинова

ISBN 5 - 821 - 0254 - 6

© М.П.Абашева, 2001

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ (7)

ЧАСТЬ ПЕРВАЯ

КРИЗИС ПЕРСОНАЛЬНОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ И МОДЕЛИРОВАНИЕ НОВОГО САМОСОЗНАНИЯ ПИСАТЕЛЯ (НА МАТЕРИАЛЕ «МЕТАПРОЗЫ» 1990-Х ГОДОВ)

Глава I. Повествовательные стратегии писательского самоопределения 1990-х годов (20)

1. У истоков новой метапрозы (1960-1990-е годы): homo scribens (23)
2. Автоконцепции писателя в прозе середины 1990-х годов:
стратегии свободы (38)
3. В конце 1990-х. Пафос частного существования (50)

Глава II. Владимир Маканин: формулы самопознания (59)

1. «Андеграунд , или Герой нашего времени» как феномен
метапрозы (61)
 - 1.1. Андеграунд как топос и символ (61)
 - 1.2. Система персонажей романа (65)
 - 1.3. Бунт против Великого Канона (72)
 - 1.4. Проблемы рецепции романа (75)
2. Самопознание как сквозной сюжет прозы В. Маканина (80)
 - 2.1. Роль сюжета самопознания в прозе раннего В. Маканина (80)
 - 2.2. Проза «позднего» В.Маканина как факт метастилевой
авторerefлексии («Удавшийся рассказ о любви») (85)
3. Метапроза Маканина в контексте литературы 1990-х годов (89)

Глава III. В поисках утраченного автора (повествовательная идентификация как порождающая модель прозы Андрея Битова) (94)

1. «Писательство как экзистенциальная задача» (96)
 - 1.1. Проблематика персональной идентичности в прозе А.Битова (96)
 - 1.2. Книга как творческая биография («Неизбежность ненаписанного») (98)
2. Метапроза А. Битова (104)
 - 2.1. В пространстве Пушкинского Дома (104)
 - 2.2. «Азарт, или Неизбежность ненаписанного»: автоконцепция стиля (112)
3. Стиль «позднего» А.Битова: философия черновика (117)

ЧАСТЬ ВТОРАЯ САМОИДЕНТИФИКАЦИЯ АВТОРА В МЕМУАРНОЙ ПРОЗЕ 1990-Х ГОДОВ (123)

Глава I. «Искусство жить» (романная трилогия Анатолия Наймана) (130)

1. «Поэзия и неправда»: поиск литературной генеалогии (131)
2. «Славный конец бесславных поколений»: поиск стиля (139)
3. «Б.Б. и др.»: портреты литературных поколений (143)
4. Проблема литературных поколений и литературная ситуация 1990-х годов (150)

Глава II. Текст как поведение и поведение как текст (Сергей Гандлевский и другие) (157)

1. Повесть «Трепанация черепа»: кодекс творческого поведения (158)
2. «Заложник собственной поэтики»: авторское поведение на культурных рубежах (166)
3. На (поэтической) кухне (171)
4. Литературный быт и литературное поведение как топос самоопределения писателя 1990-х годов (175)
 - 4.1. Литературный быт в эстетике концептуалистов (175)
 - 4.2. «Новый реализм»: литературный миф и литературный быт (179)

Глава III. Пол, локус, быт, литература (автоидентификация в прозе Нины Горлановой) (192)

1. Субъективность через коммунальность: стратегии женской идентичности (193)

2. Территориальная идентичность в авторской мифологии Нины Горлановой (199)
3. «Образ языка» и образ автора (202)
4. Н. Горланова и национальная традиция авторского самоопределения (205)

ЧАСТЬ ТРЕТЬЯ

ПЕРСОНАЛЬНАЯ ИДЕНТИЧНОСТЬ

ПРОВИНЦИАЛЬНОГО ПИСАТЕЛЯ (НА МАТЕРИАЛЕ УСТНЫХ АВТОБИОГРАФИЙ ПЕРМСКИХ ЛИТЕРАТОРОВ) (217)

Глава I. Как стать писателем (архетипическая семантика посвящения в рассказах пермских литераторов) (223)

1. «Возвращение к истокам» как мифологическая ретроспекция (224)
2. Миф посвящения в устных нарративах пермских писателей (232)
3. 'Высшие Существа' в посвячительных эпизодах писательских биографий (239)

Глава II. Статус литературы и писателя в устных рассказах провинциальных литераторов (256)

1. Структура и динамика литературной жизни Перми (от шестидесятых к девяностым) (256)
2. Самоопределение провинциального писателя 1990-х годов в социальном пространстве провинциального города (262)
3. Регулятивные модели и символы в персональной идентификации пермских писателей 1990-х годов (268)
 - 3.1. Провинция как зона рутинизации литературных моделей (271)
 - 3.2. Провинция как зона актуализации литературных моделей (276)

Глава III. Территориальное самосознание как фактор персональной идентичности (281)

1. Оппозиция «столица-провинция» в самосознании пермских литераторов (282)
2. Пермь и Урал в самоопределении местных литераторов (289)
 - 2.1. Местный ландшафт в персональной идентификации писателя 1990-х годов: смена оптики (289)
 - 2.2. Территориальное самосознание и выбор поведенческих стратегий (300)

ЗАКЛЮЧЕНИЕ (312)

ВВЕДЕНИЕ

Картина развития русской литературы в последнее десятилетие XX века выглядит чрезвычайно пестрой. Настолько, что попытка найти интегрирующие начала в разнонаправленной динамике образующих литературу массивов представляется, на первый взгляд, почти безнадежной. Может быть, потому, что центр картины сместился за ее раму, на зыбкую границу искусства и жизни, в точку, объединяющую эти начала, – в личность художника. В 1990-е годы, как это уже случалось в 1920-е, “проблема литературы как таковой заслонила проблемой писателя”, который вновь ищет свое место в новом, аномичном пока для него историческом пространстве. Для него снова наступил, по определению процитированного выше Б.М.Эйхенбаума, “миг сознания”, встала задача: не “как писать”, а “как быть писателем”¹.

Цель этой книги – изучение и описание *самосознания* писателей, культурных форм новой писательской идентичности, складывающейся в России конца XX столетия, в ситуации исторического и культурного взрыва и общего кризиса персональной идентичности.

Особая значимость и уникальность опыта этих лет в истории русской литературы очевидна уже сегодня.

Во-первых, десятилетие девяностых самоценно как время бесцензурного развития литературы, время ее качественного обновления, сосуществования в ней и современных, и не реализованных ранее, в советское время, художественных систем (одновременно постмодернизма и модернизма, например). Во-вторых, тенденции, определяющие характер литературного процесса 1990-х годов, как показывает анализ, начали формироваться еще в 1960-е годы, поэтому описание современной литературной ситуации реально размыкается в гораздо более широкие хронологические пределы. В-третьих, конец века, естественно стимулирующий финалистские настроения, определил этот период как время итогов, саморефлексии писателей и литературы по поводу столетия в целом. Таким образом, 1990-е годы становятся своеобразной линзой, фокусирующей широкий спектр историко-литературных, культурных и философских проблем эпохи.

Кризис персональной идентичности в России 1990-х годов был исторически неизбежен. Самость для современного россиянина *еще* проблематична – вследствие неизжитого влияния тормозившей индивидуацию тотальной советской коммунальности, тождественность

- как адекватность прошлого опыта, как устойчивая система ценностей - уже невозможна для человека, живущего на переломе советской и постсоветской эпох. Кроме того, в современной культуре этот кризис усугубляется постмодернистскими тенденциями к десубъективации искусства и “смерти автора” - тенденциями, весьма своеобразно развивающимися в условиях особой российской цивилизации, не прошедшей настоящей модернизации, и своеобразной российской культуры, пережившей травму “недореализовавшегося” модернизма. Да и сама современная действительность создает проблематичный фон для процесса личностной идентификации. “В ситуации власти информационных технологий и средств массовой информации идентификация становится центральной и повседневной проблемой для каждого”, - справедливо замечает современный исследователь².

В литературе кризис личной идентичности отражается как проблема самоопределения писателя. Он усугубляется изменением статуса литературы, которая превратилась сегодня в профессию и товар и, утратив прежнюю позицию бесспорной культурной доминанты, обернулась одной из многих дискурсивных практик.

Кризис идентичности (и поиск выхода из него) стал активно влияющим на литературу и ее поэтику фактором и, в терминологии Ю. Тынянова, реальным “литературным фактом”. Сегодня можно утверждать, что не столько стилевое (стиль настоящего времени - игра стилями) или жанровое (жанры решительно релятивизируют свое содержание) развитие, сколько именно задача самоидентификации художника выходит на первый план, ферментирует и структурирует современный литературный процесс.

Так, например, очевидно, что в 1990-е годы произошла бифуркация, разделившая фабульную литературу вымысла (при этом - вполне “жизнеподобных” форм) - сейчас это по большей части массовая литература - и “литературу существования”, как называла ее Л.Я. Гинзбург, опирающуюся на прямое авторское слово писателя. В последней “литературная вселенная сжимается до автопортрета, когда книга превращается в текст, автор в персонажа, литература - в жизнь”³.

Рефлексия над проблемой “как быть писателем” вызвала к жизни шквальное увеличение объема такой литературы - всех жанров автописьма, где писательская субъективность выражается наиболее непосредственно и щедро: писательских мемуаров, романов о писателе (в другой известной терминологии - метапроза), т.н. филологического романа... Литература о литературе, письмо о письме, писание о писателе

образуют сегодня всепроникающий метадискурс, легко входящий и размывающий беллетристическое сюжетное повествование, но чаще существующий самостоятельно. Писательская жизнь, писательский быт становятся темой едва ли не большинства прозаических произведений - В.Маканина, А.Битова, В.Войновича, А.Наймана, Ю.Буйды, С.Гандлевского, А.Сергеева, Е.Попова и В.Попова, В.Ерофеева, А.Мелихова, Н.Климонтовича и др. Темы, связанные с писательской профессией, осваиваются уже и массовой литературой (в "Стилисте" А.Марининой, в книгах А.Лазарчука и М.Успенского и др.), что свидетельствует о полной их культурной адаптации.

Надо, однако, заметить, что тяга к самопознанию - не только актуальное умонастроение, но и родовое свойство русской культуры, обнаруживающее себя в разные эпохи с различной интенсивностью. Необычайно высокую роль самооценки Ю.М.Лотман называл в числе устойчивых признаков русской культуры: "Взгляд на самое себя является для русской культуры более первичным и основополагающим, чем взгляд на окружающий мир"⁴. Именно сейчас, когда из-за естественного ощущения порога и слома, характерного для конца века и тысячелетия, из-за социального и культурного взрыва 80-90-х годов воля русской культуры к самопознанию обострилась почти болезненно, это специфическое качество национальной культуры вообще и литературы в частности ждет своего исследования.

Между тем современное литературоведение не включилось еще в осмысление проблематики, оказавшейся в центре внимания иных "понимающих" наук. Сегодня проблема кризиса идентичности активно изучается в социологии, где трактуется как кризис социального самопричисления, самоопределения индивида в социальном пространстве, в психологии - понимаемая как эмоционально-когнитивный процесс отождествления субъектом себя с другим субъектом, группой, образцом, в философии, где понятие идентичности предполагает одновременно удерживаемые субъектом состояния "самости" и "тождественности"⁵. Настоящая книга имеет целью восполнить пробел в литературоведческом изучении авторского самоопределения в ситуации кризиса персональной идентичности.

Понятие персональной идентичности, ставшее в западной культуре обиходным термином и приобретающее все большую популярность в отечественной гуманитаристике, в нашей работе включает в себя основные смысловые компоненты, выработанные европейской и американской философией от Гегеля до Г.Мида или Ж.Делеза -

тождество “я” и его стремление к саморазвитию через нетождественность, структуриация субъекта и др. - но используется прежде всего как *операциональное*. Применительно к изучению литературы персональная идентичность автора - это прежде всего индивидуальные текстуальные стратегии авторства, исторически и социально стимулированные. Термин “идентичность”, в отличие от более привычных в литературоведческом обиходе “самосознания”, “самоопределения” и т.п., фиксирует заостренно-отрефлектированные и символически маркированные моменты авторского самосознания в поисках самотождественности, его “кристаллизацию”. Главное же то, что категория персональной идентичности, примененная в филологическом исследовании, позволяет адекватно вписать литературоведческую проблематику в актуальный, обнимающий ее философский и культурологический контекст: ведь персональная идентичность, проявленная в художественно-дискурсивных практиках, формируется теми же процессами, что любая иная личностная идентичность, но процессами, претворенными в специфически *художественном сознании*². Законы же художественного сознания эксплицируются в текстах, знаках, символах, которые подлежат интерпретации именно как повествовательные, нарративные, выявляющие свою *повествовательную идентичность* (термин П.Рикера).

Главная методологическая задача этой работы состоит в выработке *собственно филологического* подхода к истолкованию интердисциплинарной в своем существе проблематики, что требовало постоянного обращения к данным психологии, социологии, философии, культурантропологии, герменевтики.

Идеи современной герменевтики (в частности, Г.-Г.Гадамера и П.Рикера) об опосредованности формирования персональной идентичности знаково-символическими ресурсами культуры имеют самое непосредственное отношение к филологии. По Рикеру, субъект получает осмысленный доступ к себе и собственному существованию и может достичь самопонимания только посредством знаков и символов, а “знаки имеют материальную основу, моделью которой является письменность”⁷ и зовут к интерпретации. Для филологического исследования принципиально важно то обстоятельство, что ресурсы и символы культуры “присваиваются” или вырабатываются через лингвистическое опосредование - через повествовательный дискурс. Потому в настоящей работе имеет первостепенное значение разработанное П.Рикером понятие *повествовательной идентичности*.

Повествовательная идентичность - такая форма идентичности, "к которой человек способен прийти посредством повествовательной деятельности"⁸. Субъект, по мнению П.Рикера, дан себе непрямым, опосредованным образом. Понять себя во времени, обрести свою идентичность можно только через столкновение с другими текстами, созданными другими авторами и самим собой. Личность представляет себя себе и окружающим посредством преобладающих в данной культуре и выбранных ею повествовательных стратегий, нарративов.

Обоснование фундаментальной роли нарратива, способного придать цельность и осмысленность самым разрозненным эпизодам жизни и сторонам "я" личности содержится в сочинениях Ханны Арендт. У нее нарративность понимается как способ, посредством которого "я" индивидуализируется, а его действия идентифицируются. "Кто есть или был человек, мы можем узнать только выслушивая историю, где герой он сам" (курсив Х.Арендт)⁹. Индивиды и общности конституируются в их идентичности, создавая и разрабатывая нарративы, которые становятся для них действительной историей. Благодаря повествованию, рефигурация (интерпретация реальной деятельности людей) демонстрирует самопознание, выходящее далеко за границы области повествования.

С другой стороны, не только филологическое исследование нуждается в герменевтической теории, но и последняя может быть плодотворно реализована только с применением филологических приемов изучения нарратива. Художественные тексты как вид нарратива представляют собой наиболее эффективный способ повествовательной идентификации. "Художественное произведение, - утверждает Гадамер, - говорит нам что-то такое, что вместе со способом, каким оно сказано, оказывается неким обнаружением, то есть раскрытием сокрытого"¹⁰. Принципы нарратологии, разработанные в филологических науках, способны развить и методически оснастить герменевтическое истолкование текста. Нарратология предполагает изучение сугубо конкретных и специфических приемов текстопостроения: анализ повествовательного означаемого, содержания (в терминах Ж.Женнета - собственно "история"), самого повествования (означающее, высказывание, дискурс, повествовательный текст) и наррации как повествовательного акта¹¹.

Представляется необходимым выработать сами процедуры анализа художественных текстов, сочетающие герменевтический подход и методы анализа, опробованные в литературоведении. Особо

продуктивным, на наш взгляд, может стать сочетание герменевтических и структурно-семиотических методов описания. Структурно-семиотический метод, применяемый и к отдельным текстам, и к тексту культуры в целом, выявляет и описывает структуру и природу уже сформированных знаков культуры - а именно они опосредуют идентичность. Сочетание герменевтического и структурно-семиотического методов исследования может обеспечить подход к коммуникативному высказыванию с двух сторон: изнутри его формирования, создания, и извне, со стороны уже эксплицированного, репрезентированного содержания. Так, например, рикеровская концепция тройного мимесиса ("префигурация-конфигурация-рефигурация" или "предпонимание как жизненный мир - композиция как художественное произведение - акт восприятия и межличностных компетенций"¹²) вполне родственно утвердившемуся в работах Ю.М.Лотмана пониманию взаимодействия искусства и действительности как взаимно обусловленных и взаимно влияющих систем.

Наш материал потребовал обращения к исследовательским принципам рецептивной эстетики (тексты о писателе и внетекстовое писательское поведение рассматриваются в контексте читательских ожиданий и актуальных критических интерпретаций), а также историко-функционального и историко-социологического анализа. Кроме того, задача исследования статусных, социально-ролевых идентификаций личности повлекла обращение к подходам теоретической социологии (М.Вебера, П.Бурдьё и др.) и психологии.

В литературоведении проблема персональной идентичности писателя оборачивается прежде всего изучением *проблемы автора*.

Современное литературоведение демонстрирует в сфере изучения авторского сознания две, отчасти противоположные, установки: "закономерное разрушение представлений об авторском моноцентризме в литературном произведении" и, с другой стороны, "несогласие с растворением авторских интенций в безличных структурах мышления и языка"¹³. И прежде, в течение всего XX столетия, отечественное литературоведение осциллировало между названными полюсами, и всякий резкий отрыв от проблематики авторства неизменно влек за собой возвращение к этой категории на каком-то новом уровне¹⁴.

Новая волна научного интереса к проблеме автора, наметившаяся в последние десятилетия, зиждется на интерпретации фигуры автора и его поэтики в тесной связи с различными культурными кодами. То есть

проблема автора обуславливается не столько собственно литературоведческими, сколько общефилософскими, общекультурными конвенциями - вообще пониманием человека и мира, на него воздействующего. Так, например, в книге И.Паперно о Чернышевском человек понимается как “клетка для перераспределения, переписывания и трансляции культурных кодов”¹⁵. В работах, опирающихся на идеи психоанализа, человек (художник), как правило, предстает проводником универсальных закономерностей, понимаемых как объективная “психоистория” (прежде всего в известной книге И.П.Смирнова¹⁶). Однако в трудах последних лет ракурс исследования смещается к личности художника. Из недавних книг А.К.Жолковского, например, явствует, что необходимая, по мнению ученого, реинтерпретация русской литературы XX века должна строиться с учетом беспристрастного изучения репутации писателя и психоаналитической дескрипции. Однако для работ Жолковского примечательно, что постепенно (например, в книге о поэтике Зощенко 1999 года) психоаналитическая трактовка перестает выглядеть внеположенным универсальным генерализующим принципом и даже в определенной степени оказывается подчинена собственно авторскому сознанию: зощенковская повесть “Перед восходом солнца” рассматривается исследователем как “автопсихоаналитическая”.

Подобный крен, смещение интереса к авторской субъектности - примета многих работ последних лет. Примечательны уже заглавия (или подзаголовки) новых литературоведческих сочинений: А.Жолковский обозначает поэтику М.Зощенко как “поэтику недоверия”, Е.Толстая называет книгу о Чехове “Поэтика раздражения”, С.Сендерович в своем “опыте феноменологии творчества” Чехова излагает его как “историю одной одержимости”¹⁷. Очевидно, что в этих случаях особенности авторского литературного стиля возводятся к особенностям характера, личности или биографии писателя, к сопряжению внеличных и интраличностных обоснований. Особенно точно подобный опыт осуществлен в книге В.Топорова “Странный Тургенев (Четыре главы)”. “Странное”, “темное” в Тургеневе Топоров истолковывает, выводя факты биографии в “светлое” поле сознания и текста, объясняя тем самым противоречия в личности и творчестве писателя¹⁸. По весьма точной формулировке Л.Я.Гинзбург, чьи работы стали основой многих современных исследовательских стратегий, “анализу подлежит “фабульность” человека - психологически и исторически закономерное в нем”¹⁹.

Так или иначе, все перечисленные исследования различными путями восстанавливают связь между текстом и личностью писателя.

Однако наиболее близким для наших целей представляется подход, предполагающий установление этой связи прежде всего со стороны текста, а не со стороны биографии. Это объясняется как характером материала (естественные этические запреты не позволяют искать и толковать факты биографии здравствующих писателей), так и методологическими приоритетами (герменевтический анализ текста исходит именно из текста, повествования, запечатлевшего знаки и символы культуры). Специфика осуществленного в настоящей книге метода состоит не в объяснении текста внешнеположенной биографией или психологией реального автора, но в поиске значений, связанных с авторской самоидентификацией, непосредственно в тексте художника и анализа знаковых, публичных поступков - предьявляемого самим автором текста его поведения. Действительно, исток художественного творения – прежде всего в нем самом²⁰.

И здесь можно назвать ряд работ, далеких от нашей по материалу, но близких ей по общей методологической направленности.

Опыт практической герменевтики в филологическом исследовании, на наш взгляд, демонстрирует книга Е.Г.Эткинда “Внутренний человек” и внешняя речь (Очерки психоэтики русской литературы XVIII-XIX веков)”. По словам исследователя, под психоэтикой он “разумеет область филологии, которая рассматривает соотношение мысль-слово”²¹ (Е.Г.Эткинд здесь чрезвычайно внимателен к наследию Л.С.Выготского). Изучение взаимодействия речи внутренней и внешней в истории русской литературы, обнаружившее, что это соотношение “существенно различно в разных культурно-стилистических системах”, и представляет собой, по сути, анализ литературного высказывания с его генеративной, порождающей стороны.

Близкие данному исследованию проблемы самоидентификации писателя (но на материале XIX века) рассматриваются в книге Т.И.Печерской “Разночинцы шестидесятых годов XIX века: феномен самосознания в аспекте филологической герменевтики (мемуары, дневники, письма, беллетристика)”. Однако наша исследовательская стратегия представляется по необходимости противонаправленной. Т.И.Печерская успешно движется по пути интерпретации (и оправданной деконструкции) устоявшегося социального мифа о шестидесятниках-разночинцах к обнаружению их подлинной личности - через анализ письма как дискурсивного акта²². Для понимания же идентификации

современного писателя принципиально как раз изучение того, как формируется новый миф/антимиф об авторе, посредством каких символических репрезентаций вырабатывается литературная идентичность. Как существенно близкие данному исследованию по своим установкам, методологически проясненные и методически проработанные следует назвать и работы А.А.Фаустова, посвященные литературе XIX века: “Авторское поведение в русской литературе” и “Язык переживания русской литературы”. А.А.Фаустов предлагает действенные методические процедуры вычленения “сигналов” авторского поведения: через точки разрывов и сдвигов в ткани текста, получающих не миметическую, а семиотическую мотивировку: “Автор отличается от просто человека тем, что *поведение* свое он “овнешняет”, прибегая к художественно-дискурсивной практике и делая своими соучастниками не только “очных” собеседников, но и дальних - читателей”²³.

Названные работы, выполненные на ином литературном материале, предоставляют, однако, значимый опыт для исследования проблемы идентификации современного писателя.

Что касается логики настоящей книги, то она продиктована последовательным приближением к максимально выраженной автоидентификации писателя: от изучения художественного моделирования писательской личности в “метапрозе” - к анализу самоопределения писателя-мемуариста в собственном поколении, истории, и, наконец, к описанию писательской субъективности, воплощенной в “дохудожественной” речи – устных рассказах писателей. Кроме того, предметом внимания в книге становится *литературное поведение* писателя: в 1990-е годы именно поведенческие стратегии, имидж поэта оказываются не менее значимыми *текстами*²⁴, чем собственно художественные произведения.

Стоит подчеркнуть, что живая актуальность и абсолютная хронологическая близость предмета изучения потребовали от нас особой степени отрефлектированности исследовательской позиции. Позиция “инсайдера”, включенного наблюдателя, содержит в себе известный риск: согласно сложившемуся канону, описание текущего литературного процесса литературоведение, как правило, оставляет критике, полагая обязательным условием научного анализа наличие исторической дистанции между объектом изучения и его субъектом. И это, разумеется, верно: реальность прошлого наблюдателю представляется уже семиотизированной, и потому ему отчетливее видны

сформировавшиеся закономерности, очевиднее значимость (или, наоборот, незначительность) сложившихся и освоенных культурных фактов. Но, с другой стороны, в позиции “инсайдера” есть свои исследовательские преимущества. Отдаленный во времени от культурного объекта наблюдатель находится уже в качественно иной коммуникативной ситуации, он исключен из актуальных для изучаемого предмета культурных кодов и потому в известной мере неизбежно утрачивает адекватное понимание языка времени - тогда как современнику культурная реальность предстает естественно открытой.

Вместе с тем современный литературный процесс рассматривается нами в контексте *истории литературы*: именно с этой точки зрения описана и трансформация жанров, и движение писательских авторепрезентаций, и стилевые новации современных прозаиков.

В истории отечественной филологии есть вдохновляющие прецеденты изучения литературной современности: прежде всего - внятно проартикулированная позиция русской формальной школы по отношению к современной ей литературе и жизни, установка Б.Эйхенбаума, Ю.Тынянова, В.Шкловского на непосредственное участие в актуальном литературном процессе. Сегодня очевидно, что в своем существовании эта интеллектуально-нравственная установка чрезвычайно близка бахтинским идеям об ответственности литературоведения, о понимании слова как поступка, а также современным теориям социального действия (Ю.Хабермас, Х.Арендт).

Памятуя об ответственности в изучении современной литературы, необходимо отметить несколько принципиальных моментов, связанных с отбором текстов для анализа.

Во-первых, представленные в работе авторы – не обязательно и не всегда писатели так называемого “первого ряда”. И это - свойство материала и, одновременно, исследовательский принцип. Определить (и, возможно, не раз переопределить) место писателя в истории сможет только время. Вместе с тем не только “литературные генералы”, по выражению Ю.Тынянова, составляют литературу; в творчестве писателей “второго ряда” гораздо отчетливее и нагляднее проявляются общие литературные тенденции и закономерности, в творчестве гениев заслоняемые силой и своеобычностью таланта.

Еще одно ограничение в отборе текстов касается литературы русского зарубежья. Проблема персональной идентификации писателей-эмигрантов третьей волны стояла для них самих необычайно остро, более того – идентификация явилась основой мемуаристики

А.Солженицына, романистики В.Аксенова, Э.Лимонова, Д.Савицкого, С.Юрьенена и др. Однако писательское самоопределение этих авторов пришлось преимущественно не на 90-е, но, скорее, на 1970-1980-е годы, имело свои, абсолютно специфические черты, заслуживающие специального изучения; – поэтому оно не входит в рамки настоящей работы.

Наконец, заметим, что в работе почти не рассматривается самоидентификация авторов массовой литературы. Но не потому, что последняя представляется не достойным внимания объектом исследования - напротив, она становится сегодня столь значительным и специфичным феноменом культурного развития, что заслуживает специального изучения, для чего требуется выработать аргументированные основания и методику описания. Идентитет автора детектива или женского романа (нередко скрывающегося под псевдонимом) сомнителен в том смысле, что зачастую имеет предумышленную и сконструированную природу.

Хочется надеяться, что изучение самосознания писателя как проблемы, интегрирующей многие аспекты литературного развития, поможет представить общую картину литературного развития рубежа XX и XXI столетий.

И если книга действительно окажется кому-либо полезной, то этим ее автор в немалой степени обязан многим людям: своим собеседникам - пермским писателям, согласившимся дать искренние и содержательные интервью, коллегам и друзьям, помогавшим в сборе и обработке материала, – Елене Радоновой и студентам Пермского педагогического университета, сотрудникам лаборатории литературного краеведения Пермского государственного университета Анне Сидякиной и Ольге Дворяновой. Особая благодарность – Виоле Викторовне Эйдиновой, творчески и добросердечно внимательной к книге и ее автору, коллективу кафедры русской литературы XX века Уральского государственного университета (Марии Аркадьевне Литовской, Олегу Михайловичу Преснякову, Леониду Петровичу Быкову и другим), чьи советы помогли завершить работу, Андрею Коннантиновичу Колесникову за помощь в издании книги, а также Владимиру Абашеву – за неизменную и конструктивную поддержку.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ Эйхенбаум Б.М. Литературный быт // Эйхенбаум Б.М. О литературе. Работы разных лет. М., 1987. С.430.
- ¹ Заковоротная М.В. Идентичность человека. Социально-философские аспекты. Ростов-на-Дону, 1999. С.7.
- ² Генис А. Иван Петрович умер. Статьи и расследования. М., 1999. С.27.
- ³ Ю.М.Лотман и тартуско-московская структурно-семиотическая школа. М., 1994. С.407.
- ⁴ Из числа отечественных исследований последних лет следует отметить ежегодные, начиная с 1993 г., выпуски исследований группы Ю.Левады. См., например: Социальная идентификация личности. М., 1994. Здесь, в частности, на основании представительного анкетирования сделан вывод о том, что в 1990-х годах структура идентичности изменилась: произошел сдвиг от социальной компоненты к персональной. О проблемах персональной идентификации: Трубина Е.Г. Рассказанное Я. Проблемы персональной идентичности в философии современности. Екатеринбург, 1995. Заковоротная М.В. Идентичность человека. Социально-философские аспекты. Ростов-на-Дону, 1999; Мостовая И.В. Социальное расслоение: символический мир. Метаигры. М., 1996; Петровский В.А. Личность в психологии. Парадигмы субъектности. Ростов-на-Дону, 1996; Емельянов Ю.Н. Стремление к самоотжествлению как социальная потребность индивида // Проблемы формирования социальных потребностей. Тбилиси, 1991; Культуральная антропология. Спб., 1996;
- ⁵ Художественное сознание имеет собственную активную природу как “система идеальных структур, порождающих, программирующих и регулирующих художественное творчество” (Закс Л.А. Художественное сознание. Свердловск, 1990. С.7.
- ⁶ Рикер Поль. Герменевтика. Этика. Политика. Московские лекции и интервью. М., 1995. С.4.
- ⁷ Там же. С.19.
- ⁸ Арендт Ханна. Vita activa, или о деятельной жизни. С-Пб., 2000. С.246.
- ⁹ Гадамер Г.Г. Актуальность прекрасного. М., 1991 С.263.
- ¹⁰ Женнет Жерар. Работы по поэтике. Т.2. Фигуры. М., 1998. С.64.
- ¹¹ Рикер Поль. Герменевтика и психоанализ. Религия и вера. М., 1996. С.247-251.
- ¹² Автор и текст: Сб. статей. С-Пб., 1996. Вып. 2 С.7.
- ¹³ Так, “искусство как прием” у ОПОЯЗовцев предполагало решительный отказ от изучения собственно автора. Однако уже в историко-литературных работах самих же Ю.Тынянова (об А.Блоке) и Б.Эйхенбаума (об А.Ахматовой) речь шла о встающем за строками поэзии “человеческом лице” автора, а в статьях рубежа 1920-1930-х годов проблематика автора восстановила свои права, толкуемая как личностный и биографический фон, явленный

исследователю в виде “литературного быта”. Структурализм разделил “образ автора” в тексте и “абстрактного автора” как имплицитный источник группировки смысла, отказавшись от автора “биографического”, а постструктурализм пришел в конце концов (в работах Р.Барта и М.Фуко, Поля де Мана) к идее “смерти автора”. В этой перспективе автор понимался как конвенция, условность, место пересечения текстов, языков и кодов культуры. Однако одновременно со структуралистскими и в отечественном, и западном литературоведении не менее популярными оказались бахтинские идеи диалога, а также концепции автора В.В.Виноградова, Л.Я.Гинзбург, Б.О.Кормана. Да и в самом структурализме “дискриминация” категории автора быстро находит свою компенсацию: в интересе к поведенческим аспектам культуры и в обширных культурологических комментариях, особенно полно и результативно осуществленных в работах Ю.М. Лотмана и Б.А.Успенского.

¹⁴ Паперно И. Семиотика поведения: Николай Чернышевский – человек эпохи реализма. М., 1996. С.9.

¹⁵ Смирнов И.П. Психодиахронология. Психоистория русской литературы от романтизма до наших дней. М., 1994.

¹⁶ Жолковский А.К. Михаил Зощенко: поэтика недоверия. М., 1999; Толстая Е. Поэтика раздражения: Чехов в конце 1880-х – начале 1890-х годов. М., 1996; Сендерович С. Чехов – с глазу на глаз. История одной одержимости: Опыт феноменологии творчества. С-Пб., 1994.

¹⁷ Топоров В.Н. Странный Тургенев (Четыре главы). М., 1998.

¹⁸ Гинзбург Л.Я. Человек за письменным столом. М., 1989. С. 67.

¹⁹ Хайдеггер. Исток художественного творения // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX вв. М., 1987. Некоторые основания осуществляемого нами подхода заложил Б.М.Эйхенбаум, в своих работах о Л.Толстом настойчиво искавший родство литературы и внутренней биографии, привлекая для этого весь корпус литературных текстов автора.

²⁰ Эткинд Е.Г. “Внутренний человек” и внешняя речь. Очерки психопоэтики русской литературы XVIII-XIX веков. М., 1998. С.12.

²¹ Печерская Т.И. Разночинцы шестидесятых годов XIX века. Феномен самосознания в аспекте филологической герменевтики (мемуары, дневники, письма). Новосибирск, 1999.

²² Фаустов А.А. Авторское поведение в русской литературе. Воронеж, 1997. С.5.

²³ Здесь мы опираемся на концепцию поведения как текста Ю.М.Лотмана и понимание “культурного факта как биографического поступка” Г.О.Винокура. (Винокур Г.О. Биография и культура // Винокур Г.О. Биография и культура. Русское сценическое произношение. М., 1997. С.81). У Ю.М. Лотмана мы в первую очередь имеем в виду работы о бытовом поведении: Лотман Ю.М. Беседы о русской культуре: Быт и традиции русского дворянства (XVIII – начало XIX века). С-Пб., 1998.

ЧАСТЬ ПЕРВАЯ

Кризис персональной идентичности и моделирование нового самосознания писателя (на материале “метапрозы” 1990-х годов)

Роман о писателе, или, в другой терминологии, “метапроза” (понятие не только тематическое, но и структурно-содержательное) самой природой своей обеспечивает выраженность авторского сознания максимально полно. К произведениям этого жанра исследователи теперь уже традиционно относят “Египетскую марку” О.Мандельштама, “Труды и дни Свистонова” М.Вагинова, “Мастер и Маргарита” М.Булгакова, “Дар” В.Набокова, “Доктора Живаго” Б.Пастернака, английский роман В.Набокова “Бледный огонь” и “Пушкинский дом” А.Битова и др. В этот же ряд включаются “Поэма без героя” А.Ахматовой и “Форель разбивает лед” М.Кузмина (термин “метапроза” оторвался от буквального значения, здесь важны структурно-содержательные признаки повествования о писателе).

Определение “метапроза” представляется более предпочтительным синонимичному термину “роман о писателе” по двум причинам: во-первых, в нем акцентируется семантика *метаповествования* (проза о прозе), во вторых, что не менее важно, оно дает возможность обозначить не исключительно романские жанры. Последнее особенно актуально для современной литературы, где роман не является доминирующим жанром, нередко уступая первенство повести о писателе, рассказу о писателе и т.д., содержащим все структурообразующие признаки метапрозы.

Мы не ставим своей задачей принципиальное теоретическое переосмысление категории “метапроза”. Наша цель состоит в том, чтобы, используя этот термин как операциональное понятие, изучить специфику *современной* метапрозы: как показывают наблюдения, современный роман (повесть, рассказ) о писателе, сохранив композиционную структуру, претерпел заметные жанровые перемены. И, самое главное, - в настоящей работе нас занимают символические значения, формирующиеся в метапрозе, закрепившие новое понимание фигуры и роли писателя.

Поэтому в качестве рабочего определения мы будем опираться на уже сложившиеся определения метапрозы¹. В частности, воспользуемся дефинициями, сформулированными М.Н.Липовецким (в результате обобщения различных подходов к поэтике метапрозы).

Метапроза имеет следующие устойчивые признаки: тематизация процесса творчества через мотивы сочинительства, жизнестроительства, литературного быта и т.д.; высокая степень репрезентативности “внеаходимого” автора-творца, находящего своего текстового двойника в образе-персонажа-писателя; зеркальность повествования, позволяющая постоянно соотносить героя-писателя и автора-творца, “текст в тексте” и “рамочный”: метатекстовые комментарии, трактующие взаимопроникновение текстовой и внетекстовой реальностей; “обнажение приема”, переносящее акцент с целостного образа мира, создаваемого текстом, на сам процесс конструирования и реконструирования этого еще не завершенного образа, что активизирует читателя, поставленного в положение со-участника творческой игры; пространственно-временная свобода, возникающая в результате ослабления миметических мотивировок в свою очередь связана с усилением “творческого хронотопа” (Бахтин), который приобретает положение, равноправное по отношению к окружающим его “реальным” хронотопам”².

Д.М.Сегал в своем исследовании метапрозы сосредоточен на ее функциональном аспекте: его занимает внелитературная историческая роль метапрозаических произведений, маркирующих, как он считает, изменения концепции литературного моделирования в периоды семиотических трансформаций семиотики культуры, когда одна эстетическая система сменяет другую - как правило, в периоды кризиса общественных отношений. В метапрозаических текстах, по мнению Сегала, реализуется одна из трех главных функций миромоделирования литературы - а именно, функция “моделирования моделирования”. Если доминирование первых двух (“моделирование действительности” и “программирование действительности”) порождает, по Сегалу, соответственно миметический и проповеднический модусы литературы, то доминирование третьей становится эстетической основой метапрозы.

Кроме того, Сегал акцентирует в своих работах чрезвычайно важный, на наш взгляд, прагматический аспект отечественной метапрозы. Последняя приобретает в России особые историко-культурные и норморегулирующие функции, образуя семиотический механизм передачи культурной традиции. В других странах он, как правило, связан с господствующей религией, в России же, где часто разрушаются и религиозная, и политическая, и бытовая преемственность, писатели в новое время становятся своеобразной специальной социокультурной

группой, ответственной за сохранность механизма культурной традиции и правильность его работы. Действительно, это объяснение представляется основанием такого известного свойства русской культуры XIX-XX вв., как литературоцентричность. Русская литература, замечает Д.М.Сегал, постепенно становится своего рода привилегированным устройством и в XIX веке осознает себя как система первичного семиотического моделирования, то есть воплощает реальную Россию, задает модели мышления и поведения³.

Современное литературное развитие подтверждает справедливость выводов Д.М.Сегала о том, что актуализация метапрозы знаменует собой изменение семиотической роли литературы. В метатекстах 1990-х годов обсуждаются генеративные правила не только их собственного строения, но и новые литературные конвенции, правила построения новой литературы и действительности. В силу специфики жанра метапрозы ее анализ может иметь результатом не только выводы о ее собственной поэтике, о современной судьбе метапрозы как жанра, но и представление о репрезентации сегодняшней действительности (прежде всего литературной, поскольку предмет изображения - писательская жизнь), о новом литературном поведении писателей, которое программирует метапроза, и, более того, - о принципах этого моделирования, его генеративных правилах. Изучение метапрозы не только выявляет актуальные и идеальные писательские авторефлексивные репрезентации, но и правила литературного развития и даже "проигрывание", виртуальное переживание его не осуществленных, но возможных вариантов. Ни в каком ином жанре невозможно присутствие столь широкого спектра значений, существенно необходимых для понимания современного авторского сознания и литературного процесса в целом.

Итак, первая часть нашей работы посвящена исследованию метапрозы - в двух аспектах.

Во-первых, нам представляется необходимым дать обзорный очерк наиболее характерных для конца века стратегий писательского самоопределения, сформулированных в метапрозе 1990-х годов (логика материала, правда, потребовала обращения к литературе 1960-1980-х). Это тем более важно, что изучаемый период - время чрезвычайно бурного литературного развития: очевидно, что моделирование образа писателя в течение десятилетия претерпело определенную эволюцию.

Второй аспект изучения писательского самосознания - монографический. Специальные главы посвящены монографическому

анализу творчества В.Маканина и А.Битова - прозаиков, обозначивших наиболее важные векторы развития прозы второй половины века. Для них проблема авторской рефлексии и моделирования образа писателя стала, как выяснилось в ходе анализа, текстопорождающим фактором, а их опыт, в свою очередь, повлиял на дальнейшее развитие русской литературы.

Глава I.

Повествовательные стратегии писательского самоопределения 1990-х годов.

1. У истоков новой метапрозы (1960-1990-е): homo scribens

Повествовательные стратегии, характерные для романа о писателе 90-х годов, начали формироваться гораздо раньше - и не только в жанрах метапрозы. Выдвижение фигуры писателя в качестве персонажа и повествователя наметилось еще в прозе 70-х на скрещении основных тогда повествовательных установок: идущей от 60-х ориентации на изображение характера, речи персонажа, и отчасти противоположной установке лирической прозы на доминирование авторского начала.

Примечательно, что героем, а часто и героем-повествователем в литературе 60-80-х годов (у авторов, ушедших от магистральной линии воссоздания пресловутого “положительного героя”) нередко становился пишущий полубезумец, графоман, чудаки. Таков герой рассказа В.Шукшина “Штрихи к портрету”, исписавший толстую тетрадь планами-фантазиями о городе будущего. Таковы персонажи, наводнившие литературу в 1980-е уже годы: многословные сочинители В.Пьецуха (“Центрально-Ермолаевская война”), В.Ерофеева (“Письмо к матери”), Илья Патрикеев из романа “Между собакой и волком” С.Соколова, его же Палисандр... Абсолютно разные, казалось бы, тексты сходны на уровне персонажей и мотивов, но главное - порождающей стилиевой модели: монолог самозабвенного сочинителя, как воронка, втягивает уродливую канцелярщину, захлебывающийся лирический слог, расхожие политические лозунги.

“Рассказанное Я” здесь существенно важно не только потому, что причудливая речь героя выполняет собственно характерологические функции. Стилиевая задача, очевидно, состояла в том, что, передоверяя рассказ “девиантному” повествователю, автор раскрепощал язык собственный.

Сегодня можно сказать, что это была продуктивная стратегия. Случай, выразительно это подтверждающий, – неожиданный успех опубликованной с тридцатилетним опозданием книги А. Морозова (его повесть 1968 года “Чужие письма” получила Букеровскую премию 1998 года). “Чужие письма” стали письмами в литературное будущее.

Книга оказалось современной, потому что ответила читательским ожиданиям второй половины 1990-х годов, жажде подлинности - жизненной и житейской, интересу к дневникам, письмам, непридуманному, литературе факта вообще. В 1990-е годы такой литературы было создано немало. Но случай Морозова примечателен тем, что подлинность его повествовательной интонации абсолютно честно обеспечена новым для того времени художественным языком – его оголенной точностью, беспощадной правдивостью, прямой достоверностью общего социально-речевого опыта.

Персонаж, пишущий жене, столь же достоверен для тогдашней, рубежа 50-60-х, жизни (тут убедительна прежде всего интонация), сколь невероятен для тогдашней официальной литературы. Пенсионер, инвалид войны по-зощенковски карикатурен: невыносимо обиденный, невыносимо жалкий и неистребимо российский. Он никак не может решить, ехать ему к жене в Крым или наоборот, потому что никак невозможно высчитать, что выгоднее, сохранится ли пенсия, как быть с жилплощадью и так до бесконечности - бытовые, мелкие, ничтожные, спутывающие по рукам и ногам обстоятельства. Он мелок - то упрекает свою Любу в ветренности, то ревнует к бывшему мужу, то раздражается на ее подрастающую дочку, с маниакальной тщательностью подсчитывает копеечные расходы... Причем велит читать свои письма внимательно, с карандашом в руке - а это, например, бесконечный перечень будущих, на год вперед, покупок: сколько и почему купить простыней, наволочек, полотенец махровых и кухонных и т.д.

В голосе этого персонажа слышится *нормативная* самохарактеристика времени - каким оно хотело бы казаться. Замечательно, например, наставление Первوماйского о том, как сделать фотографию. В нем как раз и выказывает себя та идеальная норма, которой следует подчиненное ей сознание: “Поставь посредине комнаты стул, садись на стул и сделай себе при этом умное лицо, а не рассеянное, рядом посади маленькую Люсю, потом постели на свои колени чистую розовую пеленку или полотенце с рисунками, возьми крошку Галю, раздень ее и посади с таким расчетом, чтобы она смотрела лицом прямо на фотоаппарат. Класть ее на живот или на спинку не надо. Так некрасиво

получается. Красиво, когда грудной голенький ребенок сидит, а мама его сзади придерживает”⁴.

Представление о должном эстетическом и социальном каноне явлено здесь в назойливом повторении глаголов повелительного наклонения и в самом ракурсе видения: нужно “смотреть лицом прямо в фотоаппарат”, то есть зрителя, не оставляя никакого сомнения в искренности, преданности идее, правильности общественного и личного поведения человека, представшего перед неведомой авторитетной инстанцией.

Вместе с тем повествование от первого лица, “изображенная” сказовая речь, явленная в беспощадно саморазоблачительной эпистолярной форме, деконструирует изнутри этот сознательно предъявляемый идеальный образец. Морозов намеренно подчеркивает литературное происхождение жанровой и стилевой матрицы своей повести, предпосылая ей эпиграф из “Бедных людей” Достоевского (что влечет за собой и память о гоголевских героях). Стил, которым изъясняется герой, напоминает порой сентиментальные восклицания Макара Девушкина: “Пусть будет черный хлеб, но мы будем кушать его вместе, и тогда он покажется на вкуснее, чем белый!” (ЧП, с. 116). Однако Макар Девушкин второй половины XX века неспособен к слезам, катарсису и очищению. Ничего в его жизни не меняется, все остается на своих местах.

Самодискредитация героя в речи представлялось возмутительной для литературы того времени деканонизацией Героя, фронтовика, инвалида Отечественной войны. Не случайно внутренние рецензенты “толстых журналов”, куда Морозов отдавал рукопись, сразу возмутились вопиющей “нетипичностью” персонажа: “Трудно понять, из каких тараканьих щелей вышло на свет сие существо, в котором нет ни единого признака нормального советского человека...” (ЧП, с. 119).

Однако Морозов вряд ли преследовал какие-то разоблачительные цели. Скорее, его увлекало стилевое задание: “Двадцатичетырехлетним, сочиняя “Чужие письма”, я и думать не думал о том, что характер их персонажа предопределен историческими и обусловлен социальными, исковеркавшими ему жизнь причинами...” (ЧП, с. 117). Это уже потом, комментируя издание 1999 года, автор сообщает герою свой личный опыт и дает ему идеологическое объяснение: “Я понял, что пошлая жизнь - это прежде всего жизнь неверующая, наполненная мелочами, удовлетворяющаяся ничтожным и забывающая о существеннейшем - хотя бы о смерти” (ЧП, с. 118).

Но это, повторимся, позднейшая реинтерпретация собственного художественного опыта, уводящая от исходной установки. В повести приключения самого слова явно увлекают автора не меньше, чем перипетии семейной нежизни героя. Главная интрига повествования - в характере самого слова и порождающего его сознания, собственно в языке. В нем хранится надежней всего атмосфера времени, его живое дыхание. Морозов, по собственному его признанию, - *логограф*. (Логографы, составители судебных речей в Афинах, должны были произносить свои речи как бы от первого лица, соответственно возрасту, характеру, сословию).

Речи Первомайского в “Чужих письмах”, кроме читательского интереса, заслуживают самого пристального интереса историка литературы. Тексты Морозова, как немногие другие, устанавливают связь литературных поколений. Они будят контекст. И не только классической русской литературы, что само собой разумеется - отсылки к “Бедным людям” Достоевского в “Чужих письмах” прозрачны ровно так же, как к пушкинской “Истории села Горюхина” в “Общей тетради”. Имеется в виду контекст, современный морозовским повестям, но тогда, как они сами, будто не существовавший в литературе. Шестидесятые привычно определяли молодежной городской прозой, потом деревенской, эстрадниками, тихой лирикой... Теперь, когда андеграунд тщательно очертил свои пределы и реабилитировал, по возможности, тексты, проблема состоит в соотношении официальной и неофициальной литературы и осмыслении ее в едином контексте времени.

Сегодня становится очевидной близость морозовской стилистики опыту, например, концептуализма. А. Хансен-Леве очень точно определил специфику концептуализма как тяготение не к социологии и психологии мира “мелочей и пошлости, (б)анальности и пассивности, идиллического и гротескного”, но прежде всего к его речи. Главное для эстетики концептуалистов, по мнению исследователя, именно “дискурс, стиль, языковое поведение”⁵.

Александр Морозов также чуток именно к дискурсивным практикам своего времени, встраивается в стиль его речений, примеряет на себя чужое языковое поведение, и чужая маска так плотно прирастает к лицу, чужой костюм так ладно облегает тело, что у читателя не должно остаться никакого сомнения в подлинности и достоверности слова. Опыт Морозова - где-то рядом с кабаковскими коммунальными телами, приговским повествователем-совком, что с мистическим ужасом и уважением взирает на всемогущего Милицанера и дивится избранию

“Президента Съединенных Штатов”. Как Пригов, Морозов не оставляет видимого и словесно воплощенного зазора между автором и героем. Это “смещение” героя и автора похоже еще и на фотореализм С.Файбисовича, напоминает “барачную” поэзию лианозовцев. Немаловажно, что Морозов в литературной юности был близок кругу людей, не чуждых интереса к обэриутам, не вовсе далеким и от лианозовских опытов: к Эдуарду Лимонову, тогда еще поэту, Вагричу Бахчаняну, Владимиру Алейникову.

Вне контекста той эпохи “Чужие письма” кажутся одинокими и неубедительными, как будто существующими в безвоздушном пространстве, в разреженной атмосфере, внутри же этого контекста они многое добавляют к пониманию литературы и 1950-60-х и 90-х годов.

“Общая тетрадь” (1975), вторая часть морозовской тетралогии, высветляет уже опыт литературы семидесятых.

В ней сохраняется тот же, что и в “чужих письмах”, повествовательный принцип, обнажающий ментально-языковую фактуру сознания: монолог как единственный способ характеристики и вообще существования героя. Жанр - то, что называлось на ученой латыни “*солилоквиум*” - разговор с самим собой. Здесь одиночество героя и пластическая характерность языка “усугублены” еще больше, балансируя на грани гротеска. В 1990-е морозовский солилоквиум кажется как будто слишком жирно, с нажимом прорисованным, его язык - как будто даже избыточным. Впрочем, для того есть уважительные мотивировки. Это уже не письма, но дневники, притязающие на искусство. Эпиграф из пушкинской “Истории села Горюхина” предпослан вполне многозначительный: о “дерзкой мысли сделаться писателем”. Правда, автор дневников, по собственному его признанию, - “психованный чи нервный”, “инвалид Великой Октябрьской Социалистической Революции”, “иждивенец бытия”.

“Собрание сочинений про жителей села” интересны, конечно, именно речью наблюдателя. Она соткана из горячечных монологов, изузоренных малорусскими выражениями, известных цитат, официальных и самодельных лозунгов... Герой с охотой отвечает на вопрос, который задают всякому писателю: “КАК Я ПИШУ? Чувствую, мне давно уже собираются задать такой вопрос, поэтому отвечаю <...> Важно не полениться зафиксировать, что думаешь, потом ВСЕ ВСПОМНИТСЯ!”* - вот суть метода (графика А.Морозова. - М.А.). Здесь-то и обнаруживается сходство с Князевым, героем шукшинского рассказа “Штрихи к портрету, сочинителями С.Соколова, В.Пьецуха и др.

Со “Школой для дураков” есть даже и сюжетное сходство. У Соколова слабоумный мальчик тоже живет на берегу дачной реки Леты, где пишет свои “рассказы на веранде”. А его учитель Норвегов любит умершую школьницу Вету Акатову. У героя “Общей тетради” - похожая история любви: он любит девушку Флорентину, что покоится на сельском кладбище на противоположной стороне реки (не веруя в догадливость читателя, писатель подчеркивает мотивы, отсылающие к греческой мифологии, окончательно убеждающей, что за рекой - мир мертвых). Мортальность подчеркивает “неотмирность” героев-сочинителей, их трансцендентность по отношению к обыденному миру, что сообщает чудачеству писателям ореол небытовой подлинности.

Здесь, однако, мало оснований говорить о прямых заимствованиях писателей друг у друга или непосредственном влиянии. Скорее - о “воздухе времени”. Если поэт слышит - до слов нового стихотворения - прежде всего ритм, то в прозе так же, наверное, улавливаются интонационная интенция, стиль.

Морозов написал свою повесть раньше многих упомянутых писателей, услышал гул нового языка одним из первых. В “Общей тетради” он нащупал своего рода стилевой нерв прозы 70-х годов. В основе здесь - не звучащее, ориентированное на устную речь слово, как было в 1960-х, но именно слово письменное. Уже и сама графика морозовского текста (к сожалению, упрощенная автором для журнальной публикации, но сохранившая все-таки игру шрифтов) придает дополнительную выпуклость, выразительность голосу персонажа.

Так, на чужих письмах и голосах, в семидесятые годы постепенно формируется новый стиль.

Нельзя не остановиться на еще одном варианте этого стилевого движения - прозе Л. Петрушевской: и вследствие безусловной талантливости автора, и потому, что опыт Петрушевской был активно востребован последующей прозой - в особенности женской, для которой сама феноменология письма, акт письма (у Петрушевской, как у Морозова, тщательно отрефлектированный и тематизированный) становятся средством конституирования повествовательной идентичности.

Повесть “Время ночь” Л.Петрушевской (опубликованная в 1992 “Новым миром”, а потом многократно переизданная в книгах) изображает писателя-безумца в стилистически наиболее “чистом” варианте. Ночь здесь - время, когда тьма бессознательного выплескивает

стихийные неуправляемые силы разрушения, но и время, когда героине “можно остаться наедине с бумагой и карандашом”.

Текст повести намеренно отчужден от автора с помощью известного литературного приема - в предисловии объявлено, что перед читателем - рукопись, найденная после смерти героини ее дочерью - “пыльная папка со множеством исписанных листов, школьных тетрадей, даже бланков телеграмм. Подзаголовок “Записки на краю стола”. Ни обратного адреса, ни фамилии”⁷.

Героиня, писательница жутких дневников и заказываемых ей из милости редактором неведомого журнальчика внутренних рецензий, что есть сил тянется до Ахматовой, своей “мистической тезки”: “Я поэт. Некоторые любят слово “поэтесса”, но смотрите, что нам говорит Марина или та же Анна, с которой мы почти что мистические тезки, несколько букв разницы: она Анна Андреевна, я тоже, но Андриановна” (ВН, 253). Идентификация себя как поэта и дает героине санкцию на писание дневников (тоже, как у морозовских героев, скорее “притязавших на художество” - в них много сугубо литературных экспериментов: например, воображаемая передача повествования дочери, то есть стилизация чужого слова) и моральное право на проповедь: “Нести просвещение, юридическое просвещение в эту темную гущу, в эту толпу! Воплощенная черная совесть народа говорит во мне, и я как бы не сама, я как пифия вещаю” (ВН, 305).

В повести равно необходимы (и находятся в гармоническом равновесии) план бытовой и, условно говоря, писательский – творческий хронотоп. Нищий малогабаритный мир сугубо матриархальной семьи, мир ослепляющей ненависти, неизбывной роковой вражды, болезни и смерти продуваем разве что “метафизическими сквозняками” (М.Липовецкий) и освещен настоящей манией творчества. То обстоятельство, что героиня считает себя писательницей, мотивирует и сложные рефлексивные оценки (например, мифологические проекции сугубо бытовых ситуаций), и изощренные повествовательные конструкции: речь героини, сплавляющая интеллигентский сказ с литературными оборотами, “чужое слово” с неуправляемо “устным” словом собственным, и создает богатую, гибкую речевую стихию этой, лучшей, быть может, книги Л.Петрушевской. Во многом новаторская повесть явственно повлияла на последующее литературное развитие.

Важнее всего здесь открытия Петрушевской, связанные не с проблематикой, хотя тематизация литературного быта писателя станет характерной чертой прозы 1990-х годов, но с организацией нарратива.

Его основой становится автодиегитическое повествование “от первого лица”, основанное на слове героини-повествовательницы. Однако захлебывающийся интеллигентский сказ наивной и несчастной женщины не только воссоздает ее характер, но избличает при этом неполноту ее видения, обнаруживая зазор между действительностью и субъективным ее восприятием: когда алкоголик-попрошайка видится обманутой Анне благородным рыцарем, а обманы сына обнаруживаются раньше для читателя, чем для героини. Вне инстанции автора-повествователя такое прямое приближения читателя к персонажу, избыток читательского видения дает поразительный эффект включенности в повествовательное поле.

Вместе с тем повествовательный монолог героини вбирает внутрь себя и “чужую речь”, сначала дневники дочери, потом попытку их имитации: “А я тут написала неожиданно прозу, да еще от лица моей дочери, как бы ее воспоминания, ее точка зрения”, (ВН, 299). Этот повествовательный ход чрезвычайно симптоматичен: *возможность индивидуального самоописания появляется только в соотношении с Другим*. Эта закономерность (принадлежащая не столько сфере повествования, сколько области философии) обуславливает общее тяготение метапрозы к мотивам зеркальности и двойничества. Такая смена точек зрения дает, кроме того, возможность взгляда на героиню со стороны - это единственный портрет Анны во все повести: “она, высокая красавица еще, в драной рубаше... На! - кричала она как древнегреческая богиня ужаса” (ВН, 300).

Столь сложная многослойная система организации повествовательных инстанций и точек зрения свидетельствует о писательской изощренности, но для читателя создает эффект убедительности речи и героини и ее образа вообще. Речь здесь извивается и пляшет, бликует множеством оттенков, сохраняя единую повествовательную интонацию, звенящую трагической нотой. В сложно организованной этой повести есть некоторые структурные элементы метапрозы: наличие героини-писательницы, тематизация процесса творчества, текст в тексте, истолкование генеративных принципов построения текста. Нет здесь, однако, характерного для метапрозы напряжения между реальным автором-творцом и изображенным автором, который, как правило, манифестируется в мотивах зеркальности. Хотя есть два неожиданных и важных “прорыва” в этом направлении.

Во-первых, в упомянутом самоописании героини, данном с воображаемой чужой точки зрения, да и в некоторых иных портретных описаниях, зафиксированы внешние черты самого реального автора (возраст, рост, профессия, некоторые факты биографии). Во-вторых, в финале слово повествователя совершает поразительный кульбит, внезапно совместив в себе сразу две повествовательные инстанции, внутреннюю и внешнюю точки зрения. Слово Анны соединяется со словом дотоле никак себя не озвучившего имплицитного автора: “Живые ушли от меня. Алена, Тима, Катя, крошечный Николай тоже ушел. Алена, Тима, Катя, Николай, Андрей, Серафима, Анна, простите слезы” (ВН, 333). Так сама героиня включена в поминальный список, произносимый голосом извне - она неожиданно оказывается при жизни в мире мертвых.

Надо заметить, что это не единственный способ переосмысления героини в небытовых смысловых плоскостях - прежде всего мифологических. Мифологические коннотации у Петрушевской отнюдь не сводятся к абстрактной внеисторической и сверхлитературной универсализации, но создают дополнительные актуальные смыслы. Героиня Петрушевской (как будто не осознавая этого) воплощает в себе черты всемогущей Богини-матери - она строит и, в большей степени, разрушает одновременно. В ее образе просвечивают хтонические доолимпийские женские божества - то грозная Гея, то Эринии, родившиеся из капель крови оскотленного Урана (мужчины в этой семье и в этом мире будто изначально призваны быть оскотленными), то Фетида: героиня величественно говорит, что у сына, пьяным выпрыгнувшего из окна, поражена “пятя”, и за одним этим словом сразу выстраивается известная мифологема - Фетида купала когда-то своего сына в Стиксе, держа его за пятку, сделавшую его потом уязвимым.

И все это никак не разрушает нестерпимо плотную ткань большой повседневности и только подчеркивает психологическую, а точнее, психоаналитическую достоверность текста.

В повести действительно отчетливы следы отрефлектированных психоаналитических практик: например, с точностью учебника по психиатрии прописан невроз, который Юнг объяснял “гипертрофией материнского”, комплексом матери у дочери⁸. Петрушевская едва ли не единственная в отечественной словесности пошла по этому, как нам представляется, неизбежному пути: сближения психоанализа и литературы.

Тексты Л.Петрушевской радикально изменили горизонт ожиданий читателя и, кроме того, смоделировали существенно значимый образ

героини-писательницы, отозвавшийся в последующей прозе - особенно женской. Современный критик очень точно назвал "Время ночь" Петрушевской "невольной феминистской повестью"⁹. Последняя - своего рода прототекст или инвариант женской прозы девяностых, где концепты новой женской прозы - значимость пола, телесности и бессознательного, мифологические проекции, и - главное - утверждение автора-женщины именно через сферу писательства - проговорены с щедрой полнотой.

Женская проза заслуживает особого внимания в разговоре об авторском самосознании 1990-х годов: в ней уже сама тема письма и авторского самоопределения становится конституирующим, институализирующим началом.

Самоидентификация, самообнаружение и есть, быть может, самый ценный опыт, наработанный женской прозой за минувшее десятилетие. Самоосознание женщины в новых исторических условиях и самопознание женской прозы - во многом единый культурный процесс, активно развивавшийся в 90-е годы.

В самом начале 90-х женская проза заявила о себе в истинно программных сборниках, свежо и остро воспринятых читателями и критикой. Книги "Не помнящая зла" (М., 1990), "Новые амазонки" (М., 1991), "Чистенькая жизнь" (М., 1990), "Абстинентки" (М., 1991), "Чего хочет женщина" (М., 1993) и другие, составленные из произведений разного литературного достоинства, не вызывали сомнений в том, что тексты в них подобраны и выстроены с учетом вполне внятной стратегии. Довольно быстро сложился устойчивый набор семантических компонентов нового женского самоопределения (слово "новое" настойчиво используется в заглавиях и подзаголовках сборников: "новые амазонки", "новая женская проза").

Презентация новой женской идентичности строилась на энергичном отталкивании от навязанного ролевого стереотипа советского времени, во-первых, и от общепринятых мужских представлений о женственности и женском творчестве, во-вторых.

В советское время женщине предписывалось быть - одновременно, но и только - добросовестной работницей, образцовой матерью и хорошей хозяйкой. Возможно, поэтому идеи эгалитарного феминизма по существу не были восприняты в современной России: на своем опыте все знали, что право на труд женщине Советов было гарантировано, избирать - правда, по преимуществу мужчин - не только не запрещали, а даже и принуждали. У нас актуальнее оказалось осмыслить репрессированные значения - пола прежде всего.

Что касается различия мужских и женских стратегий, непримиримый их контраст легко увидеть, сравнив почти одновременно вышедшие сборники: “Чистенькую жизнь” (составлен мужчиной, Анатолием Шавкутой) - с “Не помнящей зла” (собран Ларисой Ванеевой), или, например, с “Новыми амазонками” Светланы Василенко. Первый сборник по большей части включает произведения, которые можно отнести к традиционной, знакомой с начала века “дамской повести”, или, как сказали бы сегодня, “розовому роману”, с характерным для этого жанра замкнутым (кругозором героини) миром, типовой любовной коллизией: поиск партнера, любовь, брак или, напротив, расставание. Характер сборника свидетельствует о том, что мужчина-составитель с готовностью отбирает в женском творчестве именно такие тексты.

“Не помнящая зла”, напротив, поражает мощным выбросом энергии пола, обжигающим дыханием бездны стихийного, природного, экспансией неотрефлексированного бессознательного. Телесность оборачивается на одном своем полюсе сексуальностью (у Ларисы Ванеевой или Валерии Нарбиковой), на другом - болезнью и смертным распадом (у Светланы Василенко, Марины Палей, Людмилы Петрушевской). Мистика тут тоже двуполюсна: с одной стороны она приближается к бытовой магии, как у Натальи Корневской, с другой - к сгущенной метафизике. Во всей полноте метафизически осмысленная бытовая демонология представлена в прозе Нины Садур: в цикле “Проникшие”.

Еще дальше по пути женского самоопределения идет сборник “Новые амазонки”. Уже само его предисловие написано как манифест женской самодостаточности и первостепенной значимости пола: “Новая амазонка не воинственна, она хуже того - самодостаточна”, “В прошлом у новой амазонки - главным образом схватки. Схватки, схватки, а затем роды - Отсюда в настоящем у нее - дети”. Здесь заявлены и мифологическая амбивалентность женского начала - созидание/разрушение (“амазонка генетически предрасположена доискиваться гармонии, что-то круша, а что-то ломая”), и фамильярная близость женщины потустороннему миру (“Наивно полагая, что смерть - это та же амазонка на лошади и с косой, новая амазонка относится к ней без всякого пиетета: как рожавшая к нерожавшей”), определены особенности женского письма, будто бы прямо обусловленные бытовой повседневностью (“по причинам военно-полевой неналаженной жизни амазонка так и не вышла из гоголевской шинели. Все вот вышли, а она

нет. Отсюда ее нечеловеческое SOS (Страдание к отдельно взятому человеку в отдельно взятой стране”). Проговаривается здесь и характерная для феминизма идея андрогинности как третьего пола: “если инь и ян, Анима и Анимус, мужское и женское, будто две бесприютные птицы, вдруг забьются в грудную клетку и выведут там потомство”¹⁰.

Словом, очевидно: тогда как мужчина-редактор конституирует представимый и привычный образ Другого (в данном случае - Другой), абсолютно не совпадающий с женской самопрезентацией, женщина-редактор и писатель строит и сборник, и собственную творческую позицию исходя прежде всего из стремления выразить новые, альтернативные общепринятым представления.

Таким образом, женская самоидентификация в женской прозе связана с несколькими основными символическими опосредованиями.

Прежде всего это *утверждение значимости пола* (биологического, подчеркнем, пола, а не гендера - как социально-культурного конструкта сексуальности) и телесности вообще: неистово и мощно оно проявилось, например, в женских персонажах Светланы Василенко. В них недолго дремлют загадочные силы бессознательного; в терминологии Нины Садур таких женщин надо было бы назвать “проникшими” - тонкая, почти невидимая оболочка отделяет их обыденное существование от мира иррационального, мистического.

Кроме того, неотъемлемыми для репрезентации женского в новой женской прозе стали *мотивы, связанные с магией* и “ведьмовством” (в более “высоком” варианте, как у Петрушевской, эта тенденция актуализирует мифологические коннотации). Они развиваются в тесной связи с изображением *кромешной бытовой повседневности*: у Людмилы Петрушевской, Нины Горлановой, Светланы Василенко, Марины Тарасовой стихия подсознания, мифологический хаос и картины современного быта сливаются в единый - фантасмагорический, страшноватый именно в своей обыденности мир.

Наконец, в женской прозе отчетливо определился еще один устойчивый мотив - *творчества, письма*. Один из сборников женской прозы открывается знаменательным эпизодом (в рассказе Светланы Васильевой “Круг занятий”): “Занятие для женщины - писать рассказ. Рассказ - на современную тему... Женщина сидит на кухне и пишет: “Жаловаться нельзя - мы живем в чудесное время...”¹¹.

Это весьма характерный пример прямой самопрезентации автора-писательницы и, как показывает анализ текстов, действительно типичный для героини современной женской прозы круг занятий. Женщина-

писательница - вполне типичная героиня у Ларисы Ванеевой, Нины Горлановой, Татьяны Тайгановой. Такое наглядное самопредъявление в автоперсонаже - не просто эффектный прием, рассчитанный на читателя, но, скорее, необходимое прежде всего самому автору эффективное средство достижения (постижения) собственной идентичности. Тема письма, само утверждение "я пишу" приобретает у женщин-писательниц характер перформатива: "пишу - значит существую" (и равно, как правило, - "люблю". Например, у Л. Ванеевой: "И вот как-то надо, стало быть, ухитриться так, чтобы, с одной стороны, любить, вдохновившись, то есть осознавать вещь в себе, а с другой - чтобы был чист и прозрачен великий и могучий"¹²). В романе Н. Горлановой "Его горький крепкий мед", где тема творчества - основная, примечательна "фаустовская" сцена в финале. Героине-писательнице, явно протагонисту автора, предлагается бессмертие, если она откажется от творчества - и она выбирает творчество.

Сегодня есть возможность проверить, насколько точными и глубокими оказались авторепрезентации, сформированные женщинами-писательницами в начале 1990-х годов: количественно женская проза приросла настолько, что, памятуя о политкорректности, в пору ожидать введения в оборот термина "мужская проза".

Даже самый поверхностный взгляд без труда обнаружит, что темы и мотивы женского творчества, с безоглядной отчаянностью заявленные в начале 90-х на страницах бедноватых сборников, отпечатанных на едва ли не оберточной бумаге, ныне свободно развиваются в постепенно сформированном женщинами вполне respectable литературном и околосредовом пространстве.

Наиболее обжитая ниша принадлежит "дамской повести", триумфально шествующей по страницам самых авторитетных "толстых" литературных журналов. Яркое тому свидетельство - стойкая приверженность "Нового мира" произведениям Галины Щербаковой: с 1995 по 1999 год их опубликовано семь (плюс подробная беседа с писательницей), ее романом "Восхождение на холм царя Соломона с коляской и велосипедом" открывается и мартовский номер двухтысячного года. Подобная приверженность к творчеству Дины Рубиной заметна в приоритетах солидно-либерального журнала "Знамя". Впрочем, дамская повесть¹³, а чаще рассказ, подписанный неизвестным именем (скорее псевдонимом) вполне органичны и под глянцевого обложкой "Cosmopolitan". Массовую культуру женщины осваивают едва ли не быстрее, чем мужчины.

Дерзкие идеи начала 90-х, периода “бури и натиска” женской прозы, претерпели разительные метаморфозы в массовой культуре. Сейчас прежние мотивы используются главным образом применительно к коммерческой успешности. Так, сила пола, в женских сборниках начала девяностых проявлявшая себя в любви или в творчестве, в современной детективной литературе применяется героиней разве что к своей - профессиональной, например, - выгоде. Анастасия Каменская А.Марининой - выразительный пример. Героиня имеет вполне пограничную, химеричную половую принадлежность: особо подчеркиваются стертость внешнего облика, “никакое лицо”, подростковая одежда, отсутствие детей, распавшийся брак, неспособность к домашнему хозяйству... Однако А.Маринина одаривает читателя (скорее, впрочем, эффект рассчитан на читательницу) сказочными сценами внезапного превращения лягушки в царевну. Каменская, руководствуясь единственно производственной необходимостью, легко превращается в утонченную светскую даму или красавицу по “киношному” образцу.

В массовой женской прозе оказалась востребованной и женская магия - утратив прежний мистический ореол, она приобрела в массовой детективной романистике вполне “прикладной” характер. Так, например, героиня М.Серовой, частный детектив, использует в раскрытии преступлений гадание на кофейной гуще, картах Таро и даже каких-то морских ракушках. Супергероиня Т.Корниловой Пантера Мария, подобно мифологической деве-воительнице, ловит пулю на лету, легко терпит нечеловеческую боль и видит в темноте.

Однако проявленные на заре девяностых автопрезентации женской прозы живут и продуктивно развиваются также и в серьезной, эстетически сильной словесности. В прозе С.Алексиевич, Н.Горлановой, Л.Улицкой, Л.Петрушевской центральной становится ответственно осмысленная проблематика смерти, болезни, пола, рода, семьи. Нередко она, как и раньше, подсвечивается мифологически, но, пожалуй, теперь даже изощреннее: в “Маленькой Грозной” Л.Петрушевской мифология социальная не менее убедительна, чем традиционная, в романе Л.Улицкой “Медея и ее дети” греческий миф намеренно семантически “переворачивается” - тут бездетная Медея не губит, а любит, притом и не своих детей.

Устойчивая проблематика женской прозы сейчас все прочнее оказывается связанной со стилистикой устной речи. Проблема воздействия устной речи на художественную прозу - большая,

многоаспектная и чрезвычайно актуальная, она ждет специального изучения. Не исключено, что именно устная речь, как и случается в периоды литературных сдвигов, станет основой формирования новых повествовательных стратегий – об этом свидетельствуют и сегодняшние стилевые предпочтения женщин-писательниц.

Людмила Улицкая, например, выводит генезис литературы из устных преданий: "...антропологи отлично знают, что есть народы, где традиции устного рассказа, хранения преданий несут женщины"¹⁴. В прозе Нины Горлановой именно шумящая вокруг, сугубо бытовая речь (ее, неостывшую, автор неустанно записывает для будущих книг) становится основой повествования. Метод Светланы Алексиевич, настойчиво собирающей уникальные свои "книги голосов", закономерно приводит ее к мысли о том, что точно найденное слово любого человека может стать подлинным текстом культуры: "В каждом из нас, по моему убеждению, есть свой текст, у кого на целую книгу, у другого на две строки или полстранички <...> историческое знание сокрыто в каждом. Каждый из нас добыл свой текст, иногда эти полстранички выше текстов Достоевского, но вот достать, услышать их, изъять из небытия, у исчезновения - работа художническая и шахтерская. Я пишу о тех, кто никогда сам не напишет, о безъязыкой улице"¹⁵.

На исходе девяностых можно с уверенностью говорить о том, что самоидентификация новой женской прозы и ее институализация состоялись вполне успешно.

Анализ прозы А.Морозова, Л.Петрушевской и других авторов 1960-1980-х годов показывает, что в девяностые годы можно видеть результат формирования новых писательских стратегий, берущих начало в литературе предшествующих десятилетий. В 1990-е выработался в среднем грамотный, продвинутый стиль - очень гибкий, переработавший прежние "безумные" слова.

Раскованность девиантного писателя-персонажа можно рассматривать как своего рода "репетицию" стилевой раскованности самого писателя. Поль Рикер справедливо заметил, что "мир вымысла - это лаборатория форм, где мы пробуем возможные конфигурации действия, чтобы испытать их основательность и осуществимость"¹⁶. Тексты о писателе, созданные в 1990-е годы, рассмотренные в следующем параграфе, свидетельствуют о том, что метапроза становится полем разнообразных эстетических экспериментов, на котором вырабатываются новые модели писательского поведения. Теперь, в новых условиях, ранее девиантным героям-сочинителям и стоящему за

ними писателю реальному можно позволить себе и полную “вменяемость”, и утверждение не одной только стилистической свободы.

2.Автоконцепции писателя в прозе 1990-х годов: стратегии свободы

Роман Ю.Буйды “Ермо” (1996) симптоматичен для 1990-х годов как знак стремления современного писателя к освобождению от идеологических, сервильных функций и ролей и, кроме того, от господствующего (заметим, в XX веке искусственно культивируемого) реалистического канона. По удачному выражению критика, Буйда своего героя “вымечтал”¹⁷. Кроме того, этот по-своему программный роман порою больше напоминает эссе или научный трактат. Романский дискурс в нем перемежается с нехудожественным и миметическое правдоподобие уступает место аргументирующей логике.

Для нас этот роман интересен еще и тем, что его сюжет и состоит в *обретении художником идентичности*.

Герой романа - “русский по происхождению, венецианец по мироощущению”, писатель-эмигрант, лауреат Нобелевской премии Ермо-Николаев - отмечен разительным и, конечно, намеренным сходством с В.Набоковым: в судьбе, характере, особенностях письма (хотя автор недвусмысленно указывает и на иных прототипов: от Бунина до Бергмана). Фигура Набокова как мировоззренческий и стилиевой ориентир имеет принципиальное значение: автору романа важно утвердить право писателя на тот род литературы, что В.Набоков называл “божественной игрой”. Потому главной темой книги становятся размышления о природе искусства, подчеркнута полемичные по отношению к национальной традиции в ее основном смысловом ядре - в требовании реалистического изображения мира. Ю.Буйда настойчиво утверждает иное: “С древнейших времен искусство повествования связывалось с вымыслом, преувеличением, наконец - с ложью. Не случайно русские литераторы в конце концов отказались от титула “сочинитель” в пользу пресного “писатель”: в русском языке “сочинять” - значит “лгать”...¹⁸

Образ Ермо-Николаева в романе становится своеобразной фокусирующей линзой.¹⁹ Он стягивает на себя все узлы проблематики романа, преломляя их в целостный образ субъекта творчества, творчества свободного, подлинно талантливого и полностью личностно обеспеченного. В этом смысле - в понимании личности и образа

художника - роман Буйды не постмодернистский (как сразу же назвали его критики); он, скорее, ориентирован на модернистскую парадигму понимания образа художника как демиурга, идеолога и пророка нового искусства (постмодерный индивидуум принципиально не равен модерному субъекту).

Принцип зеркальности, один из основных для метапрозы, присутствует в романе Буйды во множестве интерпретаций и становится его смыслообразующей основой. Семантика зеркальности здесь задействована едва ли не во всех аспектах организации смысла и предлагается автором как стратегия чтения: “Иногда между романом и читателем возникает вибрирующая связь благодаря необъяснимым перекличкам, многочисленным эхо, неожиданным отражениям - лица в лице, реальности в вымысле и наоборот, слова в слове...” (Е, 9).

В неисчислимом множестве зеркала – уже и в фактическом, предметном воплощении, как атрибуты Венеции, где разворачивается действие - входят в мир романа, прямо определяя судьбы его персонажей. Семантика зеркальности в “Ермо” состоит не в отражении мира реального или в репрезентации мира ирреального. Она, напротив, сводится к тому, что зеркало выявляет в человеке его подлинные стремления и свойства, о которых тот имеет плохое представление, поскольку реальный мир часто закрыт для понимания человека, живущего, как правило, в мире теней, иллюзий и сновидений (по сути своей, тоже зеркальном). Кроме того, зеркало в романе имеет свойство не столько воплощать человеческую память (это устойчивая семиотическая функция зеркальности), сколько взаимодействовать с нею, вызывая в памяти те или иные, важные для него образы. Зеркало также усиливает переживания человека: например, страх Лиз перед гармонией и ее выражением - симметрией. Оно также влияет на судьбу человека: скрывающийся от людей Джанкарло, увидев в зеркале себя - в новом обличье, парике, гриме - как *другого*, подчиняет далее свою жизнь этому образу-двойнику, начисто утрачивая свою идентичность и забыв первоначальную сущность. Все три главных героя романа в конце концов уходят в Зазеркалье: Лиз - в безумие, Джанкарло, за многие годы лжи (потерявший собственную идентичность, он примеряет в воображении и в реальности маски фашиста, гуманного спасителя евреев, отшельника) - на дно канала (венетская вода здесь - субститут зеркала), Джордж Ермо-Николаев, напротив, обретает (хотя и в момент смерти) идентичность и гармонию, силой творческого воображения материализуя утраченную чашу, ставшую для него символом и жизни,

и смерти. В течение своей жизни он неоднократно видел в зеркале отражение себя ребенком, и слияние с этим образом в финале может прочитываться и как обретение утраченной целостности.

Эта идея важна для Буйды, он подкрепляет существенными аргументами. Платон в “Пире” объясняет причину божественного вмешательства в природу человека тем, что Зевс разгневался на людей за гордыню и решил наказать их, разъяв души на половинки. Буйда пишет, что половинки “устремилась друг к другу - так возникло любовное влечение, имеющее целью возвращение к единству, целостности, исцелению человека” (Е, 9). Идея искомой целостности повторяется и на другом уровне смысла: вслед за Бубером и со ссылкой на Фердинанда Эбнера герой утверждает, что “в последней основе нашей жизни Бог есть истинное Ты истинного Я в человеке” (Е, 42). Таким образом, идея идентичности и целостности личности обретает в конечном счете самое высокое оправдание - что еще раз убедительно подтверждает не всецело постмодернистскую установку автора.

Однако проблема “Бога как истинного Ты” оказывается проблематичной для художника: “Творец есть его труд (как в гоголевском портрете). Он в такой же мере участвует в произведении, в какой произведение участвует в нем. Вещи живут в нас. Другой художника - это он сам. В зеркале он видит только себя” (Е, 42). Потому “говорить о двойничестве и зеркалах, по мнению Ермо, значит говорить о художественном творчестве и художнике, о человеке, переживающем внутренний драматический конфликт между обыденной, заурядной личностью, каковой он является, и собственно художником, жертвующим всем индивидуальным, обыденным, заурядным во имя творчества” (Е, 39).

Это, быть может, узловым вопросом в понимании романа. Двойник и “ты” художника - его творение. Ключевой темой романа является идея мира *Als Ob* - мира “как если бы”, мира вымысла. Мотив *Als Ob* задан с самого начала - как необходимая составляющая творчества Ермо. Уже первая книга писателя определяет основы его метода, подробно откомментированные повествователем: “Важно, однако, обратить внимание, - указывает он, - на те характеры, идеи и методы, которые окажутся впоследствии плодотворными для Ермо: во-первых, это образ Юджина, живущего лишь воображением; во-вторых, это смутно проступающая сквозь ткань ученической прозы идея иллюзорности бытия, игры, вымысла, способного поспорить с реальностью; наконец, любопытен, так сказать, методологический прием, к которому прибегает

Юджин, комментируя письма Эмили: он не предполагает, а уверен, он знает, что жизнь Эмили именно такова, какой она кажется ему, - реальность фантастична, и в страхе перед непредсказуемой силой этой магии жизни люди пытаются снизить ее до себя, "обытовить", наконец, уничтожить" (Е, 8). Далее все книги, фильмы, теоретические статьи о литературе, принадлежащие перу Ермо (десятки их старательно воспроизведены рассказчиком), неустанно варьируют мотив вымысла как неотъемлемого атрибута, даже субститута творчества.

Идея творческого вымысла как подлинного бытия обретает в романе авторитетное обоснование, восходящее к "Тимею" Платона. Опираясь на Платона и книгу С.И.Вавилова "Глаз и солнце", автор романа обосновывает мысль о том, что образы-фантазии на самом деле имеют эйдетическую природу. "Платон полагал, что глаз испускает некие лучи, активно направленные во внешний мир и создающие изображение. При этом глаз помнит, чувствует первоначальное направление зрительных лучей. <...> Образы предметов, живущие в индивидуальном сознании, есть образы-знаки как самих предметов, так и существующих вне нашего сознания идеальных сущностей. Всякий образ - знак идеальной сущности, реально существующей вне человека". По Платону, источником познания истинно сущего служат *воспоминания* бессмертной души о мире идей-эйдосов, где она обитала до вселения в смертное тело" (Е, 40).

Эта теория принципиально важна в концепции романа: она дает философское обоснование самой идее свободного творчества и художественного вымысла миру *Als Ob*. Однако мотив *Als Ob* имеет в романе амбивалентную природу: он одновременно и благотворен для искусства, и губителен для жизни.

Далее в романе названный мотив осмысливается как свойство русской культуры вообще: "Именно с Карамзина взгляд на действительность, основывающийся на критериях *Als Ob*, стал естественным для русской культуры, выражаясь то в расплывчатой критике общества в радищевском "Путешествии", то в мечтах Достоевских монахов о возвышении Града Земного до Града Небесного, то в сновидческих прозрениях Гоголя, Гончарова, символистов, Блока... Карамзин обновил русскую традицию почитания Слова (не Дела!), введя ее в русло просветительское представление о книге как инструменте преобразования действительности. Речь идет об отношении к культуре, которого, выражаясь словами Сергея Аверинцева, "на Западе нет именно

потому, что там ценна сама жизнь, а не человек, который при помощи книг... и при помощи своей головы строит для себя целое, которое не является преднаходимым” (Е, 61).

Описанная модель культуры орнаментирована сюжетами о беспощадной власти искусства, способного влиять на жизнь, беспощадно “исправлять”, менять природу, становясь смертельно опасным для человека в книге Ермо “Триумфы и трофеи”, книге “стилизаций о XVIII веке”.

Впрочем, эта идея разворачивается не только в текстах Ермо, она осуществляется во всех без исключения судьбах окружающих его людей: от знаменитой актрисы Дженнифер Мур, сыгравшей леди Макбет и навеки в своем помутненном сознании ею оставшейся, до эпизодического персонажа - дочери слуги Ермо, изучающей Джойса и строящей собственную жизнь и жизнь собственных детей по его текстам. “Жизнь отличается от театра лишь прискорбным отсутствием занавеса” - пишет Ермо” (Е, 73) Воздействие искусства на жизнь оказывается губительным почти для всех героев романа. И эта мысль не раз прямо сформулирована повествователем: “Пропитанные ядом страницы - пленительно страшный образ самого искусства, стремящегося “отравить” читателя, в идеале - “умертвить” человека, каким он был до встречи с книгой, преобразить его” (Е, 32).

Такое, по смыслу даже избыточное, повторение сюжетов-притч о возможности искусства влиять на жизнь является следствием зеркального дробления мотива, его разрастания в мир *Als Ob*, куда оказываются погружены абсолютно все герои романа.

Выход из этого мира остается доступным только самому Ермо-Николаеву. Финал “Ермо” носит программный характер: творческое воображение героя-писателя достигает силы, способной буквально материализовать отсутствующий предмет - утраченную чашу: “всякий раз он с усмешкой вспоминал Аристотеля: через искусство возникает то, форма чего находится в душе”. Зеркало и становится здесь экраном, на котором отражается результат невероятных усилий Ермо увидеть внутренним зрением чашу и тем самым вернуть ее: “Чаша стояла точно в центре мраморной шахматной доски, врезанной в столик, - единственная уцелевшая фигура некоей игры, о которой он ничего не ведал - ни о ее правилах, ни о ее сюжете, ни, наконец, о результате. Да и об игроках ему ничего не было известно” (Е, 26). Здесь усилие героя помещается в поле некой общей жизненной игры, перед нами эмблема: художник в мире вообще. Перед ним стоит извечная для художника

проблема обретения языка, а точнее, ускользающее воспоминание о единственно подлинном языке.

В момент обретения чаши Ермо достигает собственной идентичности: “Он вновь посмотрел в зеркало: ему показалось, что из стеклянной бездны на него кто-то взглянул. В глубине зеркала возникла фигура, в точности повторявшая его движения, и, уже больше не задумываясь, иллюзия это, изъян стекла или амальгамы, то, чего нет, или без чего нельзя, - сжав чашу руками, он с трудом поднял ее и поднес к лицу. Она была тяжела тяжестью человеческой, какова тяжесть и ангела, и он больше не сдерживал ни усталости, ни радости перед Встречей, которая, наконец, состоялась, - он превозмог пустоту, и теперь стоял с тяжелой чашей в подрагивающих руках, плачущий, пронзенный и ослепленный внезапным светом смерти, которая не менее ужасна, чем жизнь, - бормочущий что-то на языке, на котором говорил, едва появившись на свет, и который должен был вспомнить, и вот вспомнил, чтобы уже не забывать вечно...” (Е, 97). С учетом устойчивой связи семантики чаши с чашей святого Грааля эту сцену отчетливо можно трактовать как постижение художником истинной тайны творчества.

