

Ю. Б. Балашова, Н. С. Цветова

Русская литература

XX века:

история, художественная

идеология, поэтика

Учебное пособие



САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКИЙ
ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
УНИВЕРСИТЕТ



ВЫСШАЯ ШКОЛА
ЖУРНАЛИСТИКИ
И МАССОВЫХ
КОММУНИКАЦИЙ

Русская литература XX века:
история, художественная
идеология, поэтика

САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКИЙ
ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
УНИВЕРСИТЕТ

Институт «Высшая школа журналистики
и массовых коммуникаций»

Ю. Б. Балашова, Н. С. Цветова

Русская литература
XX века:
история, художественная
идеология, поэтика

Учебное пособие

САНКТ-ПЕТЕРБУРГ

2016

УДК 82.09(075.8)

ББК 83.3

Б20

*Печатается по решению Учебно-методической комиссии
и Редакционно-издательского совета
Института «Высшая школа журналистики
и массовых коммуникаций»
С.-Петербургского государственного университета*

Рецензенты:

д-р филол. наук *О. В. Богданова* (Ин-т филол исследований СПбГУ);
д-р филол. наук *Т. С. Царькова* (Ин-т русской литературы
(Пушкинский Дом) Российской Академии наук);
д-р филол. наук *Л. П. Громова* (СПбГУ)

Балашова Ю. Б., Цветова Н. С.

Б20 Русская литература XX века: история, художественная идеология, поэтика: Учеб. пособие. СПб.: Высш. шк. журн. и мас. коммуникаций, 2016. — 124 с.

Учебное пособие призвано сопровождать дисциплину «История русской литературы XX века». Оно ориентировано на студентов 1 и 2-го курсов коммуникативных специальностей, обучающихся главным образом по направлению «Журналистика». Предложенный в учебном пособии авторский подход основан на выделении двух основных доминант литературного текста: художественной идеологии и поэтики, взятых в широком историко-литературном контексте. В рамках обозначенного подхода предпринимается попытка рассмотрения литературных текстов как медиатекстов, созданных в разных поэтологических и мировоззренческих системах. Авторы обращаются к образцам индивидуальной и массовой поэтики, предлагают — с опорой на теорию литературы — конкретные методики анализа и интерпретации литературной реальности.

© Балашова Ю. Б., Цветова Н. С., 2016
© С.-Петербург. гос. ун-т; Ин-т «Высш. шк. журн.
и мас. коммуникаций», 2016

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение	6
Глава 1. Литература 1920–1930-х годов	9
1.1. Особенности литературного процесса 1920–1930-х годов	9
1.2. Общие черты поэтики литературы 1920–1930-х годов	14
1.2.1. Многообразие прозы 1920-х годов	15
1.2.2. Жанрово-тематические доминанты прозы и поэзии 1920–1930-х годов	17
1.3. Индивидуальная поэтика в 1920–1930-е годы (алгоритмы анализа) ..	22
1.3.1. Поэтика и метафизика повседневности в контексте творческой эволюции Михаила Зощенко	24
1.3.2. Мифопоэтика Андрея Платонова	31
1.3.3. Семантизация фонетико-морфологического строения поэтического текста (М. Цветаева)	34
1.3.4. Образное решение поэтической темы (Б. Пастернак)	37
1.3.5. Индивидуальный стиль в системе массовой поэзии (сборник «Стихи о метро», 1935)	40
Глава 2. Литература второй половины XX — начала XXI века	45
2.1. Литературная ситуация первого послевоенного десятилетия	45
2.2. Возвращение к традиции: «деревенщики», «городские» и «военные» прозаики	52
2.3. Миф о русском мире в повести Евгения Носова «Усвятские шлемоноscopy»	74
2.4. Онтология литературного постмодерна	96
2.5. Литературная ситуация начала XXI века	104
Приложение. Учебно-методические материалы по дисциплине	111

ВВЕДЕНИЕ

Курс «История русской литературы» для будущих журналистов чрезвычайно сложен. Первая причина — абсолютное несоответствие количества аудиторных часов, предусмотренных соответствующим образовательным стандартом, объему и дидактическим возможностям историко-литературного материала. Вторая причина связана со спецификой студенческой аудитории, которая под влиянием ряда обстоятельств считает эту дисциплину второстепенной, имеющей только косвенное отношение к осваиваемой специальности.

