

# ПРОБЛЕМЫ ФИЛОЛОГИИ, КУЛЬТУРОЛОГИИ И ИСКУССТВОВЕДЕНИЯ

## Русская литература на перепутье: герой и метод

А. Ю. БОЛЬШАКОВА

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

*В статье рассматриваются основные тенденции современного литературного процесса, в том числе творчество ведущих представителей современной русской прозы с особым стилем письма — феноменологическим.*

*Ключевые слова: феноменологический стиль, художественный метод, постмодернизм, реализм, неомодернизм, типология героя, жанровые поиски.*

Рубеж веков поставил точку отсчета в осмыслении современного литературного процесса и его направлений. «Эпоха идеологического вакуума» (Кларк, 2002: 237), прикрывавшая модным термином «постмодернизм» разрушение ценностей предшествующих периодов, исчерпала себя. На первый план вышли литераторы, стремящиеся преодолеть разрыв, образовавшийся между СССР и Россией (как дореволюционной, так и сегодняшней), выразить в самом веществе литературы, в ее онтологических пластах феноменальность народной судьбы, осознание нацией своей русскости. Это прозаики В. Галактионова, В. Дегтев, Б. Евсеев, В. Казаков, Ю. Козлов, В. Личутин, Ю. Поляков, З. Прилепин и др.

Стиль их мышления можно обозначить как стиль мышления феноменологическими сущностями. К примеру, у Владимира Личутина это концепты национальной истории: «Раскол», духовное «Странничество», «Скитальчество», соотносимые с мифологемой «рай утраченный — рай обретенный». В романах и повестях Юрия Полякова основным типам героев — апофегисту и эскейперу — соответ-

ствуют два феномена национального менталитета: «апофегизм» (авторский неологизм, предполагающий наплевательское, циничное отношение к окружающему) и «эскейпизм» (духовное бегство от действительности, долга, обязанностей; самоизоляция от реальности). В произведениях Бориса Евсеева природа вещей, их чистые сущности раскрываются с помощью зооморфного кода: «белый сокол России», «баран» — это символы энергии самой жизни. У Веры Галактионовой также на равных с героями-людьми действуют «Любовь», «Система», «Свобода», «Раскол».

Но если новое качество прозы у большинства критиков не вызывает сомнений, то в поэзии сложилась иная ситуация. Стало ясно, что подлинное поэтическое слово обретается не манифестами и «желтыми кофтами», как сто лет назад в сходный период, не перформансами и записями отдельных строк на библиотечных карточках, но — в глубине происходящих событий, в тайниках души человеческой. В русской поэзии на рубеже веков еще работали крупнейшие поэты второй половины XX в., представлявшие самые разные тематические и стилистические направления:

Юрий Кузнецов, Николай Тряпкин, Глеб Горбовский, Олег Чухонцев, Василий Казанцев, Евгений Рейн, Игорь Шкляревский... Но уже чувствовалась потребность в совсем новом слове. Общая неудовлетворенность вылилась в 2004 г. в дискуссию на страницах «Литературной газеты» «Век новый. А поэзия?», и эта дискуссия зафиксировала не только разворот новейшей русской литературы к классической традиции.

Мы привыкли к тому, что поэзия всегда в авангарде литературного процесса, что именно она наиболее быстро и чутко реагирует на духовно-нравственные изменения в нашей жизни. Сегодня же главенствующие позиции занимают проза и публицистика. Можно и, конечно, нужно говорить об отдельных поэтических именах. К примеру, о Светлане Кековой, Ирине Семеновой, Всеволоде Емелине, Николае Зиновьеве, Евгении Семичеве, Владимире Бояринове, Владимире Берязеве, Светлане Сырневой, Сергее Соколкине, Владимире Нежданове... Но в целом стихи нынешних авторов обнаруживают усталость поэтических форм, отсутствие ярких открытий.

Один из показателей возможного возвращения литературы — пополнение рядов мыслящих критиков. Здесь в первую очередь следует выделить Владимира Бондаренко, Павла Басинского, Михаила Бойко, Юрия Павлова, Льва Данилкина, Льва Пирогова, Алексея Шорохова. Хотя примеры, которые по степени воздействия на читателей могли бы сравниться с критикой Белинского в XIX в. или Кожинова в XX в., привести трудно.

Вот знаковые произведения первого литературного десятилетия XXI в., точнее, произведения, оставившие след в восприятии читателя нового столетия: В. Распутин — повесть «Дочь Ивана, мать Ивана» (2003); В. Личутин — романы «Миледи Ротман» (1999–2001) и «Беглец из рая» (2005); Ю. Поляков — роман «Грибной царь» (2001–2005); В. Галактионова — роман «<sup>5</sup>/<sub>4</sub> накануне тишины» (2004); З. Прилепин — роман «Санька» (2006); Б. Евсеев — сборник рассказов «Узкая лента жизни» (2005); Ю. Козлов — роман «Реформатор» (1999–2001); В. Кантор — рассказ «Смерть пенсионера» (2008).

\* \* \*

«Что стало с нами после?» — вопрос Валентина Распутина в рассказе «Уроки французского», кажется, так и звучит в ряду классических вопросов XIX в.: «что делать?» и «кто виноват?» Но вслушаемся в этот вопрос — не вчитаемся, а вслушаемся — и мы уловим в нем совсем иное: «Что стало с нами после?» — ушло в сновидения, грезы, в область мифов и преданий о былом? Ведь главная особенность прозы Распутина — в поэтичности слова, которое в силу своей природы обращено прежде всего не к зрению, а к слуху. И это качество в прозе Распутина проявляется в соответствии с той эмпирической данностью, в которой живет автор — человек, не заставший ни Отечественной войны, ни коллективизации, ни царских времен, а мог услышать лишь их эхо. И сам стал эхом русского народа, эхом трагедии русского крестьянства.

Отсюда жесткий императив: «Живи и помни». Без памяти нет жизни, а без жизни нет памяти, нет того духовного мира, который составляет смысл нашей жизни. Этот императив («живи и помни») и этот вопрос («что стало с нами?» или «что стало с нами?») прослеживаются буквально во всех произведениях писателя, обретая пронзительное звучание в повести «Дочь Ивана, мать Ивана» (2003) о постсоветской жизни, где не сбылось запланированное «светлое прошлое» и рушатся многие национальные мифологемы.