В свете подробно изложенных автором романа платоновских идей факт материализации чаши в точке пересечения зрительных лучей (Ермо “придвинул свечу к зеркалу и попытался увидеть точку, с которой ему всегда удавалось увидеть чашу”) (Е, 97) и совпадения героя с самим собой в мире Зазеркалья воспринимается как приобщение его к миру первоидей и возвращение к подлинным сущностям и духовным ценностям. “Зеркало не может отразить того, кого нет, - сновидца, лжеца, повествователя, пусть даже его сердце и бьется о стены темницы”. В момент обретения чаши, языка, в момент смерти Ермо, отразившись таки в зеркале, перестает, очевидно, быть сновидцем и лжецом. Парадоксальным выходом из призрачного мира, созданного искусством, в романе становится тоже искусство - подлинного творческого воображения и преображения, совсем не то, о котором “Ермо любил повторять вслед за О’Генри, что писатель пишет чужой кровью” (Е, 35). Ему понадобилась собственная кровь, то есть собственная смерть, для обретения момента подлинного бытия перед смертью - хотя и связанного непосредственно с искусством, с творческим воображением.

Насквозь тавтологичная композиция романа, таким образом, повторяет тоже отчасти тавтологичную концепцию Буйды.

Роман приобретает дополнительное измерение, если учесть, что сама фамилия автора “Буйда” значит “лжец”, о чем он не раз

упоминал в автобиографии и собственных рассказах. В романе, где огромную роль играет зеркальная семантика, выстраивается, таким образом, еще одна система зеркал, включающая самого автора: Буйда-лжец пишет роман о писателе лжеце (Ермо-Николаеве), который, в свою очередь, пишет роман о лжеце (Джакомо).

В отличие от повести “Время ночь” Петрушевской, где в героине лишь эпизодически проступают портретные черты автора, в структуре метапрозаического повествования Буйды предельно акцентирована напряженная зона соприкосновения автора-творца и творца-персонажа. Между ними существуют не столько отношения отражения или репрезентации автора в герое, сколько метатекстовые по своей природе отношения *подобия*. И граница между реальным автором и автором-героем оказывается вполне проницаемой.

Итак, Ю.Буйда смоделировал не характерный для национальной традиции тип писателя (используя названные в романе “прототипические” ассоциации с В.Набоковым, И.Буниним, И.Бергманом и другими крупными современными художниками), указав на близость этой модели собственным творческим устремлениям. Разумеется (и автор не скрывает этого с самого начала) образ художника у Буйды прочно связан с набоковским творчеством. Прямая соотнесенность с Набоковым (опыт которого для многих писателей 1990-х годов часто становится определяющей традицией) дополнительно сообщает роману Буйды характер литературного манифеста. Роман “Ермо” - по существу, декларация писательской свободы, права на вымысел и раскованность творческой фантазии. Декларация, эвристически важная для самого автора: в ней он формулирует собственный творческий метод, вполне реализовавшийся потом в его художественном мире: фантастичном, игровом, условном, магически достоверном в деталях.

Впрочем, декларация демиургической свободы писательского вымысла и писатель Ермо как идеальная модель вполне соответствуют установкам и многих иных авторов 1990-х годов.

Удивителен факт схождения романов Буйды “Ермо” и И.Полянской “Прохождение тени” в некоторых, принципиально важных для художественной идеологии авторов, аспектах.

Полянская, например, включает в свой роман маленький трактат о благодатном даре зрения, так же, как у Буйды, основанный на идеях Платона и Вавилова: “Платон полагал, что зрительные лучи исходят из самого человека и, соединяясь с дневным светом, создают видение.

Желтая радужка играет и переливается фантазией, как сновидения... Подумать только, в дырах костяного грубого черепа гнездятся золотые огни, освещающие все закоулки этого мира, более того, посягающие и на тот свет, норовя отдернуть звездный полог, сделать дырявым само небытие”²⁰. Получается, картина мира зависит от самого человека, и на саму материю воздействует радужка глаза. Потому люди переделывают мир в угоду своему кривому зрению. Чтобы не испортить мир, “надо бы, чтоб светофильтры зрачка были устроены с поправкой на вечное безумие жизни. Это глаза размножают в мире то, что сердце хотело бы свести на нет”²¹.

Мечта героини романа “Прохождение тени” - перемена зрения: “перелицевать слой клеток на сетчатке и обрести возможность погружаться в свой внутренний мир, чтобы приплюсовать к своей жизни неизведанные, дремлющие запасы покоя и воли, мудрости и сердечной тишины”²². Этот пассаж можно считать характеристикой внутрироманного видения повествователя, если не самого автора. Именно погруженность во внутренний мир дает взгляду писательницы абсолютную неповторимость и гарантированную возможность избежать общих мест, подстерегающих на изведанных уже фабульных тропинках. Любые “предлагаемые обстоятельства” (так, к слову, называлась предыдущая повесть И. Полянской) увидены и осмыслены в романе в неожиданном ракурсе - повествователь бестелесной тенью намеренно огибает, тихо обходит стороной убийственно четкие контуры Истории.

Думается, это сходство идей Буйды и Полянской, тексты которых различны и по сюжету, и по стилистике, далеко не случайно. Обоим понадобилось научное обоснование *перемене зрения*, осуществленной их героями, одаренными подлинно творческим воображением, героями-идеологами, близкими авторам. Перемена зрения на что?

Очевидно, что на роль и назначение художника вообще. Оба прозаика проблематизируют прежде всего отношения действительности и искусства. У Буйды и Полянской искусство приобретает онтологический статус и приоритетное по отношению к жизни положение.

В этом смысле примечательно также тяготение обоих авторов к мотивам зеркальности. У Полянской есть весьма символичная сцена вынужденной ночевки молодого Эйзенштейна в заброшенном доме, прямо на зеркальном шкафу, как будто предопределившая дальнейший путь режиссера: “Он спал на амальгаме, будто на дне озера ... Зеркало

неприметным образом, как скрытая камера, облучало его, опрокинутого сном, уткнувшегося лицом в соломенный тюфяк, невидимыми лучами, а он, наивный, полагал, что это всего лишь метафора, образ, литература, кино <...> Он отработает эту ночь позже в знаменитых кадрах лестницы, которая длится и длится, как дурная бесконечность, со смертями на каждой ступеньке <...> Отрабатывая эту ночь, он отбивался от псов-рыцарей, которых заманивал на зеркальную гладь Чудского озера..."²³. Как видим, именно зеркало (здесь - аналог искусства) управляет человеком.

В "Прохождении тени" семейные судьбы объясняются прямой зависимостью от искусства: "они помешались на искусстве и жизнь свою строят по его, искусства, законам: книгам, пьесам, партитурам ... Например, мама: не посмотри она в театре "Нору" Ибсена, может, у них с отцом не было бы таких раздоров. Например, отец: не впитай он с молоком матери идеи домостроя, он уступил бы своему природному благодушию... Не прочитай <мама> "Русских женщин", она, быть может, не поехала бы к отцу за колючую проволоку. По крайней мере, бабушка грешит на Некрасова"²⁴.

В романе И.Полянской "Читающая вода" (он не о писателе, но тоже о художнике - кинорежиссере) автор, кажется, готова окончательно поменять причинно-следственные связи между реальностью и искусством: "вполне возможно, что не химик Кибальчич, а Полина Стрепетова подготовила убийство Александра Второго, сыграв Елизавету в горькой судьбине Писемского. А Мария Ермолова собрала под знамена шиллеровской Св. Иоанны всю свободолюбивую Россию, которая так и не смогла разойтись после спектакля вплоть до самого Великого Октября"²⁵. Искусство представляется здесь магической силой, способной до неузнаваемости переустраивать жизнь: "Дзига со своими тридцатью верными ассистентками на монтажном столе осуществляет пересадку слоев сетчатки, так что, проснувшись, мир начинает видеть его глазами. И никого не убеждают ни вопли Троцкого из Мексики, ни самоубийство Раскольникова, ни письма русских писателей, оставшихся в России..., ни неузнаваемо изменившееся лицо Бухарина, ни исчезновение Мейерхольда"²⁶.

"Читающая вода", роман о кинематографе XX века, утверждает идею определяющего воздействия искусства на жизнь всеми наличными художественными средствами - вплоть до убедительного абсурда. Так, например, отечественная история и политика представляются целиком обусловленными киноискусством: "Наши киноактрисы были

мистическими женами времени, женами главных выразителей его <...> Первой супругой Сталина стала Вера Холодная, которая подготовила народ к огромной, превышающей все возможности человеческого сердца любви <...> Сталин готов уж был принять народную любовь из царственных, заломленных в скорби рук Веры, но к тому времени он был женат на Надежде, которую горячо любил <...> Потеряв Надежду, Сталин понял, что властелин державы не смеет выбирать жену по собственному вкусу и что он не может больше противиться любви народной, и Любовь пришла <...> Раз уж так случилось, что Надя ушла навеки, пусть ее место займет другая, с белыми тоже зубами, с улыбкой, согревающей весь мир, жаждущий любви". И откликаясь на зов, демоническая Любовь Орлова, "как Жизель, вставшая из могилы, затанцевала насмерть Мартемьяна Рютина, Радека-Пятакова, Каменева-Зиновьева, Маркса-Энгельса..."²⁷.

Проблематизация и тематизация в произведении отношений между текстом искусства и действительностью знаменуют важный сдвиг в художественном сознании времени и стремление переопределить понимание роли художника.

Подобные же тенденции и эксперименты осуществляются в середине 1990-х годов только на уровне отрефлектированных и прямо манифестируемых идей, как у Буйды и Полянской, а на уровне самого текстопостроения.

В 1990-е годы резко заметно увеличение числа текстов, где отчетливо проявляется направленность текста на собственную "грамматику", то есть объектом описания (деконструкции и реже - реконструкции) становятся сами моделирующие функции текста. Как, например, в романе М.Вишневецкой "Глава четвертая, рассказанная Геннадием" (1996) - самом, пожалуй, причудливом по конструкции "романе о писателе".

Время и место действия романа определено как Текст. Роман начинается "прибытием в пребывание": где "тьма, ни зги, ни души, ни звука... И в то же время - не ночь"²⁸. Пребывание в Тексте осуществляется как будто бы одновременно с процессом его создания: параллельно процессу чтения. То есть сюжет романа - сам процесс создания текста и одновременно его деконструкция. Собственно, сюжет должен составить читатель из рваного письма, догадываясь о событиях, произошедших в скачкообразно раскручивающемся "обратном" времени. При этом уже из названия ясно, что читатель в любом случае располагает не всей правдой, поскольку "прибывает" только в четвертую

главу и получает версию событий, принадлежащую только одному из героев.

Надо заметить, что в некоторых последующих текстах Вишневецкой тенденция к деконструкции текста стремится к еще более мелким, неразложимым частицам: эссе “Буквы” отчасти напоминает хлебниковские опыты, но лишенные их воинственности: “С” - невесомая и вездесущая, сутулая и свистящая, по классическому раскладу - согласная, по сути же - безгласная, для того, собственно, и созданная, чтобы дать связкам роздых, не буква - едва слышный всплеск, не буква - скобочка на листе”²⁹.

Однако более поздние тексты писательницы - вполне цельные и сюжетные; радикальными текстовыми экспериментами отмечена ее проза середины 90-х годов.

В прозе Ю.Гальперина не менее ярко проявилась тенденция к рефлексии текста по поводу собственных основ. В романе “Мост через Лету” автор-повествователь объясняется в любви к “королевству слов и синтаксических ландшафтов”: “Это мир, которого нет. И не может быть, пока некто (в данном случае Автор) не нацарапает на плоскости бумажного листа свои значки. Невинная эта плоскость, оживая, даст тот немислимый объем, в котором достанет места уместить вселенную... Текст есть хранилище тайны стесненного дыхания, тайны, зависимой от формы напряжения лингвы, возникающих в семантических всплесках несоответствий и резонансных гармоний лексических, синтагматических и стилевых структур. Там, словно королева-клетка в опаринском биобульоне, зарождается истинное, неназванное зерно смысла и светится сквозь мякоть, как семечко в яблоке, солнечном изнутри”³⁰.

Приведенный фрагмент представляет собой рефлексии Автора (так этот персонаж именован в тексте), который является героем. Он все время пересекает границу искусства и жизни (в этом и состоит сюжет романа), материально обозначенную границей киноэкрана и границами его романа (текста в тексте), мечется в поисках возлюбленной, принадлежащей, как выясняется, миру экрана, но имеющей двойника в реальности.

Подобное же предельное обнажение конструкции текста с последующим ее деконструированием можно наблюдать и в прозе В.Нарбиковой. Ее повесть с палиндромным названием “Ад как Да и ад как да” являет собой постепенную деконструкцию текста, осуществленную по логике философско-эстетических построений К.Малевича: постепенно редуцируются цвет, объем, форма и т.д. (по

сюжету, герои в конце концов летят в пространство-трубу, то есть минус-пространство черного квадрата³¹).

Приведенные примеры могут служить красноречивым свидетельством того, что середина 1990-х годов стала для русской прозы временем активных текстовых экспериментов, рефлексии по поводу генеративных правил строения текста. В более широком плане это означает, что литература переживала период перекодировки значений, радикального пересмотра привычных семиотических механизмов вообще - а именно на этот вызов и отвечает метапроза по самой своей природе.

В критике того времени подобные эксперименты в поэтике связывались, как правило, с влиянием постмодернизма. Именно на период с 1992 по 1996 годы приходится пик полемики о нем. Сама напряженность споров весьма знаменательна. Постмодернизм трактуется отечественной критикой как новая эстетическая альтернатива не столько модернизму (как это было на Западе), сколько канонизированному реализму. В том числе и потому, что в России развитие модернизма было насильственно прервано еще в двадцатые годы. Поэтому постмодернизм на русской почве зачастую принимает на себя функции модернизма и авангарда - ниспровержения традиции.

Постмодернизм в отечественном варианте и в выступлениях его апологетов (В.Курицын, Д.Бавильский, Е.Носов и др.), и в обличениях противников (Ю.Давыдов, К.Степанян и др.) действительно актуализирует резкий разрыв с традицией (что, по сути, ближе авангарду), тогда как в западном варианте напротив, исповедует сохранение, реабилитацию культурных феноменов, не соответствовавших модернистской норме. Как, впрочем, и саму норму. На Западе постмодерн вполне комфортно встраивается в запросы общества потребления, в то время как в России философия постмодернизма наталкивается на противостояние идей традиционализма: в частности, возрождающегося православия; а также вступает в противоречие с традиционно сильными в национальном сознании представлениями о главенстве этических задач искусства над эстетическими.

В этом поле критических дискуссий и горизонте читательских ожиданий описанные нами литературные эксперименты воспринимаются как постмодернистские. По содержанию они, однако, близки модернистским интенциям демиургического переустройства мира по законам искусства, но не на уровне жизнестроения, а на уровне индивидуальной мифологии – постмодернистской игры.

Кроме того, следует отметить и явное влияние на поэтику прозы этих лет творчества В.Набокова, которого в это время начали, наконец, активно издавать. Набоковские интонации и текстовые стратегии легко угадываются во множестве произведений авторов 1990-х годов - что отчетливо видно, в частности, в упомянутом уже романе Ю.Гальперина. Вообще воздействие “возвращенной литературы” на современную ее возвращению прозу - важная и еще не изученная проблема.

В целом очевидно, что и резко расширившийся литературный контекст, и постмодернистское тяготение к самым различным культурным влияниям стимулировали *культурное* самоопределение писателя - следы такого самоопределения очевидны в рассмотренных нами текстах, изобилующих культурными реминисценциями в диапазоне от Платона до Малевича.

Однако во второй половине 1990-х годов наблюдается новое “смещение” литературных приоритетов. Уже в начале 1998 года критик Н. Иванова в статье с красноречивым названием “Преодолевшие постмодернизм” констатирует “потеснение постмодернизма из центра ажиотажного внимания, в котором он находился в последние несколько лет, превратившись из “другой” литературы в самую что ни на есть наиглавнейшую, шумную, забивающую и заглатывающую остальные явления, на периферию”³². Учитывая расширенное поле значений, приписываемых постмодернизму, следует уточнить, что речь здесь идет о более общем повороте от периода “бури и натиска”, культурного взрыва и декларируемого эксперимента к иным формам - “новой искренности”, “трансметареализму”, но в большей степени - к новой властительнице дум: non-fiction, литературе факта, дневникам, мемуарам и т.п.

Этот поворот во многом обусловлен общим культурно-историческим контекстом и самосознанием писателя в том числе. Самоидентификация писателя, явленная в прозе конца 1990-х годов, и станет предметом анализа в следующем разделе работы.

3.В конце 1990-х. Пафос частного существования

Литературу 1990-х годов в большей степени интересуют писатели не вымышленные, а реальные. Литература факта, “непридуманное”, дневники, мемуары уверенно потеснили популярные в начале 90-х годов постмодернистские тексты.

Именно в это время, в конце 1990-х годов, создано множество метапрозаических произведений (возможно, сказались финалистские настроения конца века, сложившиеся уже за постсоветские годы новое писательское миропонимание, требующее своего художественного воплощения). На основе анализа метапрозы А.Битова, В.Войновича, Е.Попова и др. можно определить специфику метапрозы этого периода: центр тяжести романа о писателе теперь переносится с “текста в тексте” на “рамку”, описывающую собственно жизнь литератора. Тогда как “память жанра” подсказывает, что раньше (скажем, у М.Булгакова в “Мастере и Маргарите”), именно вставной текст был подлинным смысловым центром романа. Главной проблемой романа о писателе сейчас становится писатель-автор.

Реальный автор все настойчивее оттесняет своего персонажа, специально подчеркивая литературно условную природу последнего. Так, именно рассказ о писательской жизни становится формообразующим в новых книгах А.Битова и В.Войновича: соответственно “Азарт, или Неизбежность ненаписанного” и “Замысел” (1998). В соотнесении своего реального “Я” с историческим временем и собственными текстами оба писателя находят необходимый момент самоидентификации, обнаруживают подлинно бытийную (а не культурную) идентичность.

Собственно, книга Войновича и являет собой специально сконструированную биографическую “рамку”: “Замысел” (1999), “новое издание с предисловием, междусловием и послесловием автора” представляет собой собранные под одной обложкой отчасти старые, частью вновь созданные тексты, откомментированные автором и сориентированные на его новый актуальный проект. Книга, по существу, представляет собой собственно фикциональные тексты, ранее уже по большей части опубликованные, но теперь нанизанные, по выражению автора, на “дневниково-мемуарно-автобиографическую канву”³³.

В романе А.Битова “Азарт, или неизбежность ненаписанного” идеальный герой, гениальный филолог и писатель, конструируется буквально на глазах читателя, в ущерб сюжетной занимательности и значимости “текста в тексте” (на месте последнего автор, по его выражению, оставляет “дырки”, отсылая читателя к собственным более ранним произведениям). Автор и герой в романе предельно разведены, находятся в разных повествовательных пространствах (автор-Битов рассказывает отдельно о себе, отдельно - о герое Чизмаджаеве). Но вместе с тем герой близок автору, сам являясь писателем.

В данном случае, однако, то, что называется “рамочной конструкцией”, решительно расширено до пространного рассказа не только о судьбе романа, но до конспективного рассказа о писательском пути автора, о реальных обстоятельствах его литературной жизни. История предложенного читателю романа разрастается в самостоятельный романский сюжет, включающий всю историю творческого пути автора, историю и предысторию его текстов. При этом сюжет этот еще способен почти бесконечно ветвиться за счет отсылок в тексте к другим битовским произведениям.

Дочерний же текст, роман в романе, приобретает подчеркнуто условный, сконструированный характер, тем более, что автор предупреждает читателя о том, что в пору гласности (роман был начат в 1979 году) он “отобрал у Чизмаджаева свои произведения обратно и опубликовал их под собственным именем. Так что теперь азарт из одних дыр и состоит...”³⁴.

Да и сама история битовского героя изначально лишена интриги, если понимать последнюю как событийную занимательность: с первых строк вставного романа читатель узнает о смерти героя (“Мы опишем его в гробу”).

Поскольку к творчеству Битова мы еще вернемся в специально ему посвященном разделе работы, добавим здесь только, что битовская модель писателя, в отличие от модели Буйды, фундирована именно личностью автора, а не героя: Чизмаджаев, как идеальная модель, уступает-таки живому и способному к дальнейшему развитию автору.

Эта позиция отвечает общему вектору развития современной метапрозы - вектору, направленному из пространства культуры в пространство биографии.

Выразительной иллюстрацией к этому тезису может стать анализ романа уральского писателя А.Матвеева “Замок одиночества” с характерным подзаголовком: “Окончательная реконструкция текста”.

Здесь известный литературный прием - “текст в тексте” - усложнен мотивом якобы утраченной рукописи (“сдох жесткий диск, запорота половина файлов”). Одновременно с восстановлением “по памяти” своего причудливого готического романа автор обрамляет текст рассказом об обстоятельствах написания романа - четырехгодичной давности, о своей жизни в новое постперестроечное время. Матвеев пишет, что мог бы назвать свой текст “Какими мы стали” - и действительно, со страниц “Замка одиночества” в изобилии выплескивается неостывшая магма девяностых. Параллельно автор

рассказывает о приключениях героев (и - наравне - их прототипов) другого, прежнего своего романа. Тут же - метатекстовые комментарии конструкции повествования: “Одна глава - про одну линию, другая - про другую. Текст же “Замка...” как стержень между этими линиями, мостик между двумя берегами обрыва, который и есть непознаваемый контекст бытия...”³⁵.

Автор пишет обо всем, что с ним было, с видимым удовольствием, входит в свой роман со всем прошлым, настоящим и будущим (мы узнаем даже название будущего романа - “Собаки Бога”), биографией и семейными проблемами, друзьями и врагами, талантами и комплексами. Автор реальный, то есть Андрей Матвеев, выпирает из повествования со всей житейской, телесной убедительностью. Да он этого и не скрывает, с готовностью играя с читателем в поддавки. Например, охотно расставляет на тропинках, ведущих к его псевдоготическому роману, знаки, указывающие на литературную мистификацию. Легко догадаться, что романские злодеи - всесильный Босс, наводящий ужас разбойник Буля, меланхоличный и загадочный сэръ Мартин - на самом деле имеют своими прототипами домашнего любимца, автором взлелеянного и воспитанного далматина Мартина. Сам же неприступный Замок, со всеми его крепостными рвами и даже строящимся мавзолеем - перенесенное в текст изображение с очень любительской гравюрок, висящей в комнате автора.

На самом деле “текст в тексте” для Матвеева не столько повествовательный прием, сколько повествовательный предлог. Предлог для того, чтобы рассказать о себе самом. Той же цели служит сложное взаимодействие повествовательных планов - текста, метатекста, контекста, в котором, кроме историй о времени и о себе, рассказывается история создания еще одного текста... Собственно, автор и есть главная творческая задача романа. Потому-то он и втягивается в пространство текста, и момент идентификации автора, повествователя и героя в качестве одной персоны - Андрея Матвеева - становится кульминацией романа.

Обставлено это со вкусом - в буквальном значении слова. Мотивы письма, творчества у Матвеева неизменно сопровождаются исключительно кулинарными метафорами. Кульминация романа, с расчетливо, намеренно длинной ретардацией, оборачивается едва ли не священным ритуалом поедания устрицы: “это, как я теперь понимаю, был акт сакральный, ибо течения времени романного и времени моего совпали, писатель Матвеев на какое-то время стал Каблуковым, а

Каблуков - Матвеевым, что и позволило мне выпучить глаза и прошептать что-то наподобие “волшебнo!”³⁶.

Рассказчик с наивным простодушием проговаривает, кроме прочего, вполне серьезные вещи, важные уже не столько в текстовом, сколько во внетекстовом измерении. Потому что роман Матвеева - это еще и история выживания современного писателя, история его самостояния и современного существования. По признанию автора, это “книга о потере иллюзий и утрате ценностей”³⁷. Главное, что заставляет задуматься над романом Андрея Матвеева, - его опыт реконструкции отношений писателя с недавней властью и недавним временем (не Временем, а - временем, исторически конкретным, реальным, свердловско-екатеринбургским и по обыкновению нелегким). Это опыт взросления и обретения настоящей ответственности. Оказалось, что поэт в России - не больше, чем поэт, что он действительно обязан быть: и не Гражданином, а гражданином просто с его простыми гражданскими обязанностями, что ему вовсе не стыдно иметь другую, какую-нибудь гражданскую профессию.

Применительно же не к искусству только, но и к национальному самосознанию вообще, подобный взгляд означает крушение романтического мифа о художнике-гении и более поздней его реинкарнации: образа-образца писателя “мобилизованного и призванного”, но одновременно и обласканного властью. Что будет дальше, какую новую конфигурацию примет миф о писателе, утвердится ли западная модель (которую, в частности, поддерживает и Матвеев), или мы стоим на пороге создания нового национального мифа о писателе - пока неизвестно.

Похоже, перемены в структуре и семантике метапрозы осознают и сами писатели. Свидетельство тому - роман Е. Попова “Подлинная история “Зеленых музыкантов” (1998) (по авторскому подзаголовку - “роман-комментарий”). Здесь каждое слово нарочито непритязательного рассказа о писателе (составившего едва ли не десятую часть романа) снабжено подробнейшими комментариями, погружающими читателя в недавнюю советскую историю, быт, речевые практики. Наглядно проявленная структура романа демонстрирует изменившееся жанровое качество метапрозы: рассказ о писателе становится простой условностью, “рамка” разрастается уже не только до самостоятельного сюжета, как у А.Битова или А.Матвеева, но составляет само существо романа.

Что касается способа повествования, то он-то прежде всего и определяет позицию автора, погруженного в быт и повседневность. Комментарии имеют подзаголовок: “Комментарии, суть которых заключается в том, чтобы Васе (см. комментарий 75) никогда больше не было страшно”³⁸. В сущности, спокойный удел частного человека в демократической стране оказывается предпочтительнее высокого писательского служения. Такое декларативное, намеренное, полемически заостренное снижение роли писателя весьма симптоматично для современной литературы вообще.

К роману и комментариям прилагается также “Именной указатель персонажей, упомянутых в комментариях, составленный автором исключительно для комфорта читателей во время их странствий по книге”. Этим, как и вообще структурой книги, задается читательская установка, стратегия и маршрут чтения - здесь возможны несколько вариантов: читать текст и комментарии, книгу последовательно, по именованному указателю... Вообще прямая апелляция к читателю весьма характерна для прозы этих лет. В подобном тексте предполагается имплицитный читатель, близкий самому автору, его кругу. Попов использует доверительные интонации пожившего советского писателя, представляющего некоему гипотетическому молодому приятелю путеводитель по причудливой ушедшей стране СССР (“откуда молодежи знать, какие трагические проблемы возникали иногда при коммунистах со спиртными напитками”), ее характерный словарь: “повариться в рабочем котле”, “неправильная дорожка”, ее фольклор: “стадион “Динама” - через забор и тама”³⁹. В комментариях мелькает множество знакомых имен современных литераторов: В.Ерофеев, А.Битов, В.Аксенов, С.Липкин... В комментарии даже вставлены отрывки из неопубликованного романа под условным названием “Мина”.

Е.Попов опробовал такую повествовательную форму гораздо раньше. На рубеже 1980-90-х годов вышла его книга “Прекрасность жизни (главы из романа с газетой, который никогда не был начат и никогда не будет закончен”. Каждая его глава, как предупреждал автор, включала: текст, написанный в определенном году (начиная с 1961, когда автор осознанно занялся литературой, по 1985, время завершения романа), газетные материалы того же года и, наконец, рассказ, написанный автором недавно⁴⁰. Вероятнее всего, тут много игры и фальсификаций, но не в этом дело. В самой этой повествовательной конструкции становится очевидной как *историчность любых текстов, так и текстуальность любой истории*. Попов как будто бы ставит своей

задачей соединить время историческое и частное (это очевидно и в романе “*Душа патриота, или послания к Ферфичкину*”). Сегодня уже сложились устойчивые законы поэтики Е.Попова: повествователь, близость которого автору подчеркивается “совпадением” его имени с именем Евгения Попова, “фамильярное” сближение частного бытия с историческим, непрменная ирония, метатекстовые комментарии и погруженность в литературный быт, цепкое внимание к речевым клише времени и т.д.

Кажется, Е.Попов действительно ощущает себя персонажем литературы и истории и, одновременно, человеком бытовой и частной жизни. И в его литературной личности эти аспекты легко сходятся, образуя характерный конгломерат, мироощущение, весьма характерное для сегодняшнего писательского самосознания вообще. Это позиция сугубо частного и сугубо литературного вместе с тем человека.

Роман Е.Попова демонстрирует позицию, которая выразительно завершает наш очерк, посвященный метапрозе 1990-х годов. Метапроза сохраняет свою структуру, все больше изменяя внутреннее наполнение. Иными словами, **сохраняя структуру, синтаксис повествования, метапроза меняет функциональное значение его традиционных частей.** Идеологическим центром романа о писателе становится не “текст в тексте”, как раньше, а “рамка”, повествующая о жизни писателя-повествователя, интерес все больше смещается не к герою-писателю, а к писателю-автору, то есть выходит за повествовательную рамку (за которой, впрочем, у Е.Попова создается новая рамка, способная разрастись в обширное самостоятельное повествование).

Эволюция романа о писателе как наиболее внятно выраженной модели писательского самосознания демонстрирует, кроме того, изменение не только внутрилитературной, но – шире - культурной ситуации в целом.

Сегодня занятие “быть писателем” (Б.Эйхенбаум) осваивается как новая социальная роль в новом же, на наших глазах формирующемся социальном пространстве. Что не может, конечно, не влиять на пространство внутрилитературное и, скажем, “внутритекстовое”. Похоже, поиск и осознание собственной идентичности - насущная проблема современного литератора, необходимый этап, без которого развитие литературы невозможно.

В следующей главе мы сосредоточимся на самом механизме писательского самопознания, текстовых стратегиях авторской идентификации, явленных в произведениях Владимира Маканина.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Обстоятельное исследование этого ряда текстов русской метапрозы см. Сегал Д.М. Литература как вторичная моделирующая система // *Slavica Hierosolomitana*. 1979. № 4. P. 1–35; Литература как охранная грамота // *Slavica Hierosolomitana*, 1981. № 5-6. P. 151–244. См. также: Shepherd, David. *Beyond Metafiction: Self-Consciousness in Soviet Literature*. Oxford: Clarendon Press, 1992; Липовецкий М.Н. Русский постмодернизм. Очерки исторической поэтики. Екатеринбург, 1997.

² Липовецкий М.Н. Указ соч. С.46-47.

³ Сегал Д.М. Литература как охранная грамота. С. 151-160.

⁴ Морозов А.Г. Чужие письма. М., 1999. С.49. Далее при ссылках на это издание в скобках указывается аббревиатура “ЧП” и номер страницы.

⁵ Хансен-Леве А. Эстетика ничтожного и пошлого в московском концептуализме // Новое литературное обозрение. № 25 (1998). С.218.

⁶ Морозов А. Общая тетрадь // Знамя. 1999. № 5. С.36.

⁷ Петрушевская Л.С. Время ночь // Петрушевская Л.С. По дороге бога Эроса. Проза. М., 1993. С.249. Далее при ссылках на это издание мы будем использовать аббревиатуру “ВН”, приводя номер страницы.

⁸ По Юнгу, “материнский комплекс матери у дочери порождает в какой-то мере гипертрофию женского начала. <...> Это означает усиление всех женских инстинктов, в первую очередь, материнского инстинкта. Негативным аспектом последнего является женщина, единственная цель которой – рожать и рожать <...>, собственная личность такой женщины – нечто побочное, она даже более или менее бессознательна” (Юнг К.Г. Психоаналитические аспекты архетипа матери у дочери // Юнг К.Г. Бог и бессознательное. М., 1998. С.135).

⁹ Вяльцев В. “Пирожено” и другое // Независимая газета. 1993. 20 ноября. С.3.

¹⁰ Новые амазонки. Сборник. М., 1991. С 3-4.

¹¹ Не помнящая зла. М., 1990. С.7.

¹² Там же. С.308.

¹³ Надо заметить, что дамская повесть, как и дамский роман – вполне развитые литературные жанры массовой культуры, в которых работают и мужчины – нередко под женскими псевдонимами. Дамский роман и женская проза – отнюдь не перекрывающие друг друга понятия.

¹⁴ “Принимаю все, что дается. Беседа с Л.Улицкой // Вопросы литературы. 2000. № 1. С.223.

¹⁵ Вопросы литературы. 2000. № 1. С.40.

¹⁶ Рикер П. Герменевтика. Этика. Политика. Московские лекции и интервью. М., 1995. С.68.

¹⁷ Елисеев Н. Писательская душа в эпоху социализма // Новый мир. 1997. № 4. С.232.

¹⁸ Буйда Ю. Ерма. Роман // Знамя, 1996, № 8. С.33. Далее ссылки на это издание будут даваться с обозначением аббревиатуры “Е” и указанием страницы.

- ¹⁹ Именно эту метафору уместно, думается, применить в разговоре о поэтике романа, которую современная исследовательница очень точно охарактеризовала как “поэтику отражений” (Меднис Н.Е. Венеция в русской культуре. Новосибирск, 1999. С.185).
- ²⁰ Полянская И. Прохождение тени // Новый мир. 1997. № 1. С.30.
- ²¹ Там же. С.46.
- ²² Новый мир. 1997. № 2. С.30.
- ²³ Полянская И. Читающая вода // Новый мир. 1999. № 11. С. 12-13.
- ²⁴ Новый мир. 1997. № 2. С.13.
- ²⁵ Там же. С.39.
- ²⁶ Там же. С.25-26.
- ²⁷ Там же. С.39-41.
- ²⁸ Вишневецкая М. Глава четвертая, рассказанная Геннадием // Волга. 1996. № 7. С.7.
- ²⁹ Вишневецкая М. Буквы // Знамя. 1996. № 11. С.216.
- ³⁰ Гальперин Ю. Мост через Лету. Роман // Волга. 1996. № 1. С.78.
- ³¹ Нарбикова В. Ад как Да ад как дА // Не помнящая зла. М., 1990. С.315-364.
- ³² Иванова Н. Преодолевшие постмодернизм // Знамя. 1998. № 4. С.197.
- ³³ Войнович В. Замысел. Книга. Новое издание с предисловием, междусловием и послесловием автора. М. 1999. С.6.
- ³⁴ Битов А.Г. Неизбежность ненаписанного. Годовые кольца 1956 - 1998 - 1937. М., 1998. С. 504.
- ³⁵ Матвеев А. Замок одиночества. Окончательная реконструкция текста // Урал. 1999. № 10. С. 54.
- ³⁶ Там же. С.102.
- ³⁷ Там же. С.10.
- ³⁸ Там же. С.65.
- ³⁹ Там же. С.89, 74.
- ⁴⁰ Попов Е.А. Прекрасность жизни. Главы из романа с газетой, который никогда не будет начат и закончен. М., 1990.

Глава II.

Владимир Маканин: формулы самопознания

Роман В.Маканина “Андеграунд, или Герой нашего времени” (первая журнальная публикация в 1998, книжная - в 1999) имеет к интересующей нас проблематике самое прямое отношение. Это роман-диагноз, роман-эмблема и роман-памятник эпохе, портрет литературного поколения и вариант стратегии жизненного поведения писателя. Завершая век, он дает формулу литературного сознания России второй половины XX века. В этом он симметричен “Пушкинскому дому” А.Битова; эти два романа обрамляют литературную эпоху.

В существе своем это роман о самоидентификации писателя конца XX века, и содержание этой идентификации заявлено уже в самом его названии. Заглавие отсылает читателя к двум классическим и даже хрестоматийным литературным источникам, которые, в свою очередь, являются идентифицирующими признаками национального сознания, закрепленными литературной традицией. “Лишний” человек в печоринском, с привкусом горечи и исторического разочарования, изводе и “подпольный человек” Достоевского слились в “герое” нового времени, которое обозначено словом (“андеграунд”), чрезвычайно многосмысленном и знаковым в современном контексте.

Рассказанная героем, непишущим писателем, история - и есть его роман. Собственно, такой сюжетный ход функционально близок тому, что хорошо знаком из финала набоковского “Дара”, где выясняется, что прочитанный читателем текст - и есть роман Годунова-Чердынцева: авторское повествование вдруг резко обнимается, охватывается сознанием героя (хотя, разумеется, условность этого приема абсолютно внятна читателю). В случае Маканина аналогичная конструкция представляется более имплицитной: “рассказ” формально остается именно как будто бы устным рассказом - подчеркивается имеющая, несомненно, символическое значение праздность пишущей машинки, намертво *прикованной* к кровати. Но при этом повествователь неоднократно расставляет в тексте знаки, указывающие на то, что его повествование - именно роман, а не происходящие в реальном времени события. Эти знаки не вынесены, как это традиционно бывает, в начало текста или его конец - здесь нет традиционной рамки, какую, например, создает Л.Петрушевская, отстранившаяся от своих героев, - и это, конечно намеренный авторский ход. И все же знаки, указывающие на

“романность” рассказа Петровича вполне отчетливы. Внутри романа немало метатекстовых по природе замечаний самого героя. Он воспринимает жизнь как текст, сюжетно, и все время “проговаривается” об этом: “Важно, что я опережал мыслью *мой сюжет* <...> как ощущают под рукой. перила поднимающейся вверх лестницы. В будущем, то есть на неких самых верхних ступеньках этого подъема, я совмещался с “я”. Захватывающий интим. Я ощупывал будущее”¹. Этой “репетицией” событий в творческом замысле во многом объясняется странный повествовательный прием, основной в романе: рассказ о событии нередко повторяется дважды: писатель предвосхищает, предчувствует (сочиняет?) будущее событие. В терминологии Ж.Женнета, это пролепсисы (опережающий “историю” акт повествования), а не аналепсисы (когда повествование ведется после описанных событий)².

Адекватная интерпретация акта наррации в маканинском повествовании принципиальна для истолкования романа, для понимания самой его фабулы, ответа на вопрос, совершил ли писатель-персонаж реальные убийства или это плод его воображения. Подсказки, разбросанные внутри повествования, создают не композиционную, но смысловую “рамку”, обозначающую, что рассказ Петровича есть его текст, его сюжет. И тем не менее значительная часть современной критики рассматривает Петровича в качестве рупора идей самого автора - этим и объясняется полемический накал и глубокая личностная заинтересованность высказываний К.Степаняна, В.Бибихина, В.Черняева, Т.Морозовой. (Подробно об этих и иных позициях критики речь пойдет ниже, но здесь стоит отметить, что коль скоро подобное отождествление автора и героя, ввиду просвещенности профессиональных участников дискуссии, нельзя отнести на счет наивности восприятия, надо искать причины этого отождествления в самой природе текста).

Действительно, роман Маканина сам провоцирует подобное восприятие - устройством художественной структуры. Вообще в романе о писателе читатель априорно предполагает определенную близость изображенного писателя и автора-творца - и эта его особенность сообщает любому высказыванию героя повышенную авторитетность. И хотя герой маканинского романа решительно противоположен Маканину по фактам биографии, жизненному опыту и т.д., особенности творческой личности В.Маканина, его собственного литературного поведения (неучастие в литературной жизни, принципиальный отказ давать интервью, т.е. “молчание” вне собственно литературного текста)

и характер романного повествования (разомкнутость в современность, обилие метатекстовых комментариев, “спрятанные” в герое внешность, возраст самого автора) усиливают воздействие романа как прямого авторского художественного высказывания о современности.

Однако задача этого раздела работы - не только анализ поэтики и риторики романа “Андеграунд, или Герой нашего времени” и представленных в нем формул самоопределения современного писателя. В других текстах автора – “Голоса”, “Портрет и вокруг”, “Один и одна” - герой-писатель присутствует не только как повествователь и действующее лицо, но и, что более важно, как *инстанция самопознания*. Тема писателя и творчества, как оказалось, определяет глубинные основания маканинского мирозерцания и стиля.

Нас в конечном счете занимает *самоопределение самого В.Маканина* (одного из самых “закрытых” писателей современности), прямо не эксплицированное в его текстах, но так или иначе напоминающее о себе в виде *повторяющихся повествовательных структур*. (Выявление “тематических комплексов, помимо воли автора проявляющихся в его текстах” как научный подход получил свое обоснование в поэтике выразительности А.Жолковского и Ю.Щеглова³).

1. “Андеграунд, или Герой нашего времени” как феномен метапрозы

1.1. Андеграунд как топос и символ

Роман Маканина - роман о писателе, самоопределяющемся в двух бытийных пластах, жизненных сферах: современной действительности, сегодняшней реальности и Великой Русской литературы. Возможно, вторая сфера по своей значимости даже существеннее.

Герой, он же повествователь, пребывает в нескольких пространствах, обозначенных через сильные и емкие метафоры. Во-первых, он сторож в бесконечных коридорах общежития (обще-жития) - метафора, освоенная Маканиным еще в повести “Квази”: сюда, как на экран, проецируется беспокойная современность - с перестройкой общежитие превращается в многоквартирный дом, комнаты (по праву, хитростью или преступлением) приватизируются, но оно все равно остается обще-житием с его специфическими неписаными правилами. Пространство это словно растягивается до пределов вообще-бытия: “коридоры, в растяжке их образа до образа всего мира” (30) – так говорит о них сам повествователь, склонный к знаковым характеристикам.

Больничные коридоры “психушки”, куда заключен брат-двойник писателя Веня и куда он ненадолго попадает сам, коридоры редакции, где недвижно лежат неопубликованные, покрывшиеся паутиной рукописи героя, – все это единый образ мира. Но эти коридоры – еще не весь андеграунд, где действительно, не бранным телом, но стойким духом пребывает герой.

Андеграунд – метафора многослойная и универсальная, быть может, самая проработанная из созданных до сего дня Маканиным, писателем, предельно чутким к колебаниям океана социальной жизни. Он всегда безошибочно диагностировал знаковые социально-психологические типажи времени (“Антилидер”, “Утрата”, “Предтеча” и т.п.), и его подспудные течения оформлял в символические конструкции.

В последнем романе маканинский дар направлен на создание поистине многогранного символа. Андеграунд – образ жизни, тип сознания, способ бытия творческого человека, беспокойное бродильное революционное начало, “бесы”, образ мысли поколения или всей нации. Естественно, на читательское восприятие неизбежно влияют и устойчивые мифологические коннотации, связанные с миром подземного и хтонического. Но это еще не все. Генеральная метафора “андеграунд” аккумулирует не только актуальные социально-культурные значения, но, кажется, и все прежние мотивы прежнего маканинского литературного творчества: утраты и одиночества, гор и равнины, личности и толпы; особая магия хорового пения напоминает “Там, где небо сходится с холмами”, компания экстрасенсов как будто перекочевала из “Предтечи”, герой здесь – одновременно и “отставший”, и “убегающий”, и “антилидер”, и “страж”. Сама идея подземного социума как тени наземного, существовавшая уже в “Лазе” и некоторых других текстах, повторяет характерную для многих маканинских произведений структуру: его мир устроен как система сообщающихся взаимозависимых сосудов (род и личность, счастье и горе, наиболее наглядный пример – Ключарев и Алимужкин), и сюжет движется “перетеканием” самой жизненной материи из одного “сосуда” в другой.

В новом романе Маканина сам метод построения писателем генеральной метафоры “андеграунд” можно определить как накопление метонимий.

Сначала андеграунд понимается как *литературное подполье, образ жизни, способ литературного существования* непечатающегося писателя Петровича и таких, как он, непубликующихся писателей и

художников. Затем выясняется, что это существование - своего рода *субкультура со своей поведенческой программой и своеобразным моральным кодексом* (“у агэшника ничего, кроме чести” (271), со своей языковой стилистикой: “всякий агэшник время от времени говорит “гений”, “гениально”, “мы оба гении” и тому подобное” (135).

Затем понятие андеграунда в романе обрастает семантически родственными *метафорами пространственного характера*. Как, например, прозрачная метафора метро: “Моя нирвана. <...> Главное - успеть до метро добраться... под землей я удерживал в себе покой и мир (209)” У входа в метро всегда болтается жалкая бездомная собачонка, существо, предельно жалкое и предельно близкое самому Петровичу (заметим, традиционно связанное с миром хтонического). Однако пространственные метафоры только конденсируют в себе иные содержательные коннотации.

Определение андеграунда расширяется и углубляется на протяжении всего романа: сам Петрович или близкие ему герои неустанно формулируют и переформулируют это принципиальное для романа понятие. Андеграундное существование как будто мельком определяется как “*экзистенциальное*” (3; 71), далее - как “*подсознание*” (203): “Андеграунд – подсознание общества. И мнение андеграунда так или иначе сосредоточено. Так или иначе оно значит. Влияет. Даже если никогда (даже проговорками) не выходит на белый свет (526-527). Россия как подсознание - известная тема современных культурфилософских споров о России. В частности, эту идею развивает Б.Гройс: “Оригинальность “русской” позиции, о которую разбиваются традиционные психоаналитические стратегии, состоит, впрочем, в том, что Россия вовсе не настаивает на своей “сознательности”. Русская культурная традиция, напротив, понимает саму Россию как подсознание: у России не может быть подсознания, потому что она сама есть подсознание”⁴).

Постепенно понятие андеграунда в романе размыкается настолько, что становится очевидным: андеграунд - не только часть писателей и литературы, не только тень официальной словесности, поколения, культуры, но вся литература, поколение, культура, уходящая ныне “под землю”, оттесняемая уже иной генерацией. Андеграундные писатели изображены как солдаты литературы, армия героев времени: у каждого “в папке повесть, а сама папка завязана тесемочками. <...> Три юнца, у каждого под мышкой повести или новеллы, идут улицей, говорят о Достоевском и Джойсе, о страстях по “Новому миру” – взволнованные

и слегка сумасшедшие, они спорят, слепо наталкиваясь на встречных прохожих. И один их них (косноязычие волнения, ему не хватает слов) непременно размахивает руками! Шли они каждой улицей и каждой кривенькой улочкой, а значит, их тысячи, десятки тысяч шли на улицах Москвы, Питера, Нижнего Новгорода, Ростова, Челябинска... каково? *Солдаты литературы, армия* <...> Как и теперь, в 90-е, по этим же российским улицам и улочкам идет поколение бизнесменов... Идут в костюмах, при галстуке, с попискивающими в карманах радиотелефонами, и ведь тоже о своем сокровенном – о бизнесе, о черном нале (наличности), биржевом курсе и сдавивших горло налогах. У троицы тоже вполне пророческий вид и легкая поступь” (474).

В авторской трактовке пространства андеграунда сказывается не только опыт реальности, но и опыт литературы. Прежде всего маканинский андеграунд по внутренней сути чрезвычайно близок “подполью” Достоевского. “Записки из подполья”, пожалуй, в большей степени определяют общую семантику романа и его героя, чем лермонтовские реминисценции, вынесенные в заглавие и эпиграф романа (наши подсчеты показывают, что в обширнейшем цитатном фонде маканинского романа цитаты, образы, идеи Достоевского по количеству оказываются на первом месте). Параллельное чтение двух текстов много могло бы дать в понимании романа Маканина.

Помещенное в самом начале авторское примечание трактует “вымышленного”, по утверждению Достоевского, автора вымышленных “Записок”: “такие лица, как сочинитель этих записок, не только могут, но даже и должны существовать в нашем обществе, взяв в соображение те обстоятельства, в которых складывалось это общество. Я хотел вывести перед лицо публики, повиднее обыкновенного, один из характеров протекшего недавно времени. Это - один из представителей еще доживающего поколения. В этом отрывке, озаглавленном «Подполье», это лицо рекомендует самого себя, свой взгляд и как бы хочет выяснить те причины, по которым оно явилось и должно было явиться в нашей среде...”⁵. (Примечательно, что тогда подобная рамка не избавила-таки Достоевского, как недавно и Маканина, от неразличения даже самими просвещенными читателями взглядов автора и героя⁶).

Установка Достоевского едва ли не прямо текстуально разворачивается в маканинском тексте. В частности, личность героя у Маканина, как у Достоевского, развивается путем превращения “самостоятельного хотения” в “сознательно выбираемый ею принцип поведения”⁷. В этом смысле Петрович, конечно, наследует именно эту

традицию, и его бунт - бунт “самостоятельного хотения”, готового переступить любые границы.

Так из социальных, культурных, литературных значений формируется единый универсальный символ романа и, одновременно, его художественное пространство.

Символическая наполненность образа андеграунда усиливается и тем, что все без исключения персонажи романа описываются в своей от него зависимости. Сюжетное движение романа состоит в перемещении персонажей по этажам андеграунда.

1.2. Система персонажей романа

Персонажи маканинского романа являются скорее функцией пространства, чем полнокровными характерами. И поэтому важна не столько их социальная или психологическая определенность, сколько их отнесенность к главному герою. Петрович же, определяющий себя в координатах русской литературы, бунтующий против нее и соотносящий себя с ее персонажами, по-писательски внимателен к типажам, его окружающим, но вполне прямолинеен в их расстановке. Задача собственного самостояния понуждает его к полярному и жесткому членению мира: я, мы, они, мы.

Вообще значение местоимений у Маканина столь велико, что их соотношение само по себе характеризует модель его художественного мира - и не только субъектную. Это, вероятно, случай, где уместно вспомнить “грамматический метод” Розенштока-Хюсси.

Как утверждает Розеншток-Хюсси, “грамматика - это самосознание языка, точно так же, как логика есть самосознание мышления”. По определению философа, грамматический метод - “это путь, на котором человек осознает свое место в истории (позади), мире (вовне), обществе (внутри) и судьбе (вперед)”⁸. В речи (для Розенштока-Хюсси речь - аналог “космической коммуникации”) этим категориям соответствуют местоимения, ориентирующие пребывание человека в пространстве: позади (мы), здесь и теперь (я), вовне (он, они), впереди (ты). Таким образом, говорить - в этой системе понятий - значит находиться внутри “креста реальности”⁹.

У Маканина “я” героя мыслится прежде всего в решительном противостоянии “им”. “Они” - все враждебное, чужое, находящееся в принципиально ином пространстве, за пределами андеграунда и общажного социума: государство, КГБ, власть. “Они (государство,

власть, КГБ) могли уничтожать миллионами <...> Мне важны не столько они, сколько отдельный человек не они, а я. Не *они*, а я, ты и он <...> Ты убивать не мог и не смел. *Они* могли и убивали. *Они* рассуждали - надо или не надо. А для тебя убийство не было грехом, греховным делом - это было просто *не твое, сука, дело*" (185). Потому и покаяние для Петровича как будто теряет смысл: "покаяние *им* - глупость" (298). Петрович признается в убийстве только в "Палате номер раз", среди униженных и ему равных, в ответ на признание другого убийцы - Чирова.

Самостояние Петровича возможно только в том случае, если существуют "они". Иначе это самостояние теряет смысл. Герой бунтует против того места, что уготовано человеку современным обществом вообще: "Каждый должен был выйти однажды на как бы заранее освещенное место, выйти на свет и... заговорить для них. С ослепительной ясностью я увидел *это место* и на нем человека XX века как он есть: в групповой зависимости. Как ни мучь этого человека в пустыне и как долго ни веди ему сидеть и скучать в пыльных барханах, он уже не заговорит про Бога - не сотворит религию. Он набьет рот песком и будет кричать для *них* как для себя, выворачиваться для *них*, как для себя (и чем наивнее, тем пронзительнее, тем скорее его услышат, поверят, простят) - он уже живет и долго-долго будет жить для *них* как для себя, а не как для Неба. <...> Человек сколько угодно перестрадает, но уже не взорвется Словом" (395).

Идея свободы здесь взаимообусловленно связана с бытием Бога и Слова, а "групповая зависимость" человека от других делает невозможным такое бытие в наличном мире.

Герою Маканина важно, однако, быть радикально иным и в сервильной, приспособившейся к "ним" писательской среде "*плоскогорья*" (важный в семиотике маканинского пространства образ: не горы и не подземелье): "Вы – *другой*, - сказала молоденькая Н... *Другой* – было философское словцо, еще не модное, но с недавних пор известное, только-только проникшее к нашим интеллектуалам. Применительно к автору *другой* было лестным наградным отличием" (432).

Здесь слово "другой" употреблено в одном из двух "модных" смыслов: "другой" не как необходимая для самоосуществления "Я" взаимно дополнительная инстанция (действительно актуальное философское и общегуманитарное словоупотребление), а "другой" в смысле и "непохожий на всех", и еще, быть может, принадлежащий к так называемой "другой литературе". Это словоупотребление вошло в

речь гуманитариев после перестройки и определяло (вполне, впрочем, расплывчато) круг новой, отличной от официальной, литературы, преимущественно выходящей из андеграунда. Но герой, после пятнадцати лет отказов в редакциях, не захотел делать и “другую литературу”, предпочтя “риск или не риск жить молчащим” (60).

Не столь однозначно в романе местоимение “мы”. “Мы” - это прежде всего андеграунд: “Племя подпольных людей, порожденное в Москве и Питере, - тоже наследие культуры. То есть сами люди в их преемственности, *люди живьем*, помимо их текстов, помимо книг - наследие” (214). “Следовало знать и верить, что жизнь моя не неудачна. Следовало поверить, что для каких-то особых целей и высшего замысла необходимо, чтобы сейчас (в это время и в этой России) жили такие, как я, вне признания, вне имени и с умением творить тексты”(436-437).

Но когда речь заходит о толпе, общажном социуме, массе, герой решительно путается: полагая массу чужой (“они”) и стараясь дистанцироваться, он порой сбивается на “мы”: “Им сейчас кажется, что наша, то бишь их, коридорно-застольная общажность и впрямь немислимо высока, духовна и что именно здесь и сейчас мы, то бишь *они*, последние в мире - последние из людей, кто вместе. И кому дано некое последнее на земле общее счастье. Пусть даже ни за что дано. Пусть случайно <...>. Но ведь дано, это мы, это наша жизнь, и мы ее еще застали: мы успели! Однако меня уже раздражали мои же слова. И, как бывает ближе к вечеру, на спаде, неприятно кольнуло: а ну как и впрямь это лучшее, что я им, то бишь *нам*, сказал?” (541).

Таким образом, герой пребывает на границе миров: не желая слиться с хоровым началом, он периодически внутрь хора попадает - либо мимикрируя, из чувства самосохранения, либо в аффекте минуты. (Этот разлад в человеке - повторение сквозного маканинского мотива личности и массы, проходящего через все его тексты).

Что касается местоимения “ты”, оно и вовсе имеет неустойчивую природу. В мире романа “ты” может легко уйти в разряд чужих: Леся Дмитриевна, например, или Вероничка, сливаясь с партийно-номенклатурной или демократической массой, теряют для героя свою оличенность. Нередко “ты” - лишь временная функция “я”, его зеркало.

Зеркальность, поэтика двойников, типологически присущие метапрозе черты, - важнейший структуро- и смыслообразующий принцип романа Маканина.

В романе почти нет персонажей, которых можно *не* считать двойником героя-повествователя, Петровича.

Главная функция персонажей-двойников - зеркальное отражение какой-то черты главного героя, продолженной, увеличенной, укрупненной до человеческой фигуры - живой и художественно полнокровной. К. Степанян справедливо заметил, что Веня у Маканина являет собой синекдоху - "идет русский интеллигент! - то есть один из них, Петровичей"¹⁰. Отсутствие у героя имени - его все попросту забыли за неупотреблением - подчеркивает эту функцию - представлять за многих. Синекдохой, однако, - по отношению к миру андеграунда - становится в романе всякий герой: двойник по отношению к другому герою, он, в конечном счете, представляет за всех.

Главный двойник Петровича - его "братская рифма", брат Веня (в самом деле тоже Петрович). С ним когда-то в коридорной "развилке" разошелся герой: Веня ушел в коридоры психушки, еще в золотую пору юности его сломал следователь КГБ. Венедикт - ментальная проекция героя (с учетом производных от имени аллюзий на роман и пьесу Венедикта Ерофеева). В притче, еще в молодости придуманной Петровичем, это сказано открыто: "я был и старшим братом, который погиб; был и младшим, который начинал снова" (101).

Двойники, возможные варианты судьбы Петровича - андеграундные писатели-агэшники Вик Викич и Михаил с их погибшими рукописями, покончивший с собой Костя Рогов. Они похожи в своей системе ценностей, вкусах, суждениях. Судьба каждого из них могла быть прожита Петровичем: он мог умереть на обочине дороги, попытаться уехать (но, конечно, тоже обязательно вернуться!) на Запад, свести счеты с жизнью в годы вынужденного молчания. Эти проекции судьбы нет нужды просчитывать читателю, потому что сам Петрович их намеренно подчеркивает, настойчиво указывая на своих двойников: маленький человек Тетелин хотел стать интеллигентным сторожем, как Петрович ("хотел стать эхом, надеялся перехватить чужое "я"), художник Василек, "пародийно похож" на героя в выборе женщин ("*по обиженности*").

Впрочем, сходство простирается далеко за пределы литературного подполья. Успешливый писатель Зыков - тоже вариант судьбы героя: "Злые языки говорили, что мы с Зыковым как прозаики стоим друг друга и что вся разница наших судеб в случайности признания и непризнания" (507). (Для полной ясности смысла герой вспоминает притчу о собаке и волке: получается, что шея Зыкова, страдающего от какого-то фурункула на шее, на самом деле болит от "ошейника", а Петрович, соответственно, - голодный, но вольный волк). Даже

осведомитель Чубисов как будто свой, к нему привыкли, его с любопытством слушают молодые художники, он и Петрович идут по темным улицам Москвы рука об руку. Все персонажи, таким образом, демонстративно возводятся к одному инварианту.

За счет увеличения числа двойников расширяется пространство андеграунда. Это уже целое поколение пишущих: “это ты, да я, да Вик Викич, вот кто не оставит Россию в покое, <...> Мы - подсознание России. Нас тут прописали. При любом здесь раскладе (при подлом или даже самом светлом) нас будут гнать пинками, а мы будем тыкаться из двери в дверь и восхищаться длиной коридора! Будем слоняться с нашими дешевыми пластмассовыми машинками в надежде, что и нам отыщется комнатка в бесконечном коридоре гигантской российской общаги” (203). Андеграунд, по Маканину, продолжает линию “русского отступничества”: отшельники-внутренние - эмигранты - диссиденты.

Зачем же Маканин (Петрович) множит количество двойников, если все они сводятся к единому инварианту?

Как писал близкий Маканину Хайдеггер, “Другой - это дублет самости” (а самость и есть искомая Петровичем безусловная ценность). Кроме того, Хайдеггер же утверждал, что “не хватать другого может только в событии и для него. Одиночество есть дефективный модус события, его возможность доказательства последнего”¹¹. Судьбы и истории двойников движут сюжет.

В целом же Другой есть средство самопознания и необходимое условие самоидентификации. Этот концепт - один из самых актуальных в современной философии.

“Концепт Другого - концепт иного, субъекта, предстающего как объект, особенный по отношению ко мне <...>. Грубо говоря, мы рассматриваем некоторое поле опыта, взятое как реальный мир, не по отношению к некоторому “я”, а по отношению к простому “наличеству”. В некоторый момент наличествует тихо и спокойно пребывающий мир. И вдруг возникает испуганное лицо, которое смотрит наружу, за пределы этого поля. Здесь Другой предстает не как субъект или объект, а совсем иначе - как возможный мир, как возможность некоего пугающего мира. <...> Другой - это возможный мир, каким он существует в выражающем его лице, каким он осуществляется в придающей ему реальность речи. В этом смысле он является концептом из трех неразделимых составляющих - возможный мир, существующее лицо и реальный язык, то есть речь”¹². Кроме того, фигура Другого переопределяет ментальное пространство: “Другой

становится условием, при котором перераспределяются друг относительно друга не только субъект и объект, но также фигура и фон, окраины и центр, движение и ориентир, транзитивное и субстанциональное, длина и глубина..."¹³.

Двойники маканинского героя и есть его "возможные миры". И повествование о них становится специфическим способом развертывания сюжета, который только по видимости не развивается к финалу романа: глубина смысла, накапливается как раз в скрещении и взаимодействии знаков-судеб в ограниченном андеграундом пространстве романа.

Но есть и еще одна мотивировка поэтики двойников - необходимость писателя вживаться в персонажей. Петрович, как Протей, входит в чужой образ и даже тело - соперника-шофера, например: "Поутру у меня болят руки от его тяжелой автомобильной баранки..." (38). Он сам становится каждым из героев: "Я совпадаю с ним. Я вдруг узнаю (в себе) его живые подробности" (37).

Особый случай - двойники-женщины. Они одновременно являют собой подлинно Другого (все они жертвы и похожи "по обиженности"), но каждая отражает суть конкретного отрезка судьбы героя. Женские персонажи, являясь главным образом функцией пространства, сменяются в повествовании согласно смене исторического времени. Каждая из возлюбленных Петровича представляет за целую эпоху - из тех, что мгновенно сменяются в последние годы. Вероничка - поэтесса андеграунда, дна, вставшая в ряды первых демократов (герой разлюбил ее, когда она оказалась "наверху"). Зинаида - часть общажного социума. Леся Дмитриевна - из коммунистических времен, снова востребованная, когда "бывшие" снова понемногу утвердились в новых кабинетах власти. (Леся Дмитриевна, что отчетливо ясно, - персонаж-титата из маканинской повести "Стол, покрытый скатертью и с графином посередине").

Таким образом, поэтика романа "Андегрунд, или Герой нашего времени" - это прежде всего поэтика двойничества. В определенном смысле и Петрович является для самого автора романа таким возможным миром.

Маканин не оставляет зазора, где разместилось бы слово автора, все повествование обнимается словом героя. Это случай, когда автор, говоря словами Бахтина, "теряет ценностную точку внеаходимости герою" потому, что герой является сам своим автором, осмысливает свою собственную жизнь эстетически, как бы играет роль; такой герой... самодоволен и уверенно завершен"¹⁴.

Однако нельзя сказать, что авторская позиция в романе не проявлена вовсе, равно как нельзя утверждать полное ее совпадение с позицией героя.

Здесь следует обратиться к особенностям повествования от первого лица. В лингвостилистических исследованиях таких повествовательных структур установлено, что в повествовании “с опорой на первое лицо повествователя или рассказчика, субъективный план которого не идентичен авторскому “Я”, художественное время и пространство “образа автора” синтезом топоса повествовательного первого лица и остальных персонажей литературного произведения”¹⁵. В случае, когда повествование целиком строится от первого лица рассказчика, “первое лицо автора” входит дополнительной семьей в первое лицо персонифицированного повествователя”¹⁶. То есть в романе Маканина “образ автора” не получает прямо обозначенного языкового выражения, но на этом основании нельзя говорить о полном отсутствии образа автора как внутреннего стилиобразующего и смыслообразующего центра.

Автор присутствует здесь во взаимоналожении разных голосов и “воображаемых миров”, в дисконтинуальном пространстве романа, а не в голосе одного, пусть главного, персонажа. И это дает возможность Маканину для изощренных “языковых игр”. Отметим среди них одну, коррелирующую с другими рассмотренными в настоящей работе текстами.

Как Петрушевская, Маканин делегирует своему персонажу не свою идеологию, но некоторые черты, связанные с телесностью: в тексте рассыпаны мимолетные указания на одинаковый с автором возраст героя, высокий рост и сутулость, характерные усы. Тем самым, отчасти дразня читателя, Маканин, подобно Петрушевской, Буйде и Битову, устанавливает сходство автора с героем - но именно внешнее.

Главный герой романа являет собой “возможный мир” писателя Маканина по принципу противопоставления и дополнительности: Маканин не был в андеграунде, не сторожил, не убивал... Андеграунд, однако, как утверждается в романе, тень и эхо мира по эту сторону зеркала. Динамика романа выстраивается как непрерывный процесс идентификации личности “подпольного” писателя через фигуру Другого.

Но все же главный “Другой” героя романа - это русская классическая литература.

1.3. Бунт против Великого Канона

Принципиально важно, что маканинский путеводитель по пространству андеграунда создается с помощью известного русскому читателю языка-кода русской литературы. Это очевидно уже в самих названиях глав: “Новь”, “Маленький человек Тетелин”, “Я встретил вас”, “Двойник”... Иногда названия иронически переименованы, что только подчеркивает их семантическую нагруженность: “Дульчов и другие”, “Собачье скерцо”, “Палата номер раз” и др. Больше всего цитат из Достоевского, и очевидных, и закамуфлированных: улыбчивая хромоножка Тася, “оспленный следователь” прямо назван Порфирием, есть тут и молодые маляры Рузаевы.

Маканинский текст - не типично постмодернистский, где цитата звучит едва ли не как анонимная. Источники цитации здесь вполне прозрачны. Если читатель о чем-нибудь не догадается - ему прямо “подсунут” книгу (номера телефонов бывших знакомых по андеграунду отыскиваются на последней оборванной страничке “Бесов” в старом пиджаке), но если вдруг слишком увлечется - его “одернут” (описывая “падшую птичку и подпольного (андеграундного) мужика”, автор предупредит: “Даже в облегченном варианте случай Раскольников и Сони не проходил” (191). Это письмо метазнаковое, метасемиотическое, где художественное описание порой соседствует с едва ли не с научно-дескриптивным; во всяком случае, повествование нередко напоминает литературоведческие штудии.

Каковы цели такой повествовательной стратегии?

Главный сюжет романа состоит в тяжбе человека, писателя, с Великой русской литературой, с великим Каноном. “Единственный коллективный судья, перед кем я (иногда) испытываю потребность в высоком отчете, это как раз то самое, чем была занята моя голова чуть ли не двадцать пять лет, - Русская литература, не сами даже тексты, не их породистость, а их именно что высокий отзвук” (179). В этом случае соотнесение низкой андеграундной действительности с Текстом русской литературы как будто бы неизбежно предполагает солидарность героя-писателя с высоким образцом. Однако, вопреки ожиданиям, Петрович совершает бунт против русской литературы. Эксперимент Петровича родственен раскольниковскому в своей дерзости: герой испытывает не столько себя, сколько самое для себя дорогое - русскую литературу (в которой, как известно, свернуто и наше все - культура, право, философия, история) на прочность.

Мотивы убийств, совершенных или, все же, сочиненных Петровичем, - почти случайные, ситуативные. Они, конечно, вытекают из правды характера: самозащита и месть за унижение собственной личности - а это единственная ценность героя - случайному кавказцу (тот, кроме того, задел Петровича *словом* из его детства). Во втором случае, в убийстве сексота Чубисова, под угрозой стояла честь агэшника: остаться в истории с клеймом доносчика - самое страшное в этом кодексе чести. Но в отстаивании права на *удар*, в осмыслении этих убийств героем доминирует известное стремление "мысль разрешить". Вынужденное как будто бы обстоятельствами убийство (это фабульный уровень) становится средством эксперимента на уровне сюжетном.

В романе разворачивается сюжет об убийстве русской литературы в душе одного писателя, об *отказе человека, писателя от Великого Канона - и, значит, о разрушении прежней идентичности художника и нации*, поскольку именно литература, "великий вирус для русских", по выражению Петровича, и является для них выражением национальной идентичности. То есть литература в романе существует как Текст, регулирующий и программирующий поведение русского читающего человека, священный Первотекст, против которого восстал, который преступил герой, оставивший собственное не востребовавшее литературное творчество. Суть стремлений героя состоит именно в попытке уйти из-под власти Текста, не допустить его в свое "я" - то есть в разрешении себе не испытывать угрызений совести, для чего и надо прежде всего уйти из-под власти литературы.

Убийство совершено в середине маканинского романа - так же, как смерть Печорина происходит в середине романа лермонтовского, как задолго до финала происходит признание Раскольникова. Однако у Достоевского за преступлением следует наказание - у Маканина же следует безнаказанность героя. Последний преодолел зов совести, ускользнул от враждебной власти, обошелся без предписанного Русской литературой покаяния. Что ему остается? Реализация собственной самости.

Маканинский герой рискует жить самостоятельно: "мало ли я читал (и когда-то писал сам) убедительных слов, отлично зная, что стоит начать размышлять вне текста - мир иной" (187). Размышлять самостоятельно, вне текста, для Петровича, писателя, значит не только самому перестать писать, но и больше - избавиться от литературы как регулирующего собственную жизнь закона. "Что, если в наши дни (и с каждым днем все больше) жизнь - самодостаточное действо... Живем и живем. Как живу

сейчас я. Без оглядки на возможный, параллельно возникающий о нас (и обо мне) текст - на его неодинаковое прочтение. Что нам дается (и что теряется), если мы отказались и если мысль наша уже не замерцает, не сверкнет в счастливо гнущейся строке, а переживание наше - молча и для себя?" (310).

Получается, что дается собственное "я": "Мое непишущее "я" обрело свою собственную жизнь. Бог много дал мне в минуты отказа. Он дал мне остаться". (437). Человек сам теперь определяет нормы нравственности, и философию, и весь мир, то есть представляет перед Богом, бытием, литературой, читателем - всем - только сам, в своей оголенной, обнаженной самости.

Пожалуй, именно здесь происходит подлинная *встреча* романа с философской антропологией Хайдеггера. Встреча эта была как будто бы мельком спрогнозирована на самых первых страницах романа: "...кто бы из русских читал Хайдеггера, если бы не перевод Библихина!" (7). Мы далеки от мысли утверждать, что роман как-то иллюстрирует философское сочинение или заимствует его философские концепты. Однако и мало согласиться с А. Немзером в том, что сочинение Хайдеггера - только лишь "обобщенно-абстрактная проекция двойного названия маканинского романа"¹⁷.

Связь двух этих текстов имеет вполне наглядный характер, она манифестирована в ряде ключевых слов-понятий, общем у обоих авторов. Эти слова выделены у Маканина курсивом так же, как у Хайдеггера: "*другой*" как дублет самости, "*феномен заботы*", "*страх*", "*срыв*", "*зов совести*", "*удар*", "*падение*", "*люди середины*".

Порой суждения Хайдеггера читаются как философский комментарий к сюжетным коллизиям романа. Через Хайдеггера понятней становится внезапный немотивированный "срыв", "вой" героя в типичной экзистенциальной ситуации вины. У Маканина: "это случилось совершенно на ровном месте, когда к ночи я завыл. Этот приступ был стремителен, беспричинен. Я кричал и кричал" (331). У Хайдеггера читаем: "Более пристальный анализ совести обнажает ее как *зов*. Зов совести имеет характер *призыва* присутствия к его наиболее своей способности быть самим собой, причем в модусе *взывания* к его наиболее своему бытию-виновным... За кажущейся неопределенностью содержания зова нельзя упускать уверенную *ударную направленность* зова... Зов идет *от* меня и все же *сверх* меня"¹⁸.

Но дело не только в текстуальных совпадениях. Кажется, Маканину близки сами интуиции, способ переживания немецкого философа, он

написал свое “Бытие и время”, свою онтологию и антропологию. Маканинский герой и в главном своем противостоянии оказывается в ситуации хайдеггеровского человека: для того, чтобы прийти к собственной бытийности, экзистенции, должен освободиться от неподлинности бытия - как сказал бы немецкий философ, “от власти Некто”. И Некто здесь - авторитет русской литературы.

Собственно, здесь и заканчивается сюжетное движение романа. Далее, как это случалось и в раннем маканинском творчестве, следует дописывание частных эпизодов, пояснения, добавления. Социально и житейски герой опускается все ниже, внутренне - никак больше не меняется. “Коллективно-общинное нутро” по-прежнему видит в Петровиче Писателя, обитатели общежития ходят к нему, как на исповедь. Само повествование, однако, лишается прежней диалогической оглядки на “чужое слово”, и становится как будто торопливым, менее уверенным и отчасти тавтологичным. В финале все остается на своих местах, действие заканчивается ровно в тех же коридорах. Такая нелинейная, циклическая структура текста сосредоточивает внимание читателя на событиях внутренней жизни героя. Мир, ставший единым миром андеграунда, никак не меняет своих границ. Основной сюжет состоит в пересечении границ этики, заданной русской литературой, и сохранении самости: не только гордый Веня отталкивает - из последних сил - на пороге больницы грубые руки санитаров - “Я сам!”. Петрович тоже отталкивает еще раз любые внеличностные подпорки. В сущности, вся вторая половина романа, жизнь писателя после его как писателя смерти, становится варьированием мотива “Я сам!”.

Именно эта точка задела за живое многих критиков. “Ну сам так сам...” - раздраженно заканчивает свой разговор о романе Т.Морозова¹⁹. Тогда как другие критики именно здесь его и начинают.

1.4. Проблемы рецепции романа

Примечательно, что полемика возникла не столько вокруг художественных достоинств и недостатков романа Маканина, сколько вокруг внетекстовых, скорее внутрилитературных и внелитературных проблем, которые роман актуализировал. В русской культуре разговор о судьбе писателя никак не может остаться внутрицеховым. Писательские выяснения отношений с литературой в России означает не что иное, как прояснение отношений с временем, культурой, привычной системой ценностей. И анализ “неодинаковых прочтений”

маканинского романа (предсказанных, кстати, самим автором в тексте), показывает, что и сегодня герой-писатель - это оселок, на котором проверяется изначальная национальная аксиология.

Роман Маканина стал подлинным событием культуры именно продолженным в читательском восприятии. Интерпретации критиков вышли за пределы обсуждения собственно романа и обернулись дискуссией о судьбе современной культуры в целом.

Как на пути своего героя Маканин расставляет, по его выражению, “развилки”, порождая многочисленных двойников, так на пути читателя он оставляет многочисленные развилки с указателями, предполагающими различные стратегии чтения: читательскую идентификацию или, напротив, вражду с героем или автором, профессиональную интертекстуальную “охоту”, анализ культурологических и исторических перспектив развития литературы и общества... И ответы на критику нередко содержатся в самом тексте романа. Скажем, ответ на возможный упрек в безрелигиозности: “Понятно, что и сама литература косвенно повязана с Богом, мысль прозрачна. Но понятно и то, что косвенно, как через инстанцию, отчет не дают. Литература - не требник же на каждый день...” (179).

Первая возможность проследить маршруты чтения, указанные автором в романе для имплицитного читателя, - проанализировать уже имеющиеся критические интерпретации романа, ведь критик и является прежде всего квалифицированным читателем.

Критики писали об “Андеграунде” много и хорошо. А.Немзер, А.Архангельский, Е.Ермолин обозначили его основные топосы, прочертили силовые линии. Но основательнее всего взрыхлили, проработали толстый культурный (интертекстуальный) слой, начиная от автореминисценций и лежащих в основе романа достоевского и лермонтовского литературных мифов, до отсылок к Пушкину, Тургеневу, Чехову, Горькому, Булгакову, Цветаевой, Платонову, Пастернаку. Список можно было бы легко продолжить, например, почти неприметными отсылками к “культовым” современным фильмам - “Самоидентификация женщины”, “Астеническому синдрому”, автореминисценциями автора из собственных текстов: “Утрата”, “Лаз”, “Стол, покрытый сукном и с графином посередине”, “Один и одна”, “Сюжет усреднения”, “Квази” не упомянутым, кажется, пока критиками “Стражем” - давним рассказом о двух братьях... Не станем здесь множить фонд аллюзий, хотя они, безусловно, чрезвычайно важны в романе, действительно являющемся и “энциклопедией нашей жизни”, и

литературной энциклопедией, и своего рода *мотивным словарем* маканинского творчества. Самое главное случается в романе, когда герой от культурного слоя освобождается, именно в точке “я сам”.

Поразительный пример заинтересованно-участного (в бахтинском смысле) прочтения романа, вплоть до прямой идентификации с героем, - трагический случай Владимира Черняева.

Автор статьи безвременно ушел из жизни, и коллеги из редакции журнала “Волга” представляют В.Черняева читателю уже по модели маканинского героя: “42-летний, геолог по образованию, он сам вел образ жизни агэшника - пишущего в стол, неприкаянного, вечно озабоченного чужими проблемами, принимающего их на себя со сверхчувствительным пониманием”²⁰. (Роман, таким образом, запечатлел, а значит, транслируя в художественной форме, и усилил реальную поведенческую модель). Критик погиб как раз во время работы над рецензией на “Андеграунд”. Публикуются черновые записи незавершенной статьи, и эта незавершенность, торопливая скоропись, заключенная в треугольные скобки, только подчеркивает подлинность искреннего, лично окрашенного диалога критика-агэшника с маканинским романом. Это похоже на чтение Макаром Девушкиным гоголевской “Шинели”: и боль первоначального внезапного узнавания себя в зеркале, но и, кроме того, - взрыв возмущения.

Черняев солидарен с Петровичем ровно до того момента, пока тот пребывает внутри этики русской литературы. Затем он предъявляет ему счет, который предъявил бы любой русский совестливый человек, гуманистическая национальная литература: “Выигравший дуэлянт, отстоявший свое “я”, непростительно забывает о нуждающейся в защите флейтистке”²¹. Эта позиция чрезвычайно показательна. Такую реакцию легко мог предвидеть автор, и на такой эффект он, вероятно, шел сознательно. У В.Черняева отношение к герою переносится на отношение к автору: публикация названа “Меня нет в вашем сюжете”.

Критика В.Бибихина и К.Степаняна - тоже критика изнутри классической традиции, с которой порывает маканинский герой.

Позиции этих критиков, в отличие от основанной на личном опыте точке зрения В.Черняева, обеспечены прежде всего христианской этикой. Эмансипацию героя от литературной традиции В.Бибихин рассматривает прежде всего как обрыв связи “с высшей инстанцией”²². Счет предъявляется уже не герою, но автору - за отказ от покаяния, “утрату Бога”, “закрытые Небеса” (К.Степанян)²³, за сведение ценностного мира романа единственно к литературе. Если, например,

А.Немзер понимает пребывание героя в психушке после “срыва” как инициацию, В.Бибихин видит в этом не только окончательное падение героя, но и срыв самого романа Маканина; автор, по мнению критика, упустил свой шанс на создание подлинно новой литературы. Очевидно, критик ждал и покаяния, и ответственности, и веры.

Разговор об ответственности художника, начатый по поводу маканинского романа, постепенно переходит в обсуждение современной культурной парадигмы вообще. К.Степанян видит причину релятивизации ценностей, отразившуюся в романе, в распространившейся идеологии постмодернизма. Такое отношение к постмодернизму вполне характерно для большей части отечественных критиков. Как мы уже отмечали, в отличие от западного, русский постмодернизм воспринимается не как восстановление домодернистской парадигмы, возврат и в какой-то степени консервация классических традиций, но как их разрушение. Разумеется, влияние постмодернистского мышления и эстетики в последнем романе Маканина внятно ощутимо. И “кризис метарассказов”, свойственный постмодернизму, у него оборачивается борьбой с метарассказом самой русской литературы.

Но не меньше аргументов у критиков, связывающих идеологию маканинского романа с модернистской парадигмой. Е.Ермолин рассматривает “Андеграунд” как знак завершения модернизма: “Произошел... последний роман. Роман отчаянной тоски по какому-то исходу - вовне. По сути - завершающий некую традицию и фиксирующий эту завершенность традиции современной прозы, прежде всего в ее субъективно-исповедальном экстракте”²⁴. Действительно, насильственно прерванный, переживший травму отечественный модернизм в 70-80-е годы “компенсировался”, в превращенном виде оживая в творчестве Л.Петрушевской, И.Жданова и многих других авторов.

Вместе с тем надо помнить, что Россия не только не пережила полностью модернизма как эстетического течения, но и не прошла до конца модернизации социальной и экономической. В российской ситуации “недомодернизации”²⁵ проблема самостояния художника, ставшая и главной темой маканинского романа, естественно понимается как проблема самостоятельности, зрелости и ответственности личности вообще, ее духовной, социальной, ценностной укорененности в современном мире. Именно поэтому споры критиков о романе Маканина приобретают мировоззренческий оттенок. Так, М.Липо-

вещкий переводит разговор о модерне в план не столько эстетический, сколько социально-исторический. Он прочитывает роман как завершение великой эпохи “противостояния личности и системы”, интерпретируя его как свидетельство глобальной растраты “всех духовных механизмов сопротивления, так кропотливо выстроенных русской литературой двух веков”, “о поражении культуры... О полном дефолте, после которого надо учиться “жить по средствам”...”²⁶.

Отказ маканинского героя от литературы не означает все же конца литературы даже в рамках самого романа. Ведь отказ этот заявлен героем-писателем и облечен в форму романа. В принципе, что очень важно, но не отрефлектировано в достаточной мере критикой, можно прочитать историю, “сюжет” Петровича как именно *литературный сюжет*, разыгранный только в его воображении, репрезентирующий один из возможных – только возможных! – миров. Для этого в романе тоже поставлены указатели. Так, например, выясняется, что никто, кажется, не заметил отсутствия Петровича, его пребывания в больнице, об этом как будто з а б ы л и даже его мучители-психиатры, словно ничего не было.

Так или иначе, “Андеграунд” не только тематически, как рассказ о судьбе писателя, но и структурно, поскольку дважды содержит в себе текст в тексте (текст Маканина о Петровиче и Петровича о себе самом), принадлежит типу романа о писателе. В “Андеграунде” Маканина текст в тексте, как будто бы распространяющийся на все романное пространство, закодирован с разной степенью семиотичности. Текст героя-писателя содержит в себе и элементы, осознаваемые как текст (“*мой сюжет*”), и повествование о современной Петровичу действительности, о его выходе из чужих сюжетов (сопротивление литературе, отказ от письма, немота), воспринимаемые как собственно рамка, история жизни героя.

Полное по видимости самоустранение из повествования Маканина-автора в пользу его героя-писателя – прием, никак не мешающий автору так же, как иные современные прозаики, сосредоточиться в своей метапрозе на актуальной, как мы убедились, и для литературы, и для национального самосознания проблеме изменения писательского статуса и самой литературы в современной российской действительности. Парадоксальная фигура непишущего писателя воспринимается как фигура одновременно *полная* (вобравшая, переработавшая литературу) и *полая* (освободившаяся от литературы и готовая к новым смыслам). Роман Маканина включается в

напряженный исторический диалог, непрерывно звучащий внутри культуры.

2. Самопознание как сквозной сюжет прозы В.Маканина

2.1. Роль “сюжета самопознания” в прозе раннего В.Маканина

Для понимающего и верного маканинского читателя существуют дополнительные скрепы, связывающие героя романа “Андеграунд, или Герой нашего времени” с автором - что делает отношения автора, текста и читателя еще более содержательными и напряженными. Помимо внутренних интертекстуальных связей, автореминисценций и автоцитат, отсылающих к устойчивым и повторяющимся мотивам предшествующих произведений (мотивы “роя”, “отставшего”, суда за официальным столом и др), важно, что сам Петрович сохраняет в себе черты некоторых героев предыдущих маканинских произведений.

Критики вспомнили уже отчество и профессию героя-повествователя повести “Один и одна”, где Игорь Петрович, писатель, приятельствующий со своими героями-шестидесятниками, рассказывает их жизненные истории. Добавим, что Игорь Петрович, тогда чаще называемый просто Игорь, - герой-повествователь другой повести Маканина примерно того же периода - “Портрет и вокруг”. Игорю Петровичу даны некоторые анкетные черты самого Маканина (в “Портрете и вокруг” это сценарные курсы). В повесть “Один и одна” герой-повествователь переключался с прежней семьей и биографией. Но самое главное, конечно, - то, что Игорь Петрович - писатель.

В “Портрете и вокруг” маканинский герой-повествователь - писатель начинающий. Неспешно развивающийся сюжет сводится к тому, что Игорь, задумав повесть, собирает материал о своем герое. Главный для героя-писателя вопрос: обирает или нет маститый сценарист Старохатов своих бывших учеников, “пробивая” их сценарии взамен на то, что они назовут его своим соавтором? Ответ неоднозначен. Порой, как оказалось, Старохатов, напротив, абсолютно бескорыстно дописывал и правил чужие сценарии. Порой же, по свидетельству некоторых обиженных молодых сценаристов, “пробивал” их тексты при условии, что его имя будет значиться как имя соавтора.

Надо сказать, этот вопрос так и не находит своего разрешения до самого финала повести, где он, собственно, уже не так и важен. Герой-писатель мучительно ищет мотивировки поступков Старохатова, но так

и не приходит к пониманию человека, которого выбрал героем повести – в результате повесть-портрет о Старохатове так и не написана. Однако несостоявшийся автор, кажется, не очень скорбит о несостоявшемся замысле - потому что он в процессе изучения своего будущего персонажа решил иную жизненную задачу: узнавая своего героя, он узнает самого себя, почти помимо воли проходя путь самопонимания. Собирая - записывая на магнитофон - рассказы многих людей о Старохатове, определяя его через восприятие других людей (а в конце концов беседуя со своим героем, даже предъявляя ему “собранный материал”, тем самым поставив его лицом к лицу с его образом в глазах других) он странным образом получает в Старохатове своего собственного Другого. Отчасти будущий персонаж оборачивается для писателя его собственным двойником.

Тут важен характерный для будущей метапрозы Маканина мотив зеркала:

“Старохатов будто бы подходит ко мне и говорит:

- ...Теперь-то ты понимаешь, Игорек, почему ты не смог написать портрет? - Голос его тихий, даже без иронии.

Он кривит губы:

- Тебе не хотелось писать о самом себе.

Он уходит... в сгорбленности его спины есть некий продолжающийся шепот: искал-де разгадку во мне, а поищи-ка ее в себе, не та ли самая окажется?”²⁷.

Хотя, надо признаться, герои мало похожи друг на друга. Повествователь Игорь Петрович, а с ним Маканин, кажется, не особенно стараются убедить читателя в таком сходстве. Достаточно того, что его вдруг ощутил сам герой: “... я как-никак *пока* никого не обираю, и мы с женой честные люди...” (ПВ, 213).