Перед авторами стояла цель создать учебное пособие, которое способствовало бы преодолению сложившейся ситуации и имеющихся предубеждений. На наш взгляд, это возможно только в том случае, если реализовать целый комплекс задач: уточнение, расширение, углубление представлений о логике и основных закономерностях эволюции национальной литературной традиции, а также об особенностях взаимовлияния социокультурной ситуации и литературного процесса¹, литературного контекста и творческой индивидуальности, о специфике воздействия соци-

¹Лидер культурно-исторической школы Ипполит Тэн писал в середине XIX века: «Литературное произведение — снимок с окружающих нравов и свидетельство известного состояния умов, необходимый источник информации для создания “истории нравственного развития”» (Тэн 1996).

альных и культурных факторов разных типов на литературную ситуацию, на эволюцию творческой личности.

Одновременно мы пытались расширить представления студентов о метаязыке науки о литературе в соотнесенности с терминологической базой дисциплин речеведческого цикла, с теорией и историей журналистики. Особое внимание уделялось совершенствованию навыков литературоведческого анализа художественного текста с использованием элементов лингвостилистического описания текста и аналитических подходов, основанных на сложившихся представлениях о мифопоэтике, поскольку мы исходим из убеждения, что базовую компоненту сознания составляет именно мифология. Соответственно, на всем протяжении истории человечества постоянно происходит ремифологизация. В общепринятом смысле миф — «вневременная модель человеческого мышления» (Э. Ф. Шафранская), обладающая эпохальными, этническими, социальными, гендерными характеристиками, это реанимация старого мифа, на основании которого человеческое мышление создает основу новых идеологий, «синкретическая колыбель различных видов культуры», философии и даже науки. По Е. М. Мелетинскому, мифологическое мышление невозможно обнаружить в чистом виде, но оно во всей полноте отражается в литературном тексте. Поскольку мифологизация — один из ключевых факторов современных мировых медиа, то знание механизмов созидания и понимание закономерностей функционирования литературных мифов — базовые компетенции современной творческой личности, творящей медийное пространство.

Выпускник-журналист должен отличаться образованностью в сфере гуманитарных наук, определяющей его способность оперативно разобраться в самых разных вопросах и областях. Для того чтобы этот навык не обернулся поверхностным подходом, изучение литературы, по нашему убеждению, должно быть направлено на углубление представления о мире. Студентам-журналистам, в отличие от студентов-филологов, важнее не столько обрисовать объемную и разнообразную картину литературного процесса разных периодов, сколько научить их правилам прочтения и понимания литературных текстов в их соотнесенности

с нелитературным рядом, дать соответствующий код — задача герменевтического порядка. Кроме того, остается актуальной технологическая проблема обучения студентов использованию результатов литературоведческого анализа художественного текста для овладения алгоритмами текстопорождения.

Литература и журналистика, на протяжении XVIII–XIX веков существовавшие как единый информационно-издательский процесс, на рубеже XIX–XX веков институционально расходятся. Однако в советское время литература функционально вновь сближается с журналистикой (в плане реализации общего идеологического задания, с использованием единых коммуникативных каналов). Этим определяются хронологические рамки события, охватывающие большую часть XX века и затрагивающее начало XXI века.