Вынесенная в название повести идея родовой преемственности по мере развития сюжета обретает статус национальной, державной. Дочь Ивана, мать Ивана — это ведь сама Россия: на заданном названием эмблематическом уровне — двуглавый орел, точнее орлица, обращенная одновременно в разные стороны света. Одним ликом — в прошлое, которого «как будто и не было», но которое постоянно присутствует в размышлениях и поступках героев; другим — в насильственно обрубленное будущее. А что ж настоящее? Может, его тоже нет? И рынок, подмявший под себя заводские цеха, автобазу, где работал муж героини Анатолий (сфера трудовой деятельности); школу, где учились их дети (сфера воспитания и обра-

зования); милицию, прокуратуру, суд, приторговывающие «справедливостью» (сфера правопорядка), — вся эта искаженная действительность тоже всего лишь наваждение, сон? К сожалению, наваждение, но не сон.

Понятно, что автор не идеализирует прошлое — не случайно его героиня все-таки «убежала» из родной деревни (потом точно так же убежит из постсоветской школы ее дочь Светлана). Понятно и то, что будущее, несмотря на жизнеутверждающую вроде бы концовку повести, представляется писателю отнюдь не в розовом свете, скорее продолжением того же рынка, где по одну сторону прилавка властвуют новые господа, «сознающие свою силу», а по другую толпится «не понимающий, что с ним происходит» народ. Но столь же ясно и то, что пока из этого народа, из его «массово-добровольного рабства» будут выламываться такие люди, как Тамара Ивановна — главная героиня повести, ее сын Иван, справный мужик Демин, не растерявший себя в новых условиях, или честный служака закона следователь Николин, — Россия не иссякнет!

Кажется, их мало, очень мало таких людей, способных на решительный поступок. Да и сами они чувствуют себя порою песчинкой в немолчимых жерновах «судьбы и рока». Однако и «песчинка» способна разладить однажды заведенный механизм. Свидетельство тому — выстрел Тамары Ивановны. Можно, конечно, возразить: дескать, то — жест отчаяния. Но и у отчаявшегося человека тоже есть выбор: либо смириться с «помоечной философией» пресмыкательства, либо взбунтоваться. Главный вопрос повести Распутина — не о способности «песчинки» к бунту, а о готовности к осознанному действию. Неизбежность схватки не на жизнь, а на смерть нации, по своей природе неторгашеской, — с экспансией торгашества и насилия — для него очевидна. И тут возникает уже другой вопрос: на какие духовно-нравственные ценности может опереться в этой схватке русский народ?

«Говорящая» фамилия героини — Воротинова — вроде бы отсылает нас к уже изрядно поднадоевшему и замусоленному поиску «утраченных корней». Но разве понятия сове-

сти, стыда, чести, национального достоинства совсем исчезли из нашего общества? Если что и надо возрождать, то прежде всего мужскую ипостась народной души, мужское волевое начало, которое предполагает деловитость, хозяйственность, умение сказать непрошеному гостю «нет» и, конечно же, трезвую оценку нынешней ситуации, т. е. волевое знание.

Когда-то понятия Логоса (знания, идеи, духовного первоначала) и Слова были неразделимы. Пути возрождения народной души во всей ее полноте, по Распутину, таятся в самой природе русского Слова, немало засоренного, подвергнутого искусству «сдаться на милость иссуша заведенной жизни». И тем не менее «оно, это слово, сильнее гимна и флага, клятвы и обета... Есть оно — и все остальное есть, а нет — и нечем будет закрепить самые искренние порывы» («Дочь Ивана, мать Ивана»). Об этом, с убедительностью художественного бессознательного, в заключительной сцене повести свидетельствует маленькое речевое смещение, в мнимой малости которого заложено преодоление национального самоотчуждения, «чужества», «чуждости» («как бы обчужили русских», — печалются распутинские герои). Пострадавшая за дочь, но не сломленная «дочь Ивана» говорит неловко обнявшему ее мужу: «Что это ты меня как племянницу какую...» Но мы-то понимаем, что вернувшаяся из заключения героиня хотела сказать: «как пленницу»... (вот оно — эхо судьбы дочери). Маленькое речевое вкрапление — мя, меня — старинным слогом вытесняет ущербность «пленницы», разрывая невосполнимость утраты новым возвращением «обчуженных» русских к самим себе: воссоединением национальных связей как общеродовых.

Особое место в литературном процессе рубежа XX–XXI вв. занимает Владимир Личутин, соединивший художественные достижения поколения Валентина Распутина и Леонида Бородина с духовными исканиями прозаиков «новой волны». Каждое его произведение — а в 1990-х — 2000-х годах это исторический роман-эпопея «Раскол» (1984–1997), книга размышлений о русском народе «Душа неизъяснимая» (2000), роман о любви и метаморфозах национальной жизни «Миледи Рот-

ман» (1999–2001) и остросоциальный роман «Беглец из рая» (2005), автобиографическая повесть «Сон золотой» (2007) и лиричная «Река любви» (2010) — открывает нам неожиданный лик автора «Крылатой Серафимы» (1978) и «Любостая» (1987).

Писатель с удивительным певческим даром, он представляет собой совершенно самостоятельное явление в русской языковой культуре. Несмотря на известное сближение его творчества с «деревенской прозой», Личутина нельзя назвать «деревенщиком» в прямом смысле слова: на сельскую жизнь он все-таки смотрит глазами городского человека. С крестьянской ветвью в отечественной словесности его роднит не этнографический орнаментализм, а идея русскости, которую он отстаивал еще в эпоху «советской многонациональной». С другой стороны, рефлектирующий, погибающий от эгоцентрического мазохизма герой — признак совершенно другого письма, если иметь в виду, что в произведениях каждого литературного направления складывается своя, только ему присущая модель мира. Неслучайно в 1980-х Личутина причислили к «московской школе сорокалетних», куда входили А. Проханов, В. Маканин, А. Афанасьев, А. Ким и др. Однако и там он стоял особняком. В. Бондаренко точно определил его художественную доминанту — *память национального прошлого, «постранство души», «духовное странничество»* (Бондаренко, 1990: 79, 81, 83).

Подобно В. Астафьеву, Личутин пишет о *душе* — предмете трудноуловимом, но на поверку составляющем наше *национальное всё*: именно здесь и прежде всего здесь он обнаруживает себя оригинальным художником. Если «деревенщики» с опаской поглядывали на мистические свойства русской души, а представители новейшей русской прозы больше объективизируют собственные фантазии и переживания, то Личутин в архетипических безднах народных преданий и легенд ищет великую веру русского человека в чудо, уйти от которой — значит отказаться от своего национального «я».

Вероятно, поэтому многие критики пишут о приверженности Личутина классической тра-

диции. Это так и не так. Подлинное новаторство писателя — всегда в открытии (причем выстраданном, прочувствованном только им) своего героя. И когда мы говорим о той или иной традиции, желая возвыситься до нее писателя, надо помнить: без Пушкина не было бы Лариной и Онегина, без Тургенева — тургеневских барышень и Базарова, без Достоевского — Раскольников. Но можно сказать и иначе: без этих героев не было бы и самих писателей.

