

Современный литературный процесс: метод — художественность — идеология — образ

А. Ю. БОЛЬШАКОВА

(ИНСТИТУТ МИРОВОЙ ЛИТЕРАТУРЫ ИМ. А. М. ГОРЬКОГО РАН)*

Статья подготовлена на основе выступления на 21-м заседании Русского интеллектуального клуба и посвящена осмыслению литературных итогов первого десятилетия XXI в.: изменениям в категориальной системе, модификациям метода (реализма и модернизма) современной русской прозы, выверению критериев художественности и художественной идеологии в связи с общим изменением картины мира в новом столетии.

Ключевые слова: литературный процесс, реализм, герой нашего времени, литературное произведение, писатель, неомодернизм, идейно-художественная доминанта.

Contemporary Literary Process: Method — Artistry — Ideology — Character

A. YU. BOLSHAKOVA

(THE A. M. GORKY WORLD LITERATURE INSTITUTE OF THE RAS)

The article is prepared on the basis of a speech at the 21st Session of the Russian Intellectual Club. It covers conceptualization of the literary resume of the first decade of the XXI century: changes in the categorical system, modifications of method (realism and modernism) of contemporary Russian prose, reconciling of the criteria of artistry and artistic ideology in the context of the general alteration of world view in the new century.

Keywords: literary process, realism, a hero of our time, literary work, writer, neomodernism, ideological and artistic dominant.

За последнее — или первое в новом веке, что знаменательно, — десятилетие наш литературный процесс претерпел существенные изменения. Вспоминается, как в 2005 г. мы громили поделки так называемых постмодернистов на Парижском книжном салоне. Какой дерзостью невероятной это казалось еще пять лет назад, какой дуэлянтский накал страстей возник! Помнится, я говорила и на Салоне, и в докладе на конференции в Сорбонне, что у нас возник даже не постмодернизм, а нечто, прикрывшееся модным западным термином, — доморощенный китч на самом деле. И мое выступление, которое было сразу опубликовано «Литературной газетой» (Большакова, 2005), вызвало шквал откликов, перепечатывалось у нас и за рубежом. Да, теперь на каждом литуглу

повторяют, что никакого постмодернизма у нас нет и не было или что это пройденный этап. А тогда...

То ли наши усилия спустя пятилетие имели воздействие, то ли время отсева пришло, но теперь сам факт того, что модное некогда явление осталось в саморазрушительных 90-х, как бы ни пытались его реанимировать в «нулевых», стал общепризнанным. Что же с нами произошло? И куда, в каких направлениях движется современный литпроцесс? Пребывает ли он все еще в виртуальных грезах или выбрался наконец к долгожданному освоению новой, сдвинутой с привычной колеи реальности?

Да, нынешние «нулевые» годы, как их несправедливо обозвали в критике, дали уже качественную подвижку и в нашей жизни,

* Большакова Алла Юрьевна — доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник Института мировой литературы им. А. М. Горького РАН, член Совета по государственной культурной политике при Председателе Совета Федерации ФС РФ, секретарь Правления Союза писателей России. Тел.: (495) 690-50-30. Эл. адрес: allabolshakova@mail.ru

и в литературном процессе. Движение произошло, и сейчас критики самых разных направлений, от которых и не ожидали столь крутого поворота, вдруг начинают бить в литавры и говорить о том, что возвращение реализма состоялось, что у нас возник некий «новый реализм». Но задумаемся: а куда же он пропал, этот наш реализм? На самом деле если и пропал, то лишь из поля зрения критиков. Ведь в 90-х годах творили писатели старшего поколения, которые уже стали классиками, — Александр Солженицын, Леонид Бородин, Валентин Распутин, а также соединяющий старшее и среднее поколение Владимир Личутин. В то же время, на рубеже веков, в нашем литпроцессе пошла новая, искрометная волна, которая выпала, однако, из поля зрения ангажированной критики, была ею «не увидана» — и поэтому развивалась сама по себе, как дичок. На культивированном литполе у нас доминировал один «постмодернизм». «Новая волна» прозаиков, о которой я постоянно вела в 2000-х речь, представлена такими именами как Алексей Варламов, Вера Галактионова, Вячеслав Дегтев, Борис Евсеев, Алексей Иванов, Валерий Казаков, Юрий Козлов, Юрий Поляков, Михаил Попов, Лидия Сычева, Евгений Шишкин и др. Открытие последних лет — Захар Прилепин.