“Самообнаружение” себя в Старохатове обставлено несколько неловко и согласно литературным лекалам своего времени: призрак Старохатова (герой попросту обознался) посещает Игоря, когда тот ожидает возле мебельного магазина вожделенный гарнитур, обещанный “энергичными людьми” по знакомству. Разумеется, в этом эпизоде легко узнаются типовые литературные конфликты времени: нравственный компромисс, “обмен” духовности на материальные блага. Вычитываются прямые реминисценции из трифонового “Дома на набережной” и узнается тень розовского мальчика, в знак протеста крушившего дедовской шашкой мебель в квартире отца. Вообще в сюжетных и характерологических решениях “Портрета” легко

угадывается влияние типичной проблематики прозы 70-80-х годов. Сам Старохатов, вальяжный советский вельможа, маститый сценарист, похож на трифоновского Ганина, персонажей Ю.Бондарева, Есина. Мотив “энергичных людей” знаком из шукшинской драматургии и прозы.

Впрочем, “обмен” - в трифоновском смысле, как подмена подлинных духовных ценностей материальными - тут только обозначен, представлен как возможный сюжет: “Иногда думаю, что было бы, если бы Аня шагала и шагала дальше, нравясь директору все больше и больше, а мы бы переехали в трех-, а потом четырехкомнатную квартиру, мы бы покупали и покупали, и у нас было бы много энергичных друзей, помогающих купить то цветной телевизор, то машину, а я бы все писал - днями и ночами, я бы все писал тот последний портрет, на котором сломал себе шею, на котором поломались мои товарищи, на котором сломалось все наше время. Мог быть рассказ” (ПВ, 214).

Финальная фраза - “мог быть рассказ” - вероятно, гораздо более важный итог, чем фабульное завершение повести (а скорее, незавершение - Аня не шагнула выше по служебной лестнице). Этот финал - знак подлинно важного для Маканина метасюжета, проступающего сквозь поверхностные сюжетные слои общих мест своего времени. Результат развития внутреннего течения повести - рождение нового личностного и писательского видения. Для героя свершилась человеческая и писательская идентификация. Он понял через Старохатова себя (или возможную конфигурацию своей будущей судьбы), но при этом и осознал себя писателем: любой жизненный поворот отныне чреват для него текстом. Тем более, что первый текст уже состоялся: рассказ о так и не понятом Старохатове и составил на самом деле ту психологическую повесть-портрет, которую задумал и якобы не осуществил герой. Книга о том, как не получалась книга - прием известный в литературе и напоминающий к тому же будущую, более сложную, структуру будущего “Андеграунда”.

При этом решена еще одна задача создания психологического портрета - самого героя-писателя. Поскольку в метапозе герой-писатель неизбежно воспринимается как текстовый двойник автора, поиск личностной и писательской идентичности героя повести так или иначе проецируется на самого Маканина. На этом, третьем уровне-круге психологического познания личности (если первым считать изучение Старохатова, вторым - Игоря Петровича, третьим - автора-творца), можно говорить о формировании когнитивных структур, важных для самого Маканина и обернувшихся художественными задачами его

последующего творчества: это именно (само)познание и (само)идентификация, где “само-” спрятано и скрыто не только для формулирования, но, возможно, и для сознания.

Известно: в романе о писателе прямо или косвенно, непосредственно в сюжете или через автметаописание, субъектно или внесубъектно выявляет себя авторское кредо. Внутренним законом повести Маканина и, возможно, его творчества, миропонимания вообще и становится самопознание, осуществляемое через концентрические круги, расходящиеся и захватывающие собою других персонажей.

Общим местом критике о Маканине стало суждение о том, что он пишет типы, характеры времени. Это так. Но что если все эти характеры являются в большей степени средством, способом самоинтерпретации?

В повести “Один и одна” Петрович - вполне действующий герой, а не только повествователь. Он сводит две судьбы в пространстве текста, знакомит двух неприкаянных людей одного “выводка” друг с другом.

Конечно, судьбы, характеры и перипетии невстречи двух людей одного “выводка”, но не “роя”, познакомившихся, но “не узнавших” друг друга, составляют главный стержень повести. Игорь Петрович совершает за героев работу, которую они не сделали в своем бурном кипении юности, оглушенные идеей общественного служения. Они не одолели труда самопознания: “Возле дома - где ее общественная жилка не тронута, не пробужена - Нинель Николаевна любит подолгу смотреть на детей... Но сердце от волнения у нее начинает стучать, в голове стучит, в ушах: она боится привязаться... Как любить, если в этом случае узнавание себя - лишь способ, путь мучений?” (ОО, 379) “Ни на один из путей, ведущих к явному самовыражению <...> она не ступит” (ОО, 383).

Однако и повествователь постепенно приобретает характер, профессию, склонности. Причем сначала он выступает скорее как идеологический антагонист своих персонажей-шестидесятников - он из другого поколения, “из следующих”. Потом Игорь Петрович вдруг начинает усматривать в судьбах героев рисунок собственной судьбы, свое будущее: “Иногда ловлю себя - вдруг случай, а вдруг изгиб судьбы... я, в сущности, уже примериваю на себя и заранее присматриваю модель одинокой жизни... Одна из хитростей, если не потаенностей, состоит как раз в том, что неизвестное наше будущее подает тем не менее нам знаки и просвечивает из своего далека нам уже сейчас, в обычные и рядовые наши минуты. Будущее не много- или, пожалуй, не столь уж

многовариантно, и потому, просачиваясь в мысли и в повседневность, оно не случайно фиксирует нам в повседневности тех или иных людей, оно их в нас засвечивает. Не мы увидим будущее; оно - нас. Нам как бы подсказывают. Опять и опять по небу идут облака, которые через какое-то время - наши тучи. Мы их узнаем. Или не узнаем. По ровному небу на нас набегает наше будущее" (ОО, 341). (Здесь примечательно появление мотивов "предвидения", что повторятся потом в "Андеграунде").

Таким образом, и в этой повести развивается мотив, который можно обозначить той самой фразой из "Портрета и вокруг": "мог быть рассказ". Повествователь рассказывает историю и, одновременно, обозначивает нереализованные имплицитные литературные формы: "Как хорош, и как человечен, и, возможно, как пошл был бы рассказ, где Геннадий Петрович приходил бы к нам в семью ужинать раз в неделю..."²⁸. "Не представляю себе рассказ, в котором мы оба доживаем до старости в обычном ее варианте..." (ОО, 397).

Параллельно в повести формируется особое перцептуально маркированное повествовательное пространство "писательской работы", письма как процесса. То, что герой - писатель, обнаруживается порой в прямых его высказываниях и проходных автокомментариях: "Вот штрих к портрету". То есть сюжет повести "Один и одна" содержит в себе и сюжет о том, как пишется повесть.

Композиция повести подчинена, казалось бы, вовсе не естественному для фабульной логики развитию. Скажем, о смерти Геннадия Павловича мы узнаем задолго до конца повести, и после этого снова читаем подробные отчеты о более ранних по времени встречах с ним повествователя. Автору важно изобразить характер - напряженным над ним кружением и приближением к его сути в процессе рассказывания историй: так работает характерная для Маканина структура - сужающихся концентрических кругов самопознания героя и автора.

В прозе Маканина есть и другие герои-писатели. Но уже из приведенных текстов ясно: главной "схемой" (Маканин сам любит употреблять это слово), основным кодирующим устройством его произведений становится проекция процесса самопознания на принципиально любой сюжет. Эта конструкция, как всегда у Маканина, прокомментирована в его прозе. В повести "Один и одна" "Геннадий Павлович как-то сказал, что жизнь человеческую не обязательно проецировать на высокородный миф об Одиссее-Улиссе, ее можно

проецировать на что угодно, на любой сюжет” (ОО, 380). Голоса и судьбы маканинских произведений проецируются друг на друга (и в мире Маканина, в отличие, например, от Петрушевской, действительно не обязательна проекция на мифологического Улисса), будучи изоморфными, объясняют друг друга, и в конце концов естественно перерастают в новую конфигурацию: устойчивый для Маканина познавательный и повествовательный прием двойничества, активно использованный в технологии письма и в структуре романа “Андеграунд, или Герой нашего времени”.

В перспективе ранних текстов Маканина о писателе отчетливее видится суть его индивидуального метода, структурная формула его стиля.

В последних на сей день произведениях Маканина обнаруживается та же тенденция к стилевой авторефлексии и проблемам человеческого самопознания.

2.2. Проза “позднего” В.Маканина как факт метастилевой авторефлексии (“Удавшийся рассказ о любви”)

Повесть “Маканина “Удавшийся рассказ о любви” вряд ли можно назвать творческой удачей автора. Однако она чрезвычайно примечательна как результат развития многих ранее сформировавшихся тенденций его творчества и как опыт литературной саморефлексии.

В этой повести Маканина в полной мере реализовалась тенденция, отмеченная Н.Ивановой еще в 1997 году²⁹. Речь идет о пристрастии автора к зеркально-симметричным сюжетам и мотивам, к эмблематичности и повторяемости сюжетов. Н.Иванова видит в этом свидетельство особого, внехудожественного расчета (как в шахматной задаче), одновременно притягательного и отталкивающего. Однако критик замечает и эволюцию в такого рода расчете: “если в рассказах конца 70-х - начала 80-х Маканин, как бы разыгрывая партию, решал определенную задачу исходя из определенных обстоятельств, в которые он математически выверенно погружал своих героев, доказывал теорему, то теперь они - т.е. герои - порою вообще оставляются им за ненадобностью... Между мыслью, опережающей появление персонажа, и самим персонажным действием кроится - композиционно - текст. Что же касается того, какова по сути эта мысль, - Маканин делает все возможное, чтобы по своей многозначности она приблизилась к метафоре”³⁰.

Это действительно так. Чем дальше, тем больше персонажи становятся для Маканина скорее функциями авторской идеи. Действие же и характеристики героев даются только с целью выстроить переходные мостки между звеньями изоморфных друг другу метафор и часто укладываются в характерные теперь для Маканина скобки. Как эмблемы или аббревиатуры возможного нарратива эти скобки могли бы развернуться в целые жизненные истории, судьбы, портреты: “(Разошлась)”, “(Писатель на ТВ)”, “(Художник! Крупным планом руки)”³¹. Легко представить такие скобки “раскрытыми” и развернутыми в отдельные произведения: женщина развелась, ищет любви; обнищавший в перестройку писатель “упал” до денежных передач на ТВ и т.д. Кроме скобок, в синтаксисе Маканина растет количество многоточий, невозможных в ранних произведениях с их строгим синтаксисом; теперь за многоточиями тоже как будто предполагаются непрописанные за ненадобностью куски текста.

Если действие и описания у Маканина редуцируются со временем до замечаний в скобках, его универсализующие метафоры становятся все очевиднее, они принадлежат уже не только авторскому сознанию. В последней повести, например, через них воспринимает мир героиня: “Лариса Игоревна увидела в земле трещину. Прямо перед глазами. Трещина как трещина, неглубока, с едва проглядывающей оттуда темной почвой. Чернозем. Но неожиданное сравнение вдруг смутило ее: она подумала, что это... лоно ее матери. Боже ж мой! Что за мысли!.. <...> Метафизическая глубина, мы все оттуда, сказал бы Тартасов с улыбкой... Конечно, глубина. Кто спорит! Достаточно понянькалась она, Лариса, с пишущей братией. Слишком долго они (и он тоже) школили ее душу метафорами. Образным мышлением! Им все запросто, даже материнское лоно. Скоты!..” (УР, 17).

Многофункциональные (изобразительные, сюжетные, интертекстуальные) метафоры стягиваются, как правило, у Маканина в “матричную” мирообъясняющую метафору. В “Удавшемся рассказе о любви” такая сквозная метафора не только пронизывает и организует повесть, но явно вовлекает в себя едва ли не все предшествующие маканинские тексты. Все начинается уже с эпиграфа:

*“Узкое место! Узкое место!.. Он просто спятил!..
Что он, собственно, хочет сказать?”*

*Из разговора читателей
о повести “Лаз” (УР, 17)*

Примечательна здесь сама нечастая для Маканина коммуникативная установка - открытость читательскому слову, но главное - заданная с самого начала автореминисценция. Именно она, именно этот образ “узкого места” становится далее в повести основным мотивом, универсальным мирообъясняющим понятием.

“Узкое место” внутри пространственной и сюжетной метафоры понимается почти буквально - происходит визуализация и опредмечивание метафорического образа. “Узкое место” здесь - трещина на земле, или норка, или отверстие в стене, глядя на которые, герои, наспех справившись со своими нынешними делами, то и дело спешат устремиться в собственное прошлое: “Он уперся глазами в норку, начиная мысленно в нее ввинчиваться. Не спеша, ме-ее-едленно... Все более и более втискиваясь, Тартасов свел плечи. Его царапнуло. Там, в узком месте, гудело и свистело. Тартасова стремительно потащило, понесло. Набирая скорость, он вылетел назад, в уже прожитую жизнь” (УР, 20).

Как и происходило с метафорой “андеграунд”, метафора “узкое место” в тексте наращивает свои означаемые. Кроме названных уже значений, она подразумевает и сдавившую, угрожающую нищетой ситуацию социальных перемен, когда необходимо “рождаться наново”, намек на прошлую профессию героини (цензор), сексуальный акт, суть жизненных сценариев героев. Она же обозначивает металитературную рефлексию: “Суть авторства - это бездонная щель между словами. Миры, целые миры провалятся туда, эпохи, цивилизации!... и ничего нет. Ни следа. Это узкое место, этот гениально коварный стык между двумя соседними словами!.. На этих стыках, на этих зазорах родилась динамика письменности. Родилась словесность, а с ней уже (и в ней) высота духа и чекан мысли” (УР, 28).

Автор приводит множество коннотаций, сводящихся к интерпретации “узкого места” как женского лона, как лона праматери, куда каждый стремится уйти, “где все неродившееся <...> Где сама бесконечность нежизни. И где все дальнейшее - молчание” (УР, 47). Семантика “узкого” или “опасного прохода” - обычный мотив погребальной мифологии и мифологии инициаций³². В финальной сцене (“Тысячи и тысячи мужчин <...>- миллионы, столпившиеся у ее лона, как у входа. С просьбой впустить...” (УР, 47) можно предположить некоторые интертекстуальные переключки с известными страницами “Тропика рака” Генри Миллера.

Поскольку такая универсализация, развитие устойчивой для всего творчества Маканина сквозной метафоры, построена по тем же законам, что и в романе “Андеграунд, или Герой нашего времени”, можно считать, что матричная метафора - универсальный закон поэтики Маканина.

В отличие от других произведений Маканина о писателе, “Удавшийся рассказ о любви” изображает Тартасова объектно, а не субъектно: внутренний мир Тартасова предсказуем и малоинтересен, текстов же он давно не пишет. Субъектным, мыслящим и живым сознанием наделена здесь героиня-цензор, много лет проведенная рядом с литературой, с “узким местом - полым миром абзацев и строчек” (УР, 47). Автором “удавшегося рассказа о любви” - не написанного, но пережитого - является именно она: потому что “любила Тартасова, в этом и был ее рассказ о ее любви” (УР, 47). Тартасов же не сумел пройти “тесными воротами” из-за своей неспособности к любви и к творчеству. Так парадоксально выстраивается здесь метапрозаическая конструкция: непишущий писатель, создавший “удавшийся рассказ” цензор и автор, в метатекстовых комментариях обнаруживающий устройство “механизма” своего творчества.

Таким образом, в повести обнаруживается предельно овнешненная “схема” саморефлексии героев, посредством которой проявляется и метафорически выраженная метастилевая рефлексия автора. Самопознание героев совершается в форме буквально “осязаемого” путешествия в прошлое через “узкое место”. Автор тоже манифестирует собственный творческий метод в этом акте “путешествия к прошлому”, “ввинчивания” в него. “Лаз”, “узкое место”, соединяющее физический и метафизический миры, разные пространства - топос, характерный для всех маканинских произведений. Этой самодемонстрацией художественной структуры и замечательна повесть Маканина. В целом можно сказать, что в повести (как, впрочем, и в других маканинских произведениях) совершается повествовательная идентификация прежде всего творящего автора, идентификация природы творческого акта.

Символические значения, наполняющие образ писателя у Маканина, чрезвычайно важны для понимания современных стратегий писательской идентичности.

3. Метапроза Владимира Маканина в контексте литературы 1990-х годов

Подводя итоги, мы можем сказать, что маканинская версия современного писателя - молчащего, намеренно отрекающегося от национального литературного канона (что применительно к России означает - и канона нравственного), как Петрович, или отлученного от них вследствие собственного вырождения и человеческой несостоятельности, как Тартасов, - существенно важная позиция в современном культурном сознании.

Рассматривая маканинский роман в ряду современной литературы о литературе, можно сказать, что этот автор, быть может, точнее и острее многих зафиксировал разрушение прежней культурной модели и прежнего мифа о писателе. Оставив своего героя-писателя наедине с самой жизнью, *после* литературы, в абсолютной пустоте, без опоры, в пустом пространстве, Маканин делает абсолютно радикальный жест. И в этом писатель сегодня далеко не одинок. В современной литературе можно наблюдать еще более крайние варианты ревизии национальной культурной традиции.

Решительный бунт против русской литературы являет роман В.Сорокина "Голубое сало" (1999)³³. Автор находит шокирующее применение для традиционной духовности, составляющей национальную гордость русского интеллигента. По сюжету, процесс создания литературных текстов клонами-писателями дает побочный высокоэнергетичный продукт - голубое сало. Классическая русская литература, таким образом, лишается ауры уникальности, почти святости: ее легко воспроизводимые шедевры оказываются бессмысленными и ненужными. Голубое сало в конечном счете идет на модный плащик для бисексуального хлыща из китаизированного будущего. Надо сказать, роман В.Сорокина представляет собой и радикальный языковой эксперимент: повествование, сложенное из хрестоматийно известных дискурсов литературы и власти, деконструирует само себя, "выворачиваясь" при этом в принципиально новое, еще не созданное языковое пространство будущего.

Роман Сорокина нашел много горячих поклонников и яростных отрицателей³⁴. Сама напряженность полемики вокруг романа свидетельствует об актуальности его проблематики: о месте и жизнеспособности доминирующей национальной культурной традиции и о роли писателя в сегодняшней ситуации.

Проявившаяся в такого рода текстах программа поведения писателя коррелирует с самосознанием писателя реального.

Можно, конечно, сетовать на безыдеальность современного художника, проявившуюся в его сегодняшнем невнимании к внеличным ценностям. Однако положение современного литератора в корне отличается от положения писателя 20–30-х. Тогда писатель если и не имел надежды на будущее, то мог опереться на неразрушенные и внеположенные ему ценности прошлого, ушедшего мира. В.Набоков оставляет позади утраченный рай детства, М.Булгаков опирается на опыт христианства и дворянскую культуру, К.Вагинов ценностно ориентирован на культуру античности. Постсоветский же писатель от своего недавнего советского прошлого решительно отталкивается. Будущее его действительно неизвестно, как непредсказуемо наше ближайшее историческое развитие.

В 1990-е сам способ бытия писателя приобретает особо важное значение. Как писал В.Маканин в романе “Андеграунд, или Герой нашего времени”, “сами люди в их преимуществах, люди живьем, помимо их текстов, помимо книг - тоже наследие культуры” (214). Может быть, статус онтологического поступка теперь приобретает категория внеэстетическая - само писательское поведение, становящееся сейчас литературным фактом. Это проявляется в самых различных поведенческих образцах: “художниками поведения” называют себя митьки, Д.Пригов выстраивает развернутую стратегию поведения, постоянно меняя авторские имиджи. Наконец, и поведение В.Маканина критики рассматривают как вполне продуманную стратегию³⁵.

Очевидно, что последние произведения Маканина абсолютно разомкнуты в реальность. В “Андеграунде” писатель зафиксировал социально-культурный тип, образец поведения, и, шире, насущную культурную реальность. Об актуальности маканинской проблематики, о воздействии отрефлектированной им культурной модели на общественное сознание свидетельствует сам факт опубликованного журналом “Знамя” “круглого стола “Андеграунд сегодня и завтра”³⁶. Организаторы его прямо указывают на стимулирующую роль маканинского романа. И хотя участники обсуждения оговариваются, что андеграунд не таков, каким предстает в маканинском романе, его влияние на формирование новых культурных концептов несомненно.

В.Маканин уловил исторически конкретную закономерность. Пространство андеграунда – это пространство духовного существования интеллигенции, начиная от 60-х годов. А.Л.Осват свидетельствует: “Для

1970-х характерно наличие полярных моделей научно-социального поведения интеллигенции (говорю прежде всего о столичной) <...> Поколению, мне наиболее близкому, 68-й год дал импульс к маргинализации, как в самом широком смысле, так и в сфере профессиональных занятий³⁷.

Но сегодня важно и то, что модель маргинального существования писателя вовсе не уходит в прошлое. Напротив, она, кажется, становится вполне авторитетной. Доказательств этому множество: вполне масштабный столичный фестиваль выбирает для себя название “Неофициальная Москва” (1999), организаторы премии Андрея Белого предпочли вернуться к той форме, в какой она существовала во времена андеграунда.

Характерно, что писатели, с андеграундом никак не связанные уже потому, что принадлежат другому поколению, охотно выбирают его как топос самоопределения. Писатель В.Березин, например, сделал это особенно явно. В “Хронике нулевого года”, тексте, представляющем собой нечто близкое мемуарному очерку – но о совсем недавних событиях – он описывает пространство своего существования “под” литературой: “Я в этот год был единственным, кто в России получал деньги за занятия литературой. Мне платили не за результат, а за процесс – вот в чем дело. А называлось оно, это дело, сторожилово. <...> Надо мной был вполне литературный дом. С историей литературной, но и всякой другой. Непростой истории дом нависал надо мной – Дом на набережной <...> И я жил в этом доме, сторожа его жильцов³⁸”.

В маркированном таким образом пространстве помещаются и иные литературные соратники автора, молодые писатели - Валерий Былинский (сторож на автомобильной стоянке), Олег Павлов (охранник в больнице) и другие. Все это получает имя “Большое Маргиналово”, хотя в составе хозяев и гостей этой условной деревни перечисляются люди в современной литературе отнюдь не маргинальные: П.Басинский, В.Курицын, М.Шишкин... В качестве легендарного предшественника привлекается Андрей Платонов (известный миф-анекдот о его работе дворником в Литинституте). Размещение в подвально-подпольном пространстве обусловлено не одной лишь материальной нуждой – в маргинальном пространстве и должна, по мысли автора (и едва ли не всякого русского автора) зародиться новая культура.

Словом, В.Маканин в “Андеграунде” абсолютно точно уловил и сегодня живой нерв актуального писательского самоопределения в России; маканинский “Андеграунд” можно, наверное, считать

автоконцепцией литературы, культуры, поколения второй половины века. Кроме того, и в этом, и в других своих текстах писатель очертил сюжеты собственного самоопределения.

В следующей главе мы обратимся к творчеству автора, чей способ литературного самопознания, кажется, во многом противоположен маканинскому, но чьи культурные прогнозы и символы культурного, исторического, поколенческого самоопределения вступают с идеями Маканина в прямой диалог.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ Маканин В.С. Андеграунд, или Герой нашего времени. М., 1999. С.320-321. Далее в тексте при ссылках на это издание в скобках будет указываться только номер страницы.
- ² Женнет Ж. Работы по поэтике. Фигуры. В двух томах. Т.2. С.117-140.
- ³ Жолковский А.К., Щеглов Ю.К. Работы по поэтике выразительности. Инварианты –Тема – Приемы – Текст. Сборник статей. М., 1996.
- ⁴ Гройс Б. Утопия и обмен. М., 1993. С.345.
- ⁵ Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: В 30-ти тт. М., 1973. Т.5. С.99.
- ⁶ Прочитав первую часть “Записок из подполья”, А. П. Сулова писала Достоевскому: “Что ты за скандальную повесть пишешь? <...> мне не нравится, когда ты пишешь цинические вещи. Это к тебе как-то не идет...” (Цит. по: Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: В 30-ти тт. М., 1973. Т.5. С.379.).
- ⁷ Там же. С.113
- ⁸ Розеншток-Хюсси. Речь и действительность. М., 1994. С.21.
- ⁹ Там же. С.55-56.
- ¹⁰ Степанян К. Кризис слова на пороге свободы // Знамя. 1999. № 8. С.210. Критик А.Архангельский идет дальше и выводит идею двойничества за пределы маканинского текста, предположив, что герой романа Петрович - возможная проекция литературной судьбы В.Маканина. Архангельский А. Где сходились концы с концами // Дружба народов. 1998. № 7.
- ¹¹ Хайдеггер М. Бытие и время. Перевод В.В. Библихина. М., 1997. С.120.
- ¹² Делез Ж., Гваттари Ф. Что такое философия? С-Пб., 1998. С.26, 28.
- ¹³ Там же. С.29.
- ¹⁴ Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М., 1979. С.21.
- ¹⁵ Гончарова Е.А. Пути лингвостилистического выражения категорий автора-персонажа в художественном тексте. Томск, 1984. С.72.
- ¹⁶ Буковская Н.В. Текстовое строение плана рассказчика в произведениях от первого лица. Л., 1969. С.7.
- ¹⁷ Немзер А. Когда? Где? Кто? О романе Владимира Маканина: опыт краткого путеводителя // Новый мир. 1998. № 10. С.185.
- ¹⁸ Хайдеггер М. Бытие и время / Перевод В.В.Библихина. М., 1997. С.269; 274-275.

- ¹⁹ Морозова Т. Подземные жители // Москва, 1998, № 12. С.147.
- ²⁰ Черняев В. “Меня нет в вашем сюжете!...” (Владимир Маканин. Андеграунд, или Герой нашего времени) // Волга. 1998. № 7. С.136.
- ²¹ Там же. С.139.
- ²² Бибихин В. Писатель и литература. О романе Владимира Маканина “Герой нашего времени” // Независимая газета. 1999. 13 мая. Приведенная цитата из В.Бибихина почти дословно повторяет бахтинскую мысль о том, что искусство “может жить только на глубоком доверии к высшей инстанции, благословляющей культуру, доверии к тому, что за мою специальную ответственность отвечает другой - высший, что я действую не в ценностной пустоте. Вне этого доверия возможна только пустая претензия”. (Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М., 1979. С.179.).
- ²³ Степанян К. Кризис слова на пороге свободы // Знамя. 1999. № 8.
- ²⁴ Ермолин Е. Человек без адреса. Роман Владимира Маканина “Андеграунд, или герой нашего времени” как книга последних слов.// Континент. 1998. № 8. С.350.
- ²⁵ О проблемах литературного развития в связи с уровнем модернизации страны см.: Гудков Л.Д., Дубин Б.В. Литература как социальный институт: Статьи по социологии литературы. М., 1994.
- ²⁶ Липовецкий М. Растратные стратегии, или метаморфозы чернухи // Новый мир. 1999. № 11. С.210.
- ²⁷ Маканин В.С. Портрет и вокруг. Один и одна: Романы и повести. М., 1991. С.213. Далее при ссылках на этот текст мы будем указывать аббревиатуру “ПВ” и номер страницы.
- ²⁸ Маканин В.С. Портрет и вокруг. Один и одна: Романы и повести. М., 1991. С.390. Далее при ссылках на этот текст мы будем указывать аббревиатуру “ОО” и номер страницы.
- ²⁹ Иванова Н. Случай Маканина. Знамя. 1997. № 4. С.215-220.
- ³⁰ Там же. С.218.
- ³¹ Маканин В. Удавшийся рассказ о любви. Повесть // Знамя. 2000. № 5. С.17-47. Здесь и далее при ссылках на этот текст мы будем указывать аббревиатуру “УР” и номер страницы.
- ³² См. об этом, например: Элиаде М. Космос и история. Избранные работы. М., 1987. С.189-190.
- ³³ Сорокин В. Голубое сало. Роман. М., 1999.
- ³⁴ Особенно примечательны дискуссии в Интернет. См. writers/sorocin.htm
- ³⁵ О творческом поведении В.Маканина см.: Иванова Н. Случай Маканина // Знамя. 1997. № 4; Генис А. Прикосновение Мидаса: Владимир Маканин // Звезда. 1997. № 4.
- ³⁶ Знамя. 1998. № 6. С.172-199.
- ³⁷ РОССИЯ/ RUSSIA. Вып. 1 (9). Семидесятые как предмет истории русской культуры. Москва – Венеция, 1998. С.15.
- ³⁸ Березин В. Хроника нулевого года // Октябрь. 1997. № 12. С.61.

Глава III.

В поисках утраченного автора (Повествовательная идентификация как порождающая модель прозы А.Битова)

В произведениях Андрея Битова, вне зависимости от обстоятельств и масштаба действия, есть неотменимый и постоянный внутренний сюжет. В самом общем виде его можно описать как переживание *нецельности и невоплощенности субъекта* и попытки эту цельность восстановить.

В стиле это выражается потоком возвращающихся, неровных, незакругленных речевых конструкций, когда само слово как будто бы внутренне рефлексивно, в сложном синтаксисе, обилии вопросительных конструкций и многоточий, скобок, закрепляющих сомнение, в преимуществе глагольной лексики над именной.

Этот главный для Битова внутренний сюжет - утраты, а затем поиска субъекта сознания и повествования - легко обнаруживается в любой, взятой совсем наугад, цитате: “Рассеянный свет! Свет рассеялся на мерцающих пылинках - расселился. А был ли он меж них? Они ли рассеялись в свете? Мне ли сподобилось еще раз припасть, чтобы в очередной раз лишиться всего этого, запасливо стряхивая пыль с колен? Я ли увидел свет, меня ли осветили, чтобы я сверкнул своей пыльной гранью, пронсясь навсегда? Господи, как не страшно на самом деле, что Ты есть”. Децентрированность наблюдателя здесь не отменяет активности его сознания. Субъект словно ищет себя в пространстве им же созданного текста: “Рассеянный свет! Куда рассеялось все?! От какой нашей рассеянности... Когда-нибудь я все-таки напишу эту книгу!”¹.

Не чураясь тавтологий, можно сказать: проза Битова возможна только как проза, переживающая присутствие осознающего себя сознания повествователя. Поиск адекватного выражения такого сознания становится главной творческой задачей Битова: “При том, что более половины написано мною от Я (а может, и потому) я всегда проваливался с попыткой вести дневник, засесть за мемуары, автобиографию или исповедь; даже письма, после армии, перестал писать. Я знаю, кому, но не знаю, *кто* будет это делать. Фальшь первого же обращения повергает меня в ступор” (10) (курсив Битова – М.А.).

Проза Битова - это проза самосознания и самопознания. И если для В.Маканина самопознание героя предстает как сюжетная задача (“Портрет и вокруг”), а самосознание автора скрывается за

всеобъемлющим словом героя (“Андеграунд, или Герой нашего времени”), для Битова, особенно для “позднего” Битова конца 1990-х годов, важно обнаружить подлинное “я” в *открытом* авторском слове, являющемся основой его прозы. “Мое Я растворено в авторском до такой степени, что я себя перестал обнаруживать. Или стал жить от Андрея Битова до такой степени независимо, что полностью раздвоился: отдельно живу, отдельно пишу. Разные люди” (11).

В соответствии с общей задачей работы в настоящей главе предметом изучения становятся метапрозаические жанры творчества А.Битова 1990-х годов. Хотя в случае с Битовым довольно трудно твердо очертить объем материала - едва ли не каждое его произведение стремится в своем пределе стать метапрозой: в нем непременно присутствует пишущий герой, близкий автору, создается метатекст, текст в тексте, потом эта конструкция может удваиваться... Задача отчасти облегчается тем, что А.Битов, ведомый импульсом самопознания, самоидентификации, стремится воплотить его в адекватных формах. В 1998 году он даже собрал те свои тексты, что максимально соответствуют задаче самоидентификации; в отдельную книгу “Неизбежность ненаписанного”. (Здесь мы снова сталкиваемся с тенденцией современного искусства к самоистолкованию, к слиянию собственно художественного и дескриптивного дискурсов). В предисловии автор формулирует свою установку как именно задачу самопознания – по существу, психоаналитическую: “выбрать из всего мною написанного именно то, что написано мною именно о себе” (13).

Названная книга действительно включает в себя максимально автоаналитические тексты автора 1950-1990-х годов, и потому представляется особо ценным объектом исследования.

Однако самоидентификация художника не исчерпывается теми текстами, где она становится специальным тематическим заданием. Поэтому предметом анализа стали и другие произведения А.Битова, тяготеющие к метапрозаическому повествованию, а также интервью и статьи автора. Особое внимание уделено воздействию битовских текстов на читательское сознание и формированию на основе этих текстов новых культурных моделей, в особенности поведенческих.

Анализ метапрозы Битова, писателя, многое определившего в литературном процессе второй половины XX века, позволит выявить авторитетные и действенные для культуры этого времени модели писательской литературной личности.

1. “Писательство как экзистенциальная задача”

1.1. Проблематика персональной идентичности в прозе А.Битова

Исследователи творчества Андрея Битова, как правило, опознают феномен “утраченного я” (по-разному его именуя) в качестве константы битовского творчества. Однако первоначально, в 60-70-е годы, рассматривают проблему применительно не к автору, а к герою. Это объясняется особенностями ранних битовских текстов: “Большой шар”, “Аптекарский остров”, “Улетающий Монахов” и др. основаны на максимально антропоцентрическом повествовательном принципе: когда герой является объектом повествования, ведущегося от третьего лица. Но, кроме того, в оценках творчества Битова сказывались и общие установки литературной критики тех лет - ее внимание привычно фокусировалось на характере героя.

Все определения битовского творчества, принадлежащие критикам 1970-80-х годов, тяготеют, как правило, к двучленной формуле: характер битовского героя осмысливается как результат несоответствия какого-то исходного человеческого начала и навязанной герою (обществом, временем, строем - тут выбор вариантов зависит от позиции самого критика) роли. Не случайно и лучшие работы о Битове имеют двучленные названия: “Судьба и роль” Н.Ивановой, “Образ и роль” И.Роднянской. Уже в названиях, кстати, заложен и момент полемики: что понимать под первородным, “доролевым”, неискаженным человеческим началом? Если Н.Иванова трактует “судьбу” как предназначение поколения (“Битов в своем поколении является как бы частью чего-то мощного, чему не выпала судьба полностью реализовать свой генетический код”²), то И.Роднянская представляет этот конфликт в иной плоскости, понимая предназначенность героя как изначальную досоциальную его сущность, врожденный образ: у Битова “люди берутся оголенно, в их простейших и коренных жизненных позициях: дитя, мальчик, жених, отец, друг, сосед...”³.

В любом случае битовский сюжет, по мысли критиков, выстраивается как *отпадение, отдаление человека от первоначальной его сущности под влиянием внешних обстоятельств и просто опыта*: “жизнь героя протекает под знаком растраты невозобновимых ресурсов”⁴. И в этом - вина героя, источник его негармоничности. Эту нецельность рефлексирующего интеллигента (Монахова, Лобышева, Карамышева) и порицали критики.

Интерпретация рефлексивности и нецельности битовского героя в критике 70-80-х традиционно велась в плоскости этической и поверялась гуманистическим идеалом некой универсальной гармонической нормы. Постепенно, однако, становится ясно: герой Битова - не столько автобиографический, сколько “автопсихологический” (термин Л. Гинзбург). Сознание героя, как справедливо заметила И. Роднянская, служит автору окном в реальность, как *практическое поле самоанализа*⁵. И конфликт несоответствия и нецельности - проблема не только героя или антигероя Битова, но самого автора - конечно, не личных его качеств, но эстетических предпочтений. Этот конфликт становится генерирующей основой *авторского стиля*.

Позиции сегодняшнего Битова относительно родовых человеческих свойств, характерных для его героя, выглядят совсем по-иному, нежели это представлялось критикой 1970-1980-х годов, писавшей о герое Битова как “орудии социально-нравственной самокритики”⁶. В интервью 1996 года писатель говорит как раз о нелюбви своей к “готовому человеку”: “Просто ненавижу его <...>, я лишаясь при этом всякого демократизма <...> Готовый человек для меня - зло; с неблагородными идеями или с благородными - все равно зло. Живое, живое восприятие должно быть”⁷.

В текстах писателя задача поиска “утраченного я” предстает и как инициационный момент биографии, и как задача литературной технологии.

Во вступлении к автобиографической книге 1998 года “Неизбежность ненаписанного” Битов вспоминает себя одиннадцатилетнего. “И вот я съезжаю вниз, к зеркалу, а по противоположному маршу, через ступеньку, бегут вверх однокашники, и один кричит мне через пролет: “Андрюха! А мы только что о тебе говорили!” Что-то оборвалось во мне и не вернулось: как же так?! Меня с ними не было, а обо мне говорили... Я доехал до конца перил и влетел в зеркало. И не узнал этого мальчика... Меня поразило, даже потрясло, что обо мне можно было говорить в мое отсутствие! Что я был еще где-то, где меня в этот момент не было. Что-то случилось. Причем необратимо” (9).

Если этот эпизод жизненно достоверен, можно сказать, что осуществился действительно необратимый для этого писателя “инициационный” акт: рождение единственно его, Битова, специфического авторского сознания. Если эпизод не достоверен, это тем более важно: значит, миг расподобления, обнаружения немонолитности субъекта осознается зрелым художником как момент,

необходимый в творческом самосознании. В описанной Битовым сцене, без сомнения, необходимо именно зеркало: отражение и неузнавание себя в зеркале метафорически выражает основной рисунок текстового поведения и битовских персонажей, и, главное, самого автора.

Общее движение творчества А.Битова развивается как самоопределение: через историю, свою и чужую (свидетельство тому - его многочисленные "Путешествия", где он неустанно берет уроки любви или нелюбви к собственной родине, потом "Оглашенные"), культуру ("Пушкинский дом" и вся битовская пушкиниана), природу ("Человек в пейзаже").

Но чем дальше, тем больше самоопределение Битова осознается им самим как самоидентификация человека пишущего. Все названные области самоопределения осознаются производными от главной: сферы собственно письма, повествования. Именно процесс создания текста представляется Битову единственно адекватным способом необходимой ему самоидентификации. И в статье 1996 года И.Роднянская, самый глубокий, наверное, интерпретатор творчества писателя, пронизательно заметила: "Битов так уж устроен, что писательство для него не профессия, а всецело экзистенциальная задача"⁸.

Это, безусловно, чувствует и сам Битов. Писательство становится для него способом самопонимания. Случай Битова замечателен тем, что для этого автора повествовательная идентичность, процесс самоидентификации становится жизненной проблемой и литературным сюжетом.

Особенно отчетливо это проявилось в книге 1998 года "Неизбежность ненаписанного". И коль скоро сам автор создает ее как факт самоидентификации, объявляя поиск "Я" автор главной задачей книги, следует в первую очередь обратиться именно к ней.

Книга А.Битова "Неизбежность ненаписанного" с характерным подзаголовком "годовые кольца 1956 – 1998 – 1937" обозначены год начала творчества, момент создания книги и потом уже год рождения автора - так обозначен маршрут самопознания) - созданный самим автором почти лабораторный образец для изучения поставленный в настоящей работе проблемы.

1.2. Книга как творческая биография ("Неизбежность ненаписанного")

Книга представляет собой своего рода "выбранные места" из прежних, опубликованных и неопубликованных текстов, максимально

открыто и точно запечатлевшие, по мнению автора, его собственное “я”: “Поставив перед собой столь психоаналитическую задачу: выбрать из всего мною написанного текста именно то, что написано мною именно о себе, и составить таким образом некую дневниково-мемуарно-автобиографическую канву, - я долго решал, какой хронологии придерживаться: хронологии жизни или хронологии текстов? И решил держаться хронологии текстов. Сказано: стиль - это человек. Проследим же за его изменением. Может, это и есть самая честная автобиография” (13).

Книга отчетливо свидетельствует: изменение стиля происходит в постоянно возобновляющихся попытках литературной самоидентификации. Тексты, кажется, отобраны именно по этому признаку: выбраны соответствующие мировоззренческим и творческим поворотам сознания дискретные моменты жизни писателя. Идентификация не может состояться один раз и навсегда. Идентичность, означающая и “самость”, и “тождественность”, - необходимое условие человеческого существования, но для развития человека равно необходимо и ощущение нетождественности самому себе. Битова эта нетождественность настигает и преследует - просто в силу его собственной природы - и, по-разному художественно воплощенная, становится движущей силой развития его творчества.

Уже самые ранние тексты А.Битова (1963 года), помещенные в книгу, демонстрируют острое авторское переживание несоответствия личности житейской и литературной: “художник только в творении прекрасен, а в жизни, если бы вы только знали этого мерзавца в жизни!” (64). Это строки из “Записок из-за угла”, текста, извлеченного, по признанию автора, из письменного стола, а созданного, как явствует из его комментариев, “вслед за “Жизнью в ветреную погоду”, повестью, более или менее классически расположенной в своем времени” (49). В этом же комментарии автор сам предлагает параллельное чтение названных текстов: “Неожиданную пару, неожиданную книгу образуют они даже для автора. Можно измерить пропасть между художественной и прямой речью. Можно измерить и время: было ли оно, прошло ли” (49) (1989).

Разумеется, в этом комментарии сказывается и некоторое лукавство автора, намеренно сдвигающего “Записки из-за угла” из зоны художественного. Указанный автором зазор между текстами, конечно, создает пространство для нового смысла, однако параллельное чтение двух текстов как раз обнаруживает сходство этих текстов более явное, нежели различия.

Прежде всего оно проявляется в теме кризиса самой способности к письму, мотиве писательской немoty и ее преодоления. В “Записках из-за угла” этот кризис объясняется стремлением к недостижимой полноте и точности художественного высказывания: “путь, который я осознал в себе в последнее время, заключается в том, что я стремлюсь написать правду о самом себе, ибо это единственная из доступных мне правд, и она становится всеобщей, если достигается, что если выразить полноту мгновения собственного твоего существования, то это и будет вершиной, и, так думая и стремясь к максимальной искренности, я все ловлю себя на искажении и лжи, и, уже сознавая невозможность собственных требований, все-таки не могу от них до сего дня отказаться, и, отмечая по одному все сильно действующие приемы, уже бывшие доступными мне и явно приводившие к воздействию на читателя, даже избранного, все чаще не в силах поднять перо, потому что все формы, сбегающиеся к его концу, вызывают во мне стыд... хотя бы только что написанное мною слово “перо”, потому что уже полтора года пишу прямо на машинке и пером не пользуюсь... ну да это-то пустяки - подобные “перья”, если бы только они!” (66).

Такое сознание исчерпанности прежних приемов не ограничивается сферой только литературного мастерства. Прорыв немoty означает не только обретение способности к письму, но и прорыв к новому пониманию жизни, к собственной экзистенции: “Я писал о том жестоком, смертельном моменте, когда оболщения и утилитарные идеи начинают вдруг слетать, как шелуха, когда мир открывается тебе в своем извечном и неумолимом равновесии... и ты стоишь голый на осеннем ветру, пытаясь удержать последний свой жухлый лист, и умираешь в этот момент умудрения...” (97) Такая временная смерть завершается Откровением: “Раньше это называлось: Бог услышал меня. Я сам услышал себя, и меня не стало”. После этого автор ощущает полную открытость миру: “Я вдруг почувствовал, что могу слышать соседа” (99).

Однако подобный прорыв не означает окончательности обретенного равновесия. Завершая повествование, автор заявляет о призрачности своего преображения: оно - “путь, при котором осознание оказывается успокоением и лишь символом нового, а на самом деле внутренним разрешением все тех же постыдных вещей себе самому” (99).

Как мы уже отметили, со временем автор и герой Битова все больше эмансипируются друг от друга. Автор постепенно смещается как будто

бы на границу текстуального мира, в пространство между жизнью и текстом: “Так и вваливаюсь я в это повествование, раскрасневшийся, потный. В руках сверток...” (155). При этом проблема писательской ответственности только обостряется, и по-прежнему всякий новый шаг, новое прозрение в самоосознании писателя оказывается неокончательным: “Не тогда человек отваливается от письменного стола, когда написал что хотел, а когда дошел наконец, через столько слов, до цели и не в силах выдержать ее. На пределе возможностей - опять невозможность” (169).

У более зрелого Битова личная растождественность мотивируется уже не столько моральными и личностными, сколько собственно писательскими, творческими интуициями. В прозе Битова периода “Уроков Армении” кризис автора объясняется неизменно будто бы наступающей истощенностью собственно художественного мира.

Новая книга, пишет Битов, становится будущим писателя (эта позиция коррелирует с не раз высказанным в творчестве Маканина пониманием творчества, творческого замысла как ощупывания будущего): “если человек пишет, то он сам познает то, чего до этого не знал. Это его метод познания - писать... написав книгу, автор неизбежно попадает в открытый мир...”. Однако этот мир очень быстро становится знакомым автору: “Но как только поставлена точка, как только распахнута дверь - автор оказывается именно в том мире, который описал <...> Сначала это ему льстит, потом всеобщность и распространенность открытых им законов его подавляет <...> Тут кончается романтика и начинается страх. Человек оказывается окруженным и заблокированным созданиями собственного разума. И когда автор перезнакомится со всеми, кого сотворил, когда с ним начнут происходить события, которые имели место лишь в его книге, а не в его жизни, он замечается в поисках выхода - и это будет новая его книга” (140-141).

Здесь замечательна рефлексия авторского сознания, запечатлевшего этапы творческого акта и, что особенно интересно, обратное воздействие книги на ее автора, мистическую зависимость жизни от искусства: с автором начинают происходить события, имевшие место в его книге. (Мотив, конечно, вечный, но для нас важно, как и почему он актуализируется в метапрозе 1990-х годов).

Битов “поздний”, 1990-х годов, принципиальную человеческую и художественную незавершенность осознает как вполне продуктивную и теперь уже намеренно ее тематизирует, осмысляет в качестве предмета

и сюжета творчества. Наиболее наглядно это проявляется в “Автобиографии”.

Повествование здесь развивается как раз в “зазоре” между фактом почти официальной, протокольной автобиографии, заполняемой по какому-то внешнему официальному случаю, и внутренним, действительным смыслом события: “Это теперь я утверждаю, что родился в Ленинграде в том самом тридцать седьмом, в потомственной петербургской семье, что первое мое воспоминание - блокада, затем сталинская школа и первое прозрение в пятьдесят шестом - дитя оттепели” (406). Статус события приобретает только присутствующее в сознании автора воспоминание: “Я, по-видимому, родился, раз я есть до сих пор, но когда и где – не имею ни малейшего представления. Родители мои появились позже меня, и то поначалу довольно смутно и изредка, и лишь потом, уже в школе, возникли в обязательном порядке” (406). Явление значимо, только будучи отраженным в сознании автора, а на протяжении жизни значимость многих событий меняется. Получается, что единственной автобиографии существовать не может в принципе, возможны только варианты. Битов старательно множит доказательства своего тождества/нетождественности: астрологического, например (он - Близнец), или географического характера (живущий “двоеженцем” между двумя городами Петербургом и Москвой, он, по иронии судьбы был прописан в обоих городах по одному адресу).

Вся книга целиком словно бы манифестирует это неизбежное двоение действительности. Само ее существование являет собой как будто бы запасной вариант творчества Битова: неопубликованные тексты или произведения старые, но погруженные в новый контекст, образуют уже новое высказывание. Это параллельное существование Битова - результат акта его собственной идентификации, он сам составил эту книгу как собственный автопортрет.

Описанное явление в современном литературном процессе отнюдь не уникально. Сходную по идее и структуре книгу одновременно написал (уместнее сказать, сконструировал) В.Войнович. Его “Замысел”, “новое издание с предисловием, междусловием и послесловием автора” также представляет собой собранные под одной обложкой отчасти старые, частью вновь созданные тексты, откомментированные автором и сориентированные на его новый актуальный замысел⁹. Самое главное здесь – именно авторские “междусловия”. Таким жестом, как введение авторского обрамления, художник усиливает коммуникативную установку своего художественного высказывания - оно приобретает

целостность направленного акта именно оттого, что обеспечено единством автора.

Книга Битова, однако, в отличие от книги Войновича, дает автопортрет автора в его развитии (потому “автопортрет”, метафора из живописи становится применительно у этому тексту сомнительной). Принципиальная незавершенность - индивидуальное свойство битовского мышления и стиля. Суммирующая его “я” книга уже в самом ее названии – “Неизбежность ненаписанного” - манифестирует эту незавершенность. Неизбежно останется незатекстованный писателем мир - в случае Битова это прежде всего недоопределенный, недоидентифицированный (потому что пребывает в постоянном внутреннем изменении) автор. Ненаписанное как будто все время сопровождает написанный текст, то есть параллельно с написанным все время рядом не-пишется еще один текст. И в этом кроется механизм развития битовского персонажа-автора. Эта когнитивная и онтологическая для Битова творческая задача становится и главным двигателем его работы, она и побуждает к писанию.

Таким образом, мы видим, что битовская повествовательная самоидентификация обладает невероятно высокой степенью рефлексивности: пишущий понимает, что в процессе письма он совершает автоидентификацию и, осуществляя ее, описывает ее же механизм. Суть его состоит в следующем: пытаюсь выразить себя-писателя в акте письма, автор видит результатом объективированный литературный персонаж, бежит от этой, им рожденной литературности к подлинности своего “Я”, но умеет делать это только одним способом - создавая литературу.

Стоит привести цитату, демонстрирующую этот, конечно же, многократно отрефлектированный автором, сюжет: “Вещи, наименее списанные с натуры, более подобны окружавшей и окружающей жизни, моей собственной в том числе, чем вещи от Я и о том, что я непосредственно пережил. Этот очевидный конфликт из области природы литературы проявился в моем опыте <...> в 1966 году, я задумал эдакий роман-репортаж “Япония как она есть” о том, как я собрался ехать туда и не поехал. <...> основой романной конструкции служила сама попытка откровенно рассказать, честно доложить, как дело было с последовательным выяснением и доказательством, что это невозможно. Мое изначальное, исповедальное Я через несколько страниц безнадежных искренних усилий обрело Я-авторское, еще через некоторое количество страниц это авторское Я настолько окрепло, что

превращалось в Автора, автор становился героем повествования и, уже в таком самостоятельном качестве, задумывал роман о некоем герое (о, эти мучительные поиски фамилии!), для которого Япония была целью всей жизни, и случайные, вольные события моей собственной жизни, претерпев тройную метаморфозу, становились главами из жизни Имярека. К тому же сам Имярек начинал жить жизнью собственной, с каждой главой обретая самостоятельность, все более раздражаясь на вмешательство самонадеянного Автора (который и мне-то самому не нравился) в его отдельную, личную жизнь. Таким образом, Имярек сам брался за перо, познавая хоть и на скудном, но уже своем опыте проблемы прокливаемого им Автора. Таким образом, к концу повествования, в тесных дверях финала, столпилось уже семь разных героев. Исповедь не получилась. Расколоться не удалось. Такая большая делегация не была предусмотрена, и одного, а именно меня, сняли в последний момент с трапа самолета. Только тут наступила самоидентификация” (12).

Этот большой отрывок приведен нами потому, что он не только прямо манифестирует задачу самоидентификации как основную в творчестве Битова, но и последовательно фиксирует этапы развития битовского текста в метапрозу - как наиболее адекватную для автора художественную форму, останавливаясь при этом на всех ее структурных узлах. Более того, он свидетельствует о близости битовских интуиций стратегиям метапрозы 1990-х годов, направленным к поиску бытийной идентичности: Битов здесь прямо говорит о ее невозможности в сфере литературной. Однако вне литературы для Битова идентификация тоже невозможна.

Природа этого парадокса и становится генеративным принципом метапрозы Битова.

2. Метапроза А.Битова

2.1. В пространстве Пушкинского Дома

Быть может, первым подступом к метапрозе для автора стала “Жизнь в ветреную погоду” - повесть о повести, где как будто не имеющие отношения к творчеству картинки дачной ленивой маеты, призрачной полувлюбленности, привычного быта (но быта писателя) на глазах читателя выстраиваются в своего рода предтекст. Установка на текстуальность не задана прямо, близость героя Сережи и автора тоже

не декларированы - как это происходит в поздних произведениях Битова. Читатель видит само зарождение текста, происходящее словно даже вне сознательного устремления Сергея. В финале рамка текстуальности задним числом “опрокидывается” на прочитанный текст, поскольку герой обретает полноту жизни за письменным столом: “Вечерами, когда он, опустошенный, с легким, нереальным звоном в голове, спускался вниз и пил с женой чай, он думал, что именно это называется счастьем”¹⁰. (Этот известный в метапрозе, частый, например, у В.Набокова, прием рассматривался уже в настоящей работе применительно к В.Маканину).

Однако метапрозой в собственном смысле и значительным шагом в развитии самого этого жанра стал знаменитый уже роман “Пушкинский дом”.

Подробный анализ этого текста, законченного автором в 1971 году и опубликованного только в 1987, не вписывается в хронологические рамки настоящей работы. Кроме того, роман стал уже классическим произведением современной русской литературы и вокруг него вырос целый корпус исследовательской литературы¹¹. Однако мы считаем необходимым остановиться на анализе тех аспектов романа, что определили поэтику Битова 90-х годов и повлияли на поведенческие репрезентации современных писателей (роман стимулировал создание многих поведенческих моделей) - словом, на тех аспектах, что непосредственно касаются проблематики писательской репрезентации 1990-х годов, опосредованной в поэтике метапрозы.

Прежде всего надо отметить, что “Пушкинский дом” знаменует начало нового этапа развития русской метапрозы, формирование ее принципиально нового качества: деконструкции (она стала одним из основных принципов в содержании и построении романа А.Битова. Многие исследователи зафиксировали эту специфичность битовской метапрозы. В частности, И.П.Смирнов отмечает новую функцию “текста в тексте” у А.Битова: “Андрей Битов тоже сочинил роман о романе, хотя он решает эту проблему совершенно иначе, чем его предшественники, - он пишет роман о том, как нельзя написать роман”¹². М.Н.Липовецкий полагает, что метароман А.Битова неорганичен в одном ряду с такими произведениями отечественной метапрозы, как “Египетская марка” О.Мандельштама, “Труды и дни Свистонова” К.Вагинова, “Дар” В.Набокова и др., куда помещает их известный исследователь метапрозы Д.М.Сегал. Последний считает, что после Октябрьской революцией метапроза приобретает специфическую функцию: литература пытается средствами самой литературы, ее

формальными приемами *воскресить* жизнь <...>: в “писании” о “писании”, определенные фрагменты текста обретают статус действительности¹³. Для Липовецкого же принципиально важно, что метапроза Битова иная: писателя отделяет от предшественников эпоха соцреализма, ее метанарратив, легитимировавший абсолютно все сферы духовной и практической деятельности. В 1960-е годы происходит кризис метанаррации, завершившийся перестройкой и гибелью советской империи - но этот кризис кардинально отличен от кризиса 1910-1920-х годов. Если в начале века метапроза стремилась воскресить жизнь, до этого “убитую” гипостазированной литературностью (о чем немало писал В.Розанов), в 1960-1970-е, по мнению Липовецкого, “на контрастном фоне советской культуры умерщвленный мир культурной классики XIX века видится <...> как подлинно живая реальность”¹⁴. Битов, по мнению исследователя, мир современной действительности воспринимает именно как симуляцию подлинной реальности. Впрочем, несвободное сознание героя и мир литературы воспринимает как симулятивный - потому-то и разгромлен Пушкинский Дом как Музей культуры. В этом смысле роман действительно становится синхронным слепком культурного самосознания рубежа 60-х-70-х годов.

Таким образом, основная интенция метапрозы А.Битова оказывается принципиально новой для отечественной метапрозы и отмеченная нами структурная перестройка романа о писателе 1990-х годов (изменение статуса “текста в тексте”, смещение центра тяжести на повествовательную рамку) ведет свой отсчет именно с романа А.Битова.

Во-первых, в нем впервые культура не то чтобы утрачивает свой статус, но не может непосредственно определять жизнь и сознание героя (как у Булгакова, Вагинова или Мандельштама). Потому и отношения с ней героя, выявляемые в статьях Левы Одоевцева, не составляют сакральный, значимый текст, противостоящий, например, неподлинной действительности. Статьи Левы Одоевцева скорее призваны характеризовать самого Леву: он прозревает собственный инфантилизм в Лермонтове, ожесточенно спорит с Тютчевым, “виноватым в узнавании Левого самого себя”, обожествляет Пушкина. Главное же - в свои 27 проецирует свою судьбу на судьбы троих великих поэтов, в их 27 определивших, по его мнению, свой путь. Герой проецирует на себя опыт кумиров в поисках собственного самоопределения.

Что касается “рамки”, то повествователь на протяжении романа постоянно увеличивает свое присутствие - на всех уровнях текста.

Поэтика романа предусматривает постоянное присутствие автора-повествователя в каждой сцене: Битов не преминет заметить, где он поместил “точку зрения” повествователя, указав, например, в комментариях к эпизоду свидания обуреваемого ревностью Левы с Фаиной, на “сундук, в котором, по-видимому, прятался автор”¹⁵.

Как показал сам роман и, в особенности, опыт его многолетнего дописывания, прячется автор недолго, его вмешательство в текст постепенно становится тотальным: он входит в повествование предисловиями к частям романа, метатекстовыми комментариями, приобретающими характер автолитературоведения... Это уже не автор-повествователь, но (если держаться классификации М.М.Бахтина) автор-творец. Он, как демиург, перебирает возможные романские версии жизни или смерти героя и, в конце концов, пишет сцену встречи с собственным героем. Смещение интереса к фигуре автора-творца происходит с наглядной убедительностью, имея своим следствием как раз деконструкцию романного повествования.

“Пушкинский дом” при этом с полной отчетливостью свидетельствует о высокой моделирующей способности русской литературы вообще, метапрозы в особенности, и романа Битова в частности. Книга оказала существенное влияние на формирование поведенческих моделей ее современников. Предпринятое в 1999 году издание “Пушкинского дома”, в котором представлен не только сам текст, но и “призрак романа” (комментарии, история создания и публикации текста, воспоминания, критические статьи, библиография и т.д.), демонстрирует результаты этого влияния, осмысленные читателями за прошедшие три десятилетия. Современники свидетельствуют об огромной популярности романа. Журнальные публикации ксерокопировались, редкое ардисовское издание “читать давали только на ночь и буквально из рук в руки. Спрос был бешеный... Наутро текст надо было отдавать, он шел по цепочке...”¹⁶.

Многие читатели пережили встречу с романом прежде всего как акт самоосознания. “У меня с “Пушкинским домом” очень трепетные личные отношения... Для меня эта проза - очень личная вещь <...> герой был мне близок по внутренней организации, по некоторой неопределенности, мягкости, если не сказать мягкотелости. В то же время смутность самоопределения - то ли пресловутый интеллигент, то ли вообще непонятно кто. Он был близок тем, что не был героем. У меня было ощущение, что многое в тексте исключительно про меня, как будто я вывернут наизнанку. Было даже неловко, что столько людей могут его

прочитать”¹⁷, - свидетельствует фотограф Д.Кондрат. Ему вторит критик А.Арьев: “Для меня эта книга показала, что здесь, в Питере, несмотря на абсолютное торжество советской власти, существует свободное сознание, которое может рассказать то, о чем бы я хотел услышать или написать сам без всякой цензуры. Это демонстрация победы культурного сознания над политическим”¹⁸. Литературовед А.Лавров, сотрудник Института русской литературы РАН, то есть Пушкинского Дома как учреждения, вспоминает факт чтения романа именно как момент самоидентификации: “Мой черед дежурить в Пушкинском доме пришелся то ли на 7-е, то ли на 8-е ноября 1979 года. <...> Я решил, что более подходящего времени и места для ее прочтения, чем моя праздничная вахта в стенах Пушкинского Дома, не представится. Своего рода опыт иронической самоидентификации и пародийное возвращение “текста” в “быт”, “вымысла” в “реальность”, “Пушкинского дома” с его пародийно-травестийными деформациями историко-литературных раритетов, - в Пушкинский Дом”¹⁹ (467).

Итак, читатели сами характеризуют свой опыт чтения романа Битова как самоидентификацию. Роман воплотил поведенческие навыки и образ мысли широкого круга читателей, каждый из которых воспринимал романного героя едва ли не как автопортрет (“Реакция на имя Битов была как на окликание собственной фамилии”): “Помню, я был поражен, когда пришел на авторский вечер Битова в Ленинградский концертный зал году в восемьдесят пятом-восемьдесят шестом и обнаружил, что зал переполнен” (462). “Пушкинский дом”, таким образом, стал и поколенческим романом, а сам Андрей Битов воспринимается как знак и символ целого поколения. Даже критические и литературоведческие работы о творчестве писателя зачастую прямо демонстрируют значимость поколенческой принадлежности (уже и в самих названиях): “История моего современника А.Битова” Б.Аверина²⁰, “Три романа А.Битова, или воспоминания о современнике” В.Лаврова²¹ и др.

Возможно, такое восприятие творчества Битова заложено в самой апеллятивной по своему характеру поэтике его текстов. Ю.Карабчиевский сформулировал это свойство битовского дара с заостренной точностью: “Битов - писатель, максимально близкий читателю, вернее, он сам с самого начала выбирает себе такого читателя, который близок ему до физически ощутимого касания, чуть ли не до слияния, когда порой трудно бывает сказать, кому первому пришла в голову та или иная мысль, кто раньше ощутил то или иное чувство”²².

Так или иначе, творчество Битова и “Пушкинский дом” в первую очередь понимается современниками автора как создавшие эпоху. Кроме того, книга, по мнению многих современных исследователей, открыла и новую эпоху отечественного постмодернизма и одновременно рефлексии о нем: роман “не просто выражает некий постмодернистский дух, но еще и рефлектирует об этом. Он занимает метапозицию по отношению к постмодернизму”, - справедливо полагает И.П.Смирнов²³.

Таким образом, роман уловил умонастроение современников и, зафиксировав его в художественной форме, повлиял, в свою очередь, на консолидацию поколения, отразил культурное сознание эпохи и отношение к литературной традиции, утвердил многие новые для того времени принципы поэтики, сформировавшие современную литературную парадигму.

Влияние романа - прямое или опосредованное - на литературу 1990-х годов заслуживает специального исследования. В соответствии с нашей задачей изучения метапрозы отметим, что метапроза 1990-х годов, как явствует из анализа творчества Е.Попова, А.Матвеева и других писателей, о которых нам уже приходилось говорить, развивается именно в направлении активизации позиции автора-творца, постепенной атрофии художественной значимости “текста в тексте”, разрастания рамки и комментария до размеров романа. Все это объясняется, конечно же, общей логикой развития литературного процесса, совокупным влиянием постмодернистской ситуации, но и, не в последнюю очередь, воздействием опыта “Пушкинского дома”.

Пожалуй, самый содержательный пример диалогических отношений с “Пушкинским домом”, мимо которого мы не можем пройти, представляет собой роман В.Маканина “Андеграунд, или Герой нашего времени”.

Этот диалог (как ни странно, пока не замеченный, не оцененный критикой) - не диалог согласия или полемики. Скорее, речь должна идти о параллельных высказываниях по наиболее важным для национального культурного сознания вопросам. И сходство двух романов проявляется не только в очевидных тематических и сюжетных перекличках: сюжете бунта против литературы, замысле изобразить “героя времени”. “Андеграунд” Маканина - это подвал “Пушкинского дома”, его тень, если рассматривать и то, и другое как символы - а похоже, оба писателя сумели действительно найти/создать символические модели современной культуры.

На самом деле оба романа в определенном смысле размещаются в одном топосе - топосе русской литературы. Маканин опирается на тот же самый "школьный", хрестоматийный фонд русской классики, так же, как Битов, цитируя Пушкина, Толстого, Гоголя, Тютчева, Достоевского, Лермонтова (одна из частей "Пушкинского дома" названа, как маканинский роман, - "герой нашего времени"). Ровно так же, как Битов, Маканин иронически переиначивает названия классических текстов: у Битова это "Бедный всадник", "Медные люди" или "Невидимые глазом бесы", у Маканина - "Палата номер раз", "Собачье скерцо", "Дулычов и другие". Думается, отсылки к русской литературе - это не простое совпадение адресов или воздействие общего культурного фона. Маканин использует тот же самый код отношений с литературой, применяет его к той же самой проблематике - поколения, героя своего времени, отношений с культурой - и он не может при этом не иметь в виду роман Битова. Маканин через Битова, через его голову, обращается к русской классике. Он отсылает читателя к роману Битова не цитатой, но самой структурой своего романа и способом диалога с литературной традицией.

Ответы Маканина на проклятые вопросы времени - через четверть века - оказываются пессимистичнее, чем у Битова, но если рассматривать авторские концепции писателей, следует признать, что маканинский пессимизм логически вытекает из битовских вольных или невольных прогнозов четвертьвековой давности.

Это касается прежде всего самого понимания роли литературы. Битов в "Пушкинском доме" свидетельствует о том, что дискредитированное нереальностью, симуляцией Слово стремится к аннигиляции. Эти суждения отданы весьма авторитетному персонажу - деду Одоевцеву: "Слова тоже утратили назначение. И пророчить не стоит - сбудется... И последние слова онемеют от того, что сумели назвать собою, что - накликали. Кто скажет, достаточно ли они хороши, чтобы пережить свое значение? А тем более - признание. Признание - возмездие либо за нечестность, либо за неточность. Вот "немая борьба". Какое должно быть Слово, чтобы не истереть свое звучание в неправом употреблении? Чтобы все снаряды ложных значений ложились рядом с заколдованным личным смыслом!.." ²⁴ (355).

У маканинского героя-писателя слова "колодезная привычка, скапливались, достаточно много точных и залежавшихся нежных слов, но нацеливались они не на бумажный лист". Даже точные слова оказываются ненужными, его "Слово не зазвонит в счастливо гнущейся

строке”²⁵. Ложные слова сменяются сознательным молчанием - теперь это действительно “немая борьба”. И она также направлена против своего времени (тексты оказались не востребованными, и молчание писателя - знак его последнего отчаяния), но и против Великого Канона. Только бунт маканинского Петровича гораздо радикальнее. Лева Одоевцев, подвергнув Музей разрушению, сделал это нечаянно, по минутной горячности, и, согласно одной из романских версий, погиб, согласно другой - подменил подлинные музейные ценности фальшивыми подобиями, симулякрами - никто не заметил подделки. Петрович идет в своем бунте до конца. И хотя, как мы уже говорили, в романе нет однозначного развития действия, и одна из стратегий чтения, в нем заложенных, предполагает вымышленность, виртуальность преступлений героя, само принятие известной формулы “*все позволено*” означает, что герой уже “переступил”.

У двух этих писателей, безусловно, - различные стратегии авторского самопредъявления. Тогда как у Битова автор прямо выходит в повествование в главе, где выясняются “отношения автора с героем” (и тем самым реальный, биографический автор оказывается за пределами текста, поскольку предельно активен автор-творец), у Маканина герой представляет сам за себя, чем провоцирует читателя на внешне парадоксальное, но, очевидно, почти неизбежное неразличение ценностных позиций автора и героя.

Однако оба художника пишут продолжающийся Текст-диалог с русской классикой - с одной стороны, и своим веком - с другой.

Маканин, прочитанный через Битова, как и Битов, прочитанный через Маканина, представляют некий единый взаимообратимый символ, претендующий стать формулой культуры конца XX века. Оба романа можно, наверное, считать автоконцепцией литературы, культуры, поколения во второй половине века. Эта автоконцепция начала складываться в “Пушкинском доме” А.Битова, где зафиксировано разрушение реальности (реальности симулякров советской жизни, но и единой текстовой реальности русской литературы тоже) и возник вопрос о том, является ли русская культура только музеем, памятью или живой, работающей ценностью. Завершилась она “Андеграундом” В.Маканина, где ответ на этот вопрос возможен только отрицательный. Литература сегодня, в понимании Маканина - это не Пушкинский дом, даже разгромленный, мертвый или поддельный, но андеграунд - удел отмирающих поколений, область подсознания, безмолвная тень жизни.

Впрочем, для Битова “Пушкинский дом” - не последний опыт метапрозы. Последний на сегодня его роман “Азарт, или Неизбежность ненаписанного” (синтаксически название, заметим, снова близкое маканинскому роману) - произведение несоизмеримое по масштабу с “Пушкинским домом”, но выразительно развивающее структурные и содержательные принципы его метапрозы.

2.2. “Азарт, или Неизбежность ненаписанного”: автоконцепция стиля

Роман “Азарт, или Неизбежность ненаписанного”, как уже приходилось говорить, представляет собой изощренную повествовательную структуру, обнажающую принципы текстопостроения, характерные для всего творчества Битова, и воплощает в себе тенденции, чрезвычайно характерные для метапрозы 1990-х годов в целом.

Битов впервые сознательно сочиняет Героя: “я решил создать не положительного или отрицательного, не скомпрометированного, а - Героя” (491). В этом роман зеркально противостоит “Пушкинскому дому”, где Лева Одоевцев как раз представляет собою несостоятельного героя. Сегодня А.Битову оказался необходим герой в высшей степени состоявшийся. Его Чизмаджаев представляет собой не столько литературный характер, сколько, как у Буйды, писательскую программу и поведенческую модель.

Герой вступает в повествование, будучи уже убедительно “завершенным”. И не только с точки зрения событийной. Автор завершает его романное бытие тем, что настойчиво представляет последнее именно романным: вводит в повествование элементы “писательской кухни” - выбор имени для героя, подбор прототипов. В этом качестве фигуры С.С.Аверинцева и М.Л.Гаспарова сообщают персонажу достоверность (“Аверинцев уже был знаменит”) и вместе с тем усиливают способность героя к культурной рефлексии, что важно для Битова.

Герою, однако, предписано быть биографически близком автору: “Сюжет - это я... Только Я - лучше. Почше. Даже поидеальней. Идеальный я. Образованный. Гений! ... гений в условиях Системы существовать не может. Ему НЕ ДАДУТ. Не дадут развиваться... Его УБЕРУТ. Нет, не ЧК - это очевидно и недостойно. Его подберет Судьба” (492).

Но Битова в этом романе увлекает не столько история Чизмаджаева – она, по сути, едва ли не целиком изложена в приведенных выше строчках) сколько история замысла о нем. Вообще метатекст, *текст о тексте* становится основной и наиболее удавшейся автору частью романа.

Автор излагает (или сочиняет?) историю замысла романа, возникшего еще в 1960 году и претерпевшего множество изменений: сначала это “Провинция”, потом “Империя”, где “Провинция” должна была стать третьим романом после “Петербурга” и “Москвы”, затем “Япония как она есть”, наконец “Азарт” – в 1970 году. Битов описывает не только историю замысла, но и историю отклонений от него. А они составили, собственно, жизнь писателя (где есть любовь, политика, редакционный быт и дорожно-транспортные происшествия) и все его творчество, включая историю других текстов (например, “Пушкинского дома”).

Таким образом, текст о тексте, автометаописание, разворачивается в самостоятельное повествование, затмевающее историю героя. Когда речь доходит собственно до нее, читателю уже известны судьба и участь Чизмаджаева, даже подробности его смерти. (Способ смерти представляется избыточным даже на фоне современной детективной литературы: одновременно от пули, ножа и инфаркта. Героя убили как случайного свидетеля, но одновременно он покончил с собой, и в эту минуту не выдержало сердце. Он пережил и славу, и любовь, разочаровался в “усыхающей”, иссякающей в своем смысле жизни – жизни, не ответившей на его “великую претензию”). Автор добавляет к этому генеалогию, учење, любовь и измену, путешествия, творчество – классические составляющие романа. В результате, однако, так и не создается единого континуума – линейное повествование все время разрушается метатекстовыми авторскими комментариями, возвращениями к началу, отклонениями в сторону и размышлениями о том, отчего автору “так и не задался этот “Азарт”.

Когда же доходит очередь до традиционного смыслового центра классического романа о писателе – до текста в тексте – он оказывается на месте только формально. Вместо чизмаджаевских сочинений читатель встречает авторские признания: “(Здесь я вставил “Автобус” и “Записки из-за угла” (536) или прямо заявляет, что на этом месте он оставляет “дырки” – это яркая демонстрация значимого отсутствия. Отдавая герою свои, известные читателю тексты, автор окончательно поглощает отведенное герою повествовательное пространство собственным

дискурсом. Так что записные книжки Чизмаджаева с его планами романа о Карамышеве воспринимаются как записные книжки самого Битова.

Роман Чизмаджаева о Карамышеве в самом конце записных книжек (и всего битовского романа) получает название – “Азарт”. В этот момент герой романа (Чизмаджаев) и автор его как будто совпадают: становится ясно, что роман о неудавшемся романе Чизмаджаева и есть “Азарт” - усложненная, но уже привычная в своей основе и характерная для метапрозы конструкция.

Остается, однако, вопрос, который задавал себе персонаж битовского “ненаписанного романа” о Японии: “Не знаю, кто это переживает дождь в подворотне - я? авторское Я? он? герой ненаписанного романа? сам ли Чизмаджаев? - но он там стоит, тварь дрожащая, - и уже никогда не сдвинется с места - ибо, нет! О Боже! Нет! Никогда не будет написан этот роман” (250).

Какова природа этого “я” - кто он? Является ли это “я” автора новым персонифицированным персонажем или выражает голос повествователя, или принадлежит “изображенному автору”, то есть образу автора, или же автору-творцу, самому живому биографическому автору, писателю Андрею Битову?

Кстати, последняя из названных инстанций - биографический автор, активно присутствующая в современной метапрозе и литературе вообще и, соответственно, необходимая как аналитическая категория, нуждается, очевидно, в терминологическом уточнении и теоретической проработке, поскольку отсутствует в ставших классическими работах о теории авторского сознания (у М.М.Бахтина, В.В.Виноградова, Л.Я.Гинзбург и др.), а в историко-литературных работах (например, в упоминавшихся уже книгах С.Сендеровича, Е.Толстой о Чехове) биография объясняет текст, но биографический автор не рассматривается в его субъектно-объектной организации. Популярные же ныне категории телесности в эпоху “смерти автора” сосредоточены на эксплицировании телесных кодов в текстуальных практиках и оставляют за пределами исследования биографического автора. Последний являет собой конкретную телесность, пока не вписавшуюся в систему категорий литературоведения. Пока биографический автор - инстанция, пребывающая за пределами собственно художественного текста и (если только она не становится в нем предметом изображения) вообще вне сферы идеологии художественного высказывания.

Современная русская проза свидетельствует, однако, о том, что тезис о “смерти автора” не близок современному российскому

писателю, недавно ощутившему возможность свободного самопроявления. Биографический автор в современной русской прозе может становиться персонажем, а вне пределов текста присутствовать, как мы могли убедиться, в качестве инстанции, создающей дополнительную рамку в метапрозаическом тексте.

Роман Битова – крайне выразительный пример того, как автор прямо в тексте сначала объявляет о своих функциях “отцовской власти”, как говорил Р.Барт²⁶, всеведающего автора, а потом автора “свергает” всякий вновь появляющийся из-под его пера герой-писатель. В максимально открытом, казалось бы, авторскому присутствию тексте А.Битова именно неоднократно проговоренная установка на открытость образа автора, абсолютная его прозрачность делают невозможным настоящее присутствие в тексте биографического автора. Однако это и есть бартовский “самозванец” - он перестает быть априорно знающим истину, так как истина обретает качества бесконечности и становления. Объявленное “я” автора превращается в образ, который в поисках идентичности создает другой образ - и так по логике, описанной самим Битовым: когда к концу повествования в нем толпится семь разных героев-авторов.

Зачем понадобилось А.Битову выстраивать столь сложную конструкцию и плодить персонажей одновременно предельно литературных (поскольку декларируется их вымышленность), и предельно близких автору, то есть метонимически или метафорически его замещающих?

Думается, это как раз случай, над которым размышлял М.М.Бахтин: в несовпадении сознающего с сознаваемым “меняется в корне все событие бытия человека”²⁷. Художник отражает себя в эмпирическом другом, через которого ему надо пройти, чтобы выйти к *я-для-себя*. По Бахтину, так только и достигается свобода этого *я*.

Действительно, А.Битов, все время совершая мену между автором и героем, приписывая Другому собственные тексты и жизненные обстоятельства и тут же отдаляясь от него как персонажа, позволяет “Я” слышать себя уже с позиций “Ты” - как полностью заверщенного, и при этом - в случае последнего романа с настоящим Героем – “Ты” по определению авторитетного, идеального.

Вряд ли проанализированный роман можно назвать главной художественной удачей Битова, но, вероятнее всего, его можно считать этапом одного из главных проектов писателя. В нем состоялась самоидентификация автора, осуществление его рефигурированного “Я”

в форме идеального героя (и в этом смысле смена повествователей не имеет значения) и вместе с тем полная эмансипация авторского “я”.

Процесс самоидентификации прошел у Битова, как мы убедились, разные свои стадии. В начале творчества он представлен в творчестве А.Битова как инициация²⁸, далее - как моральный внутренний конфликт, потом - как экзистенциальная задача, как тема или литературный прием. И все-таки объективированный идеальный персонаж - не самая последняя из этих стадий.

В последние годы А.Битов становится, как справедливо заметил С.Бочаров, “организатором и конструктором образа собственного пути”²⁹. Писатель выстраивает собственное “Я” с помощью готовых блоков: публикации, дописывания и реконструкции прежних текстов. “Империя в четырех измерениях” - самая яркая демонстрация этого конструктивного дара А.Битова. Рассмотренная здесь книга - один из важных шагов на том же пути. Важных, но не последних.

В юбилейных изданиях “Оглашенных” (1998) и “Пушкинского дома” (1999) Битов сумел “втянуть” внутрь собственного текста не только предшествующие тексты и собственную биографию, как он сделал в “Азарте”, но и литературно-исторический контекст: критические статьи, воспоминания о первых публикациях, историю текста, собственные комментарии разных лет и суждения современников - словом, и роман, и “призрак романа”. Похоже, импульс самоосознанности и самооформленности, побуждавший писателя к перепланировке своих прежних книг, увлекает его к оформлению уже самой современной ему истории. Издание “Пушкинского дома” 1999 года - во многом новый текст, отражающий уже ситуацию 90-х годов, тягу к разрастающемуся комментарию, к контекстуальности (вовлечению литературного, исторического, бытового контекста в повествование). В представленных суждениях о романе это издание зафиксировало современное культурное самосознание и обнаружило влияние на его формирование предшествующих (в частности, созданных самим Битовым) поведенческих моделей.

Таким образом, самоидентификация как когнитивная, экзистенциальная и онтологическая для Битова задача не завершается для него на уровне повествования, но продолжается на уровне выстраивания новых стратегий творческого поведения. Битов сейчас, как и некоторые другие художники, явно перемещается в иную область творчества. Он работает с готовыми уже целыми текстами и блоками текстов (“крупноблочное домостроение” - как сказал его критик и

друг³⁰), выстраивая их как целостное высказывание - так построена и книга “Неизбежность ненаписанного”.

Однако подобная поэтика “переписывания” готовых текстов и конструирования новых художественных высказываний из прежних вызывает порой неприятие критики.

В последние годы критики нередко относятся к творчеству Битова с плохо скрываемой снисходительностью, сдобренной уважительной почтительностью, обеспеченной прошлыми заслугами мэтра. Деятельность писателя в конце 1990-х годов трактуется порой как работа по составлению последних томов собственного собрания сочинений - об этом говорил, например, А.Немзер: “Неизбежность ненаписанного” - это такой типичный “двадцать седьмой” том, издание черновиков, готовность перейти в классический статус. Не вижу я в будущем этого Битова – совсем не того, что писал “Аптекарский остров”, “Пушкинский дом”, “Уроки Армении” или “Человека в пейзаже”. Собственно, его и сейчас нет”³¹. Не считая возможным в настоящей работе выносить критические оценки, заметим только, что указанные Немзером особенности “позднего” Битова вполне органичны писателю и не воспринимаются им самим как сколько-нибудь маргинальные. То, что входит по обыкновению в последние тома собрания сочинений, а именно письма, заметки, наброски и варианты текстов, то есть периферийные для традиционного понимания корпуса литературы тексты, на самом деле ни в коей мере не являются для Битова второстепенными и периферийными.

Просто современники, как часто бывает, не опознают новые литературные факты как именно литературные. То, что кажется современным критиком неряшливым несовершенством текста, проявляет творческие интенции автора. И, прежде чем судить об их творческой продуктивности и эстетической состоятельности, необходимо их сначала опознать и описать.

3. Стиль “позднего” А.Битова: философия черновика

Последний период творчества Битова вдохновляется, как нам представляется, особой индивидуальной философией письма. Назовем ее - отчасти метафорически - *философией черновика*. Она и стала главным стилевым законом, формулой поэтики “позднего” Битова.

На уровне тематики и мотивики это проявляется во всегдашней авторской саморефлексии, обернувшейся манифестацией отношения

к тексту как к черновому: буквальным зачеркиванием только что написанного текста, - как в “Азарте, или Неизбежности ненаписанного”. Вообще дискретность, разорванность повествования у Битова со временем увеличивается, возрастающее мастерство не употребляется для гармонизации и гладкости письма. Стилль Битова предполагает возможность исправлений, вариантов, Его повествование всегда строится как постоянная рефлексивная оглядка на только что написанный текст - часто размером с фразу или слово. Написанное тотчас же подвергается практически немедленному деконструированию.

На уровне творческого поведения писателя эта философия обнаруживает себя как отсрочивание окончательного варианта, “чистовика”. Решимся высказать “еретическую” мысль: трудности с публикацией “Пушкинского дома” и печатание его отдельными частями на самом деле предоставили наиболее адекватного способа существования романа. (Надо учесть, что “Пушкинский дом” долго пребывал в состоянии черновика - покуда редакторы помогали автору затянуть публикацию. Битов, во-первых, имел шанс его все время дописывать, во-вторых, включать в роман новый контекст времени. Правда, издание 1999 года, включившее и контекст и историю текста, представляется тоже абсолютно адекватным в новой ситуации). Письмо Битова настойчиво стремится вобрать - и даже постфактум воссоздать коммуникативный контекст.

Потому понятно то обстоятельство, что в гладком и рекордно быстром процессе издания книги “Неизбежность ненаписанного” автор увидел даже некоторое неудобство. В интервью “Литературной газете” Битов признался, что “быстрый процесс производства книги имеет, оказалось, и свои минусы. Книга нуждалась в разделах, которые можно озаглавить “Оттепель”, “Молодой застой”, “Зрелый застой”, “Поздний застой”, “Перестройка”, “После путча” на каждый период по семь лет, всего сорок два года”³². Автор осознал, отрефлектировал какие-то закономерности исторического времени, математически точно рассчитал периоды своей и исторической жизни - но все это осталось уже за границами текста.

Философия черновика определяет также идеальные предпочтения и установки автора - это явствует из отношения Битова к заведомо важному для него объекту изучения и осмысления - творчеству Пушкина. Долгое время Битов занимался текстами и историей пушкинских черновиков и даже осуществил несколько проектов чтения

черновики Пушкина в сопровождении джазовых музыкантов (это произошло на концерте памяти Курехина, о чем и сам А.Битов потом рассказывал в интервью³³). Здесь знаменательно соединение черновики именно с джазом, в самой своей природе предполагающим максимальную вариативность и импровизационность.

Примечателен и еще один проект Битова последнего времени - собрание текстов Пушкина последнего года его жизни, их реконструкция – “Предположение жить”. Это представляется нам чрезвычайно важным для понимания природы творчества Битова 1990-х годов: сюжет отношений писателя с Пушкиным - это, кроме прочего, сюжет поиска, опознавания самого себя в Другом.

Итак, черновик, как нам представляется, занимает Битова в качестве феномена незавершенности и творческой свободы и осуществляется в его творчестве как полноправный текст, как генеративная порождающая структура, как стилевая модель.

Самый близкий Битову аналог - семантика черновика в поэзии И.Бродского. У Бродского значения “чистовика” и “черновика”, как вообще белого и черного, меняют свой привычный символический смысл. Черное - живое и человеческое, белое же связано со смертью и пустотой.

*Речь о саване
еще не идет. Но уже те самые,
кто тебя вынесут, входят в двери.
...Все, что я мог потерять, утрачено
начисто. Но и достиг я начерно
все, что было достичь назначено³⁴.*

(Такая перевернутая символика, в свою очередь, близка известным цветаевским строкам из “Моего Пушкина”³⁵). Кроме того, симптоматичен опыт Г.Сапгира, продолжившего, то есть досочнившего черновики и отвергнутые варианты пушкинских стихов³⁶.

Приведенные примеры свидетельствуют о том, что смещение смыслового центра творчества позднего Битова к контекстуальности и к процессуальности есть часть более общей культурной тенденции. Эстетика и поэтика черновика симптоматична для эпохи постмодерна с его установкой на неавторитарность высказывания, относительность и децентрированность смысла, с интересом к процессуальности и незавершенности. Черновик предполагает возможность бесконечных поправок – а значит, и продолжения текста, готового максимально втягивать в себя текущий контекст. Эпоха постмодернизма чувствительна

к самому процессу творчества, к пониманию произведения как прежде всего процесса его создания. Такая незавершенность манифестируется самим Битовым уже в названиях его произведений: *ненаписанное неизбежно* при любых условиях.

Позиция А.Битова, однако, уникальна тем, что здесь сам художник осуществляет задачу “генетической критики” собственного текста (вместе со своими издателями): его “Пушкинский дом” и “Оглашенные” 1999 года являют собой результат восстановленной истории текста, опосредованный образец собственного генезиса. Как метод *научного* исследования такой опыт имеет вполне авторитетную традицию³⁷. Но как творческая установка художника он “в чистом виде” явлен только в творчестве Битова.

Тенденция к совмещению эстетического и внеэстетического, к втягиванию бытового контекста в литературу, к самоопределению писателя через посредство биографии, телесности, быта – сказалась в 1990-е годы и во взлете интереса к пограничным литературным жанрам – мемуаров, романов о литературном быте и др.

Именно им и посвящена следующая часть нашей работы.

Завершая тему формирования авторской идентичности в метапрозе, монографически рассмотренную на примере творчества двух писателей, каждый из которых воплотил эту проблематику индивидуально-характерно и одновременно симптоматично для своего времени, следует сказать о схождении и отталкивании в сценариях самоидентификации В.Маканина и А.Битова.

Оба прозаика, как выяснилось, осуществляют стратегию *автоматотекстуальности* – через интегрирующее сверх-единство авторского образа. Этот образ автореферентен и основан на игре с автобиографическим “я” художника, - игре, ведущей к обнаружению/сокрытию подлинной авторской личности. И различия в тактике – “закрытого” авторского “я” В.Маканина и намеренно открывающегося “я” в тексте А.Битова - не отменяют сходства в их целях: в направленности к самоидентификации. Элиминирующий себя из текста В.Маканин и входящий в текст в реальной биографической конкретности А.Битов парадоксально достигают отчасти противоположного видимой авторской установке эффекта: у первого автор “оплотняется” в повторяющихся текстовых структурах образа писателя, у второго предельная овнешненность и готовность указать, “где прятался автор”, приводит к действительной его анонимности – автор прячется за

бесконечной чередой своих героев-двойников, тоже “авторов” дочерних текстов.