Вот и у Личутина, казалось бы, безусловно традиционалиста, неожиданно возникает эдакий фантом в разломах нынешнего межстолетья: «бывший» русский и «новый еврей» — Ванька Жуков из поморской деревни. Созданный изначально природой как сильная волевая личность, герой романа «Миледи Ротман» не обретает искомого им благоденствия ни на русском, ни на еврейском пути, обнажая общенациональный синдром неприкаянности, бездомности, как бы вытеснивший высокое «духовное странничество». На точно вылепленный автором образ-пастиш «героя нашего времени» падает ответ образа России... после России. Героя, в родословную которого входят и чеховский Ванька Жуков — неумелый письмописец, казалось бы, навеки исчезнувший во тьме российской забитости (но письмо-то его дошло до нас!); но и, в своем скрытом трагизме, — солженицынский (маршал) Жуков, герой российской истории во всех ее падениях и взлетах (рассказ «На краях»). Неожиданна и главная героиня романа, Россия, обратившаяся в... «миледи Ротман»: отнюдь не «уездную барышню», а ту, что бесшабашно отдает свою красу (а вместе с ней и судьбу) заезжему молодцу. Можно сказать, перед нами — совершенно новый абрис женской души России.

Очевидно, собственно личутинское — это проходящий сквозь все произведения тип маргинального героя, в расщепленном сознании которого и реализует себя во всей своей драматичности *феномен раскола*, вынесенный в заглавие одноименного личутинского романа. «Миледи Ротман» завершается гибелью *оступившегося* — на мираже болотного островка, на очарованном, заманивающем месте —

героя. Расщепление мира на бытие и небытие уносит и жизнь Фисы, жены «домашнего философа» из одноименной повести былых лет (1983). Дуализм внешнего и внутреннего, тайных помыслов и скудных реалий пронизывает судьбы персонажей в повестях «Белая горница» (1972), «Вдова Нюра» (1974), «Фармазон» (1979), проявляет себя в историях героев романа «Скитальцы» о России XIX в. (1974–1982). И этот стержень возводимого Личутиным русского мира позволяет показать диалектику русского пути: за расколом следует новый (пусть не всегда удачный) синтез и, затем, новое расщепление национальной судьбы, новое бегство из «рая»...

О том же и роман «Беглец из рая»: острополюемичный, новаторский и для самого автора, и для нынешнего литературного процесса. Время действия — переход от ельцинского к путинскому правлению (хотя политика дана лишь телевизионным фоном и через рефлексию героя). Это повествование о современном Обломове, ученом-психологе и бывшем ельцинском советнике, создавшем «новую Россию», но сбежавшем из Кремля и объявившем своего рода бойкот возникшей (не без его непосредственного участия) реальности. То отлеживаясь на диване в своей московской берлоге, то наезжая в мелеющую деревушку, герой весьма негативно оценивает творящееся вокруг. Эдакий нигилист с демократическим стажем и коробом исторических огрехов за плечами — в поисках вечных ценностей и спасительных идеалов. Но, с ужасом оглядевшись вокруг, он увидел «Россию, живущую по системе сбоев», олицетворение которой — телераёк с кукольными фигурками вождя и иже с ними, намертво замкнутыми в «ящике» псевдовремен.

Конечно, не стоит забывать, что все изображенное в этой книге показано глазами героя, *человека отрицающего*: повествование ведется от его «я», выносящего самые нелицеприятные оценки текущей политике, власти имущим, нынешней России и Западу, эмансипированным женщинам и безвольным мужчинам. Автором точно подмечено явление наших дней, к подлинной демократии никакого отношения не имеющее. Заметим, сам герой-психо-

лог — бывший строитель «рая на земле», и именно по его наводкам проводилась искусная манипуляция массовым сознанием с учетом извечного российского долготерпения, милосердия по отношению не к падшим, но к жирующим во власти.

Разочарование реформатора в плодах собственных усилий — следствие псевдодемократического нигилизма, безжалостно разрушившего прежнюю систему, но так и не создавшего ничего принципиально нового. Возникшая в результате химера — лишь звено в общей цепи исторических сбоев, которые изучает отошедший от дел профессор. По его логике новый сбой конца века закономерен — ведь создана еще одна «антисистема, отрицающая природу как мать родную». Исток нынешних российских неудач усматривается в прошлом стремительно раскрестьянившейся в XX в. России. И в этом автор солидарен со своим героем.

Писателю удалось уловить самые «болевы точки» современности. Это *раскол* национального самосознания (социальный, исторический, гендерный), *распад* (брака, семьи, социума), ситуация *утраты* (прошлого, былой стабильности, ценностей и идеалов). Мгновенное восстановление сельской (любовной) идиллии в конце романа дает герою (и читателю) зыбкую надежду: на продолжение жизни, возрождение цепи времен и просто человеческое счастье. Но все всегда обращается в свою противоположность. И бежит, убегает герой от бесчеловечных норм коррумпированного общества. Но от себя разве убежишь? И здесь «рая возвращенного» не предвидится.

В отечественной словесности издавна сложился тип писателя, мастерски владеющего самыми разными литературными жанрами и объединяющего в себе художника и общественного деятеля. Ярчайший пример последних лет — прозаик, публицист и драматург **Юрий Поляков**. Разрыв между словом и делом, мифом и логосом, русскостью и советскостью зафиксирован в его художественных мирах с беспощадностью, пожалуй, самых главных вопросов нынешнего и, возможно, будущих столетий.

Что такое советская цивилизация? Каковы причины ее распада? И что за ней — вырожде-

ние или возрождение нации, выстрадавшей право на достойную жизнь в восстанавливающейся державный статус России? Собственно, в ответах на эти вопросы и вырисовывается творческий лик писателя — внешне спокойный, ироничный и даже вызывающе ироничный. Но вчитаемся внимательней в его произведения — и мы увидим не только иронию.

Стиль мышления Ю. Полякова — удивительный сплав лирики, иронии и трагедии — отличается большей социальной зоркостью, большей заземленностью на реальной проблематике. Возможно, поэтому (по сравнению, скажем, с П. Крусановым или Ю. Козловым, или В. Казаковым с их увлеченностью «литературным фантастическим») он, показываясь читателю в любых ракурсах — от модернизма до постмодернизма (и даже на грани китча), — остается по преимуществу реалистом, хотя и не в традиционном смысле. Впрочем, отход от традиции при одновременном следовании ей и составляет парадокс новейшей русской прозы на гребне межстолетья: ее дерзкую попытку сказать свое незаемное слово, не играя со старыми формами в духе постмодернистских цитаций, но преломляя высокий канон о новую реальность, безмерно раздвигающую свои границы и наши представления о ней.