Говоря о «пропавшем» куда-то реализме, вспомним, что в именно 90-х завершает Личутин свою историческую эпопею «Раскол», за которую ему только что присудили премию Ясной Поляны. В начале 2000-х появляются, на мой взгляд, лучшие его романы «Миледи Ротман» о перестройке и «Беглец из рая» о бывшем ельцинском советнике. На рубеже веков Поляков создает свои лучшие романы «Замыслил я побег», «Козленок в молоке», «Грибной царь», повесть «Небо падших» и другие произведения, где историческое время и судьбы нации в глобальном мире преломлены через личные судьбы героев.

Иное дело, само понятие «реализм» стало нуждаться в полном пересмотре, как и ос-

тальные, привычные некогда литературные категории — и это очень важный момент. Ведь из-за неясности этих ориентиров и критериев литературно-критических возникают путаница и неясность в оценке отдельных произведений и их места в общем литпроцессе. Да и муссирующийся сейчас как некое открытие термин «новый реализм» порой попросту прикрывает литературно-критическую беспомощность, неумение точно обозначить суть происшедших и происходящих с реализмом перемен. К тому же термин это далеко не новый, прошу прощения за невольный каламбур. В вузовских учебниках им обозначается изменение художественно-эстетической системы в 1920-х — 1930-х годов у Л. Леонова и других новаторов того периода. Или, к примеру, еще в начале 2000-х годов Б. Евсеев и другие писатели и критики заговорили о новом/новейшем реализме, обозначая так художественные модификации в творчестве своего поколения.

Сейчас во время литературных дискуссий по итогам 2000-х говорят, что пустое уйдет, а останется самое хорошее. Дай Бог! Но, мне кажется, процесс этот нельзя пускать на самотек. Мы, профессионалы и читатели, все-таки должны иметь четкие критерии того, как дифференцировать произведения, исходя из каких критериев определять, что действительно должно остаться и занять достойное место в общем литпроцессе, а что раздуто пиартехнологиями, выделено критикой, исходя из конъюнктурных соображений или сиюминутных поспешных выводов. Порой торжественно провозглашается — вот оно, наше национальное достояние, долгожданный нацбестселлер! — а на самом деле вовсе и нет, не то... Но как распознать подлинность, как отделить виртуозную подделку от настоящего?

Поиск ответа на сей каверзный вопрос на проверку упирается в тот факт, что традиционное теоретическое понимание современной критикой во многом утрачено. Нередко мы слышим, к примеру, что такие категории и понятия, как «народность», «эстетический идеал», «художественный метод», давно ус-

тарели и не отвечают реальной литературной практике. Или задается вопрос: может ли вообще современный критик пользоваться термином «герой», если само это слово подразумевает не просто древнегреческую этимологию, но и героический поступок? Не лучше ли в таком случае пользоваться терминами «характер», «персонаж», «субъект действия», «субъект речи»? Речь идет и о том, возможно ли требовать возвращения героя. Некоторые критики считают — нет, иные думают — да.