Понятно, что задачи стояли масштабные, поэтому разделы, посвященные разным историко-литературным этапам, методологически разнятся: при анализе художественных текстов, созданных до Великой Отечественной войны, преимущественное внимание уделялось поэтике, при характеристике послевоенной литературы — художественной идеологии. Такой ракурс рассмотрения дает возможность продемонстрировать аналитические подходы, ориентированные на постижение процесса созидания двух текстовых доминант — смысловой и формальной, формировать представление о родовой специфике поэтического и прозаического текстов.

Естественно, что в процессе освоения дисциплины целесообразна опора на гуманитарные знания, полученные в средней школе, — знания по литературе, русскому языку, истории, обществознанию, культурологии и пр.

ГЛАВА 1

Литература 1920–1930-х годов

1.1. ОСОБЕННОСТИ ЛИТЕРАТУРНОГО ПРОЦЕССА 1920–1930-х годов

Кардинальный слом общественно-политической формации, вызванный революцией 1917 года, в полной мере отразился на литературе. Постепенно государство полностью берет литературу под свой контроль. Никогда — ни до советского времени, ни после — литературе не отводилась настолько значимая роль в плане воспитания социума. В год образования СССР (1922) крупнейший критик Александр Константинович Воронский, затем идейный вдохновитель группы «Перевал», одним из первых ввел термин «советская литература». Главное назначение новой литературы заключалось в общественной пользе. Концептуальные основания выдвижения прагматического аспекта «литературного производства» в качестве абсолютно доминирующего были заложены в трудах В. И. Ленина, приписывавших культуре утилитарно-пропагандистское назначение. Фактически в советское время ставилась и решалась задача создания государственной литературы, нацеленной на выполнение государственного заказа. Такого рода установки периодически эксплицируются на разных витках истории (от идей Платона в диалоге «Государство» до новейших идеологических трендов).

Нижняя хронологическая граница рассматриваемого периода связана с 1917 годом несмотря на продолжающее влияние культуры модерна, остро ощущавшееся по крайней мере в первой половине 1920-х годов. Внутренняя граница приходится на

1924–1925 годы. Еще в 1922 году создается Главное управление по делам литературы и издательств (Главлит), центральный цензурный орган, контролировавший весь издательский процесс, включая выпуск художественной литературы и печатной прессы. Изначально его основная задача состояла в корректировке деятельности частных и кооперативных издательств, которые — по следам модернистской эпохи — были чрезвычайно активны в начале 1920-х годов. В 1925 году государственное регулирование литературы ужесточается. В это время была принята резолюция ЦК РКП(б) «О политике партии в области художественной литературы», декларировавшая необходимость внедрения социалистической идеологии в литературную сферу. Навязанная властью политика централизации и унификации литературного процесса создавала серьезную преграду для независимого литературного творчества, в том числе для существования многочисленных группировок и литературных объединений, столь типичных для первой половины 1920-х годов, во многом продолжавших традицию Серебряного века. Репрессивная политика в отношении общественных объединений (к ним относились и литературные) привела к их полному подчинению государству к 1930 году.

Между тем кружки как самоорганизованные (общественные) объединения выступают важнейшим индикатором интенсивности литературного процесса. На основе их функционирования можно судить о том, что литературный процесс в первой половине 1920-х годов развивался очень динамично, по пассионарному сценарию. Последний обусловлен конвергенцией мощнейшей инерции эпохи модерна и энергии эпохи социальных преобразований, создавшей новый культурно-исторический тип личности — советского человека (*homo soveticus*, по определению русского социально-философского романиста А. А. Зиновьева). В своей совокупности литературные объединения конца 1910-х — первой половины 1920-х годов не уступали неформальным творческим союзам Серебряного века ни по численности, ни по влиянию на динамичный литературный процесс. У литературных группировок обозначенного периода была своя — более или менее манифестируемая — платформа, они выпускали одно или несколько про-

фильных изданий (преимущественно альманахов), отражающих интересы группы в целом. В то же время их участники сотрудничали с различной по своей направленности прессой. «Деятельность этих объединений была своего рода “срединным полем” (по выражению М. О. Чудаковой), через которое осуществлялась связь с литературой предшествующего исторического периода. Чаще всего они предпочитали не оформлять официально своего существования, что, конечно, было уже отступлением от советских законов. По тому времени их деятельность расценивалась как своего рода внецензурная, не вполне легальная. <...> Эта процедура [официальной регистрации. — Ю. Б.] стала во второй половине 1920-х гг. обязательной для всех литературных объединений ...» (Из протоколов 1998, с. 245, 263).