Тексты Ю. Полякова развертываются на двух сопряженных уровнях. Первый, доступный всем и каждому, — смело закрученная интрига, крепко «сбитый» сюжет, авантюрно-плутовские, любовные приключения и т. д. и т. п. Но есть и другой пласт, нередко вступающий с первым в «противочувствие» (Л. Выготский). Тогда сквозь внешне «низкое», обыденное, бытовое прорастает высокое: устремленное к Вечному, не подвластному каким-либо нравственным деформациям и социальным катаклизмам. *Женщина, которую ты любишь, и книга, которую пишешь, — что может быть главней?* — спрашивает себя и нас герой одного из лучших произведений Ю. Полякова. Действительно, что?

Первые повести Ю. Полякова «Сто дней до приказа» (1980), «ЧП районного масштаба» (1981), опубликованные после многолетних мытарств по цензурным инстанциям, вызвали общесоюзные дискуссии и в определенном

смысле стали предвестницами горбачевской перестройки. В них сквозь призму локальной ситуации рассматривалось *мироощущение человека советской цивилизации* в его внутреннем расколе на идеальное и реальное бытие. «Две эти жизни — реальная и воображаемая — кровно связаны», — говорит герой повести «Сто дней до приказа», и заведомая неправильность в одной из них (особенно в идеальной) ведет к слому всей Системы.

Другой полюс в типологии героев и персонажей писателя — фигура «властиителя» дум вовлеченных в политическое брожение масс. В повести «Апофегей» к фигуре БМП, главного носителя идеи апофегизма, сходится спектр раздумий автора-повествователя о судьбе России в переломные 1980–1990-е годы. Выведенный им тип, причем с весьма скудной родословной: Собакевич, Угрюм-Бурчеев, Самоглотов — это совершенно новый тип героя, порожденный утратой веры в институты господствующей идеологии во всех слоях общества.

Авторский неологизм *«апофегей»*, образованный из двух греческих слов-понятий — апофеоз и апогей, обнажает глубинные истоки (грядущей в повести но, увы, уже свершившейся в настоящем) цивилизационной катастрофы: обрубание национальных корней, подмену истинного патриотизма казенной любовью к «нашей социалистической родине».

О том же, но на материале уже наших дней и сатирическая повесть-памфлет «Демгородок» (1991–1993), название которой иронически расшифровывается как городок (страна) демоса (т. е. народа). Мотивы игры и заигрывания власти с народом, диалектика советского и национального в понятии «народ (нация)» претворяются в разных — то иронично-сказочных, то сатиричных (в духе щедринской истории о жителях города Глупова) — пластах фантастического повествования о перевороте псевдодемократического режима и построении неототалитаристского общества. Автор не скрывает, что строительство «Возрожденного Отечества» на костях «антинародного режима» не имеет никакого отношения к подлинному благоустройству *национальной жизни*.

В повести «Парижская любовь Кости Гуманкова» (1989–1991) историческое время и судьбы нации в глобальном мире преломлены через личные судьбы героев. Изначальный отсчет действия ведется с середины 1970-х: романтической, для советской интеллигенции, «эпохи всеобщего “асучивания”<sup>1</sup>». Затем рассказ о Франции и любви переносит нас в 1984 г. — самое начало перестройки, преддверие новых революционных иллюзий и новых разочарований. Игра темпоральными пластинами захватывает сферы сознаний автора, повествователя и героев.

В повести «Небо падших» (1997) и рассказе «Красный телефон» (1997), тоже затрагивающих проблему «русский (советский) человек на randevу с западной цивилизацией», предлагается несколько претворений извечной мечты об обретении рая на земле. Герои обоих произведений, «новые русские», удачливы и богаты, они не подлецы, не циники, энергичны и отважны и по нынешним канонам вполне могут составить счастье своим избранницам, однако любовью здесь называется страсть, сексуальное удовлетворение. Коллизия мечты и реальности подменяется альтернативой «секс и деньги». Но и в этой сфере самоутверждения все обстоит гораздо сложнее, чем может показаться на первый взгляд.

Предваряющий «Небо падших» эпиграф из «Манон Леско» А. Ф. Прево — истории о мучительной страсти, замешанной на деньгах, погоне за наслаждениями, шулерстве, риске, и о неизбежности конца — не только соотносит «Небо падших» с блистательным образцом переломного (для французской и русской культуры) XVIII в., когда философия гедонизма практически уравнила в глазах прекрасного пола мужскую отвагу с властью золота, но и включает поляковскую повесть в определенную традицию. Там и там — жизнь героя сломана страстью; там и там — любовь всегда права. Наконец, там и там — ореол неразгаданности героинь. Но есть и тьма различий. Героиня французского романиста использует мужчин, подчиняясь диктату мужской цивилизации. Героиня современного писателя — наоборот, бросает ей вызов. Хотя и нередко напоминает постсоветскую рабыню — жен-

щину, коленопреклоненную перед новым хозяином перевернутого мира.

Однако главными на настоящий момент произведениями Ю. Полякова можно назвать романы «Козленок в молоке» (1993–1995), «Замыслил я побег...» (1995–1999) и «Грибной царь» (2001–2005).

«Козленок в молоке», сюжет которого закручен на истории одной литературной мистификации, показывает, что в поляковской прозе мифы идеологические, национальные, гендерные, литературные вступают в конкурентные отношения, перетекая друг в друга, меняя плюс на минус и, наоборот, взаимоотторгая и утверждая парадоксальные, с обычной точки зрения смыслы. Так, реконструкция некоего литературного фантома в «Козленке» происходит в духе соцреалистического мифа, в центре которого — фундаментальная аксиома: идея создания «человека совершенного». Этой — увы, не решенной, не воплощенной в реальности — сверхзадаче великого «метода» и созвучна абсурдная, казалось бы, затея главного героя романа: дерзкого спорщика, обязавшегося сделать великого писателя из... первого встречного: создать миф без Логоса, без свободы слова.