Возьмем, к примеру, роман Александра Иличевского «Матисс», который критиком Львом Данилкиным объявлен «великим национальным романом»¹. Поначалу действительно кажется, что написано интересно, язык неплохой, острая социальная проблематика. Но вот разработка типов героев оставляет желать лучшего. При чтении постепенно возникает ощущение, что перед нами — перепевы эпатажных 90-х с их эстетизацией разнокалиберных «дурочек» и «недочеловеков». Главные герои «Матисса» без Матисса — бомжи, деклассированная публика, неумытая и непричесанная, даже умственно отсталая — словом, «безликие вонючие существа» (Иличевский, 2008: 10), как поначалу именуется их другой герой Королев, товарный координатор мелкооптовой конторы и обладатель столичной квартиры, который постепенно тоже примкнет к бомжовой братии, став их «младшим компаньоном». И хотя братия во многом описывается автором критически, наблюдается и романтизация этих типов, которых мы ведь отнюдь не романтизируем в жизни. У автора же его отщепенцы Вадя и Надя, а потом «новый бомж» Король представлены чуть ли не как новые «естественные» или «вольные» люди, через девственное сознание которых развенчивается противоестественность нынешней нашей жизни и цивилизации. К примеру: «А Вадя любил свободу для себя и других». Или о событиях октября 93-го, свидетелями которых вольно-невольно стали Вадя и Надя: «И вообще, все, что происходило с ними, вокруг, не входило в их внутреннюю приро-

ду, как что-то постороннее им самим, навязанное» (Иличевский, 2008: 68, 61).

Невольно вспоминается сомнительный лозунг автора популярной в 90-х «Дурочки», с «героини» которой, глухонемой Нади², прямо-таки списана ее тезка-бомж: «Русская литература будет прорасти бомжами!» Бедная русская литература! Неужели так все запущено? Ну а где же «нормальный» герой? Где именно человеческое-то начало? И вот, я думаю, может, не надо выдумывать «новых» недочеловеков или сверхлюдей? Подлинный герой наших дней — «обычный» нормальный человек, «как ты да я», который стремится выжить духовно, не сломаться, отстоять свои принципы, который говорит на нормальном культурном языке. На самом деле таких людей немало, и задача нашей литературы, нашей культуры — не пройти мимо них.

Или возьмем такие категории, как «реализм» и «модернизм». В конце XIX и в XX в. эти понятия отражали соответственно, с одной стороны, убеждение в том, что подлинное знание может быть получено как результат и синтез специальных наук, объективно отражающих действительность (реализм), с другой (модернизм — от фр. «современный») — осознание того, что подлинная картина мира включает в себя и иррациональные, неподвластные объяснению стороны бытия. Противостоят ли сегодня «реализм» и «модернизм» друг другу так, как в XX в.? Или, напротив, мы видим их взаимопроникновение и взаимообогащение? Да, видим — и это показывает современная проза, которая во многом развивается на скрещении реализма и модернизма (не путать с его постдвойником: русский модернизм — это, к примеру, «Мастер и Маргарита» Булгакова).

Отрадно, конечно, что если еще недавно требование реализма считалось признаком консервативности, то теперь о реализме совершенно спокойно говорят критики прямо противоположного, как считается, направления. Но что подразумевается под этим удобно-неудобным термином? Нередко

лишь внешнее правдоподобие, достигаемое фиксацией внешних деталей быта, примет действительности, — но можем ли мы при внешнем отражении поверхности говорить о том, что схвачена суть скрытого за ней предмета?

На такие размышления наводят, к примеру, далеко не худшие, даже талантливые образцы нынешней прозы. Возьмем, к примеру, нашумевший уже роман Романа Сенчина «Елтышевы» — это печальная история распада и вымирания русской семьи, заживо похороненной в одном медвежьем углу. Елтышев-старший, волею судьбы потерявший в городе работу (дежурным по вытрезвителю) и казенное жилье, переселяется вместе с женой и сыном в глухую деревню. Много в этом романе отмечено и запечатлено с незаемной точностью — судьба поколения 50-х с его нехитрыми советскими мечтами и неприспособленностью, в своей массе, к ожидавшим их переменам, к социальному расслоению общества и утрате былой защищенности. «Постепенно росло, обострялось раздражение... раздражала служба, однообразная, отупляющая, несмотря на все усилия, не приносящая нормальных денег; раздражали дорогие машины на улицах, нарядные витрины, пестрые людские ручки на тротуарах» (Сенчин, 2009: 8). Узнаваемые метко схваченные типы — от Елтышева-старшего, не выдержавшего испытания «новой» жизнью, до его неудачных, выброшенных из жизни сыновей, озлобленных обитателей обнищавшего села.