Среди ведущих группировок первой половины 1920-х годов выделяются: «Пролеткульт», Всероссийский союз писателей, «Кузница», «Серапионовы братья», имажинисты, «Перевал», «ЛЕФ» (Левый фронт искусств), конструктивисты (см.: Белая 2004). Целый ряд групп представлял собой экспериментальные сообщества авангардной направленности: «ничеговоки» (аналог западноевропейских дадаистов, признающих бессмыслицу в качестве основного закона миропорядка), биокосмисты, сюжети-сты и др.

На фоне свойственной эпохе сильнейшей политизации в 1921 году на базе литературной студии при Доме искусств под патронажем А. М. Горького оформилась группа «Серапионовы братья», открыто провозглашавшая свою аполитичность. В «канонический» состав группы входили: прозаики Л. Лунц, Н. Никитин, М. Слонимский, М. Зощенко, И. Груздев, К. Федин, Вс. Иванов, поэты В. Каверин, Е. Полонская и Н. Тихонов (впоследствии известный советский поэт, стихи которого были ориентированы на прозу). О принципиальном требовании свободы творчества декларативно заявлял теоретик «серапионов» Лев Лунц, мотивируя обращение к Э. Т. А. Гофману именно «разностью» сподвижников по цеху: «Мы не школа, не направление, не студия подражания Гофману. <...> Мы назвали “Серапионовыми братьями”, потому что не хотим принуждения и скуки, не хотим, чтобы все

писали одинаково, хотя бы и в подражание Гофману. У каждого из нас свое лицо и свои литературные вкусы. <...> Но ведь и гофманские шесть братьев не близнецы, не солдатская шеренга по росту. <...> И теперь, когда фанатики-политиканы и подслеповатые критики справа и слева разжигают в нас рознь, бьют в наши идеологические расхождения и кричат: “Разойдитесь по партиям!” — мы не отвечаем им. <...> Мы не товарищи, а братья!» (Лунц 1994, с. 686–687, 689, 690).

Действием разнонаправленных тенденций (наследие предшествующей культурной эпохи, новое поколение писателей, пришедшее в литературу, унификаторская культурная политика государства) объясняются многослойность и семантический объем литературы 1920-х годов, одного из наиболее ярких и оригинальных периодов в истории отечественной литературы. Однако тенденция к огосударствлению постепенно набирала обороты, и в 1927 году, характеризуя текущую литературную ситуацию, крупнейший русский филолог, представитель формальной школы литературоведения Б. М. Эйхенбаум в авторитетном двухнедельном журнале марксистской критики «На литературном посту» писал: «Литературная эволюция, еще недавно так резко выступавшая в динамике форм и стилей, как бы прервалась, остановилась. Литературная борьба потеряла свой прежний специфический характер: не стало прежней чисто литературной полемики, нет отчетливых журнальных объединений, нет резко выраженных литературных школ, нет, наконец, руководящей критики и нет устойчивого читателя. Каждый пишет как будто за себя, а литературные группировки, если они и есть, образуются по каким-то “нелитературным” признакам — по признакам, которые можно назвать литературно-бытовыми. <...> Положение писателя приблизилось к положению ремесленника, работающего на заказ или служащего по найму, а между тем само понятие литературного “заказа” оставалось неопределенным или противоречило представлениям писателя о своих литературных обязанностях и правах» (цит. по: Эйхенбаум 1987, с. 429–430).