В романе, названном пушкинской строкой «Замыслил я побег...», переломный исторический период в жизни страны отражен в судьбе одной (пост)советской семьи. Метания ее главы, в прошлом благоустроенного человека, но и после череды неудач обретающего свое местечко в банковской системе, отражают кризисность переходного времени. Ведущий двойную жизнь Олег Трудович Башмаков — то примиряющийся со своим семейным статусом, то пытающийся сбежать к очередной любовнице, — это модифицированный в новых обстоятельствах тип *человека уходящего, эскейтера* поневоле. *Эскейтизм* — ментальное бегство, уход в себя — представлен в романе как общества в состоянии социоисторического разрыва, слома былых норм и убеждений. Пронизывающий все романное действие «дух высоты» эскейперствующего, т. е. не решающегося жить настоящей жизнью, героя гротескно материализуется в финале. Цепляющийся за край бытия — над провалом своей жиз-

ни — герой-эскейпер сталкивается лицом к лицу с безногим инвалидом, зовущим Олега Трудовича в мир своего инобытия — величественной и пугающей реальности. В свете таких сопоставлений и смещений смыслов (маленький — не только физически, но и духовно, эскейпер — и вырастающий до небес инвалид-солдат) заданная названием романа планка пушкинского стиха — «Давно, усталый раб, замыслил я побег...» — воспринимается как не взятая героем высота.

Детективная интрига, в которую облечены философские раздумья Ю. Полякова в романе «Грибной царь» о гонящемся за шальной удачей предпринимателе Свирельникове, обнаруживает жанровые поиски современной серьезной прозы, ее разворот к сюжетности и увлекательности. В итоге создается насыщенная картина нашей действительности — с выходом на самые разные ее пласты, в широком социоисторическом, политическом, идеологическом контексте, захватывающем историю страны с революционно-сталинских времен до распада советской системы и образования постсоветского пространства.

В последние годы Ю. Поляков стремительно выдвинулся в ряд известных драматургов. Своими пьесами и инсценировками («Контрольный выстрел», «Халам-Бунду», «Хомо Эректус», «Демгородок», «Козленок в молоке», «Женщины без границ», «Грибной царь») в ведущих театрах страны и за рубежом он бросил своего рода вызов постмодернистским уверениям в том, что интерес к современной драматургии падает. Более того, наполняя постмодернистские модели (в частности, в пародирующих постмодернизм постановках «Козленка в молоке») злободневным содержанием, он сумел на практике доказать, что социально ориентированный реализм и модернизм способны привлечь зрителя больше, чем поп-культура.

Яркий публицист, активно участвующий в формировании национального сознания и гражданского общества, Ю. Поляков следует толстовскому принципу «Не могу молчать». Сборники его статей («От империи лжи к республике вранья», 1997; «Порнокрафия», 2004; «Зачем вы, мастера культуры?», 2005),

продолжающих традиции отечественной публицистики и вместе с тем демонстрирующих оригинальную систему авторских взглядов и идей, — всегда событие в общественной жизни.

Так, в движении современной словесности как духовно-сущностном на смену антигерою, еще недавно воспринимавшемуся как единственно возможному, на страницы нынешних книг приходит герой выстраданной мысли как главный «герой нашего времени». А ведь именно мысль, по Хайдеггеру, и дает бытию слово (Хайдеггер, 1993: 192).

На рубеже веков читательское и литературно-критическое внимание привлек прозаик **Борис Евсеев**. Если в раннем его рассказе «Орфейус» еще заметно стихийное освоение различных литературных традиций, представленных, в частности, именами Л. Андреева и Дж. Апдайка, то в «Николе Мокром» (1992) — рассказе о развернувшейся на глазах героя охоте на дезертира — и в последующих произведениях Евсеева властно заявляет о себе собственная ориентация на специфику слова как эстетического объекта. Художественные средства и приемы (метафоры, эпитеты, инверсия, гротеск, поэтическая этимология и т. п.) все чаще и целенаправленней используются им не в функции отклонения от «затертой» семантической или стилистической нормы, а в предметно-номинативной. Переносные значения словно бы обрубаются как излишние, чтобы дать простор самобытному, первоначальному — подлинному лику вещей в их очищенной от случайных связей сути.

Особенно ярко свойства стиля этого писателя, в ряду которых — парадоксальность образов, гротескность, овеществленность поэтического языка, непривычные сочетания реалистических и модернистских элементов, — проявились в сборнике «Баран» (2001), куда, кроме заглавного «Барана», вошли рассказы «Никола Мокрый», «Узкая лента жизни», «Кутум», «Садись. Пиши. Умри...», «Рот» и повесть «Юрод». Идею «Барана» и «Юрода» можно определить как поиск точки опоры в ситуации культурно-исторического или эпистемологического разрыва. Но если в «Баране» такой поиск можно обозначить как реак-



цию на еще не завершившееся самосвертывание человеческого в человеке, то в «Юроде» прозаик открывает тему «последних людей последних времен» (Г. Красников).

Проблеме возрождения России посвящено и одно из самых значительных произведений Евсеева — роман «Отреченные гимны» (2003). Завязку романа составляет попадание героя, правнука бывшего домовладельца и заводчика, из тихой провинции в кровавый октябрь 1993 г.: перед читателем встают картины осады Белого дома, «хаос стрельбы» в сцене расстрела мирных жителей. Однако в социоисторическое пространство романа вплетаются философско-фантастические, религиозно-теологические мотивы. Верхним и высшим, по замыслу автора, становится здесь сквозной сюжет о *мытарствах души*, видения которых возникают у «испытываемых» и записываются на пленку исследователями в некоей тайной лаборатории, отпочковавшейся от Минобороны и работающей под прикрытием деловой фирмы.

Взаимодействие нижних (разрыв исторической действительности) и верхних (испытания души и достижение желанного очищения, гармонии) пластов повествования и создает внутреннее напряжение романа. Сюжеты о мытарствах души, образуя самостоятельную линию, восходят к византийскому каноническому тексту «О мытарствах преподобной Феодоры» и представляют ряд картин-испытаний, посвященных преодолению того или иного из человеческих грехов. Так слагается единое повествование о земных и духовных мытарствах России в огне политических распрей, восходящее к движущей автором сверхидее — собирания распадающегося мироздания на высшей, не подвластной историческим катаклизмам основе, таящей в себе «словесную мелодию чудных и берегающих нашу душу и в небе и на земле ангельских песнопений: сиречь — гимнов».

Ретроспективная повесть Евсеева «Романтик» (2005) имеет подзаголовок: *некоторые особенности скрипичной техники*. Сквозь эту музыкальную призму автор смотрит на 1973 и 2003 гг., обнаруживая явления и события, от скрипичной техники весьма далекие. «Мы за-

блудились», — таков вывод автора. Он полагает, что именно в 1970-х были созданы предпосылки тех поражений и бед, тех «оранжевых» революций, которые обложили Россию по периметру, и которые вот-вот перекинутся на ее территорию. И все же в центре «Романтика» не политика, а любовь — к ближнему, к Родине.