Но напряженная активность именно этого аспекта творчества столь разных художников свидетельствует о новой актуальности проблемы субъектности, личностной и творческой идентификации современного русского писателя, обнаруживающей себя внутри общей постмодернистской тенденции к маргинализации и развоплощению авторского “я”.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Битов А.Г. Неизбежность ненаписанного. Годовые кольца 1956 – 1998 – 1937. М., 1998. С.321-322. Далее при ссылках на это издание указывается только номер страницы.

² Иванова Н. Судьба и роль // Точка зрения. М., 1988. С.177.

³ Роднянская И. Образ и роль // Литература и современность. Вып. 16. М., 1988. С.281.

⁴ Там же. С.284.

⁵ Там же. С.291.

⁶ Роднянская И.Б. Художник в поисках истины. М., 1989. С.88.

⁷ Битов А. Есть историческое время, через которое не прыгнешь... // Литературная газета. 1996. 13 марта. С.5.

⁸ Роднянская И. Преодоление опыта, или Двадцать лет странствий // Новый мир. 1994. № 8. С.225.

⁹ Войнович В.В. Замысел. Новое издание с предисловием, междусловием и послесловием автора. М., 1998.

¹⁰ Битов А.Г. Повести и рассказы. Избранное. М., 1989. С.242.

¹¹ Библиография работ о романе “Пушкинский дом” см.: Битов А.Г. Пушкинский дом. Роман. Призрак романа. М., 1999. С.548-559.

¹² Битов А.Г. Пушкинский дом. Роман. Призрак романа. М., 1999. С.468.

¹³ Сегал Д.М. Литература как охранная грамота // Slavica Hierosolymitana. 1981. № 5-6. С.157-160.

¹⁴ Липовецкий М.Н. Разгром музея: Поэтика романа А.Битова “Пушкинский дом” // Новое литературное обозрение. 1995. № 11. С.232.

¹⁵ Битов А.Г. Пушкинский дом. Роман. Призрак романа. М., 1999. С.381.

¹⁶ Там же. С.457.

¹⁷ Там же. С.462.

¹⁸ Там же. С.460

¹⁹ Там же. С.467.

²⁰ Звезда. 1996. № 1. С.192-197.

²¹ Нева. 1997. № 5. С.185-195.

²² Карабчиевский Ю.А. Филологическая проза // Новый мир. 1993. № 1. С.232.

- ²³ Битов А.Г. Пушкинский дом. Роман Призрак романа. М., 1999. С.470.
- ²⁴ Там же. С.355.
- ²⁵ Маканин В.С. Андеграунд, или Герой нашего времени. М., 1999. С.45.
- ²⁶ “В качестве социального лица автор давно мертв: он более не существует ни как гражданская, ни как эмоциональная, ни как биографическая личность; будучи лишена былых привилегий, эта личность лишена отныне и той огромной отцовской власти над произведением, которую приписывали ей историки литературы” (Барт Р. Избранные работы. Семиотика и поэтика. М., 1989. С.483).
- ²⁷ Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М., 1979. С.341.
- ²⁸ О сюжете инициации у раннего Битова см.: Топоров В.Н. Аптекарский остров как городское урочище (общий взгляд) // Ноосфера и художественное творчество. М., 1991. С.236-243.
- ²⁹ Бочаров С. На Аптекарский остров... // Новый мир. 1996. № 12. С.210.
- ³⁰ Там же. С.211.
- ³¹ Немзер А. “Я не говорю за всю Одессу...” Исповедь ретрограда // Урал. 1999. № 10. С.164.
- ³² Литературная газета. 1998. 28 октября. С.5.
- ³³ Там же.
- ³⁴ Бродский И.А. Назидание. М., 1990. С.107.
- ³⁵ “От памятника Пушкину у меня безумная любовь к черным, пронесенная через всю жизнь...” (Цветаева М. И. Собр. соч. в семи томах. Т.5. С.61).
- ³⁶ Сапгир Г.В. Черновики Пушкина. М., 1979.
- ³⁷ См.: Генетическая критика во Франции. Антология. М., 1999.

ЧАСТЬ ВТОРАЯ

Самоидентификация автора в мемуарной прозе 1990-х годов

В девяностые годы и в литературной теории, и в творческой практике происходит реконцептуализация литературы. Утратив функции, сближающие ее с религией и идеологией, литература превращается в профессию и товар. От привычного “литература – наше все” и “поэт в России больше, чем поэт” общественное сознание движется к сформулированной И.Бродским в Нобелевской речи позиции: “Если литература чему-то и учит (и художника – в первую голову), то только частности человеческого существования”¹.

Анализ романа о писателе 1990-х годов, предпринятый в первой части нашей работы, обнаружил, что формирование новой писательской идентичности чем дальше, тем чаще осуществляется не через идеальное моделирование, но вовлечением в текст реального автора-творца, с его реальными литературно-бытовыми обстоятельствами. Как нередко случается в переходные эпохи, пограничная между литературой и бытом область перестает быть периферийной. Эта область и ценна уже самой своей пограничностью: как писал Ю.М.Лотман, “границы между художественным и внехудожественным, поэтическим и прозаическим, “своим” и “чужим”, трагическим и комическим и вообще все рубежи, разделяющие области культуры, – районы зарождения новых смыслов и семиотических экспериментов”².

В литературе 1990-х годов обозначенный сдвиг ознаменовался, как нередко бывает, недоверием к художественности и, соответственно, тотальным увлечением читателя нехудожественными, “промежуточными” жанрами: дневниками, мемуарами, письмами и т.п. Или, точнее, в это время изменяется само представление о художественности, и, соответственно, состав понятия “художественная литература”. Происходит то, что Ю.М.Лотман называл сменой ценностных характеристик, когда “верх” и “низ” культуры функционально меняются местами: “В этот период тексты, обслуживающие эстетическую функцию, стремятся как можно меньше походить своей имманентной структурой на литературу”³. Именно так и происходит в целом ряде произведений 1990-х годов, располагающихся на границе между литературой и бытом – мемуаров, записок, дневников, писем (как знак новой востребованности жанра письма примечателен опыт “Нового литературного обозрения”, опубликовавшего в 1996 году “Переписку из всех углов” деятелей современной культуры), в

маргиналиях, сопровождающих собственно филологические штудии (как, например, “Записи и выписки” М.Гаспарова или “Конец цитаты” М.Безродного).

Вторая часть настоящего исследования имеет своим предметом материал гораздо более пестрый, чем первая. Она посвящена исследованию произведений, чья жанрово-стилевая принадлежность определяется не столь жестко, как в случае с метапрозой. Если роман о писателе, рассмотренный в I части, – явление не только тематическое, но и структурное, и предполагает такие устойчивые жанровые признаки, как “роман в романе”, наличие в тексте героя-писателя как авторского двойника, метатекстовые комментарии и т.п., то писательские мемуары, романы о литературном быте, филологический роман, к которым мы обратимся в этой части исследования, имеют более свободную структуру. Вместе с тем – это тоже “литература о литературе” – большая часть современных мемуаров, дневников, записок – это очерки литературных нравов, романы о писателях, романы “с ключом” и т.п. Статус этих произведений в современной литературной ситуации весьма высок – им (“Альбому для марок” А.Сергеева, “Трепанации черепа” С.Гандлевского) присуждаются самые престижные литературные премии (названным текстам, в частности, – Букеровская и Антибукеровская).

Современная мемуарная проза разрушает прежние жанровые каноны: анализируемые тексты писательских мемуаров⁴, например, трудно назвать мемуарами в абсолютно строгом смысле этого слова. Ведь устойчивыми признаками мемуаров как жанра традиционно считаются во-первых, фактографичность, “историческая правда” (В.Г.Короленко), во-вторых, – ретроспективность материала и взгляда⁵. И то, и другое в современных писательских мемуарах подвергается значительной трансформации.

В отношении требований исторической правды, например, современная писательская мемуаристика демонстрирует изменение статуса документа и вымысла: современные мемуарные романы большей частью последовали скорее традиции откровенно мифологизирующих эпоху “Петербургских зим” Г.Иванова, нежели установкам “Некрополя” В.Ходасевича, на точность факта. Современные мемуары, как правило, представляют собой вполне фикциональное повествование, только мимикрирующее под документальное и не очень скрывающее такую мистификацию. Е.Рейн, например, демонстрирует подобную установку уже в самом заглавии

своего текста: “Призрак в коридоре” имеет еще и подзаголовок – “опыт фантастических воспоминаний”⁶. Важна вовсе не достоверность факта – напротив, ценится достоверность фантастичности, вымысла (опыт С.Довлатова современной прозой востребован и усвоен), если вымысел направлен к созданию художественно и концептуально убедительного образа художника и его времени.

Выступления авторов мемуаров на “Круглом столе” журнала “Вопросы литературы” в 1999 году свидетельствуют о том, что авторы мемуарных произведений таковыми их не считают: “У меня не было намерения писать мемуары” (Г.Бакланов), “Если говорить о моей повести “Московский пленник”, то это, разумеется, не мемуары” (П.Басинский), “Я не считаю свою повесть мемуарами в точном смысле этого слова...” (С.Гандлевский), “Сам я мемуаров еще не писал и не знаю, буду ли” (А.Найман), “Я не считаю этот опус принадлежащим к чисто мемуарному жанру (А.Сергеев об “Альбоме для марок”) и т.п.⁷ Даниил Данин предложил “переименовать литературные мемуары в МЕМУАРНУЮ ПРОЗУ”. По его мнению, “слово “проза” вмещает всю свободу изображения прожитого, которой требует замысел автора, а слово “мемуарная” вмещает все ограничения этой свободы, которые диктуют память и документ”⁸.

Для писателя в 1990-е годы обращение к таким жанрам, как правило, диктуется задачей самопонимания. И.П.Смирнов, прозрочно назвавший свою книгу “Свидетельства и догадки”, определяет ее назначение следующим образом: “Я вызывал прошлое из памяти не для того, чтобы запаять его образы в мемуарную консервную банку, но с иной целью: мне хотелось выяснить, можно ли извлечь из их, вроде бы случайных, собраний, тот или иной общий смысл. Похоже, что можно”⁹. - А.Найман очень точно сформулировал задачу подобного рода текстов: “не вспоминать, а понимать”¹⁰. Критик П.Басинский, сам имеющий опыт такого рода мемуарного письма, в статье с характерным названием “Вымысел и Промысел” обосновывает писательские поиски “третьего пути” между прозой и мемуарами тем, что “мемуарная проза есть прежде всего нежелание тягаться с Промыслом. Бог расположил (лица, события, ситуации), я их только ВОСПРОИЗВОЖУ”¹¹ (выделено П.Басинским – М.А.).

И хотя специалисты-ученые вправе настаивать на том, что вымысел настолько видоизменяет жанр, что разрушает его в фундаментальных основаниях¹², надо сказать следующее: только время может показать,

является ли такое видоизменение разрушением жанра или только внутрижанровым сдвигом.

Тем более, что в рассматриваемых произведениях, в результате общего жанрового “микширования” 1990-х годов, вообще стираются границы между литературой и филологией, бытом и литературой, литературной историей и литературной мифологией. В прозе А.Битова В.Маканина, Е.Попова, в мемуарных романах А.Наймана, в повести и книге эссе С.Гандлевского, в пронизанной литературными реминисценциями “бытовой” прозе Н.Горлановой и в ее “несерьезных мемуарах”, а также и в последних повестях В.Попова (“Будни гарема”, “Чернильный ангел”, “Грибники ходят с ножами”), в “Козленке в молоке” Ю.Полякова, в названных уже книгах И.Смирнова, А.Гениса, в “Конце цитаты” М.Безродного на основе межжанрового и стиливого синтеза формируется синтетический метадискурс.

Так, например, “роман-завязка” Ю.Малецкого “Проза поэта”, по существу, представляет собой контаминацию романа о писателе (тематически и структурно – с множющимися дочерними текстами, двойниками-писателями и т.д.), мемуарно-дневникового повествования, профессиональных размышлений филолога, автобиографии и авантюры романом (при этом автор еще приглашает читателей и критиков к прямому соавторству в режиме, близком интерактивному)¹³.

Критик Вл.Новиков предложил для синтетических текстов подобного рода наименование “филологический роман”¹⁴. Под эту категорию у критика подпадают и книги, представляющие собой синтез мемуаров и эссеистики (как “Довлатов и окрестности” А.Гениса), и произведения, героями которых становятся филологи (“Пушкинский дом” А.Битова, “Дом на набережной” Ю.Трифорова, “Б.Б. и др.” А.Наймана, “Закрытая книга” А.Дмитриева и др.), романы о писателях (“романы-реконструкции” “Сотворение Карамзина” Ю.Лотмана, но и “Ермо” Ю.Буйды, “Поэзия и неправда” А.Наймана, “Голубое сало” В.Сорокина)¹⁵.

В современных писательских мемуарах, кроме “расшатывания” требований достоверности и жанровой “чистоты” следует отметить и утрату такого неотъемлемого, казалось бы, свойства мемуаров, как ретроспективность. Современные мемуарные романы или очерки посвящены столь недавнему прошлому, что позиция автора лишается исторической дистанции. В 1990-е годы мемуары пишутся буквально о вчерашнем дне. Причиной тому - необходимость осмыслить именно недавнее прошлое: оно, после резкого социально-культурного сдвига,

неумолимо отдаляется в своих неповторимых подробностях. С.Гандлевский объясняет расцвет жанра воспоминаний (или псевдовоспоминаний, - оговаривается он) причинами историческими и литературными: “самоуничтожением целого исторического и социального уклада” советской империи и тягой к “прозе жизни”, что была при советском режиме под запретом. Теперь, по убеждению автора, назрела необходимость “наново и трезво назвать вещи своими именами, вернуть яви убедительность, чтобы не потеряться в дурной бесконечности мнимостей”¹⁶. Писатель в таких текстах имеет целью понять недавнюю и современную эпоху и себя в ней. И, что немаловажно, – изобразить эпоху в реальной ее обыденных проявлениях: А.Сергеев объясняет свои побуждения писать “Альбом для марок” именно тем, что осознал описание живых бытовых подробностей недавней советской истории как целину, поскольку “союзписательская литература не ставила перед собой задачу точно и исчерпывающе (по мере личных способностей писателя) изобразить реальную повседневность”¹⁷.

Приведенные суждения авторов свидетельствуют: **самоидентификация писателя сегодня осуществляется в пространстве (жизненном и текстовом) его повседневного существования – что и отражается в произведениях, настраивающих фокус изображения на приватное бытие. Это никак не исключает героя-литератора из контекста истории: просто именно так понимается сегодня историчность личности.**

Ситуации обострения интереса к литературному быту, превращения его в литературный факт и важнейший фактор литературного развития периодически повторяются в истории литературы: в девятисотые и 20-е годы нашего века, в 20-е, 40-е, 60-е годы прошлого. Это ситуации изменения статуса литературы и писателя и одновременно оживления и реструктуризации форм, институций литературной жизни. Всякий раз происходит семантический сдвиг, меняющий правила порождения дискурсивности. И всякий раз исторически-конкретный смысл этого сдвига требует специального изучения.

Сегодня, быть может, настала пора осознать, что приниженное и сведенное к сугубой материальности слово “быт” помнит о своем происхождении и родстве со словом “бытие”. По Далю, быт – “бытьё, род жизни, обычай и обыкновения”. Слово дано в одном словарном гнезде со словом “бытие” – существо, тварь, создание (пример: “Всякое

бытие Бога хвалить”¹⁸). Позже, в Словаре русского языка Академии наук 1981 года, быт и бытие разведены: быт – общий жизненный уклад, повседневная жизнь. А “бытие” помечено как книжное и определено близко к известному определению материи и тем самым значительно сужено: бытие – “объективная реальность, существующая независимо от нашего сознания, а также материальные условия жизни общества”¹⁹.

В советские времена стало правилом противопоставление быта как чего-то незначительного, низкого, не духовного – бытию как духовности и средоточию высоких жизненных смыслов. Показательно название книги А.Саакянц “Быт и бытие Марины Цветаевой” - тут воспроизведена формула, ставшая штампом не только массовой советской публицистики и поэзии, но и обыденного сознания. Может, именно поэтому в текстах писателей андеграунда бытовое, напротив, согласно логике переворачивания и протеста, приобретает порой едва ли не сакральный статус. Стала знаменитой цитата из поэмы Венедикта Ерофеева, закрепившая мирочувствие человека, стремящегося прочь от социальности (правда, социальности конкретной - социалистической): “Я согласился бы жить на земле целую вечность, если бы прежде мне показали уголок, где не всегда есть место подвигу”²⁰.

Таким образом, слово “быт” хранит все же прежние коннотации, свое родство с “бытием”, свою, если угодно, онтологию. Понятие литературного быта сохраняет возможность “сокровенного” его осмысления: как ежеминутное предстояние литературы и писателя перед самим Богом, зона частного, честного, не общественного существования, повседневного, не парадного, не всегда сознательно контролируемого поведения.

Вместе с тем оттенок “повседневности” в смысловом поле слова “быт” также чрезвычайно важен для выявления и рационализации его объяснительных потенций. Кроме глобальной стратегии писательского “творческого поведения” существует, вероятно, его более конкретная тактика. И есть, кроме того, неосознанное, неотрефлексированное поведение, не исключающее при том своей знаковой природы. Быт – это повседневность, рутина, обыденность, он осуществляется, материально протекает ежеминутно.

Надо еще добавить, что проблему быта инициирует сама постмодернистская ситуация: по природе своей постмодернистски ориентированное сознание тяготеет к присвоению, вовлечению бытового контекста в литературу, неразличению искусства и быта.

Категория литературного быта имеет свою историю и в литературной теории.

В 20-30-е годы она была осмыслена в качестве фактора литературного развития в работах русских формалистов - Б.Эйхенбаума ("Литературный быт"(1927), Ю.Тынянова ("Литературный факт"(1927), "О литературной эволюции" (1927), В.Шкловского "Техника писательского ремесла"(1930). В работах формалистов были намечены – пусть разнопорядковые, не сводимые в единую систему - аспекты изучения литературного быта. Их условно можно обозначить как собственно *социологический* (профессиональный статус писателя, коммерция и литература – проблемы, разрабатывавшиеся Б.Эйхенбаумом и его учениками); аспект, который мы сегодня назвали бы *институциональным* (изучение форм бытования литературы – журналов, газет, кружков, салонов. Уникальное свидетельство полной исследовательской заинтересованности и включенности в литературный процесс – "Мой современник" Б.Эйхенбаума, журнал, где все идеально выстроенные журнальные формы и жанры выполнены им самим); *речевой* (идея Ю.Тынянова о том, что быт соотнесен с литературой прежде всего своей речевой стороной: речевые жанры из сферы быта переходят в центр литературы и наоборот, литературные формы – в быт). Наконец, аспект *эволюционный*: каждый из исследователей неуклонно настаивал на том, что литературный быт влияет на собственно поэтику литературы - жанр, стиль. Кроме того, Ю.Тынянов и В.Шкловский сделали литературный быт темой своего литературного творчества (Тынянов в "Кюхле" и "Смерти Вазир-Мухтара", Шкловский – в "Третьей фабрике" и "Сентиментальном путешествии").

Еще меньше, чем идеи русских формалистов, оказалось востребовано наследие П.Н.Сакулина²¹. Ученый выдвинул термины "литературная жизнь" (ингредиентами которой называет писателя, читателя, критика, теоретика), "литературная среда" (традиции, влияния, взаимодействия литератур), "кристаллизация" (группы, школы, кружки), "литературный процесс" (конкретное для каждой исторической эпохи сочетание элементов, образующих литературную среду).

Тогда развить теорию помешали обстоятельства литературной, да и государственной политики, непосредственная включенность в литературный процесс, а также особенности личной и групповой психологии²².

Современное состояние гуманитарного знания позволяет включить в качестве базовых предпосылок возможного исследования

литературного быта богатый опыт сопредельных наук: социологии, истории, культурологии, философии литературы. Прежде всего это социологические концепции П.Бурдьё, Э.Гидденса, Ю.Хабермаса и др., развивающие, в свою очередь, идеи М.Вебера, ставшие классикой в социологии²³. Необходимо включение категории “литературный быт” в более общую сетку теоретических понятий, описывающих и картину мира, и социальную динамику общества²⁴.

В настоящей работе, исходя из задачи изучения персональной идентичности писателя, мы рассматриваем литературный быт *как прямую тему, предмет изображения* в мемуарных текстах и, главным образом, - *как сферу, где разыгрываются поведенческие сценарии*, где авторский текст пишется не словами, но поступками. В девяностые годы поведение художника осмысливается как предельно знаковое, равное по своей значимости собственно художественному тексту или даже превосходящее его. Это объясняется с одной стороны, общеевропейской тенденцией к развитию СМИ, визуальных искусств, тяготением постмодернистской культуры к акциональности, с другой - тем обстоятельством, что постсоветская культура стремится выработать новые поведенческие модели, сформировать иной облик писателя. “Искусство жизни” в такие эпохи, по наблюдению Ю.М.Лотмана, становится частью искусства вообще²⁵.

Глава I. “Искусство жить” (Романная трилогия А.Наймана)

“Я упомянул об искусстве жить, только упомянул, хотя, конечно, оно было главным. Оно, а не искусство, не поэзия, как бы она мной всю жизнь ни владела. Поэзия, хотя она и служила только самой себе, определяла стиль искусства жить - вера все больше стала определять его содержание”²⁶.

Процитированные строки А.Наймана можно считать эпиграфом ко всем трем его романам о своих учителях, друзьях, ровесниках – “Поэзия и неправда” “Славный конец бесславных поколений”, “Б.Б. и др.”. (“Рассказы об Анне Ахматовой” здесь стоят особняком – они посвящены одной героине, имеют не романную структуру).

По существу, названные романы - результат направленной идентифицирующей и символизирующей деятельности их автора: очерчивания поколенческих границ, установления связей с литературными предшественниками, поиска собственного предназначения. В них выдвинута альтернатива официальной версии о

поколении шестидесятников, уже привычно представленных именами Е.Евтушенко, А.Вознесенского и др. Повествователь берет на себя задачу “создать славу” своим шестидесятым, тогда, в 1960-е, и на протяжении почти двух следующих десятилетий как будто не существовавшим. К этому кругу принадлежали Д.Бобышев, Е.Рейн, И.Бродский (главная, разумеется, фигура) и другие, не очень известные сегодня литераторы. Под пером Наймана *не-история* превращается в историю, или, иначе, история как повествование претендует стать настоящей Историей.

Во всех трех романах автор пересказывает, по существу, одни и те же эпизоды возмужания, взросления самого рассказчика: детство, школа, студенчество, первые литературные опыты, литературные соратники - ахматовские сироты, чтение и распространение книг, общение с иностранцами, столкновения с КГБ... (Заметим, что такую же сюжетику мы найдем у А.Сергеева в “Альбоме для марок” или у В.Кривулина в “Охоте на мамонта” - можно привести обширный список нынешних литературных мемуаров). То есть, хотя каждый из романов А.Наймана имеет собственную художественную задачу, они объединены и общей идентифицирующей сверхзадачей: запечатлеть “стиль жизни” своего литературного поколения и разместить это поколение в истории литературы.

Исходя из единства этой задачи, романы Наймана можно рассматривать как трилогию, последовательно развивающую сюжет о поколении.

1. “Поэзия и неправда”: поиск литературной генеалогии

Роман “Поэзия и неправда”, опубликованный впервые журналом “Октябрь” в 1994 году, очень точно отразил проблемный контекст начала девяностых. С одной стороны, в нем ощутимы недавние “реабилитационные” настроения по отношению к классикам Серебряного века (эти настроения особо были заметны в совпавшей череде столетних юбилеев). С другой – еще не исчерпанный постперестроечный пафос справедливого негодования по поводу извечно трагического в России конфликта литературы и власти – соответственно, поэзии и неправды (этот пафос питался, в частности, и публикацией все новых открывающихся в это время фактов и текстов).

Но, может быть, главный импульс создателя романа – осмысление в свете этих проблем судьбы собственного литературного поколения, представители которого (И.Бродский, Е.Рейн, Д.Бобышев и др., включая

самого автора) к середине 1990-х проявили и общность судеб, и индивидуальную непохожесть своего пути в литературе. В ответах великой поэзии и теснившей ее (в поколении Наймана тоже) неправды автор, по существу, осуществляет задачу легитимации себя и своих литературных друзей в истории - через авторитетную литературную традицию прежде всего, укореняя свое поколение в мифе русской культуры XX века. Для этого и потребовалось обратиться к поиску литературных предпосылок, культурной родины, поэтической традиции.

В тексте прямо сформулирована идея восприимчивости традиций Серебряного века. Ярче всего она явлена в метафоре “сшивания гортани” (что разом отсылает к характерному для Бродского метонимическому отождествлению “голоса” и поэта²⁷). Найман решительно и прочно связывает разнесенные во времени поколения: “Идут поколения - двадцатых годов, тридцатых, и ни у кого нет нужды в десятых... нет нужды в восприимчивости... И вот мы первые, наше поколенье, потому что... мы не только ровесники, “с тридцать шестого”, “с сорокового”, но и сознаем себя поколением - вошли со стулом, достали их с полки, обдули пыль и положили на свой письменный стол. Как будто омертвевшие кольца гортани отсеки и те сшили напрямую с нашими” (346).

Идея восприимчивости приобретает у Наймана статус реализованной метафоры. Главный герой-рассказчик Александр Германцев - герой с суммарной биографией, соединившей в себе судьбы поэтов наймановского круга, не просто читает, изучает поэзию и атмосферу десятых годов и пишет о ней, но действительно *проживает* 10-е, а потом и 20-е, 30-е годы со своими кумирами, буквально идентифицирует себя с ними - что дает ему право очевидца, участника 10-х и судьбы для поколения собственного: “Я предпочитаю прилепиться к хлебниковской “Гилее”, к гумилевской студии “Цеха поэтов” и писать для Аполлона или Лефа - нынешними, “вашими”, “нашими” стихами, - чем оказаться причисленным к тому, что когда-то назовут “ленинградской школой”, и печататься, если повезет, в ежегодных “Днях поэзии”... (347-348).

Проживание чужой биографии оборачивается в романе подробными экскурсами в историю русской поэзии XX века, часто похожими на учебник: обзорные главы о символизме, акмеизме, футуризме, персоналии крупных фигур... Сегодня это выглядит несколько наивно, однако имеет свои объяснения. Функционально история поэзии серебряного века для поколения Наймана представляет действительно

своего рода учебник. Этот “код”, впрочем, Найман и сам прямо обнаруживает: “В тот год мы все нашли - сами по себе и друг у друга - Мандельштама и Гумилева и прочли их из-под парты; Маяковский и Пастернак были таблицей умножения, Багрицкий и Заболоцкий - комнатой продленного дня, Тихонов и Антокольский - уроком внеклассного чтения” (325).

Ученичество и восприимчивость знаменовали для Наймана собственное духовное рождение.

Сам Найман готов признать себя забытым поэтом 10-х годов. В романе “Славный конец бесславных поколений” он несколько неловко подкреплял свою идею принадлежности поколению 10-х годов авторитетом А.Ахматовой. “Дух нашего поэтического поколения, конкретно нашей четверки, творческий, жизнерадостный и энергичный, скажу аккуратно и, основываясь на несомнительных наблюдениях, напоминал ей об ее 10-х годах прямыми и непрямыми соответствиями. По некоторым признакам, в частности, по неоднократным сравнениям того, как, например, одевался, или вел себя, или реагировал я, с теми или другими друзьями молодости, считаю, что во мне она находила еще и внешнее сходство с ними. Это подтвердилось, между прочим, через несколько лет, когда Аманда Хейт, начиная курс лекций о поэзии Ахматовой, выставила перед английскими студентами фотографии людей, так или иначе близких поэтессе, начиная с гумилевской и кончая моей; ткнув в меня, они запротестовали: “Этот уже был” - и показали на известного персонажа 10-х годов” (257).

И.Бродский, лидер описанного Найманом круга поэтов, не раз говорил и писал о самочувствии сиротства, присущем его поколению, об ощущении зияния и провала позади себя, о чуждости своих интуиций современной официальной поэзии и опыту непосредственных предшественников, “отцов”, поэтов 50-х годов: “Мы не были отпрысками, или последователями, или элементами какого-то культурного процесса, особенно литературного процесса <...> Мы все пришли в литературу Бог знает откуда, практически лишь из факта своего существования, из недр, не то чтобы от станка или от сохи, гораздо дальше - из умственного, интеллектуального, культурного небытия”²⁸.

В такой ситуации новое поэтическое сообщество именно *выбирало* себе авторитетных предшественников и свой литературный пантеон через головы предшественников непосредственных. И, в отличие от официальных шестидесятников, черпавших вдохновение у советских поэтов двадцатых годов, воскрешавших романтику “комиссаров в

пыльных шлемах”, выбрало поколение начала века. Личная дружба Бродского, Наймана, Бобышева и Рейна с А.Ахматовой, настойчивое обращение к Мандельштаму и Цветаевой знаменовало в поведенческом плане не что иное, как именно этот выбор. С него каждый из поэтов круга, описанного Найманом, начал свой путь, осознал свою идентичность.

Найман в своем романе овнешняет факт собственной автоидентификации: выстраивает повествование таким образом, чтобы, не утрачивая его достоверности, обеспеченной личным присутствием в тексте субъекта автора-повествователя, *объективировать* себя как персонаж. Найман-повествователь ведет рассказ попеременно с Германцевым, а тот в своих записках описывает Наймана-персонажа в ряду других героев. Такой “окольный путь через других” и является необходимой предпосылкой идентификации²⁹. К нему имеет смысл присмотреться подробнее.

Введение идеологически близкого повествователя позволяет автору описывать Наймана как объективированный персонаж, со стороны, как Другого и ощутить себя “завершенным” в образе героя. Прививка “само-изображения” к идентифицирующей деятельности автора становится возможной только в том случае, если Найман-повествователь является полноценным персонажем.

Изображение себя персонажем необходимо автору и для утверждения его собственной значимости: Найман-персонаж предстает в романах Наймана-автора едва ли не ключевой фигурой группы и поколения. С одной стороны, помещение себя в центр события и нарушение тем самым реальных пропорций и перспектив – в какой-то мере закономерное свойство повествования мемуарного типа (исключения редки). С другой стороны – фокусирование внимания на собственной персоне – свойство характера и высокой (многие критики и читатели полагают, что и завышенной) самооценки писателя, каковая проявилась и в “Рассказах об Анне Ахматовой”.

В плане повествовательной организации наиболее важно то, что Германцев, являясь идеологически близким автору героем и одновременно наиболее свободным персонажем, не соотнесенным с конкретным прототипом, может перемещаться в “возможные миры” – а именно в мир литературы начала XX века. П.Рикер очень точно отметил эту особенность современного искусства: “Современный театр и современный роман стали настоящими лабораториями мыслительного экспериментирования, при котором повествовательная идентичность

персонажей оказывается подчиненной бесчисленным воображаемым ситуациям”³⁰.

Такое устройство повествовательных планов расширяет возможность оценки Найманом-повествователем и своего собственного времени: “В первый раз я почувствовал, что Германцеву, может быть, даже проще находить себя в четких контурах *начала* эпохи, чем в размазанных - *промежутка*” (464). Этот “промежуток” (явно тыняновское слово), его освоение, - задача для Наймана даже более существенная, чем осмысление “начала”.

“Воображаемые ситуации”, переживаемые Германцевым в его субъективной реальности, необходимы автору и для сохранения романной целостности. Если бы свой обстоятельный экскурс в историю русской поэзии начала XX века Найман совершил, не центрируя материал фигурой Германцева, произошел бы распад повествовательной формы: границы повествования нарушились бы, а роман превратился в большое эссе - он и без того близок ему, балансирует на жанровой границе.

Наконец, образ Германцева суммирует в себе судьбы, характеры, литературную биографию “ахматовских сирот” и, возможно, других поэтов, им близких. Он один представляет за многих, он не только является близким Другим, персонажем-двойником для Наймана, но становится проекцией остальных, двойником для каждого, для поколения вообще. Он - воплощенная метафора поколения. И это чрезвычайно важно для Наймана, поскольку, очевидно, для него осуществление задачи персональной идентификации возможно только через идентификацию групповую, через то, что психологи называют “мы-идентичностью”. Ему равно необходимо осмыслить как себя в поколении, так и поколение - в истории литературы. (Поколение у Наймана понимается как литературное прежде всего: то есть акцентируются не биографические, возрастные моменты его развития, но собственно *литературные*: стихи, первые публичные выступления и т.п.). Герой-литератор Германцев, живущий одновременно в двух историко-литературных эпохах, и становится зеркалом поколения; он фокусирует на себе поколенческие черты и одновременно его точка зрения обеспечивает высокостатусную для автора оценку из прошлого.

В этом случае важно определить существенные для Наймана символы, опосредования, принципы, на которых основывается у него поколенческая (а точнее, групповая, коль скоро речь идет не обо всем поколении) идентичность.

Может быть, главным идентифицирующим признаком своей группы Найман считает ее принадлежность Ленинграду-Петербургу. Автор настойчиво акцентирует исторические корни петербургской топографии и не преминет упомянуть о ней даже в самом, казалось бы, проходном, бытовом эпизоде: “с того места, откуда Каракозов стрелял в царя, он увидел сквозь стволы сада огни приближающегося трамвая” (327). Герои в своих прогулках натываются на “черные контуры водонапорной башни, дворца, “башни” Вячеслава Иванова (344).

Однако прежде всего *территориальная идентичность* маркируется через принадлежность петербургской *культуре*. Потому и декларируется так настойчиво историческая многослойность культуры ленинградской: “Да ведь новые адреса - старые. Везде уже кто-то жил, был, говорил” (344). В этой перспективе новая, поколения 60-х, география - знаменитый ресторан “Восточный”, гостиница “Европейская” - воспринимаются как достраивание и продолжение исторического ландшафта.

Специфичность своего ленинградского круга автор подчеркивает в соотнесении с творчеством молодых московских поэтов. Москвичи и ленинградцы противопоставлены прежде всего по линии традиций: “У московских было больше обзериутского хладнокровия, футуристической решительности. Поминали Крученых и Хлебникова, но и Кузминым баловались и сопрягали Цветаеву с Ходасевичем. В них была свежесть и неожиданность, однако и нашему пенью панихидному они, похоже, радовались” (325).

Территориальная и литературная идентичность накладывается, однако, на специфическую хронологию, образуемую возрастными закономерностями развития. Сопоставляя “точки роста”, преломные моменты в жизни ровесников и предшественников, Найман выстраивает обобщенную “матрицу” биографии поэта вообще. Она приобретает вполне жесткую структуру и отмечена отчетливо сакральными знаками.

Так, например, примечательна вполне бытовая сцена, которая оборачивается *инициацией* молодых поэтов. Прыжок во имя некоей симпатичной Наташи в Лебяжью канавку комментируется Германцевым как ритуальное действие: “крестильная купель. Увы, во имя бога не подлинного... Праздновала триумф не Наташа, а наяда этой самой канавки, ее белая лебядь. Как акт это вне критики, но как ритуальный символ - слабовато” (341).

Может быть, здесь - узловой момент смысла романа в целом. Поколение начала века (через Германцева как своего проводника)

совершает своего рода хиротесию, рукоположение, посвящение в сан молодых поэтов наймановского круга. В сущности, весь роман и представляет собой акт инициации нового поэтического поколения и утверждение его автором своего права на хиротесию. Это значило бы, что “спазм времени”, как говорил Германцев, кончился, и наследники по праву получили свое “блаженное наследство”.

Найман прослеживает и следующие после инициации “точки роста” своего поколения – также последовательно проецируя свой поколенческий опыт на судьбы поэтов, и не только Серебряного века. Подлинной инициацией, проверкой на взрослость и готовность к настоящей жизни в романе становятся слезка со стороны КГБ, реально поломанные судьбы: например, суд над Чертковым и ссылка Бродского. Однако автор подсчитал, что для каждого поколения существуют свои критические точки развития: “А если не война, все равно годам к двадцати пяти что-то случится: пугачевский бунт для Державина, декабристское восстание для Пушкина, революция пятого года для Блока. <...> Появляется общая судьба, общая для многих, для “всех”, она порождает особое взаимопонимание и круговую поруку <...> Наши события начались немного раньше, нам было двадцать. Разумеется, никто не думал о себе в таких понятиях, как “художник”, нас называли – “молодые поэты”. А события назывались “венгерскими” (411).

Многие вехи на пути “вообще поэта” отмечает своей судьбой Германцев: как Цветаева, он уезжает в эмиграцию, а потом возвращается на родину, затем, как Мандельштам, попадает в лагерь. Ему, конечно, не грозит расстрел, как Гумилеву или смерть в лагере, как Мандельштаму – отождествление судеб поэтов разных эпох (реальных и сочиненного) иногда представляется навязчиво-избыточным. Однако именно это отождествление и проясняет со всей ясностью творческую задачу Наймана; он с неуклонной последовательностью очерчивает контуры собственного поколения в контексте истории русской поэзии: как наследников высоких литературных и поведенческих нормы поэтов начала века.

Как результат самоопределения Найман конструирует обобщенный образ поэта своего времени. “Фигура поэта, какой она стала створаживаться и сотворяться в 70-х годах - а торжественней говоря, к концу XX века - и как она воплотилась конкретно в Бродском, была качественно новой”, создаваясь телевизионно-компьютерной ментальностью. Поэт теперь, считает Найман, представляет разом за всю поэзию. “Поэзию Маяковского нельзя было сделать еще и

ахматовской, а метафизическая поэзия Бродского содержала в себе достаточно потенции, чтобы, отвечая на предложение времени, стать еще и идеологической, и цинической, и формалистической, - в общем, *всей*, какая есть. Те поэты были *великими* не по причине занимаемого пространства, а из-за тяжести индивидуального вещества. <...> Теперь за *всем* можно было обращаться к одному. <...> При нажатии на пульте кнопки “поэт” на экране появлялся он; других надо было вызывать по многоступенчатым вторичным программам. <...> Некоторая часть Бродского казалась создаваемой не только им, а и самим местом, которое он занимал” (563-564). Фигура поэта, по Найману, сменяется *пространством поэта*. Говоря иными словами, *имиджем поэта и его культурной ролью*.

Здесь примечательно то, что образ современного поэта Найман дает не через его поэтическое слово, а через описание *творческого поведения*. И этим он, с одной стороны, повторяет характерную для начала века жизнестроительные концепцию, а с другой – довольно точно нащупывает и современные тенденции в формировании представлений о поэте как творца собственного образа. Современный художник создает прежде всего себя самого, “собирает” еще *до* и *для* текста, но и *в* самом тексте внутренний образ “я”, проживая его как процесс, как творческое состояние.

Двигаясь к финалу романа, Найман от канонизации предшественников все отчетливее переходит к описанию культурных форм, обобщению художественного опыта своих современников.

Эпилог “Поэзии и неправды” предвосхищает результат такого самоопределения - в записях из лагерного дневника Германцева: “Что же касается нас, нас с тобой, например, или тех считанных людей, которых нам естественно называть “мы”, то наша жизнь была наиболее исторически счастливой за последние, может быть, лет четыреста. Все-таки мы прожили самый страшный, а возможно, и главный, а возможно, и конечный век – в самой существенной и центральной его стране, на чьей территории он реализовался и целиком, и в мелочах. Прожили – и не пошли вслед за мохнатым, в каком бы пышно усатом, мягко бородатом и чисто бритом виде он ни предстал. Подумай, нам *удалось* не прославить ни хищи, ни поденщины, ни лжи”. Не есть ли это счастье?” (636).

В следующем романе Наймана (впервые опубликованном в 1996 году) главной задачей становится воссоздание мифологии и поведенческого стиля его поколения.

2. «Славный конец бесславных поколений»: поиск стиля

Если в предыдущем романе Найман стремится проследить объединяющую его и его ровесников единую судьбу и утвердить свое право наследования духовных и художественных традиций Серебряного века, во втором он озабочен воссозданием, скорее, атмосферы эпохи. Автора прежде всего занимает живое порождение временем своей речи, *дискурсивный фон времени*. Ему важно передать стиль эпохи, а не ее символы, сквозящий меж жерновов истории сквозняк, *следы*, оставленные поколением.

Здесь мы встречаемся и с иной, чем в романе «Поэзия и неправда», позицией повествователя. Она не обусловлена столь прочно приобщенностью к авторитетной традиции и потому не обладает прежней непреложной определенностью. Повествователь, напротив, входит в текст с манифестом абсолютной своей ролевой неопределенности и стремлением уйти от предначертанной роли, навязанной эпохой: «неопределенность неуютна, вызывает неудовольствие, раздражение: а кто он такой? А кто ты такой? Да никто я! Нет мне места в этом мире уходящих и приходящих эпох, послевоенном, предреволюционном, эволюционном, ни в отечестве, ни в эмиграции. Но самый грандиозный парадокс, что я при этом есть. Ну давайте, чтобы не раздражать, не дразнить, пусть я буду слесарь-переводчик шестого разряда. А еще лучше буду бездельник, буду никто, это все-таки ближе к тому, что я есть, это как «ибн» и «де» в том среднем длины имени, которое я ношу. Но даже это будет помехой правде» (18).

В такой позиции сквозит боязнь *чужого* завершающего слова, как говорил Бахтин - «последнего слова о себе самом». Найман предпринимает попытку рассказать о поколении и себе самом как будто бы с чистого листа, своими собственными словами. «Это не мемуары. Это не вспоминаешь и никогда не вспоминал, это сразу дано тебе не на память, а в знание. «Шум времени», «Охранная грамота» - не воспоминания. Когда передаешь это голосом, в разговоре, - текст один; когда записываешь - другой. Разные тексты абсолютно тождественного содержания». (11). Установка на устную речь здесь призвана продемонстрировать органичность, естественность, искренность, неофициальность и неангажированность авторского слова.

В определении жанра Найман обращается к авторитету А.Ахматовой. Она, по свидетельству самого же автора, называла «пластинками» рассказы о собственной жизни, которые хочется

рассказывать снова и снова, и “... ничего к этому уже не прибавится, только толкования и стилизации” (10). У каждого таких историй к концу дней останется считанное число, двадцать или двести.

Прообразом такой истории Найману видится надпись на могильной плите родителей. “В работе памяти есть подобный механизм. Вместо бывшего, жившего, целиком тебя захватывавшего ставишь плиту, выбиваешь на ней имя - два-три слова, одно-два числа, в которых все-все закодировано, все случившееся, во всех самых мелких подробностях жизни... И, давая бывшему название в двух-трех словах и числах, исходишь из того, что каждый раз, как увидишь их на этом камне, вернется в с е, что было. Но ни отец с матерью никогда не появляются, ни что было и ушло. Потому нам так хочется, и необходимо рассказывать одно и то же снова и снова. В первый же раз, как, выйдя к камню, узнаешь, что живое прошлое невосвратимо, начинаешь лихорадочно собирать осколки, оттиски бывшего на настоящем, приводить их в порядок, ближе всего соответствующий исчезнувшему живому. Отныне это - новое, многословное имя того, что когда-то прекратило быть” (9-10).

Тут писатель сообщает нам код собственного письма. Именуя события жизни, разворачивая имя в историю-“пластинку”, вырастающую из двух-трех слов и дат, он строит свою собственную историю о времени и поколении, альтернативную официальной. Воспроизведение “пластинок” - идеальный способ обретения повествовательной идентичности: в рассказывании происходит повествовательная идентификация, самообнаружение себя в истории - а это, кажется, и есть главная жизненная, человеческая потребность Анатолия Наймана. В нем поколение обрело своего летописца.

Истории Наймана нанизаны на сюжетный стержень автобиографии - испытанный повествовательный каркас “детства - отрочества - юности” (в первом романе преобладала литературная биография поколения). Однако здесь важно именно то, что биографическое повествование дробится на отдельные истории. Скажем, школа - это история о фронтовике-учителе, державшем в полном повиновении хулиганистый класс послевоенной мужской школы своими необыкновенными, как у Шахразады, тоже историями о великом супермене по имени Три-котелка: “комбинацией Геракла, Гарри Гудини и Волшебника Изумрудного Города” (49). Химфак университета представлен историей поездки в колхоз, армейская карьера - байками о тупых военных, работа в детских журналах - историей совместного с Бродским путешествия по Крыму...

Чем дальше, тем больше обнажается повествовательная конструкция *рассказывания*, обнажается в метатекстовых комментариях автора сам прием. “Чтобы отвязаться наконец от ненужного нам, не имеющего отношения к нашему рассказу, но экзотического, согласитесь, сюжета <...>, приведем апокриф, широкой публике известный как независимый анекдот, ничьих имен не упоминающий” (99). Сведение достоверного биографического рассказа к обобщенному и безымянному *апокрифу и анекдоту* – соответствует авторской логике: чем дальше, тем больше Найману становятся важны именно рассказы, повествование, а не факт или документ. Детали повествования и сам сюжет мотивируются уже не столько собственно референцией текста или логикой его композиции, сколько потребностями *выразительности* истории: “Сходство Збарского с жирафом бросалось в глаза; чтобы продолжить параллель, пусть Мессерер будет похож на коала” (99).

Не История, но истории формируют дискурс и предполагают адресат разговора о литературе. Задан тон дружеского “трепа” о сугубо частной жизни, в которую входит и литературное творчество. И у Наймана, и в сотне других литературных мемуаров, волной захлестнувших современную словесность (в “Трепанации черепа” С.Гандлевского, “Мне скучно без Довлатова” Е.Рейна, “Автобиографических анекдотах” Б.Окуджавы и многих других) этот дискурс означает как будто бы альтернативное официальному приватно-обыденное литературное пространство и определяет тональность разговора о писателе, лишенную какой бы то ни было выпренности. В сущности, тексты такого рода действительно признаны найти новый стиль “искусства жить” и новый стиль повествования об этом искусстве.

В целом этот роман Наймана отличается от “Поэзии и неправды” тем, что в нем нет драматизма *непризнанного* поколения. Здесь отчетлива отчасти даже победительная интонация рассказчика, принадлежащего к поколению, уже состоявшемуся, обретшему славу. В частности, и в лице своего главного поэта: “Фигура Иосифа Бродского не просто напрашивается на роль главной в книге, названной “Славный конец бесславных поколений” и сосредоточенной почти целиком конкретно на его поколении, - она представляется фундаментом и одновременно шпилем всей ее конструкции” (233). (Это действительно кажется естественным не одному Найману – подобную же роль играет фигура Бродского в воспоминаниях других его современников). Литературная судьба Бродского (охарактеризованного Найманом, как можно было

ожидать от современника, вполне противоречиво и вместе с тем вполне выразительно) действительно увенчивает историю некогда бесславного поколения и служит безусловным свидетельством его состоятельности.

Впрочем, вектор движения поколения определяет все-таки прежде всего путь самого повествователя. Завершающая роман глава “Вера и отчужденность” посвящена воцерковлению самого А. Наймана, описанному в соотнесении с историей ушедшего и от литературы, и от мирской жизни, известного в 1950-1960-е годы поэта Станислава Красовицкого, прозрачно зашифрованного инициалами.

Может быть, только здесь, в главах, связанных с религиозным самоопределением автора, роман утрачивает легкую полуанекдотическую (вяловатую и опасную в своей инерционности) стилистику и приобретает тон искреннего личностного переживания. В последней главе литературные записки перерастают в серьезное повествование о вере и духовном самопознании, и роман, несколько запоздало, приобретает целостность, обеспеченную единством и подлинностью авторского опыта.

Соседство опыта литературы и веры (особенно когда речь идет о православии) – вопрос чрезвычайно сложный. Это сознает и сам А. Найман. Собственно воцерковление не может прямо влиять на текст, а опосредованные отношения веры и творчества Найман, как и другие современные авторы, обходит целомудренным молчанием. Этот фактор самоопределения писателя в современной литературе становится все более существенным. Но обсуждать его в рамках настоящей работы представляется пока (вслед за самими художниками) и неуместным, и преждевременным.

На самой последней странице романа, однако, тема веры и тема литературы вдруг сходятся прямо и непосредственно – в осмыслении изгойства. “Думаю, что это наилучшее определение человеческого существования вообще. Изгойство – судьба человека. Как ни объединяйся в группы, как ни держись “своих”, рано или поздно ты будешь изгнан из общества, потому что на миллиметр отклонился, потому что заболел, не приносишь прежней пользы, постарел, потому что умер. Не объединяясь и не держась – тем более. Поэт – изгой; это по определению, это общее место. К.С. стал священником <...> Содержание его жизни после отказа от поэзии – христианство. Но метод жизни – она, поэзия. Изгой – это поэт среди литературы, это не-член секции поэзии в компании ее председателей и секретарей. Это не еврей среди евреев, не русский среди русских – презренный “выкрест” для тех

и других. Для него нет утешения, кроме единственного, - что был уже до него *один такой*, и это был Бог, Он Самый” (316) (Курсив Наймана – М.А.).

Подобный поворот к теме изгойства, на первый взгляд, кажется неожиданным для литератора, охотно писавшего о судьбе целого поколения. Однако этот поворот нашел продолжение и в следующих произведениях писателя.

3. “Б.Б. и др.”: портреты литературных поколений

Если в романе “Поэзия и неправда” устанавливалась литературная генеалогия генерации, к которой принадлежит автор, а в романе “Славный конец бесславных поколений” описан стиль жизни “бесславного” поколения и история его литературного реванша, то “Б.Б. и др.” - роман еще более “поколенческий”: в том смысле, что эта проблематика в нем становится главной. Кроме того, этот роман, посвященный судьбе представителя *следующего* литературного призыва, моделирует оценку поколения извне, со стороны младших современников.

С самого начала образ главного героя, Б.Б., при всей его прототипичности, дан как “собираТЕЛЬный”. В противоположность герою Р.Музиля, это “человек *из* свойств”, заимствованных у других людей за неимением своих собственных. Теперь читатель имеет дело не столько с суммарной биографией, как в случае с Германцевым, но с суммарным характером; Б.Б. - представитель поколения, но как будто искусственно выведенный. (Германцев же в этом романе – рассказчик в полном смысле этого слова: он рассказал то, что Найман записал на магнитофон. Таким образом, читатель снова встречается и с Найманом-персонажем).

Герой поначалу объявляется именно типом, собравшим в себе свойства, привычки, приключения поколений 60-70-х: библиофильство, перетекшее в спекуляцию на книгах, иконах, музыкальных инструментах, тягу к восточным практикам, вполне профанно обернувшуюся тривиальным оздоровлением, особой диетой, замороженной йогой, авантюризм, путешествия в Крым... “Он нас любил, и он у нас учился тому, в чем и как это выражается. Он и вообще нам подражал, в стиле поведения, больше, чем кому бы то ни было, а из нас больше всех Бродскому - совсем уже наркотически, зеркально <...> в него Б.Б. влюбился”³¹ (зеркальность проявилась уже и в удвоении первой буквы имени в инициалах героя).

В начале Б.Б. противопоставлен наймановскому поколению как носитель начала нетворческого, начетнического, рассудочного, бездуховного и бездушного, мертвого – началу творческому, плодотворному, духовному и живому: абсолютно расчетливый, манипулирующий людьми (с его точки зрения “это придавало их жизни хоть какое-то содержание”), холодный (“ледяной”, как определил якобы Харджиев). Б.Б. только бледная тень старших: “как младший компаньон, который сам, положим, не спяет, не склепает, мотор не запустит, но зато лучше знает место цену и спрос на спаянное, склепанное, запущенное” (ББ, 25).

Черты Б.Б. подаются как характерные и определяющие литературное поколение 1970-х годов. Автору важно подчеркнуть утрату подлинно творческого начала, свойственного его поколению и возобладание “книжности” и сухой умной расчетливости младших: “В 70-е годы творческая компонента интеллектуально-культурной жизни ушла в тень, на передний план вышла исследовательская. Литературу, живопись и музыку продолжали писать по инерции, иногда восхитительно писали, например “Москву-Петушки”, но определяющим сделалось писание об искусстве: обнаруживали его общие принципы, методы и механизмы в его разных, “далековатых” <...> произведениях, приводили их к более или менее общим знаменателям”. Первенство перешло от *сочинителей* к *университетским*, от знаний эмпирических к книжным (ББ, 31).

Критиков, писавших о романе, поразили “чичиковские” способности героя, его “предпринимательская” деятельность вокруг книг и вообще вокруг своей профессии. Однако сугубая чуждость Б.Б. поколению Наймана, проявилась не столько в этих его способностях, сколько шире – в отсутствии как романтических идей служения литературе, так и ироничности предшественников.

Чуждость Б.Б. товарищам Наймана с предельной ясностью выражена и в изображении искаженной (модными увлечениями) телесности. Это как будто бы только эпизод, но он, равно как иные развернутые эпизоды, касающиеся, например, безумной поглощенности Б.Б. идеями здорового питания, демонстрирует принципиальную разноприродность двух поколений. Искусственная “вывернутость” тела знаменует неправильность, искаженность нового (для повествователя) образа мысли и стиля жизни. При этом специально подчеркивается дистанция, остраненность здорового взгляда “непосвященного” наблюдателя.

“На взгляд непосвященного, ноги, торчащие из-под мышек, и руки - из ягодиц, выглядели этаким специальным, цирковым, средневековым уродством: ногами вместо рук, руками вместо ног или, если угодно, подмышками и ягодицами, поменявшимися на теле местами. Так же противоестественно укорачивалось, складываясь, тело - на локоть, на голень, вдвое, вчетверо. Попривыкнув, непосвященный начинал различать связь уродства внешнего с внутренностями, которые сами по себе отнюдь не уродливы, но представленные вовне, лишенные природного покрова, предназначенного их скрывать, шокируют так же, как уродство, - наподобие глубоководного чудища, извлеченного на берег. Привыкание, однако, само по себе есть посвящение, так что различал связь исковерканного тела с внутренними органами уже первично посвященный... Со временем деформированное тело начинало выглядеть всего только функцией от внутренностей, снарядом для их тренировки, самодельным и потому неуклюжим, всего только мешком, дико скроенным вокруг заднего прохода, прямой кишки, мочевого пузыря, печени, желудка, горла <...> Так представлялось, повторяю, не посвященному в существо дела сознательно, не прошедшему, так сказать, инициации. Прошел ли ее Б.Б., не могу ни подтвердить, ни отрицать” (ББ, 53).

Примечательно здесь новое обращение к теме инициации. Приобщение к сакральным ценностям для нового поколения связано с малопонятным, но подчеркнуто телесным ритуалом.

К новой культурной реальности повествователь относится, как поначалу представляется, вполне враждебно: интерпретация занятий Б.Б. сводится главным образом к идее *выворачивания внутреннего во внешнее* и элементарного переворачивания с ног на голову: “переход к окончательной доктрине телесности - <...> продолжительное содержание (прямее было бы сказать - держание, но нет такого слова) организма в перевернутом - вверх ногами, вниз головой - положении” (ББ, 53).

Однако постепенно признаки агрессивной телесности и предельной овнешненности - приобретают иной смысл. Торжествующая телесность выдает, в конечной интерпретации автора, и большую степень свободы. Область телесного, как материального и вообще частного интереса легче уходит от властного контроля. Такое “современное тело”, если верить М.Фуко, “послушно” не власти, но воле и желанию³². Воля к телесному наслаждению, как и лихорадочная коммерческая активность Б.Б., не принесшая ему процветания, скорее имеет целью “ускользание” от власти в сферу собственной независимости.

Так, исподволь, герой приобретает симпатии автора. На глазах читателя он превращается в самостоятельную, живую, страдательную фигуру, уходит от предначертанного ему вначале пути развития; и, скорее всего, это диктуется не столько реальной судьбой прототипа, сколько художественной логикой развития литературного характера: “постепенно становилось все яснее, что не являясь собой, просто потому, что *себя* как такового не было, Б.Б. отнюдь не хуже, не злее - не говоря уже, не глупее - тех, кто были *самими собой* (ББ, 59). Расчетливо-механистическая кипучая деятельность Б.Б. поддается уже “органическому”, натурально-природному объяснению, в нее вмешивается сама жизнь.

Все это становится возможным прежде всего потому, что повествователь преодолевает ограниченность собственного видения. Осознание “человечности” Б.Б. вложено в уста Наймана-персонажа, обнаружившего после ареста Б.Б. зияющую пустоту его отсутствия: “И чем я таким замечательным был занят, чтобы так стервенеть на Б.Б. за то, что он меня отвлекает <...>? И ты видишь, его нет – и на него меньше человечество нами, нашими стишками и мыслями интересуется. А на него меньше – это не на количество счет, а на существо. Так интересны, как ему, - так вещественно и житейски, обиходно, привычно никому мы не интересны. И точно: нет его, и вся наша литература, история, поколение – не то чтобы их совсем нет, но ведь, согласитесь, подвляли, приуныли” (ББ, 76). “...При нем мы все были милые, а он при нас – чудовище... мы без него вообще-то где? <...> Без бебе мы – и дыр, и пыр, и проч, и проч, и хыр, и мыр, и му” (ББ, 78).

Судьба Б.Б. переворачивает с ног на голову устоявшиеся представления его современников о себе самих. И это (обратное для Наймана-персонажа) “переворачивание” уже отнюдь не телесного свойства: “Как черное и белое на недодержанном стеклянном диапозитиве под определенном углом падения света вдруг меняется местами, весь прежний порядок и содержание отношений, равно как и наполнение отдельных фигур и позиций, перешли в негатив” (ББ, 71).

Б.Б. теперь как “образец человеческого в пространстве бесчеловечного” в своей определенности даже противостоит большинству человечества вообще, неспособному к поиску и пониманию *собственной идентичности*. Человек, замечает автор, закрыт для самопонимания либо растворенностью своей в толпе, либо ложной идентификацией с готовыми персонажами времени: “...никто не хочет быть собой, не знает как, не хочет знать. Не хочет знать, кто он,

именно он. Это в толпе, в человечестве. А дома - как часть человечества - с той же силой, с какой не хочет этого знать, он хочет быть, как вон тот - чемпион мира, звезда экрана, нобелевский лауреат. Чем не Б.Б. - с той разницей, что бедняга Б.Б. и хотел бы быть собой, да не мог” (ББ, 59).

Отсутствие привычных (повествователю) человеческих свойств выводит Б.Б. в как будто бы неозначенное, принципиально чистое, то есть *неролево* пространство, где он позволяет себе быть собой. Найманом-героем произнесено последнее слово: Б.Б. - Поэт. “Не в нынешнем духе, а в духе Вийона, нищего и каторжника...” (ББ, 77).

Таким образом, в каждом из трех наймановских романов дан заверченный концепт поэта: в “Поэзии и неправде” это поэт как “пространство поэта”, суммарный идеальный образ, который заместил Бродский. В следующем романе Бродский становится реальной *фигурой* с человеческими неповторимыми чертами. Нищий-каторжник Вийон в “Б.Б. и др.” явно противостоит Бродскому, вокруг которого сформировался уже вполне величественный ореол гения-изгнанника. Найман, утвердивший в предыдущих книгах систему распределения ролей в своем поколении - свою таксономию, противостоящую официальной, в образе Б.Б. обращается к образу “проклятого” поэта-изгоя. В сущности, это знаменует завершенность образа его поколения: Б.Б. его замыкает собою извне³³.

Изгойство, как и “андеграундность”, - все тот же, тяготеющий к маргинальности и периферийности, топос русской культуры. Для Наймана, наследующего ценности поэтов-изгоев начала века, эта роль поэта остается единственно предпочтительной. Бродский же для него перестает быть “достаточно изгоем” - требуется новый образ поэта, соответствующий избранному канону.

Современники, однако, увидели в Б.Б. весьма неприятную карикатуру. Вокруг наймановского романа разразился громкий литературный скандал, к которому стоит присмотреться особо внимательно. Ведь в контroversной, конфликтной ситуации ярче всего выявляется столкновение разных культурных языков-кодов. А именно такое столкновение, контroversа, и характеризует российскую литературную ситуацию 1990-х годов - время культурного взрыва.

Суть конфликта состояла в следующем. В романе Наймана его оппоненты увидели плохо скрытые черты прототипа - Михаила Мейлаха, филолога, сына известного советского ученого-литературоведа. Сначала отозвался критик и даже в прошлом ученик старшего М.Мейлаха М.Золотонос (статья, иронически названная “Роман друга”, была

опубликована в “Московских новостях”³⁴). Затем на защиту семейной чести встал сам предполагаемый прототип (письмом в журнал “Звезда”), назвавший роман Наймана злобным пасквилом³⁵. Сердитой репликой - “Когда Молчалин разговорился” - ответил некогда близкий кругу Наймана Михаил Ардов³⁶. Не смолчал “ужасное дитя” сегодняшней критики младший современник автора В. Топоров, отозвавшись статьей с красноречивым заглавием - “Поэтика сплетни”³⁷. Бывшие друзья (М.Мейлах, М.Ардов) обвиняли автора в злостной клевете, критики (М.Золотоносов и В.Топоров), хорошо знавшие семью Мейлахов, напротив, заявили о точном сходстве персонажа с прототипом, язвительно акцентируя “непорядочность” А.Наймана, жестоко обнажившего отнюдь не благостные черты собственного друга (а Найман был - это “был” подчеркнул в своем гневном письме Мейлах - даже крестным отцом его детей).

На первый взгляд этот конфликт представляется вполне понятной реакцией обиженного прототипа и его друзей - дело в литературе вполне обычное. На самом деле это так и не так. Текст этот вошел в противоречие со многими установками оппонентов. Ведь смыслопорождающая структура асимметрична: адресат приписывает сообщению и адресанту собственные смыслы. Если воспользоваться - для краткости - семиотической терминологией, можно представить эту ситуацию как разрушение привычных отношений и на уровне знаков, и на уровне кодов.

Начнем с М.Мейлаха. Его позиция, кроме личной обиды, объясняется приверженностью традиционной культурной парадигме. Мейлах оценивает текст наймановского романа с точки зрения *референции*, отношений с “правдой жизни”. Между тем современная писательская мемуаристика, что мы уже отмечали, отказывается, как правило, от обязательств достоверности. Здесь необходима читательская поправка на вымысел, условность, игру – о ней-то и не желает помнить задетый за живое прототип.

М.Ардовым, кроме соображений исторических и этических, руководили мотивы, условно говоря, конкурентные. Будучи литератором того же круга и автором воспоминаний, он претендует на собственную, единственно для него верную символизирующую интерпретацию. Для него, таким образом, в наймановской трактовке не совпадают знак и означаемое, денотат – то есть его полемика носит характер семантический.

М.Золотоносов и В.Топоров как критики сразу уловили оксюморонное столкновение разных культурных кодов: уже названиями своих статей они подчеркивают, что Найман означает литературное поле через код нелитературного, частного (“Роман *друга*”) и наоборот, что приватные, частные отношения автор кодирует через литературу (“*Поэтика сплетни*”).

Читатели же воспринимают героя как сугубо литературный персонаж, текст - как художественное повествование. При размещении текста в литературном ряду, в котором роман - в более спокойном будущем, после культурного взрыва - и займет свое место, полемика вокруг романа будет выглядеть полемикой сугубо литературной. А сами романы, оторвавшись, остыв от горячей современности, станут собственно литературными текстами: ведь мало кто сегодня вспоминает бытовую, биографическую и социально-культурную подоплеку, например, повестей М.Кузмина.

Но сегодня прагматика этих текстов иная. История описанного литературного скандала отчетливо демонстрирует характер новой культурной парадигмы, качество происходящих в современной литературе прагмасемантических сдвигов, сказавшихся даже и в далеком от модернистских или постмодернистских экспериментов тексте Наймана: перемену отношений между документом и вымыслом, литературой и бытом, наукой и литературой и т.д. В.Руднев нашел удачный, на наш взгляд, образ для описания отношений текста и реальности в литературе второй половины XX века: “...Соотношение языка и реальности строится во второй половине XX века наподобие ленты Мебиуса: внутреннее незаметно переходит во внешнее, а внешнее - во внутреннее. Текст и реальность соотносятся не как проекция художественного языка, интенционального по своей природе, на экстенциональный язык, описывающий реальность, но как сложный перепутанный клубок, в котором языки разной степени интенциональности переплетаются подобно тому, как в обыденной речевой деятельности переплетаются эстетические и неэстетические начала: шутка и анекдот соседствуют с приказом и ссорой, розыгрыш - с обманом, рассказывание снов - с чтением докладов”³⁸.

Возможно, столь резкое отношение современников к роману Наймана объясняется еще их протестом против предложенных им групповых и персональных идентификаций, у оппонентов Наймана - явно иные представления о символах собственной идентичности.

Анализ текстов А.Наймана позволяет выявить целый ряд актуальных сегодня в литературе “типов идентичности” (термин П.Бергера и Т.Лукмана³⁹). Писатель актуализирует и тип художника, наследующего жизнестроительные стратегии начала XX века; и тип “вообще-поэта”, который для массового сознания должен соответствовать стереотипным представлениям о заведомой гениальности и драматической судьбе, и тип поэта-дервиша. Многообразие образов поэта – знак специфического характера персональной идентификации в современной социокультурной ситуации – “плавающей” идентичности⁴⁰. Сейчас общество (и писатели, и литература) опробуют различные роли, идентификационные модели, “жизненные стили” (термин М.Вебера). Социологи называют такую ситуацию “стилевым промискуитетом”⁴¹, подразумевая под этим непостоянство субъектов в выборе жизненных стилей, когда переидентификация происходит часто и легко. В ситуации кризиса персональной (и национальной) идентичности сама устремленность писателей к конструированию роли поэта, “фигуры поэта”, как говорит Найман, весьма показательна: она знаменует поиск новых символов идентичности и жизненного стиля. (Г.Зиммель определяет жизненный стиль как “таинственное тождество формы внешних и внутренних проявлений”, которое возникает из человеческого стремления к обретению идентичности, то есть стремления “стать законченным целым, образом, имеющим собственный центр, посредством которого все элементы его бытия и деятельности обретали бы единый и объединяющий их смысл”⁴²).

Опыт А.Наймана интересен также и тем, что автор актуализировал важную (как необходимый контекст) для проблемы персональной идентификации, но не только для нее проблему поколений. Здесь писатель нащупал одну из принципиальных и болевых точек развития современной отечественной культуры вообще.

4. Проблема поколений и литературная ситуация 1990-х годов

Проблема поколений в советской культуре нередко оказывалась болезненной прежде всего потому, что была вынужденно непрявленной. Дорога молодым и почет старикам охотно предоставлялись разве что официальной риторикой. В жизни все обстояло неизмеримо сложнее, а в литературе смена поколений бдительно регламентировалась: требовалось почти механическое

воспроизводство идеологически надежных писательских кадров. Поколенческая стратификация литературы поэтому подвергалась значительной нивелировке. Б.В.Дубин справедливо связывает характерную недифференцированность российского культурного сообщества со специфическими отношениями интеллектуальных элит и власти: “Не обладающее автономией литературное сообщество лишается тем самым структурной сложности и символической “глубины” (разнообразных способов воображения, включая память). Оно как бы “сплющено”, “уплощено” грузом идеологии, а потому плохо конденсирует и удерживает время (сложную систему горизонтов и уровней самоотнесения, именно в силу этого несводимого к “музею”. Со временем образовавшийся за несколько поколений затор оттесненного, вычеркнутого, замолчанного, отложенного и т.д. прорывается единовременным разовым выбросом накопленной социальной массы”⁴³.

О.Мандельштам нашел поразительную метафору, обозначившую подобные состояния культуры. В статье “Пшеница человеческая” он писал об эпохах, когда “амбары полны зерна человеческой пшеницы, но помола нет, мельник одряхлел и широкие лапчатые крылья мельниц беспомощно ждут работы”. Проблема состоит в том, что, по Мандельштаму, “всякий мессианизм” гласит примерно следующее: только мы хлеб, вы же просто зерно, не достойное помола, но мы можем сделать так, что и вы станете хлебом”⁴⁴.

Несколько литературных поколений в Советском Союзе были истреблены, задержаны или вытеснены “владельцами амбаров и закромов” из жизни не только литературной. Л.Я Гинзбург с горечью писала о том, что биография ее поколения - “уж очень не по своей воле биография”, поскольку она сложилась “из чередования страдательного переживания непомерных исторических давлений и полуиллюзорной активности”⁴⁵.

Потому внимание и литературного, и научного сообщества к проблемам существования, смены и укоренения в истории литературных поколений, проявившееся в 90-е годы, знаменует важный шаг в самосознании современного человека.

Разумеется, речь идет о поколении не в биологическом смысле. В современной гуманитаристике поколение определяется общим историческим опытом, общественным положением представителей поколения⁴⁶. Формируются и более тонкие различия в понимании внутренней структуры поколения. Карл Мангейм в своей чрезвычайно

ценной, на наш взгляд, работе о проблеме поколений предложил плодотворное понимание подгрупп в составе поколений, формирующих собственные энтелехии – поколенческие стили⁴⁷. С учетом этих градаций писательские размышления о поколениях можно рассматривать именно как факты самосознания отдельных поколенческих подгрупп, реализовавшихся в культуре наиболее активно (как, например, “эстрадная поэзия” 1960-х) или “подавленных” эпохой (как в начале своего пути наймановское поколение или писатели андеграунда).

Важнее всего, однако, сама воля современного художника (да и любого человека вообще) к осмыслению судьбы своего поколения и потребность в самоидентификации именно в рамках поколения. Современный французский историк Пьер Нора в статье “Поколение как место памяти” справедливо заметил, что “поколение решает квадратуру круга всякой демократии, оно превращает навязанное - в выбранное, простую данность рождения – в требуемое право на существование. В наши дни это, возможно, единственный способ быть свободным, продолжая хоть чему-то принадлежать”⁴⁸.

Рефлексия художников по поводу проблемы поколений свидетельствует о том, что, наконец, снова заработала “духовая печь истории”, ждущая ту самую “пшеницу человечества”. Литературные поколения, имеющие надежду не задерживаться в состоянии не востребованного “зерна”, осознали само наличие литературной демографии, приобрели своего рода поколенческую чувствительность. Это афористически точно зафиксировал А.Генис: “С некоторых пор я стал замечать, что в книге меня больше всего интересует возраст автора. Если меньше, чем мне, - читаю со злорадством, если больше – с сочувствием, если столько же – с пониманием”⁴⁹.

То, что поколенческая стратификация стала действенным фактором литературного процесса, непосредственно отражается в литературе. Все чаще мемуарные романы, романы о литературном быте сосредоточиваются именно вокруг проблемы поколений. Например, “Свидетельства и догадки” И.Смирнова структурированы согласно этой логике: “Старшие”, “Сверстники”, потом диалоги с более молодыми современниками. Автор в конечном счете определяет свою цель как “реконструкцию скелета поколения по отдельным костям”, и она представляется как его собственная экзистенциальная и онтологическая задача: поколение, по его словам, – “главная эквивалентность”, что соединяет человека с миром⁵⁰.

В следующей главе нашей работы мы обратимся к текстам авторов, принадлежащих к следующим литературным поколениям, 70-х и 80-90-х годов. Для них поэтика поведения, бесспорно, становится *способом самоопределения*. Поэтому наше внимание и будет сосредоточено главным образом на проблеме литературного поведения.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Бродский И.А. Стихотворения. Таллинн, 1991. С.7.

² Лотман Ю.М. Беседы о русской культуре: Быт и традиции русского дворянства (XVIII – начало XIX века). С-Пб., 1998. С.387.

³ Лотман Ю.М. О русской литературе: Статьи и исследования (1958 – 1993). С-Пб. 1997. С.776.

⁴ В последнее время сформировалось понимание писательских мемуаров, или в иной, синонимической, терминологии – воспоминаний писателей – как отдельного жанрового образования. “Если мемуары писателей представляют собой самостоятельный жанр, то они должны встречаться в творчестве писателей наряду с другими, равнозначными им жанрами, например, такими прозаическими формами, как роман, повесть или рассказ. Тем самым мы признаем, что мемуары писателей строятся по тем же законам, что обязательны для художественной литературы в целом” (Колядич Т.М. Воспоминания писателей. Проблемы поэтики жанра. М., 1998. С.6)

⁵ См. Краткая литературная энциклопедия. Т.4. С.759-761.

⁶ Рейн Е. Призрак в коридоре. Опыт фантастических воспоминаний // Новый мир. 1998. № 3. С.78-110.

⁷ Мемуары на сломе эпох // Вопросы литературы. 1999. № 1. С.3-34.

⁸ Там же. С.20-21.

⁹ Смирнов И.П. Свидетельства и догадки: Новые записные книжки. С-Пб. 1999. С.5.

¹⁰ А.Найман включает свои книги в ряд, который составляют, по его определению, “Былое и думы”, “Житие протопопа Аввакума”, “Детство. Отрочество. Юность”, “Шум времени”, “Хранитель древностей”, а также “Колымские рассказы” и “Меньше единицы”. “Традиция этого жанра, - пишет он, - как известно, имеет еще античные корни, он никогда не исчезал из литературы и время от времени достигал самого высокого уровня вплоть до, например, монтеневского. Его связь с жанром мемуаров заключается единственно в методе или в фокусе, с помощью которого автор убеждает читателя в том, что тот читает книгу “документальную”. Иначе говоря, он придает ей мемуарную достоверность”. (Мемуары на сломе эпох // Вопросы литературы. 1999. № 1. С. 30).

¹¹ Басинский П. Вымысел и Промысел // Октябрь. 1999. № 6. С.189-190.

¹² Тартаковский А. Мемуаристика как феномен культуры. // Вопросы литературы. 1999. № 1. С.44.

¹³ Малецкий Ю. Проза поэта. Роман-завязка? // *Континент*. 1999. № 99.

¹⁴ Новиков Вл. Филологический роман. Старый новый жанр на исходе столетия // *Новый мир*. 1999. № 10. С.193-205.

¹⁵ Впрочем, сам термин “филологический роман”, как отметил и В.Новиков, принадлежит А.Генису, обозначившему таким образом жанр своей книги “Довлатов и окрестности”.

¹⁶ Там же. С.14-15.

¹⁷ Там же. С.32.

¹⁸ Владимир Даль. Толковый словарь. М., 1955. Т.1. С.150.

¹⁹ Словарь русского языка Академии наук СССР. М., 1981. С.130.

²⁰ Ерофеев В. Москва-Петушки. Поэма. М., 1990. С.21.

²¹ Между тем именно П.Н.Сакулин поставил задачу “определить все элементы, из которых складывается литературная жизнь, описать весь процесс литературной жизни и истолковать его, выяснив взаимоотношения элементов и действие каузальных факторов” Сакулин П.Н. Филология и культурология. М., 1990. С.42.

²² Эти причины изучены современной наукой. См., напр., Чудакова М.О. Социальная практика, филологическая рефлексия и литература в научной биографии Эйхенбаума и Тынянова // *Тыняновский сборник: Вторые Тыняновские чтения*. Рига, 1986. С.103-131; Дубин Б.В. Литературный текст и социальный контекст // *Тыняновский сборник: Третьи Тыняновские чтения*. Рига, 1988. С.236-248.

²³ Современная социальная теория: Бурдьё, Гидденс, Хабермас. Новосибирск, 1995; Вебер М. Образ общества. М., 1994. В литературоведческих работах, методологически опирающихся на эти теории, литература рассматривается как специфическое, но вместе с тем рядоположенное другим единое социологическое пространство - со своими правилами функционирования, своей иерархией, своими кодами. В России подход к литературе как социальному институту систематично и последовательно разрабатывают Б.Дубин и Л.Гудков. Не менее актуальным для изучения проблем литературного быта представляется привлечение методологии исторических исследований так называемой “Школы анналов” - М.Блока, Ф.Броделя, а в отечественной науке - близкие по направленности работы А.Я.Гуревича. Названные авторы резко порывают с традиционной историографией событий в пользу изучения так называемой “структуры повседневности”, истории ментальностей (Фуко называет их эпистемами).

²⁴ В этой области особо плодотворными представляются идеи Б.В.Дубина, предложившего аналитическую матрицу значений “быта” для исследователей литературы и искусства. Он предлагает рассматривать быт как 1) совокупность жизненных обстоятельств литератора, писательской группы, как предмет социальной, экономической и др. истории, в том числе. истории литературы, включая “биографический подход” 2) Быт как набор специфических коммуникативных ситуаций, которые исследователь в конечном счете ставит в

связь с поэтикой данного текста, автора, группы, направления. При этом или “быт” наделяется качествами источника либо стимула текста, группы текстов, манифестов и др., или действительность в глазах исследователя, напротив, “подражает литературе”, “ведет” себя как модель. 3) Литературный быт как прямую тему литературы, предмет ее изображения – ср. очерки нравов, автобиографии, романы с “ключом”. 4) Быт как особую точку зрения на литературу – “прозаическую”, “повседневную”, противопоставленную, с одной стороны, героико-мемориальной, панорамной оптике музеев, юбилеев и вершин (классицистской “истории генералов”, по Тынянову), а с другой – индивидуальному и уникальному романтическому прорыву “гения”, “проклятого поэта” к истине, смыслу, целому” (Дубин Б.В. Сюжет поражения (Несколько общесоциологических примечаний к социологии успеха) // Новое литературное обозрение. № 25 (1997). С.120-130). О подходах к изучению современного быта см. подробнее в нашей статье: Литературная жизнь, литературный быт, литературный стиль // XX век. Литература. Стиль. Екатеринбург, 1999. Вып. IV. С. 238-247.

²⁵ Лотман Ю.М. Беседы о русской культуре. Быт и традиции русского дворянства (XVIII – начало XIX века). М., 1994. С.209.

²⁶ Найман А.Г. Славный конец бесславных поколений. М., 1999. С.303-304. Далее при ссылках на это издание в тексте в скобках указывается номер страницы.

²⁷ См., например: Бродский И.А. О Марине Цветаевой // Новый мир. 1991. № 2.

²⁸ Глэд Д. Беседы в изгнании. М., 1991. С.126.

²⁹ Абельс Х. Интеракция, идентичность, презентация. Введение в интерпретативную социологию. С-Пб., 1999. С.26.

³⁰ Рикер П. Поэтика, герменевтика, политика. М., 1996. С.27.

³¹ Найман А. Б.Б. и др. // Новый мир. 1997. № 10. С.26. Далее в тексте при ссылках на это издание будет указываться в скобках после цитаты аббревиатура “ББ” и номер страницы.

³² Фуко М. Воля к истине: по ту сторону знания, власти и сексуальности. М., 1996. С.273-275.

³³ Следующее произведение А.Наймана - рассказ “Человек из тоннеля” - отчасти продолжает тему. Но скорее, это шаг от судьбы поколения в сторону судьбы конкретной личности и характер здесь меньше претендует на фактические, мемуарные основания. К слову, “человек из тоннеля” - тип, несущий характерный признак времени, стратегии “подпольного” поведения, характерной для многих современных литераторов, унаследовавших прежние поведенческие стереотипы (Германцев в финале романа Наймана тоже аттестуется рабочим метро). Эта символически пространственная прикрепленность героя на самом деле обнаруживает его, героя (а также его создателя), временную укорененность, принадлежность 70-80-м годам.

³⁴ Золотоносов М. Роман друга // Московские новости. 1998. 25 января – 1 февраля (№ 3) С.28-29.

- ³⁵ Мейлах М. Письмо в редакцию // Звезда. 1998. № 1. С.236-238.
- ³⁶ Ардов М. Когда Молчалин разговорился // Кулиса НГ. Ноябрь 1997. № 1.
- ³⁷ Топоров В. Поэтика сплетни. <http://www.ru/journal/ist-sovr/98-07-23/topor.htm>
- ³⁸ Руднев В. Прочь от реальности. Исследования по философии текста. М., 2000. С.65.
- ³⁹ См. Бергер П., Лукман Т. Социальное конструирование реальности. Трактат по социологии знания. М., 1995. С.280.
- ⁴⁰ См. об этом: Ионин Л.Г. Социология культуры. М., 1996. С.216-219.
- ⁴¹ Там же. С.195.
- ⁴² Зиммель Г. Философия денег. Цит. по: Ионин Л.Г. Социология культуры. М., 1996. С.179.
- ⁴³ Дубин Б.В. Сюжет поражения // Новое литературное обозрение. № 25 (1997). С.128.
- ⁴⁴ Мандельштам О.Э. Сочинения в 2-х т.т. М., 1990. Т.2. С.192.
- ⁴⁵ Гинзбург Л.Я. И заодно с правопорядком...” // Тыняновский сборник. Третьи тыняновские чтения. Рига, 1988. С.230.
- ⁴⁶ См. Мангейм К. Проблема поколений // Новое литературное обозрение. № 30 (1998). С.7-47.
- ⁴⁷ Там же. С.29-35.
- ⁴⁸ Нора П. Поколение как место памяти // Новое литературное обозрение. № 30 (1998). С.55-56.
- ⁴⁹ Генис А. Иван Петрович умер. Статьи и расследования. М., 1999. С.198.
- ⁵⁰ Смирнов И.П. Свидетельства и догадки. Новые записные книжки. С-Пб., 1999. С.8.

Глава II. Текст как поведение и поведение как текст (С.Гандлевский и другие)

Сергей Гандлевский стал одним из первых писателей, чья мемуарно-автобиографическая проза (при видимой условности этой характеристики: автор не скрывал, но, напротив, подчеркивал недостоверность своих воспоминаний) получила в 1990-е годы признание читательской публики и критики: за повесть “Трепанация черепа” (с непривычным подзаголовком “история болезни”) Гандлевский был удостоен Малой Букеровской премии.

Почему же именно повесть Гандлевского, далеко не первый текст о литературной жизни и быте, снискала признание читательской аудитории и заметную литературную славу?

Читателя, конечно же, подкупала подлинная интонация прямого, “нагого” слова о себе самом и своем поколении. О самых интимно близких автору (и любому человеку) вещах: о детстве, о смерти родителей и вине перед ними, о детях, о друзьях... Такое слово именно *случается* – и сам автор признавал, что случается единожды: “... я определенно не буду писать в жанре “Трепанации черепа”. Она написана криком “волки, волки”, как, помните, у Толстого. И второй раз мужики не прибегут. <...> Мне самому не захочется симулировать пафос этой вещи”¹.

Интонация прозы С.Гандлевского обещала читателю литературу, которую А.Гольдштейн назвал “литературой существования”: “Идея литературы существования не означает, что материал, положенный в основу текста, должен быть непременно документален и достоверен. Ему позволительно быть и вымышленным. Главное здесь – специфическая установка на доподлинный факт (“воспаленной губой припади и попей”) и реальное переживание. Главное – особый угол запечатленья природы и желание как можно дальше уйти от автоматизированных канонов фабульной, сюжетной, анекдотической (в старинном значении слова) литературы”. А.Гольдштейн совершенно точно определяет признак, позволяющий отделить “литературу существования от ее имитаций: “Перспектива возникает тогда, когда в интонацию невымышленного сообщения вторгается “экзистенциальная” тема, когда голос рассказчика достоверных историй обретает акустику личного опыта. Эту акустику невозможно имитировать, в нее нельзя выпраться – без того, чтобы не выдать себя на первом же эмоциональном повороте: мы имеем тут дело с очень дорого оплаченным словом, и оболы за перевозку в литературу существования (да, она неподалеку от смерти) взимаются мыслью, жестом, историей”².

Экзистенциальная тема у Гандлевского оплачена реальной близостью автора и повествователя к смерти (повесть и рассказывает, в частности, об удалении опухоли мозга), этот же опыт и многолетняя привычка к точности словоупотребления, выработанная обитанием в замкнутом андеграундном кругу взыскательных коллег по литературному цеху, обеспечили и неподменную акустику личного опыта.

Имевшая успех повесть поэта Гандлевского не осталась единственным его опытом в прозе - в 1998 году вышла книга с характерным названием “Поэтическая кухня”, представлявшая собой очерки, эссе о литературе. И параллельно с выходящими сборниками стихов была опубликована пьеса “Чтение” (1999) - первый драматургический опыт автора.

Повесть, книга очерков и пьеса Гандлевского сосредоточены на проблематике, прямо касающейся задач нашей работы: на авторском самоопределении в контексте истории. И, как у Наймана, задача персональной идентификации решается здесь в тесной связи с поколенческой идентификацией.

Своеобразная трилогия Гандлевского имеет, на наш взгляд, единый сюжет, точнее – метасюжет, который автор, очевидно, не задумывал – он сложился не в текстах, а в пространстве самой жизни и в процессе самоосознания, самоидентификации. Этот сюжет можно определить как движение: от апологии литературного быта в “Трепанации черепа” - к его онтологизации в “Поэтической кухне” (автор планировал назвать текст “Метафизика поэтической кухни” - тут значимо и само намерение, и отказ от него) – и, наконец, к пониманию тупиковости пути, исчерпанности уверенности в том, что именно в литературном быте вырабатываются новые литературные стратегии (в пьесе “Чтение”). Этот метасюжет мы и намерены проследить в настоящей главе.

Начать, конечно же, следует с первой повести.

1. Повесть “Трепанация черепа”: кодекс творческого поведения

Один из первых рецензентов повести Гандлевского, С.Костырко, предрекал ей совсем не долгую жизнь: “Исповедальная проза Гандлевского обречена на внимание и, в конечном счете, на неуспех”. Внимание, по мнению критика, было заранее обеспечено самим материалом – “быт, нравы, стиль жизни “поколения дворников и

сторожей”. Как раз тех, кто составляет сегодня нашу художественную элиту”. Скорое же забвение, считал С.Костырко, сулила ограниченность этим самым бытом: “бытийное содержание тянут на себе эпизоды, связанные с историей семьи”, трагические эпизоды смерти матери, остальное же, не бытийное, по мнению критика, выглядело мелковато, проговаривалось невнятно и порой высокопарно³. Неизвестно пока, прав ли окажется С.Костырко в масштабах большого исторического времени, но в обозримой современности именно то, что показалось ему слишком бытовым и невнятным, привлекло как читателей, так и критиков.