Поражает, однако, максимальное овнешствление примет времени, которое предстает скорее как иллюзия, нежели реальность, — проявляется в виде лозунгов-знаков, озвученных динамиком. Это некое «мертвое время» (Сенчин 2009: 246), которое как бы и не движется вовсе. По всему повествованию рассыпаны такие на то «указатели»: «Время тянулось изматывающее медленно, а около двух ночи, когда поток задержанных прекратился, почти остановилось»; «Да, минул год, как Елтышевы здесь (в деревне. — А. Б.) оказались. И изменений в их жизни... ощу-

тимых не было»; «Но дни тянулись, ползли, время то и дело замирало, словно бы издеваясь» (Сенчин 2009: 17, 181, 248). По сути, перед нами некое подобие «Подлиповцев» Решетникова, также заживо похороненных в яме-деревне, — как будто бы не прошло полутора столетий, и персонажи этой нехитрой истории напрочь выброшены из безудержного ритма наших скоростных дней с их ворохом событий, открытыми возможностями. И это при том, что внешне все до боли правдиво и точно — даже указаны числа, когда происходят важные по сюжету события, какие были зарплата, пенсия, цены на товары, детали сельского быта, промыслы и пр.

Вот тоже много в последнее время говорят в позитивном плане о романе Максима Кантора «В ту сторону» — одной из первых литературных реакций на обрушившийся на нас кризис. Однако взглядимся попристальной. Действие этого мрачного произведения даже не развертывается — поскольку действия-то или какого-то осязаемого движения времени в нем и нет, а есть фиксация предсмертного состояния умирающего историка Татарникова, — а словно «пребывает» в онкологической клинике, в палате для безнадежно больных, лишь изредка переносясь в чрево столь же тяжело больного города. Под реалистичность, однако, здесь подверстывается самая что ни на есть физиологичность: скажем, тошнотворное описание торчащих из пациентов трубок, из которых каплет моча и пр. (не буду утомлять подробностями). Все действие, по сути, переносится в область движущейся из недвижимого тела историка мысли: привычное описание быта персонажей здесь постоянно перерезается экскурсами в аналитические сферы — не реализовавшийся в жизни историк словно пользуется, вместе с автором, моментом, чтоб высказать нам свои взгляды на столь же смертельно больную цивилизацию, мир в целом и общество в частности. Но какие? Например, такие банальные «истины»: «Есть общая история, в которой все имеет свое место. Франция, Италия, Испания, Гер-

мания, Румыния, Болгария, Португалия — вся цивилизованная Европа в двадцатом веке стала фашистской». Или: «После войны мир делили неоднократно, уточняя рисунок границ, набросанный на Потсдамской конференции». Или: «Жить стало действительно лучше, чем при Сталине и Гитлере, только слепой может это отрицать». Или совсем уж «желаемое за действительное»: «Западный мир лопнул, как мыльный пузырь, — со всеми своими банками, дворцами, правами, кредитами, фальшивым декоративным искусством» (Кантор 2009: 111, 110, 71). Получается, автор нашумевшего «Учебника рисования» написал очередной учебник — на этот раз по новейшей истории, для людей весьма и весьма среднего уровня. Однако все это вовсе не входит в обязанности и специфику художественной литературы, путь читательского познания в которой открывается через образ, а не досужие умствования, за которыми нет правды художественного письма, образной логики, на самом деле единственно способной убеждать.

Такая логика присутствует, если судить «от противного», в сходном внешне по теме и типу героя (выброшенному из жизни ученому), но щемящем по духовно-социальному пафосу рассказе Владимира Кантора «Смерть пенсионера», опубликованном в 2008 г. и вошедшем в шорт-лист последней Бунинской премии.