Прозу Б. Евсеева последних лет отличают художественно-стилевые, жанровые эксперименты, направленные на преодоление сдерживающих рамок литературного канона, но парадоксальным образом и на развитие классической традиции. Так, в рассказе «Живорез» о батьке Махно и в цикле «Тайная власть имен» (прежде всего в рассказе «Борислав») Борис Евсеев делает шаг к смене функций жанра рассказа, уходя от его обычной эпизодичности, самозамкнутости в ограниченном числе героев. Новый тип рассказа-новеллы у Евсеева сочетает в себе напряженную событийность западной новеллы с традиционной лиричностью русского рассказа. В «Живорезе» сделана попытка представить жанровый сплав романа и рассказа, уже вмещающего в себя не только отдельный эпизод, но целую жизнь: сказать о всеобщем, но на сжатом текстовом пространстве. По сути, это нетрадиционное, казалось бы, начинание — отзвук забытой бунинской традиции: к примеру, в рассказе Бунина «Темные аллеи», вместившем в себя всю жизнь и судьбу героини, течение времени происходит в крайне убыстренном темпе, в стремительно развертывающемся повествовании.

Дискуссионным стал вопрос о типе художественного мышления этого прозаика. Так, Л. Аннинский, П. Николаев и А. Турков относят Б. Евсеева к последователям классического реализма; Л. Звонарева — гиперреализма; А. Бежин — орнаментального неореализма; И. Ростовцева — романтизма; С. Василенко зачисляет его в представители «нового реализма», взявшего многие приемы, которые наработал и модернизм, и постмодернизм; А. Большакова считает возможным говорить о формировании в творчестве Евсеева неомодернизма, глубоко христианского в своей онтологической сути. Безусловно, все эти точки зрения имеют право на существование,

так как раскрывают разные грани дарования писателя.

Наибольшей противоречивостью в определении творческого метода отличаются мнения критиков о произведениях **Веры Галактионовой**: «скифская проза», «дикие тексты», «архаический модернизм», «исконный реализм», «порочный, платоновский символизм», «деревенская проза», «русский модерн», «традиционализм в его развитии». Наиболее верным в отношении ее творчества представляется все же определение «русский неомодернизм» — новый, национальный модерн, вырастающий из традиций Н. Гоголя, Ф. Достоевского, Л. Леонова.

Самые значительные произведения В. Галактионовой: повесть-сказ «Большой крест» (2001), романы «На острове Буяне» (2003) и « $\frac{5}{4}$  накануне тишины» (2004), повесть «Спящие от печали» (2010). Однако можно заметить, что перед каждым этапным произведением писательница проводит публицистическую разработку темы. Так, «Большому кресту» предшествует «Тайна храма Христа Спасителя» — документальная повесть об исторических причинах раскола православия. Историю создания, разрушения и возрождения храма она прослеживает со времен никонианской церковной реформы, которую определяет как «грандиозный слом религиозно-психологического строя народной соборной единой души», в результате которого неизбежной стала братоубийственная революция 1917 г. Восстановление храма, согласно Галактионовой, символизирует возрождение русского человека в его православной сути.

Очевидна связь между романом «На острове Буяне» и очерком «Черная быль — Белая Русь». Сохранение жизни славянских народов в условиях всепроникающего радиоактивного воздействия — основная тема очерка о зараженных чернобыльских зонах, выживающих вопреки всему. Точно так же роман о глухом таежном поселке, держащем оборону от всех тех, кто несет будущим поколениям наркотики, всеразрушающую власть денег и разрушение душ, утверждает идею общенационального сопротивления болезням нынешней цивилизации.

Очерк «Народ, разделенный в доме своем», в котором Галактионова исследует механизмы разрушения советской цивилизации и определяет пути консолидации многонационального общества на постсоветском пространстве, явно подготавливает появление в ее романе « $\frac{5}{4}$  накануне тишины» героя нового типа. Электронщик Цахилганов (сын полковника из системы ГУЛАГа, обогатившийся на порнобизнесе) всеми силами стремится уйти от «несения креста» — от признания преступлений отцов перед своим народом. Постепенно, однако, происходит прозрение героя, чему способствуют все художественно-эстетические средства произведения.

« $\frac{5}{4}$  накануне тишины» Галактионовой можно назвать романом-поэмой или романом-симфонией. Последнее определение, по видимости, вступает в противоречие с вынесенным в заглавие джазовым размером. Но задумаемся, вслушаемся в движение авторской мысли — через смену звукообразов, изящную игру размерами, масштабами, «промежуточными состояниями природы» вещей. Главный герой, новый русский Цахилганов, погружен в «обжитой, немного печальный усложненный *симфоджаз* — музыкальный продукт приятной духовной дезориентации». Эта «приятная дезориентация» героя-гедониста сменяется резким авторским отрицанием «дикого африканского ритма» как «духовного наркотика». Из «*симфоджаза*» вытесняется, изживается — всей материей сверхнапряженного романного действия — облегченное начало: остается *симфония*, высокая полифония, слиянность разноликих голосов, которая и приводит к выделению философской доминанты в споре конкурирующих музыкальных стилей. Это древнее церковное песнопение, которым увлекается юная дочь героя, ненавидящая образ жизни отца, но вынужденная существовать в выстроенном им мире. В ее альтернативной реальности царствует слиянность как идеал духовной гармонии: «В русских древних церковных песнопениях соблюдался один такой неукоснительный завет, ну — на все века, в общем, завет такой был — исполнять их (т. е. стихири. — *Авт.*) одногласно. А не двоить и не троить. Ибо крамольное двух- и трехго-

лосье разобьет затем непременно и единство людей, а значит — и общую, неделимую силу народа!»

Слияние и противоборство стилей отвечает единой авторской цели: *воссоздать напряженные миры на грани распада* — противоборство неизжитого прошлого «страны мучеников и насильников», «страны принудительной святости» и расколотого настоящего, неясного будущего («завтра она станет страной принудительного всеобщего греха»). Отсюда и заданное названием романа состояние «накануне» — конца? апокалипсиса? или новой, неведомой гармонии? Романное напряжение несет в себе явные идеологические смыслы, пафос предупреждения: «Россия все время затыкала творческие вены своего народа страшными тромбами нужды! И ведь не от бедности. А так... И это *гигантское русское напряжение*, не находящее выхода при жизни, оно еще ударит по благополучным».

Рефрен, пронизывающий все повествовательное полотно, — «умирает Любовь», «пока жива Любовь»... Любовь здесь — и вечная жизненная категория, и имя женщины, жены главного героя. Все романное действие, неистовая рефлексия, поступки и воспоминания Цахилганова сосредоточены в едином — длящемся уже несколько лет — миге ожидания, бесконечного поддержания угасающей жизни в прикованной к больничной койке, смертельно больной жене.