1930-е годы — уникальный период в истории отечественной литературы, поскольку это время небывалого подъема массовой

литературы, причем он был искусственно смоделирован, явился прямым следствием реализации социального заказа. Стремительно разрастаются производственные литературные объединения, непосредственно прикрепленные к тем или иным организациям. Такого рода объединения создавались на заводах, в воинских соединениях; так, например, широкую деятельность развернуло литературное объединение Красной армии и флота (ЛОКАФ). «“Золотой век” литкружков, — пишет известный исследователь советской литературы Е. Добренко, — совпал с эпохой культурной революции 1928–1931 годов — эпохой “призыва ударников в литературу” и модой на “творческую инициативу низов”. Кружки появляются всюду...» (Добренко 1999, с. 310).

В 1930 году была проведена беспрецедентная социокультурная акция. В это время наиболее массовые писательские организации — Российская ассоциация пролетарских писателей (РАПП) и Всероссийское общество крестьянских писателей (ВОКП) — приняли решение о призыве ударников труда в литературу. Литературная деятельность рабочих и колхозников, напоминавшая рабселькоровское движение (рабочие и сельские корреспонденты — представители широких масс), активно поддерживаемая государством, становится едва ли не обязательной, поскольку трактуется как неотъемлемая составляющая производственного процесса (см. об этом: Балашова 2011, с. 155–159).

Наиболее очевидный рубеж в рассматриваемом периоде 1920–1930-х годов определяется проведением в 1934 году Первого съезда советских писателей. На этом съезде происходит окончательное закрепление требования и принципов основного метода советской литературы и критики — социалистического реализма (соцреализма). 1932 год отмечен утверждением оргкомитета съезда и внедрением самого термина «социалистический реализм», инспирированного при участии Сталина. В уставе Союза соцреализм определялся как требование от художника правдивого, исторически конкретного изображения действительности в ее революционном развитии. Подчеркивалось, что это требование должно сочетаться с задачей идейной перделки и воспитания трудящихся в духе социализма (см., напр.: Между

молотом и наковальней 2011). Однако термин «соцреализм» так и остался «зашифрованным термином» по причине его крайней расплывчатости¹ (такая неопределенность упрощала действия репрессивного аппарата в отношении отступавших от догм).

1.2. ОБЩИЕ ЧЕРТЫ ПОЭТИКИ ЛИТЕРАТУРЫ 1920–1930-х годов

В филологии как одной из основополагающих научных дисциплин сложилась совокупность различных подходов к интерпретации литературной реальности. Прежде всего эту задачу решает такая литературоведческая дисциплина, как поэтика: «Поэтика — наука о системе средств выражения в литературном произведении, одна из старейших дисциплин литературоведения. <...> Обычно различают поэтика общая (теоретическая...), частная (или собственно описательная...) и историческая. <...> Целью поэтики является выделение и систематизация элементов текста, участвующих в формировании эстетического впечатления от произведения. В конечном счете в этом участвуют все элементы художественной речи, но в различной степени: например, в лирическом стихотворении малую роль играют элементы сюжета и большую — ритмика и фоника, а в повествовательной прозе — наоборот» (Литературный словарь 1987, с. 295).

Анализ художественного текста производится с опорой как на общую поэтику (направление, жанр, стиль эпохи), так и на индивидуальную поэтику / идиостиль, включающую контекст авторского цикла, сборника, направления. Принципиально важно выявлять характер взаимодействия с традицией, проследить интертекстуальные переключки, аллюзии и ассоциативные параллели. Остановимся сначала на типичном в структуре художественных текстов 1920–1930-х годов.

¹ Ср.: «Что же касается “социалистического реализма”, то это понятие не просто неточное, в нем двойная подмена: во-первых, не “реализм”, а типичный “классицизм”, во-вторых, не “социальный”, а “административный”» (Сергеев 1990).