Жанровые особенности повести с предельной точностью, основанной на оправданно неточных по своему содержанию определениях, охарактеризовал А.Генис: “...к стихам она отношения не имеет. К прозе, впрочем, тоже. Книга с “жизнеутверждающим” названием “Трепанация черепа” относится к тому полудокументальному жанру, который требует многословных определений. Нетвердая попытка мемуара, где все имена настоящие, а события – вряд ли. Полутрезвый репортаж из прошлого. Честный, но неточный дневник, написанный задним числом за все пропущенные годы”⁴.

Документальность, мемуарность, дневниковость – все это присутствует в повести; и каждое из этих ее свойств может быть подвергнуто сомнению. Достоверность фактов - в первую очередь.

Автор, впрочем, предвосхищает упрек в недостоверности уже предпосланным повести эпиграфом из Достоевского “Я люблю, когда врут! Вранье есть единственная человеческая привилегия перед всеми организмами”. В своих интервью Гандлевский сам обозначает жанр своего текста как “байку” и “треп”: “Я записал историю, которую сотни раз рассказывал за столом, - байку”. Он прямо декларирует свою приверженность не правде, а бытовой мифологии: “Здесь достаточно много неправды, а по жанру это – треп. Если передо мной был выбор – следовать мифологической версии или рассказывать правду, я следовал той версии, которая краше, обычно мифологической, не во вред прототипам, разумеется”⁵.

Эффект достоверности достигается, однако, не точностью фактов (которую читатель не проверит), но точностью и подлинностью интонации. (Точность – вообще, наверное, главное слово, характеризующее поэтику Гандлевского). Трудно не поверить такому, например, признанию: “Мне тут тринадцатого января сделали

трепанацию черепа и удалили доброкачественную опухоль-менингиому 5–6-летнего возраста. Главной достоевской мысли там не нашли, но спустя двенадцать часов, когда наркоз выветрился окончательно <...>, меня как прорвало. Алеша, на сорок втором году я впервые со всей достоверностью ощутил, что смерть действительно придет и “я настоящий”; и все мелочи моей немудрящей жизни предстали мне вопиющими и драгоценными. Ко мне вернулись память и дар речи, и я никак не могу заткнуть фонтан. Меня осенила бессвязность фолкнеровского Бенджи, ибо я думаю одновременно обо всем, и мысли мои разбегаются, как ртуть из разбитого градусника”⁶.

Обращение “Алеша” (вероятно, адресованное Цветкову, но никак не объясняемое в тексте повести), сообщает высказыванию доверительность дружеской беседы или частного письма. “Счастливо осенившая” героя бессвязность мотивирует композиционную и стилистическую свободу повествования.

Композиция повести, однако, не вовсе бессвязна, а имеет скорее петлеобразный характер; повествование не линейно, но устроено вполне разумно и экономно. Текст, что вообще характерно для постмодернистской литературы, “успекает” даже рассказать о собственных основаниях, о процессе его создания - при развитой сюжетности и лиризме письмо Гандлевского предельно автономично (речь рассказывает о себе самой, письмо – о письме): “А мысль о Букеровской премии посетила меня минут через двадцать после того, как я впервые после больницы заправил чернилами китайскую авторучку и положил на кухонный стол кипу свежей писчей бумаги в линейку. Но не мне, Алеша, открывать тебе глаза на забавные особенности нашего ремесла и меру его простодушия. Закончу я свои рассказы, перемараю, перепечатаю набело и снова перемараю; а после спрячу в ящик письменного стола. Достану в назначенный срок и опять исчеркаю условными знаками и стрелками на полях: что куда переставить. И снова перепечатаю, небось не графья, особых компьютеров не держим” (ТЧ, 34). Это, конечно исповедь, но исповедь прежде всего литератора, книга для читателя, но читателя прежде всего “своего”.

Метатекстовые фрагменты не мешают повести быть вполне связной биографией автора и его поколения. Впрочем, это почти одно и то же, поскольку повествователь полагает свою биографию типичной: “Биография у меня в некотором смысле образцово-показательная. В ней налицо все приметы изгойства: бытовая неприкаянность, пьянство,

трения с властями, вечная сторожевая служба, сезонные экспедиции” (ТЧ, 19).

Что касается поколения, то это, разумеется, поколение сугубо литературное, люди круга, который в 1979-е существовал в условиях частных чтений на частных квартирах, в 1980-е объединился вокруг альманахов “Московское время”, “Личное дело” и др. Это “поздние” концептуалисты – Л.Рубинштейн, Т.Кибиров, М.Айзенберг и другие.

Здесь представляется возможность сравнить портрет литературного поколения семидесятников, написанный одним из его представителей, с рассмотренным нами портретом поколения “работы” А.Наймана. Этих авторов равно волновала судьба их поколений. (Гандлевский, надо отметить, признался в одном из интервью, что занимался “ахматовскими сиротами”⁷).

А.Генис видит специфику описанного Гандлевским поколения (к которому причисляет и себя) в том, что это последнее *советское* поколение. “Поэтому наш личный кризис зрелости совпадает с тем, что переживает российская культура. Это обстоятельство превращает подчеркнуто частное повествование в исторический документ – то ли прощание с прошлым, то ли свидетельство о рождении”⁸. Гандлевский осознает, что именно в 90-е настало время личной зрелости и наступил момент, когда приходит пора описать свое поколение и осознать его место в истории – прежде всего литературной: “Изживается поколенческий инфантилизм. Нас долго не пускали во взрослую жизнь. А она способствует мужскому самочувствию. Грибоедов в свои тридцать, если не ошибаюсь, был послан, а мы в том же возрасте были трудными пишущими детьми. И вдруг я спохватился: Боже мой, если кто-то из нас – сорока- или пятидесятилетних – сейчас умрет, скажут для приличия “безвременно”, но ясно же, что жизнь в главных чертах прорисована”⁹.

В “Трепанации черепа” Гандлевский, по сути дела, представляет манифест своего поколения, который, вследствие его исчерпывающей полноты и примечательной перформативной определенности риторики должно здесь привести полностью: “Я имею честь принадлежать, - и сейчас я не паясничаю, а говорю вполне серьезно, - действительно, я имею честь принадлежать к кругу литераторов, раз и навсегда обуздавших в себе похоть печататься. Во всяком случае в советской печати.

Можно было быть занудой или весельчаком, трусом или смельчаком, скупердяем и бессребреником, пьяницей или трезвенником,

дебоширом или тихоней, бабником или однолюбом, но обивать редакционные пороги было нельзя.

Можно было быть кандидатом или доктором наук, сторожем, лифтером, архитектором, бойлерщиком, тунеядцем, разнорабочим, альфонсом; можно было врезать замки и глазки, пить эфедрин, курить анашу, колоться морфием, переводить с любого на любой, выдавать книги в библиотеке, но чувствовать себя советским пишущим неудачником было запрещено. Сам воздух такой неудачи был упразднен, и это, конечно, победа. Нытье, причеты, голошенье по печатному станку считались похабным жанром. Похабней могло быть только сотрудничество с госбезопасностью. Такой был монастырь, и такой, “чтоб ты знал, устав”. Мы (второй раз подряд прибегну к помощи Айзенберга) не налегали из года в год на редакционную дверь, мы и не ввалились туда, когда ее внезапно распахнули, веселые и жалкие, как Бобчинский с Добчинским.

Я этого круга не идеализирую, для этого я слишком хорошо его знаю, и никому глаз не колю. Просто я оттуда родом и рассказываю о диковинных нравах и обычаях своей родины. Литература была для нас личным делом. На кухню, в сторожку, в бойлерную не помещались никакие абстрактные читатель, народ, страна. Некому было открывать глаза или вразумлять. Все всё и так знали. Гражданскому долгу, именно как внешнему должностованию, просто неоткуда было взяться. И если кто писал антисоветчину, то по сердечной склонности. Меня поэтому так озадачил рассказ Евтушенко в коротичевском “Огоньке” о том, на какие уловки он шел, чем жертвовал, в какие двусмысленные отношения вступал с высокими партийными чинами, только б его не разлучали с читателем, позволяли открывать глаза. Совершенно непонятный мне склад души” (ТЧ, 50) (разрядка С.Гандлевского – М.А.).

Здесь с предельной ясностью обозначены все позиции той части литературного поколения литературных семидесятников, что (если использовать терминологию А.Наймана) бесславно для публики начинало свой путь в андеграунде и вполне “славно” продолжает ныне в официальной литературе свое существование. В манифесте с осязательным ригоризмом тона (вообще Гандлевскому несвойственного) заявлены строгие неписанные правила литературного сообщества, касающиеся прежде всего отказа печататься в официальной советской прессе, обязательное его противостояние истэблишменту, понимание задач литературы и отношений с читателем.

Кроме того, этот манифест и одновременно кодекс строго регламентированного литературного поведения свидетельствует и о предельно серьезном отношении автора к своему литературному сообществу как некоему “ордену посвященных”. Соображения литературного этикета занимают в системе ценностей Гандлевского столь большое место, вернее, он нагружает это понятие таким грузом смыслов, что оно переходит в разряд едва ли не мировоззренческих. И все это при том, что в описанном им кругу культивируется ироничность, беспардонность тона, игровое отношение к жизни и искусству и т.д. Получается, что рыцарственная верность кодексу чести оказывается важнее поведенческой атмосферы: правила и код литературного поведения важнее его стилистики.

В отличие от Наймана, не всегда открывающего (порой прозрачно скрывающего) имена своих прототипов, Гандлевский прямо выводит в тексте представителей своего поколения под их собственными фамилиями. Почему же при этом романы Наймана стали причиной литературного скандала, а повесть Гандлевского, при том, что некоторые прототипы видели несовпадения себя с персонажами¹⁰ (это, очевидно, неизбежно), вызвала симпатию критиков и никто из названных лиц публично не выказал своего неудовольствия?

Возможно, именно потому, что Гандлевский не смешивал жизнь и литературу (не маскировал и не переименовывал прототипов, не “продолжал” их жизнь), но при этом охотно смешивал жизнь и мифологию. Носителем мифологии же является не автор, но коллектив. Гандлевский использовал коллективную мифологию, санкционированную группой, сообществом. Да и сообщество это, семидесятники, очевидно иное, чем шестидесятники: они воспитаны на привычке к игре, иронии и самоиронии. У этих групп - различная кружковая семантика.

Кроме того, шестидесятники, описанные Найманом, со временем слишком далеко отошли друг от друга – и не только географически. Сначала их сближали молодость и общий исторический опыт, потом они выбрали разные судьбы, предложенные или навязанные временем. У “дворников и сторожей” семидесятых к естественно объединяющему возрастному фактору добавился еще и опыт долгого пребывания в андеграунде, совместного закрытого для посторонних сосуществования, где чрезвычайно важна была именно “вкусовая взаимность” (характерное определение Гандлевского¹¹). Они, очевидно, выработали общие групповые нормы задолго до того, как автор создал свой текст.

Поэтому Гандлевский мог с легкостью погрешить против правды (над ним не довлело требование искренности, начертанное на знамени шестидесятников), если это не расходилось со вкусами его прототипов-персонажей-читателей (как правило, в реальности, это едва ли не одни и те же лица). Вполне возможно, что в качестве адресата, предполагаемого имплицитного читателя, Гандлевский по привычке и представлял тех самых своих друзей, что в книге описаны. Да, собственно, эта апеллятивность все время демонстрируется в тексте: “Странно Вы как-то играли и разыгрались, Дмитрий Александрович!” (ТЧ, 22)

Вместе с тем свою принадлежность литературе автор вовсе не мнит абсолютной, а, напротив, готов ею поступиться. Финал повести демонстрирует иной манифест – воодушевленной и кроткой готовности быть человеком частным и не обязательно литературным: “Чего я хочу. Я хочу выучить английский язык, хочу разбогатеть за счет сочинительства и купить трех- или даже четырехкомнатную квартиру здесь же в Замоскворечье; хочу, чтобы мой литературный дар не оставил меня... А если окажется, что этого мне нельзя, а надо слиться с остальными людьми электричек, улиц, метро и каким-то обычным способом зарабатывать на жизнь – не беда, быть посему. Тогда я хочу доработать до пенсии в журнале “Иностранная литература” и тем более выучить английский язык и стать хорошим редактором; хочу дожить до внуков, бодрой старости и умереть в одночасье, потому что очень боюсь боли; хочу, если не приведет Господь, жена моя умрет раньше меня, не поссориться с детьми из-за имущества или недвижимости; хочу, чтобы Гриша, мой сын, не плутал, не пачкался и не пачкал так долго, как это делаю я, а за дочь я почему-то спокоен; хочу, чтобы санэпидемстанция позволила похоронить меня на даче, но это уже чересчур; и еще я очень хочу, чтобы, когда я умру, Бог поднял меня на ту высоту, где сильная радость и ясным делается, почему возникают опухоли в мозгу несмышленных детей, и нашел все-таки возможным помиловать нас и меня” (ТЧ, 118).

Этот финал, как, впрочем, и некоторые иные мотивы повести, повторяет характерные мотивы стихов Гандлевского:

*Не сменить ли пластинку? Но родина снится опять.
Отираясь от нечего делать в вокзальном народе,
Жду своей электрички, поскольку намерен сажать
То ли яблоню, то ли крыжовник. Сентябрь на исходе.
Снится мне, что мне снится, как еду по длинной стране
Приспособить какую-то важную доску к сараю.*

*Перспектива из снов – сон во сне, сон во сне, сон во сне.
И курю в огороде на корточках, время теряю <...>¹²*
(1987)

Главное здесь - не столько сходство тематики, сколько единство стилиевой установки, будничность интонации¹³. При этом функционально проза Гандлевского выполняет и компенсаторную по отношению к его стихам функцию (если в стихах – “праздник”, то в прозе “история болезни” или “поэтическая кухня”). Такова же - по компенсаторной направленности - проза многих иных поэтов из длинного теперь ряда биографических и мемуарных (или псевдомемуарных) произведений: Л.Лосева, Е.Рейна, К.Ваншенкина, А.Парщикова и др¹⁴. Хотя мемуары о литературном недавнем прошлом пишут сейчас все, поэты получают таким образом возможность вне лирического высказывания (не очень приспособленного для прозаических материй) говорить о современности, о себе и поколении, о повседневном существовании, восстанавливать “событийную канву” (А.Парщиков) - то есть выстраивать события в ряд так, чтобы они стали именно событиями, осмысленными и оцененными. То есть в этом новом изводе “прозы поэтов” авторы опознают и “позиционируют” себя и свое поколение в контексте вновь формирующейся – истинной, с их точки зрения, истории литературы. Это акт самосознания – в функциональном плане для всех сходный, в индивидуально-творческом – для каждого приобретающий свои существенные черты: Гандлевскому, в частности, в его прозе важно осмыслить поведенческие модели, мировоззренческую позицию, кодекс поведения граждански ответственного и свободного, частного человека.

Согласимся с исследователем проблемы творческого поведения в том, что “стиль творческого поведения характеризует автоконцепцию и самоидентификацию поэта, когда его деятельность как художника и жизненная практика обнаруживают свою взаимосвязанность”¹⁵. В рассмотренном нами случае эта взаимосвязанность открывается со всей очевидностью. Модели, предъявляемые в текстах Гандлевского, поверяются реальным поведением автора; оно – волею судьбы или самого писателя – оказалось в последние годы абсолютно публичным, жестовым и демонстративным. Это проявилось прежде всего в ситуации отказа от Антибукеровской премии, которую “Независимая газета” присудила С.Гандлевскому в 1996 году за книгу стихов “Праздник”.

2. “Заложник собственной поэтики”: авторское поведение на культурных рубежах

Ситуация с отказом от премии заставила писателя реально и отчетливо - в действии, прямом поступке - проявить кодекс чести, утверждаемый им в тексте. Это не значит, разумеется, что ранее Гандлевский не следовал своим моральным правилам. Однако в андеграундном существовании, когда поведение человека в литературном сообществе оценивалось с точки зрения его круга, эти нормы не выносились на общее внимание публики. В закрытом литературном сообществе существовал собственный этикет, неписанные правила, которые, как известно, гораздо строже любых писанных.

В литературоведческом исследовании нас, естественно, занимает не собственно моральная проблематика, а то, как она влияет на реалии литературные или литературой опосредуется.

Надо заметить, что еще до истории с премией Гандлевский приобрел репутацию поэта с развитым гражданским сознанием, поведенческими установками на либеральные ценности, а в области эстетики - склонного к антиромантическому кодексу поведения. Не случайно критик Б.Парамонов назвал С.Гандлевского “зеркалом русской контрреволюции” - в том смысле, что последний явственно исповедует антиреволюционный и антиромантический пафос. По выражению Б.Парамонова, склонного к стилистически хлестким определениям, С.Гандлевский смог “приобрести поэтический капитал, блюдя либеральную и общедемократическую невинность”¹⁶. Совпадая с характеристикой Парамонова, критик С.Шаповал очень точно сказал о Гандлевском как о “поэте сентиментальной трезвости”¹⁷.

Вообще категория поведения крайне значима для Гандлевского. Высшей похвалой в его устах является, например, следующая характеристика: “Он терпеть не мог демократического смешения стилей, был мастером поведения” (ПК, 5). (Речь идет об А.Сопровском). И не менее примечательна следующая фраза: “Другое дело, что уже почти некому оценить это мастерство”. Здесь подразумевается, что “редеет круг друзей” - ведь именно они и могли быть единственно достойными зрителями и ценителями искусства поведения. Поведения, основанного на прочном мировоззрении: о том же Сопровском говорится, что “он постоянно держал в уме очень жесткую шкалу мировоззренческих оценок” (ПК, 5).

Сам Гандлевский при этом склонен разделять гражданское поведение и поэзию: “не надо путать разговор о поэзии с разговором о гражданском поведении. Усилим воли стать свободным, стать мужественным – честь тебе и хвала как гражданину”¹⁸. В ежедневном же своем существовании как поэта он исповедовал неприятие позы и даже некоторую поэтическую беспечность.

Пока, однако, не случилась ситуация, где надлежало проявить собственные принципы в публичном пространстве.

Отказ от Антибукеровской премии Гандлевский объяснил тем, что ее организаторы оскорбили именно его человеческое, гражданское достоинство, обращаясь с ним согласно привычному обиходу советских учреждений и понуждая “ходить пригнувшись” в административных коридорах¹⁹. Поясняя свой поступок в прессе, Гандлевский апеллирует прежде всего к этическим категориям, к необходимости сохранить человеческое достоинство: “Я, грешным делом, не дервиш-бессеребренник, но если мое чувство собственного достоинства в несколько раз превосходит мою же алчность, дела мои не так уж плохи”²⁰.

Оказалось, однако, что этические установки поэта с необходимостью связаны с установками эстетическими. В полемике с “Независимой газетой” Гандлевский выбрал в качестве аргументов категорию эстетического вкуса и опыт занятий литературой: “Видимо, двадцатипятилетний навык литературных занятий приучил меня оценивать на вкус и обыденные ситуации”. То есть когда приходит пора действовать, когда автора к тому вынуждают обстоятельства и, самое главное, власть с ее советскими еще навыками поведения и речи, Гандлевский не может не совершить *поступок* именно потому, что сознает себя поэтом: “Лирический герой не сводит с автора внимательного взора и мешает ему пользоваться кое-какими удобствами жизни. Вдруг обнаруживаешь, что ты не свободен – ты заложник как минимум собственной поэтики. Не получается: писать классическими размерами, а в быту, даже если это быт литературный, следовать традиции классической советской безропотности”²¹.

Это предельно точно сформулированное этико-эстетическое кредо писателя. Гандлевский внятно демонстрирует неразрывность литературного этикета и лирической персоны. Быть заложником собственной поэтики и сверять с нею поведение пусть не в ежедневно обыденных (хотя, вероятно, и в них), но все же – в решающих ситуациях – и значит все полнотой своей личности сознательно строить свое творческое поведение. “Жить как пишешь” и “писать как живешь”

неимоверно трудно, но человек, имеющий навык понимать и чувствовать свое поведение в родстве со своими текстами, иначе существовать не может. Этико-эстетический этот канон равен в данном случае разве что дуэльному кодексу прошедшей эпохи и поступить вопреки ему, то есть вопреки инстинкту порядочного человека, правилам своего круга, но, что особенно важно, поддержанным и законами собственной поэтики, - означало бы потерять честь.

Однако, кроме естественного инстинкта самоуважения (вернее, на его фундаменте), мы имеем здесь дело с намеренно выстраиваемой поведенческой стратегией, с сознательным формированием литературной репутации. Ей Гандлевский придает большое значение: "...Стихи стихами, но от поэта остается еще и манера авторского поведения" (ПК, 46). Эта манера и выказала себя в ситуации с премией, где Гандлевский продемонстрировал четкую систему жестов. Впечатление же некоторой нарочитой их эффектности, как ощущение излишнего "нажима" в изложении манифеста в "Трепанации черепа", происходит от того, что эти жесты действительно абсолютно четко артикулированы и предельно заострены. Гандлевский в этой ситуации принял привычную позу не то чтобы революционного противостояния власти, но все же позу естественной брезгливости по отношению к "советской обрядности" (это его определение из книги "Поэтическая кухня").

Речь действительно идет только об обрядности; Гандлевского и людей его круга никак нельзя назвать борцами с режимом. Но любые государственные институты и структуры не могут не быть пронизанными идеологическими импульсами. Властные отношения задают набор схем, образующих концепты, оппозиции и иерархии дискурса эпохи. В 1970- 1980-е годы Гандлевский, как и другие литераторы его круга, выстраивал свою систему противостояния – она жила на принципиальном дистанцировании от доминирующих языков своего времени.

Потому-то приобретший поведенческие навыки замкнутого круга человек (как Гандлевский), оказавшись на "открытом пространстве", совершает жесты уже не для зрителя, находящегося в привычной ему близости, но для более отдаленных "рядов" публики - и тогда он вынужден свою жестикуляцию делать более внятной и заметной.

Подобная театрализация поведения свойственна некоторым писателям третьей волны эмиграции. В чужой среде человек тоже вынужден порой утрировать поведенческую жестикуляцию. И хотя

анализ литературы русского зарубежья изначально не входит в задачу настоящей работы, мы обратимся здесь в качестве примера к двум ярким поведенческим сценариям далеких, если не противоположных друг другу писателей.

А.Солженицын утверждает свою персональную идентичность через культурные роли воина, пророка, наследника национальной традиции (сходство с Л.Толстым подчеркивается даже внешними атрибутами – манерой одеваться, например) – текстуально эти самоидентификации ярче всего проявляются в публицистических выступлениях и книгах “Бодался теленок с дубом” и “Угодило зернышко промеж двух жерновов”. Осознанность, культурная завершенность этой роли получила свое отражение и в литературе (в романе “Москва 2042” В.Войновича, например). Обстоятельства возвращения Солженицына на родину (поездом через всю страну, от Владивостока до Москвы, с остановками для встреч с народом), его программная статья “Как нам обустроить Россию”, выступление вскоре после возвращения перед депутатами Думы (представляющими здесь не только по закону о выборах, но и по законам символического мышления - всю Россию) – все это свидетельствует о последовательном воплощении осознанной и отчетливой для наблюдателя стратегии жизненного и творческого поведения – что, разумеется, несколько не свидетельствует о неискренности или склонности писателя к намеренной “игре”.

Э.Лимонов все свои эмигрантские романы – “Это я - Эдичка”, “Дневник неудачника”, “История его слуги” (как, впрочем, и романы о первых, еще в Харькове, шагах в литературе и превращении автобиографического героя из провинциального люмпена в божьего юношу – “Молодой негодяй”, например) сюжетно выстраивает именно как самоидентификацию писателя во враждебных для него жизненных условиях.

Впрочем, сюжет обретения писателем новой идентичности в эмиграции чрезвычайно распространен в прозе русского зарубежья третьей волны: одиночество героя, тоска и растерянность первых дней и лет на чужбине, потом обретение любви к женщине, следом литературное признание, и через это – укоренение на новой земле.

“Это я – Эдичка” представляет собой наиболее репрезентативный текст. Сходные мотивы легко обнаружить в романах Д.Савицкого, С.Юрьенена, рассказах и повестях С.Довлатова (прежде всего в “Иностранке”), в эссе З.Зиника и др. Многие герои названных авторов явно восходят к аксеновским героям-суперменам еще советского

периода и первых лет эмиграции – романам “Скажи изюм”, “Остров Крым”, “Ожог” и др.

У Лимонова есть важное и действительно существенное отличие от других писателей-эмигрантов. Знакомые читателю из его текстов 1970-1980-х годов мотивы самореализации, даже самые экстремальные – вплоть до участия в восстании, свержении правительств и т.п.²² – Лимонов осуществляет в реальном поведении 1990-х годов на родной земле: вступает в либерально-демократическую партию и потом шумно из нее выходит, до конца разыгрывая карту “Лимонов против Жириновского”, участвует в войне в Приднестровье (или разыгрывает это участие для публики), выпускает радикальную газету “Лимонка”... Это случай, когда “лимонка” балансирует на грани культурного знака и грозной предметной реальности; когда поведение, отталкиваясь от литературного, становится житейским и жизненным, руководимое при этом явно литературными законами и фантазиями автора.

Примеры поведенческих сценариев писателей русского зарубежья – красноречивое подтверждение нашего тезиса о том, что **пересечение культурных границ требует повышенной семиотичности поведения.**

Поэтому и в России ситуация выхода “на свет” из литературного андеграунда и самиздата для многих художников оказалась болезненной. И не только оттого, что скрытые до поры их произведения могли не оправдать читательских ожиданий.

Возникла, например, опасность размывания строгих эстетических и этических критериев, невозможная в замкнутом – групповом – существовании андеграунда²³ (потому что это существование было попросту легко обозримым). Не случайно премия Андрея Белого, например, после недолгого перерыва была возобновлена в прежнем, существовавшем еще в андеграунде, варианте: организаторы премии увидели в иных утвердившихся в период свободы и гласности наградах обусловленность коммерческими, рекламными и иными внелитературными факторами. Сказалось опасение, что честные литературные “бои” по гамбургскому счету исчезнут вовсе (увы, оказалось, что факторы престижа могут влиять на процесс присуждения премии в не меньшей степени). Поэтому задача сохранения строгих оценочных критериев и норм поведения (в конечном счете – сохранение идентичности) стала насущной для многих художников, прошедших андеграундное существование. Социальный андеграунд претендует быть эстетическим авангардом, “победа буржуазных потребительских стандартов” его не устраивает, представители бывшего андеграунда

сохраняют приоритеты “литературы риска” перед “литературой достижения”²⁴.

Для утверждения высокого эстетического неофициального канона в официальном, теперь уже “буржуазном” пространстве, т.е. в новых условиях рынка, неизменно актуальной задачей остается создание регламентирующих поведенческих моделей, актуализация авторитетной традиции, составление литературного пантеона.

С.Гандлевский, как некоторые его соседи по поколению и принадлежности к неофициальному искусству (более всего, М.Айзенберг), принимает участие в формировании и формулировании этических, эстетических, поведенческих норм и правил. Эти нормы и правила действительно становятся своего рода текстом, регламентирующим бытовое и творческое поведение, а поведенческая жестикация прочитывается как текст, обращенный к понимающему наблюдателю. Здесь текст, как писал М.М.Бахтин, есть авторский по с т у по к . Это тот случай, когда, по Г.О.Винокуру, “стилистические формы поэзии суть одновременно стилистические формы личной жизни”²⁵.

“Поэтическая кухня” являет собой квинтэссенцию литературных приоритетов и поведенческих норм, которым следует автор. Здесь налицо и пантеон (Пушкин, Баратынский, Бродский), и более близкие собственному опыту образцовые жизненно-творческие сценарии (очерк об А.Сопровском), и “переключка” товарищей по поколению (статьи о Л.Рубинштейне, Л.Лосеве, А.Цветкове, Т.Кибирове и др.).

3. На (поэтической) кухне

“Поэтическая кухня” Гандлевского уже в предисловии манифестирует потенциальную значимость для автора периферийных литературных жанров: “Непредвзятый вкус заставляет автора по-новому взглянуть на его же подсобное хозяйство. Опыт чтения и сочинительства последних лет наводит на мысль, что чем амбициознее и благороднее жанр, чем больше у него собственно художественных притязаний, тем – почти наверняка – скромнее его творческие достижения. Нам не дано предугадать не только *как* отзовется наше слово, но и *что* из сказанного нами получит мало-мальский отзвук. Впрочем, это – самая праздная из писательских забот” (ПК, 4).

Однако этот ход рассуждений можно было бы применить ко всем аспектам рассматриваемого текста: смещение внимания с центра на периферию - ведущий “троп”, структурно-смысловая метафора этой

книги. Возможно, это верно и для творческой стратегии Гандлевского в целом. Уже сам заявленный в заглавии топос – кухня – отсылает к пространству непарадному и маргинальному – что, впрочем, весьма характерно для постперестроечной литературы, равно как и для доперестроечной литературной жизни. Да и само включение обсуждаемых в книге литераторов поколения Гандлевского в литературный ряд уже представляет их законное и окончательное перемещение в зону официальной культуры из неофициальной.

Конечно, кухня в данном случае читателю представлена поэтическая. В том смысле, что это привычное и домашнее пространство близких, не раз сживавших вместе на кухнях друзей (что ясно из подбора персоналий – героев книги, хотя в тексте это никак не оговаривается). И в том, главным образом, что читателю предъявлена кухня писательского труда. Например, орнаментированный будничными подробностями процесс создания стихотворения, творческий акт: “Создание стихотворения – парад авторского безволия, стечение случайных речевых обстоятельств. Бывает, какой-нибудь словесный оборот цепляет слух, кажется интонационно обаятельным и многообещающим. Повертев его мысленно так и эдак, ты откладываешь свою находку до лучших времен: пока тебе нечего с ней делать. Но считанные секунды первого приближения к будущему стихотворению озарены, как фотовспышкой, повышенной восприимчивостью, все сопутствующие этому мгновению впечатления и бытовые подробности – ожидание трамвая, мелкий дождь, лица в очереди – западают в память навсегда. Отныне у тебя в сознании сидит заноза, фраза-камертон, к которой будут – неделю, месяц или год – прибиваться родственные ей по тональности обрывки речи. Ты начинаешь обживать с обновой, уяснять на ощупь ее будущее окружение, наконец, можешь промычать, прочесть “с выражением” еще не существующее стихотворение, насчитывающее всего-то одну строку. Теперь под примерную интонацию нужно содержание, как уважительная причина для этой интонации – так нужен повод для ссоры, когда обуревают раздражение” (ПК, 103).

Однако, попав на поэтическую кухню, в окружающем бытовом антураже читатель не должен забыть (потому хотя бы, что об этом всегда помнит автор) о метафизической сущности акта творчества/творения (цитируемое эссе и называется “Метафизика поэтической кухни”). “Язык не поворачивается назвать такую деятельность профессиональной. О каком профессионализме может идти речь, если до последнего момента ты не знаешь, получилось у тебя что-то или нет,

и что, собственно, получилось! <...> С годами ты свыкаешься со своим непредсказуемым времяпрепровождением и однажды обращаешь внимание на одну очень знакомую странность первой главы “Книги бытия”: Бог сперва создает свет, сушу, моря, флору, светила, фауну, человека, а только потом видит, “что это хорошо” (ПК, 104).

Такое сближение “далековатых идей”, метафорическое стягивание, сцепление с одной стороны - бытового, обиходного, а с другой - метафизического измерений и составляет формулу этой книги, да и всей поэзии и поэтики Гандлевского, стиля его поведения и стиля письма. Поэтому книга являет собой описание культуры поэтического труда с неременной оглядкой на его, труда, метафизическую проекцию.

Из представленных эссе о поэтах нетрудно вычитать этику самого автора: “Бродский оказал поэтическому цеху большую услугу. Теперь есть прецедент абсолютной независимости” (ПК, 46); “Помянем Галича добром. Он показал нам возможность свободы – взял и выпрямился, сбросив с плеча суровую руку государства” (ПК, 90); “Указатель имен” в итоге – учебник духовного прямохождения” (ПК, 23). Общим знаменателем в образцах жизнеповедения неизменно становится требование внутренней свободы. В эссе об А. Сопровском Гандлевский дает развернутый поведенческий образец: абсолютно ответственного и бескорыстного, небанального и педантичного, цельного и разнообразного, творческого и непредвзятого, простодушного и артистичного, целомудренного и бодрого.

В конце концов все эти очерки отливаются в портрет-программу поэта своего времени, образ поэта, вписанный в исторический ряд. По Гандлевскому, “поэты “золотого” века в жизни прежде всего были мужами”, порой сановниками, а “литературные занятия подавались любопытствующим как частное дело, причуда, плод праздности <...> Как отзовется слово, предугадать не дано, хвалу и клевету принимать следует равнодушно, писать для себя - печатать для денег... Все это вместе взятое – не что иное, как манифест независимости. Позже эту симпатичную и целомудренную приватность изрядно потеснила идея общественного служения, обязанности быть гражданином. Поэзия становилась ответственным, громоздким делом. Двадцатый век - “серебряный” - увлекся поэтом-дервишем, поэтом пророчествующим, блаженным и бесноватым одновременно” (ПК, 46-47). Такой образ поэта явно чужд Гандлевскому (и, напомним, близок А. Найману). Но вот Бродский, считавший себя преемником “серебряного” века, вел себя, по мнению Гандлевского, противоположным образом: он запретил себе

думать о читателе, ему дорого было его одиночество и отщепенство. Он “оставил за каждым из нас – поэтов и непоэтов – право на исключительность такого рода. Он вернул образу русского поэта утраченную им в начале века независимость” (ПК, 48).

Только на кухне, и только на поэтической разрешает поэт, выбравший вполне прозаический статус частного человека, проблемы творчества.

Разговор о быте применительно к Гандлевскому никак не может быть праздным уже и потому, что он сам непременно к этому предмету возвращается: “в нашем культурном быту”, “Ахматову отличали скульптурные бытовые реакции”, “мы закрываем книгу и вновь делаемся участниками быта”... Быт и является для Гандлевского областью творческого поведения, сферой, где вырабатываются новые литературные стратегии и опробуются культурные жесты.

И здесь Гандлевский один из многих, но среди многих – один из первых, кто почувствовал потенциальную плодотворность литературно-бытовой сферы и сделал ее предметом литературы и творческой рефлексии. Он же – вовремя и тоже едва ли не первым – почувствовал момент, когда литературные приемы и ходы, связанные с освоением и включением в текстовое пространство литературного быта, стали автоматизироваться, становиться общим местом. Свидетельство тому – одноактная пьеса “Чтение”, к которой следует обратиться, чтобы понять истинный сюжет Гандлевского о литературном быте.

Действующие лица пьесы – узнаваемый набор персонажей реального в наши дни литературного быта: молодящаяся дама-культуртрегер, интеллигент неопределенных лет, неудачник-литератор, записной балагур, провинциальный родственник, статная девица, пара безымянных пьяниц. Типичное для литературных чтений помещение – мастерская покойного художника-академика. Характерные и тоже узнаваемые шуточки, каламбуры в ожидании запаздывающего авторегения порой как бы невзначай цитируют строчки стихов самого Гандлевского. (Пример – реплика неудачника: “Вы читали меня в периодике?”²⁶). Или, возможно, это Гандлевский в стихах цитирует строчки-реплики литературного быта. (Именно о такой близости быта и искусства через речь и писал Ю. Тынянов).

Ближе к концу пьесы явившийся наконец Автор начинает читать свой текст – и в нем обнаруживаются ровно те же реплики, что уже произнесены на сцене. То есть текст сочинителя полностью повторяет бытовые картинки жизни (или наоборот – жизнь повторяет текст). Пьеса,

таким образом, манифестирует тавтологичность литературного быта – когда он нетворчески “удваивается” в искусстве. Здесь литературная жизнь замыкается сама на себя – и если понимать под этим реальный путь развития современной литературы, он, конечно, бесперспективен.

Между тем к концу 1990-х годов эксплуатация литературного быта как источника литературного текста действительно стала рутинной. Примеров, увы, немало: бесконечные “Записки из подполья”, “Записки литературного человека”... Упомянутый уже нами А.Гольдштейн, изучавший “литературу существования”, не без основания заметил: “Сама по себе литература существования столь же инерционна, что и любая другая; ясно, что, доразвившись до определенного пункта <...>, она вызовет не меньшее отвращение, чем ее беллетристическая сестрица. Вот почему важно не позволить ей заговариваться”²⁷.

С.Гандлевский чутко и точно ощутил опасность инерционности – об этом и написана его пьеса.

Таким образом, Сергей Гандлевский очертил границы, определил (и, возможно, в собственном творчестве - завершил) сюжет взаимодействия современной литературы с литературным бытом (потому, в частности, мы и выбрали его творчество для монографического анализа). Однако опыт такого взаимодействия в современной литературе столь разнообразен, что заслуживает специального внимания.

4. Литературный быт и литературное поведение как топос самоопределения писателей 1990-х годов

4.1. Литературный быт в эстетике концептуалистов

Действенность литературного быта как фактора, влияющего на разные уровни литературы, легко продемонстрировать на примере творчества близких Гандлевскому поэтов-концептуалистов – течения (преимущественно в живописи и поэзии), во многом определившего “лицо” 1970-х - 1990-х годов. Здесь литературный быт становится питательной средой литературного творчества, непосредственным его предметом и областью формирования ценностных критериев.

Начнем с того, что быт сразу, еще в 50-60-е годы, стал главной темой в поэзии первого поколения концептуалистов - лианозовцев Я.Сатуновского, Вс.Некрасова, Г.Сапгира, И.Холина. Их искусство изначально стремилось пребывать в том самом пространстве-уголке,

где не было места героическим подвигам и “национальному по форме, социалистическому по содержанию” партийному искусству. Такой сферой мог остаться единственно быт – не только, впрочем, литературный. Уже одно из первых стихотворений И.Холина прямо манифестирует этот факт:

*Вот сосед мой
Как собака:
Слово скажешь –
Лезет в драку.
Проживаю я в бараке,
Он – в сарае у барака.
(1952)²⁸.*

Современность в ее бытовом и повседневном ракурсе, “фактичное”, конкретное образовали сферу изображения в стихах лианозовцев (за что и получили они в тогдашней официальной прессе титул “жрецов помоек”²⁹).

Поэзия второго поколения концептуалистов, развернувшаяся в 70-80-х годах уже широко и успешно, также густо насыщена бытовыми подробностями. Стихи Т.Кибирова – перечень реалий советского быта, окрашенный одновременно ненавистью и ностальгией. С иронией, но и подлинной лирической взволнованностью воспел он “и дембельский альбом, и мишку/ из плюша с латками из ситца, / и сберегательную книжку,/ где с гулькин нос рублей хранится”, а также “сортиры, нужники, ватерклозеты etc”³⁰. Другой вариант тематического освоения бытовой, и в том числе литературно-бытовой проблематики - ставшая предметом искусства бытовая речь, ходовые формулы повседневного речевого поведения на карточках Л.Рубинштейна:

“Три раза в день перед едой”

или:

“Ну все. Пока. Я позвоню”;

или:

“У первого вагона в семь”³¹.

Яркая тематическая окрашенность поэзии концептуалистов, однако, не главное, а производное от их художественных задач. Прежде всего – стилевых. Главное, быть может, открытие концептуалистов – новые отношения между поэтической и бытовой речью. Речь бытовая сама по себе становится у них поэзией. То, что Вс.Некрасов писал о стихах Яна Сатуновского – “Ловится самый миг осознания, возникновения речи, сама его природа, и живей, подлинней такого дикого клочка просто

не бывает – он сразу сам себе стих”³² – можно считать самохарактеристикой и автора этого суждения, и, по большей части, метода концептуалистов в целом. У Я.Сагуновского есть стихотворение, состоящее из одной строки, своего рода программа: “Главное – иметь нахальство знать, что это стихи”³³. М.Айзенберг, талантливый поэт и вдумчивый теоретик круга концептуалистов, сформулировал такое отношение к бытовой речи как экзистенциальную творческую задачу: “Любую, самую незначительную реплику можно рассматривать как неслышанное Высказывание. Новая задача художника состоит в том, чтобы услышать и *сказать* услышанное. Не повторить, а заново сказать”³⁴.

Текст концептуалистов не только рождается от соприкосновения с бытом, но на границе искусства и быта функционирует. Вообще проблемы порождения и восприятия текста становятся для концептуалистов центральными. “Для меня художественный текст важен и интересен как одновременно повод и следствие разговора, как оптимальная реализация диалогического сознания. Здесь центр тяжести всегда где-то между автором, текстом и читателем”, – утверждает Л.Рубинштейн³⁵. “Истинным концептуальным объектом является некое тройственное отношение между текстом, авторством и восприятием”, – вторит ему М.Айзенберг³⁶. Крайняя точка этой позиции – когда событием становится не столько содержание текста, сколько факт его бытования – творчество Д.А.Пригова, уже, по существу, внелитературное: здесь словесные тексты представляют собой лишь метки на пути многолетнего движения внутри культуры, только средство построения имиджа автора и его культурной стратегии. Приговский проект, впрочем, имеет все шансы быть непонятым: следить за огромной массой текстов и сменой имиджей могут редкие специалисты-энтузиасты. То, что автор приписывает адресату по сути идеальную способность понимания, – вероятно, следствие привычки к адекватной, родственной аудитории.

Первоначально диалог “художник-читатель” отрабатывался концептуалистами в почти лабораторных условиях: и авторами, и критиками, и читателями были они сами.

С самого начала концептуализм существовал как дружеский кружок. “Мы просто общались. Зимой собирались, топили печку, читали стихи, говорили о жизни и искусстве. Летом брали томик Блока, Пастернака или Ходасевича, мольберт, этюдник и уходили на целый день в лес или в поле...” – вспоминает Г.Сапгир³⁷. Со временем дружеское

общение все больше влияет и на поэтику. В тексте это проявлено не только в опоре на определенные слои лексики (они могут быть общими для целого поколения или социального круга), но обозначается прямо – посвящениями, прямыми обращениями. Не случайно в жанровом репертуаре концептуалистов воскресло дружеское послание. В поэмах Т.Кибирова адресация к друзьям, сюжетно никак не мотивированная, становится почти правилом: “читатель ждет уж рифмы Рубинштейн, или Эпштейн, или Бакштейн”. Перед читателем здесь, сейчас и всегда разворачивается, подобно театральному действию, картина вечного дружеского застолья:

*Вертится
нетерпеливый Рубинштейн. Бокал
влечет Сережу. Надо бы прерваться.
Итак, антракт и смена декораций.*³⁸

Есть здесь, разумеется, мотивация литературного порядка: отчасти фамильярность санкционируется уже самой онегинской строфой, многое позволявшей и автору свободного романа. Но, кроме того, своей легкомысленной, но настойчивой адресацией к друзьям-единомышленникам Т.Кибиров демонстративно эксплицирует в стихотворении “имплицитного” читателя, воплощенного в известные фигуры. А поскольку за этими фигурами стоит определенный набор близких по своей позиции текстов, собственная авторская позиция заметно усиливается – создается общий интимный контекст существования текста. Реальному читателю задаются определенные правила восприятия, диктуемые “своим кругом”.

Все это – внешнее выражение вполне серьезных творческих установок: дружеский круг формирует вкусы и нормы оценок, детерминирует стиль письма и поведенческие стратегии, создает свое культурное пространство. Личная мифология становится основой порождающей поэтики. “Русский концептуализм – явление определенного времени и определенного круга, для которого особый способ восприятия и бытования произведений стал своего рода коллективной новацией”, – считает М.Айзенберг³⁹.

Бытовые формы общения – например, собрания (популярные в 70-х чтения и показ художественных “объектов”, с обязательными обсуждениями) – вырабатывают общий для всего круга язык описания, свои оценочные критерии, а то и определенные художественные формы. Так, на чтениях, по воспоминаниям того же Айзенберга, была найдена форма записи текста и интонационная партитура знаменитых сегодня

рубинштейновских карточек. Фрагменты текста поначалу раздавались слушателям, и те должны были зачитывать их сами – по принципу лото. Литературное чтение превращалось в подобие перфоманса, а то и просто в оживленную игру. Тогда и родилась идея картотеки⁴⁰. Это случай, когда факторами литературного быта непосредственно инициируются конкретные стилевые приемы и формы.

Так литературный быт – жизненные обстоятельства, речевой этикет и формы литературного общения, нормы групповых оценок – участвует в формировании общего конструктивного принципа поэтики концептуалистов. Произведения концептуалистов опираются на бытовой контекст семантически (идея-концепт опредмечивается в сугубо бытовых знаках), синтаксически, структурно (главный стилиевой закон – сосуществования разных языков – явлен в случайных по видимости репликах живой бытовой речи) и прагматически, в функционировании текста (художественный смысл как бы смещается за пределы текста, в сферу его бытования – порождения и рецепции). В конце концов, сфера быта и бытового поведения становится необходимой составляющей персональной и групповой идентификации.

Концептуалистская практика в данном случае – лишь частный пример, представляющий и актуальную тенденцию в развитии современного литературного процесса, и, в то же время, – некоторые общие механизмы влияния литературного быта на словесность.

Чтобы убедиться в том, что внимание концептуалистов к литературному быту и сфере литературного поведения – не только их частная проблематика, то есть, чтобы ввести в доказательство противоречащие гипотезе (о значимости в современной писательской идентификации факторов литературного быта) факты, обратимся к произведениям авторов, предельно далеких от тех, чье творчество рассмотрено выше, – по своим мировоззренческим и творческим установкам, по стилистике, и, кроме того, ориентированных на иную традицию.

4.2.Новый реализм”: литературный миф и литературный быт

Олег Павлов, Алексей Варламов, Павел Басинский, Владислав Отрошенко – литераторы, чьи интересы явно далеки от проблематики литературного быта – (в ценностном контексте новых реалистов он никак не мог стать предметом художественного изображения). “Новые реалисты” противоположны С.Гандлевскому и его кругу поколенчески

– они молодые еще писатели, дебютировавшие в восьмидесятые, по характеру литературного опыта - они сразу выступали в официальной, свободной в наступившую эпоху гласности печати, и в наследовании традиций русского реализма, с его (чуждой для Гандлевского) идеей гражданского служения. “Новый реализм” заявил себя в программных идеологических выступлениях писателей О.Павлова, А.Варламова, критика П.Басинского в середине 1990-х годов и был обоснован литературной практикой инициаторов. Повести “Казенная сказка” и “Митина каша” О.Павлова и его роман “Дело Матюшина”, повести “Рождение” и “Лох” А.Варламова, его роман “Затонувший ковчег” и очерки “Дом в деревне”, некоторые произведения В.Отрошенко и других авторов манифестировали продолжение реалистических традиций XIX века.

Авторы горячо и определенно заявили свою озабоченность вечными вопросами сохранения национальных духовных ценностей в ситуации “прозападного просвещения”: идеями спасения России, вины перед народом, наследования традиций христианской литературы, державности и государственности⁴¹. Был опубликован даже “Манифест русских традиционалистов”, где оглашались принципы нового литературного и идейного движения: “Подлинно историчная в своей традиции литература оказывается в том положении, когда для сохранения типа русской классической литературы требуется еще как бы большая цельность, чем лишь цельность художественного развития, - и это значит испытывать острую потребность в национальной самобытности. Так встает вопрос о русской традиции, шире – о национально-трудовом солидаризме: солидарность и традиционализм есть идея, дух и опыт, противостоящие распаду и отрицанию. В лозунге “новой жизни – новое искусство” нет ничего, кроме бунтарского отчаяния”⁴².

Самоопределение новой группы явно мыслилось ее участниками как самоопределение в борьбе. Самые сильные бойцовские качества проявил О.Павлов, решительно объявивший тотальную войну отечественной критике.

Однако сегодня можно сказать, что век нового направления как идейно-творческого движения либо не оказался долгим, либо оно переживает время паузы. Это не значит, что авторы перестали создавать новые произведения. Но энергии развития идей литературного направления именно как направления не наблюдается. П.Басинский даже протестовал против того, чтобы это сообщество называли группой или направлением, опубликовав специальный “Неманифест”: “Мы” - это

не партия, а <...> часть ныне живущих писателей, абсолютно неопределимая в своих границах, которая родственна, а не панибратски, как братья по духу, а не “братва” или поделщики, понимает общие закономерности развития русской литературы XX века и стремится к сохранению ее корневых традиций, одновременно не соглашаясь и даже враждуя друг с другом в чем-то ином”⁴³. Тем самым идейным установкам “части” писателей сообщается более универсальное значение. Главное в этом высказывании критика – то, что сообщество писателей признается стоящим именно на идейной близости – любые иные мотивировки решительно отвергаются.

Однако и этим авторам свойственны тяга к литературной мифологии в выстраивании литературной роли.

Как нам уже приходилось отмечать, группа писателей, близких по идейно-творческим установкам (А.Варламов, В.Отрошенко, В.Березин), совершили явно обдуманную литературную акцию, опубликовав под обложкой одного номера журнала “Октябрь” (№ 12 за 1997 год) подборку своих текстов. Текстов, далеких как будто от их обычных интересов и проблематики. “Антилохер” А.Варламова (с подзаголовком “история одной премии”), упоминавшаяся нами “Хроника нулевого года” В.Березина – о его и его приятелей “сторожилове”, или, если принять игровую условность автора, - обитании в условной деревне “Большое Маргиналово”. В.Отрошенко там же написал о своем приятеле П.Басинском (“Волжский мужичок, или Вечный Горький”, где примечателен и подзаголовок – “Несвоевременные воспоминания”).

Зачем же предпринято столь массивное выступление авторов в нехарактерных для них жанрах “несвоевременных воспоминаний”? Думается, писатели таким образом очерчивают свой круг: им необходимо чувство общности не только на уровне идей, но на уровне людей и – того самого литературного быта.

Потому что быт здесь описан именно литературный: соратники и гости в Большом Маргиналово В.Березина - литераторы, А.Варламов написал зарисовки литературных нравов (он не преминул заметить, что пишет их, сидя на кухне рядом с женой⁴⁴). Проза В.Отрошенко выполняет немаловажную функцию: дает портрет идеолога группы, причем, при всей шутливости тона, портрет размещается в ряду знаковых фигур русской литературы. Так, литературные шутники меняют пару букв в фамилии Басинского на официальной вывеске “Литературной газеты” - чтобы получилось “Белинский”. Да и сам оригинал, как свидетельствует В.Отрошенко, оказывается, не прочь поучаствовать в созидании

литературного мифа: “внешнее сходство с Алексеем Максимовичем Горьким (по мнению многих – случайное – в силу особой формы усов) критик приобрел вовсе не случайно. Нет! Он старательно культивировал в себе это внешнее сходство, доводя его до внутреннего укоренения, до воровства повадок.<...>Он исподволь поощрял это шутейное сравнение себя с Горьким, старательно создавая на московской почве какой-то – древнеиндийского, что ли, свойства – миф о том, что Басинский – это аватара вездесущего и вечного Горького. И миф возник. Миф приобрел размах, монументальность. Дело дошло до того, что студенты Литинститута, где Басинский что-то преподавал, замазали известкой надпись на стене под институтским памятником Горькому и нацарапали: “П.В.Басинский”⁴⁵.

Приведенный текст деконструирует сам себя, обнаруживая мифотворческие установки и героя, и автора. Как, впрочем, и всего круга. Сами писатели явно лукавят, утверждая, что “миф в жизни – это только бесплотный призрак, а миф в искусстве – это всего лишь случайный пассажир великого бронепоезда – могучего бронепоезда русской реалистической литературы, который победоносно несется сквозь столетия, рассыпая жгучие искры проникновенных глаголов, и которым мужественно управляют, сменяя друг друга, бородатые машинисты: вон на том перегоне – Федор Достоевский, а вот на этом – Алексей Варламов, дальше – Олег Павлов...”⁴⁶. Судя по всему, авторы и герои этих текстов прекрасно знают цену литературной мифологии – на ее создание и работает журнальная подборка. Потому В.Отрошенко не щадит красок, описывая главного зоила своих литературных друзей – А.Немзера, и весьма элегантно дезавуирует нападки (представляя их невинной литературной игрой) В.Курицына. И пусть не всерьез, но и не случайно брошено, что Басинский в “Литературной газете” работает в должности “старшего редактора (отдела) русской литературы”⁴⁷ (выделено В.Отрошенко – М.А.).

Тексты эти, помещенные в журнале под рубрикой “Нечаянные страницы”, отнюдь не нечаянно, но абсолютно сознательно рассчитаны на определенный эффект: они работают на создание литературного мифа.

Другое дело, что миф этот обнаружил некоторые неожиданные свойства: то, что Басинский назначен “старшим редактором русской литературы”, в этот миф помещается легко, а вот то, что герои мифа поселяются в “Большом Маргиналово”, – кажется, заимствовано из совсем другого мифа. Актуальнейшего, как нам уже не раз приходилось

убеждаться, для русской литературы мифа об андеграунде. Оказывается, подполье как культурная позиция неодолимо влечет и старших редакторов, и наследников магистральной литературной традиции. Это окончательно убеждает в том, что гораздо большую привлекательность в глазах участников литературного процесса сегодня сохраняет вторая часть оппозиции официальное/неофициальное, или культурный центр/периферия – то есть андеграунд. (Еще один вариант маргинальной позиции – настойчивое утверждение себя Басинским как недавнего провинциала в автобиографической повести “Московский пленник”⁴⁸).

Правда, в случае с названными писателями в их предпочтении территории “теневого”, арьергардной, мы, скорее, имеем дело с литературной позой, а не позицией – с игрой. И эта склонность к игровому литературному поведению – еще одна неожиданность в “неомифологии” новых реалистов.

Она, кроме прочего, свидетельствует о действии универсальных закономерностей в современной литературе. Во-первых, выясняется, что с враждебностью воспринимаемый новыми реалистами постмодерн с его игровым, ироническим умонастроением влияет-таки если не на большие художественные формы их творчества, то на формы творческого поведения. Во-вторых, очевидно, что пространство литературного быта оказывается необходимым и для самоопределения авторов, далеких, казалось бы, от этой проблематики. Например, в прозе О.Павлова – самого, быть может, яркого представителя этого течения в современной литературе, - в его так называемых “вольных рассказах”.

О “вольных рассказах” О.Павлова критики, вообще-то внимательные к творчеству этого автора, пока писали немного. Те, кто сочувствует прозаику, ценят, как правило, его большие романы, одушевленные национальной идеей и национальной традицией. Противники, которых Олег Павлов нажил немало, тоже избирают для себя мишень покрупнее и поярче.

Между тем в этих рассказах - действительно вольное дыхание, писатель выходит в новое для себя тематическое и жанровое пространство. Говоря метафорически, Павлов “сбежал в самоволку” из степного казахстанского полка (всем, читавшим его прозу помнящегося), из-под чужих белесых небес, “из-под сапога” (так назывался цикл его рассказов). Сбежал ненадолго, не насовсем, без оружия, не дезертировал вовсе.

Присмотревшись к текстам, понимаешь, что бежал он к самому себе, писателю Олегу Павлову. Потому что оба рассказа по-разному

написаны об одном: о самоосознании себя писателем, о писательских заботах, о литературных - не соратниках и товарищах по оружию или, наоборот, заклятых врагах - просто о соседях по профессии и поколению.

“Яблочки от Толстого” - добросовестное неспешное повествование о писательском совещании в Ясной Поляне, совсем не парадной его стороне⁴⁹. В финале рассказчик хрустит яснополянскими яблочками и охотно ими всех угощает, раздает знакомым. Но яблочки от Толстого - еще, конечно, и его, Толстого, наследники, писатели. И рассказ о современных литераторах на фоне яснополянских пейзажей заставляет соотносить нынешние картины литературной жизни с высоким образцом.

Впрочем, мы не найдем в павловском рассказе никаких обличений современности. Писательское поведение в Ясной Поляне если чем и поражает, так это своей будничностью. Автор рассказывает про скучноватое ожидание бесхозного автобуса, про заключительный банкет и просто дежурные выпивки, описывает незначительные промежутки между литературными мероприятиями, дает мимолетные портреты собратьев-писателей. Реальных: А.Битова, Д.Балашова, Р.Киреева, А.Уткина...

Здесь важны угол зрения и сама интонация рассказывания. Точка зрения повествователя - подчеркнуто нелитературная, повседневная, как будто с какими-то даже помехами: то повествователь что-то не разглядит, то не расслышит... Этим усиливается впечатление сугубо бытового, будничного взгляда автора на вещи и людей, неразличение большого и малого, великого и смешного, важного и проходного, когда нет ни литературных генералов, ни романтических гениев. Андрей Битов, например, запомнился повествователю тем, что в его номере почему-то (в павловском повествовании все происходит *почему-то* и *вдруг* - кругозор рассказчика намеренно ограничен) не переводилась копченая колбаса, и добрый мэтр кормил ею молодых гостей-писателей, забредших в его номер.

Стилистически “Яблочки от Толстого” - бесхитростный и абсолютно беспартийный монолог простеца, основанный на вполне доброжелательной, но слегка отчужденной наблюдательности, - это и создает известный эффект остранения. Так, помним, смотрела на размалеванную сцену юная Наташа Ростова в театре. В таком взгляде есть своя беспощадность: перед ним все равны и не слишком значительны. За этим простодушием рассказчика, между тем, угадывается ирония по отношению и к другим, и к себе тоже.

То, что современные писатели стали вдруг наперебой писать о своих литературных “тусовках”, - не удивительно. Это следствие общего внимания литературы к себе, своей повседневности. И раздражение критиков по этому поводу совершенно непродуктивно⁵⁰. Литературный быт в таком случае выступает автоконцепцией литературы, которая сейчас, как никогда (может быть, так было только в 30-е годы) стремится к самоописанию, а писатель - к самоидентификации.

Если “Яблочки от Толстого” - рассказ о литературной среде, литературном и околотитулярном быте, то “Эпилогия” - о собственно писательском труде. О том, как человек становится писателем, чем - буквально, непосредственно - он пишет, на что живет и чем зарабатывает.

С точки зрения фабулы “Эпилогия” - как будто бы автобиографический рассказ о наследстве. “Сюжетец изношенный, - признается автор, - а для меня жизнь”⁵¹.

Дедушка, генерал госбезопасности, оставляет наследство, от которого внуку досталось триста рублей. Внук употребил их на первую свою пишущую машинку: “раз хочу быть писателем, то мне нужна пишущая машинка”. Машинка сразу же становится не простым рабочим инструментом. Тут начинающий писатель рожается прямо-таки с Фаустом. “Покупка обставлялась и впрямь как сделка с нечистой силой, будто не машинку я купил, а продал душу” (75). Преодолевая искушения (непрерывно разобрать и посмотреть, что там внутри, например, или, пойдя по ложному пути познания, научиться машинописи вслепую), герой, он же автор, честным тяжким трудом, вплоть до трудовых мозолей, творит первые рассказы, их публикуют, он поступает с ними в институт, женится на сокурснице, придумывает самые диковинные способы добывания денег - вплоть до разведения кроликов. Словом, перед нами - одна из многих историй писательского выживания в тяжелые времена.

Когда в конце концов герой возвращается к сохранившей свой мистический ореол пишущей машинке, становится окончательно ясно, что на самом деле это рассказ о литературе. Или, точнее, свернутый роман о писателе. Герой обретает себя, находит любовь, пишет роман. Он даже, подобно Годунову-Чердынцеву в набоковском “Даре” собирает на свой роман рецензии: от “Нашей Москвы”, “Нашего знамени”, “Нашего нового мира”, и, как это делается в “романах с ключом”, под вымышленными именами узнаваемо выводит литературных друзей и врагов.

Поскольку герой пишет новый большой роман, ему потребовалось новое, современное воплощение пишущей машинки - компьютер. Покупка компьютера (подешевле, и потому с рук, у сомнительных людей) окутана не только флером тайны, но и леденящим холодком опасности: посредник “думал сэкономить мне денег, а мог отнять здоровье и даже жизнь”. Компьютер обладает дьявольской силой, он “сожрал” главу из романа, потом приятель-Сальери засадил в него вирус. Далее с ним происходят и вовсе чудесные вещи: “Однажды утром я обнаружил, что вместо директории ROMAN в компьютере возникла директория ANTIHRIST” (82). Следующий компьютер герою подарили, что никак не избавило его от ощущения того, что любой компьютер - реинкарнация первой пишущей машинки, то есть дедовского наследства. Голос деда никак не отпускает героя: “...гнал меня писать только вещей страх, заполученный будто вместе с дедушкиным наследством” (80).

В павловском рассказе дед - главный в семье и, одновременно, - узурпатор права на слово. Именно *борьба за право на слово* и становится внутренним сюжетом рассказа (может быть, помимо авторских намерений).

Первый рассказ внука повествовал о дедовских подвигах - “как он гонял по Украине банды бендеровцев, пленял оуновских проводников и отыскивал в лесных чащах их тайные, полные награбленного золота бункеры” (74). У деда был про то же самое собственный текст: “Дед любил делиться опытом с молодыми милиционерами и контрразведчиками, самолично диктовал бабке свои выступления-воспоминания, щедро приправляя их выученными когда-то наизусть цитатами из чекиста-классика, отчего казалось порой, будто Дзержинский навещает его что ни на день” (74). Свой рассказ внук послал деду по почте, “будто в редакцию взаправдашнего литературного журнала”, в ответ получив через бабушку совет “бросить это дело” хотя бы на время: “вот помру, пусть тогда и брешет обо мне”.

Так внук-писатель вступил с дедом (а вдобавок, и со стоящим за его спиной Дзержинским) в своего рода соревнование. В обличье этого соревнования на самом деле разыгрывается эдипальный в своей природе конфликт. “Эдипальность – выход из рода, т.е. биологического существования. Она знаменует собой второе рождение ребенка, заново появляющегося на свет в роли человека”, - пишет И.П.Смирнов, специально занимавшейся проблемами психоаналитической интерпретации истории литературы⁵². Победа в этом творческом соревновании значила бы подлинное взросление героя, его настоящую инициацию, посвящение в писатели.

Машинка, а потом и компьютер в рассказе становятся не только орудием труда, но и оружием в борьбе с дедом, и сакральным символом приобщенности к взрослому самостоятельному миру. Герою надлежит оправдать дедовское денежное вложение, заплатить ему долг, освободиться. Но одновременно - символически - победить деда литературой. Умерший дед все время является внуку со своими упреками: “Мысленно я все еще рассчитывался с ним за машинку, доживая до того дня, когда смогу не чувствовать страха и вины” (79).

Борьба увенчивается победой внука. Победой символической и обставленной предельно литературно. Автор видит сон (известный литературный прием, разом придающий соответствующему фрагменту текста повышенную значимость) “по дороге из Юрятина” (тоже литературная реальность), возвращаясь “с какой-то литературной конференции”. Во сне родственники наконец “крепко-крепко обнялись”, и дед “стал жаловаться как родному: сказал, что очень хочет, чтоб купили ему унитаз <...> - пластмассовый, превращающий все якобы в порошок, <...> чудо техники, отчего я понял, что это должен быть биотуалет. И что-то детское, щемящее было в его желании иметь то, чего даже в глаза не видел <...> - как у ребенка, что мечтает об игрушке” (86).

Таким образом, внук прошел инициацию, стал писателем, а побежденный дед пустился в обратное развитие, вернулся к стадии младенчества. “Эпилогия” действительно эпилог - только в том смысле, что знаменует удачное завершение писательского становления. Не случайно повествователь признается, что “ощутил вкус к эпилогам”, они - “начало нового смысла” (84).

Очевидно, что в рассказе О.Павлова мы снова встречаемся со значимыми для мемуарно-автобиографической прозы мотивами *инициации писателя* (они отчетливы у А.Наймана, А.Сергеева и др.). Что вполне понятно, когда мы имеем дело с текстами, связанными с писательским самоопределением.

Подводя итоги, заметим, что писательское самоопределение, как показал анализ материала настоящей главы, в современной литературе нередко, почти непременно, осуществляется на территории приватной писательской или – шире – литературной жизни, в литературной среде. Случай Гандлевского и близких ему авторов продемонстрировал, что групповая, кружковая семантика как явление литературного быта влияет на формирование литературного поведения и, в конечном счете, на литературную жизнь и собственно тексты. Проза Гандлевского в

некотором смысле есть опосредование его творческого поведения, а его поведение, в свою очередь, - источник прозы. Стиль поведения определяет стиль письма и ровно наоборот: стиль письма программирует поведение. В отношении далеких от круга Гандлевского молодых прозаиков-реалистов нужно отметить сходные тенденции: они тяготеют к самоопределению в текстах маргинального, литературно-бытового характера, создают кружковую мифологию.

И концептуалисты, и новые реалисты выстраивают свою историю и мифологию на структурно одинаковых основаниях: определение фигур (среди них – и, что называется, культовых) своего круга и очерчивание границ этого круга, создание прецедентных поведенческих сценариев и т.п. (что мы могли наблюдать и в текстах Наймана). Различие же состоит в том, что для концептуалистов литературный быт является вполне универсальной и многообразной, хотя и камерной, средой, имеющей и свое метафизическое измерение; в ней, становящейся моделью жизни вообще, возможно полноценное литературное существование. Для новых реалистов литературный быт представляется необходимой по принципу дополнительности сферой, отделенной от “серьезного” творчества, но насущной как полигон для консолидирующей литературной игры, имеющей непосредственное отношение к их литературной политике.

Категория творческого поведения, таким образом, становится чрезвычайно существенной для понимания литературного самосознания писателей, о которых шла речь в данной главе. В современной литературной ситуации не столько, как говорил М.Пришвин, “поведение есть путь в поэзию”⁵³, сколько занятие поэзией, вообще литературой открывает пространство (порой – родственное сценическому) для культурно значимого поведения. Если в начале XX века жизнестроительные концепции художников предполагали результатом слияния искусства и жизни действие по своей природе эстетическое, а далее, в первой половине века, поэтика и этика понимались как взаимозаменяемые в жизни художника⁵⁴, в конце века, как мы видим, эти категории сохраняют свою взаимосвязанность, сосредоточенные, скорее, в этике, но этике, больше тяготеющей к этикету, ритуальности, строительству имиджа. В творческом поведении, осуществляемом в пространстве литературного быта, для многих авторов, как мы могли убедиться, и происходит моделирование и формирование новой писательской идентичности.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ Человек с этикетки // Гандлевский С.М. Поэтическая кухня. С-Пб., 1998. С.69.
- ² Гольдштгейн А. Расставание с Нарциссом. Опыты поминальной риторики. М., 1997. С.426.
- ³ Костырко С. От первого лица. Три профиля на фоне поколения // Новый мир. 1995. № 6. С.214.
- ⁴ Генис А. Лестница, приставленная не к той стенке. Богема у Гандлевского // Иван Петрович умер. Статьи и расследования. М., 1999. С.199.
- ⁵ "...Мне хватает жизни без прикрас": Беседа С.Гандлевского с В.Куллэ // Звезда. 1997. № 6. С.224
- ⁶ Гандлевский С.М. Трепанация черепа: история болезни. С-Пб., 1996. С.32. Далее в тексте при ссылках на это издание в скобках указывается аббревиатура "ТЧ" и номер страницы.
- ⁷ "...Мне хватает жизни без прикрас" // Звезда. 1997. № 6. С.220.
- ⁸ Генис А. Указ. соч. С.200.
- ⁹ Человек с этикетки // Гандлевский С.М. Поэтическая кухня. С-Пб., 1998. С.69.
- ¹⁰ В.Курицын свидетельствует: "Герои повести "Трепанация черепа" наотрез отказывались узнавать себя в тексте и толковали о нетактичности автора (я много говорил на эту тему с Виктором Санчуком, Борис Кузьминский высказывал свои претензии письменно)". (Курицын В. Русский литературный постмодернизм. М., 2000. С.231.) Эти протесты остались, однако, в пределах частных бесед и не стали, как в случае с романом Наймана "Б.Б. и др." причиной литературного скандала.
- ¹¹ Гандлевский С.М. Поэтическая кухня: Эссе. – С-Пб., 1998. С.6. Далее в тексте при ссылках на это издание мы будем указывать аббревиатуру "ПК" и номер страницы.
- ¹² Гандлевский С.М. Праздник: Книга стихов. – СПб., 1995. С.100.
- ¹³ Наблюдения В.В. Эйдиновой над единством поэтического стиля Мандельштама и стиля его прозы верны, очевидно, вообще для любой "прозы поэта". См. Эйдинова В.В. Дуалистическая природа стиля О.Мандельштама (проза поэта) // XX век. Литература. Стиль. Стилиевые закономерности русской литературы XX века (1900–1930 гг.). Екатеринбург. 1994. Вып.1. С.80–86.
- ¹⁴ Лосев Л. Москвы от Лосефф // Знамя, 1999. № 2; Ваншенкин К. В мое время // Знамя. 1999. № 3; Рейн Е. Призрак в коридоре: Опыт фантастических воспоминаний // Новый мир. 1998. № 3; Парщиков А. Событийная канва // Комментарии. 1995. № 7.
- ¹⁵ Быков Л. Русская поэзия начала XX века: стиль творческого поведения (к постановке вопроса) // XX век. Литература. Стиль. Стилиевые закономерности русской литературы XX века (1900–1930 гг.). Екатеринбург. 1994. Вып. 1. С.164.

- ¹⁶ Парамонов Б. Прекрасный гусь и паршивая овца, или Сергей Гандлевский как зеркало русской контрреволюции // Звезда. 1998. № 2. С.225.
- ¹⁷ Независимая газета. 1996. 16 января. С.3.
- ¹⁸ "...Мне хватает жизни без прикрас" // Звезда. 1997. № 6. С.224
- ¹⁹ См. Коммерсант-Daily. 1997. 1 февраля. С.15.
- ²⁰ Деньги и поэт // Литературная газета. 1997. 12 февраля. С.10
- ²¹ Там же.
- ²² "Я мечтаю о диком восстании, я ношу разинско-пугачевского типа восстание в сердце"; "Ох, поэт Эдька. Вот это работа – правительства свергать. Изысканная, возбуждающая"; "Да, я принял сторону зла – маленьких газеток, сделанных на зироксе листовок, движений и партий, которые не имеют никаких шансов. Никаких" (Лимонов Э. Дневник неудачника. М., 1992. С.172; 183; 211).
- ²³ О социологических механизмах литературного успеха в 1990-е годы (в частности, выходцев из литературного андеграунда) см.: Берг М. Гамбургский счет // Новое литературное обозрение. № 25 (1997). С.110-119.
- ²⁴ См. Иванов Б. Премия Андрея Белого как необходимость // Новое литературное обозрение. № 25 (1997). С.370-375.
- ²⁵ Винокур Г.О. Биография и культура // Винокур Г.О. Биография и культура. Русское сценическое произношение. М., 1997. С.85.
- ²⁶ Гандлевский С. Чтение. Одноактная пьеса // Звезда. 1999. № 5. С.28; Гандлевский С.М. Праздник. СПб., 1995. С.108.
- ²⁷ Гольдштейн А. Указ. соч. С. 426.
- ²⁸ Холин И. Жители барака. Стихи. М., 1990. С.14
- ²⁹ Московский комсомолец. 1960. 29 сентября. С.4.
- ³⁰ Кибилов Т. Сантименты: Восемь книг. Белгород, 1994. С.298, 347.
- ³¹ Рубинштейн Л. Регулярное письмо. С-Пб., 1996. С.47-48.
- ³² Некрасов В.Н. Справка: Стихи. М., 1991. С.40.
- ³³ Сагуновский Я. Хочу ли я посмертной славы. М., 1992. С.116
- ³⁴ Айзенберг М.Н. Взгляд на свободного художника. М., 1997. С.21
- ³⁵ Личное дело №: Литературно-художественный альманах. М., 1991. С.232
- ³⁶ Айзенберг М.Н. Указ соч. С.123.
- ³⁷ "Искусство лезло в парки и квартиры" // Огонек. 1990. № 25. С.8.
- ³⁸ Кибилов Т. Указ соч. С.364, 356.
- ³⁹ Айзенберг М.Н. Указ соч. С.130.
- ⁴⁰ Там же. С.144.
- ⁴¹ См., например: Павлов О. С языком и без языка. Беседа с Д.Бавильским // Независимая газета. 1996. 27 февраля. С.7; Павлов О. Литература как сопротивление // Общая газета. 1995. 14-20 сентября. С.3; Много застолий, а праздников нет: Олег Павлов и Алексей Варламов о литературной критике и о себе // Литературная газета. 1996. 14 августа; Павлов О. Интеллигенция всегда жила разной жизнью с народом // Литературная Россия. 1996. 29 марта. С.7.

- ⁴² Коренной вопрос. Манифест русских традиционалистов // Литературная Россия. 1996. 19 июля. С.3.
- ⁴³ Басинский П. Неманифест // Октябрь. 1998. № 3. С.188.
- ⁴⁴ Варламов А. Антилохер // Октябрь. 1997. № 12. С.60.
- ⁴⁵ Отрошенко В. Волжский мужичок, или Вечный Горький // Октябрь. 1997. № 12. С.77.
- ⁴⁶ Там же.
- ⁴⁷ Там же. С.75.
- ⁴⁸ Басинский П. Московский пленник // Октябрь, 1997. № 9. С.101-132.
- ⁴⁹ Павлов О. Яблочки от Толстого: Вольный рассказ // Дружба народов. 1997. № 10.
- ⁵⁰ "...по определению не интересны квазимемуары о вчерашней тусовке, отстуканные теми, кто позавчера научился пить, курить и говорить, дабы поскорей в означенную тусовку встроиться... Конечно, и "тусовочно-дневниковые" ферменты могут оживить газетно-журнальное пространство, могут (при точном дозировании) взбодрить рассказ или повесть, но когда из них лепится нечто многостраничное (да еще с жидкительной преамбулой про "смирившуюся литературу") мне становится невыносимо скучно. Литбыт и в Африке литбыт. Материал для будущего историка – пусть разбирается." (Немзер А. Взгляд на русскую прозу в 1997 году // Дружба народов. 1998. № 1. С.174).
- ⁵¹ Павлов О. Эпилогия. Вольный рассказ // Октябрь. 1999. № 1. С. 74. Далее в тексте ссылки на это издание даются с указанием номера страницы в скобках.
- ⁵² Смирнов И.П. Психодиахронология: Психонистория русской литературы от романтизма до наших дней. М., 1994. С.88.
- ⁵³ Пришвин М. Незабудки. М., 1969. С.61.
- ⁵⁴ С. Кржижановский в "Философеме о театре" описывает это соотношение в виде лаконичной формулы: "Поэтика – это этика, в которой деяние подменено словом; этика же – поэтика, обменившая слово на поступок и требующая от поступков того же, что она привыкла требовать от слова... Самое действенное действие в жизни – это эстетическое деяние, в нем максимум собранности и напряженности, на какую способна жизнь". (Цит. по: Современная драматургия. 1992. № 2. С.184). В этой системе миропонимания "быт" действительно предстает как "усеченное бытие", а далее усеченное "бы" - как сфера вымысла и (театральной) условности (Там же). В современной ситуации творческое поведение захватывает все эти сферы – бытия, быта и вымысла – и этим создает новое совокупное эстетическое высказывание.

Глава III. Пол, локус, быт, литература (Автоидентификация в прозе Нины Горлановой)

Во второй половине 1990-х годов, когда исчерпался запас “возвращенной” литературы, когда притупился интерес к постмодернистским – игровым, непривычно для отечественного читателя сложным по конструкции – текстам, когда начался бум мемуаристики, увлечение околολитературными, пограничными жанрами дневников, записок и мемуаров – тогда и настал черед произведениям, где художественное слово “мимикрирует” под популярные маргиналии, тогда и пришло время успеха горлановской прозы.

Собственно мемуарных романов, рассказов – даже в том расширительном понимании, что сложилось в современной прозе и, соответственно, принято нами в настоящей работе, у писательницы нет. При этом верно и противоположное утверждение: едва ли не все творчество Горлановой подпадает под определение мемуарного. “...Свой “вялотекущий мемуар” (слова мужа) я пишу всю жизнь, т.е. каждый день”¹, – признается писательница. Ее письмо по природе своей автобиографично². Под всеми своими произведениями Горланова могла бы поставить подзаголовок “непридуманное” (что она нередко и делает), и, естественно, такое именование нельзя было бы воспринять буквально. Предметом нашего внимания, таким образом, становятся рассказы и повести Горлановой, не обозначенные автором как мемуарные (за исключением “несерьезных мемуаров” “Время как пародия на вечность”), но изначально содержащие соответствующую художественную установку автора.

Авторское самоопределение Нины Горлановой разительно отличается от сценариев идентификации большинства современных авторов, и в то же время параметры ее идентичности сами по себе чрезвычайно характерны для структурирования субъективности в современной культуре. Характерны – и маргинальны: Горланова сознает себя писательницей (воплощая *женскую субъективность*, осуществляя женское письмо), живущей *в провинции*, в Перми, исповедует редкое, кажущееся архаичным сегодня отношение к *литературе как высокой норморегулирующей ценности* и вместе с тем погружает свою литературу в стихию даже не литературного, но просто *быта* – как мимотекущей обыденности и естественного жизненного мира.

Феномен Горлановой - в том, что ее идентичность, представляющая собой сумму, конгломерат перечисленных - маргинальных сегодня - идентификаций, оказывается весьма эффективной и порождает продуктивное и даже успешное в современной литературе явление. Нина Горланова – известный в 1990-е годы писатель, автор книг “Радуга каждый день” (1987), “Родные люди” (1990), “Вся Пермь” (1996), “Любовь в резиновых перчатках” (1999), “Дом со всеми неудобствами” (2000), победительница международного конкурса на лучший женский рассказ 1992 года. “Роман воспитания”, написанный в соавторстве с В.Букуром, входил в 1995 году в шестерку финалистов Букеровской премии³. Поэтому изучение автоидентификационных стратегий писательницы представляет безусловный интерес для понимания литературного процесса 1990-х годов в целом - его логики, читательских ожиданий и перспектив развития.

Авторская самоидентификация Н.Горлановой отличается от рассмотренных ранее в настоящей работе случаев авторского самоопределения прежде всего тем, что осуществляется не только путем прямой субъективизации, но и через внесубъектные формы: опосредуется через “объектную” сферу семьи, детства, места обитания, животного мира, телесных проявлений, шум обстоящей “случайной” речи и т.д. Эта интимно открытая миру, всеобнимающая, женски-материнская, телесная, рассредоточенная (в феминистской критике ее назвали бы “расщепленной” (Ю.Кристева) или “номадической” (Р.Брайдотти)⁴ субъективность разлита в самом горлановском восприятии мира, в характере его миметического отражения, в выборе речевых и стилевых практик. Поэтому описание такого рода субъективности и идентичности целесообразно начать не с попыток обнаружения конфигураций и рефигураций “я-идентичности”, но с характеристики того нерасчлененного субъектно-объектного континуума, что составляет художественный мир Н.Горлановой.

1. Субъективность через коммунальность: стратегии женской идентичности

Неразличение субъекта и объекта в мире Горлановой проявляется прежде всего в континуальности, протяженности и неиерархичности этого мира: в нем нет противопоставления большого и малого, высокого и низкого, публичного и частного. Горлановское письмо следует назвать женским – в том смысле, что оно чурается бинарных, жестких

конструкций. Кроме одной – мир Горлановой никак нельзя назвать *этически* нейтральным: систему ценностей Горлановой строго организуют, как сама она неоднократно признавалась, христианские нормы нравственности.

Отмеченные закономерности “континуального” письма проявляются на всех уровнях повествования, начиная с сюжетного, событийного. В рассказах Н.Горлановой, как правило, не происходит событие. В рассказе “Эмигрантка”, например, повествуется о том, как не покидает семья родную страну, в “Золотом ключике” – как не потерялся маленький мальчик, в рассказе “Что-то хорошее” – о том, как не случилось атомной войны, а в “Покаянных днях” – землетрясения и наводнения. В “Любовных играх кошек” смысл рассказа состоит в том, что не получились – не могли получиться, ибо “насилие над Природой”, – фотоснимки этих самых игр. В рассказе “Ниче-ниче” герой, кажется, совершил убийство – однако в финале вдруг выясняется, что убийства вовсе не было. В другом рассказе (“Справедливость восторжествовала”) не получилось ограбление, в третьем – любовь (“В музее”), в четвертом – развод (“Пик разводов”).

Событием же в произведениях Горлановой становятся микродвижения самой привычной и маловыразительной, но “расколдованной” текстом повседневности. Быт в ее мире чреват захватывающей сюжетностью, что особенно выпукло проявляется в поэтических ее текстах:

*Облупилась стена в туалете:
там женщина, как на портрете,
машет кому-то цветком.
Кому – облупится потом...⁵*

Доверяя “повествовательности” самой жизни, писательница не напрягает текст диктатом жесткой воли и логики фобулы: достоверность переживания оказывается для нее ценнее достоверности факта или стройности сюжета, интуиция – важнее логоса. То, что событийность осознается Горлановой как свойство мужского дискурса, явствует из ее собственного признания в “несерьезных мемуарах”: “Муж, он же соавтор. Работать с ним трудно, потому что – как всякий мужчина – он хочет разрешить все конфликты героев дракой. Чуть у героя проблемы, муж-соавтор предлагает: “И тут пусть ему тот даст по башке!” – “Слушай, отвечаю, – в жизни не так уж часто люди получают по башке, правда?” – “А это не важно, что и как в жизни!” – “Ну, почему уж так и не важно?..” (385-386). Между тем действительно тексты, написанные Н.Горлановой

и В.Букуром в соавторстве, отличаются гораздо большей сюжетной выстроенностью, тексты же Н.Горлановой имеют менее жесткую, “текучую” природу.

Проза Горлановой растет буквально из сора жизни и не ведает стыда за то, чего привычно стыдится нормативное, иерархичное, авторитарное сознание. Телесность, например, входит в горлановскую прозу в неприкрашенной простоте, без всякой эстетизации (нередко свотой, экскрементами и т.п.), но и без специального эпатажа. Писательница благоволит всему мелкому, малому, житейскому, телесному, тварному: “Кузя, Мурка, котята, черепахи, крысы, мыши, паучки, двухвостки, мокрицы, а также моль фруктовая, которая вылетела из мешка яблок, засушенных девочками у бабушки, - все это тоже идет, конечно, в дело у меня! <...> Все живое - от гриба чайного до плесени, найденной внутри картофелины (которая была прекрасна, как все живое - я имею в виду плесень, ярко-голубую...) идет в прозу, пригождается. Хотя в жизни оно требует немалых хлопот и усилий. Котят - например - надо продавать! (Всего мы за чисто символические копейки продали около восьмидесяти котят от двух кошек) <...> К тому же они то прописают все мешки с записями, то сама кошка сжует главу романа, делая вату для гнезда...” (388-389).

Точнее, Горланова предельно внимательна к не сору даже (как случайному и временному, нечаянному явлению - такой сор, вероятно, и вправду может служить импульсом для роста стихов), а к прозаическому мусору жизни - к плесени, огрызкам, или, например, кошачьим экскрементам: в повести “Капсула” последние становятся источником собственной авторской теории постмодернизма⁶. “Мусор”, между тем, связан с интуициями, существенными в современной культуре в целом. Так, например, “мусор” становится категориальным понятием в эстетике постмодернизма; художник-концептуалист Илья Кабаков, например, демонстрировал на выставках свой объект - “музей мусора” - и осмыслил эту акцию концептуально: “Мусор имеет для меня три коннотации. Во-первых, это точный образ советской действительности. Вся эта действительность представляет собой одну большую мусорную кучу. Во-вторых, мусор - это для меня архив воспоминаний, потому что каждый выброшенный предмет всегда связан с каким-то определенным эпизодом жизни. И в-третьих, мусором представляется мне вся наша культура, которая характеризуется недоделанностью, незавершенностью форм, непродуманностью, неприбранностью. <...> мной создается особый персонаж - мусорный

человек, который весь мусор собирает и снабжает карточками с воспоминаниями”⁷.

Возвращаясь к Н. Горлановой, следует отметить коренное отличие ее интуиций от опыта концептуализма: “предметы мусора” в ее прозе не утрачивают своей предметности, не превращаются в знак знака⁸. Однако это не значит, что здесь не работают общекультурные закономерности, характерные для современного литературного этапа. Тот же мусор, несомненно, прочно связан с периферийностью – и в жизни, и в культуре. “Вся наша жизненная практика связана с идеей расчистки места жизни и отодвигания мусора на край, на периферию”⁹, – говорит Кабаков. “Мусорная” проблематика Горлановой и отодвигала ее еще недавно на периферию литературного процесса: внутренние рецензенты в журналах отвергали ее тексты именно на основании “мелкотемья”, “бытовухи”, “чернухи” и т.п. И то, что сегодня горлановская проза сместилась к центру литературного процесса, – еще одно убедительное свидетельство того, что периферия и центр сейчас, в период культурного сдвига, меняются местами.

При этом надо помнить, что видимая периферийность порой только заслоняет собой магистральные для культуры проблемы. Та же тема “мусора” имеет обширный литературный контекст в русской литературе, где она связана с утопическим пониманием творчества как проекта спасения. У целого ряда писателей первой трети XX века мы обнаруживаем эту – онтологическую по своему характеру – интуицию жалости к неодухотворенному, вещественно тварному аспекту бытия и связанного с ней желания спасти жалкие мелочи тварного мира, насыщая их энергией творческого преображения. В “Охранной грамоте” Пастернака эта жалость к “нетворческим частям существования” истолковывается едва ли не главным движущим мотивом творчества. Сходное понимание истоков творческой тяги манифестируется в “Даре” В. Набокова: “мучительное чувство жалости” к мелочам жизни зовет к их алхимической переплавке в тигле творчества. Аналогичные мотивы обнаруживаются у А. Платонова.

Так же нередко обстоит дело и с другими компонентами миропонимания и поэтики Горлановой: самоопределение писательницы связано с некоторыми отнюдь не “центральными” в привычной системе ценностей категориями, и при этом неожиданно находит аналоги и сцепления с глубинными природными интуициями и культурными традициями.

Само пространство, описываемое Горлановой, - по большей части пространство маргинальное и сугубо частное.

Средоточие, сердцевина горлановского пространства и системы ценностей - семья. В ее мире политика, время, искусство и грудное вскармливание ютятся на одном пяточке, и все объёмлется сферой интимно-семейного бытия: “Значит, это было во времена Андропова. Я имела счастье быть кормящей матерью. Но даже не во времена Андропова кормящая мать и Феллини - две вещи несовместимые у нас... как совместить время сеанса, перерыв между кормлениями и чтоб старшие дети уже пришли из школы?! А при Андропове все эти расчеты по минутам могли пойти крахом: хватали людей именно в кинотеатрах, ну а потом доказывай, что ты не должна быть сейчас у станка (у метлы, у штурвала)... - Ха, а ты брызни в кэгэбэшника молоком из груди! - bravo советовала подруга” (307).