Новаторство этой экспериментальной поэмы в прозе определяется не только нарочитой — до резкого неправдоподобия — контрастностью запечатленного здесь-бытия, но и отчетливым силовым смещением центра: в некую малую периферийную точку, которая оказывается — в онтологическом, экзистенциальном смысле — жизненно сущностной. Эта точка и есть место, где то умирает, то воскресает Любовь, где борется за жизнь заблудший герой нашего времени. Ведь, согласно геодезистам, именно туда, в больничный центр, смещается центр нынешней Евразии:

«Но вновь переместилось все во времени, и новые люди сообщили о новых подземных неведомых сдвигах, и все перемеряли и пересчитали —

*и — центр — Евразии — сошелся — на той — самой — точке — где — умирает — Любовь....»*

Роман, пронизанный такими специальными речевыми отступлениями, где игра со Словом обретает феноменологический смысл, высветившая философскую сущность Слова произносимого, — непрост для чтения, постижения. Цифровая символика, графическое выделение фраз и слов, раскрывающее их внутренне амбивалентный смысл (к примеру, «недалновидно» = «не — даль — но — видно»), сочетается со звукописью, ритмико-музыкальными дискурсами, образуя соцветия расчлененного, но единого бытия — бытия-как-оно-само-есть.

Открытием 2000-х стал **Захар Прилепин**, автор романов «Патологии» (2004), «Санька» (2006), цикла рассказов «Грех» (2007), романа-исследования из серии ЖЗЛ «Леонид Леонов. Игра его была огромна» (2010), а также сборников новелл, эссе, статей и интервью.

Очевидно, самое значительное произведение этого автора — «Санька»: роман о нынешней России и ее извечном революционном брожении, о молодом поколении людей, которых в этой жизни, кажется, не держит ничего, кроме «врожденного чувства собственного достоинства». Также в их кодекс «нормальных, неделимых пацанских понятий» вошло такое слово, как «Родина». Это все и решило. Объединившись в политическую организацию «Союз созидания», они выступают против социального неравенства и собственной выброшенности из замкнутого круга жизни, где все места распределены между богатыми, преуспевающими, хищными. «Гадкое, нечестное и неумное государство, умерщвлявшее слабых, давшее свободу подлым и пошлым, — отчего терпеть его? К чему жить в нем, ежеминутно предающим самое себя и каждого своего гражданина?» — вот круг вопросов, решению которых посвящает свою жизнь герой и его единомышленники.

Пространство романа насыщено сценами митингов и схваток с органами правопорядка, актами возмездия со стороны «союзников» и, под конец, изображением их отчаянной, но обреченной попытки взять власть в стране

в свои руки. Перед нами — *роман-предупреждение*, реконструирующий возможный взрыв накопившихся в обществе разрушительных сил. Хотя с этой точки зрения книга Прилепина, несмотря на всю ее злободневность, достаточно традиционна и, входя в литературную летопись роста революционных настроений в России, созвучна «Матери» М. Горького (истории сына-Павла, встающего на путь борьбы). А в протестной литературе 1990–2000-х — повести В. Распутина «Мать Ивана, дочь Ивана», где многие смысловые линии стягиваются к образу сына взбунтовавшейся Тамары Ивановны.

Сюжетный указатель на то — взаимоотношения Саши и его матери, однако в своей забитости и подавленности судьбой на Тамару Ивановну вовсе не похожей, — хотя сам характер этих отношений и образ формирующегося в охваченной протестными настроениями среде героя-сына напоминают горьковское решение. Метко схваченный *тип «героя нашего времени»* и есть главная авторская находка, спасающая от издержек традиционности и дающая имя роману о новом поколении. Санька — сын рано умершего философа и жертва духовной безотцовщины, бунтарь и верный соратник товарищей по партии (для него — «лучших людей на Земле»); движет им острое чувство родства с ближними и — поиск того, что хоть как-то может заполнить стылую пустоту разъятого, под сокрушительной стопой истории, мира. В этот поиск входит не только яростное сопротивление давлению бытия-без-бытия, но и чувства нежные: любовь к своей соратнице Яне, трогательные воспоминания деревенского детства, жалость к несчастной матери...

Впрочем, романное пространство расколото, безвозвратно поделено на светлое прошлое и сумрачное настоящее, стылый безрадостный город и вымирающую деревню — любовь и ненависть, наконец. Все эти контрастные сферы тяготеют к единому мировоззренческому центру: резкому, как яростный крик протеста, делению всего мира молодых бунтарей на «своих», которым верны, готовы отдать жизнь свою, и — «чужих», с которыми по законам чести следует вести неумолимую, жесткую

борьбу. Формы этой борьбы, как показывает сюжет романа, оставляют желать лучшего: скорее это средство хоть как-то заполнить существование, в котором обычные человеческие ценности — семья, работа, дом и пр. — словно не имеют значения. «Просто податься некуда», — формулирует свою позицию один из «союзников», с которым суждено будет разделить свою участь Саньке. Черда митингов и преследований, политических демаршей и бестолковых драк, актов протеста и ответных арестов и избиений завершается фарсовым нападением Яны на президента в театре. Перед нами — печальная пародия на покушение Каракозова: нынешняя карательница обливает неугодного главу государства... смесью из майонеза, кетчупа и пр. Ответные карательные акции властей и вызывают финальную попытку «союзников»...

Ключевые для понимания романа слова-концепты: «пустота» мира без человечности и духовного родства, без прошлого и будущего, «легкость» молодости и затеянной ею опасной игры, сменяющаяся «тяжестью» вынужденного насилия, а также знаковые частицы «без», «не» и пр. — создают смысловые линии, по которым проходит читательское восприятие. Сферу отрицания составляют и «говорящие» фамилии окружающих Саньку людей: *Безлетов*, *Негатив* и др. Итог отрицания — учиняемый бунтарями «праведный беспредел» в конце романа, определяющий его трагическое звучание. Тем не менее сама личность главного героя, предназначенного по строю души своей совсем для другой, нормальной жизни, задает и читательское сопротивление тотальному отрицанию, катарсически подводя к одной непреложной идее: «Россия *не* погибла»...

Цикл рассказов «Грех» представляет нам совсем другого, хоть всегда и похожего на самого себя, Прилепина — философа и художника, пытающегося запечатлеть тончайшую, неуловимую материю Жизни. Впрочем, как и в романе «Санька», стиль его мышления здесь — традиционное для русской литературы движение от хрупкой, дрожащей на зыбком ветру бытия идиллии — к ее неминуемому разрушению. Точнее, саморазрушению — не-

смотря на все усилия героев удержать равновесие и гармонию, эту естественную, как дыхание любви, легкость бытия...