1.2.1. Многообразие прозы 1920-х годов

В истории литературы чередуются периоды господства поэзии и прозы. По контрасту с поэтической эпохой начала века, 1920-е годы — ярко выраженная прозаическая эпоха. Попытаемся в общих чертах классифицировать прозу 1920-х.

В это время появился совершенно новый массовый читатель, которого привлекает прежде всего острый сюжет. Следовательно, предпринимаются попытки создать советскую сюжетную прозу. В этом контексте следует рассматривать заказ на «Красного Пинкертон» (вариант «бондианы» начала XX века) и ориентацию на Р. Стивенсона. Мариэтта Шагинян под псевдонимом Джим Доллар в 1924–1925 годах публикует агитационно-приключенческую трилогию «Месс-Менд» о борьбе рабочих мира за свои права. Живший в начале 1920-х за границей Илья Эренбург пишет авантюрно-плутовской роман, принесший ему европейскую известность, — «Необычайные похождения Хулио Хуренито и его учеников» (опубликован в Берлине в 1922 году, впоследствии запрещен в СССР), а также чекистский роман «Жизнь и гибель Николая Курбова» (1923, роман вызвал критику в журнале «На посту»). Между тем образцы сюжетной прозы, безусловно, связаны прежде всего с западноевропейской традицией. В декабре 1922 года на очередном собрании «серапионов» Л. Лунц выступил с программной речью «На запад!»: «Мы считаем, — провозглашал Лев Лунц, — что русская литература наших дней удивительно чинна, чопорна, однообразна. Нам разрешается писать рассказы, романы и нудные драмы, — в старом ли, в новом ли стиле, — но непременно бытовые и непременно на современные темы. Авантюрный роман есть явление вредное... <...> А мы полагаем, что наш гениальный патрон, творец невероятного и неправдоподобного, равен Толстому и Бальзаку; что Стивенсон, автор разбойничьих романов, — великий писатель; и что Дюма — классик, подобно Достоевскому» (Лунц 1994, с. 687–688). С теоретико-поэтологических позиций конструктивная роль массовой литературы заключается в разработке сюжетного повествования.

Развиваются усложненные формы нарратива. Во-первых, это орнаментальная проза, отличающаяся от классически понимаемой прозы внедрением приемов поэзии. Такого рода усложненный лирический нарратив культивировал Андрей Белый, вслед за ним — Евг. Замятин, А. Ремизов, Б. Пильняк и др. Во-вторых, активно используется жанрово-стилевая форма сказа, отсылающая к классической традиции, точнее к прозе Н. С. Лескова. Сказ — особая форма повествования, предполагающая опору рассказчика на чужую устную речь и воспроизводящая «живые речевые представления и речевые эмоции» (см.: Эйхенбаум 1986, с. 48). Мастером сказа был М. Зощенко. Серапионовский критик Илья Груздев в статье «Лицо и маска» писал: «...сейчас в русской литературе нет более насущного вопроса, как утверждение новых форм прозы, оскудевшей сейчас, может быть, накануне расцвета» (Серапионовы братья 1922, с. 236–237). Понимая под «лицом» непосредственную манеру повествования, прямое авторское высказывание (дневниковая запись), а под «маской» — различные приемы остранения (ирония, сказ), Груздев подходит к обоснованию общей специфики прозы «серапионов», тяготевших к построению сложной авторской позиции и выстраиванию динамичной сюжетной линии.

Актуальность художественной публицистики, документально-художественной прозы (non-fiction) вызвана теми потрясениями, которые происходят в стране («Несвоевременные мысли» М. Горького, печатавшиеся в 1917–1918 годах в петроградской газете «Новая жизнь»; запрещенные в СССР «Окаянные дни» И. Бунина). В начале 1920-х годов культурная и научная интеллигенция покидает Россию, исход оказался настолько масштабным, что получил название первой из трех больших волн русской эмиграции XX века. Представители первой волны эмиграции, осевшие главным образом в Париже, Берлине и Праге, ставили перед собой задачу сохранения культурной преемственности, в том числе реконструкцию русского Серебряного века.