Проза Горлановой как будто всегда помнит, что она написана кормящей матерью (“Одной грудью я кормлю дочь, а другой – Кафку читаю”¹⁰). В ней легко прочитывается, что у автора, писательницы Нины Горлановой, - четверо детей, и была еще приемная Наташа. Не случайно критики восприняли “Роман воспитания”, в основу которого и легли события, связанные с приемной дочерью, как прямое изложение реальных событий семейной жизни автора, и перемена имен и профессии взрослых героев здесь показались вполне внешней уловкой. И никто другой, пожалуй, не мог стать соавтором Горлановой (а ведь соавторство вообще нечастое явление), кроме ее мужа - вдвоем они написали большинство произведений последних лет.

Подобный интимно-семейный ракурс придется, пожалуй, признать уникальным в современной литературе. Он не свойственен даже авторам так называемой *женской прозы*. Пол, понимание женского, женственности у Горлановой, в отличие от других авторов женской прозы (особенно начала 1990-х годов, периода ее “бури и натиска”), никак не проблематизируются, но словно бы выносятся за скобки, *определяя точку зрения* автора: женщина Горлановой - женщина по праву рождения. Нина Горланова, как правило, начинает с того, чем канонический женский рассказ (Виктории Токаревой, например, или Марины Кретовой, Марины Палей, Людмилы Улицкой) заканчивается. У них - поиски партнера, удачные и неудачные, любовь, увенчивающейся иногда замужеством, в прозе Горлановой же после замужества и рождения детей (чаще нескольких) все только начинается. В ином же изводе сегодняшней женской прозы, более радикальном, если можно

так выразиться (М.Арбатова, С.Василенко, Л.Ванеева, М.Тарасова и прочие новые амазонки), женская “самость” отстаивается столь воинственно, что ее воплощение в тихом семейном кругу представляется невозможным. Или просто ненужным.

Семейный круг в прозе Горлановой постепенно обнимает все больше людей, вбирая в себя жизнь сначала ближнего, потом все более дальнего - но так, что всякий дальний в перспективе художественного и нравственного видения писательницы непременно оказывается ближним. В конечном счете квартира, дом, улица, город втягиваются в пространство интимизированного бытия, бесконечно шумящего коммунального говорения. Коммунальность – не как конкретное пространство, а как способ социального устройства, тип коммуникации, стиль речи – самый характерный горлановский топос (название одного из рассказов писательницы - “Коммуналии” (2000) – можно было бы считать подзаглавием для большинства ее текстов).

И здесь писательница, как ни странно, снова оказывается на одной территории с концептуалистами. Тот же И.Кабаков, кстати, автор имевшей успех инсталляции о коммунальной квартире, осмысливает коммуналку как символический топос национальной культуры: “Коммунальная квартира стягивает на себя большое содержание, множество различных сюжетов. Раньше в России таким местом была ночлежка: не зря пьеса Горького “На дне”, которая описывала ночлежку, имела в свое время такой успех. В ночлежке люди не живут, а только ночуют, но они там и философствуют, обсуждают последние вопросы бытия. Только лежа “на дне”, например, в ночлежке, люди начинают наблюдать небо над головой: лежащий в грязи человек обращается к высшему. Это, конечно, только метафора, но и коммунальная квартира для меня – не реальный объект, а метафора. Коммуналка является хорошей метафорой для советской жизни, потому что жить в ней нельзя, но и жить иначе тоже нельзя, потому что из коммуналки выехать практически невозможно. Вот эта комбинация: так жить нельзя, но и иначе жить тоже нельзя – хорошо описывает советскую ситуацию в целом. Остальные формы советской жизни, в том числе, например, лагерь, являются лишь различными вариантами коммуналки”¹¹.

У Горлановой, однако, коммунальность не метафорична, но явлена в “сырой” своей убедительности¹² (что не исключает тщательной литературной проработанности и мифологической нагруженности того же, например, рассказа “Коммуналии”). Эта убедительность такой силы, что в “хор” горлановских голосов втягиваются голоса читателей.

Свидетельство тому – огромное количество читательских писем, посылок, бандеролей и т.д. Переписка Н.Горлановой с читателями могла бы составить книгу. Известен даже случай, когда шестнадцатилетняя читательница написала продолжение судеб горлановских персонажей² (это сравнимо разве что с “эффектом присутствия” телевизионных сериалов). Разумеется, подобный эффект создается специфической авторской установкой на имплицитного читателя. Секрет коммуникативной успешности горлановских текстов – в ее близости читателю вообще, в самом характере текстовой конвенции максимально доверительных отношений писателей с “читателем-другом”. Кроме того, автор с самого начала о своем читателе заботится: “После первой фразы рассказа читателю должно хотеться читать, после последней – хотеться жить”. Наконец, близость к читателю обеспечивается в горлановской прозе ее адресацией к конкретному – пермскому – читателю, что не может не подкупать читателя, например, костромского, самарского, да и московского – поскольку важна именно подлинность интонации, обращенной к конкретному человеку. Горланова еще до литературы проживает едва ли не с каждым из своих персонажей его жизнь, тесно общаясь с будущими прототипами своей прозы.

Действие горлановских произведений, как правило, располагается во вполне конкретном пространстве – в Перми, однако географическая реалья приобретает в данном случае характер авторского мифа. Территориальная идентичность становится для писательницы существенно важным фактором самоопределения.

2. Территориальная идентичность в авторской мифологии Нины Горлановой

Прежде всего, Пермь стала для Горлановой сознательно выбранным местом жизни. В юности она приехала поступать в Пермский университет из маленького поселка Верхний Юг, и в Перми осталась. Перебраться в Москву, в силу семейных обстоятельств, ей было бы сложнее, чем многим уехавшим ровесникам-литераторам, но, похоже, уж очень острого стремления и не было. Место она приняла как родное, и привязанность к городу, как многое в своей жизни и в своей прозе, проецирует на отношения материнско-женские: “Юзефович и Королев потом уехали в Москву, а я припала к груди родной Перми и не хочу уезжать никуда, никогда” (365). Возможно, идентификация с городом стимулирована отчасти его (обусловленной

уже грамматической категорией рода) “женской” принадлежностью. Пермь становится для Горлановой “матерью”, и ее собственное материнское отношение впоследствии простирается на мир, Пермь населяющий.

Примечателен контраст: известный ныне московский прозаик Анатолий Королев, университетский однокашник Горлановой, покинутую им Пермь символически связывает с жестким мужским началом: “Здесь тебя караулят насмешливые глаза отца, который ничего не прощает себе и тебе не даст ни малейшей поправки. Злые зрачки сомнения стоят над провинцией, как две луны над островом мертвых. Они все сглазили и обуглили. Дотла. До ни зги”¹⁴. Не вдаваясь здесь в подробности психоаналитических и мифологических интерпретаций, заметим только, что отношение двух писателей к месту своей жизни обуславливает столь же острое нежелание Королева “пускать” Пермь в свою прозу, сколь горячую приверженность Горлановой к Перми в ее текстах.

У Горлановой Пермь прямо становится пространством повествования: в том смысле, что ее тексты - всегда о Перми, и в том, что они для Перми (пермяк - ее имплицитный читатель), и в том, что они *Пермью* питаются. Горланова специально обустроивает бытовое пространство, чреватое будущим текстом. Ее собственный образ жизни – это собрание персонажей-прототипов на маленькой территории собственной тесной коммуналки. Дом Горлановой сам по себе – “культурное гнездо” (термин Н.К.Пиксанова, примененный к устройению, укладу провинциальной жизни), нечто похожее одновременно и на литературный салон, традиционную “кухню” семидесятых, сценическую площадку. Сама Горланова - синоним и субститут Перми, и обычная уже реакция на имя города “Пермь – это где живет писательница Горланова и ее муж, тоже писатель” давно перестала кого-либо удивлять.

В прозе писательница выстроила свою Пермь, свой мир внутри современного большого города: многонаселенный гудящий муравейник, Вавилон, архив трогательных историй, галерею причудливых портретов. Впечатление специфичности горлановской Перми побуждает критиков к разным оценкам такого обостренного “чувства места”: Т.Морозова, например, называет прозу Н.Горлановой и В.Букура узкоэтнографической¹⁵, Е.Ермолин же увидел в горлановском понимании места некоторое расщепление смысла., заметив, что “Пермь” Горлановой – не реальное место жизни, но “некое духовное

отечество, наподобие Царского Села”¹⁶. Последняя версия, трактующая Пермь как миф, представляется нам более близкой к истине, чем сведение горлановского образа места к привычной топологии провинциального захолустья.

Можно ли читать написанное Горлановой о Перми применительно к провинции вообще? В принципе, конечно, да – если смотреть во-первых, извне Перми, а во-вторых, рассматривать проблему умозрительно. На деле пермские бытовые реалии окрашивают повествование неповторимыми деталями, подобные которым, несомненно, нашлись бы в едва ли не любом провинциальном городе N: мало ли где еще травят воду в реках или боятся еврейских погромов... Но главное здесь то, что сама Горланова убеждена в уникальности этого места, в неповторимости его судьбы: ей важно, что город был закрытым, окруженным многочисленными “зонами”, что у него богатая история, связанная со служением Стефана Пермского: для нее существует Пермь земная и Пермь небесная. И в таком разомкнутом в обе стороны по вертикали пространстве легко могут происходить самые невероятные события.

Из такого ощущения города и его преобразования в тексте и вырастает у Горлановой мир-текст, стремящийся стать аналогом действительности. Горлановская Пермь – маленькая Йокнапатофа, только не мифическая изначально, как у Фолкнера, а изначально достоверно реальная, и, вследствие этой натуральной, почти сюрреалистической достоверности, становящаяся мифом.

Миф Горлановой – антропологический. В ее прозе нет своей географии, по-фолкнеровски расчерченных карт, нет ярких, узнаваемых пермских примет, улиц и зданий. Но есть уникамы-чудаки, которых Горланова неустанно коллекционирует: по-гобсековски страстный библиофил (“Развод по-библиофильски”), одинокая женщина с неутоленным материнским инстинктом, слагающая неуклюжие стихи (“Она как солнечный удар”), конченый пьяница, проникшийся вдруг заботой о мальчонке (“Золотой ключик”)... Местный читатель узнает и сугобо пермские события: как отравили в Каме воду (“Килька и немножко нервно-паралитическое”), как сработал вдруг на рассвете сигнал воздушной тревоги (“Что-то хорошее”).

Этот авторский миф, обосновывающий территориальную идентичность писательницы и ее творчества, питает прозу Горлановой, это пласт плодородной почвы, из которой ее текст прорастает.

Антропоцентричность горлановского мифа сказывается прежде всего в ее слове, но не описательном, не характерологическом, а изображенном. В ее прозе вообще изображение преобладает над повествованием: главным героем и главным событием в прозе Горлановой становится *речь как таковая*. Типичная сюжетная организация горлановского текста – когда собственно событие остается за гранью повествования, а в тексте пребывают разговоры, суждения о нем. Так построена, например, повесть “Покаянные дни, или В ожидании конца света”. Начинается она с детской реплики:

“- Мама, ты купишь мне гусенка? – опять умоляет Агния.

Скоро ей исполнится пять, видимо, она намекает на подарок в виде гусенка, но у нас уже есть кошка с четырьмя котятками на данный момент, но у Гумилева Коли вообще были белки, птицы, белые мыши и морские свинки – все сразу, а у моих детей только кошка... Обещаю купить.

- Ура! Значит, я надуу гусенка и поплыву, спасусь шестьдесят второго числа, да?

Боги! Речь-то шла о надувном гусенке! В Перми ожидается катаклизм в виде землетрясения и последующего за ним наводнения (прорвет плотину). Паника, видимо, распространилась уже и в младших группах детского сада. Говорят, в магазинах раскуплены все плавающие средства: надувные круги, матрасы, игрушки” (70).

Далее текст строится как коллаж реплик, разговоров и слухов. Наводнение и землетрясение в повести не описываются (эти опасности, как оказалось в финале, Пермь миновали), но именно в словах, фрагментарных репликах и разворачивается до фантазмагоричности странная картина “покаянных” дней.

Иными словами, Горланова создает то, что М.М.Бахтин называл “образом языка”.

3. “Образ языка” и образ автора

Образ языка, писал М.М.Бахтин, возможен только в устах “говорящего человека”: “...язык, чтобы стать художественным образом, должен стать речью в говорящих устах, сочетаясь с образом говорящего человека”¹⁷. Изображение говорящего человека находится как раз в средостении между словом бытовым и литературным. “Говорящий человек и его слово в бытовой речи, - подчеркивает Бахтин, - служит предметом практически заинтересованной передачи, а вовсе не изображения”. При этом “бытовое понимание и бытовая оценка не

отделяют слова от личности говорящего (как это возможно в идеологической сфере). <...> Иное значение приобретает тема о говорящем в идеологическом обиходе нашего сознания, в процессе приобщения к идеологическому миру”¹⁸. В идеологическом мире приобретает важное значение проблема авторитетности слова: авторитарное это слово или “внутренне убедительное”. В художественном изображении образ говорящего человека включает эти смыслы и игру с ними.

Галдящие голоса горлановских персонажей воспроизводят роящееся коммунальное говорение. Герои существуют только в тот момент, когда говорят сами или говорят о них, молчащими герои как бы и не присутствуют. Поведение героев являет собой поведение предельно овнешненное: человек находится как будто на сцене и виден со всех сторон. Ему ни при каких условиях не удастся утаить своих мыслей. Примечателен в этом смысле рассказ “Протокол литобъединения при областной писательской организации”, где изображение литературной жизни (занимавшее, кстати, Горланову задолго до моды последних лет) строится как обнаружение под поверхностью официального, в советские еще времена сформированного дискурса власти контрастных – интимных и бытовых – мотивировок. За строчками протокола параллельно, в скобках (и графические выделенные автором), даются внутренние монологи выступающих:

“П о в е с т к а д н я: Обсуждение рукописи Александры Лебедевой.

Беляев. Чем прельщают рассказы Саши? Прежде всего – абсолютной женственностью. (*Ох, вдул бы я тебе сейчас – под самый корень!*) Убедительно отчеркнут любовный ракурс. (*Отчеркнул бы так отчеркнул!*) Но кое-где искренность оборачивается против автора – хотелось бы большей целомудренности от женщины” (241-247) (Разрядка и курсив Горлановой – М.А.).

Горлановское слово всегда балансирует на грани быта и литературы. Тыняновская мысль о сопряжении быта и литературы прежде всего в сфере речи в творчестве Горлановой находит красноречивое подтверждение¹⁹.

Источник стилового строительства Горлановой – каждодневные записи услышанных разговоров. Но эффект “устности” писательница создает средствами собственно литературными, намеренно и умело. Эволюция стиля писательницы совершается по пути от цельности к разорванности, от гладкости – к фрагментарности.

Ранние вещи Горлановой, 1980-х годов, вполне повествовательны, сюжетно закруглены. Первые две книги – “Радуга каждый день” (1987) и “Родные люди” (1990) – чрезвычайно лиричны. В “Радуге...” много рассказов о детях, где пестуются цельность, свежесть детского сознания. Ребенок у Горлановой самодостаточен и самоценен, его жизнь – не репетиция жизни взрослой, она содержит свои сложность, полноту и органичность. В “Родных людях” проявились уже мотивы и приемы, близкие сегодняшней Горлановой, – монтаж разговоров и случаев, скрепленный фабулой из писательской жизни.

Стилевой перелом приходится, видимо, на рубеж восьмидесятых-девяностых и обозначен самыми удачными, быть может, сочинениями Н. Горлановой – “Покаянными днями” и “Любовью в резиновых перчатках”.

“Любовь в резиновых перчатках” целиком состоит из кусочков, помеченных: “поговорка 1968 г.”, “пьяные разговоры 1992 г.”, “из письма Капы 1975 г.”, “из дневника Дунечки”, среди них – и суждения “Н.Г.”. Писательница здесь позволила себе “сырое” – по видимости, конечно, – слово. Однако коллаж разорванных как будто фрагментов не рассыпается еще и потому, что сцементирован внутренними сквозными мотивами, очень лиричными, и повторяющимися деталями: то же малиновое варенье или многократно поминаемые бунинские сухие пчелы. Такие мотивы сплавляют текст, задают его ритм. В этом рассказе (скорее, впрочем, повести) найдено некое золотое сечение в сочетании повествовательных планов: свободно парящие монады текста (отрывки, записи) органично сосуществуют с прочными сюжетными осями, держащими форму. Здесь писательница решительно освобождает себя от обузы привычной повествовательности: по первому впечатлению, текст словно бы составлен из каких-то заготовок, потом становится ясно, что это – новый язык.

Образ, лик автора проступает именно в таких разрывах, зияниях, в живой, шероховатой поверхности текста и вновь заставляет вспомнить о том, что подобная внесубъектная стилистика маркируется современной постмодернистской и постфеминистской критикой как феминная. Разорванность языковой ткани вовсе не разрушает упомянутой “континуальности” горлановского мира: последняя и создается именно хором голосов, течением речи, бесконечным плетением ткани текста из многообразных интонационных нитей.

Здесь уместно привести примечательный пример читательской рецепции горлановских текстов, редкий образец “идентифицирующего”

прочтения, свидетельствующий о том, что поэтика Горлановой – “устность”, “дневниковость”, погруженность в бытовую и семейную стихию и др. воспринимаются именно как слепок и “след” авторской идентичности: “Читал в этот месяц мало-помалу, смакуя, вашу чудесную повесть “Тургенев – сын Ахматовой”, где ваше благоуханное гнездовье, хоровая жизнь многих личностей образует и плазму, но все собрано в упругий сюжет – с главным персонажем – Дневником Таисии, что так радужно гибнет, расплескиваясь в стихии бытия под конец... Какое наслаждение – вся текстура: интонации отроковицы, умные сентенции домашнего мудреца Папы, кудахтанье Мамы-наседки-хлопотуньи. В современной литературе только у вас – та атмосфера, что в семье Ростовых у Толстого: много разных отроковиц, дев, в ком набухает, вот прыснет своя новая жизнь, но пока все вместе под патриархальным крылом благих родителей, еще не оборвали пуповину, не ушли в самостоятельные приключения под общим названием “жизнь”. И это живое лоно – нормальной семьи, где любовь всех ко всем “правит бал” – электромагнитное силовое поле истинной жизни. Что так редко, где большинство так или иначе исковерканы и – отломки. И писатели нынешние одинокие сами и одинокие пути прослеживают. А вы – самые патриоты России: кто рождает и семья – как домашняя церковь, где владычит Бог = Любовь... Думаю, ваши читатели должны заражаться – и возжелать самим строить подобные теремки, где жизнь – полусказка. Такова атмосфера повести вашей...”²⁰

Немаловажно, что суждение это принадлежит Г.Д.Гачеву – литературоведу и культурологу, автору многих книг, созданных тоже в “междужанровом” пространстве научного и автобиографического, бытового и литературного дискурсов²¹. Близость литературных опытов этих двух, очень разных, конечно, авторов, сходство их миропонимания понуждает вспомнить о том, что горлановские символы идентичности, при их видимой маргинальности, отнюдь не уникальны в отечественной культуре, что они имеют свои, ею самой признанные, а также, напротив, кажется, не узанные, аналоги.

4. Н.Горланова и национальная традиция авторского самосознания

Творчество Нины Горлановой неожиданно обнаруживает странную, на первый взгляд, близость ее жанровых форм опытам В.В.Розанова. В “Уединенном”, “Опавших листьях” Розанов создал до

него не существовавший литературный жанр, поначалу воспринятый как бы за гранью литературы: его отрывочные разноплановые дневниковые записи осколочны, разноречивы, но и полифоничны по природе. К этому стилевому схождению стоит присмотреться подробнее – никак при этом не рассчитывая соразмерять объемы литературного дарований и глубину философских медитаций.

Розанов явил собой тип писателя и литературы, свергающий русскую литературу с котурнов литературности – в частности, и в область быта. И пусть Розанов, отталкиваясь от расходной книги, наблюдений за собственными детьми или своих детских впечатлений, от случайной реплики какой-то девушки, “крылышка гуся”, замечая “эти заспанные лица, неметенные комнаты, немощенные улицы”²², движется от них очень высоко или очень глубоко – к последним вопросам, пусть он философ, мыслитель и критик, на что никак не претендует Горланова. У обоих писателей тексты пронизаны тревожной заботы о детях и “друге”, бытовыми мелочами, ежедневными подробностями.

Важнее другое. Авторы роднит еще один аспект, важнейший для розановского понимания жизни, – называемый *проблемой пола*. В.Розанов всегда негодовал против “гнушения к полу”, принятому в Европе, для него “связь пола с Богом – большая, чем связь ума с Богом, даже связь совести с Богом”²³.

В прозе Горлановой все, что связано с любовью, близостью, полом, – свято. Пластическая оболочка горлановской прозы проникнута теплой чувственностью. Очень характерен для нее неожиданно “простонародный” эпитет “сладкий” – сладко писать, сладко любить, сладко ребенку плакать, сладко девочкам заслушаться фантазиями художника, забыв о сладком мороженом. Для самой писательницы неизменно “сладко” кажется писать. В случае горлановской прозы ощутимо внятной представляется точность бартовской идеи текста-наслаждения: и как “счастливого Вавилоня” – сосуществования разных языков, и как “орального” удовольствия от самого процесса письма, от “лепетанья” текста, и как эйфории от того, что “обойден” оказывается “исходный” грамматический язык, то есть необходимое в пользу лишнего, и, особенно, как игры писателя с *материнским языком*²⁴.

Пронизывающая горлановский текст телесность, чувственность позволяет утверждать, что писательница уж точно не повинна в грехе, за который Розанов зло упрекал современную ему “передовую” русскую литературу, порицая ее приверженность к изображению “социал-женихов” и невнимание к взрослой, ответственной, семейной жизни²⁵.

Сам кормилец многодетного семейства, Розанов полагал, что “семья есть самая аристократическая форма жизни”, он “хотел видеть весь мир беременным” и полагал, что от “живота” (речь идет о беременности и – шире – жизни вообще) “не меньше идет идей, чем от головы (довольно пустой), и идей самых возвышенных и горячих. Идей самых важных, *жизнетворческих*” (курсив Розанова – М.А.)²⁶.

Конечно же, сходство двух этих авторов - *типологического* характера: Горланова являет собой родственный розановскому писательский тип, близко сплетающий литературу, быт, само биологическое существование и, главное, понимающий само письмо как интимизированный процесс, пронизывающий бытие автора и, по сути, ему равный.

Об особой природе розановского авторства писал еще Н.Бердяев: “Розанов мыслил не логически, а физиологически. По всему существу его была разлита мистическая чувственность²⁷. Понимание писательства Розанова как, скорее, биологического процесса демонстрирует З.Гиппиус: “Он был до такой степени не в ряд других людей, до такой степени стоял не между ними, что его скорее можно назвать *явлением*, нежели человеком. И уж никак не “писателем” - что он за писатель! Писанье, или, по его слову, “выговаривание” было у него просто функцией. Организм дышит и делает это дело необыкновенно хорошо, точно и постоянно. Так Розанов писал – “выговаривал” все, что ощущал, и все, что в себе видел...”²⁸. Может быть, самое точное определение, которое находит З.Гиппиус для описания розановского отношения к письму – “*интимность*”²⁹.

Р.Грюбель, посвятившая специальную, тщательную и убедительную работу пониманию письма и писательства самим В.Розановым, справедливо, на наш взгляд, утверждает, что Розанов создал новый “самообраз” и тип писателя в России³⁰. Возможно, в этом случае мы действительно имеем дело с писательским (и человеческим) типом (оставим в стороне тип философского мышления Розанова), чуждым для магистрального развития отечественной литературы, пребывающем в культуре в крайне рецессивном виде, на периферии. Хотя сегодня, когда периферия смещается к центру, интерес к наследию и самой фигуре В. Розанова в среде современных писателей – начиная от Венедикта Ерофеева и заканчивая Виктором Ерофеевым³¹, трудно сопоставить с интересом к какому-либо иному писателю (кроме, разве что, В.Набокова).

В случае Горлановой, вероятно, тип этот, возможно, и не нашел еще должного и полного развития и расцвета, подавленный совсем иными авторитетными моделями авторства.

Однако еще раз подчеркнем: обозначенное типологическое схождение двух разнесенных во времени и культуре писателей – В.Розанова и Н.Горлановой – конечно, не абсолютно и сопоставление наше касается лишь некоторых, безусловно, близких для этих авторов, но не исчерпывающих их миропонимание, аспектов самосознания. Так, симптоматично, что к общему для обоих авторов сближению литературы, быта, жизни и творчества Горланова подходит отчасти с *противоположной*, чем В.Розанов, стороны. Быт, повседневность, семья у В.Розанова не противопоставлены, вопреки национальной традиции последних двух веков, бытию – напротив, именно в них он находит оправдание своего существования. Для Горлановой быт, семья и творчество так же существуют в полной неразрывности (порой, конечно, болезненно тяжелой), семья тоже понимается как духовный труд. Но все же ясно, что в ее прозе именно просвечивающим бытием (прежде всего с недавних пор – верой) и творчеством оправдывается повседневность. **В.Розанов оправдывает литературу бытом, Н.Горланова – быт оправдывает литературой.**

Приведем выразительный пример, могущий стать объясняющей метафорой. Н.Горланова в беседе с автором этих строк привела нетривиальные факты генезиса собственных сюжетов: они, оказывается, порой приходят ей в голову, когда она после лета распутывает детские колготки из узлов – так же распутываются, развиваются... У Розанова обнаруживается сходный – но только тематически – пассаж: “20 ноября 1913. Зашел в кухню к Наде. Поднял голову: смотрю – три веревки протянуты, и на всех черные чулочки детей. Прямо – “амбар чулок”. Когда вместе – то кажется множество. Должно быть, - и мои носки. Иначе – откуда столько. М.б., и мамины, и Домны Васильевны, и Наташи (курсистка-жилица). “Штопаные чулки” моих детей – мое оправдание в мире, и за них я пройду в Царствие Небесное”³².

В.Розанов сводит всеобъемлющий смысл своего существования к созиданию и поддержанию интимного мира семьи, что был для него и миром собственной души – потому что с семьей он чувствовал поистине мистическую связь, ведущую к Богу. Н.Горланова, при полной, конечно же, преданности семейным ценностям, полагает главными ценностями иные, внеположенные). Текстуальные проявления авторской идентичности Горлановой, во многом, возможно, детерминированные

импульсами дологическими и бессознательными (именно эти проявления и близки розановскому мироощущению) соседствуют с сознательно сформированными установками, более основательно укорененными в российской традиции понимания литературы, чем нетрадиционные для литературоцентричного национального сознания розановские инвективы против русской литературы³³). Как уже говорилось, в главной в стихии горлановского универсума становится вертикаль, центрирующая ее мир центрируется присутствием Другого как Отца: “я как автор неизменно прошу перед работой благословенья Господня и далее на Его волю полагаюсь” (401). В сфере же собственно творческой самой авторитетной инстанцией для писательницы является сама литература, тот самый Великий Канон, с которым мучительно сражается герой Маканина (“Андеграунд”) и который деконструирует В. Сорокин (“Голубое сало”).

Таким образом, символы литературной самоидентификации Горлановой тяготеют к отчасти противоположным полюсам. На одном из них мы можем наблюдать апроприированное повседневностью отношение к литературе как части быта и понимание писателя как частного человека, на другом – отношение к литературе как регулирующей жизнь инстанции.

Десакрализация статуса писателя, вообще характерная для современной прозы, в творчестве Горлановой приобретает предельную наглядность. Проза Горлановой, во многом автобиографическая, откровенно рассказывает о том, что сама писательница погружена в жизнь сугубо бытовую – такую же, как у читателя, если не труднее. Горлановские герои-писатели, “гении”, запоминаются в живых эпизодах, связанных отнюдь не с созданием гениальных творений: один знаменит тем, что катает детей на креслах с колесиками, другой играет на эбонитовой флейте, шариках, погремушках и колокольчиках, оба дерутся в пивнушке... Наконец, судьба самих рукописей, плодов писательских вдохновений, тоже напрямую зависит от бытовых стихий: они, может быть, и не горят, но их жует кошка, делая “вату” для гнезда котяткам, которые тоже норовят попортить бумагу, рукописи теряются в ежедневной суете... Не говоря уже о том, что создаются эти рукописи из поспешных записей, из подручного летучего и недолговечного бытового коммунального слова. Писательница осмысливает процесс творчества вполне иронически и осознает его задачи как чрезвычайно прозаические и вполне обыденные, востребуемые ежедневно. В своих “несерьезных мемуарах” сам миг осознания себя писательницей (а этот

– инициационный – момент всегда принципиально важен в литературе о писателе) Горланова описывает как момент осознания “земной” природы литературного творчества:

“В этот миг я сделалась писательницей. Буквально, помню хорошо <...> у меня был ЗАМЫЛЕН взгляд-то. Романтизм – это исключительный герой в исключительных обстоятельствах (Печорин), он выше обстоятельств. И Обстоятельства их Величества выше! Они побеждают. Мечтал Ионьч быть духовным человеком, а стал думать только о наживе... Обстоятельства-с... Забор этот из терминов пал! Как только я услышала простые замечания – о соответствии-несоответствии жизни-возрасту-дуности, и никаких типических-романтических героев тебе! Так я и поняла, что хочу и могу писать повести (романы) <...>. С тех пор и пишу: каждый день, о жизни. Птицы реализма давно улетели? А меня это не колышет... Типический ли герой, нет ли, я-то его знаю, хочу ПОНЯТЬ, ПОЧЕМУ он так поступил. Имена, конечно, меняю. Всех высоких сделать низкими, блондинок - брюнетками... если это возможно (иногда почти невозможно изменить ничего – теряется правдивость ПОЧЕМУ). Ну, и мое дело – найти верный ритм, лексику, заголовок” (364-365)

Мы привели этот фрагмент потому, что в нем рефлексия автора над собственным методом дана в характерной иронической и одновременно серьезной манере. Примечательно, что “миг сознания” приходится именно на ситуацию новогодней дружеской вечеринки – той самой, что похожа на мировое яйцо, на момент, когда наивная, наряженная прислужницей-гейшей Нина подслушивает “настоящих” уже писателей, А.Королева и Л.Юзефовича. Этот намеренно прозаический, сниженный, бытовой взгляд на творчество не исключает вполне идеального к нему отношения. Творчество, письмо становится для Горлановой единственно возможным образом жизни.

И хотя литература как занятие часто погружается автором в бытовой контекст совершенно сознательно, едва ли не программно-демонстративно, литература как образец, идеальная модель сохраняет у Горлановой свой высокий статус, становится основой для формирования собственного поведенческого кодекса. На быт горлановской повествовательницы (как и ее собственный) все время ложится отсвет жизни великих предшественников или современников: почти любую житейскую ситуацию она сверяет с прецедентом в литературе, в “большой” культуре. “И я решила наконец встать, но... не смогла сделать ни одного движения ни одной мышцей ног! <...> Ничего,

говорю себе, Нина, все не так плохо, даже если это меня парализовало, то у Шнитке вообще после первого инсульта музыка пошла потоком, после первого инсульта он все лучшее и создал, как считают некоторые...”³⁴.

Это постоянное соотнесение себя с великими касается прежде всего этических оценок: всякий собственный поступок Горланова сверяет, например, с ахматовским поведением. И умеет утешаться в отсутствие платья тем, что у М.Цветаевой оно долгие годы тоже было только одно. Не очень нравственные, с точки зрения писательницы, поступки юного Лермонтова заставляют ее напряженно искать ему оправдания и успокаивать себя лишь тем, что бабушка Лермонтова эти грехи отмолила³⁵. Горланова живет при свете совести русской литературы, соотносит собственные поступки с нормами поведения любимых писателей (почерпнутыми из неустанного чтения мемуарных книг). Потому-то и ее друзья в реальности, и ее герои в прозе не могут не пуститься в предприятие по сбору подписей в защиту Салмана Рушди (“Надо быть терпимыми (эра “Чебурашки”).

В текстах Горлановой эта оглядка на литературу тоже все время ощущается. Даже детям в ее рассказах снятся литературные сны в духе анекдотов Хармса: “Как Толстой упал, а Окутажава бежит, Толстой во сне ползет, но Окутажава не может догнать, - вспоминает младшая дочь.

- Какой Окутажава! Акутагава, наверное, - поправляю я Агнию”³⁶.

Литература для Горлановой определяет течение самой жизни, судьбу: “Книги. Для меня много значили они! В юности прочитанная “Охранная грамота” Пастернака определила мое отношение к браку: “Движение, ведущее к зачатию, есть самое чистое в мире”³⁷.

Следует, однако, заметить, что и в быту близкого Горлановой (и изображенного в ее текстах) круга, и в ее произведениях эта настойчивая апелляция к авторитетам из сферы искусства объясняется еще и особым статусом культурной памяти для представителей этого круга - провинциальной свободно мыслящей интеллигенции. Об этой функции культурной памяти говорил в одном из интервью А.Найман: “Власть хотела отбить органы чувств, которые воспринимали культуру, поэтому культура хранилась людьми как средство выживания”³⁸. Такой живой “музей культуры” всегда остается действующим: это отношение к культуре не потребителя-производителя, но соучастника – будь это автор или читатель (Горланова моделирует себя в роли того и другого).

Оба взгляда на литературу – трезвое понимание ее как будничного труда, элемента быта и идеальное представление о ней как о

регулирующей жизнь высокой ценностной инстанции в аксиологии Горлановой никак не противоречат друг другу. И то, и другое понимание литературы включает последнюю в интимную сферу лично близких и действительно актуальных жизненных ценностей. Литература в конечном счете предстает у Горлановой синонимом существования вообще, в чем писательница не раз признается, и юмористически окрашенные эти признания не исключают, конечно, серьезности интенций: "...писала (записывала за жизнью) я всегда, вела записные книжки с шестого класса. А до того, как я узнала буквы (в три года), у меня был коронный номер (в два года) – рассказывать шесть сортов варки самогона ("кумышки", как говорили в деревне Верх-Юг Чернушинского района) <...> В городе гостя куда ведут? В галерею, в театр, в цирк. В деревне Верх-Юг куда? Да к Горлановым, там Ниночка рассказывает шесть сортов варки "кумышки"... То есть я с двух лет пишу о жизни <...>" (365-366).

Это онтологическое понимание литературного творчества, отождествление процесса повествования (любого), процесса письма (непрерывно "о жизни": самый типичный ее комментарий к рассказу – "история реальная, ее рассказал мне..." (404) с самой жизнью и составляет существо горлановской прозы. Рассказывание, летучее устное слово, письмо, окруженное и пронизанное контекстом повседневной бытовой жизни и речи, вообще повествование становится для Н.Горлановой единственно адекватным творческим опосредованием и воплощением персональной идентичности. Идентичности, которую можно назвать женской – это проявляется на всех уровнях текста: сюжетном (тяга к автобиографическому письму, тематика семьи, быта, детства, телесности), структурном (континуальность, бессобытийность), стилевом ("хоровое" начало, коммунальная речь, фрагментарность), повествовательном (интимно-любственные отношения повествователя к письму, апеллятивность) и др.

Этим случаем литературной идентичности, столь же отличным от других (прежде всего "мужских"), сколь и характерным для современной прозы (где автор, как Горланова тяготеет и к автобиографизму, и к контекстуальности и пр.) мы заканчиваем анализ мемуарной прозы 1990-х годов.

Анализ писательских мемуаров, романов о литературном быте, где писатель, как выяснилось, и сознательно тематизирует, и бессознательно проявляет (чему способствует открытая авторской

субъективности природа жанра) особенности собственного самосознания, позволил эксплицировать и представить широкий спектр символических конструктов авторской идентичности, характерных для прозы 1990-х годов. Среди них – образы преемника традиций Серебряного века, поэта-дервиша (у Наймана); частного человека, строящего свое творческое поведение в приватной сфере литературного быта (у Гандлевского); наследника Великой русской литературы, не чурающегося созидания собственного литературного мифа (“новые реалисты”); женщины-художника, самоопределяющейся в естественных категориях пола, родного ландшафта, речи (у Горлановой)...

Есть, однако, во всем этом многообразии общие черты и тенденции, свойственные для самоопределения всех изученных авторов.

1. Персональная идентификация в 1990-е годы активно выявляет себя в формах литературного поведения. Возможно, прав Д. Пригов, считающий, что “именно имиджевый и поведенческий момент является местом объявления и предельным проявлением позы современного художника”³⁹, и подтвердивший это суждение собственной практикой.

2. Персональная идентичность писателя сегодня нередко осуществляется через принадлежность к поколению – это очевидно в трилогии Наймана, “Поэтической кухне и “Трепанации черепа” Гандлевского, “Свидетельствах и догадках” Смирнова, “Охоте на мамонта” В. Кривулина... (Этот ряд может быть продолжен).

3. Как это ни парадоксально звучит в эпоху гласности, свободы литературы и отсутствия цензуры, современные писатели предпочитают поведенческие стратегии “ускользания” от социальности, связанные с андеграундным бытованием в неофициальном пространстве. Домашняя, интимная, кружковая семантика вновь обретает сегодня литературную функцию. Писатели, в советские времена не принимавшие официальных норм поведения и письма, и сейчас моделируют собственные нормы в сфере бытового поведения, связанного, в свою очередь, с их эстетическими установками. Так быт и реальный дружеский круг, сложившийся еще в андеграунде - Л. Рубинштейн, Т. Кибилов, А. Сопровский и др. - определяют в книге (и в жизни) С. Гандлевского и поведение (контролируемое, ответственное, но подчеркнуто неролевое), и слово. Даже близкие традиционному “мейнстриму” писатели выбирают андеграундную позицию, метафоризируя пространственные характеристики: “под Домом на набережной”, “под метрополем” (роман Н. Климонтовича “Далее везде”⁴⁰). Писатели более старших поколений в своих воспоминаниях осваивают тоже приватные, неофициальные

пространства – например, больницу (записки Ю.Крелина, опубликованные во многих журналах, “День писателя” Ф.Искандера⁴¹), кулуары, буфет Дома литераторов (как Е.Рейн⁴²) и т.п., как и неофициальные жанры – литературные байки и др.⁴³

4. Все это – и свидетельство, и следствие того, что литература в 1990-е годы постепенно утрачивает статус привилегированной дискурсивной практики, из почти религии превращаясь в сферу производства. Десакрализация статуса писателя осуществляется “по направлению” к быту, биографии, экзистенциально важных для художника ценностей. (Так, у С.Гандлевского литература утрачивает сакральный статус, будучи рядоположена отцовству, здоровью, приятельству, быту, но именно потому оказывается вполне житейски детерминированным, но и жизненно важным делом).

В функциональном плане писательские воспоминания, романы о литературном быте и близкие им жанровые образования свидетельствуют о том же, о чем и роман о писателе: о поиске новой писательской идентичности – как субъектной, экзистенциальной (телеология творчества, место художника в мире, духовное самоопределение), так и социально-исторической (принадлежность к литературному поколению, кругу, формирование литературной репутации). Это та “литература, не включенная в традиционный ряд”, которая, по убеждению Л.Я.Гинзбург, “необычным, неожиданным образом проникает в душевную жизнь, предсказывая будущие открытия художников”⁴⁴.

Все сказанное позволяет предположить, что дальнейший путь развития литературы о писателе – путь к реальному, подлинному автору, путь к дневнику и автобиографии. Этой проблеме и посвящена следующая часть настоящей работы.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Горланова Н.В. Время как пародия на вечность (несерьезные мемуары) // Горланова Н.В. Вся Пермь. Пермь, 1996. С.347. Далее ссылки на книгу “Вся Пермь” даются без указания источника в скобках рядом с цитатой.

² В феминистском литературном критицизме автобиографическое письмо рассматривается как традиционно женское, отчасти противостоящее “высокой литературе”, сознательно сосредоточенное на темах дома и семьи. См. об этом: Жеребкина И. “Прочти мое желание...”. Постмодернизм. Психоанализ. Феминизм. – М., 2000. С.156-163.

³ В настоящей работе мы сосредоточим свой анализ преимущественно на прозе самой Н.Горлановой, а не на произведениях, написанных ею в соавторстве с В.Букуром.

⁴ Kristeva J. The System and Speaking Subject // The Kristeva Reader. N.-Y., 1986; Braidotti R. Nomadic Subjects: Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory. N.-Y., 1994.

⁵ Знамя. 2000. № 3. С.110.

⁶ В повести есть эпизод, когда “какашки” с непреложностью закона троскратно появляются на газете, постеленной на лестничной клетке возле квартиры авторов. Газета предназначена служить миской для дворового пса; писательская семья подкармливает его из соображений сочувствия и солидарности: он столь же самоотверженно охраняет двор, на который никто не намерен покушаться, так же как они пишут тексты, которые никто не хочет публиковать. В газете же напечатан рассказ В.Сорокина. Экскременты, хотя и делается реалистичное предположение, что их оставляют собачьи вечные враги – коты, тем не менее, символически однозначно указывают на то обстоятельство, что постмодернизм (в данном случае метонимически представленный рассказом Сорокина) их непосредственно и производит. (Горланова Н., Букур В. Капсула // Урал. 1999. № 4. С. 12–89).

⁷ Кабаков И., Гройс Б. Диалоги (1990–1994). М., 1999. С. 105–106.

⁸ Подробнее о категории мусора у концептуалистов см.: Хансен-Леве А. Эстетика ничтожного и пошлого в московском концептуализме // Новое литературное обозрение. № 25 (1997). С.215–245.

⁹ Там же. С.106.

¹⁰ Горланова Н. 27-е место // Пермский пресс-центр. 1999. № 4. С.109.

¹¹ Кабаков И., Гройс Б. Указ. соч. С.92-93.

¹² Обращенность Горлановой к голосам коммуналки имеет и другие аналоги в современной прозе. Е.Федоров, например, (автор целого ряда романов именно о лагере) написал повесть “Кухня” (см. Континент. 1997. № 95. С.13–53). Его образ коллективной коммунальной кухни, его воспроизведение постоянной оглядки “кухня знает” и характерное отображение неумолчного речевого потока словно бы являются литературной иллюстрацией размышлений Кабакова о коммунальной кухне, что “своего рода агора, где происходят общие собрания <...> Там же происходят ссоры, драки или покаяния” (Кабаков И. Гройс. Б. Указ. соч. С.93).

¹³ Письмо в редакцию // Октябрь. 1999. № 3. С.163-165.

¹⁴ Королев А. Русские мальчики// Человек, 1993. № 1. С.25.

¹⁵ Морозова Т. Указ. соч. С.4.

¹⁶ Ермолин Е. Жить и умереть в Перми // Новый мир. 1997. № 12. С.222.

¹⁷ Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С.149.

¹⁸ Там же. С.153-154.

¹⁹ “Быт соотнесен с литературой прежде всего своей речевой стороной” (Тынянов Ю.Н. О литературной эволюции // Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С.278).

²⁰ Письмо Г.Д.Гачева Н.В.Горлановой и В.В.Букуру от 22.3.1999. Из личного

архива Н.Горлановой.

- ²¹ См., например: Гачев Г.Д. Жизнь с мыслью. Книга счастливого человека (пока...). Исповедь. М., 1995.
- ²² Розанов В.В. Уединенное. М., 1990. С.30; 65.
- ²³ Там же. С.59.
- ²⁴ Барт Р. Удовольствие от текста// Барт Р. Избранные работы. М. 1989. С.462-518.
- ²⁵ “Вообще семья, жизнь, не социал-женихи, а вот социал-трудовики – никак не вошли в русскую литературу” (Там же. С.37).
- ²⁶ Там же. С. 60; 150-151.
- ²⁷ Бердяев Н.А. Самопознание. Л., 1991. С.149.
- ²⁸ Гиппиус З.Н. Задумчивый странник // Гиппиус З.Н. Живые лица. Тбилиси. 1991. С.88.
- ²⁹ Гиппиус З.Н. Указ. соч. С.91.
- ³⁰ Грюбель Р. Автор как против-герой и против-образ. Метонимия письма и видение конца искусства у В.Розанова // Автор и текст: Сб. статей. С-Пб., 1996. Вып. 2. С. 354-384.
- ³¹ Мы имеем в виду пьесу Вен Ерофеева “Василий Розанов глазами эксцентрика” и статьи Виктора Ерофеева о В.Розанове.
- ³² Розанов В.В. Сахарна. М., 1998. С.216.
- ³³ “Писательство есть Рок. Писательство есть *fatum*. Писательство есть несчастье” (Розанов В.В. Опавшие листья // Розанов В.В. Уединенное. М., 1990. С. 95). “Несу литературу как гроб мой, несу литературу как печаль мою, несу литературу как отвращение мое” (Там же. С.120).
- ³⁴ Горланова Н.В. Вся Пермь. Пермь, 1996. С.166.
- ³⁵ Эти важные для автора проблемы “отданы” герою повести “Капсула”// Урал. 1999. № 4. С.12-89.
- ³⁶ Горланова Н.В. Вся Пермь. Пермь, 1996. С.167.
- ³⁷ Горланова Н. 27-е место // Пермский пресс-центр. 1999. № 4. С.109.
- ³⁸ Найман А. Жизнь защелкивается на замок метафор// Литературная газета, 1997. 12 февраля. С.11.
- ³⁹ Пригов Д.А. Интеграл дрожащий // Вопросы литературы. 1994. № 4. С.22.
- ⁴⁰ Климонтович Н. Далее везде // Октябрь. 2000. № 11. См. также его статью “Метрополь” и подметрополье: Литературные игры нашего поколения // Независимая газета. 2000. 23 сентября. С.9.
- ⁴¹ См., например: Крелин Ю. Когда опять вспоминается...// Вопросы литературы. 1999. № 5. С.232-265; Искандер Ф. День писателя // Новый мир. 1999. № 3. С.3-78.
- ⁴² Рейн Е. Призрак в коридоре: Опыт фантастических воспоминаний // Новый мир. 1998. № 3. С.78-110. См. также “Автобиографические анекдоты” Б.Окуджавы (Новый мир. 1996. № 1, 1997. № 1).
- ⁴³ Газета “Литературная Россия” на протяжении двух лет (1997–1998) публиковала “Литературные байки” писателя Б.Леонова. См. также: Чуев Ф. Писательские чудачества // Молодая гвардия. 2000. № 1/2, 4, 5/6.
- ⁴⁴ Гинзбург Л.Я. О психологической прозе. Л., 1977. С.9.

ЧАСТЬ ТРЕТЬЯ.

Персональная идентичность провинциального писателя (на материале устных автобиографий пермских литераторов)

Третья часть настоящей работы посвящена анализу устных автобиографических рассказов.

Наше обращение к автобиографии обусловлено самой логикой исследования авторской идентичности: если в метапрозе автор *конструирует образ писателя*, в мемуарной прозе такой образ *конституируется из исторического и биографического материала*, то в автобиографии *активность субъекта прежде всего направлена на себя самого*. Введение в оборот непривычных в литературоведческом исследовании устных нарративов диктуется особенностями реальной литературной ситуации: при явно сформировавшейся в современной культуре воле к биографии жанр биографии или автобиографии нельзя сегодня назвать популярным. Биография в современной прозе нередко включается в беллетризованное и документальное повествование (“Веселый солдат” В.Астафьева, “Бестселлер” Ю.Давыдова, “Азарт, или неизбежность ненаписанного” А.Битова, “Замысел” В.Войновича и др.), сообщая произведению художественную целостность и ценность, но не существует в качестве самостоятельного жанра. Думается, потому, что не сложилась пока современная биография как *культурная форма*.

Каждая историческая эпоха формирует свою смысловую матрицу в *синтаксическом*, как говорил Г.Винокур, развертывании и построении биографии. Ученый настаивал на том, что биография – это именно синтаксически, а не эволюционно, т.е. хронологически, развернутая личность. На первый план в таком понимании выходит *группировка биографических фактов*¹. Биография как “личная жизнь в истории”² зависит от общих социально-исторических запросов и требований эпохи, “габитусов”³, господствующих норм и т.п. Как справедливо писал Г.Винокур в своей давней и до сих пор, как нам представляется, недооцененной работе, “биография, в противовес обычному пониманию, есть проблема не психологическая, а культурно-историческая”⁴.

Механическое понимание биографии как неизменной структуры уводит от адекватного понимания этого феномена, что сказалось, например, в предпринятом в 1998 году издании “Писатели России. Автобиографии современников”. Книга была задумана составителями

как повторение опыта семидесятилетней давности: в Петербурге в 1928 году вышла книга с таким же названием, ставшая ныне библиографической редкостью⁵. Оказалось, нельзя влить новое вино в старые мехи. Составители нового сборника использовали прежний, 70-летней давности вопросник, немного изменив его применительно к новым условиям⁶. Теперь вместо вопроса, что писатель делал в 1917 году, сегодняшний автор, как можно понять из анализа повторяющихся в самом своем построении ответов, получил вопрос о том, каковы его отношения с советской властью. В результате неожиданно оказалось, что от нее претерпели едва ли не все - вплоть до удачливого Ильи Штемлера.

Таким образом, очевидно, что социально-культурный заказ оказывает определяющее и формирующее воздействие на строение биографии.

Сегодня можно наблюдать ростки новой биографии (как, повторимся, культурной формы). Похоже, она нащупывает пути своего “синтаксиса” в группировке экзистенциально значимых моментов индивидуального, бытийного самоопределения в контексте истории. Это проявилось, например, в анкетах критика А.П.Николаева в журнале “Дружба народов” (“XX век: веки истории – веки судьбы”), где писателям предлагаются вопросы о “людях, оказавших влияние на формирование мироощущения”, о пристрастиях и антипатиях в литературе, искусстве, философии, об отношении к религии, и т.п. (Особо примечателен, на наш взгляд, вопрос, направленный именно на “опознание” сущностно важных элементов биографии: “Какие события в Вашей жизни Вы считаете важными?”⁷).

Устные автобиографические рассказы писателей, биографии в “долитературном” существовании, представляют в отсутствие литературной автобиографии 1990-х годов ценный исследовательский материал.

В литературном же процессе пока можно лишь обозначить наметившуюся общую *траекторию* формирования биографии в прозе 1990-х годов.

Еще в начале и главным образом в середине 1990-х усиление автобиографического начала в литературе сказалось в тяготении к “интеллектуально-исповедальной” (А.Немзер) прозе, где герой (необязательно писатель, но непременно интеллигент, склонный к интеллектуальной рефлексии) от первого лица и с интонацией полной искренности рассказывал о себе. Это, например, “Ужин с клоуном”

В.Кравченко (1992), “Последний роман” М.Берга (1994), “Ониксовая чаша” (1994) “Любью”, “Проза поэта”(1999) Ю.Малецкого, “Роман с простатитом” А.Мелихова (1997) и др. Подобного рода тексты представляли *автобиографическое начало только как абсолютно литературную условность*, и авторы истово, порой (как Ю.Малецкий) даже воинственно выступали против отождествления автора с героем⁸. Хотя сама литературная форма исповедального повествования от первого лица, включающая автобиографические факты (порой прямо декларируемые автором как таковые, порой – стилизованные под автобиографию), провоцирует читателей и критиков к такому отождествлению.

Еще один симптом (и, пожалуй, следующий этап) развития биографии – актуализация дневников, записных книжек и письма как литературной формы (здесь характерен опыт открытой переписки деятелей современной культуры, осуществленный журналом “Новое литературное обозрение” в 1995–1996 годах). Дневник писателя, по точному определению Б.Хазанова, – “литературный жанр, который представляет собой протест против литературы с ее жанрами и приемами; протест против самой сути художественного творчества – его условной, игровой природы”. Б.Хазанов, сам писатель, видит в дневнике возможность прямого самовыражения для автора, которому “надоело играть в прятки, надоело толкаться среди вымышленных героев, в искусственной, изобретенной среде, он хочет вернуться к самому себе, <...> к собственной личности”⁹. Сам факт создания и публикации такого текста, как процитированный “Дневник сочинителя” Б.Хазанова знаменует осознанность, отрефлектированность потребности в этом жанре и шире – потребности в художественном высказывании, дающем выход самопознанию и самоопределению в наиболее интимных, экзистенциально близких автору формах. А такими формами и может быть дневник или автобиография.

В литературе 1990-х годов дневники заняли в общем литературном потоке отнюдь не последнее место. Публикация дневников К.Чуковского, Ю.Нагибина, И.Дедкова, Б.Житкова, М.Пришвина, З.Гиппиус и др. стала чрезвычайно заметным явлением в литературном процессе десятилетия.

Публикуемые в девяностые годы дневники писателей свидетельствуют о том, что дневник как гибкая литературная форма способен ответить на многие запросы времени и потребности самого автора. “Дневник писателя” может быть и историей чьей-то судьбы, стилистически переплавленной как “проза поэта” (“Нечаяние”

Б.Ахмадулиной (1999), скрупулезным литературоведческим разбором (как статьи “из литературной коллекции” А.Солженицына (1998-2000), приемом исторического анализа (“Год как век” Е.Перемышлева) Дневники писателей непременно так или иначе детерминированы литературой. Так, названия дневников А.Солженицына и В.Пьецуха можно поменять местами: “Дневник читателя” Пьецуха (2000) представляет собой размышления писателя об окружающей его современной жизни (толчок которым и в самом деле дало чтение русской литературы), а солженицынский “Дневник писателя” демонстрирует пристальное и тщательное чтение чужих литературных текстов.

В конце 1990-х годов автобиографическое начало усиливается даже в таких по определению “строгих” жанрах, как научное исследование; последнее нередко обрастает контекстом персонального житейского опыта. Название книги М.Безродного “Конец цитаты” знаменует суть такого подхода: в текст вынесены обычно остающиеся в кулуарных беседах или в одиноких размышлениях автора литературоведческого труда комментарии, суждения, заметки сугубо личного характера. После точной цитаты, когда кавычки закрываются, открываются вдруг, как верно заметил А.Зорин в послесловии к книге М.Безродного, “экзистенциальные основы филологического труда”, и это обнаружение позволяет “увидеть в самых академических изысканиях автобиографическое свидетельство”¹⁰. Такой же эффект подхода к филологическому труду - со стороны личностно-биографической - срabатывает в книге М.Гаспарова “Записи и выписки”.

В названных жанрах современной литературы, в отличие от современной литературной мемуаристики, налицо движение к действительной, а не литературно условной автобиографичности. Эта тенденция отмечена и в предпочтениях критики, выдвигающей в последние годы на соискание самых престижных премий вовсе непрофессиональных “наивных” авторов. И литературные журналы в последние годы охотно публикуют не писательские мемуары, а то, что называют “человеческими документами” - совсем далекие от литературы устные рассказы и воспоминания.

В этой перспективе тяготение литературы к устной речи (отмеченное нами как художественная установка в мемуарной прозе А.Наймана, Н.Горлановой и др.) приобретает дополнительный смысл, обнаруживает свое целеполагание.

Приходится признать полную противоположность понимания культурной функции устной речи в современной отечественной культуре

идеям Ж.Деррида. Популярны ныне идеи французского ученого о господстве фоноцентризма, связанного с дискурсом власти, в противовес индивидуальному и свободному акту письма¹¹ применительно к русской культуре требуют переосмысления. Противопоставление “голоса” и “письма” в наших условиях нагружается принципиально иными социально-культурными коннотациями. Российский опыт XX века, опыт существования в тоталитарном государстве, породил, напротив, недоверие к письменным формам речи - как пребывающим в прямой зависимости от государственного контроля. А до XX века Россия была страной со столь низкой грамотностью, что для большей части населения письменная речь (Указы и прочие официальные документы) связывалась как раз с норморегулирующей и репрессирующей ролью государства.

Современный писатель, как правило, понимает устную речь как речь подлинную, и в этой своей подлинности выражающую внутренние экзистенциальные ценности человека. Именно такую речь использует как строительный материал своих книг С.Алексиевич. “Мои книги, говорит писательница, – назвала бы их прозой в формах самой жизни, книгами голосов – валяются на улице... Там сотни романов лежат”¹².

Возможно, в таком слове, в таком повествовании, и формируется в большей степени, чем где бы то ни было, новая персональная идентичность человека. И тут писатель немногим отличается от любой другой, как говорит С.Алексиевич, “размышляющей души”. Имеет смысл вслушаться в устное слово писателя - в голоса тех, кто пребывает внутри провинциального локуса, в голоса, говорящие о себе и своем мире – это, быть может, один из самых прямых и эффективных путей к изучению литературы вообще и процессов самосознания провинции в частности.

Используемая нами методика “устной истории”, популярная в сфере исторических и социальных наук на Западе, утверждается ныне и в подходах отечественных ученых-историков¹³. Основной аргумент в пользу эффективности этой методики – возможность создания альтернативной по отношению к официальной “истинной” истории, основанной на реальном и повседневном человеческом опыте и языке, не искаженных предзаданными схемами и идеологическими конструктами. В области литературоведения нам неизвестны пока опыты подобных исследований, однако обращение к “устной истории” в настоящей работе представляется насущно необходимым: прежде всего в связи с задачей изучения самоидентификации именно

провинциального писателя. В крайне трудной ныне пермской издательской и журнальной ситуации устные рассказы нередко становятся едва ли не единственной формой проявления повествовательной идентичности. Не осуществленное в форме литературных произведений самоопределение местного писателя не имеет шансов проявиться в культуре и остаться в культурной памяти.

Кроме того, изучение самосознания пермских писателей позволяет скорректировать общие представления о формирующейся персональной идентичности современного российского писателя конца XX века, поскольку, как показывает анализ, самоопределение литератора в провинции отлично от писательского самоопределения в столице, а в некоторых аспектах – и прямо ему противоположно.

Следует сделать еще одну оговорку, касающуюся отбора материала, а точнее – отбора персоналий для интервью. Мы не руководствовались принципом литературной одаренности респондента, не задавались вопросом, “настоящий” ли перед нами писатель, творящий вечные ценности, или ремесленник, графоман и т.п., Напротив, исходили из того, что литература – это социальный институт, а не только поэтическая функция. (и, кроме того, из аксиомы, что филолог, в отличие от критика, озабочен не оценкой текстов, а их исследованием). При таком понимании самопричисление респондентом себя к писателям и наличие литературной продукции становится основанием для признания его таковым, вне зависимости от эстетической значимости текстов. В Перми не много писателей - в пределе представляется возможным опросить всех; мы опросили большинство, имея в виду репрезентативность фигур: принадлежность к разным поколениям, идеологическим и эстетическим взглядам, институциям и группам. Наши собеседники являются, как правило, авторами нескольких книг и принадлежат к той или иной литературной институции (чаще - Союзу писателей).

Итак, задача последующих глав – на материале писательских автобиографических интервью по возможности определить стратегии идентификации провинциального писателя которых интенсифицировалось именно теперь, в ситуации кризиса идентичности), выявить символические конструкции, ее опосредующие и представить материал в основных смысловых единицах, выявленных в структуре идентичности писателей столичных.

Записанные автором настоящей работы беседы с пермскими (а для сравнения – с екатеринбургскими, столичными) литераторами по сути представляют собой нарративизированные биографии, “life-story”.

В таких рассказах в не меньшей степени, чем в собственно художественных текстах, достигается “повествовательная идентичность” (П.Рикер) личности. В опросах использован тип *автобиографического* интервью с элементами *тематического* (то есть рассказы тяготеют к *литературной* биографии авторов – впрочем, и сами писатели склонны говорить именно о ней). Порой интервью представляли собой *неструктурированную наррацию* (в отличие от автобиографического и тематического, этот тип интервью не структурируется вовсе, респондент сам говорит о том, что ему близко, дорого, интересно). Интервьюер занимал минимально активную позицию с тем, чтобы выявить предпочтения самих респондентов.

И, наконец, последнее установочное замечание: устные автобиографии писателей не изучаются в нашей работе в их *целостности* (это важная, но отдельная и объемная исследовательская задача, требующая специальной методологии) - здесь рассматриваются узловые, центральные аспекты самоидентификации, выявляющие самоопределение респондентов в связи с литературой и писательским статусом, в контексте места и времени их жизни. Если – для наглядности – обозначить наши задачи через систему оппозиций, то можно сказать, изучается самоопределение писателя во времени (тогда/теперь, в 1990-е), в пространстве (провинциальный писатель/ столичный), в социальной структуре (высокий статус/ низкий), в обществе (персональное/ групповое (поколенческое прежде всего) самопричисление), отношение к литературе (сакральное/профанное).

Как выяснилось в процессе интервьюирования, названные аспекты наиболее наглядно выявляются в эпизодах, связанных с писательским становлением – “инициацией”.

Глава I. Как стать писателем. (Архетипическая семантика посвящения в рассказах пермских литераторов)

Ответ на вопрос “Как Вы стали писателем?” (собственно, порой вопроса и не требовалось – респондент сам подходил к этой теме в своем рассказе) оказался для пермских литераторов чрезвычайно важным и позволил выявить самые, быть может, существенные черты персональной идентичности: экзистенциально детерминированное самоопределение, следы десакрализованного “мифологического поведения” (термин М.Элиаде), осознание выбора не столько профессии, сколько жизненного пути.

Для ответа на этот вопрос респонденты неизменно обращались к эпизодам своего детства или юности, именно там ища первоначальный импульс к творчеству. И всякий раз обнаруживали ключевые эпизоды, которые в рассказе моделировали как *посвятительные*. Такие эпизоды якобы предустанавливают дальнейшее поведение писателя и программируют его творческую судьбу. *Якобы* - потому что они, конечно же, приобретают свое прогностическое значение *ретроспективно*, в сознании рассказчика (порой прямо в процессе повествования). В осмыслении таких эпизодов время, видимо, имеет обратный ход, как это, по описанию П.Флоренского, происходит в сновидении: назад от сегодняшних впечатлений. На интерпретацию посятительного эпизода влияет сегодняшняя психология автора, мифологические, идеологические, социальные концепты, “габитусы”. Таким образом, самоосмысление писателем акта “инициации” (употребляем этот термин условно; *функционально* такой эпизод действительно имеет инициальный характер, но по своему содержанию он, конечно, не воспроизводит всех инициальных обрядов) обращено и к прошлому, и к настоящему, и к будущему. В акте осмысления и интерпретации посятительного эпизода писатель моделирует представление о собственном назначении.

В рассказах писателей значима, конечно же, сама риторика высказываний, что побуждает нас к обильному цитированию подлинной речи респондентов. При этом мы стараемся максимально точно сохранить особенности устной речи, не поправляя, а лишь иногда вынужденно сокращая материалы интервью.

1. “Возвращение к истокам” как мифологическая ретроспекция

Уже сам факт обращения писателей к эпизодам детства и юности в поисках момента осознания себя писателем дает основания говорить о “мифологическом поведении” (М.Элиаде) и рассматривать повторяющийся во многих рассказах эпизод осознания себя писателем как *инициационный, посятительный*. М.Элиаде, специально изучавший взаимоотношения священного и мирского, сакрального и профанного в опыте современного религиозного и безрелигиозного человека, в любом “возвращении к истокам” (даже в психоанализе) усматривает потребность индивидуума к обновлению и возрождению существования через приобщение к космогонической символике начала¹⁴. О “парадигме начала” как основе обрядов инициации пишет и Е.М.Мелетинский¹⁵.

Кроме того, и само содержательное наполнение этого эпизода в рассказах писателей (его семантика), и его расположение в рассказе (синтактика), и его влияние на интерпретацию автором иных эпизодов (прагматика) позволяет говорить о его функциональном значении как Посвящения, инициации: он действительно обозначивает переход к иному состоянию, приобщение к новому миру, несущему, как показал анализ этих эпизодов, отсвет сакральности.

Разумеется, инициация не воспроизводится в рассказе современного писателя во всех подробностях сценария посвящения и в полном объеме своей символики. То значение, какое этот ритуал имеет для архаического или религиозного человека, и не может сохраниться в современной культуре. Но, как показал анализ, **сохраняется все же структурно-семантическая основа и функциональная роль инициального эпизода в самой его сути, которую очень точно определил М.Элиаде: “В терминах философских посвящение равнозначно онтологическому изменению экзистенциального состояния. К концу испытаний неопит обретает совершенно другое существование, чем до посвящения: он становится другим”¹⁶. Ученый убежден в том, что “темы посвящения живы в подсознании современного человека. Это подтверждается символикой посвящения в некоторых художественных произведениях – поэзии, романах, пластическом искусстве, фильмах – и откликом на них публики”.** Все это доказывает, по мнению Элиаде, “что в глубине сознания современного человека есть нечто еще чувствительное к сценариям и посланиям посвящения”¹⁷.

Беседы с писателями показали, что в их подсознании темы посвящения в той или иной степени живы, что они реализуются в устных нарративах – хотя и в непрямом, предельно опосредованном виде.

В анализе нарративов, приведенных ниже, мы стремились “удерживать” значения, связанные с семантикой и символикой инициации, не упуская при этом из внимания разнообразие исторических опосредований и индивидуальных вариантов, в этих опосредованиях проявившихся. Кроме того, нам чрезвычайно важны моменты “прорастания”, воплощения и преобразования интуиций посвящения в художественное творчество авторов.

Редко, но мы все же встречались со случаями, когда респондент осознает свое намеренное “возвращение к истокам” - а именно с этим, как уже было сказано, связывает М.Элиаде актуализацию мифологического мышления и поведения. Так, например, Нина Горланова в большей степени, чем другие, рационализирует свой опыт

и на вопрос о том, как и когда она стала писательницей, отвечает следующим образом: “Фрейд прав, что все из детства”. Далее в ходе интервью Горланова явно сознательно ищет в прошлом эпизоды, предопределившие телеологию ее творчества и предлагает в рассказе целый веер последовательно разворачивающихся мотивов творчества и самоидентификаций.

Сначала она опознает в качестве символического момент, связанный со своим детским пониманием спасительной роли юмора, потом – с детской мечтой спасти человечество от всех болезней, затем – с открытием “эстетического” зрения, пониманием красоты мира, наконец – с необходимостью рассказывания, письма как способа реализации своего бытия в мире.

“Мы однажды обварились все, угорели, а бабушка нарочно ложкой хлебает дым, чтобы меня рассмешить, она хочет этим смехом меня развеять – а я хохочу, это понимаю. <...> Я думаю, что это из первых моих воспоминаний очень важно. И я всегда во всей своей будущей жизни <...> все заправляла юмором и через юмор пыталась сохранить и достоинство, и то, и то...

А теперь я наоборот думаю, что юмор юмором, но мою судьбу определила больше чем юмор серьезность, серьезное отношение, а никакой не юмор. Величие замысла, как принято называть. Я же мечтала открыть лекарство какое-то, вылечивающее от всех болезней. Эта мечта пришла случайно, когда отец болел псориазом, искал всякие мази для псориазчиков. <...> И когда мне давали конфеты, семечки, я все это смешивала и разносила по клеткам – так называли детские площадки в садике. И надо мной все смеялись за моей спиной. Но, видно, что-то такое в лице у меня было неподдельно серьезное – в лицо мне никогда не говорили, хотя дети жестокие, могли бы и сказать. Все было вкусное – конфеты там, семечки, печенье, и то, что я это не съедала, продолжала разносить, разносить – это желание что-то полезное сделать людям конкурировало в моем сознании. Я серьезно ко многим вещам относилась, и эта серьезность, ответственность и привела к тому, что <...> начала с рассказов, потом повесть, то есть большой жанр, большое произведение... Хотелось сделать что-то

важное, ценное, нужное, объемное. <...> Фрейд прав, и не какой-то случай структурировал мою деятельность, а вот как раз изобретение этого лекарства, метода, способа, общие романтические представления о том, что можно помочь людям, вот эта боль искусства...”¹⁸

Затем Горланова приводит еще один эпизод из серии детских воспоминаний: как она разглядывала мир сквозь гору стеклянных осколков:

“...мир был волшебный, коричнево-золотистый, такой, какой вот на картинах Рембрандта <...> А сквозь него мне казались вот эти деревянные серые домики такими сказочными, что казалось, что там и сам волшебник, и помощник волшебника живет... Вот это был момент, когда я, видимо, колебалась между живописью и словом <...> Это ведь целый поселок играл на этих стеклышках, никого они так особо не волновали, а вот меня очень. <...> Я любила очень живопись, собирала открытки, делала доклады. Я бы могла пойти, значит, наверное, в живопись, а выбор был сделан так...”

Далее следует воспоминание, оказавшееся в рассказе Горлановой о самоопределении в конечном счете решающим: о спасительной, волшебной роли слова.

“Я была маленькая ростом, меня выставляли читать на первомайские и октябрьские праздники перед демонстрантами, от детей, от пионерии, потому что маленький вид и разумный хороший слог вызывали, видимо, какое-то умиление, и ко мне относились очень хорошо, потому что это, мол, Ниночка Горланова, которая выступает по праздникам. Эта любовь у меня соединилась с сознанием, что слово нужно. Как вот эта история с самогоном, что маленькая я знала семь видов варки самогона. Но тут произошло такое предательство, что я выросла, вытянулась вдруг, <...> стала обыкновенная, как все, меня перестали назначать, взяли другую девочку и всех, ну буквально всех я перестала интересовать. <...> И я

поняла, что надо не выходить из поля зрения, стала вести такие книжки: дневник класса, дневник компании, истории какие-то, словечки, смешные объявления с доски почета. Я теперь проанализировала и поняла, почему я начала писать: чтобы жить в этом мире, литературой продолжать, потому что меня перестали любить, и мне хотелось на каком-то этапе вернуться в детство. Вот так я примерно сейчас думаю, потому что пройдет время и буду думать еще по-другому”.

Писательница совершенно справедливо заметила в конце приведенного фрагмента, что идентификации принципиально подвижны и подвержены значительным изменениям, прошлое поворачивается разными своими сторонами в зависимости от запросов настоящего, от того, что именно требуется для личностного самоопределения. Ее собственный выбор вариантов, явленный в одном только рассказе, в течение одного интервью, предлагает целый набор значимых идентификаций, каждая из которых может актуализироваться по мере востребованности.

Надо заметить, что рассказы о посвятельном эпизоде, как правило, ярко эмоционально окрашены, явно волнуют респондентов. По нашим наблюдениям, семантика этих эпизодов нередко находит свои корреляты и в дальнейшей интерпретации биографии, и в творчестве автора.

Это особенно явственно в воспоминаниях самого значительного, наверное, в Перми поэта А. Решетова¹⁹.

“Я всю жизнь рисовал, просто на фанере, тут же стирал тряпкой, рисовал вновь. И зарабатывал на этом. Кто-то ковры рисовал с лебедями, а я - открытки новогодние, рождественские <...> я за ночь мог три открытки раскрасить. Чтоб носом не клевать, меня привязывали к спинке стула. <...> Мать делала контуры этих открыток, я сидел раскрашивал. Зарабатывал по нынешним деньгам 10 рублей. <...> Недостигаемым идеалом был Шишкин, допустим...

И как-то мы поехали в Ленинград, мне было лет 15-16, тогда я писать начал. Купили мне хороший этюдник, пластиковые палитры, краски изумительные. Мне хотелось выпрыгнуть

из поезда, бежать, чтобы скорее рисовать новыми красками... Приехали домой, я запнул под письменный стол этот этюдник, не открыл вообще, ни разу не мазнул. Как отрезало все желание. Или боязнь этого “любительства несовершенства” или что...”²⁰

Знаменательно не только то, что этюдник нашел себе место под письменным столом. Остались незаполненными белые листы. В мире Решетова это, пожалуй, главный, сквозной образ, фундирующий и поэзию, и жизнь: боязнь несовершенства собственного творческого жеста. Первая книга Решетова и называлась “Белый лист”. О ней в журнале “Юность” одобрительно отозвался Б.Слуцкий и даже, как рассказал Решетов, передал сборник А.А.Ахматовой (это случилось в 1964 году).

“С Ахматовой я чуть не познакомился! История забавная. Не забавная, а печальная. Когда вышел “Белый лист” и Слуцкому она попала, это дядя Володя передал, художник, отцовский друг, он был левак такой <...> Со всеми вздорил верноподданными. Уже не боялся. И Слуцкому он эту книжку отдал... Он и передал Ахматовой эту книжку, этот самый “Белый лист” <...> через какую-то подругу, сначала она прочитала, потом передавала еще какой-то подруге, та читала, а потом уже они решали. А мне сказали, что вот решили ей передать <...> И вот потом мне сказали, что она умерла. Держала она ее в руках, читала или нет - я не знаю”.

Примечательно, как автор этот факт оценивает. Он не тешит себя надеждой, что Ахматова прочла книгу, и даже боится это предположить: “Я уповаю на то, что она не читала. Она бы, наверное, не похвалила. Не думаю, что ей бы понравилось”.

Здесь сказывается тот же поведенческий рисунок, что в ситуации с красивой палитрой и красками: боязнь несовершенства, робость перед “настоящим” искусством.

Интуиция бесконечно предстоящего “белого листа” составляет основу поэзии и “творческого поведения” Решетова:

Опущу усталую главу:

Поздно для хорошего поэта

*Я узрел подземную траву
И потоки косвенного света.
То, что рядом, - надоело брать,
Что подальше - все никак не трону,
Только глажу новую тетрадь -
Белую голодную ворону...²¹*

Очевидно, в прямой связи с этой интуицией находится и решетовское отношение к факту публикации. На вопрос о том, как автор пережил длительный период, когда его не печатали, он ответил:

“Даже очень хорошо, когда умеет человек не печататься. Я пишу очень медленно, мало, и иногда за год десять этих миниатюр. Там издавать-то нечего, и так-то все книги уже из старых стихов. Так что гораздо приятнее так работать ... в стол. Нет у меня, ей-богу нет вот такого желания видеть свои эти...”.

Решетов не держит зла и на своего гонителя, из-за статьи которого в областной газете “Звезда” с обвинениями в неуместной для советского поэта “надмирной скорби” и случился долгий период замалчивания²². С автором статьи в решетовском рассказе связана замечательная в своей почти художественной завершенности история. Решетов объясняет выступление А.Черкасова не социально-партийным заказом или убежденностью критика в своих литературных оценках. Он склонен объяснять этот факт личной ущемленностью:

“Он недолго любил весь Союз пермских писателей, потому что у него был, в общем, большой роман... А его не приняли в Союз писателей – я не знаю, где зарубили, в Перми или в Москве. Ну, к кому-то надо было... прицепиться. <...> А потом у него в армии погиб сын. Ну, как я думаю, это дедовщина сработала, но там ему [отцу] сказали, что он где-то там ногами на кабель наступил электрический... и сгорел. Погиб. Сын. И <...> когда ему возвращали вещи... отдали, что осталось, там дневник ему дали сына. А полдневника – переписаны мои стихи... и тут-то он вот слезы пролил. <...> Вот прошло столько лет и оказалось, что сын живет этими стихами, которые папаша громил. Он написал “А до смерти целая жизнь”, документальная повесть, вот

про этого сына. А я прочел... быстренько написал рецензию в “Березниковском рабочем”, очень хорошую. Но я имел в виду не самого писателя, а судьбу этого парнишки. Вот тут он и разрыдался буквально, когда меня встретил. Тогда все это про сына и рассказал”.

У Решетова, похоже, есть убежденность в том, что жизнь сама расставит все по местам, и что высшая справедливость вершится отнюдь не в этом мире.

“У меня вообще-то почти все стихи пасмурные, унылые, но это не зависит от настроения. Оно не сиюминутное настроение, а вот какое-то такое... постоянное. И неприлично все время ныть, конечно...”

- Вы назвали свою книгу “Иная речь”, и до этого были сходные мотивы: речь по другую сторону жизни...

- Так когда-нибудь для всех очевидно будет, что все-таки существует такая жизнь... и параллельные какие-то миры, и формы. Жизнь не материальная, а что-то такое... вечное”²³.

Возможно, мы далеко отошли от первоначального анализа момента творческой инициации, но очевидно, что авторская самоинтерпретация этого момента имеет глубинные связи с его внутренними творческими интуициями, определяющими реальное миропонимание и свойства поэтического мира автора. А.Решетов ощущает творчество как сакральный в своем существе акт прикосновения к иному, метафизическому, подлинному, запредельному миру, а свои стихи – несовершенными попытками к нему приблизиться. Потому-то и рифмует он “стихи” и “грехи”: “Пора замаливать грехи./ Стихи замаливать пора мне”²⁴. Потому и болезненно ощущает греховность своего поэтического труда:

*Как будто бы еретики
Не проронившие ни слова
Горят мои черновики
В огне судилища святого.
Уже подошвы жжет строфе,
Уже и нет ее в помине.
О, это аутодафе
Ее избавит от гордыни.*

*Но, не прощающий грехов,
Я все же не без раздраженья
Гляжу на сборище стихов,
Не удостоенных сожженья.²⁵*

Соотнесение решетовских стихов с устным автобиографическим рассказом обнаруживает, что автор в обоих случаях проговаривает свою личную мифологию, связанную прежде всего с интуицией потустороннего бытия, сакральной природы творческого акта.

Интерпретация факта осознания себя писателем как акта приобщения к сакральному миру характерна, впрочем, не только для А.Решетова. Посвятительный миф просвечивает – в разной степени – едва ли не во всех писательских рассказах. Ниже мы приведем только некоторые наиболее выразительные примеры, когда элементы посвячительного мифа особенно очевидны едва ли не на “поверхности” повествования.

2. Миф посвящения в устных нарративах пермских писателей

Писатель В.Киршин интерпретирует момент осознания себя писателем как перемену *видения* мира:

“У меня такой момент был интересный, я даже написал миниатюру полстранички о том, как мама шьет мне костюм, меряет на мне, я мучаюсь, страдаю, стою вот так, невыносимая пытка, а за окном тополя, солнечно, светит, тень. И я стою, смотрю на эту поляну и говорю себе: (у меня текста сейчас с собой нет, в тексте я описывал хорошо), а получилось так, я сказал себе, что это 64-й год, что это надо запомнить. Знаешь, ну почему я решил, что этот момент важен, почему эти тополя надо запомнить? Ничего ведь, особой красоты какой-то тут нет. Банальная картинка на фоне голубого неба, зелень трепещет. И вот стоит пацаненок и чувствует, что вот это жизнь, это жизнь, вот она, вещество, вот оно. И вот в связи с этим мне сказали буквально, когда именно стал писать, мне кажется, что в этот момент становится человек творчески...”²⁶.

(Любопытно, что новое зрение “отверзлось” в момент примерки новой одежды, а перемена одежды в мифологическом плане иногда

соотносится с обретением нового тела. Причем, выразительно подчеркнута мучительность процесса: “я мучаюсь, страдаю, стою вот так, невыносимая пытка”. Пытки, как известно, существенная часть инициационных обрядов).

Для В.Киршина, как и для многих иных наших респондентов, писательство связано не с текстами собственно, а с креативными способностями, точнее, с моментом обретения этих способностей – а значит, и с “онтологическим изменением экзистенциального состояния” (М.Элиаде), новым модусом существования. Автору в беседе важно вспомнить/утвердить себя как творца.

“Ну, во-первых, тексты не обязательно должны быть записаны, они могут существовать и внутри человека, то есть и писателем может называться не обязательно человек пишущий, то есть он может быть вообще без рук. Но у него должно быть ощущение особое, взгляд четкий и еще что-то там, но это отдельный вопрос. Исходя из этого, получается вот что. Когда я в детстве, у меня же в детстве были пластилиновые города, я часами лепил города, людей, лепил судьбы, ни много, ни мало. У меня там была выстроена иерархия: был царь, были полководцы, были торговцы, у них дома, в домах была мебель, у торговцев были деньги, деньги были разного достоинства, у них было золото. Золото – это был пластилин особого цвета, такого цвета, которого нигде, ни в каких наборах такого цвета больше не было, необыкновенный цвет. Они убивали друг друга копьями. Это у меня все дома хранилось. <...> Родители, бывало, приводили ко мне домой гостей, читателей, которые были тогда зрителями. И вот города... Интересно, что женщин там не было. Разумеется, я даже догадывался, что женщины-то детей и рожают, поскольку у меня был брат, я видел, как мать беременная ходила. Но потребности в женщинах, в моих глазах, не было. То есть базовый инстинкт там не работал, а производством людей занимался я, демиург”.

Такое творение собственного мира, компактного и приватного, составляет суть жизненной активности Киршина: создание машинописных альманахов и бюллетеней, учреждение пермского фонда

рукописей или образчик book-art, рукотворная книга “Дед Пихто”, любовно “изданная” самим автором тиражом в один экземпляр²⁷. (Разумеется, такому сценарию способствуют более чем скромные провинциальные издательские и организационные возможности).

В рассказе Анатолия Королева (писателя, родившегося в Свердловске, сформировавшегося в Перми и уехавшего в Москву тридцатилетним) символика приобщения к новому, подлинному (прежде всего – для него это важно – свободному) мышлению выражена еще ярче. Королев связывает “миг сознания”, момент перемещения из профанного пространства в сакральное, с чувством экзистенциального одиночества, отторженности от окружения и с открытием нового культурного опыта.

“И будучи вот таким экзистенциально интересующимся юношей, продуктом эпохи... (Это, напомним, было начало хрущевской оттепели: Сэллинджер читался, появился Беккет в “Иностранке”, но для меня это были в основном фильмы Куросавы, Антониони, Висконти...) Я все больше и больше ощущал свое внутреннее одиночество. В классе в шестом, в пятом мы все пошли толпой в кинотеатр “Победа”, и я смотрю какой-то странный фильм, он называется “На окраинах Парижа”. Мои друзья все возмущенные, смеясь, ушли из зала, а я остался один: нет, я посмотрю до конца. Я разрыв хорошо ощутил через этот фильм, какой-то странный сюжет, какой-то необычный герой, какой-то поющий на гитаре француз с красивой курчавой головой. И я уже потом, много лет спустя вспомнил, что я видел знаменитый фильм Рене Клера “В кварталах Порт де Лир” он назывался, а этот обаятельный француз с вьющимися волосами - это Жорж Брассанс. Тогда я почувствовал, что я остаюсь один, я уже не могу обсудить этот фильм, свои впечатления, друзья меня не понимают. А фильм меня поразил своим трагизмом.

[И] Начались такие разрывы, сначала с убудочной школьной культурой, с историей ее... ”²⁸.

Характерно здесь акцентирование разрыва (в символической проекции – разрыва с материнским лоном, при инициации - со старым миром детства, с природой) и вхождения именно в мир культуры.

Темнота традиционно может быть атрибутирована как символ другого мира, а также смерти и зародышевого состояния²⁹. Симптоматично, кроме того, что это и дальнейшие переживания описаны как посвятельные испытания: далее в рассказе следует характерный для ритуала инициации мотив испытания одиночеством. Важно, что именно после этих испытаний герой вступает в мир литературы.

“Через несколько лет в полном одиночестве, отпаде от друзей, от самого себя и начались первые движения литературные. Это была попытка текстом своим урегулировать какие-то проблемы. Через это я вышел на глубокую культуру, и тут она к моему пижонскому подходу предъявляет колоссальный интеллектуальный вызов. Сартр, Камю “Чума” или Сэллинджер “Над пропастью во ржи”. Я [был] захвачен сложностью, странной глубиной этих текстов, явно попадаю под их влияние. Кино и текст начинают как бы смыкаться, и у меня появляется несколько странных текстов, это новелла “Превращения” (Кафка тогда еще не вышел, это университетские открытия). Написал какую-то сказку. “Метаморфозы” - это был текст, написанный в абсолютно авангардной манере бесконечного нагромождения сравнений”³⁰.

Здесь примечательно, что собственное творчество мыслится возможным только через радикальный разрыв с официальной культурой. (Кроме того, становится очевидным, что уже ученические, дебютные тексты прогнозируют будущую поэтику писателя). Борьба есть необходимое условие испытаний героя в посвятельном мифе. В рассказе Королева эта борьба приобретает формы, характерные для времени: намеренный разрыв и отталкивание от официальной культуры – характерный мотив в рассказах писателей поколения “семидесятников” и “восьмидесятников”. Этим и объясняется та как будто бы излишняя горячность, с какой рассказчики описывают детские еще шалости: прогуливание уроков литературы и бунт против навязшей в зубах школьной программы наполняется (в немалой степени задним числом) энергией борьбы за новое рождение - для свободной, взрослой, ответственной жизни. Таким образом актуализируется характерная для обряда посвящения символика препятствий, а официальная культура выступает как аналог чудовища, пожирающего героя и не отпускающего его к новой, взрослой, свободной жизни.

“У меня разрывы с официальной культурой начались в школе. Первое сочинение, отрицательное, по Павке Корчагину, второе - я разгромил роман “Молодая гвардия” Фадеева. А так как я был любимчиком директора школы, то мне это сходило с рук. Обсуждения, резко отрицательные, моих сочинений... В девятом классе, потом в десятом. Меня там все громили: как это так я оскорбил Павку Корчагина. Это было общешкольное собрание старших классов типа литературной дискуссии. Этот дух выморочной свободы витал над школой”³¹, - свидетельствует А.Королев.

В.Киршин связывает с отталкиванием от официальной/школьной культуры сам характер своих первых литературных опытов.

“Вот когда я стал писать, кстати говоря, это тоже немаловажно, я сразу же стал уходить за стандарт. То есть существовал в советской литературе стандарт, который был мне хорошо известен с уроков литературы, с которых я сбегал. Это были мои сбегания в кино с уроков литературы (я со всех уроков сбегал, конечно). Ну, в частности, это был соцреализм, партийность литературы, эти принципы, они же в жизнь проводились буквально. Сейчас-то о них забыли, а тогда это все было перед глазами. И от всего этого тошнило. Поэтому когда я взялся писать тексты, я стал писать нарочито нестандартные тексты, нарочито нестандартные, вплоть до того, что первый, самый первый текст, который я осмысленно написал, он начинался с полуслова. Это была страничка, у которой угол был оборван, причем угол был оборван мысленно. Начинался этот текст с полуслова и кончался клинышком. Вот так вот я решил поступить. И куда я этот текст, для чего, для кого написал? Абсолютно бесцельное самовыражение. Никуда я его не собирался ни показывать никому, но хранил его почему-то у себя некоторое время, чуть ли не год”.