Единство цикла «Грех» и его успех у читателя опять же жидутся на выборе героя: это ремарковско-хемингуэевский тип, немного поза, немного реминисценция, но за всем флером проглядываются и автобиографическая пронзительность, и тревога за судьбу очередного «потерянного» в необъятных просторах России поколения. «Сквозной» герой цикла остро чувствует свое счастье — такое простое наслаждение жить, любить, есть, пить, дышать, ходить... быть молодым. Отметим, что это — чувство сугубо идиллического героя. Как только оно уходит, идиллия разрушается. Потому автор в цикле 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 времени* — недаром и цикл начинается с фиксации его движения, которое само по себе предстает как событие. Время по Прилепину нерасторжимо связано с человеком, а сама жизнь, ее проживание есть *со-бытие бытия*. Потому значителен каждый его миг и воплощение, несмотря на внешнюю малость и кажущуюся бессмысленность. А неуловимая материя бытия обретает в субъектной сфере героя осязаемую данность, «физически» весомые, реальные формы. «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».

\* \* \*

Приведенные образцы современной прозы обнаруживают изменения, которые претерпел традиционный реализм в своем освоении новой исторической реальности. Очевидно, что реалистическому сознанию сейчас свойственны элементы ирреального, условного, субъектного — всего того, что «по правилам» относят к сфере модернистской и даже постмодернистской. Тем не менее различие между последними принципиально и велико. Если модернизм, прорываясь сквозь семиотические покровы к онтологическим началам Бытия, ищет — и находит! — за распадом традиционных форм духовные опоры существования человека в стремительно меняющемся мире и, таким образом, посредством творческой интуиции, творческого акта, прозревает в Истории и Трагедии высокий теологический смысл, то постмодернизм — принципиально атеистичен, точнее, а(тео)логичен (ведь атеизм тоже своего рода вероучение). Если первый художественной волей преобразует Хаос в Космос или по меньшей мере в катастрофических разломах угадывает упорядочивающую синергическую силу, ее целеполагающий смысл, то второй — лишь фиксирует в человеческом сознании утрату любой точки опоры — будь то Бог, законы природы или догмы марксизма-ленинизма. Как не без иронии заметил И. Хасан, постмодернисты, признавая распад чуть ли не за единственную имманентную миру данность (т. е. за своеобразную норму человеческого существования), вполне комфортно устроились в конституируемом ими хаосе и даже прониклись к нему «чувством комфортности» (Hassan, 1975: 59).

Пока еще трудно судить о путях развития литературы нового века, делать обнадеживающие (или пессимистические?) прогнозы. Но обозначить все усиливающуюся тенденцию к *встрече реализма и модернизма* в одном тексте, к перевоплощению первого вплоть до неузнаваемости и к стремительному развитию второго — необходимо уже сейчас. Впрочем, мысль о синтезе не нова, но до сих пор его четкие критерии хронологически замкнуты и увязаны с творчеством писателей прошлого (Булгаков, Замятин, Леонов, Катаев, Домбров-

ский). Сегодня мы можем говорить о формировании *неомодернизма*, черты которого ныне глубже и рельефней выражают то, что по привычке называют «художественной условностью», но на деле уже входит в само понятие «реальность», относится к авторскому освоению иррационального, онтологии души: не сухим рассудочным знанием, а творческой интуицией. Все это открывает новые возможности проникновения в «скрытую реальность»: сверхчувственную и сверхрациональную — первичную по своей сути — реальность России, русского человека в «сверхновом» мире сдвинутых ценностей недавнего прошлого и, будем надеяться, возвращаемых ценностей вечных. «Новый фокус веры и мира», в котором отказывает русской литературе К. Кларк (Кларк, 2002: 237), не есть привнесенная рафинированным умом догма. Скорее, необходимое усилие сердца и души — души тех, кто ищет и обретает себя в мире и мир в себе.

#### ПРИМЕЧАНИЕ

<sup>1</sup> Неологизм от аббревиатуры «АСУ» — «автоматическая система управления».

#### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Бондаренко, В. (1990) «Московская школа» или эпоха безвременья. М.: Столица.

Кларк, К. (2002) Советский роман: история как ритуал. Екатеринбург: Изд-во Уральского ун-та.

Хайдеггер, М. (1993) Время и бытие. Статьи и выступления. М.: Республика.

Hassan, I. (1975) *Paracriticism: Seven Speculations of the Times*. Urbana.

#### *RUSSIAN LITERATURE AT THE CROSSROADS: HERO AND METHOD*

A. Yu. Bolshakova

(The A. M. Gorky World Literature Institute of the Russian Academy of Sciences)

The article covers the main tendencies in contemporary literary process, including the oeuvre of the leading representatives of modern Russian prose with a specific style of writing — a phenomenological one.

Keywords: phenomenological style, artistic method, postmodernism, realism, neomodernism, the typology of hero, genre search.

#### *BIBLIOGRAPHY (TRANSLITERATION)*

Bondarenko, V. (1990) «Moskovskaia shkola» ili epokha bezvremen'ia. M.: Stolitsa.

Klark, K. (2002) *Sovetskii roman: istoriia kak ritual*. Ekaterinburg: Izd-vo Ural'skogo un-ta.

Khaidegger, M. (1993) *Vremia i bytie. Stat'i i vystupleniia*. M.: Respublika.

Hassan, I. (1975) *Paracriticism: Seven Speculations of the Times*. Urbana.

### Научная жизнь

**26 января 2013 г.** профессор кафедры истории Московского гуманитарного университета Ю. А. Васильев и докторант кафедры истории П. Ф. Алешкин, главный редактор общероссийского молодежного журнала «Наша молодежь» (успешно защитивший 20 декабря 2012 г. докторскую диссертацию в диссертационном совете по историческим наукам при МосГУ) получили литературно-философскую Карамзинскую премию («Карамзинский крест»).

«Карамзинский крест» вручается ежегодно Карамзинским клубом по решению жюри «за выдающиеся достижения в исторической литературе». Этой премией награждают «за произведения, отмеченные позитивным отношением к историческому прошлому и культуре России, уважением к русскому народу и осознанием великой роли христианства в судьбе нашей страны». Награда изготовлена в Германии по дизайн-проекту российских художников М. Тренихина и А. Сидельникова.

Карамзинской премией Ю. А. Васильев и П. Ф. Алешкин награждены за книгу «Крестьянские восстания в России в 1918–1922 гг.: От махновщины до антоновщины» (М.: Вече, 2012. 400 с.), вышедшей в серии «Военные тайны XX века».