Конечно, можно говорить о «бродячих» сюжетах и ситуациях, кочующих из произведения в произведение на протяжении не то чтобы лет, но столетий. Скажем, сходная ситуация умирания пенсионера с финальным переходом в мир иной по-своему осмысливается в рассказе нижегородского писателя Николая Изгоря (Салмина) «Права человека», вначале написанном в 2005 г., а завершеном в 2008 г. Примечательна и концовка этой истории, где перешедший в лучший мир Александр Алексеевич Алиманов как бы обретает статус литературного героя, занимая свое место в общем типологическом ряду: «Он стал проводить время с Акакием Акакиевичем Башмачкиным и Иваном Дмитричем

Червяковым. Вечный титулярный советник ничего не помнил о своей шинели, экзекутор давно забыл о своем чиновничестве, у Александра Алексеевича пропали все обиды, но в их отфильтрованных душах сохранилось валентное сродство, заставлявшее их купно перемещаться с места на место, как три бабочки, с каким-то общим томлением. Собственно говоря, никакого времени не было, как не было ни восходов солнца, ни заходов солнца, — вместо времени было ожидание, поиски еще кого-то. Может быть, еще одного маленького человека, о котором напишет еще один какой-нибудь писатель, лучше меня» (Изгорь, 2005: 11). Такая открытая с литературной точки зрения концовка вводит нас в интертекстуальное поле современной прозы, с ее внутренним диалогом со своими современниками и великими предшественниками. И это справедливо. Иное дело, как и с какой степенью художественности решается извечная тема «смерти Ивана Ильича», ради чего написано то или иное произведение об этом, что нового вносит в переосмысление темы тот или иной автор.

В случае с романом Максима Кантора 2009 г. сразу бросается в глаза, что тема больницы и ее разработка, вплоть до деталей, взята из повести его брата Владимира Кантора «Рождественская история, или Записки из полумертвого дома», опубликованной еще в 2002 г. в журнале «Октябрь». Только главный герой там не умирает, умирает его сосед. Можно заметить, что «В ту сторону» как бы развертывает оставшиеся «за текстом» интеллектуальные пласты «Смерти пенсионера», актуализация которых открыта для читателя. К примеру, из размышлений главного героя, ученого Павла Галахова: «Студенты ждали от него какого-нибудь решающего слова, но его отпугивали все прошедшие по мировой истории полубесмысленные революции и движения, убивавшие десятки миллионов за те слова, которые через двадцать лет уже всех смешали. А дети хотели действия, активизма. Или хотя бы нового учения. А своего слова, которое требовало бы развития, у него не бы-

ло. Были точные наблюдения, угадывающие анализ, но из этого системы не построишь» (Кантор, 2008: 131).

Итак, слово произнесенное есть ложь? Традиционно такие «лакуны умолчания» — один из интереснейших приемов изящной словесности, обеспечивающий ей долгую жизнь в меняющемся читательском сознании. Роман-учебник «В ту сторону», «произнесенные слова» на части своего текстового пространства менторски воспроизводящий, лишает читателя поисковой активности, вкладывая в него готовые выводы и суждения. Представим себе, если б каждое изображение героя-ученого сопровождалось авторами в виде приложения к литературному тексту, конспектами его «прочитанных» лекций, главами из его гипотетических книг...

В рассказе Владимира Кантора «Смерть пенсионера», который исследователи вводят в ряд классических образцов, логика развития художественного образа говорит сама за себя — состояние мира и цивилизации пропущено через судьбу и личность, т. е. через созданный писателем образ, а не условную фигуру (раньше таковую называли «рупор авторских идей»), что гораздо больше убеждает читателя, нежели «слова, слова, слова...». Через судьбу «маленького человека», умеющего не только страдать, но и любить чисто и светло, показано не только состояние нынешнего общества, но и общая судьба человека, чья брэнность и немощь преодолеваются силой духа, способностью временного существа к вечной любви. По сути, перед нами история именно любви, ее вечно молодого очарования, а не только старости, равнодушия, разочарованности. Об этом — просветленный, несмотря на трагизм, финал этой истории: «Его душа еще блуждала по Земле, сорок дней ей было предназначено скитаться здесь до ухода на небо. Он умер, но ни брат, ни сын не интересовались по-прежнему ни его жизнью, ни смертью... И Павел видел свои скудные похороны, видел, что ни брат, ни отец, ни сын на похороны его не пришли (...) Пришли...