Построение нового государства требовало создания собственной мифологии, легитимизирующей его сакральный и гражданский статус. Отсюда — заказ на «красного Льва Толстого», на

эпическое полотно. К числу наиболее известных романов-эпопей относятся трилогия «Хождение по мукам» (1922–1941) А. Н. Толстого, романы «Тихий Дон» (1928–1940) и «Поднятая целина» (1932–1959) М. А. Шолохова, роман «Жизнь Клима Самгина (Сорок лет)» (1925–1936) А. М. Горького, за первые две его части Горький был номинирован на Нобелевскую премию в 1928 году. В культурной памяти в качестве основного эпоса запечатлен роман «Тихий Дон», в наибольшей степени отражающий масштаб и противоречия эпохи.

Расцвет антиутопий в мировой литературе XX века объясняется реакцией на тоталитарные режимы, подавляющие индивидуальность. На переходных этапах жизни общества значение «изнаночной», смеховой культуры многократно возрастает. Она способствует отходу от прежних форм культурных практик, осознаваемых как устаревшие, и утверждению новых социокультурных форм. Общественная жизнь 1920-х и даже начала 1930-х годов была насыщена различными карнавальными по своему характеру акциями. Сюда можно отнести публичные суды над литературными героями, театрализованные акции обэриутов (наиболее известно их выступление 1927 года «Три левых часа»), карнавал книг. Соответственно, 1920-е годы отмечены расцветом советской сатиры. В различных сатирических жанрах пишут такие классики, как Вл. Маяковский, М. Булгаков, И. Ильф и Е. Петров, М. Зощенко.

1.2.2. Жанрово-тематические доминанты прозы и поэзии 1920–1930-х годов

Литература 1920-х годов демонстрирует чрезвычайное богатство жанрового репертуара: от мистерии, советской сказки, стилизованной под фольклорную, басни, эпиграммы до агитационных стихов и «воровских» новелл. Для этого периода характерно монтажное строение произведений, что позволило современникам говорить даже об особом «жанре монтажей» (см.: Рейсер 2000, с. 9–14). В литературоведении и искусствознании не сложилось единой точки зрения на проблему монтажа, завоевавшего популяр-

ность благодаря кинематографической практике и теоретическому осмыслению Сергея Эйзенштейна (см.: Монтаж 1988). Очевидно, что монтаж предполагает соединение (в технической терминологии и буквальном значении — сборку) некоторых дискретных составляющих, между которыми неизбежно возникают серьезные лакуны². На уровне поэтики произведения отчетливо выделяется сюжетный и языковой (стилистический) варианты монтажа. В такой, подчас бесфабульной, манере писал свои романы-отрывки Борис Пильняк («Голый год», 1922); прием монтажа использовал входивший некоторое время в «Перевал» Артем Веселый («Реки огненные», 1923); «кинематографично» строение прозы Леонида Добычина (судьба всех приведенных писателей трагически оборвалась вследствие сталинских репрессий и «разоблачений»).

Динамику жанрового репертуара отчетливо демонстрирует, прежде всего, массовая литература. Жанровые границы прозаических произведений 1920-х годов, рассчитанных на массового читателя, предстают размытыми. Именно с жанровыми поисками во многом был связан лозунг «учебы у классиков», выдвинутой РАППом³. Данную зависимость отмечал в специально посвященной проблемам жанра заметке «налитпостовский» критик Г. Горбачев: «С жанрами, с “формально-творческими” исканиями в пролетарской литературе дело обстоит чрезвычайно плохо. <...> Молодой писатель накопил несколько важных, но еще не поддающихся обобщению, тем более художественному, наблюдений. Он их тискает в роман или рассказ (часто с шаблонной, любовной интригой), разжижает все психологизмом и натуралистическими описаниями... <...> что прозвучало бы вполне уместно как описание конкретного факта» (Горбачев 1930, с. 207, 214–215). В качестве положительного примера достойного подражания классике критик упоминает сатирическую

² Ср. с определением монтажа: «Монтаж литературный есть сборник, составленный из отрывков художественного и иного текста, тематически объединенных» (Словарь 1974, с. 226).