Объектом притяжения становится западная культура 1960-х годов. Прорыв к ней означал прорыв в пространство свободы: А.Королев подробно перечисляет источники западной музыкальной культуры, живописи, литературы, означившие это новое пространство. Овладение

культурой – характерный маркер инициации: М.Элиаде замечает, что “посвящение кладет конец “естественному человеку” и вводит неофита в культуру”³². В теме поиска культуры у Королева акцентированы именно элементы сурового испытания (характерна его риторика: “героические усилия”, за которые надо платить “собственной кровью”; метафора платы кровью в современном дискурсе напоминает о своем предметном значении в дискурсе мифологическом, в ритуале посвящения, где требовались действительно кровавые испытания):

“Мы искали собственную культуру, молодежную культуру, которой тогда не было. <...> В 60-е годы на Западе – это время расцвета группы “Битлз” и взлет группы “Роллинг Стоунз”. Наше сознание и наши уши были так искалечены, потому что слушать музыку можно было только с радиоприемников низкого образца, лучшим был “Спидола” <...> Весь эфир западный глушился, бесконечный треск, писк, шум, грохот, лязг. И нужно было прорываться сквозь эфир, чтобы послушать, ну я не знаю, Дюка Элингтона, Фидцджеральд, послушать джазовые вариации Луи Армстронга – это было невозможно. Достать пластинки на черном рынке – это было нам не по карману, черный рынок постоянно преследовался, разгонялся. Добыть культуру музыкальную <...> стоило героических усилий. В результате этих героических усилий - подпольных записей, подпольных перезаписей, перекупки пластинок, гибких пластинок, пластинок на костылях, на костях и прочего и прочего, наконец, создавалась запись [фонотека] молодежной нашей школьной группы, нас тогда было 12 человек, мальчиков и девочек. <...>

Источник визуальной культуры, современного искусства, современной музыки, современного джаза – это Америка. Так для меня в 60-е годы был обозначен ориентир: ага, ясно, Америка. Что же нужно делать? Я должен был открыть Америку как явление культуры. Не зная ни сюрреализма, ни абстракционизма, не зная ничего, плохо представляя себе эпоху модерн. Тут я обнаружил, что при нашей Пермской художественной галерее существует так называемый лекторий по изобразительному искусству (для школьников, в частности), где наиболее продвинутые лекции касались

импрессионизма, даже постимпрессионизма они не касались. То есть это Мане, Ван Гог, Синьяк, немножко Тулуз Лотрек, Дега, Эдуард Моне, но постимпрессионизм, первые кубинистические работы Сезанна, странные утопии Поля Гогена, даже с этим было очень осторожно <...> Я ищу Джойса, я ищу Уорхолла. Через музыку и через живопись я пытаюсь сформировать, добыть свою культуру, молодежную, в частности, которая для меня была весьма туманна. Я начинаю покупать какие-то отвратительные грязные книжонки, посвященные критике современного капиталистического искусства. Наконец, в отвратительных брошюрках, изданных на отвратительной газетной бумаге, я открываю и вижу “Пылающего жирафа” Сальвадора Дали, дальше я вижу рисунки Матисса, Павла Пикассо. Эти имена для меня звучат впервые. “Пылающий жираф” Сальвадора Дали Мы сами формируем культуру, которую должны подкреплять, нам ее никто не преподносит на блюдечке с голубой каемочкой, поэтому мы, те, кто выжил, этот этап формирования культуры, мы, конечно, продвинутые люди, мы, как говорится, заплатили за это своей собственной кровью”³³.

Пройдя посвятительные испытания, человек обретает право творить собственную культуру:

“И тут я начинаю активно создавать свой внутренний мир культуры. Хорошо, вы козлы, ясно, что нам не удастся напечатать свои произведения, в провинции уж точно. И мы начинаем создавать активный свой стол и заставлять этот стол своими предметами, играющими. Мы создаем журнал “АЗ”, два номера которого у меня есть, я их сохранил”³⁴.

Подобная повествовательная структура, связанная с логикой посвятительного мифа, характерна не для одного А.Королева. Одна из особенностей синтаксического строения рассмотренных устных писательских нарративов состоит в том, что за эпизодом инициации следует рассказ о действиях и свершениях в сфере культуры, причем часто коллективных, групповых (это очевидно в интервью В.Киршина, И. Тюленева, Ю.Беликова и др.).

Что касается собственно посвяtitельного эпизода, представляется, что на основе приведенных примеров можно подвести некоторые итоги. Очевидно, что в автоописании писательского самоопределения через опосредование культурным опытом времени - *ad hoc*, с использованием индивидуального опыта воспроизводится архетипическая структура и семантика посвящения, приобщения к подлинно значимому миру.

Разумеется, и сами эти опосредования оказываются весьма информативными и чрезвычайно значимыми, позволяют выявить существенно важные черты самоопределения писателя – уже не архетипические, но исторически конкретные. Последнее - чрезвычайно ценный материал для историка литературы. Структуры мифа, очевидно, имманентны сознанию каждого современного человека – пусть в демистифицированном, имплицитном, стертом виде - вне зависимости от того, живет он в столице или провинции. Однако для провинциального писателя эти эпизоды приобретают повышенное значение, выводящее их в сферу мифа (в мир священного, сакрального), потому что сама тема литературы и писательства имеет в их глазах чрезвычайно высокий, почти сакральный статус; а для писателей столичных, как показал анализ, это характерно в гораздо меньшей степени.

Особенно наглядно высокая значимость литературы проявляется в следующих, как правило, вскоре за посвяtitельным эпизодом рассказах об учителях-наставниках. Вообще место эпизода в структуре писательской биографии чрезвычайно важно. То, что посвяtitельный эпизод помещается авторами, как правило, следом за рассказом о детстве и семье (матери, отце), “на выходе” во взрослую жизнь, по существу удваивает инициальную семантику: это посвящение одновременно и в сообщество взрослых, и приобщение к сообществу избранных, творцов.

Именно поэтому чрезвычайно важны в устных нарративах рассказы о литературных учителях - они продолжают и убедительно проявляют мифологическую семантику Посвящения.

3. ‘Высшие Существа’ в посвяtitельных эпизодах писательских биографий

В структуре инициации, как свидетельствует мифография, важную роль играет встреча с “высшими существами” (М.Элиаде).

Почти все респонденты вслед за рассказом о первом осознании себя писателем переходили от своих экзистенциальных ощущений к реальному описанию первых шагов в литературе (первые публикации,

книги, литературные знакомства...), иначе говоря - от мифа к истории. Но главная и неизменная тема, возвращающая рассказчика к "сакрализирующей" интерпретации, - литературные учителя, роль которых оказывается аналогией роли "высших существ" в мифологическом нарративе.

При этом имеется в виду не столько ученичество собственно литературное, сколько обретение авторитетного проводника, принадлежащего "настоящему" писательскому миру, могущего поддержать, вдохновить, оценить первые творческие опыты: "Какой-то учитель, какая-то направляющая рука все равно должна быть" (В.Телегина)³⁵. Очевидно то, что отношение к "учителям" выходит за рамки бытовых и психологических мотивировок; они зачастую представляются в рассказах как существа высшего порядка, как контаминация божества, духа-защитника, жреца-мистагога при посвящении. Вот характерный пример из рассказа В.Киршина:

"У меня было романтическое видение литературы вообще, отношение к литературе было божественное, как это сказать, возвышенное. И люди, которые там работают, это нечто... Я хорошо помню, иду это я по Комсомольскому проспекту на встречу с Решетовым в Союз. Он мне назначил встречу по телефону, я еду к нему. <...> И я себе шел и говорил: "Надо себе праздник делать, дарить себе праздник". Я себе дарю этот праздник и говорю: "Вот ты идешь хорошее место, ты идешь туда, на Олимп идешь, ты увидишь сейчас людей, которые особенные, <...> их всего было тогда порядка двадцати пяти человек на весь миллионный город. То есть это действительно избранная каста какая-то. Они обладали еще каким-то таким вот авторитетом, престижем".

Даже внешность Решетова представляется молодому писателю необыкновенной:

"Он сидел в этом кресле, он курил эту "Приму", эти пальцы у него какие-то совершенно необычные, изломанные такие пальцы, глаза как у коня. Он на меня произвел огромное впечатление".

Встреча с "небожителями" имеет необыкновенное влияние на молодых авторов. Для Киршина еще одной "культовой" фигурой стал пермский прозаик В.Соколовский³⁶:

“Я звоню Решетову, а у Решетова Соколовский, он говорит: “Я ему сейчас дам трубку”. Я беру трубку, он говорит: “Ну, я прочитал Ваш рассказ”. Так неохотно сказал. Меня так этот разговор возбудил, что я его законспектировал и где-то дома он у меня даже валяется. Что он говорил, что я отвечал. И это мне было важно знаешь для чего? Не для того, чтобы это был какой-то... в рамку ставить. Мне было важно, как на мой текст мастер среагировал каждым словом, чтобы потом понять этот текст, его достоинства и недостатки. Совершенно, в общем-то, практическая надобность, которой я предавал повышенное значение”.

Впрочем, не только писатель, но и редактор (не всякий разумеется; случай Н.Н.Гашевой, имеющей чрезвычайно высокий авторитет в пермской литературной среде – случай особый) может оказаться в такой роли жреца-учителя: “она как-то вот просекла мой потенциал и лучше меня знала, что у меня есть кое-что получше для первого удара. У нее есть такая фраза: “Книга – это вообще поступок”, - рассказывает В.Киршин.

Разумеется, на такую роль годится не всякий “взрослый” литератор. Можно назвать имена нескольких авторитетных фигур, встречающихся в писательских рассказах наиболее часто. Это, кроме названных А.Решетова, В.Соколовского, Н.Гашевой, прежде всего Лев Давыдычев³⁷ (известная детская писательница Ирина Христолюбова рассказала в интервью, как она, уже совсем взрослая женщина, выбросила в Каму рукопись своей повести только потому, что ее не одобрил Л.Давыдычев³⁸) и Виктор Болотов³⁹ (учителем его считают Т.Соколова, В.Телегина и др.). Для писателей, учившихся на филологическом факультете Пермского государственного университета высоким моральным авторитетом была Р.В.Комина⁴⁰ (об этом в своих интервью говорят Н.Горланова, Ю.Беликов, учившийся на юридическом факультете Р.Белов и др.). Для молодого поколения, литераторов 1990-х (А.Колобянина, например) культовой фигурой стал Виталий Кальпиди.

В устных рассказах писатель порой (редко) выбирает для этой роли близкого родственника – например, отца (напомним, кстати, что во многих обрядах инициации роль руководителя принадлежит именно отцу). Для А.Решетова и Д.Ризова высок авторитет погибших отцов. Для Решетова “заместителем” погибшего отца и наставником на литературном пути становится его друг - художник “дядя Володя”, тот

самый, что через Б.Слуцкого передал стихи А.Ахматовой. Он, в глазах сына, воплощает память об отце, отцовские высокие духовные и душевные свойства:

“Отца расстреляли, ему двадцать семь лет было, а дружили они, когда отцу было лет двадцать. В то время он его еще помнил и мне все время говорил: “Ты не представляешь, какой у тебя отец был... Тебе далеко до него”.

Д.Ризов⁴¹, по образованию геолог-нефтяник, объясняет свой приход в литературу одаренностью родственников: вспоминает дядю-журналиста, а опыт погибшего отца осваивает в собственном творчестве:

“Отец-то ушел на фронт, погиб вскоре. У меня есть работа, документальная она - “Помощник командира”. Это я использовал документы отца, письма обо мне, только что родившемся, его посмертные записки. Я узнал, что он был политруком роты, это были смертники фактически, хотя их сейчас поливают всячески, одно дело политрук в штабе армии, а другое политрук в роте, а они смертники были. Я написал очень честную, очень хорошую работу. А в его посмертных записках он был уверен, что его убьют, неизбежно убьют, и он писал так сказать от себя уже убитого матери такие записные книжки, пытаюсь ее поддержать. Вообще история очень интересная - в сущности, о любви. <...> эта работа очень экзистенциальна, предельно. <...> Я так для себя мысленно обозначаю ее что-то вроде словесной симфонии человека о себе, о своем поколении через себя. Очертить человека - чем он интимно, в глубине себя, внутри безотносительно к борьбе какой-то живет”⁴².

Т.Соколова⁴³ ищет предысторию, истоки своего выбора пути в собственной генеалогии:

“Вот я до двадцати лет с мамой жила. Она писала еженедельно письма. Она умерла уже, я прочитала. Это, в общем-то, плачи. Она оплакивает... Потом сестра у меня. Три письма вот написала, и эти три письма – это три

новеллы. <...> То есть из ничего это, конечно, не возникает. <...> Что-то было подспудно”⁴⁴.

В этом смысле интересно проанализировать поездки молодых литераторов 1970 - 1980-х в Москву – например, к А.Вознесенскому. Они выглядят по-настоящему ритуальными. Для этого поколения местная литературная среда, непосредственные литературные предшественники не являлись уже авторитетом, а потребность в нем, как можно убедиться из приведенного ниже рассказа, существовала весьма острая. Здесь особо примечателен рассказ Юрия Беликова⁴⁵ о встрече с А.Вознесенским в 1976 году. Очевидно трепетное отношение провинциального молодого поэта к мэтру:

“...Тогда мне, конечно, казалось: вот, увидеться с Вознесенским, вот, Вознесенский оставил след своего ногтя на одной из строчек рукописи, подчеркнул, что вот это очень хорошая строчка. Я потом уже в Чусовом часто брал эту страничку и смотрел на след ногтя: ах, мэтр похвалил. Ну, по психологии мальчика из провинции это, наверное, много значило. След ногтя Вознесенского! Хотя мы потом достаточно близко познакомились с Андреем Андрейчем, и я бывал у него на даче, и он – в журнале “Юность”, где я потом работал. И, в общем, <...> я не могу сказать, что я его боготворю <...>”⁴⁶.

Рассказ о визите исполнен символических подробностей и чудесных совпадений: мало того, что встреча приходится на день смерти В.Маяковского - “ребята с Урала”, как оказалось, поразительно единодушно избрали А.Вознесенского своим кумиром, и Ю.Беликов с приятелем оказались у подъезда А.Вознесенского не одни.

“Мы идем с моим другом Толей Култышевым в этот высотный дом на Котельнической набережной, где жил Вознесенский <...> Позвонили. Нам не открыли. Голос (сейчас я понимаю – это был голос его жены Зои Богуславской): “Кто там?” - Я говорю: “Ну вот, мы – ребята с Урала приехали, стихи хотим показать Андрею Андрейчу”. – “А он здесь не живет!”. <...> Спускаемся обратно - и вдруг на одной из площадок встречаемся с Дрожащих и

Кальпиди. Ну, мы же не договаривались, что вот в одну и ту же высотку в одно и то же время прибудем. А они тоже к Вознесенскому приходили, и тоже “не застали”. Это было в апреле 1976 года, я даже могу точно сказать – 14 апреля, потому что это была дата смерти Маяковского”.

Встреча все же состоялась, молодой автор получил “благословение” мастера и даже напутствие, руководство на пути в литературу:

“Мы спускаемся вместе, так что-то поговорили и т.д. Они уходят, мы с Толиком остаемся у дверей этой высотки. И вдруг – Андрей Андреич собственной персоной выходит из подъезда. Тут мы его подкараулили так случайно. Я понимаю, что он тогда изнывал от собственной славы, к нему много приходили, звонили и прочее. Это сейчас уже меньше, а тогда... Ну, я его окликнул, сказал, что мы из города Чусового, приехали к Вам, стихи хочу показать. Он говорит: мне сейчас некогда, я еду на Калининский, в кассы Аэрофлота, но садитесь. Сели в такси. Он взял мои странички, от руки написанные, в общем, почитал. Там ему понравились строки... Ну, например, у меня была такая строка, про собаку. Собака, которая кормит щенят. И вот: “И тут загорятся у мамы сосцы/ Как лампочки на новогодней елке” – ну и т.д. Такая вот гирляндная строчка получилась. Вот ему это понравилось.

В общем, наша поездка сводилась к одному рецепту Вознесенского: он сказал так: “сейчас в литературе нужна атомная бомба”. Видимо, он вкладывал смысл: чтобы всех поразить, чтобы прорваться к читателю и т.д. – атомная бомба. Я помню, когда вернулся из касс аэрофлота, а мы сидели в такси, он сказал: “ну что, атомщики?!” Ну, это у него тогдашняя лексика: атом, атомная бомба, НТР и это все – в его лексиконе. Но я поразился еще одному. Дрожащих и Кальпиди, по-моему, тоже с ним встречались. Я не помню, в этот раз или в другой раз – это не суть важно. Но Слава мне рассказывал, что Вознесенский говорил ему, по крайней мере, то же самое: что нужна атомная бомба. То есть он не был оригинален, была формула для всех”.

(Похоже, роль “жреца” тоже была не внове А.Вознесенскому).

Однако потребность в духовном водительстве, в посвящении у писателя столь велика, что на роль учителя не обязательно привлекается столь известное лицо. Тот же Ю.Беликов рассказывает о своем первом литературном учителе, вовсе безызвестном.

“К своим учителям первым я отношу чусовского журналиста Вилория Глухова. Несколько лет назад он умер, но мы, как увиделись, так до последних [лет] дружили. Это была дружба творческая, человеческая. А получилось все так. Я начал писать стихи – классе, наверное, в девятом, там газета есть такая – “Металлург”, заводская - я пришел туда, познакомился с этим человеком. Он как бы заметил мои стихи и – первая публикация состоялась, когда я учился в 9 классе. Ну а потом тоже в этой же газете были еще публикации. <...> Я часто приходил к нему домой, читал стихи. Я был мальчиком, живущим в провинции. Хотя Чусовой – город, хранящий литературные традиции, оттуда вышло много писателей – общеизвестный факт, но повторюсь: Астафьев, Голубков, Селянкин, как выяснилось – Грин туда заезжал в начале века. Но несмотря на это, традиции уже угасали, в принципе – те, кто воспитывался в городках области, районных, конечно – им нужен был человек первый, который бы поддержал, какую-то искру божью поддержал, чтоб она не затухла. Вот – Вилорий Глухов. <...> Потом он учил меня рыбалке, мы с ним часто ходили на Усьву, ловили шук, кстати там – стихи читались. Для поэта ведь важно, особенно для того, кто начинает – такой вот отклик постоянно. И есть такой зуд – когда юноша пишет стихи – нужно выговориться, почитать – чтоб был отклик, тогда это его вдохновляет дальше писать. И вот Вилорий Глухов как раз – тот человек. Ну а потом, когда я начал работать в “Чусовском рабочем” – мы вместе работали (Глухов туда перешел). Потом она уже не стала дружбой учителя и ученика, а уже на равных”.

Мотивы этого рассказа претворены в поэтическом тексте Ю.Беликова, в стихотворении “Вдоль берега”, посвященном памяти Вилория Глухова, где последний назван Учителем:

Учитель! Уже отросли те ветви ивы,
 Которые ты срезал под удилица,
 Уже обнажила красные десны река...
 Снасти готовы, Учитель. Иди и буди леща.
 Один ведь бреду по берегу – ни Учителя, ни ученика.
 Заветы твои затвержены: тюль на окне,
 Если на что и пригоден, - живца ловить для щурят,
 Женский чулок, хлебом набитый, вполне
 Рыбам на прикорм подходит – чулок даже будет рад
 Чувственным прикосновениям язей, голавлей.
 Словно поползновениям князей, королей.

Рыбы подымают на берегу реки –
 Они раздувают жабры, как розы.
 На берегу реки не умрут рыбаки –
 Без берега подымают, но смысл последней просьбы
 Пыльного, берестяного, русского мужика,
 Коего зона не съела, а тихо больница списала, -
 По батарее холодной стук – истошней сигнала
 Нет! – чтобы баба снизу вынырнула, легка,
 И не заговорила, видя, как очи меркнут,
 А загородила, рыбонька, зеркала...
 И когда баба снизу окажется сверху,
 Небо войдет под ногти: "Вот и вся жизнь прошла!"
 Так умереть, Учитель. Если воздух шипит из нимба.
 Если поэта, как рыбу, жизнь завернула в газету.
 Лучше не разворачивать! Чего тебе надобно, рыба?!
 "Старче, в России рыбой надобно быть поэту,
 Чтоб укрупнять молчанья синюю чешую:
 Чья тишина протяжней? И разыграть ничью
 С каждой челябой, то бишь ямой речной: молчите!
 И на поминках звука молвить: "Прощай, Учитель!"⁴⁷

Примечательно здесь слияние бытового содержания (воспоминания о совместной рыбалке, факт работы автора журналистом в газете) с мифологическим подтекстом – главным образом, с мотивами смерти, но и творчества тоже.

Река в славянской мифологии, (к последней ошутимо тяготеет Беликов), - объект почитания, место свершения многих обрядов, один

из наиболее емких и многозначных поэтических символов. Она связана с обрядами жертвоприношения и с устойчивой семантикой смерти: “река осмысляется как дорога в иной мир, символизирует течение времени, вечность и забвение”, а также “связана с идеями судьбы, смерти, страха перед неведомым, с физиологическими ощущениями холода и темноты, эмоциональными переживаниями утраты, разлуки, ожидания”⁴⁸. С миром мертвых связана и рыба, и русалка (у Беликова – “баба снизу”).

Но вместе с тем рыба – и душа, и христианский символ Спасителя (в стихотворении это значение актуализируется упоминанием нимба, в нем шипит воздух – знак верхнего, небесного мира, с которым теперь связан Учитель).

На пересечении этих значений отчетлива и семантика творчества и назначения поэта.

На первый взгляд удел поэта представлен в тексте как горькая необходимость молчания, беззвучия: поэты – немые как рыбы. Слово об Учителе, таким образом, должно стать последним словом “на поминках звука”, становится и последним словом поэта. Роль Учителя оборачивается поистине жреческой: он был носителем звука, при нем мог звучать голос поэта-Ученика, а со смертью Учителя его поэзия (и шире – голос русского поэта вообще) утрачивает свой смысл.

Однако, вопреки декларируемому внешнему смыслу, сама образная система, мифологическая подпочва предьявляют иной смысл. “Рыбная ловля приравнивается к извлечению бессознательных элементов из глубоко запрятанных источников – “ускользающего сокровища” легенды, иными словами, мудрости. Ловить души, прежде всего, означает знать, как ловить в душе. Рыба – это мистическое и обладающее психикой существо, которое живет в воде (а вода является символом разложения и одновременно обновления и перерождения). Рыболов способен – как лекарь – работать с самими источниками жизни, т.к. он понимает их”⁴⁹. Учитель и Ученик словно состоят в каком-то тайном мужском братстве посвященных (границы между мужским и женским миром здесь обозначены предельно резко), способных к творчеству-творению-рождению. Здесь значима связь нескольких символов: рыба для женщины связана с беременностью, русалка может означать плодородие⁵⁰, а ловля душ – извлечение потаенных смыслов – означает творчество. Ученик оказывается причастным к священному (небесному) и смертному, но одновременно чреватому новым творением (водному) миром.

Это стихотворение Ю.Беликова вполне отчетливо и глубоко проявляет символический смысл посвящения и посвященного, и особенно –посвящающего, Учителя. Берег предстает границей миров. Связь ученика с Учителем, освященным нимбом, означает состоявшуюся инициацию (мир мертвых способен видеть только посвященный) и, более того, - свершившееся спасение.

Возвращаясь от стихотворения к устным писательским нарративам, заметим: сценарий инициации столь силен, и “ученик” нуждается в “учителе” столь остро, что когда авторитетных фигур не оказывается рядом, они отыскиваются порой задним числом. Так, В.Телегина⁵¹ хранит память (и редкую фотографию) нескольких встреч с Н.Рубцовым, учившемся одновременно с нею в Литературном институте (он – заочно). Тогда рассказчица, по ее теперешнему признанию, не могла и не успела оценить краткого знакомства, но по прошествии времени оказалось, что его стихи, и память о встрече чрезвычайно много для нее значат – это одно из лучших воспоминаний в ее крайне тяжелой жизни. Хотя реального участия в судьбе поэтессы Рубцов не проявил, а в качестве человека, помогшего ей войти в Союз писателей, В.Телегина называет Л.Кузьмина, значимым для себя собеседником и советчиком – В.Болотова, духовной опорой является для нее именно Рубцов:

“Он заканчивал в то время институт - его же исключали, а потом он был на заочном. Когда мы впервые его увидели, то мы уже читали его книжку – она прямо по комнатам у нас ходила. И вот когда я впервые его увидела, когда я открыла книгу, я поняла, что это настоящее. Он приходил к нам в комнату. Я помню. Одно было чаепитие, скромненькое такое, студенческое – он вечно был безденежный, да и мы тоже. И мы попили чаю, поговорили, пошутили, что-то он нам читал... Если бы знать, что он будет дальше! Надо было кинуться записывать, вести дневники, что ли. <...> Вот я покажу фотографию. Прежде всего я полюбила его стихи. Потом, когда мы его увидели, эта любовь и на него перенеслась. Мне он был близок своей незащищенностью, бездомностью, скитальчеством. Мне пришлось это все хлебнуть, и одиночество. Я это все пережила, и потому как-то понимала. Но частых встреч не было. Эта встреча на улице, на ступенях столовой у общежития. <...> А пленку я отдавала вот этой девушке,

<...> она отвезла к себе в Дагестан и не вернула, ничего не сохранилось. <...> Вот то, что я была знакома с Рубцовым, меня поддерживает сейчас, очень поддерживает внутренне”.

Это тоже случай, когда устный рассказ можно сопоставить со стихами – о Рубцове в книгах В.Телегиной вспоминает не одно стихотворение – “Памяти Николая Рубцова”, “Горит его звезда” и др. В них проявляются те же мотивы, что в беседе, но отчетливо “олитературенные”. Так, в стихотворении “Памяти Николая Рубцова” слышны интонации плача, орнаментированные обобщенно-поэтическими образами “мгlistой дали”, “ивы плакучей”, “звезды падучей”. Здесь немногие реальные воспоминания погружаются в традиционно поэтическую образность и отчасти в ней растворяются.

*Я тебя вспоминаю все чаще,
Вспоминаю пронзительный взгляд,
В эту мгlistую даль уходящий,
Словно тающий в небе закат.*

*Шел ли ты вологодской дорогой
Или вел по Тверскому друзей, -
Все тревога, тревога, тревога
Из души исходила твоей.*

*Беспрютно мотаясь по свету,
Сам своим неудачам смеясь,
Ты читал нам любимых поэтов,
Как бы заново жить торопясь.*

*Все могло бы сложиться иначе!
Но в январской бурной гульбе
Все яснее я слышу, как плачет,
Как печалится Русь о тебе.*

*Плачет шелестом ивы плакучей –
Да о чем уж теперь говорить! –
Плачет ночью звездою падучей,
Чтоб могла б еще долго светить.*

*И поешь ты у темных околиц,
У задымленных снегом крылец –
Самый чистый ее колоколец,
Самый звонкий ее бубенец!*⁵²

В стихотворении “Горит его звезда” – иная задача: не создать портрет кумира, но воспроизвести глубоко личные отношения с его стихами. Текст явно “цитирует” размер “Осенних элегий” Н.Рубцова.

Сегодня день какой-то бестолковый:

*Шипенье шин,
Колес трамвайный скрежет,
Деревья разговорчивы, как люди,
А люди непонятны, как деревья,
Руками машут и шумят, шумят.*

*И наплывают строки из Рубцова –
О том безбрежном клюквенном болоте,
Куда ходить опасно в одиночку,
О той березе, огненной, как буря,
О девочке, сидящей на качелях,
Закутавшейся в бабушкину шаль.*

*И столько в них
Раздумия и грусти!
Я без конца их молча повторяю,
Как будто эти строки придают
Спокойствие размеренному шагу
И мысли сообщают верный ход.*

Воспоминания о Н.Рубцове, его стихи создают особый, окутывающий лирическую героиню и оберегающий ее мир. Рубцов стоит как будто у ворот, у границ этого маленького подлинного мира, защищая от неподлинного, диссонансного (его маркируют неразумный шаг, скрип, брызги) большого:

*Но рядом чей-то шаг нетерпеливый
Скрипит песком, разбрызгивая воду,
И мой попутчик что-то увлеченно
Толкует о погоде, о футболе,
О чьих-то фантастических голах.*

*Так, значит, вы не любите Рубцова? –
На мой вопрос
Он точно спотыкнулся
На полуслове, помолчал немного
И снова – о футболе, о погоде...
Мне стало скучно.
Дальше по бульвару
Уже безмалвно хлюпала вода.⁵³*

Как и в стихотворении Ю.Беликова, у Телегиной “учитель” связан с “верхним” (пространственно), то есть с горним миром:

*Как неуютно жил он в этом мире!
Душа его металась одиноко
И все стремилась ввысь,
Где и сегодня
Горит, горит звезда его полей.*

*Его звезда!
Угрюмыми ночами
Я нахожу ее – одну из многих,
И думаю о том, что не ушел
От нас поэт,
Что жизнь его продлилась
Звездой высокой в небе вологодском...*

Стихи Ю.Беликова и В.Телегиной со всей очевидностью свидетельствуют, что фигура Учителя важна не только в моменте собственно посвящения. Она остается значимой и функционирует как Священное или Высшее Существо (М.Элиаде). Разумеется, это надо понимать как метафору, относящую и возводящую к мифу – трансцендентное начало, санкционирующее творчество “ученика”.

Завершая тему о посвячительной мифологии, активно, хотя и подспудно, работающей, как выяснилось, в сознании (или, точнее, может быть, в подсознании, или бессознательном) современных литераторов, следует еще раз подчеркнуть три важных момента.

Во-первых, архетипическая символика обрастает толстым слоем современных опосредований, вбирает исторические элементы, а в поэтическом творчестве и литературном поведении – еще и “индивидуальную мифологию” (термин Р.Якобсона) автора. И, помня об этом, мы ни в коем случае не хотим сказать, что наши наблюдения могут стать универсальным объясняющим кодом писательских

рассказов о становлении самосознания. Но очевидно, что мифология посвящения играет существенную роль в становлении писательской идентичности.

Во-вторых, рухнувшая (в глазах современного человека) “вневременная вселенная символов” (Д.Кэмпбелл), очевидно, востребуется индивидуумом именно в ситуациях кризиса – в мифе и символе человек ищет как вечные, но забытые истины, так и формы для своего нового опыта. Кризис персональной идентичности, особенно острый именно здесь и теперь, в нашей стране и в наше время, обостряет тяготение личности (и личности художника в особенности) к вневременным, универсальным ценностям и символам⁴.

В-третьих, сакрализация момента осознания себя писателем, самого писательского призвания, актуальнее для писателя именно провинциального, поскольку для него литературный труд и литература – не в обдуманых программных высказываниях, не в декларациях, но в повседневности и в неотрефлектированном даже до конца, “естественном” самоопределении – сохраняют высокий статус. Последний, однако, не может оставаться неизменным в современной социальной ситуации. О влиянии социальных факторов на самоопределение писателя и пойдет речь в следующей главе.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Винокур Г.О. Биография и культура. Русское сценическое произношение. М., 1997. С.40-41.

² Там же. С.30.

³ По Бурдые, “*habitus* – система прочных приобретенных предрасположенностей (*dispositions*), структурированных структур, предназначенных для функционирования в качестве структурирующих структур, т.е. в качестве принципов, которые порождают и организуют практики и представления, которые объективно приспособлены для достижения определенных результатов, но не предполагают сознательной нацеленности на эти результаты и не требуют особого мастерства. Объективно “регулируемые” и “регулярные”, не являющиеся при этом никоим образом результатом подчинения правилам, они могут исполняться коллективно, не будучи продуктом коллективного действия дирижера”. (Бурдые П. Структуры. *Habitus*. Практики // Современная социальная теория: Бурдые. Гидденс. Хабермас. Новосибирск. 1995. С.17-18).

⁴ Винокур Г.О. Биография как научная проблема (тезисы доклада) // Винокур Г.О. Биография и культура. Русское сценическое произношение. М., 1997. С.11.

⁵ В двадцатые годы выходило немало сборников писательских автобиографий (Например: Писатели. Автобиографии и портреты советских русских прозаиков

(под редакцией В.Лидина). М., 1926; Писатели об искусстве и о себе (составитель А.Воронский). М.-Л., 1924 и др.). Двадцатые годы – тоже время формирования новой писательской идентичности в период резкого социо-культурного сдвига. Сопоставление процессов идентификации в 20-е и 90-е годы и, в частности, изучение формирования биографии – отдельная и весьма перспективная для понимания сегодняшних литературных процессов исследовательская задача.

⁶ То, что отвечающий на анкету писатель зависит от установок издателя, порою прямо демонстрируется в ответах: “Не гордыня, видит Бог, не самомнские, а жанр, оговоренный издателем жанр побуждает меня, простого смертного, к воспоминаниям о первой пробе

пера и выходе в свет – сюжете разработанном и, можно сказать, уже закрытом русской классикой...” (Артем Анфиногенов // Писатели России. Автобиографии современников. М., 1998. С.19.

⁷ Дружба народов. 1999. № 9. С.164-180. См. также: Дружба народов. 1996. № 9; 1997. № 3-6.

⁸ См. послесловие к роману Ю.Малецкого “Проза поэта” (Роман завязка?) (Континент. 1999. № 99. С.172-175.

⁹ Хазанов Б. Дневник сочинителя // Октябрь. 1999. № 1. С.179.

¹⁰ Зорин А. Осторожно, кавычки закрываются: О “Конце цитаты” М.Безродного // Безродный М. Конец цитаты. С-Пб., 1996. С.155.

¹¹ См., например: Деррида Ж. О грамматологии. М., 2000.

¹² “Круглый стол”: Мемуары на сломе эпох // Вопросы литературы. 2000. Январь – февраль. С.39.

¹³ См. Chambers R. Story and Situation. Narrative Seduction and Power of Fiction. Manchester University Press, 1984; Agar M. Stories, Background Knowledge And Themes: Problems in the Analysis of Life History Narrative // American Ethnologist. 1980. № 7. P. 233-239; Бэрг М.П. Устная история в Соединенных Штатах / / Новая и новейшая история. 1976. № 6. С. 213-216; Хубова Д.Н. Устная история “Verba Volant...?”. Методическое пособие. М., 1997.

¹⁴ См., например: Элиаде М. Священное и мирское. М., 1994; Элиаде М. Аспекты мифа. М., 2000 и др. работы этого автора.

¹⁵ Мелетинский Е.М. Поэтика мифа. М., 1995. С.226-227.

¹⁶ Элиаде М. Тайные общества. Обряды инициации и посвящения. М.- С-Пб. 1999. С.12-13.

¹⁷ Там же. С.329.

¹⁸ Беседа с Н.Горлановой и В.Букуром 3.05.2000. Архив лаборатории литературного краеведения Пермского государственного университета (АЛК). Далее беседа цитируется без ссылок.

¹⁹ Решетов Алексей Леонидович (1937), поэт, живет на Урале с 1945 г., в 80-90-е годы – в Перми, сейчас в Екатеринбурге. Автор более десятка поэтических книг, изданных в Перми, Екатеринбурге, Красноярске. Среди них “Нежность” (1960), “Белый лист” (1964), “Рябиновый сад” (1975), “Чаша” (1981), “Иная речь” (1994), “Не плачьте обо мне” (1999) и др. Член Союза писателей.

²⁰ Беседа с А.Л.Решетовым 15. 5. 2000. АЛК. Далее цитируется без ссылок.

²¹ Решетов А.Л. Иная речь. Стихи. Пермь, 1994. С.146.

²² Черкасов А. Что за “предисловием” Об одном выступлении газеты “Молодая гвардия” // Звезда. 21 июля 1968.

²³ В сборнике “Иная речь” названные мотивы наиболее устойчивы. Стоит привести “программное” стихотворение, открывающее цикл с одноименным сборнику названием:

Родная речь, прямая речь...

Но есть еще и речь иная.

Кому в сырую землю лечь

Приходит время - ей внимают.

Зашелестит вокруг листва,

Или пчела прильнет к могиле,

И ты услышишь те слова,

Которых мы не проходили.

(Решетов А.Л. Указ. соч. С.332).

²⁴ Решетов А.Л. Указ. соч. С.127.

²⁵ Там же. С.66.

²⁶ Беседа с В.Киршиным 1.05.2000. АЛК. Далее беседа цитируется без ссылок. Киршин Владимир Александрович (1955) – пермский прозаик и журналист, автор книг “Майя” (1990), “Ничья” (1991), “Дед Пихто” (2000) и др., изданных в Перми. Член Союза писателей.

²⁷ Персональная активность, даже по видимости безнадежная, имеет свои результаты. “Рукотворную” книгу В.Киршина, существовавшую в одном экземпляре, он издал-таки в 2000 году тиражом в 1000 экземпляров, получив грант городского Управления культуры.

²⁸ Беседа с А.В.Королевым 12. 05. 1997. АЛК.

²⁹ Элиаде М. Тайные общества. Обряды инициации и посвящения. М.- С-116. 1999. С.52.

³⁰ Беседа с А.Королевым 12. 05. 1997. АЛК.

³¹ Там же.

³² Элиаде М. Тайные общества. Обряды инициации и посвящения. М.- С-Пб., 1999. С.21.

³³ Беседа с А.В.Королевым 27. 11. 1999. АЛК.

³⁴ Там же.

³⁵ Беседа с В.Телегиной 10. 05.2000. АЛК. Далее цитируется без ссылок.

³⁶ Соколовский Владимир Григорьевич (1945) – пермский прозаик, автор более 30 книг, изданных в Перми. Член Союза писателей.

³⁷ Давыдычев Лев Иванович (1927–1988) – прозаик, популярный детский писатель, автор более 30 книг. Среди них “Многотрудная, полная невзгод и опасностей жизнь Ивана Семенова, второклассника и второгодника (1962),

“Лелишна из третьего подъезда” (1965) и др. Член Союза писателей, многие годы – ответственный секретарь Пермской областной писательской организации.

³⁸ Беседа с И.П.Христоробовой 27. 04. 2000. АЛК.

³⁹ Болотов Виктор Мартынович (1941–1994) – поэт, автор пяти поэтических книг. Среди них “Наедине с людьми” (1966), “Река и женщина” (1984), “Осенняя дорога к дому” (1991) и др. Член союза писателей.

⁴⁰ Комина Римма Васильевна (1927–1995) – филолог, профессор Пермского государственного университета, декан филологического факультета.

⁴¹ Ризов Дмитрий Гилелович (1938) – пермский журналист, публицист, прозаик. Автор книг “Крапивные острова” (1987), “Ловцы” и др. Член Союза писателей.

⁴² Беседа с Д.Ризовым 7. 05. 2000. АЛК. Далее цитируется без ссылок.

⁴³ Соколова Татьяна Федоровна (1952) – пермская писательница, автор книг “Во глубине самих себя” (1988), “И пробегающая вдалеке река” (1990). Ответственный секретарь пермского отделения Союза писателей.

⁴⁴ Беседа с Т.Соколовой 5. 05. 2000. АЛК. Далее цитируется без ссылок.

⁴⁵ Беликов Юрий (1956) – поэт, автор книг “Пульс птицы”, “Прости, Леонардо” (1999) и др.

⁴⁶ Беседа с Ю.Беликовым 1998 года. АЛК. Далее цитируется без ссылок.

⁴⁷ Беликов Ю. Вдоль берега. Памяти Вилория Глухова // Монарх (Семь самозванцев). Пермь, 1999. С.107.

⁴⁸ Славянская мифология. Энциклопедический словарь. М., 1995. С. 332-333.

⁴⁹ Керлот Х. Словарь символов. М., 1994. С.445.

⁵⁰ “Русалка – это и материальное, конкретное образное воплощение силы плодородия, и сверхъестественное существо, эманулирующее эту силу в своем движении, влияющее на плодородие”. (Власова М. Новая АБЕВЕГА русских суеверий. С-Пб., 1995. С.305).

⁵¹ Телегина Валентина Федоровна (1945) – поэт, автор более десятка книг, изданных в Сыктывкаре, Перми, Москве. Среди них “Зеленый август” (1985), “Ветреной ночью” (1995) и др. Член Союза писателей.

⁵² Телегина В. Ветреной ночью. Стихи. М., 1995. С.88.

⁵³ Там же. С.89-90.

⁵⁴ Американский мифолог Д.Кэмпбелл в своей книге не только сводит в единый сюжет огромный материал мировых религий и мифологий, но утверждает, что современный человек остро нуждается (хотя не всегда осознает это) в вовлечении этого опыта в его собственное бытие – этим современный герой может спасти общество. “Не общество должно направлять и спасать героя – только наоборот. И потому каждый из нас разделяет высшее испытание – влачит свой крест спасителя – не в яркие мгновения великих побед своего племени, но в безмолвные минуты отчаяния личности”. (Кэмпбелл Д. Герой с тысячью лицами. Киев, 1997. С.294).

Глава II. Статус литературы и писателя в устных рассказах пермских литераторов 1990-х годов

Идентичность, являясь ключевым элементом субъективной реальности, формируется и объективными, социально-культурными процессами и отношениями. Самопонимание и самоидентификация провинциального писателя непосредственно связаны с его социальным бытием в конкретном культурно-географическом и историческом пространстве. Адекватное исследование идентификационных стратегий и символов писательского самоопределения невозможно вне понимания специфики пермской социокультурной и литературной ситуации. Поэтому анализ выявленных в устных нарративах писательских представлений о социальных ролях, социальном престиже и способах самоопределения в новой постсоветской ситуации, повлекшей резкие изменения в сложившихся ценностных ориентациях, необходимо предварить хотя бы кратким обзором пермской литературной ситуации конца века.

1. Структура и динамика литературной жизни Перми (от шестидесятых к девяностым)

Проблема пространства, его границ – из числа вечных вопросов русской культуры, всегда трудно справлявшейся с географией: периферия у нас, как правило, оказывается безнадежно далекой от центра. Сегодня проблема столицы и провинции наполняется в России новыми, порой разнонаправленными смыслами: политическая и экономическая нестабильность государства провоцирует раздробленность культурного пространства, в то время как современные информационные технологии “стягивают” мир до размеров большой телевизионной деревни; бесцензурное бытование культурной жизни обещает ее расцвет, тогда как неблагоприятные условия социальной жизни делают его невозможным.

1990-е годы явились временем асимметрии, асинхронизации литературного развития в столице и провинции. До этого советская литература, столичный и провинциальный литературный процесс представлялись принципиально изоморфными, что обеспечивалось жесткой иерархией, скрепленной властной вертикалью, (в Перми, как и везде, Союз писателей имел свое отделение). Надо признать продуманность, разветвленность организации и стремление к охвату

новых зон влияния, от писателя к читателю: отделение Союза писателей - литобъединение при нем - литературный клуб "Лукоморье" - читательские клубы "на местах". Упорядоченная организация учитывала - строго дозированно, конечно - интересы возрастных и прочих групп внутри своей или потенциально своей территории, что сказывалось и в издательской деятельности: выходили книги молодых авторов - кассеты "Семицветье" (1971), "Разбег" (1981), стабильно издавался альманах "Молодой человек", активно работал клуб любителей фантастики "Рифей" и т.д.

Такой способ организации литературного пространства предписывал и строгие внутрилитературные иерархии - тематические, жанровые, стилевые: по всей стране писали производственные романы, деревенскую прозу, тихую лирику. Это вовсе не значит, что в Перми не было талантливых, самостоятельных и самобытных авторов: здесь в 60-е началась поэзия А. Решетова, А. Домнина, проза Л. Давыдычева, здесь с 1962 по 1969 год жил и писал В. Астафьев. В основном, однако, пермские литераторы советских лет работали в узаконенных жанровых и стилевых регистрах: историко-революционный роман (А. Крашенинников), деревенская проза (М. Голубков) и т.п. Однако по прошествии времени становится ясно: наиболее успешными, свежо и самостоятельно развивающимися направлениями стали отнюдь не магистральные ветви официальной литературы, но скорее периферийные, хотя и вполне почитаемые в иерархии советской литературы - фантастика (выходил даже специальный альманах) и детская литература. Творчество В. Давыдычева, И. Христоролюбовой, Л. Кузмина, В. Воробьева позволяет говорить о собственной пермской традиции литературы для детей, благотворно повлиявшей, как известно, и на создание детского кино - в частности, известного фильма "Жизнь Ивана Семенова, второклассника и второгодника" по повести Л. Давыдычева. Впрочем, расцвет детской литературы нередко, увы, обеспечивался тем, что авторы просто не могли реализовать себя во взрослой литературе, где идеологические требования и запреты были гораздо жестче¹. Жанры, принадлежащие ядру системы, - проза, поэзия - контролировались гораздо бдительнее.

В 80-е прежняя система руководства литературой явно одряхлела. Особенно заметно это в "обрядях инициации": молодые явно отказывались следовать заветам старших, а старшие следили за ними без прежнего рвения. Вот пример: в 1986 году "молодой" писатель и критик В. Пирожников выступает в журнале "Урал" с довольно резким разговором о "назидательно-описательном уровне современной

уральской прозы”, ее “мелкотравчатом эмпиризме”, призывая “выйти из рамок упрощенных литературных моделей”. И только через шестнадцать месяцев он получает отповедь старших товарищей, В.Курбатова и В.Юхта². Сам факт дискуссии и ее вяловатый тон весьма симптоматичны. Литературное поведение тех, кто сформировался уже в семидесятые годы, свидетельствует: границы старой системы бытования литературы и организации литературной жизни оказались тесными для нового литературного поколения.

Многие из “семидесятников” - А.Королев, Л.Юзефович, В.Широков и др. - предпочли оставить Пермь для Москвы. В провинции им было явно неуютно, литературное поле оказалось занятым враждебными и анахроничными фигурами. Не было, соответственно, и своего читателя. Это поколение не могло или не хотело создавать своих, альтернативных структур и институций. Отъезд семидесятников осмысливается ими самими как жест вполне знаковый. А.Королев обозначил этот жест особенно точно. Озаглавив очерк о переезде из Перми в Москву “Русские мальчики”, он вводит проблему бегства из провинции в круг вечных и проклятых вопросов: “Бедные русские мальчики с озябшей душой. Что всех нас тянет в Москву? В пасть Ваала? В Рим времен упадка? Смею заверить, не деньги, не слава, не карьера, а жажда судьбы и свободы, чтобы самая заветная ложь про себя вдруг да сбылась”³.

В 80-е годы местная литературная жизнь приобретает еще одно измерение: “андеграунд”. Но если в столице в 70-е годы действительно формируется, постепенно расширяя территорию, собственное, альтернативное официальному, литературное поле – вторая культура – со своими изданиями, премиями, авторитетами, критикой и т.д., то местный андеграунд - В.Кальпиди, В.Дрожащих, В.Смирнов, П.Печенкин и др. – не был столь мощным движением. Восьмидесятники вступили в сознательную литературную жизнь в период одряхления системы и не испытали на себе ее формирующего воздействия. Они были демонстративно не приняли наследства непосредственных предшественников в поисках культурной родины. В.Кальпиди чутко уловил поколенческую ноту; для него интенсивное усвоение культурного опыта словно бы компенсирует известную временную асинхронию, пребывание в остановившемся времени провинции:

... “Мы
как злодыри печали и тоски
восторженной-восторженной едва ли
когда отпустим влажные виски,

*что столько лет над книгами сжимали
в провинции, где, как ни голоси,
нет спроса на провидцев, ибо время
кружится здесь вокруг своей оси,
само себя пытаясь клюнуть в темя,
а не течет, не движется куда-
нибудь вперед, на чертовы кулички”⁴.*

Это ощущение замкнутости во времени-пространстве побуждало восьмидесятников искать общения с соседями по поколению и географии - с молодыми свердловскими поэтами. Нельзя сказать, что сформированная во многом поколенческой близостью субкультура противостояла официальной ангажированной литературе, скорее она ее демонстративно не замечала и не пыталась с нею бороться.

В это время центростремительная модель литературного развития стала уступать место центробежной. В отличие от предшественников-семидесятников, стремившихся в столицу, восьмидесятники активно прокламировали свою связь с Уралом и Пермью. “Перемещается ось Земли”, - написал в это время пермский поэт Ю.Беликов, настойчиво идентифицировавший себя в собственных стихах с Ермаком-завоевателем, но “глядящим на Запад”. “Я крайний уральского края”, - программно заявляет уже в 90-е В.Кальпиди, обеспечивший свои поэтические декларации продуманной жизненной стратегией. Обживание собственного пространства становится символическим и собственно литературным сюжетом поколения восьмидесятников.

Однако рубеж 80-90-х знаменует точку, после которой о какой-либо изоморфности (пусть с разрывом в десятилетие) путей развития столичной и пермской литературы говорить не приходится.

Тогда как в Москве шли напряженные бои по разделу имущества старого Союза писателей и двух новых, в Перми члены российского Союза писателей до сего дня своего отделения пока не создали. Когда крупные литературные сообщества утратили в столице свое аккумулирующее значение и главным принципом организации литературной культуры становится полицентризм (организационно это воплотилось в культуру новых салонов, не имевших, конечно, никакого сходства с салонной культурой XIX века). Пространство пермской литературы 1990-х годов, в отличие от столичного, бесструктурно и нединамично. Старая, советская система его организации, полностью себя исчерпала: местное отделение Союза писателей существует, но финансово, организационно и идейно с центром уже никак не связано.

Пермское отделение сохраняет явно устаревшие или выхолощенные по содержанию институции – Западно-уральское бюро пропаганды художественной литературы, клуб “Лукоморье”. Однако деятельность этих институций малоэффективна и не имеет большого резонанса. Впрочем, альтернативных структур сложилось немного: клуб поэзии “Пилигрим”, поэтическая группа “Монарх”, инициатором которой стал Ю.Беликов, выпустившая поэтический сборник, журнал “Лавка фантастики”.

То, что в Перми в 90-е годы не сформировались литературные институции, работающие по рыночным законам, – вполне объяснимо. Издательствам, например, трудно было выжить из-за малых местных капиталов, неподготовленности читателя, столичной конкуренции. (Пермское книжное издательство было закрыто на несколько лет, и его восстановление в 1998 году не дало пока результатов: упущены рыночные перспективы, нет осознанной издательской политики). Идиосинкразия к партийному руководству литературой сформировала в общественном сознании психологическое отталкивание от любых форм организации, а вне социальных институций, как оказалось, провинциальной литературе развиваться крайне нелегко. Симптомом тревожного состояния местной литературной среды видится тот факт, что в 1990-е годы, когда по всей России в изобилии начали издаваться региональные литературные журналы (правда, век многих был короток), в Перми не было открыто ни одного. Только лишь в 2000 году в Перми, наконец, вышли в свет два литературных альманаха: один из них выпустил местный Союз писателей (“Пермь III”), другой (“Лабиринт”) – группа авторов, близкая Российскому союзу писателей (но так и не организовавшая своего отделения), назвавшая себя “новое крыло”. Кроме того, вышел и первый выпуск журнала “Литературная Пермь”, заявленного как историко-литературный (первый номер покуда остался единственным). Все эти издания, вне зависимости от качества текстов, имеют сходный характер: они публикуют тексты преимущественно десятилетней, а то и больше, давности и, стремясь представить их как можно больше, неизбежно впадают в эклектику.

Основная проблема местного, а возможно, и вообще провинциального литературного пространства – в его неструктурированности, а также в анонии, несформированности ценностей, способных объединить художников или наоборот – развести их по разным позициям (что, собственно, и создает смысловую и организационную структуру литературного поля). Отсутствие

авторитетных санкционирующих и оценивающих инстанций в изолированной и бесструктурной провинциальной среде приводит в движение парадоксальный механизм оценок. Созданный в Перми текст получает признание только будучи ретранслированным из столицы. Примечателен пример той же Н.Горлановой. Изданная здесь книга “*Вся Пермь*” (1996) прошла для города почти незамеченной - в Москве же получила самое высокое одобрение в ведущих литературно-художественных журналах. “*Роман воспитания*” Н.Горлановой и В.Букура, опубликованный в “*Новом мире*” (1995), получил множество рецензий в местной прессе только после того, как был выдвинут в числе претендентов на престижную Букеровскую премию. Здепшний текст для местной культуры является “не-текстом”, пока он не легитимирован высокими столичными инстанциями.

Пустующее литературное поле занимают откровенные эпигоны, эксплуатирующие расхожую тематику и отжившую стилистику. Самыми заметными событиями культурной жизни Перми последних лет стали книги А.Гребенкина, С.Ашировой, Е.Звездиной (к ним мы еще обратимся ниже), которые по всем признакам следовало бы отнести не к литературе собственно, а, скорее, к области литературного быта. Эпигонский текст для публики вполне различим и без санкции столицы: именно вследствие своей шаблонности, узнаваемости давно отработанных тем и приемов он отвечает усредненным читательским ожиданиям. Смещение маргинальной фигуры графомана в центр литературной жизни - прямое следствие того, что литературные репутации сегодня определяются абсолютно внелитературными, скорее бытовыми факторами: поколенческая близость, личное знакомство, провинциальные комплексы и т.д. Пресса и эксперты, включенные в общее поле, становятся лишь средством артикулирования все тех же позиций. В городе, по сути, нет литературной критики: писать некому (профессиональных критиков, да и просто журналистов, в городе не готовят), и особенно негде: газеты из-за безденежья стали не ежедневными, а еженедельными, литературных журналов в Перми просто нет. Атрофия литературных оценок в отсутствие литературной среды – печальный диагноз сегодняшней пермской ситуации.

Подведем итоги: Пермь 1990-х стремительно впадает в сугубый провинциализм. Здесь не видно пока опыта успешного развития потенциала региональной самобытности. Конечно, случай Перми – отнюдь не единственный возможный вариант существования провинции. Провинциальность сама по себе – не оценочное, а

географическое только понятие. Есть города, где, кажется, не оглядываются на свой провинциальный удел, где литературная жизнь гораздо более оживленная и содержательная. Об этом свидетельствуют уже одни только провинциальные журналы - саратовская “Волга”, самарский “Цирк Олимп” (впрочем, тоже прекративший свое существование из-за материальной необеспеченности), нижегородский “Urbi” (здесь есть свое, иного характера, “впрочем”: это совместный журнал нижегородцев, и петербуржцев). Сосед-Екатеринбург – тоже пример развитой и активной культурной инфраструктуры: с несколькими литературными журналами (кроме “Урала”, еще “Комод”, газета “Книжный клуб” и специальные страницы в ежедневных, в отличие, от Перми, газетах), несколькими телевизионными программами по культуре, с активно работающим книжным издательством, клубом молодых поэтов и т.д.

Не случайно и некоторые черты самоопределения екатеринбургских литераторов, проявленные в их устных автобиографиях, отличны от тех, что демонстрируют пермские писатели.

О том, как описанные особенности местной литературной ситуации влияют на писательское самопонимание, самооценку, социальный статус, и пойдет речь в следующих разделах работы.

2. Самоопределение провинциального писателя в социальном пространстве 1990-х годов

Как показал анализ, статус писателя в рассказах наших респондентов осмысливается, как правило, в двух противоположных плоскостях: *идеальный*, статус, освященный традицией и *реальный*, обусловленный насущными обстоятельствами.

Оценка “*истинной*” роли писателя чрезвычайно высока – настолько, что респондент порой и самого себя не решает с этой ролью отождествлять. Такую “вакансию поэта” (Б.Пастернак) наши собеседники либо почтительно оставляли незанятой (почти все избегают называть себя “писателем” - представляются “литератором”, “журналистом” и т.п.; “писатель – это слишком высоко”, - сказал один из респондентов), либо предлагали для этой вакансии авторитетные фигуры, выполняющие функцию “литературного Учителя”, о которой шла речь в предыдущей главе.

Показательна в этом смысле беседа с В.Телегиной о влиянии на нее общения с В.Болотовым: “Правда, мы с Виктором о поэзии не

говорили никогда. Он считал себя поэтом. Поэтому я перед ним трепетала”. И это при том, что В. Телегина ко времени, о котором идет рассказ, закончила Литературный институт, была автором нескольких поэтических книг. В.Болотов, по нашим наблюдениям, вообще имел в местной литературной среде высокую репутацию поэта-мудреца. Об этом свидетельствует и рассказ Т.Соколовой, где В.Болотову достается высокая роль учителя жизни, приобщившего рассказчицу и к религии, и к чтению некоего “тайного языка”:

“Это был единственный человек, который меня понимал до конца. Он считал, что православие – единственная правильная религия, философия, которая объясняет, что с нами происходит. <...> Я с ним второй университет прошла. <...> Вот мы ним разговаривали, он, например, еще учил меня читать газету “Правда”: если так об этом пишут, значит, надо понимать вот так”⁵.

Идеальное представление о писателе предполагает, как оказалось, включенность его в обобщенно-коллективное тело. В определенной степени такая интерпретация – осадок риторики советского времени, но, кроме того, она имеет, очевидно, мифологическую в своей первоначальной сущности основу.

“Писательство – это призвание. Многие считают, что писателя надо поставить к станку или дать ему в руки метлу, чтобы он занимался делом. Но говорят же вот, что государство – это единый организм, которому нужны и руки, и голова. Писатель – это все-таки голова, наверное, и сердце тоже, и совесть”⁶, - говорит В.Телегина.

Эта почти магическая связь с народным целым, понимаемым как единое тело и душа, становится очевидной в том, как поэтесса говорит о своих переживаниях в связи с социальными потрясениями:

“Когда страну начали вот так корезить, конечно, и в душе что-то ломается. Трудно потому, что видишь, что делается со страной. У нас ведь такая история богатая, литература русская всегда была нравственная, духовная. И вдруг все это вот рушится, выбрасывается, говорят, что это не нужно”.

В следовании сценарию о высоком предназначении писателя проявляется и кратофоническая (властная) ипостась сакрального понимания писательской роли: “посвященный” принадлежит особому миру, и потому имеет некую невидимую власть над людьми и рассчитывает на то, что непосвященные эту власть принимают. Разумеется, подобные архаические мотивы в рассказах респондентов погружаются в исторические, политические, социальные обстоятельства, но остаются вполне различимыми.

Однако идеальный образ, “идеальное я” писателя вступает в резкое противоречие с реальным его самообразом, с реальным положением и социальным статусом писателя в современной России – “актуальным я”. Это противоречие и составляет суть кризиса идентичности писателя 1990-х годов.

Материалы интервью свидетельствуют о необычайной болезненности радикальных перемен писательского статуса⁷. Наиболее трудна ситуация для 50-60-летних литераторов: у них сильны прежние идеальные представления о роли писателя, а кто-то вспоминает просто более спокойные и обеспеченные (сугубо материально) годы застоя. Все это, конечно же, - следствие общего взрывного изменения ориентаций общества в 1990-е годы, отмеченного социологами “перехода от модели социальной безопасности к модели социальной конкуренции”⁸.

Механизмы существования писателя в провинции пока сохраняют свои прежние культурные предпосылки, вращение в новое сообщество не исключает того, что человек во многом остается носителем прежних регулятивных норм и ценностей – это и придает ему ощущение неполноценной идентификации. Такое самопричисление, считают социологи, “страдает двойственностью и ущербностью”⁹. М.Вебер писал, что положение групп в социальном пространстве складывается из трех показателей: степень богатства, власть и социальный престиж. По всем этим параметрам писателей следует признать группой, занимающей ныне самые нижние ступени в социальной иерархии. Социальная деадаптация и теперешний низкий социальный статус писателя, вступают в конфликт с символическими ценностями, что и порождает чувство неполноценности.

При этом писатели апеллируют к принципиально (стадиально, исторически) разным инстанциям, могущим, по их мнению, поправить положение: это государственная власть и меценаты. А.Гребенкин, например¹⁰, сетует:

«Сегодня очень трудно, признаться, писателю, потому что он не востребован <...> Есть писатель – нет писателя – к сожалению, сегодняшней власти это не надо. И потому мы, значит, варимся в собственном соку, мы работаем, чтобы не только жить, но и выжить порой. Ведь сейчас, к сожалению, нет ни Саввы Морозова, ни пермского Мешкова. Хочется крикнуть «Ау, где вы, спонсоры, как их сейчас называют» <...> Вот когда уже поэт уходит, тогда начинают говорить: ой, какой же он хороший поэт. А сейчас, почему же пока живой поэт, не оказать помощь? Дают на поэта, на писателя, вернее, наша администрация аж 105 или 107 рублей в месяц. <...> К сожалению, ветер подул не в наши паруса, мы прозябаем. Если раньше был остаточный принцип, то сейчас вообще порой в планах финансирования ставят одну цифру, потом ее урезают, и результат – литература, культура, искусство прозябают, а люди вымирают у нас. Наша писательская организация – мрут, как мухи: один, второй, третий умер. Смотрите: за короткое время – Вагнер, Домовитов, Селянкин, недавно убили Бурашникова, Гашева...»¹¹.

(Примечательно, что бедственное положение не мешает респонденту относиться к «недопонимающей» власти и меценатам с позиции человека более мудрого, просвещенного – такая позиция обусловлена прежним высоким символическим статусом писателя).

В.Телегина тоже видит выход в государственной поддержке писателя:

«Как ему жить сейчас? Я думаю, надо помогать. Администрация просто обязана помогать. Вот есть такие губернии, где выходят журналы – Нижний Новгород, например. <...> Меценаты у нас еще не созрели просто».

Стратификационные преобразования в обществе, к которым не может приспособиться писатель, вызывают ностальгию по прошлому: «Я не считаю, что это застойное время, это было достойное время – когда мы могли проехать по всей России, имея просто зарплату» (А.Гребенкин). Д.Ризов, недавний ответственный секретарь пермского отделения Союза писателей, аргументирует свою убежденность в

необходимости государственной поддержки литературы основаниями историко-политическими:

«Дело в том, что Россия – она империей продолжает оставаться, и здесь властная вертикаль либо будет, либо не будет России. Здесь другого пути просто нет. <...> Должна устояться власть с авторитетом силы, а так культуру мы не разовьем никогда»¹².

Нынешний секретарь писательской организации Т.Соколова не испытывает надежд на помощь из столицы, но ждет содействия от местных властей. На вопрос об отношениях с московскими руководителями Союза писателей она отвечает: *«Конечно, вертикаль есть, но она стала формальной, потому что они там, в Москве, сами практически выживают. Осталась надежда на местную администрацию»*. Т.Соколова озабочена сохранением групповой идентичности и элитарности профессии писателя: она считает необходимым противопоставить падению престижа писательской профессии требование ограничений для новых членов писательского союза: *«Должен быть более строгий отбор в организацию. Чтоб если профессионал, так профессионал»*.

Патерналистские ожидания государственной защиты и социальных гарантий, однако, совмещается с готовностью применять профессиональные навыки в заказной литературной работе: *«Есть какое-то время на вдохновение, на выполнение какой-то роли своей на этой земле, а есть необходимость элементарно заработать деньги. Ну что поделаться?»* (Т.Соколова).

Подобное разделение «призвания» и «профессии» следует признать сегодня наиболее характерным видом компромисса, медиатором между символическим и реальным статусом писателя.

Поколение, которому сейчас 40-45 лет, хотя его опыт сосуществования с государственными литературными структурами существенно иной, тоже решало подобную дилемму. После очень нелегкого периода переопределения оценок это литературное поколение нашло себе место в обществе: как правило, литераторы работают в журналистике – Ю.Беликов, В.Киршин, В.Дрожащих и др., разделяя деятельность писательскую и журналистскую как разные жизненные задачи. И литература в устных рассказах писателей этого поколения

встраивается в ряд иных жизненно важных категорий. В.Киршин, например, рассматривает ее как одну из составляющих бытия:

«Это по-американски – специализация, профессионализация. Я с этим согласен. По будущему, которое нас ждет, мы должны поступать вот так, мы должны американизироваться. Будем быть специалистами и в свободное время как-то компенсироваться. Ну, как там американцы компенсируются, мы знаем. То есть там сумасшедший бум, едва ли не больше, чем у нас, известно, какие там стрессы. Я не думаю, что мы придем к гармонии, мы скорее от нее уходим. Ну, по крайней мере, я сейчас так думаю. Я знаю, что нужно существовать в разных местах, существовать в разных ипостасях, расширяться. Поэтому мне нравится, что я занимаюсь педагогикой, мне нравится, что я занимаюсь предметным каким-то творчеством, делаю из древесины там что-то, из бумаги, т.е. руками. Мне нравится, что я занимаюсь литературным творчеством, могу то, могу на голове постоять. И ткань жизни сплетается. Если все это делается отчетливо, то сплетается такой рисунок. <...> У меня цель – полнота бытия».

Заметим, что сходное понимание статуса писателя и роли литературы мы могли наблюдать в интервью с екатеринбургскими авторами – ровесниками В.Киршина. А.Матвеев не только в прозе (о чем шла речь в первой части работы), но и в интервью утверждает роль писателя как частного лица. А.Застырец формулирует свою позицию почти афористически, обнаруживая, что эта проблема не раз им обдумана: *«взгляд на литературу как на некий инструмент для возделывания личностной почвы»*.

Возвращаясь к пермским писателям, нам осталось отметить, что те авторы, кому 30 лет и менее, проявили социальную мобильность и встраивают свои культурные и творческие потребности в новые социальные рамки (Г.Данской сочетает поэзию с концертными выступлениями и охотно передвигается по стране и миру, С.Тетерин, начинавший как поэт, использует стихи как элемент своих медиа-проектов). Молодые писатели, посещающие секцию прозы при Союзе писателей, тоже имеют профессию – врача, юриста и т.п.

Таким образом, представления о престижности писательской профессии, об источниках поддержания социальных привилегий, о возможностях социальной мобильности обнаруживают сегодня свою зависимость от того, к какому поколению принадлежит писатель: если «старшие» (50-70-летние) ориентированы на модели патерналистской (преимущественно государственной поддержки), то «младшие» (20-40-летние) вписаны в новые структуры социального устройства и видят в писательстве возможность личностной реализации, не приносящую материальных или статусных привилегий.

Понимание своей социальной роли писателем, его жизненные ориентиры и поведенческие регулятивы влияют на выбор им образцов самопредставления, символов идентичности.

3. Регулятивные модели и символы в персональной идентификации пермских писателей 1990-х годов

Анализ персональной идентификации писателя на материале художественных текстов и литературного поведения, предпринятый в настоящей работе, показал, что писатель 1990-х годов все чаще стремится следовать сценарию «частного человека», отталкиваясь при этом от литературных ролей романтического поэта-гения, писателя-пророка, учителя жизни, «проклятого поэта», поэта-гражданина и т.п. Сознание же провинциального писателя, вопреки новейшим тенденциям, остается по-прежнему литературоцентричным. Эта асинхронизированность литературного времени столицы и провинции, наглядно проявившаяся в формировании новой литературной идентичности, - существенно важная особенность современного литературного процесса, заслуживающая особого внимания.

Провинциальные писатели, сохранившие в большинстве своем представление о высокой роли литературы и писателя, демонстрируют иную тенденцию. Они не «обытовляют» литературу, но, напротив, «олитературивают» собственную жизнь, и в устных нарративах зачастую моделируют свои реальные биографии по литературным образцам.

Так, через авторитетный текст - богатырский эпос - «кодирует» свой опыт поэт «патриотической ориентации» (по его собственному определению) Игорь Тюленев¹³:

«Я помню, спрашивали: почему ты слово «Бог» вставляешь, почему «Россия»? У меня бабушка была

набожная, верующая, хорошо знала Библию. У нее была книга «Четьи-Минеи» – жития святых. Вот Распутин говорил, что только у нас в России есть институт бабушек. <...> Убивалось мужское население. Я у бабушки жил. Страшно любил русские сказки, тюркские – про богатырей. Хотел богатырем все стать. Стал призером России по вольной борьбе, чемпионом области среди мужиков»¹⁴.

Рассказ А.Гребенкина в этом смысле особенно показателен. Это модель, наивно построенная по авторитетным клишированным образцам. Известно, например, что русскому поэту подобает черпать вдохновение от народа, представленного, например, Ариной Родионовной. Такому канону и соответствует в устном рассказе эпизод о первом пробуждении поэтического сознания:

«...Первым толчком к творчеству была моя бабушка, Аграфена Андрияновна, которая закончила один класс церковно-приходской школы... Долгими зимними вечерами читала она мне стихи Жуковского, Никитина, Кольцова, Тютчева, Фета, и это было удивительно. У нее был прекрасный голос и не менее прекрасная память, она пела в церковном хоре, и за это священник давал ей читать книги из личной библиотеки. Вот она запоминала эти стихи, потом читала их мне. Я как сейчас помню: мы лежим на русской печке (здесь пушкинская поведенческая матрица уступает место, скорее, например, шукшинской – М.А.), она читает мне стихи Жуковского:

*Человек, и зверь, и пташка
Все берутся за дела:
С ношей тащится букашка,
За медком летит пчела.
Дятел носом тук да тук,
Звонко иволга кричит.
Помолясь, за книгу, дети, -
Бог лениться не велит».*

Автор, конечно, неточен. На самом деле это стихотворение не В.А.Жуковского, а Л.Н.Модзалевского «Приглашение в школу» из книги для детского чтения «Родное слово», составленной Ушинским («Дети, в школу собирайтесь, петушок пропел давно...»). Но эта ошибка не

случайна. Школьный и педагогический дискурс очевидно близок автору, он вдохновил его первые (впрочем, и все последующие) поэтические опыты.

Первые стихи были опубликованы в газете «Жизнь класса» (четвертого) и обличали злостного «второгодника, лентяя и прогульщика Кольку Карасева:

«Нарисовали на сером листе бумаги кота, пушистого, бухарского, нацепляли ему на рисунок на хвост единичек-двоек и написали: «Николай Карасев – двоечник, лентяй и прогульщик». Рядом с рисунком мы поместили мое стихотворение:

*Хотя я, мяу-мяу, проказник и лентяй,
Но я вас уверяю – ленивей Николай»*

Далее в рассказе следует сцена и «народного» признания, и даже дуэли, приличествующей поэту.

«Газету вывесили в коридоре, прозвенел звонок, все выбежали из класса, читают, девчонки показывают на меня: вон, дескать, он стихи-то написал. <...> Я ходил по коридору и меня распирало от чувства собственной значимости: как же, стихи написал! А Колька стоял в углу коридора у окна и косо поглядывал на меня. А он был боксер. Когда я вечером шел из школы домой, он почему-то ждал меня за углом с кирпичом. Это был мой первый литературный критик».

Дома юный поэт размышлял:

«Ага, Пушкина убили, Лермонтова убили, Маяковский застрелился, но они сколько написали! А я написал вот такое четверостишие и получил синяк под глаз. А что будет, если я напишу поэму? Или книгу? Убьют?» Но шло время, я благополучно писал, и прошло...»¹⁵.

Себя взрослого автор, впрочем, тоже располагает в координатах национального русского поэта, патриота, наследника традиций, однако делает это – и в интервью, и в стихах – в самых общих словах, то есть рутинизирует уже автоматизированную расхожую идентификацию советских времен. Гребенкин усвоил скудный тематический репертуар

советского квазифольклора 50-60-х (восходящий будто бы к некоей усредненной реалистической поэзии XIX века): милая родная сторонка («Поклонюсь родному краю»), любовь к женщине, радость бытия («Жить на свете радостно и любо») и т.д. Приведем здесь стихотворение, примечательное, кроме прочего, своего рода автокомментарием (по существу, автор обозначил и собственный тематический репертуар, и авторитетную для него традицию (Э.Асадов):

*Я от тебя все чаще слышу, -
Мол, время попусту не трать.
Ведь лучше, чем Асадов пишет,
Тебе, увы, не написать.*

*Кому нужны стихи о БАМе?
Зачем же каяться в стихе,
Что позабыл о старой маме
И всякой прочей чепухе.*

*Когда стихи ты прочитала
О красоте своей души,
Ты вдруг впервые мне сказала:
«Я спать пойду,
А ты – пиши!»¹⁶*

Опыт А.Гребенкина – не единственный случай, когда литературный образец «застывает» и используется как лирическая маска, выдаваемая за искреннюю авторскую лирическую позицию. Провинция, увы, нередко становится сферой рутинизации литературных штампов. 1990-е годы в Перми стали временем, когда такого рода – по существу, графоманская поэзия – получила широкое признание и издавалась наиболее активно. Проблеме графоманской поэзии в Перми посвящена специальная работа¹⁷; нас же интересует в этой теме феномен «подставной», «поддельной» идентификации, использования узнаваемых (а потому понятных широкой публике) литературных клише и масок персональной идентичности.

3.1. Провинция как зона рутинизации литературных моделей

Прежде всего, следует определиться в терминах. Собственно, что значит «графоман»?

Слово это по видимости отличается от слов «опероман, балетоман, меломан, пироман» и т.д. Опероман любит слушать оперу, а не сочинять или исполнять ее на сцене, балетоман – смотреть балет, а не танцевать. Пироман тоже любит лишь смотреть на огонь, и если что-то поджигает, то затем только, чтобы насладиться созерцанием - то есть жаждет подвергнуться *воздействию* любимого объекта. И хотя страсть писать как будто совсем не то, что страсть пассивно смотреть или слушать, отличие здесь - только кажущееся. На самом деле графоман тоже подпадает под власть - власть письма. Письмо им пишет.

Итак, во-первых, графоман - чистейший образец незамутненной власти дискурса. Это и есть его родовая черта. Если принять словарное определение графомана - как человека с болезненным пристрастием к писанию, сочинительству¹⁸ - графоманом можно назвать почти любого писателя. Но подлинный писатель отличается именно тем, что может из-под власти дискурса уйти. Он пишет, а не им пишут. Литература, как писал Р.Барт, есть «спасительное плутовство, <...> хитрость, <...> блистательный обман, позволяющий расслышать звучание безвластного языка, во всем великолепии воплощающего идею перманентной революции слова»¹⁹. То есть литература - средство переиграть дискурс. На это графоман не способен. Здесь он простодушная жертва. Графоманский текст узнаваем своей заведомой шаблонной вторичностью, транслированием расхожих штампов. Обреченный повторять, графоман, как правило, анахроничен в части поэтики, зато на уровне проблематики крайне озабочен актуальными этическими, эстетическими, философскими, политическими (любими, что на слуху и в моде) вопросами.

Во-вторых, графоман в каком-то смысле даже не субъект своего текста, а его объект. За шумом дискурса он не способен расслышать свое настоящее «Я». Там, где автор собирается сказать о себе – выходят литературные штампы: «*Я родился на русской земле...*», «*Я рос на суровом Урале...*», «*Я с временем не был на ты*» (А.Гребенкин). Где не хочет – порой бесконтрольно «проговаривается» о себе: в самом характере отбора - темы, словаря, со всеми «*ливнями чувств*» и «*розовыми бутонами*» (С.Аширова), «*хризантемно-коралловыми водами*» и «*звездно-струйными шелками*» (Е.Звездина). Но здесь немыслима никакая проговорка о подлинной личности, глубинной индивидуальности. Не приходится говорить и о лирическом герое.

В-третьих, графоман не различает границ культуры, у него нет системы отбора. Однако здесь есть принципиальное отличие от

постмодернистской позиции: постмодернист, декларируя смешение, неразличение границ и стирание оппозиций, стирает их намеренно, сознательно децентрирует свою позицию и оценку. Отказ от системы предполагает знание системы. Графоман же любит литературу и письмо без-умно. Он пребывает вне культуры, думая, что владеет ею вполне, и вступает с нею в короткие отношения.

Стихи Елены Звездиной²⁰, например, пестрят упоминаниями Э. (так в тексте – М.А.) Канта, «Л. да Винчи», Камиллы Клодель, а М.Цветаевой, А.Ахматовой, К.Бальмонту, Андрею Тарковскому посвящены целые разделы книги. Отношения с кумирами у поэтессы самые интимные. Вот, например, беседа с Цветаевой:

*Я умираю
над строкой твоей о лжи,
Как не повеситься потом,
Марин, скажи?*²¹

А это обращение адресовано Чайковскому:

*Как Вы светлы сегодня, Петя!
Как трогательно злы...*²²

В-четвертых, эта «беспредельность» графоманской поэзии, ее подчиненность власти дискурса – прямой путь к пародии. Нет, графоман не стремится создать пародию сознательно. Он использует тематические и литературные шаблоны, готовые литературные модели в неосмеивающей функции (пародической, а не пародийной, по Ю.Тынянову²³) – в качестве образца. Но, стараясь точнее попасть в русло культурной моды, графоман этот образец (тему, прием) утрирует и невольно шаржирует. В результате получается ненамеренная пародия. Например, прилежная разработка главной – трудовой – темы ведется А.Гребенкиным столь старательно, что решительно сбивается на пародию: «Я работал в леспромхозе. Бревна в кузов нагружал» невольно читаются как знаменитое «Служил Гаврила хлебопеком»...

С.Аширова и Е.Звезда усваивают другой расхожий стереотип, представление о том, какой должна быть поэзия, – исповедальной, но при этом загадочной, чуть непонятной, насыщенной сложными символами. Поэтессы сочиняют по усредненной модели модерна начала века – Ахматова и Цветаева безвинно становятся здесь «основателями дискурса» (в чем одна из них признается столь же откровенно, сколь и неуклюже в стихотворении, посвященном Марине Цветаевой: «Я боюсь тебя читать/ Слишком ты мне стала Мать»²⁴).

Следование образцу в таких случаях осуществляется предельно откровенно. Так, например, С.Аширова²⁵ смутно понимает, что в духе этого канона – так называемая «звукочпись», и злоупотребляет грубыми, навязчивыми аллитерациями: *«Всем женьшеньям с жжжением не справиться... В неглиже на высохшей меже...»*. Или:

*Не расточай, о чернь, чарующих объятий
И необъятности пучину не учи.
Любвеобильности мирских мероприятий
Полны уж плоть и плотность скорбная ночи.
К чему бутон чуждой осенней хризантемы?
Уж не за тем ли, чтоб спасенье диктовать?
Я, принимая роскошь звездной диадемы,
Не разрешу истошность губ поцеловать.²⁶*

При том, что такой автор старательно следует эстетическому канону, он тяготеет и к злободневности. Графоман не так наивен, как его рисует И.П.Смирнов в контексте своих рассуждений о природе дурака. Графоман, по Смирнову, вполне невинен и одновременно невменяем – в части мотивов, побуждающих к творчеству. «Писатель отличается от графомана тем, что решает, создавая литературный текст, некую сверхзадачу: этическую, религиозную, философскую, политическую и т.п. <...> Графоман, пишущий, чтобы удовлетворить свое желание писать, не в силах придать созданному им никакого качества»²⁷.

Стоит возразить: у графомана хватает умения имитировать актуальные культурные мотивации – в этом он выглядит даже выразительней, чем «нормальный» писатель. С точки зрения генеративной поэтики у такой продукции действительно нет никакого качества, она всецело вторична и при этом идет навстречу читательским ожиданиям. Графоман бежит впереди прогресса, имитирует расхожие истины, и эту имитацию читатель охотно принимает за правду. Гребенкин, например, негодует, *«как быстро научились лгать,/ власть обретая, демократы»*, борется с *«бездуховностью»* и воспитывает *«любовь к своему Отечеству, к матери, к женщине, природе, культуре, искусству, литературе, а также к поэзии»*. Книги С.Ашировой и вовсе прямо отвечают на теперешний массовый спрос, у них популярная *«духовно-прикладная»*, если можно так выразиться, направленность. Это случай, когда подставная идентичность, образ поэта, конструируется применительно к новым рыночным условиям – но с интонациями предельной искренности. В поэтических книгах С.Ашировой - в самих

стихах, в предисловии, в иллюстрациях - есть именно то, что востребуется сегодня массовым читателем, а особенно читательницей: народная магия, народная медицина, советы - как стать счастливой... Потому тщательно (хотя и прямолинейно) продумывается адресация. Книга «Музыка звуков» в предисловии рекомендована (профессором, доктором и дважды академиком) «в качестве пособия по совершенствованию самосознания», там же врач I категории утверждает, что «внутренняя гармония», найденная «при помощи этой книги», «есть надежное средство для профилактики и лечения многих заболеваний, в том числе сердечно-сосудистых, онкологических, наркомании, СПИДа»²⁸. Следующий шаг поэтессы - книга «Жимолость жизни», как сказано в аннотации, «поможет самостоятельно устранить причину заболевания»²⁹. В этом издании стихи перемежаются с советами типа следующих: «Осознайте, почему Вы стоите на месте», «Вы верите, что именно Ваш огонек зажигает зарю?» и т.д.

Разгадка популярности такого рода литературы – как раз в полном ее соответствии массовым читательским ожиданиям. Почему графоманы устраивают и даже радуют публику? Почему они так жизнеспособны: ведь ни скудость средств, ни гибель издательств, ни отток к житейским проблемам великого русского читателя не мешают активному умножению этой стихотворной продукции?

Дело в том, что каждый из названных успешливых авторов заполняет свою идеологическую и поколенческую нишу в пермском провинциальном контексте.

Шестидесятилетний А.Гребенкин, например, поддержан прежней властью, он и теперь связан с компартией, НПСР, с газетами «Коммунист Западного Урала» и «Звезда», где задают тон поколенчески и идеологически близкие ему люди. Ранее А.Гребенкин был легитимирован через соответствующий институт - Союз писателей - и сам закрепился в «Бюро пропаганды художественной литературы», которое существует и до сих пор. Через Бюро А.Гребенкин поддерживает и формы функционирования литературы своего времени: пропагандирует искусство (свое по преимуществу, но приглашая и других членов Союза писателей) в любых возможных аудиториях, вплоть до детских садов - в интервью он рассказывал об этом с гордостью. Кстати, внешний облик его книжек – тоже сколок времени: желтая бумага, невыразительная обложка, большой тираж.

С.Аширову, как явствует из списка спонсоров и обилия помещенной в поэтической книге рекламы (Центрального рынка,

курорта «Усть-Качка», продукции завода «Камкабель» и т.п.) поддерживали, санкционировали тоже ровесники-предприниматели, а предисловия к книгам подписаны мэром, губернатором, главой городской думы. Дискурс власти срабатывает здесь с абсолютной полнотой: поэтессу не просто хвалят, но рекомендуют выпускникам школы в добрый путь (издания приурочиваются к выпускным вечерам).

Как видим, литературные репутации сегодня определяются абсолютно внелитературными, скорее бытовыми факторами: поколенческая близость, личное знакомство... Пресса и эксперты, включенные в общее поле, при этом становятся лишь средством артикулирования все тех же позиций.

В Москве графоманов должно быть никак не меньше. И даже больше: там выше процент вообще грамотных людей, как и журналов, издательств, что тоже стимулирует авторов. Но в столице графомания канализируется на периферию литературного процесса, тогда как в провинции нередко пребывает в его почетном центре. В столице шире контекст, а значит, и возможность самоотнесения, сравнения, больше оценивающих инстанций, более развитая стратификация.

В провинции свой хронотоп. По времени провинция анахронична, донашивает старые литературные моды. Пространственно она маргинальна, и торжество графоманов – это только манифестация, частный случай общей тенденции. Пародийность вполне может стать макропринципом провинциальной жизни, графоман же представляет этот принцип чисто метонимически.

Риск дальнейшего развития событий по этому пути велик, но виной тому – не литературные образцы. Такая ориентация может быть вполне продуктивной стратегией литературного развития и даже определять его самобытность – если предположить, что развитие это вовсе не обязательно осуществляется во всей стране согласно одному сценарию.

3.2. Провинция как зона актуализации литературных моделей

В пермской литературной среде 1990-х годов есть образцы иного литературоцентризма – случаи подлинного, преданного и трепетного отношения к литературной традиции. Об одном из них – творчестве Н.Горлановой – уже шла речь, но это пример, разумеется, не единственный.

Так, например, Лина Кертман³⁰ написала книгу-биографию М.Цветаевой. От многих уже существующих цветаевских биографий

эта отличается своей особой, последовательно выдержанной концепцией. Книга, названная «*Душа, родившаяся где-то*», имеет подзаголовок «*Марина Цветаева и Кристин, дочь Лавранса*» и прослеживает биографию поэта через «сокровенно свой», как замечает автор, для Цветаевой роман. По мнению Л.Кертман, М.Цветаева, никогда в этом прямо не признавшись, соотносила, идентифицировала свою жизнь с любимой героиней Кристин из трилогии норвежской писательницы Сингрид Унсет «*Кристин, дочь Лавранса*» (1922), которую прочла в 1930 году, в возрасте 38 лет.

Таким образом, Л.Кертман реконструирует цветаевскую биографию через авторитетный для своей героини литературный текст.

Л.Кертман апеллирует к редкому *читательскому* таланту М.Цветаевой, «дару «ныряния с головой» в стихи и прозу любимых авторов и таинственного их преобразования под ее пером» - этот дар, как замечает автор, «давно знаком и дорог всем любящим ее прозу»³¹. Л.Кертман аттестует свою работу как попытку «медленного чтения» книги Сингрид Унсет «как бы глазами Марины Цветаевой» и попытку «довообразить», какие эпизоды и в каком эмоциональном контексте особенно приковали ее внимание и тянули перечитывать снова и снова, что могла думать и чувствовать, о чем вспоминать, заново проживая в разные свои годы жизнь Кристин»³².

Здесь примечателен подход, обнаруживающий редкий духовный и душевный строй самого автора книги о Цветаевой: ее собственный, прежде всего читательский талант, способность вчувствоваться в иную – внутреннюю жизнь, проникаться всеми перипетиями и тонкостями чужой (а на деле вовсе не чужой) биографии. Это, по сути, случай не только двойного прочтения, но и двойного переживания – очень эмоционального - и идентификации себя самой со своей героиней через угадываемый опыт цветаевского переживания тоже другого, литературного опыта. Автор верит в способность Цветаевой чувствовать свою жизнь через другую, обнаруживая этой верой собственную душевную потребность в высоком образце и свою готовность согласно этому образцу жить.

Еще один пример едва ли не молитвенного отношения к литературе – роман-эссе пермского литератора (геолога по профессии, активно и успешно работающего в этом качестве) С.И.Ваксмана³³ «*Я стол накрыл на шестерых*», существующий пока только в рукописи, но в этом виде входивший в шорт-лист Антибукеровской премии 2000-го года.

Роман стал результатом многолетних исследований, направленных на изучение биографий шести поэтов серебряного века – А.Ахматовой, А.Блока, С.Есенина, О.Мандельштама, Б.Пастернака, М.Цветаевой. Автор составил множество синхронистических таблиц, в которых сопоставлял обстоятельства жизни и творчества своих героев от рождения до смерти по числам и даже часам: их встречи и «невстречи» в Москве, Петербурге, Париже, Чистополе... Для уяснения истинного смысла отдельных деталей С.Ваксман даже ездил на места событий: ему важно было, например, узнать, как именно скатилась выпавшая у Цветаевой луковица на Трубной. Главным же материалом автора стали переключки в стихах любимых поэтов: ими и цементируется единство повествования.