несколько бывших сотрудников Галахова. Даши (возлюбленной героя, которая, как он думает, уехала в Америку и которую он безответно и безотчетно ждет на протяжении всего действия рассказа) не было. И Павел заглядывал в лицо всем пришедшим в безумной надежде, что вдруг обознался, вдруг она просто в другой одежде. Но не увидел. Душа как птица присела на одинокое дерево у могилы (...) А Даша так и не показалась здесь. И только спустя сорок дней он понял, почему она не пришла, осознал то, о чем не хотел думать весь последний год. Даша давно ждала его на небесах, где они и встретились, наконец» (Кантор, 2008: 136).

Получается, при разработке сходной темы мы получили совсем разные образцы литературного письма — собственно художественный и как бы внехудожественный, когда литературность всецело вытеснена аналитикой. И где же тогда литература, и где художественность?

Очевидно, один из краеугольных вопросов литературного дня — что такое «художественность»? Раньше было понятно: триединство Добра, Истины и Красоты. Но теперь, когда все смешалось в нашем общем Доме, спрашивается: а что нынешняя литература понимает под Добром, Истиной и Красотой? — этот вопрос, резко прозвучавший в недавней статье Валентина Распутина, поставлен им в идеологическом ракурсе.

Действительно, отказавшись от «идеологии» как литературоведческой категории, мы вместе с водой выплеснули и ребенка. Поясню: речь идет не об идеологии, навязываемой художнику нормативной эстетикой господствующего класса, как это было в эпоху соцреализма, либо экономическим диктатом — как в наше постсоветское время, а о той иерархической системе духовно-нравственных ценностей в произведениях писателя, которую Иннокентий Анненский называл «художественной идеологией», Ролан Барт «этосом языка», Мишель Фуко — «моралью формы».

Лично мне представляется, что подлинного художника без идеологии нет. Сама тема-

тика, отбор фактов, их подача, философское наполнение художественного приема, символика деталей, то, какие ценности ставятся во главу угла, — все это идеология, т. е. определенная иерархическая система ценностей, неотделимая в художественном произведении от его эстетики.

Что это значит на деле? А то, что предметом собственно художественной литературы всегда была и остается не пресловутая «действительность», а тающийся в ее недрах эстетический идеал, развертывающийся — в зависимости от специфики писательского дарования и избираемого им ракурса изображения — самыми разными гранями (эстетическими доминантами). От возвышенного и прекрасного до низменного и безобразного. Стоит понять эту простую истину, и все становится на свои места. Тогда ясно, что в критике и литературе нашей бытует не сформулированное словами, но стихийно усвоенное мнение, что «реализм» должен отражать только лишь отрицательные стороны — мол, тогда перед нами и есть исконная «правда жизни», а не ее приукрашенная сторона. В результате же получается новая, но печальная модификация, а точнее, искажение реализма — некий виртуальный реализм, как мы уже видели на примерах.

И вот думается, а чему мы можем верить и чему не верить в данном случае? Получается, что верить мы должны только логике художественного образа. В этом, в общем-то, и главная основа художественности и писательской правдивости. А что происходит, когда художник начинает манипулировать своими персонажами и отдельными фактами реальности? Наверное, тогда-то и возникает виртуальный реализм. Мне кажется, проблема виртуализации реализма — это жгучий вопрос нашего изменившегося времени. Потому что нередко в книге изображена обычная вроде бы жизнь, причем очень правдоподобно, а на поверку оказывается, что все это сконструировано, происходит на подмостках писательского «театра теней». Все это псевдореальность, причем самого разного толка и направленности. Я привела два дале-

ко не худших образца виртуальной прозы, проходящей по разряду «серьезной литературы», ставящей и решающей остросоциальные проблемы и т. п. Но есть и прямо противоположные образцы, однако того же виртуального «калибра». Вот в развлекательной литературе конструируется псевдореальность, слепленная с откровенно коммерческими целями, на потребу обывательским мечтам и грезам. Махровый пример — Татьяна Устинова, где обычные некрасивые толстые женщины похода встречают богатых красавцев и между делом покоряют их сердца, беспощадно заедая сие высокое действие огромными тортами на уютной вечерней кухне. Как отмечалось в одной из недавних дискуссий, сейчас такая псевдолитература «создает наиболее полную иллюзию иной реальности, дает возможность максимального отстранения от окружающей действительности. Но вся проблема в том, что этот мир, в который мне сейчас предлагается на время вселиться, меня не устраивает и не впечатляет. Слишком уж он нарочито картонный с декорациями эконом-класса и героями-манекенами, как малобюджетный голливудский фильм» (Беляков, Рудалев, 2001). Вот это и есть виртуальный реализм, как и было сказано. Тот реализм, в котором правды — лишь на грош, изъятый из без того дырявого кармана налогоплательщика.

Впрочем, тогда мы должны ставить вопрос об измельчании и однобокости нашего видения реальности, в которой на самом деле есть не только тьма, но и свет; не только уродство и тление, распад, но и красота, созидание, возрождение. И как важно для писателя эту светлую сторону тоже увидеть, раскрыть читателю. А то, получается, одна из «больных» наших проблем, несмотря на обращение нынешней прозы в «учебники истории» со смертного одра, — отсутствие живого чувства истории. Это проблема не только литературы, но и критики, литературоведения, которые не оперируют изменившимися понятиями, категориями, которые не улавливают, что некое новое их содержание порождено кардинально изме-

нившей на стыке веков картиной мира. Получается, самое трудное сейчас — найти, создать, отразить позитивную картину мира, которая не была бы сусальной подделкой, в которую бы верилось. Тем не менее без ее воссоздания, отражения нет и подлинной литературы, поскольку в ней нет правды жизни: ведь если б такого сбалансированного состояния мира, добра и зла в нем не существовало, то и мы не смогли бы выживать в этом мире. Значит, на самом деле равновесие сил в природе вещей реально существует — нашим «реалистам» следует лишь его найти!

Вот, к примеру, Захар Прилепин, один из тех немногих, кто это почувствовал, — этим и объясняется успех его прозы, впрочем, весьма еще неровной и невыдержанной (будем надеяться, что все у него впереди). Однако уже сейчас можно отметить удивительную легкость и прозрачность его парадоксального стиля (автор словно вступает в диалог с создателем поэтической формулы «невыносимая легкость бытия») — причем не только собственно стиля письма, но стиля художественного мышления в образах. Тончайшая, неуловимая материя жизни в его любовном изображении блаженства бытия физически ощутима, исполнена значительности, не уступая по своей онтологической силе зримым (и нередко подавляющим ее) земным формам. Впрочем, стиль его мышления в цикле «Грех» (замечу: это именно собрание новелл и эссе, а не роман, как провозглашает автор) — это традиционное для русской литературы, но здесь особенно обостренное, в рамках двухсот страниц, движение от хрупкой, дрожащей на зыбком ветру бытия идиллии — к ее неминуемому разрушению. Точнее, саморазрушению — несмотря на все усилия героев удержать равновесие и гармонию, эту естественную, как дыхание любви, счастливую легкость бытия...

Основное внимание нашей критики, должной по роду своей деятельности сосредоточиваться на образной системе произведения и литературного процесса в целом, сосредоточено на образе героя, типе челове-