С.Ваксмана вдохновляла мысль о том, что если бы поэты действительно встретились, сведенные «воздушными путями» - сама жизнь, как и литература, сложились бы по-иному. Но если и не случилось такого в реальности, уже факт существования книги и акт ее создания словно бы воспроизводит в метафизическом пространстве «воздушные пути», соединяя в единое целое жизненный и художественный опыт литературных кумиров. Тем самым моделируется инициированная литературой бытийная интенциональная протяженность. В ней С.Ваксман, как и Л.Кертман, и некоторые другие провинциальные литераторы, живут и самоопределяются не в меньшей степени, чем в реальном бытовом времени. События мира литературы определяют биографию такого читателя/писателя больше, чем собственно житейские или исторические. Даже переезд С.Ваксмана в Пермь с Дальнего Востока был предопределен тем, что он прочел в альманахе «Молодая гвардия» за 1962 год рассказ В.Астафьева: в Пермь, оказалось, можно было ехать уже потому, что там есть хорошие писатели³⁴.

Описанные выше модели, сценарии, а также культурные концепты, их опосредующие, много говорят о писателях провинции: о безбрежной самоуверенности одних и закомплексованности других, о наивной, чистой и, увы, возможно, что архаической вере в спасительные силы культуры, о не утратившей своей актуальности ориентации на авторитетные литературные образцы. В самой по себе приверженности к «присвоению» (в целях самоидентификации) традиционных литературных ценностей и образцов, характерной для большинства пермских писателей, есть и опасность автоматизации (в ситуации анонии и несформированности самостоятельной литературной среды в провинции), и, хочется надеяться, потенции какого-то иного, нежели в столице, развития.

Осталась, однако, необходимость выяснить: как именно провинциальность, само место, где существуют наши собеседники, воздействует на их писательское самоопределение.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ Писатель и критик Д.Ризов в своем интервью утвердил нас во мнении о том, что Л.С.Давыдычев пробовал себя и во взрослой литературе и отказался от этих попыток именно из-за идеологического пресса. «Если вот взять Давыдычева, как человека серьезного, то самоограничения во взрослой литературе были значительно сильнее, чем в детской. <...> Лев Иванович, он же писал, рассказы у него для взрослых, всё. Но он все время был страшно зажат всякого рода запретами. Вот эту внутреннюю зажатость удалось разорвать только Астафьеву» (Беседа с Д.Ризовым 5.05.2000. АЛК).
- ² Материалы полемики см. Урал. 1986. С. 164 – 170; Урал. 1987. С.151-157
- ³ Королев А. Русские мальчики // Воскресенье. 1993. № 2. С.54
- ⁴ Кальпиди В.О. Стихотворения. Пермь, 1993. С.49
- ⁵ Беседа с Т.Соколовой 5. 05. 2000. АЛК. Далее цитируется без ссылок.
- ⁶ Беседа с В.Телегиной 10. 05. 2000. АЛК. Далее цитируется без ссылок.
- ⁷ По определению М.Вебера, «социальный статус – реальные притязания на позитивные или негативные привилегии в отношении социального престижа» (Вебер М. Основные понятия стратификации // Социальные исследования. 1994. № 5. С.155).
- ⁸ Мостовая И.В. Социальное расслоение: символический мир. Метаигры. М., 1996. С.41.
- ⁹ Там же. С.61.
- ¹⁰ Гребенкин Александр Алексеевич – поэт, автор книг «Светлый круг» (1990), «Вериги» (1994) и др. – более десяти. Член Союза писателей, директор Бюро пропаганды художественной литературы при областной писательской организации.
- ¹¹ Беседа с А.Гребенкиным 6. 05. 2000. АЛК. Далее цитируется без ссылок.
- ¹² Беседа с Д.Ризовым 7. 05. 2000. АЛК. Далее цитируется без ссылок.
- ¹³ Тюленев Игорь Николаевич (1953) – поэт, автор книг, изданных в Москве и Перми. Среди них «Братина» (1983), «Кольчуга», «Люби нас, мать-сыра земля» (1996) и др. Член Союза писателей.
- ¹⁴ Беседа с И.Тюленевым 1998 года. АЛК.
- ¹⁵ Беседа с А.Гребенкиным 16. 05. 2000. АЛК.
- ¹⁶ Гребенкин А.А. Явило ожидание тебя. Стихи. Пермь, 1996. С.54.
- ¹⁷ Абашев В. Графоман в «законе» (Из очерков литературной жизни Перми// Уральская новь. 1999. № 4. С.148-158.
- ¹⁸ «Графомания – болезненное пристрастие к писанию, к сочинительству» (Современный словарь иностранных слов. М., 1992. С.174).

- ¹⁹ Барт Р. Избранные работы: Семиотика: Поэтика. М., 1989. С.550.
- ²⁰ Звездина Елена – автор книг «Роман с жизнью», «Немое кино: поэма будней» (1998), «Преодолеть отражения (1998) и др., изданных в Перми.
- ²¹ Звездина Е. Роман с жизнью. Пермь. 1998. С.151.
- ²² Там же. С.79.
- ²³ «Пародичность есть применение пародических форм в непародийной функции. Использование какого-либо произведения как макета для нового произведения – очень частое явление. При этом. Если произведение принадлежит к разным, напр. тематическим и словарным, средам, - возникает явление, близкое по формальному признаку к пародии и ничего общего с нею по функции не имеющее» (Тынянов Ю.Н. О пародии // Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С.290).
- ²⁴ Звездина Е. Указ. соч. С.122.
- ²⁵ Аширова Светлана – автор около десяти поэтических книг. Среди них «Медленное солнце: лу-чистая живопись строк» (1995), «Разовый пропуск в счастье» (1997), «Музыка звуков» (1998), «Жимолость жизни» (2000) и др.
- ²⁶ Аширова С. Разовый пропуск в счастье. Пермь. 1997. С.61.
- ²⁷ Смирнов И.П. Психодиахронология. Психоистория русской литературы от романтизма до наших дней. М., 1994. С.298.
- ²⁸ Там же, С.6-7.
- ²⁹ Там же. С.188.
- ³⁰ Кертман Лина Львовна (1944) – филолог, преподаватель литературы, издана только названная здесь книга.
- ³¹ Кертман Л.Л. Душа, родившаяся где-то. Марина Цветаева и Кристин, дочь Лавранса. М.: 2000. С.4.
- ³² Там же. С.9.
- ³³ Ваксман Семен Иегудович (1937) – геолог, автор книг «Лик земли» (стихи), «Условный знак – Пермь» (об открытии пермской системы в геологии) и др.
- ³⁴ Из беседы с С.Ваксманом от 10. 02. 2001.

Глава III. Территориальное самосознание как фактор персональной идентичности

В настоящей, заключительной, главе мы вплотную подходим к проблеме, определившей основную исследовательскую задачу последней части нашей работы. Что такое *провинциальный писатель*? Участвует ли (и каким образом) категория *провинциальности*¹ в формировании писательской идентичности? Что изменилось в самоопределении провинциального писателя в 1990-е годы? Имеет ли провинциальность характерные для конкретного *места* локальные, территориальные особенности? Ведь «провинции» непохожи: Екатеринбург, например, очевидно стимулирует иные способы идентификации, чем Торжок или Владивосток. И чем Пермь.

Невозможно в рамках настоящей работы ответить на все эти вопросы – необходимы масштабные исследования по географии культуры, поведенческой географии, психологии². Однако анализ устных рассказов литераторов Перми (для сравнения приведены и некоторые фрагменты интервью с писателями Екатеринбурга) позволяет получить ответы на перечисленные вопросы такими, какими они видятся *«изнутри» субъекта культуры*, что, может быть, дает основания сделать некоторые объективные выводы.

Исходя из записей бесед с пермскими литераторами, можно сразу сказать следующее: в 1990-е годы провинциальный писатель эмоционально активно переживает свое положение провинциала, а не просто принимает его как необходимую географическую и литературную реальность. Свою провинциальность он либо оценивает его как некий *удел* - горьковатую долю или, что случается гораздо реже, законное основание к самоуважению, либо проблематизирует и тематизирует территориальную идентичность – нередко в творчестве (что особенно свойственно тем, чьи творческая зрелость и юность пришлись на 80-90-е годы).

Для самоидентификации пермских литераторов весьма существенна локально-семиотическая конкретизация понятия «провинция». Наиболее информативно, эмоционально и символически насыщенные суждения респондентов касаются не провинции вообще, но именно Перми как места жизни. Поэтому сам характер материала определил нашей основной задачей не столько изучение феномена *провинциальности* пермского писателя (хотя речь пойдет и об этом тоже), сколько исследование такого существенного фактора

самоидентификации, как переживание писателем конкретного – пермского - ландшафта, его природных и антропогенных составляющих. Иными словами, предметом изучения становится *территориальная компонента* идентичности.

1. Опозиция «провинция-столица» в самосознании пермских литераторов

Естественно, категория провинции содержательно осмысляется в дуальных отношениях с «Москвой» как центром. И оба члена оппозиции окрашиваются при этом отнюдь не в радужные тона. Мы столкнулись со следующим парадоксом: «провинциальность» в понимании наших собеседников приобретала, как правило, отрицательные коннотации, но при этом ни один из них не обнаружил желаний (при гипотетической возможности) жить в Москве и на соответствующий вопрос отвечал отрицательно:

«Я не ощущаю, что я писатель провинции, а как жителю мне здесь хорошо, то есть я в Москву бы не хотела. Я просто жить там не желаю. Я вообще-то сельский человек. Мне нужна тишина» (Т.Соколова)³.

Негативное отношение к провинциальности выражается и в том, что современный пермский литератор, как правило, отнюдь не идеализирует местные нравы литературной среды – как, например, И.Тюленев:

«А наши писатели меня <...> терпят сквозь зубы. Местные ребята на съезде выступали несколько раз против меня (тогда еще распада никакого в Союзе не было) – когда решили взять и ввести меня, молодого, в секретариат. Это сейчас я в руководящий орган Союза писателей вхожу, в ревизионную комиссию, могу проверять все, но тоже – Кузьмин ушел – меня поставили. Такое вот отношение. Казалось бы: ты порадуйся за своего парня, а... Я редко в их акциях участвую, только в основных: День Победы, Пушкинский праздник. <...> В Москве все молодые ребята-прозаики – мои друзья. <...> К сожалению, у меня больше

в Москве друзей, чем здесь. У нас совершенно не могут радость разделить с человеком. Зависть – чувство мерзкое»⁴.

Существование в довольно замкнутом литературном пространстве, где «все на виду», тяготило и А.Королева: он, напомним, писал об этом применительно к литературной среде 70-80-х («злые зрачки сомнения, как две луны, стоящие над провинцией»).

Понимание недостаточного тона пермской литературной среды эмблематически ярко проявилось в рассказе журналиста и поэта А.Бердичевской⁵, уехавшей из Перми в Тбилиси в конце 1980-х годов. Речь идет не о свойствах конкретных людей, а о сложившемся статусе поэта:

«Я просто сформулирую разницу между Пермью и Тбилиси. Есть такой великий поэт Галактион Табидзе, им пронизан весь XX век, это эпоха, и я понимаю, почему. И у него была абсолютно такая же история, как в Перми с Радкевичем. Ему дали орден, и он его продал. Он его носил, он им гордился, как Радкевич. Но он же должен продать самое дорогое, ведь надо продавать, и продал орден. Но с Радкевичем это в Перми был пьяный анекдот, а там это легенда о великом поэте. Вот собственно разница: что такое поэт в Перми и поэт в Тбилиси. И поэтому я благодарна судьбе, что осознание, что же это такое – поэт, как и почему, ко мне пришло в Тбилиси»⁶.

Вполне возможно, что обе истории об орденах – только мифы. Тем выше их знаковый характер. Тбилиси – это не столица, но в принципе иной – романтический и поэтический – мир. Пермь же предстает территорией антиромантической и антипоэтической, где литературная среда способна продуцировать не легенду, но всего лишь анекдот.

В чем, по мнению наших собеседников, причина этой особой атмосферы провинциальной замкнутости и «непоэтичности», преобладания нетворческих импульсов? Вполне отчетливое понимание и развернутое определение провинциальности обнаруживает беседа с Д.Ризовым:

«Технически провинциальность – это отсутствие доступа к публикации, к трибуне, месту, где ты можешь высказаться.

Вот это самое главное. Это было, и сейчас еще страшнее стало в этом смысле. Во-первых, среда, в которой человек общается, - творчески очень зауженная, разжиженная, очень жидкая. Но даже и в этом есть такие индивидуальности вроде Решетова, которые и без среды обойдутся <...>. Во-вторых, возможности реализовать себя очень мало. Кому удается пробиться, вот Кузьмину удалось пробиться, Астафьев ушел отсюда сразу.

- *Пробиться – это “пробить” свой текст в столицу?*

Да, и стать там своим человеком».

Однако оказалось, что большая часть наших собеседников, и не предпринимали попыток «пробиться», заранее предполагая, что эти попытки будут неуспешными вследствие монополии столичных авторов, включая того же Д.Ризова:

«Вот Вы посылали свои тексты в центральные журналы?

Нет. Да бесполезно, там забито, через 20 лет дойдет...

- Но есть ведь здесь люди, что публикуются в центре?

Да зачем? Это бесполезно. Ну, бывает, бывает. <...> Давыдычев, допустим, не мог пробиться. И власть имел, связи у него были там, но не мог. Были отдельные публикации время от времени, но это случайные публикации, это не свой автор. В детской литературе отбор был особо жесткий, жестокий. Да и не только в детской. Алексин загородил вообще всем периферию. Одна из причин тому. А вот очень незавидная участь у Воробьева. Его “Капризка” - вещь ну просто кассовая, его стали сейчас хорошо издавать, он просто кассовый, он бы был богатейшим человеком и сейчас. Она пойдет, она актуальность еще 100 лет не потеряет. А он, по-моему, ни разу и не смог по-настоящему опубликоваться в Москве. По тем же причинам. Вот в понятии Соединенных Штатов, как я представляю, нет понятия провинциальности. Там выходит “Нью-Йорк-таймс” газета, “Чикаго трибюн”, их знает весь мир. У нас известны газеты, которые только в Москве выходят, издательства в Москве. Страшная концентрация, имперская концентрация и совершенная неразвитость периферии, трагическая неразвитость всей

периферии, не только Перми. <...>. Пермь мало развита. <...> Это традиционно идет, давно уже. Здесь была электронная, скажем, среда, была и сейчас остается. Псевдорабочая, псевдопролетарская. <...> Обкомы партии, работяги деградировавшие, которые готовы были служить любой форме тирании, которая с ним заигрывает. Они не понимают, что они никто и ими пытаются спекулировать...»⁷.

При этом будущее страны и культуры Д.Ризов ставит в прямую зависимость от наличия властной вертикали: только с нею возможно существование искусства (эту мысль писателя нам уже приходилось цитировать выше). То есть писатель полагает исторически и геополитически обусловленным и неизбежным именно тот порядок, что и приводит к отмеченному им же резкому контрасту в развитии центра и периферии, и демонстрирует полное неверие в любой иной способ этих отношений.

Слово «периферия» (подразумевающее отдаленность от центра и невовлеченность в происходящие там процессы) для автора синонимично слову «провинция». В эссе Д.Ризова провинциальность понимается именно как невостребованность: «Держись, провинция! Тебя давно научили никому не верить, ни на кого не надеяться. В конце концов, любой из нас – не востребован временем. Сам я – не исключение, хотя и приветствовал его движение, радовался, когда оно сдвинулось наконец-то с места, и рисковал жизнью, когда его пытались снова остановить. Правда, лично для себя я ничего при этом не добился»⁸.

Заметим: метафора остановившегося времени весьма характерна для хронотопа провинции и в художественных текстах пермских авторов: от 60-70-х (у В.Болотова в «Провинциальном монологе»: «морщины врежут на чело твои тяжелые секунды»⁹) до 80-90-х (у В.Кальпиди «...время/ кружится здесь вокруг своей оси,/ само себя пытаюсь клюнуть в темя,/ а не течет, не движется куда-/ нибудь, на чертовы кулички»¹⁰).

Однако столица со стремительно бегущим временем в реальности чаще пугает провинциального писателя: «В Москве жить - нужно все-таки толкаться. Жить в столице трудно» (В.Телегина). Столица вызывает боязнь, даже не обусловленную личным опытом: как правило, пермские писатели и не пробовали свои силы на столичном литературном поле. Возможно, здесь сказывается многолетний навык

регламентированной сверху издательской политики советских времен, когда член провинциального писательского Союза мог рассчитывать на котируемое издание своих произведений – не частое, но гарантированное. При таком положении индивидуальная активность представлялась и невозможной, и бессмысленной. Потому фрустрированные ожидания по отношению к столице характерны для многих пермских писателей, полагающих, что им мешает неумение “пробиться”. Вот, например, как рассказывает Т.Соколова, уже много лет “никуда не посылающая” свои тексты, о своем неудавшемся опыте отношений со столичным издательством: в свое время ее рассказы опубликовали в “Литературной учебе” (1989) и попросили рукопись для московского издания, Рукопись она отослала, но никак не хлопотала о ее судьбе.

«Я послала рукопись и сижу жду. Ведь нужно же было звонить, нужно же было толкаться... <...> Ну вот рукопись приняли к редактированию, а буквально через месяца три прислали письмо, что все, издательство переходит на другие какие-то рельсы. То есть вот нужно было пошевелиться, потолкаться вовремя. Все бы было».

Период 1990-х годов только усилил настроения отчуждения периферии и центра. У местных литераторов появилось ощущение еще большей отдаленности от Москвы. В.Киршин, например, говорит об этом как об изменении самого характера реального пространства, оно словно бы «растянулось»:

«В девяностых годах Москва стала как-то дальше, она удалилась куда-то на другой конец планеты, у них там свои дела какие-то начались. Тоже Союз писателей начал делить какие-то дачи. А я по своим идеологическим соображениям стал очень плохо относиться и к Союзу и к его руководству, иронически. <...> То, что происходит в Перми, я лучше немножко знаю, а что там в других городах - вообще ничего не знаю»¹¹.

Примечательно, что новая «отдаленность» от Москвы в Екатеринбурге, например, мотивируется А.Матвеевым (ровесником В.Киршина) совсем иначе. С одной стороны, он не считает, что в юности,

живя в Екатеринбурге, был как-то обделен в своем развитии: «Мы все читали одни и те же книги. Там в 1977 году я прочитал “Дар”, в 1978 он был у меня здесь, “Лолиту” я тоже в 1977 прочитал здесь. Ну, это было с опозданием Москвой на один-два года”. С другой стороны, говоря о своей любви к дореформенной Москве, А.Матвеев не очень расположен к Москве сегодняшней: “С Москвой у меня были в свое время достаточно сложные отношения: пока я интересовал Москву (на данный момент я ее не интересую). <...> В период “Романтической Одиссеи” Москва сделала, на мой взгляд, все, чтобы остановить меня тогда, мою экспансию какую-то»¹².

Здесь налицо не столько фрустрация, сколько обида и ревность, проистекающие от вполне состязательного отношения к столице. Матвеев уже имел некоторый опыт «отношений с Москвой». Пермские же писатели в большинстве своем заранее отказываются от каких бы то ни было мотивов соревнования со столицей: состязаться с Москвой, или играть с ее авторами на одном поле, по их мнению, изначально невозможно.

Те же немногие пермские авторы, кто когда-то «пробился», тоже испытывают эмоции соревновательности и обиды. И тогда оппозиция центр/периферия приобретает асимметричный характер: позитивно окрашивается один полюс «провинция». Так, например, Ю.Беликов неоднократно предпринимал отнюдь не безуспешные попытки укорениться в Москве: работал, например, в журнале «Юность». Сегодня одна из основных тем Ю.Беликова - о тех поэтах провинции, что достойно живут вдали от столичной суеты – «невидимках»¹³. Подобный тип литературного поведения, кроме прочего, - средство собственной психологической компенсации.

Стремление выстроить литературную политику независимости провинции, уйти от бинарной схемы демонстрирует и прозаик В.Букур. Свое определение провинциального писателя он основывает на самом присутствии/отсутствии столицы как центра притяжения в сознании автора: «Провинциал – это который живет в провинции и жаждущий столицы причем, а если он не жаждет – он не провинциал». В.Букур указывает на то, что ориентация провинциального писателя на «центр» не может быть активной (до агрессивности) позицией:

«В московской-то литературной среде ко мне относятся нормально. А вот как приеду сюда... <...> Мы такие передовые, мы на Москву ориентируемся, а вы тут

говорите <...> о какой-то нравственности... Какая нравственность может быть, все же упирается в образы прекрасные или вот в космогоническое состояние».

В.Букур, таким образом, настаивает на своем праве на собственное понимание задач литературы - вне зависимости от мнений «центра», транслированных на «периферию»¹⁴.

Существует еще одна точка зрения, не разрушающая оппозицию столица/провинция, но сдвигающая ее в иную географическую и оценочную перспективу, в которой уже Пермь оборачивается «столицей». Эта точка зрения – извне Перми, из более малых городов области, например. Так, Т.Соколова рассказывала о своих поездках по области: *«когда едешь в провинцию, там тебя воспринимают по-другому, там писатель нужен, не как здесь...»* Этот пример демонстрирует устойчивость смысловой оппозиции «столица/провинция»: слово «провинция» сохраняет значение нетронутой заповедной земли, берегущей духовные ценности, и в эту «готовую» оппозицию могут быть подставлены новые значения. В приведенном суждении респондента Пермь становится уже как будто «недостаточно провинцией» для того чтобы сохранять за собой статус носителя высоких ценностей духовности и нравственности.

В целом, как видим, категория провинции интерпретируется местными литераторами, преимущественно в пределах знакомого круга устойчивых значений.

Во-первых, провинция – отдаленная территория, сохранившая высокую духовность. Это клише активно эксплуатируется в официальной и газетной риторике. (С полной убежденностью и вне всяких штампов о провинции как сфере с высоким уровнем духовности неустанно пишут Н.Горланова и В.Букур; их тексты – *идеологически* провинциальны. Но этот случай обусловлен творческим темпераментом и изначально осознанным выбором). Во-вторых, провинция интерпретируется нашими респондентами как удушающая своей замкнутостью и узостью среда. Это значение более актуально для «внутреннего употребления».

В целом обнаружилось, что провинциальность как позиция может быть вполне продуктивной, не взывать к благотворительности и не провоцировать к преувеличенному восхищению самобытностью, наивностью и невинностью. Это возможно тогда, когда провинциальность как позиция - рефлексивна. Именно в этом случае

возможны вполне уникальные и самостоятельные пути развития. Особенно продуктивным видится опыт художников, осмысливающих место своей жизни не как абстрактную *вообще-провинцию*, но как предметно переживаемую реальность конкретного места жизни - Перми. Вот здесь-то наши респонденты демонстрируют широкий спектр заинтересованных интерпретаций, ощутимо влияющих на их самоопределение.

2. Пермь и Урал в самоопределении местных литераторов

2.1. Местный ландшафт в персональной идентификации писателя 1990-х годов: смена оптики

Проблематика территориального самосознания (и, соответственно, включение этого аспекта в формирование персональной идентичности) актуализировалась в России в 1990-е годы, в связи с общим ростом интереса к региональному самоопределению. Символические смыслы, мотивированные советским геопространством, рухнули, а новая символика нередко формируется на основе локальной истории, мифологии, географии. В 1990-е годы пространство, ландшафт, отношения человека с местом собственной жизни часто становятся темой художественного творчества, эта проблема обсуждается и в устных писательских нарративах.

В беседах с пермскими писателями, как мы уже заметили, отчетливо прослеживается следующая закономерность: фактор территориального самоопределения активно «работает» в рассказах тех авторов, кто вступил в литературу в 1980-1990-е годы. Для писателей более старшего поколения этот фактор не имеет большого значения. В этом смысле определенное безразличие А. Решетова (сказавшего: «Мне вообще нужна кухня. А где она, в каком городе, в какой стране, где сидеть – мне без разницы») весьма характерно: в годы, когда советский гражданин мог сказать о себе «мой адрес – Советский Союз», идея неповторимости места жизни была вполне факультативной. Тем более, что часто место обитания человек не всегда выбирал сам – как в случае А. Решетова, который с раннего детства вынужденно перемещался по разным адресам большой страны вслед за ссыльной матерью, оплакивавшей расстрелянного отца.

Не только А. Решетов, но, как выяснилось, подавляющее большинство ныне работающих или недавно работавших в Перми

писателей не являются уроженцами Перми: А.Гребнев приехал из Кирова, Д.Ризов – из Ленинграда, В.Телегина из Казахстана... В.Кальпиди родился и теперь снова живет в Челябинске, Е.Медведева приехала из Магадана... Многие литераторы – уроженцы Пермской области, но не Перми: Н.Горланова, И.Тюленев, Ю.Беликов и другие. Среди более шестидесяти писателей, включенных в справочник «Пермские писатели», уроженцев Перми насчитывается только шесть, Пермской области – тринадцать¹⁵. Остальные родились, а часто и выросли, и начали писательский путь далеко от Перми.

Может быть, поэтому для многих писателей родина связывается с позитивными воспоминаниями детства, которые обрываются именно приездом в Пермь, и в теперешних неблагоприятных социальных условиях прошлое обрастает легендарными подробностями, тогда как настоящее связывается с насущными негативными эмоциями. Словом, действуют отчасти известные психологические механизмы, в быту обозначаемые простой и нехитрой мудростью – там хорошо, где нас нет, но усиленные в 1990-е годы, когда общая социальная неустроенность, особенно больно ударившая писателей старших поколений, невостребованность и низкий социальный статус писателя, вообще ситуация кризиса идентичности активизируют восприятие отрицательных коннотаций, связанных с Пермью: *“Пермь я не полюбил”* (А.Решетов), *“В Перми я не прижилась”* (В.Телегина). *“Нет, я Пермь не люблю. <...> здесь пустырь <...> Сейчас Пермь просто омерзительна, просто омерзительна. <...> Это заводь гнилая”* (Д.Ризов). А.Королев бежал из Перми с *“синдромом отращения ко всему пермскому”*. Сегодняшнее неустойчивое положение писателя усиливает его ностальгию и стимулирует самые призрачные мечты о перемене места: *“Я бы, например, с удовольствием уехал в Бузуруслан или Ленинград, но кто меня там ждет, и что я там буду делать? Надо было раньше...”* (Д.Ризов). В.Телегина рассказывала о крайне тяжелом детстве в родительском доме в Казахстане, сейчас на родине никого не осталось, и тем не менее ее не оставляют мечты о другой жизни, причем она мнится лучшей как в теплом Саратове, так и в холодной Воркуте.

«Тянет на родину, ну, не в Казахстан, но поближе, в Саратов – там братья, сестры... Солнышка там больше, а тут всегда эти тучи. Если бы я сразу после института туда поехала, то моя литературная судьба счастливее бы сложилась. Я бы прижилась там. Вот жила я в Воркуте – там люди открытые,

доброжелательные. Там в три часа ночи можно идти по городу не боясь»¹⁶.

Можно привести еще немало примеров отношения к Перми, которое может быть определено, с использованием терминологии известного исследователя проблем поведенческой географии Дж.Голда, как *топофобия*¹⁷. Нелюбовь к Перми наши респонденты могут объяснять сугубо бытовыми, биографическими или природными факторами - как, например, Т.Соколова. Уважаемая ею преподавательница Челябинского института культуры посоветовала после института культуры распределиться в Пермь: “Это же Европа!”

“Я сюда приехала, начала месить снег по улице Ленина, снег по колено. Думаю: ну, заехала в Европу! <...> Раньше ездили поездом из Свердловска <...> - этот черный лес начинается. Умом я понимаю, что это север, холмы, ели, а сердце не принимает. Мне нужны березы, мне нужна лесостепь и простор. Небо, небо высокое, а это давит, давит – я болею, солнца нет – я вообще болею”.

Для «семидесятников» и «восьмидесятников» мотивация негативного отношения к Перми нередко связана с ее историей советского периода. В частности, с тем обстоятельством, что Пермь была закрытым городом. Это – основная тема поэта и историка В.Ракова и прозаика А.Королева. У последнего тема «страшной» Перми даже в воспоминаниях о детстве связана именно с этим фактом:

“Я сюда приехала, начала месить снег по улице Ленина, снег по колено. Думаю: ну, заехала в Европу! <...> Раньше ездили поездом из Свердловска <...> - этот черный лес начинается. Умом я понимаю, что это север, холмы, ели, а сердце не принимает. Мне нужны березы, мне нужна лесостепь и простор. Небо, небо высокое, а это давит, давит – я болею, солнца нет – я вообще болею”.

Для «семидесятников» и «восьмидесятников» мотивация негативного отношения к Перми нередко связана с ее историей советского периода. В частности, с тем обстоятельством, что Пермь была закрытым городом. Это – основная тема поэта и историка В.Ракова

и прозаика А.Королева. У последнего тема «страшной» Перми даже в воспоминаниях о детстве связана именно с этим фактом:

«Никто из нас толком даже не знал, что делают на этих заводах. Мы шептались, что в Мотовилихе делают пушки, а на Сталинском заводе - бомбы... Ведь я жил в ЗАКРЫТОМ городе, в городе военных заводов, запретном для иностранцев, жил в сети прописок и регистраций, точнее, обитал внутри засекреченного пространства, и ублюдочные метастазы такого рода тотального отлучения даже от ближайшей реальности еще ждут своих исследователей. А по приемнику можно было слышать только радио Москвы, все другие русские голоса глушились. Пустота места была еще и окружена молчанием мира, как лагерь - колючей проволокой. Жить внутри закрытого города - это значит жить вне любой мифологии, ничто извне не приходит на помощь твоему одиночеству. Ты воистину брошен в психосоматическое состояние абсурдной пустоты»¹⁸.

Однако любое, даже самое бытовое или, напротив, исторически аргументированное объяснение отношения к месту обитания обусловлено символическим осмыслением мира, способностью человека символизировать среду. В 1990-е годы вырабатывается также иная символика, когда персональная идентификация художника увязывается с освоением пермской земли, ландшафта, истории. Пермь в поэзии 80-90-х предстала как «кошмарный город», «родовая ловушка», как осмысление трагического опыта русской истории (В.Раков)¹⁹, но и стала местом самоопределения нового поэтического поколения:

«Есть провинция, есть центр, но для меня это условно <...> Она населена одновременно и Пушкиным, и Мандельштамом, и Рембо, и Лотреамоном, и А.Белым, и Бродским. И все это современники достойные, жители истинного центра», - говорит В.Дрожжых.

Для последнего реальное пространство как бы накладывается на литературное («Кама протекает по стихам Мандельштама»), но и приобретает собственные неповторимые черты:

«Здесь просто изначально какая-то энергетическая ситуация фиксируется, когда человек появляется, которая связана со свойствами живого человека и, может быть, с самой почвой, с ландшафтом или какими-то геологическими разломами. Урал в этом смысле очень характерное место. Исследователи говорят, что есть определенное количество мест на земле, где разлом почвы неким образом моделирует происшествия на этой местности, ситуации, возможную духовную перспективу. Неожиданно совмещать геологию с духовностью. Но, мне кажется, здесь это утверждение справедливо»²⁰.

Общий для многих современных художников модус восприятия Перми имеет отчетливо мифологическую основу. У большинства преобладают интуиции особой земли, осознание мистичности Перми и ее природы (урбанизм чужд местным авторам, некоторые стихи В. Дрожащих – только исключение). Самая большая вспышка интереса к Перми случилась как раз в пору, когда Ю. Беликов и В. Дрожащих приняли прямое заинтересованное участие в развитии мифа о пресловутом «Молебском треугольнике» - геофизически аномальной зоне, связанной якобы с инопланетными контактами. Свое мифологическое осмысление пермской земли (Уральский хребет как энергетический разлом, грань Земли, имеющей форму кристалла) проявилось в творчестве художника Н. Зарубина. Возможно, именно мифологически обеспеченная идея пермского локуса, творение нового пермского мифа могли бы стать объединительной силой для пермских художников, реально участвовать в их личной и групповой самоидентификации.

Пока можно указать на отдельные примеры автоидентификаций, включающих живое переживание авторами места их жизни. Так, молодой поэт Ян Кунтур настаивает на своем самоопределении как уральца:

«Почему обязательно нужно быть европейцем, ориентируясь на то, как будешь выглядеть в их глазах? Чем плохо быть уральцем, как носителем древних, но ещё не раскрытых после разрыва ощущений? Это мое убеждение»²¹.

Он ощущает себя органично включенным в уральский ландшафт и осмысляет его очертания семиотически и метафорически:

«А что касается Перми, я говорил, что границы нет. <...> Урал един, единый просто район, единая территория ландшафтная. Но внутри самого Урала границы существуют. Это граница восточного склона и западного склона. Восточный склон более крут, более однозначен, более четок, то есть тайга и бруствер хребта. А западный склон, он более плавен, больше складок, это как постепенные ступеньки, поднимающиеся вверх, такие волнообразные движения, доходящие наконец до самого хребта. И это как бы выражение двух начал: восточного, солнечного, мужского начала и женского, западного, теневого начала. Что очень сильно отразилось даже в положении, характере городов, которые возникли в этих областях. То есть, например, Свердловск очень мужской, очень волевой, довольно жесткий город, с сильным проявлением “я”, его, как мужского начала. И Пермь. Пермь – женщина, даже название у нее женское. Пермь – интуиция, подкорка, сердце, подсознание, то есть Пермь сама по себе, она меньше проявляется вовне, она больше находится внутри. Она своеобразная черная дыра, которая все вбирает в себя, но мало что выпускает. Это характерно для женского начала. Женское начало присуще вообще Прикамью как таковому. Река Кама, которая является мощным проявлением женского начала. <...> И даже название центрального города этого края было взято не как Югра, например, хотя это было бы наиболее органично женское начало в угорских землях, а Пермь, которая еще более усилила его женскую суть, как сказать, не то что женскую, а еще большую инертную, большую интровертную суть. А угорское начало давало бы ему дополнительный эмоционал, хотя бы тоже женская была Югра, с какой-то такой большей долей огненности, жесткости. Но, кстати, Пастернак и эту сторону Перми уловил, потому что его название Юртин, мужское название, чем-то совпадает с Югрой, по созвучию, по какому-то там тонкому созвучию. Видимо, он почувствовал

какую-то грань города, находящегося все-таки в землях подобных».

Для Кунтура важны «сакральные» зоны пермского ландшафта и в его восприятии ландшафт приобретает мифологические очертания:

«А Пермь – это очень интересное место вообще, в принципе, потому что когда-то недалеко от Перми, в древности на гляденовской горе было великое святилище всего этого края, так называемое теперь Гляденовское костыще. То есть здесь когда-то были мощные культовые места всего края и в эти места приходили скорее всего паломники из-за Урала и из других уральских земель».

Очевидно, что наблюдения пережиты и испытаны рассказчиком в собственном духовном опыте:

«У угров очень сильно представлена береза как священное дерево. Я путешествовал по Уралу, и наиболее яркие березовые места находятся на южном Урале. Эти березовые леса, которые на южном Урале, в северной Башкирии – это что-то необыкновенное, там эти деревья действительно тотемные, они священны. Там березы как сосны, такие громадные, толстые, их не обхватишь. Таких берез я просто у нас не видел, они не доживают до такого состояния. Там березовые леса такие, одна от другой далеко и такие мощные-мощные деревья, как русские богатыри. Я не присутствовал в то время, когда эти места были священны. Но, видимо, что-то здесь не так. И это можно почувствовать, если постараться, настроиться на это. Это требует еще исследований».

Я.Кунтур остро чувствует разрушение бытийности ландшафта и его культурогенный потенциал:

«Это все бурлит, подчас даже больше, чем в других городах. Это внутренняя миграция, попытка, закрыв глаза на эту пошлость, все-таки сохранить то, что внутри остается. Просто это как какой-то кафкианский текст: ты бьешься, ты

пытаешься изменить что-то и ничего не удастся изменить, какая-то темная сила нависла и мешает, не дает, и просто больно уже, у тебя просто опускаются руки, ты смотришь на это как мы смотрели на эту стену, которая возводится там, где эти бездарные, пошлые гаражи на Егошихе. <...> В Перми скрывается очень много интересного и таинственного, которое еще не нашло своего отображения, оно сродни тому же потенциалу, который был в булгаковской Москве или даже в маркесовском Макондо...»

Такое переживание территориальной идентичности, самоопределение личности через ландшафт заставляет задуматься и о возможности развития в новом направлении местного литературного развития. Сегодня пермская литературная ситуация далека, как кажется, от актуальных в столице тенденций. Так, например, здесь не привился концептуализм, находящийся в 1990-е годы едва ли не в центре литературной иерархии – возможно, именно неомифология места отчасти и вдохновляет совсем иную поэтику.

Нельзя исключить возможности того, что именно мифологические интуиции, символическая поэтика и будут формировать интересы отдельных писателей или отдельной группы. Но это маловероятно. Утверждению такой поэтики противостоят ныне другие тенденции: «вестернизация» русской культуры, иллюзия включенности в горизонтальное поле мирового культурного процесса, создаваемая масс-медиа. Существует также реальная опасность автоматизации мифа путем его использования в поверхностно-рекламной печатной продукции или включения в политический (скорее всего – национально-патриотический, если он получит развитие в масштабах страны) дискурс.

Так или иначе, можно согласиться с В.В.Абашевым, изучившим эволюцию «пермского текста», в том, что не только в современной поэзии, но и в повседневном сознании горожан актуализируются устойчивые мифологические и исторические смыслы этого текста: «мессиански окрашенная идея избранности пермской земли и столь же интенсивно переживаемая идея отверженности и проклятости этого места»²². В формировании этой устойчивой системы значений сыграли свою роль такие исторические обстоятельства и факты, как присвоение городу, выстроенному на «пустом месте», имени древней земли, формирование древней пермской культуры с активным участием языческого субстрата (актуализированным позже Елифанием

Премудрым в «Житии Стефана Пермского»), легендарные представления о древней Биармии и чуди, о подземных богатствах Перми, о зловещей гибели здесь первого и последнего представителей рода Романовых и др.

Символические ресурсы локуса включаются в процесс персональной самоидентификации в превращенном, преобразованном виде и, разумеется, не все одновременно. В каждый конкретный исторический период культура (и конкретный человек), воспроизводя систему устойчивых смыслов в целом, актуализируют все же те символические значения, что соответствуют запросам времени и конкретного человека. И если для поэта художника Н.Зарубина оказывается актуальной идея избранности пермской земли, приобретающая в его интерпретации вид стройной своеобразной теории, для В.Кальпиди, например, актуальнее другая, inferнальная ипостась пермской неомифологии.

Топофилия, как и топофобия, вряд ли являются следствием природного характера ландшафта. Отбор и актуализация конкретных примет ландшафта в процессе персональной идентификации скорее обнаруживают зависимость от историко-культурных его характеристик (разумеется, огромное значение имеют здесь индивидуальные особенности художественного видения писателя).

Соседний Екатеринбург, например, имеет отличную от Перми историю. Он заселялся изначально как завод, тогда как Пермь выросла в большой промышленный город после Отечественной войны, и ее население во многом сложилось вследствие процессов массовой эвакуации из европейской части России. Соответствующая мифология Екатеринбурга обнаруживается в беседах с его жителями. Мы встретились со случаем очень острого переживания места собственной жизни в беседе с М.Никулиной. Для нее характерна как раз очень высокая оценка места своей жизни – прежде всего Урала вообще, который, по мнению собеседницы, явно выигрывает в сравнении со столицей (для чего у писательницы есть свои аргументы исторического характера):

«Когда, помню, была я в Москве в очень высокопоставленной литературной гостинице, и что-то там такое сказала, что показалось умным собравшимся людям. Меня спросили: “А что, в Свердловске есть умные люди?” На что я сказала: “Вы знаете, история освоения Урала такова, что дураки не приживались. У нас, как говорится, вот

именно дураков мало, а умных много – и было, и есть. Вот действительно, мало что умные люди здесь, но блистательно образованные люди»

Для М.Никулиной много значит мифология места (в частности, Аркаима) и просто красота земли, ее богатство, мифология подземного Урала:

«Да никакие там Альпы, никакие Италии, здесь нисколько не хуже. <...> Да очень красивая земля! Да ведь нет земли, которой история России была обязана так, как Уралу. Да ведь два века Россия от гвоздя до креста имела только уральские. Больше ничего! Что деньга медная, что деньга золотая, что обручальное кольцо, что гвоздь в гроб! Все это только здешнее».

Убежденность в самодостаточности и значимости Урала не снимает, но переворачивает оппозицию столица/провинция. М.Никулина озвучивает тезис о столичных амбициях Екатеринбурга:

«Вот недавно Виктор сказал: “Чем больше мы носимся с идеей третьей столицы, тем (ну, ему вообще надоело, дескать, уральское чванство), тем больше мы пахнем провинцией”. Ну, вы знаете, Виктор Петрович Астафьев не совсем прав. Екатеринбург был заложен как пара к Петербургу. Это была вторая столица. Та была на краю, эта в тылу, та – на пустом месте, а эта – на набитом рудой и золотом. Та – Петербург, а эта – Екатеринбург. Вот существует царская тронная чета – существует чета городов. И никто этого тогда не скрывал. И то, что здесь помещался мозговой центр Урала, и то, что все эти горные начальники подчинялись только одному царю и здесь жили просто как бы самоуправно. Так это ж так и было! И никто никогда по всему Уралу не посягал на такое место. А что сказал Василий Татищев? Вот наш центр заводов, отец имеющихся и будущих! Вот он его и нашел! <...> Для самостояния и самосознания Уральским городам совершенно достаточно Урала!»

Разумеется, можно сказать, что здесь проявляется присущая всякому человеку потребность располагать себя в центре мира – но важно, с какой страстью и убежденностью это проявлено и как резко контрастирует с географически маргинальным самоощущением многих пермских авторов одного с М.Никулиной поколения.

На наш взгляд, беседа с М.Никулиной убедительно свидетельствует о том, что территориальная идентичность укрепляет, поддерживает локальное самоопределение писателя в провинции. Острое чувство земли и общности с нею определяет у М.Никулиной понимание уральской литературы, которая, по ее мнению, сформировалась как собственно уральская именно в 1990-е годы:

«Я считаю, что на Урале до последнего времени литературы никакой не было. Были только Мамин-Сибиряк и Бажов, которых я признаю. Да. Они с этой земли питались. Они эту землю знали. Они ее особым образом слышали. А то, что, допустим, здесь жили пишущие люди... Но то, что можно было написать, скажем, в Костроме, в Калининграде или в Чите почему я должна считать за уральскую литературу? Уральские заводы – да! Уральская металлургия – да! Уральское золото – да! Уральские горные инженеры – да! Уральская литература – ну, скажем так – не знаю. Мы же как формировались? <...> У нас же ничего не называлось городом. Называлось только заводом. Исетский завод, Калининский завод. Только заводы. Потом стал город золота и драгоценных камней. Потом стал город горных инженеров. Чувствуете, так сказать, уровень культуры повышается? Потом стал, так сказать, флагман социалистической индустрии. Потом стал город труда и науки. На сегодняшний день... вот как-то вот достиг он того уровня культуры, что очень скоро можно будет говорить об уральской литературе <...> Вот только сейчас наступило время, когда люди, которые пишут интересно и талантливо, перестали ставить вопрос об отъезде. Вот как только он добился первого признания, немедленно надо сказать “Все!” Здесь появились люди, которые довольствуются этой землей и этим воздухом. И никуда уезжать не хотят. <...> Как живет человек пишущий? Это же понятно – как. Он живет только так, чтоб это все писалось: все его романы,

любви, разводы подчинены только этому. Так вот. Раньше на все это уральской площадки как бы не хватало. А теперь, видимо, стало хватать!»²³

Симптоматична здесь смена территориальных идентифицирующих символов города («город-завод», «город золота», «город инженеров») и помещение «уральской литературы» на высокую ступень иерархии – она осмысливается как завершение, знак зрелости культурного ландшафта.

Очевидно, что для М.Никулиной и Я.Кунтура - авторов несопоставимо различных по возрасту, дарованию, опыту, переживание земли, города, Урала оказывается равно значимым: как экзистенциально важное и участвующее в личностном самоопределении.

Тему о взаимодействии локальной и персональной идентичности уместно завершить еще двумя, наиболее отчетливыми примерами персональной самоидентификации, в обоих случаях убедительно состоявшейся в процессе борьбы с местом жизни и его подлинным обретением. И А.Королев, и В.Кальпиди демонстрируют *путь* становления личности (воплотившийся и в художественных текстах, и в жизненном поведении) во многом определяемый именно сюжетом отношений авторов с местом их жизни.

2.2.Территориальное самосознание и выбор поведенческих стратегий

В непохожих и даже по видимости противоположных поведенческих сценариях А.Королева и В.Кальпиди Пермь занимает особое место, хотя оба автора никак не могут быть названы пермскими: первый уже более двадцати лет назад стал москвичом, второй родился в Челябинске, где живет и сейчас, в Перми прожив около пятнадцати лет. Для обоих, однако, Пермь стала местом, где произошло творческое самоопределение и становление, пространством творческой *инициации*. (По отношению к этим художникам мы вправе говорить об инициальной и, шире, вообще мифологической символике больше, чем применительно к каким-либо иным: оба они склонны к мифологической автоинтерпретации своего развития).

Главное же то, что личностная мифология пути этих авторов приобретает тесную связь с мифологией и историей Перми.

Отношения А.Королева с Пермью в устном нарративе (как, впрочем, и в реальной жизни автора) постепенно выстраиваются в

сложный и отчасти причудливый сюжет, изобилующий резкими поворотами и возвращениями. Этот нарратив Королев конструирует в последние несколько лет. Долгие десятилетия Пермь не фигурировала в текстах писателя, если не считать эссе «Русские мальчишки» - горького и исполненного, главным образом, обиды на провинцию, долго не пускавшую автора к подлинной его сути и писательскому предназначению.

Этот случай внятно обнаруживает, как писатель во время устного повествования обретает свою новую старую Пермь - здесь время рассказывания «оживляет» утраченное время ушедших событий, и в нем действительно происходит «рефигурация» (П.Рикер) самого авторского «Я».

В беседах и очерках А.Королев нанизывает воспоминания о Перми на ось собственной биографии. Воспоминания о раннем детстве в Перми окрашены в светлые и яркие тона утраченного рая и комментируются как «пратекст»:

«А ведь в детстве я обожал Молотов (так назывался город в начале 50-х)... Он виделся мне огромным и прекрасным, как Центральный Гастроном, где громоздился на витринах сыр - круглый и красный, где висели на крючьях под потолком копченые окорока. Мой Молотов стоял как Гастроном прямо на берегу бесконечной реки Камы; <...> По Каме плыли пароходы с косыми красными трубами, из которых клубами шел нарисованный дым. Пароходы плыли к морю, в Москву. <...> я играл в солдатиков из пластилина и они легко обживали пол моей комнаты. А как горели пластилиновые танки! То есть если принять этих солдатиков за слова некого пратекста, то они легко уживались в просторе молотовского бытия. <...> В этом обожании пространства таилась творческая сила на будущее»²⁴.

Однако это единственные светлые страницы воспоминаний автора о Перми. Открывшиеся для ребенка двери в школу одновременно закрывают двери рая: школа стала началом социализации, приобщением к реальному миру Перми, окрашенному в характерные цвета времени:

«Крохотный домик бывшей церковно-приходской школы рядом с церковью, старые парты, руки в чернилах,

противные девочки и мальчики, жуткий скрип мелом по доске, тошнотворный дух сырой тряпки”. К тому же – “бедность, теснота коммуналки, терзания самолюбивого юноши, который годами ходил в стареньком пальто, - все это еще сильнее уязвило мое сердце»²⁵.

Прекрасной и призрачной альтернативой выглядит увиденная одиннадцатилетним мальчиком столица:

«Послесталинская Москва - вылизанная чистюля - поразила мое воображение: чары Багдада на выставке ВДНХ, фонтаны с золотыми фигурами, милиционеры в белых перчатках, зоопарк со слонами и жирафами (а у нас такие тесные вонючие клетки с лисой и волком, пропахшим мочой!) Я решил, что настоящая жизнь не здесь, где я обречен жить, а ТАМ, где меня нет»²⁶.

(Здесь мы снова встречаемся с обратным «программированием» прошлого из настоящего, с «возвращением к истокам» (М.Элиаде) как мифологическим временем: взрослый автор отчасти сочиняет себя-ребенка, «отдавая» ему свои теперешние переживания, встраивая прошлый опыт в актуальный сценарий).

Однако самый обширный пласт воспоминаний Королева связан с ранней юностью, когда его герою (то есть ему самому) открывается «фальшь» места его жизни:

«Я столкнулся с тем, что меня окружает какое-то фальшивое Прикамье советское, какая-то Камская ГЭС, с каким-то самым длинным в мире шлюзом, хотя известно даже самому маленькому школьнику, что шлюз должен быть как можно короче. <...> И еще писали в этих отвратительных книжонках, что Пермь построена правильнее Нью-Йорка, а по территории больше Москвы и прочая ерунда, чепуха. Абсолютно фальшивая, совершенно не соответствующая характеру Перми. Потому что зоопарк, зверинец, куда я ходил, – это предмет варварского надругательства, который достоин занесения в книгу “Рекордов Гиннеса”. Кладбище почетных людей Перми было выброшено, выброшено десятки могил, среди них – Мешкова, того, кто основал

Пермский университет. И на месте этого кладбища был установлен зоосад, зверинец. <...> То есть все это фальсифицированная, кукольная, псевдо-ложная, отвратительно гадкая реальность травестированной истории, которая меня окружила»²⁷.

Собственно, обнаружение этой чудовищной сфальсифицированной реальности, ее отрицание и борьба с ней и становятся сюжетом судьбы юноши: «Эту ублюдочную культуру я всю отрицал».

Первым этапом отрицания видится отказ от истории в пользу мифологии, от антропогенных факторов культуры в пользу природных:

«...Единственное школьное переживание феномена Перми у меня связано с палеонтологией - я случайно узнал что-то из бездны молчания про море, которое когда-то плескалось на месте Уральских гор, о динозаврах, которые бродили тут по чащам плаунов и хвощей, увидел как плезиозавры, сияя мокрой кожей, ныряют вдоль берега... До сих пор это море - вдохновенное ДНО моего пермского бытия. Там была подлинность. Но странная подлинность - было время, когда никакой Перми не было! Зато тут жили динозавры. Это подлинность отрицания»²⁸.

Далее Пермь для будущего писателя оказывается местом, где разворачивается инициация – одинокая и едва ли не кровавая борьба за обретение настоящей истории и культуры. Эта культура, добытая, как нам уже приходилось говорить, в сражениях с грозящим заглотить героя чудовищем официальной культуры, открывается юноше частями, прерывистыми озарениями. Кроме прорыва к журналам «Америка», французскому и итальянскому кино, западно-европейской живописи XX века и джазу, он открывает для себя и местный культурный ландшафт:

«Вдруг Бажова я открыл, эту мифологию, “Уральские сказы”, “Малахитовая шкатулка”, “Горюч камень”, “Хозяйка медной горы”. Я ведь родился в Свердловске, детство провел в шахтерском поселке в Дегтярске. Это мир для меня довольно значимый. Ребенком я прикасался к большим пустым породам земли, пространству такому

складчатому, я жил внутри динамичного пейзажа, здесь в Перми этого пейзажа нет. Там чувствуется горный пейзаж. В самой Перми река очень важна, в Свердловске нет реки, там пруд. Вот если бы соединить Свердловск и Каму, то было бы просто гениально»²⁹.

Следующая, более высокая ступень инициации – подлинное посвящение, знание, первые попытки самостоятельных «подвигов» по созиданию культуры: пробы пера, выпуск собственного (студенческого) журнала, потом – сюжеты для телевидения. Это игра в культуру, но уже серьезная:

«Мы пленники места, пленники времени, эпохи, Советского Союза, советской культуры, социалистического реализма, провинциального городка Пермь. И мы начинаем через игру впускать его в себя, причем игра иногда имела жутковатый характер. Хорошо помню, что мы посвятили сюжет усыпальнице Каменских. Лик Богородицы с дырой, с проводами, устремленными в глаз. Мы <...> сняли сюжет с разломанным глазом, с пробитой часовней. Какой-то кошмарный уже сюжет - здесь уже стали проступать первые нотки какого-то сожаления по исчезнувшей культуре. Пермь стала уже проступать через руины, развалины, через какие-то раны. Вдруг доносится эхо, что кажется здесь был расстрелян наш последний официальный император Михаил Романов (о Дягилеве мы еще ничего не знали, какой Дягилев?), что тут Борис Пастернак когда-то находился в изгнании, в ссылке. Мы тогда не очень представляли, что нет, он был здесь по своей собственной воле, жил во Всеволодо-Вильве, описал в романе наш город под именем Юрятин и в прелестной повести “Детство Люверс” - мы опять же этого ничего не знали. Но постепенно Пермь предстала перед нами, через игру она стала обживать как место нашей жизни. <...> я вдруг узнал, что здесь был Чехов когда-то, которого не узнали и приняли за Горького. И здесь проходило, кажется, действие “Трех сестер”. В это время я активно начал вживаться, благодаря той же Римме Васильевне Коминой, начал открывать для себя мир русской литературы. <...> А постепенно через университет, когда

ответственность начала вырастать, мы узнали, что усыпальницу Каменских, возможно, расписывал Рерих, а Нестеров делал иконостас. Все это через искусство, через Рериха, которого я очень любил, вдруг стало нашей собственной реальностью. <...> Игра незаметно переросла в какую-то жизнь»³⁰.

И тем не менее поверивший в свой литературный дар писатель уехал из Перми в Москву: *«Я окончательно убедился, что мое творчество не вписывается в пермские координаты. Словом, в конце концов я бежал в Москву в поисках эстетического убежища»*.

Покорение Москвы – отдельный сюжет одиссеи А.Королева. Москва – пространство абсолютной самостоятельности, свободы, творчества, истории:

«Странно, но Москва сразу властно вошла в мою прозу. Видимо, там не было узости личных переживаний, я вырвался на простор абсолютной свободы. Да и Москва вовсе не город, а космос. И еще там есть огромный пласт исторической памяти. У моего бытия в столице сразу появилась прочная опора»³¹.

Если продолжить аналогии с имплицитно заданной самим автором парадигмой мифологического героя, надо заметить, что герой достаточно созрел для настоящих подвигов, для подлинного путешествия. Поэтому жизнь в Москве представляется Королевым как яркое, но и трудное испытание, причем описывается с использованием множества мифологических коннотаций:

«По сути Москва - не что иное, как дыба идеала, здесь, на роковом ее колесе, колесуется, пыгается и четвертуется, убивается, но и возрождается человек. <...> дыба, линза, яма, космическая праща, которая раскручивает судьбы до сверхсветовой скорости, где слабые рушатся от диких перегрузок. Благословенная, дивная, ужасная, прекрасная Москва... неопалимая купина... столица грез... святыня провинциала»³².

Сам А.Королев (и его двойник в повествовании) добились успеха. А потом, по прошествии времени, состоявшийся московский писатель

вновь обретает Пермь, от которой он в свое время бежал. Точнее сказать, что бежал он из провинции – удушающей, не дающей простора его таланту. А ментальное возвращение, подобно мифологическому герою после скитаний, писатель совершает именно в Пермь – и не только в некий абстрактный город детства, но город олицетвленный, опознанный, исторически конкретный: *«Любить это ветхое и израненное пространство, для этого нужно было вырасти, нужно было созреть для этого»*³³. Сегодня это пермское пространство писатель в своем воображении обустроивает заново, мечтая о колонне Мурчисона, о памятнике Дягилеву, о фестивале «Трех сестер» и конной статуе Татищева. Он видит необходимость направленного создания мифа о Перми:

«Нам нужно обязательно поставить под бронированное стекло книгу, которая была издана в 1842 году “Геология Урала” в Лондоне. Нам нужно оживить имя французского палеонтолога Эдуарда Вернеера и только потом идти еще до Чехова, а только после трех сестер мы въезжаем в “Охранную грамоту”, только потом - в “Детство Люверс”, и потом в “Доктора Живаго»³⁴.

Что касается прозы А.Королева, то в самых «не пермских» его текстах совершенно отчетливо проявляются пермские впечатления, и элементы пермского кода становятся элементами вполне универсальной символики. Так случилось с главным, ставшим для писателя эмблемой Перми впечатлением о ране-пробоине в майоликовом панно на стене усыпальницы пароходчиков Каменских (требовалось провести электричество и электрик пробил дыру в стене прямо через глаз Богородицы). Эта дыра оборачивается образом раны мира в самой, быть может, известной и вовсе не автобиографической повести «Голова Гоголя»:

«Проклятая гоголевская дырка все еще зияет пробойной в отечественном корабле, она мала – размером всего лишь с головку ребенка, - но глубина ее поистине ужасает. В зеницу ока поражен сам идеал красоты. И не только в России. Это увлечение болью, культом раны, увлечение злом, наконец, в масштабах Европы длится уже не меньше трехсот лет»³⁵.

Пермские впечатления, как незаконный одуванчик сквозь асфальт, проступают сквозь прозу Королева. А это значит, что именно на пермской земле, на ее поверхности и залегают складки пространства, способные «выворачиваться» в пространство иное, символическое, экзистенциальное, подлинно значимое для автора. Это и есть его символическое *возвращение* на родную землю.

Виталий Кальпиди осуществляет принципиально иной сценарий отношений с Пермью. И не только из-за индивидуально-творческого своеобразия его текстов и поведения (это само собой разумеется), но уже и вследствие принадлежности к другому поколению. «Восьмидесятники» обживают местное литературное пространство, нередко «растягивая» его по вертикали – в хтонические, мифологические глубины, в толщу культуры, или вверх, к горнему миру.

Пермь стала для Кальпиди, приехавшего поступать в Пермский университет, местом, где он состоялся как художник. В отличие от Королева, Кальпиди сразу вводит город в собственную поэзию. На протяжении нескольких лет он разыгрывает в своей лирике напряженный роман с Пермью. Этот роман вписан, однако, в более обширный метатекст, имеющий сюжет, в чем-то сходный с сюжетом Королева.

Лирический герой Кальпиди – подчеркнуто мифологический³⁶. Стихи Кальпиди первых сборников («Пласть», «Аутсайдеры-2») (1990) отчетливо детерминированы структурой героического мифа: после рождения героя следует отпадение от рода-семьи, инициация, посвятительные испытания. К.Юнг называет такое развитие процессом индивидуации, то есть постепенного выделения индивидуального сознания из коллективно-бессознательного, пробуждения души к индивидуальному сознательному существованию.

На этапе взрослого «Я» женское воплощается в образе Великой матери. У Кальпиди фигура Великой матери получает негативное освещение. Бегство от матери и сопротивление ей – следствие отторжения бессознательного, необходимого от него освобождения. В основном негативный аспект образа Великой матери поэт делегирует образу «почти родного города» - Перми (что тоже в принципе соответствует логике мифа: город в традиционной мифологии может быть воплощением женского начала). Инициация героя осуществляется именно в противоборстве с Пермью, которая в стихах Кальпиди отчетливо персонифицируется в злую ведьму: «*косоногая сатрапка, бабка, бросившая внуков, атропиновая Пермь*». Сражение с ведьмой

(как, например, проглатывание чудовищем и иные испытания) здесь - нарративный символ инициации. Противостояние героя ведьме сюжетно разворачивается в поединке взглядов: «Пермь, посмотри на меня! Кто из нас более зряч?»³⁷ Мифологический ореол и облика ведьмы, и семантики взгляда свидетельствует об имагинативной точности мифопоэтических интуиций Кальпиди. Ведьма, по бытующим народным представлениям, «выдает себя необычным взглядом: у нее воспаленные, покрасневшие глаза или дикий, хмурый взгляд; ее отличает привычка не смотреть прямо в глаза, в зрачках ведьмы можно увидеть перевернутое изображение человека»³⁸.

В конце концов, в поединке побеждает герой. Он, как демиург, строит новый город из «*рассыпанной на алфавит*» природы.

Пермский миф у Кальпиди разработан детально и многообразно³⁹, поэт открыл эту тему для целой плеяды пермских стихотворцев 1980-1990-х годов.

Однако постепенно Пермь из персонажа лирики Кальпиди и места его самоопределения превратилась в пространство самореализации и самостояния поэта, в полигон его масштабной культуртрегерской и культурсозидательной деятельности, которая впоследствии расширилась до масштабов Урала в целом. За последнее десятилетие Кальпиди, кроме собственных книг (всякий раз становившихся значительным событием в современной российской поэзии) издал в Челябинске и Перми более десятка книг уральских авторов, антологию уральской поэзии и антологию уральской прозы, открыл журнал «Несовременные записки» и преобразовал «Уральскую новь», провел десятки литературных вечеров, акций, стал учредителем литературной премии...

Масштабная организационная деятельность поэта им самим осмысливается как демиургическая, как создание культуры из пустоты: «*Этому краю нужен миф. Современный миф – это пауза, необходимая реальности, чтобы проявить себя*»⁴⁰. Кальпиди избирает «воздушно-безвоздушное пространство Урала... оперативным простором, удобным для начатого полета общероссийской поэзии». И, заметим, к концу 1990-х «уральская школа поэзии» воспринимается в России как состоявшееся явление. Кальпиди изначально был готов «символизировать реальную тень такого нереального предмета, как литература»⁴¹ с тем, чтобы состоявшаяся литература Урала стала неотменимой реальностью. Реальное пространство, элементы культурного ландшафта становятся для Кальпиди местом и строительным материалом для творчества, которому оказалось мало места на бумажных страницах.

В этом своем движении Кальпиди невероятно стремителен и радикален. Если процитированные выше «Записки из захолустья», опубликованные в 1998 году, прокламировали строительство новой культурной реальности из имеющихся разрозненных фрагментов, разбавленных при необходимости «импровизацией», в 2000 году, в новом «программном» выступлении, названном «Провинция как феномен культурного сепаратизма», Кальпиди представляет уральскую культуру как сложившееся явление и призывает к ее отделению от Москвы, предлагая для осуществления этого «жеста свободы» «объявить мораторий на публикации в Москве и участие во всех ее <...> культурных проектах, создание автономных литературных журналов, премий, конференций, интернетовских сайтов, сетевых магазинов и т.д. Все это нужно сделать самим и только самим»⁴². В результате автор амбициозного проекта ожидает увидеть через 5 лет «создание активного пространства» на Урале: «Качества этого пространства я не гарантирую, но активность и самоидентификацию предсказываю безусловно»⁴³.

Персональная самоидентификация самого Кальпиди осуществилась с привлечением местного ландшафта - теперь он полон решимости стимулировать самоидентификацию территории в целом – силами тех, кто на ней живет и пишет: «Только *свободный* человек может добиться того, чтобы ему нравилось жить на этом свете *в том месте, где он родился*. А создание “оффшорных” зон уральской культуры – только частный повод убедиться в этом»⁴⁴. Курсивом В.Кальпиди выделил ключевые для его собственного самоопределения слова: он стал свободным (за что долго боролся с провинцией Королев) не в столице, а именно в том месте, где родился. И, возможно, создание активной зоны уральской культуры для Кальпиди – тоже вполне частный повод для утверждения персональной идентичности.

Анатолий Королев и Виталий Кальпиди метафорически осуществили сложное путешествие в «лабиринте» жизненных и литературных испытаний - в свою Итаку, к месту своего символического рождения – хотя первый при этом не двинулся из Москвы в Пермь, а второй не уезжал с Урала. Это ментальное путешествие – тот путь, который так или иначе, в большей или меньшей степени, проходят очень многие писатели 1990-х годов - в поиске самих себя.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Речь пойдет не о денотативных, но коннотативных значениях слов «провинция» и «провинциальность», поскольку наша задача состоит как раз в выявлении

субъективных, оценочных суждений пермских литераторов. Об истории термина “провинция” и его современном употреблении см.: Зайонц Л.О. “Провинция” как термин // Русская провинция: миф - текст - реальность. М.; С-Пб. 2000. С.12-19; Спивак М.Л. “Провинция идет в регионы”. О некоторых особенностях современного употребления слова *провинция* // Провинция: поведенческие сценарии и культурные роли. Материалы “Круглого стола”. М., 2000. С.86-96.

² В последнее время появляется все больше междисциплинарных исследований, где художественная литература становится материалом для исследований географического характера. См., например: Веденин Ю.А. Очерки по географии искусства. С-Пб., 1997; Лавренова О.А. Географическое пространство русской поэзии XVIII – начала XX веков. М., 1998.

³ Беседа с Т.Соколовой 5. 05. 2000. АЛК. Далее цитируется без ссылок.

⁴ Беседа с И.Тюленевым 1998 года. АЛК.

⁵ Бердичевская Анна Львовна (1948) – поэт, журналист, главный редактор журналов “Бизнес-матч” и “Ролан”. Автор книг “Странствие” (1986), “Тихий ангел” (1998) и др.

⁶ Беседа с А.Бердичевской 5. 08. 2000. АЛК.

⁷ Беседа с Д.Ризовым 7. 05. 2000. АЛК. Далее цитируется без ссылок.

⁸ Ризов Д. День перед вечностью. Эссе // Третья Пермь. Пермь. 2000. С.79.

⁹ Болотов В. В XX веке, в сентябре. Стихи. Пермь. 1989. С.55.

¹⁰ Кальпиди В.О. Стихотворения. Пермь, 1993. С.49.

¹¹ Беседа с В.Киршиным 1. 05. 2000. АЛК.

¹² Беседа с А.Матвеевым 15. 05. 2000. АЛК.

¹³ Беликов Ю. Тезки и невидимки. Мистический этюд // Юность, 1994. № 7. С.49-51.

¹⁴ Беседа с Н.Горлановой и В.Букуром 3. 05. 2000. АЛК.

¹⁵ Писатели Пермской области. Биобиблиографический справочник. Пермь, 1996.

¹⁶ Беседа с В.Телегиной 10. 05. 2000. АЛК.

¹⁷ Голд Дж. Психология и география. Основы поведенческой географии. М., 1990.

¹⁸ Королев А. Пермь как пространство повествования. Рукопись. АЛК.

¹⁹ Раков В.М. Пермь третья. Рукопись, 1999. С.16. АЛК.

²⁰ Беседа с В.Дрожащих 15. 02. 1999. АЛК. Далее цитируется без ссылок.

²¹ Беседа с Я.Кунтуром 13. 04. 2000. АЛК. Далее цитируется без ссылок.

²² Абашев В.В. Указ. соч. С.396.

²³ Беседа с М.Никулиной 16. 05.2000. АЛК.

²⁴ Королев А.В. Пермь как пространство повествования. Рукопись. АЛК.

²⁵ Там же.

²⁶ Там же.

²⁷ Беседа с А.Королевым 27. 11. 1999. АЛК.

²⁸ Королев А.В. Пермь как пространство повествования. Рукопись. АЛК.

²⁹Беседа с А.Королевым 12. 05. 1997. АЛК

³⁰ Беседа с А.Королевым 27. 11. 1999. АЛК.

³¹ Королев А. Пермь как пространство повествования. Рукопись. АЛК.

³² Королев А. Русские мальчики// Человек. 1993. № 2. С. 54, 55.

³³ Беседа с А. Королевым 12. 05. 1997. АЛК.

³⁴ Там же.

³⁵ Королев А. Избранное. М., 1998. С.190.

³⁶Мифологическое содержание поэзии Кальпиди - вполне сознательная авторская установка, которую он декларирует открыто, с непреложностью силлогизма: “Миф – это сверхреальность. Стихи – сверхречь. Поэзия – выражение мифа стихами, т.е. сверхреальности сверхречью” (см. книгу “Мерцание” (1995).

³⁷ Кальпиди В. Аутсайдеры-2: Проект книги стихов и поэтических текстов. Пермь, 1990. С.45; 42.

³⁸ Славянская мифология. Энциклопедический словарь. М., 1995. С.70. Кроме того, “взгляды в символическом значении сравнимы с зубцами в смысле защитного барьера, который человек выставляет против окружающего его мира, - башни, городская стена, соответственно, являются частью города” (Керлот Х.Э. Словарь символов. - М., 1994. С.112). То есть связь город-ведьма-взгляд поэт интуитивно установил абсолютно точно.

³⁹ Об этом подробно: Абашев В.В. Пермь как текст. Пермь. 2000. С.359-384.

⁴⁰ Для наблюдателя эта мифологическая сверхзадача не остается незамеченной: Кальпиди воспринимается как “Зевес своей Провинции” (Рассказов Ю. Сепаратный феномен как культурная провинция // Уральская новь. 2000. № 7. С.158).

⁴¹ Кальпиди В. Записки из захолустья // Уральская новь. 1998. № 2. С.108, 109, 107.

⁴² Кальпиди В. Провинция как феномен литературного сепаратизма (лирическая реплика)// Уральская новь. 2000. № 6. С.167-168.

⁴³ Там же. С.168.

⁴⁴ Там же.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Итак, наши наблюдения убеждают: последнее десятилетие XX века стало периодом повышенной авторефлексии русской литературы. На то было множество причин: от самых простых, календарных (конец века, а тем более тысячелетия, естественно располагает к подведению итогов), до более сложных и тонких, лежащих в области истории, философии, социологии, психологии этого времени и XX века в целом.

Катализатором самосознания писателя в русской литературе 1990-х годов стала сама история: социально-культурные перемены в России послужили импульсом к переопределению писательской идентичности. Этот процесс наложился на общую ситуацию кризиса современной культуры, о котором последние полвека пишут западноевропейские философы и культурологи¹ (В.Налимов называет этот процесс «*изломом Культуры*»²) и кризиса персональной идентичности.

Антропологическая проблема - вообще главная проблема XX столетия, подвергнутого радикальному сомнению и критике иные, представлявшиеся ранее абсолютно безусловными ценностные инстанции: Бог, природа, нация, свобода и др. Именно антропологический поворот определяет характер гуманитарного мышления XX века, смысл постхайдеггеровской «философии присутствия», сменившей классическую метафизику. Антропологическая проблематика актуализируется в ситуациях исторического слома, и рефлексия по поводу идентичности обнаруживает себя именно в моменты кризиса идентичности: так, в начале века кризисом человека обеспокоена была русская религиозная философия - Н.Бердяев, П.Флоренский, С.Булгаков, В.Соловьев, видевшие выход на путях религиозного персонализма, обожения, трансцендирования человека в Бога. Проблематика кризиса идентичности особенно остро встала в западно-европейской философии второй половины XX века: «экзистенциальный вакуум», «утрата смысла» (В.Франкл) стимулирует поиски новой постмодерной субъектности. То есть необходимость переопределения персональной идентичности становится насущной вновь и вновь. Такие периоды сомнения нередко оказываются вполне плодотворными для культуры.

Активность процессов саморефлексии в литературе девяностых объясняется также тем, что человек культуры конца XX века пребывает внутри «герменевтического универсума», когда искусство

(истолкованное онтологически) бытийствует в стихии понимания. Процедуры понимания в этой парадигме - не только субъективный способ познания, но способ существования самой эстетической предметности.

В нашей работе мы описывали самосознание писателя главным образом в четырех аспектах: как *жизнь авторского сознания*, проявляемую в художественных текстах через повторяющиеся повествовательные структуры (у В.Маканина) или внутритекстовую авторефлексию автора (у А.Битова); как поиск художниками *символических моделей культуры*, позволяющих воплотить сознание современного писателя; как *автоконцепцию* писателя и литературы конкретного исторического периода; наконец, как формирование писательской идентичности не только в историческом времени, но и в *географическом пространстве*, по-своему влияющем на особенности этого процесса.

Разумеется, предпринятый нами анализ нельзя признать исчерпывающим. За пределами этой книги остались многие и многие произведения, которые могли бы дополнить картину самоидентификации современного художника. Так, например, особого внимания заслуживает «Бесконечный тупик» Д.Галковского – книга о конце, о гибели русского писателя, культуры, народа - не роман, не мемуары, не биография (хотя содержит в себе и то, и другое, и третье), но пронзительная исповедь, где идентичность (не писательская, но сугубо личностная) становится предметом напряженно-серьезной игры, представляет собой текучую изоморфность: «я» автора равно «я» отца, «я» русских философов, литературных героев...³ (Это и есть «бесконечный тупик»). Не менее значим написанный в восьмидесятые годы, но опубликованный в 1992 году (и первым удостоенный Русского Букера) роман М.Харитонova «Линии судьбы, или Сундучок Милашевича», где литературовед, разбираясь в бумагах малоизвестного писателя, открывает для себя и собственное лицо... Остались вне рассмотрения не только отдельные тексты, но и некоторые актуальные в 1990-е годы векторы автоидентификации – например, национальная идентификация автора, чрезвычайно существенная в самоопределении авторов круга «Нашего современника» и «Москвы». Особый случай – идентификация автора реально заявившей о себе в девяностые годы сетевой литературы: здесь идентичность, безусловно, имеет собственную специфику. Ограничения материала неизбежны; мы

остановили свой выбор на текстах не только репрезентативных (этот критерий тоже может быть вполне субъективным), но тех, что в своей художественной рефлексии прямо направлены на самоидентификацию автора и, что самое главное, тех, где наиболее внятно воплотился именно *переходный* момент *кризиса* идентичности современного писателя, *процесс* формирования новых значений и символов.

В результате можно сказать следующее.

1. Современная русская литература ищет сегодня адекватный язык *переживания* собственного сознания, что проявилось в увеличении числа рефлектирующих персонажей-писателей. По М.М.Бахтину, подлинная жизнь личности создается именно в несовпадении с самой собой. Литература девяностых нередко тематизирует именно такие состояния нестабильности и поиска самостождественности, и «самотворчество»⁴ художника (в жизни и в тексте) само по себе становится искусством.

2. В современной России личность вообще и в особенности художник (в силу большей тонкости и рефлексивности сознания) пребывают в состоянии неустойчивой, изменчивой, *плавающей идентичности*, когда смена социальных ролей и символических моделей происходит чрезвычайно быстро. Писатель, в частности, «опробует» роли и маски «безумного творца» (А.Морозов, Л.Петрушевская и др.), «проклятого поэта» (А.Найман), «архаиста-новатора» (О.Павлов) и т.д. В литературе (не только в текстах, но и в литературном поведении) разрабатываются развернутые мифологемы и символы современного художника: например, подпольного, андеграундного писателя (от В.Маканина до «новых реалистов»). Художественным аналогом социальных процессов «плавающей» идентичности становится активно востребованная поэтика зеркальности, авторских двойников, стилистика «черновика» (А.Битов) и устной – понимаемой как неофициальная и неангажированная - речи (к ней апеллируют сегодня многие писатели: С.Алексиевич, А.Найман, Н.Горланова и др.).

3. В автоконцепции литературы 1990-х годов, вследствие быстрой смены писательских идентификаций, можно проследить содержательную эволюцию. Отправляясь от безответственно свободного девиантного повествователя-маски прозы предшествующих десятилетий (В.Шукшин, А.Морозов и др.), литература 1990-х начинает с апологии свободного художника-артиста (для утверждения этой роли Ю.Буйда, например, и не только он, обильно привлекает авторитетную набоковскую традицию) и постмодернистских деконструкций в

построении образа автора (М.Вишневецкая и др.). К концу 1990-х постмодернистский дискурс стремительно рутинизируется, смещаясь в область массовой культуры: сегодня постмодернистская цитатная игра становится расхожим приемом в популярных отечественных телесериалах, а в элитарной литературе цитатность служит полем для направленной деконструкции литературного канона (у В.Сорокина). Постмодернистская децентрация и «смерть Автора» (Р.Барт) активизируют в конце века иные - как повествовательные, так и жизненные, и житейские позиции *частного* человека, погруженного в стихию (литературного) быта – у Е.Попова, С.Гандлевского, А.Матвеева и др.

То обстоятельство, что сегодня писателю важно обнаружение подлинно *бытийной*, а не культурной идентичности, сказывается и во внетекстовом писательском поведении. Один из путей развития современной литературы - ее мутация во внетекстовое социальное действие: в имиджевые стратегии (как у Д.Пригова) или в реальное строительство культурных ландшафтов (как у В.Кальпиди). Пригов строит и предьявляет свое поведение как сумму текстов, Кальпиди - как новый культурный язык. Подобная тяга к выраженности личности, к символической воплощенности судьбы, к сверхнарративным практикам и демиургии (сугубо индивидуальной, не обладающей тем универсальным и соборным характером, что она имела в начале века) фундирована в социальном плане - модернизацией страны, в эстетическом - культурным «реваншем» отечественного насильственно прерванного модерна. Писательское поведение, писательский быт тоже становятся сегодня сферой собственно эстетического, стиль поведения нередко репрезентирует художественные установки; как верно и обратное: поэтика обуславливает литературное поведение (у С.Гандлевского). Можно, таким образом, говорить о *стиле человека* как интегрирующем и детерминирующем антропологическом факторе творчества⁵.

Возведение стиля поведения в ранг эстетического события, однако, влечет за собой ослабление требований идентичности в самопредъявлении автора. Новейшие стратегии авторского самовыражения конца 1990-х годов, основанные на проектном мышлении и коммуникации, направленные к синтезу социальных процессов, контекстуальности и функциональности (у того же Д.Пригова) - то есть транс-дискурсивная (М.Фуко) позиция автора не требуют личностной идентификации: художник охотно признается в том, что он, отказываясь от инновации, «присваивая» разнообразные

дискурсы, присваивает себе тем самым и роль автора⁶. Но и персональность, искренность в современном искусстве могут быть сознательно сконструированной позицией, что особенно наглядно проявляется в акциональном изобразительном искусстве (А.Бреннер, О.Кулик и др.).

Подобные сценарии идентификации противоположны как жизнестроительству и «театрализации быта» начала века, так и послереволюционному растворению биографии в действиях масс.

На этой схеме можно было бы остановиться, если бы не одно важное обстоятельство: в провинции многое обстоит ровно наоборот.

4. Кризис персональной идентичности, характерный для современного состояния национальной культуры вообще, для провинциального, в нашем случае - пермского писателя осложняется специфическими (по сравнению со столичным автором) проблемами: бедностью и социальной незащищенностью, вялостью культурной среды, отсутствием издательских возможностей и т.д. Новый писательский статус и новое самосознание в провинции вырабатываются крайне тяжело или порой не вырабатывается вовсе - кризис идентичности нельзя признать завершенным процессом.

Асинхронность литературного процесса в центре и на периферии очевидна именно в стратегиях автоидентификации. Провинциальные писатели, в противовес столичной тенденции к «обытовлению литературы», «олитературивают» жизнь, моделируют собственную биографию по литературным образцам. Провинциальная «архаизированная» стратегия идентификации, однако, включает и не отрефлектированную, как правило, самими авторами близость к архаическим формам сознания - мифологическим, что ярко проявилось в архетипике инициальных эпизодов, почти непременно входящих в устные писательские нарративы. Кроме того, провинциальный писатель в 1990-е годы приближается к непосредственному и острому переживанию своей территориальной идентичности, вырабатывает территориальное самосознание. Разительное отличие в самоидентификации художника столицы и провинции красноречивее всего говорит о неоднородности развития культурных процессов в России.

Изучение новой идентификации писателя – ракурс, дающий возможность выявления многих закономерностей литературного процесса изучаемого периода.

Так, очевидно, что в 1990-е годы возрастает значимость категорий, не эксплицированных в общепринятых характеристиках национального литературного процесса XX столетия. Это прежде всего чрезвычайно актуальная в самоопределении современных художников категория литературного поколения, ставшая в современной ситуации *стратифицирующей*; категория литературного поведения, приобретшего статус равноправного со словесным «*текста культуры*» и др. Многие существовавшие факторы литературного процесса наполняются новыми смыслами - как, например, читатель, адресат: в современной литературе (если не говорить о специфическом феномене массовой культуры) имплицитный, а нередко и реальный читатель все больше сближается в основах своего жизненного мира и эстетических вкусах с собственно автором. Л.Рубинштейн, аттестовавший себя «советским человеком, но несоветским литератором», характеризует новый тип коммуникации автора и читателя именно через адресатность: «советский писатель высшего ранга (генералитет) в качестве адресата, очевидно, представлял себе отдел культуры ЦК, средний советский писатель писал, по-моему, для конкретного читателя конкретного журнала (он знал, что это редактор вычеркнет, лучше не писать), какой-нибудь воодушевленный графоман имел в виду жену или даму. Для меня всегда был узкий, ярко очерченный круг друзей, как говорят, референтная группа, на которую я был ориентирован. Вот так я себе и представляю читателя: это люди, которые предпочитают примерно то же, что и я, которые поймут любую мою скрытую ситуацию, поймут, какими мотивами я руководствовался, сочиняя те или иные тексты»⁷.

Описанная в работе новая автоконцепция литературы и писателя 1990-х годов позволяет осмыслить изучаемое десятилетие в контексте XX века в целом.

Культурные процессы рубежа XX-XXI веков нередко представляются «перевернутыми» аналогами культурных процессов рубежа XIX-XX⁸. Так сегодня выглядит и ситуация самосознания, самоопределения художника, равно проблематичная как в начале, так и в конце XX столетия. Если в начале века невозможность сохранить самоценность личности в катаклизмах истории художник компенсировал самоопределением в религии, житнетворчестве, и, особенно, в мире искусства (культурный нигилизм футуристов был лишь реакцией на самодовлеющую роль искусства в горизонте эпохи), современная тенденция формирования новой писательской идентичности такова: писатель решительно расстается с прежними культурными

опосредованиями. Культурная ситуация 1990-х отчасти напоминает рубеж 20-30-х годов. Тогда художники, выросшие на культуре XIX века, входили в советскую цивилизацию, теперь постсоветская современность непроходимой пропастью от нее отделяется. Но если поколение, например, М.Булгакова, В.Набокова или К.Вагинова опиралось на ценности ушедшей культуры, современный писатель от своего советского прошлого решительно отталкивается. Прежняя культурная, литературная идентичность самим художником намеренно подвергается деконструкции - и тогда ему остается опереться лишь на неотчуждаемый экзистенциальный личный опыт. Сейчас, на рубеже XX и XXI веков, резкая и частая смена социальных идентичностей актуализировала – в качестве компенсации - тягу к экзистенциальному самоопределению. Это обстоятельство выдвигает на первый план «биографическое» как социальный феномен и авторитетный дискурс. В складывающемся «новом антропоцентризме» человеческая экзистенция пока приобретает устойчивость не за счет внутреннего идентификационного стержня, а за счет биографической формы или образа.

Какую роль сыграет это десятилетие в истории литературы – покажет будущее.

Можно ли предположить, что кризис идентичности – шаг к прочному становлению новой картины мира и места человека в нем? (Ведь психоисторик Э.Эриксон, например, рассматривал кризис и обретение идентичности как процесс избавления от спутанной идентичности, выхода из отчужденности существования, как фазу развития индивида, характерную только для молодого возраста и связанную с его социальной адаптацией⁹). Думается, и для конкретной личности, и тем более для литературы в целом никакое абсолютное, окончательное становление невозможно. Кроме того, как мы могли убедиться, ситуация обострения кризиса идентичности, тяжелая для конкретного человека, для литературы может быть вполне плодотворным периодом.

Во всяком случае, «промежуток» девяностых, не давший, быть может (как *сейчас* кажется), литературных шедевров, не ставший столь ярким периодом, как, например, семидесятые годы XX столетия, можно понимать как *обещание*. Девяностые неустанно говорят о (пророчествуют о будущей?) литературе – а значит, дарят надежду. Надежду и на новый плодотворный этап литературного развития, и на то, что антропологическая катастрофа в России обратима, что самопознание, самосознание, саморефлексия – возможно, только

ступень к самоактуализации, социальному действию, или внутреннему преобразению, или... к чему-то, пока не вовсе проявленному, но позволяющему верить в перспективу состоятельности человека и нации.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ См., например: Самосознание европейской культуры XX века. М., 1991.
- ² Налимов В.В. В поисках иных смыслов. М., 1993. С.232.
- ³ «Обознатушки-перепрятушки». Я говорю только о себе. Даже в отце – я сам. О мире сужу по «я» философов и писателей; об их «я» по тем людям, которых знал (а знал-то реально, пожалуй, только одного отца); о них, в свою очередь, по своей биографии; и наконец о себе как о «я», которое и является миром, по книгам, написанными этими же самыми философами и писателями. Это бесконечный тупик» (Галковский Д. Бесконечный тупик. Фрагменты книги// Новый мир. 1992. № 9. С.78).
- ⁴ Термин М.К.Петрова. (Петров М.К. Язык, знак, культура. М., 1991. С.40).
- ⁵ В гуманитарных науках наметился интегрирующий подход к пониманию стиля, когда его субъектом полагается личность. См., например: Стиль человека: психологический анализ. М., 1998; Туманова Л. Стиль. Стиль поведения. Стилизация // Человек. 1990. № 6.
- ⁶ См.: Сальников В. Произведение искусства и автор в 90-е годы // Художественная жизнь. № 34/35. 2000. С.680-70; Пригов Д.А. Мы так близки, что слов не нужно...»// Там же. С.22-29.
- ⁷ «Я утверждаю, что сейчас никакого концептуализма нет» (Интервью с Л.Рубинштейном)// Уральская новь. 1998. № 2. С.116.
- ⁸ О.Мандельштам писал, что русская революция отняла у него биографию, что под воздействием «могучих социальных движений, массовых организованных действий, когда борьба классов становится единственным настоящим и общепризнанным событием, акции личности в истории падают в сознании современников». (Мандельштам О.Э. Конец романа // Мандельштам О.Э. Сочинения в двух томах. М., 1990. Т.2. С.203).
- ⁹ Эриксон Э. Юность и кризис. М., 1996.

Научное издание

Марина Петровна Абашева

ЛИТЕРАТУРА В ПОИСКАХ ЛИЦА
Русская проза в конце XX века:
становление авторской идентичности

ИБ № 297

*Монография публикуется в авторской редакции
без вмешательства издательства*

Подписано в печать 2. 02. 2001
Формат 60x84/16. Бумага офсетная № 1.
Уч.-изд. л. 16,40. Усл.-печ. л. 20,0.
Тираж 500 экз. Заказ №
Лицензия ЛР № 020408 от 17. 06. 97

Издательство Пермского университета
614600. Пермь, ул Букирева, 15
Типография Пермского университета
614600 Пермь, ул. Букирева, 15