ка — в этом ее сила (так как это наглядно) и слабость (так как это узкий подход). Замечено, что такое происходит даже у тех критиков, которые вопиют против «догмы героя», «требования героя» и пр. И это понятно: все же самый главный и самый доходчивый образ в произведении — именно образ героя (персонажа). Думается, секрет популярности того же Прилепина — в выборе героя: это ремарковско-хемингуэевский тип, это немножко поза, немного реминисценция, но за всем этим флером проглядываются и автобиографическая пронзительность, и тревожная судьба очередного «потерянного» в необъятных просторах России поколения. «Сквозной» герой цикла — и в этом его принципиальное отличие от многочисленных ельтшевых, татарниковых и пр. — остро чувствует свое счастье, такое простое наслаждение жить, любить, есть, пить, дышать, ходить... быть молодым. Это чувство сугубо идиллического героя. Как только это чувство уходит, идиллия разрушается. Потому автор — скажем, в цикле «Грех» — все время балансирует на грани: его герой, разворачиваясь разными гранями (социально-психологическими, профессиональными — от нищего журналиста до могильщика и солдата, эмоциональными — от любви до вражды и ненависти), проходит самые разные состояния: любви на грани смерти («Какой случится день недели»), родственных чувств на грани кровосмешения («Грех»), мужской дружбы на грани ненависти («Карлсон»), чувства общности на грани полного одиночества («Колеса»), противоборства с другими на грани самоуничтожения («Шесть сигарет и так далее»), семейного счастья на грани раскола («Ничего не будет»), детства на грани небытия («Белый квадрат»), чувства родины на грани беспамятства («Сержант»). Все это меты переходного состояния времени — недаром и весь цикл начинается с фиксации его движения, которое само по себе предстает как со-бытие. Время, по Прилепину, нерасторжимо связано с человеком, а сама жизнь, ее проживание предстает как со-бытие бытия. Потому значителен каждый

его миг и воплощение, несмотря на внешнюю малость и даже бессмысленность. «Дни были важными — каждый день. Ничего не происходило, но все было очень важным. Легкость и невесомость были настолько важными и полными, что из них можно было сбить огромные тяжелые перины» (Прилепин, 2007: 320).

Но потому и обрыв гармонии смертью, увечьем бесконечно утяжеляет массу матери, переводя ее в будничное измерение, — отсюда исчезновение выходных дней в сознании героев, замена меры безмерностью. «Счастья будет все больше и больше», — говорит героиня первого рассказа, предрекая исчезновение воскресенья и слом идиллии в последующих новеллах цикла (Прилепин, 2007: 47). Отказ героя от греха плоти в исполненной ярких ренессансных красок деревенской идиллии «Грех» лишь замедляет разрушение, но не спасает от слома идиллии: свидетельство тому — финальная фраза о неповторимости того лета, хотя герою кажется, что все еще впереди. И действительно — последующие рассказы-главы бросают его, все еще околдованного счастьем, на дно разверстой могилы, в окружении сотоварищей, по-шекспировски не унывающих могильщиков; потом — на городское дно с его полукриминальными притонами и вечным унижением человека от себе подобных. Хочется отметить, что, несмотря на неровность включенных в книгу глав-фрагментов, автору удалось нащупать нерв современности, пройти по трудноуловимой грани: из света в тень перелетая...

Однако дала ли наша литература в целом современного героя, сумела ли точно

уловить типологические изменения, рождения новых типов? Об этом — в следующей статье о современном литературном процессе.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ См. обстоятельный и интересный в целом обзор литературных итогов 2000-х, с которым я, однако, категорически не согласна в отдельных моментах, к которым и относится завышенная, на мой взгляд, оценка романа А. Иличевского (Данилкин, 2010).

² «Черты лица — наследие слабоумия, побужденного неистовыми усилиями ее матери, — с порога обеспечивали ей репутацию дурочки» (Иличевский, 2008: 71).

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Беляков, С., Рудалев, А. (2001) О размерах и значениях: разговор по душам // Литературная Россия. № 2/3.

Большакова, А. (2005) Литература, которую вы не знаете // Литературная газета. № 11.

Данилкин, А. (2010) Клудж [Электронный ресурс] // Новый мир. № 1. URL: http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2010/1/des11.html (дата обращения: 15.05.2010).

Изгорь, Н. (2005) Права человека [Электронный ресурс] // Проза.ру. URL: <http://www.proza.ru/2005/03/26-81> (дата обращения: 15.05.2010).

Иличевский, А. (2008) Матисс. М.

Кантор, В. (2008) Смерть пенсионера // Слово/Word. № 61; То же // Звезда. № 10.

Кантор, М. (2009) В ту сторону. М.

Прилепин, З. (2007) Грех. М.

Сенцин, Р. (2009) Елтышевы. М.