³ РАПП — «Российская ассоциация пролетарских писателей», литературно-общественная организация, созданная в 1925 и ликвидированная в 1932 году. См. подробнее: Шешуков 2013.

повесть Л. Грабаря «Краснобожский летописец, или История второго города», интертекстуально ориентированную, соответственно, на «Историю одного города» М. Е. Салтыкова-Щедрина. Такие классики русской литературы, как Пушкин, Гоголь, Салтыков-Щедрин, Толстой, Чехов (но не в полной мере Достоевский с его психологическим методом), были официально признаны в советское время, а опора на их авторитет обеспечивала преемственность советской литературы.

С конца 1910-х годов для поэзии также характерна смена жанрового репертуара и, как следствие, комбинаторное строение на фоне общего тяготения к прозе. Приведем типичное для эпохи небольшое стихотворение на тот момент поэта-комсомольца, а в дальнейшем хорошо известного советского поэта Мих. Светлова:

Осень в кучи листья собирает
И кружит, кружит по одному...
Помню: о чистилище и рае
Говорил мне выцветший Талмуд.
Старый ребе говорил о мире,
Профиль старческий до боли был знаком...
А теперь мой ребе спекулирует
На базаре прелым табаком.
Тихо слушает седая синагога,
Как шагают по дорогам Октябри...
Видно, вздохами с навек умолкшим богом
Старая устала говорить.
Знаю я: отец усердно молится,
Замоля сыновние грехи...
Мне ж сверкающие крики комсомольца
Перелить в свинцовые стихи.

(Под знаком комсомола 1923, с. 57)

При достаточно четком композиционном членении развернутая элегическая экспозиция подготавливает балладный конфликт (баллада — популярный в это время лиро-эпический жанр), который разрешается типично риторической (лозунго-

вой) концовкой. Смещение жанровых структур поддерживается и стилистически жаргоном агитационного комсомольского стихотворения-призыва, влияющим на произвольный характер словоупотребления.

Общая тенденция к бытовизации и натурализации проникла в литературу не только вследствие выстраивания альтернативной по отношению к модернистской поэтики, но и как результат влияния факторов внешнего порядка (Гражданская война, разруха, коллективизация, индустриализация). В соединении с госзаказом все это привело к трансформации собственно литературного дискурса в литературно-публицистический на рубеже 1920–1930-х годов. Известный пролетарский поэт В. Александровский возвещал:

Я стихами по горло сыт,
Очертели мне «лунные ночи»,
Пусть болотом всосет меня быт,
Быт крестьянина и рабочего.

(Литературно-художественный 1924, с. 71)

К рубежу 1920–1930-х годов соотношение поэзии и прозы выравнивается, и в 1930-е годы стихи начинают преобладать, поскольку непрофессиональные писатели тяготеют прежде всего к стихотворному творчеству. Тем не менее стихотворный материал испытывает сильное влияние прозаического. В результате рождается феномен советской публицистической поэзии. В 1925 году известный критик В. Полянский в вводной статье к известной поэтической антологии отмечал, что «партбилет, карточка на головной убор, рабфаковец, комсомолец, учеба, клуб, октябрины и т.д., словом, вся жизнь со всеми ее революционными буднями стала предметом поэзии» (цит. по: Ежов, Шамурин 1991, с. 16). Примечательно, что критик употреблял «слово поэзия в кавычках, так как оно берется нами в силу установившейся традиции вместо слова “стихотворение”, что, конечно, не верно» (там же). Как следствие, в стихах доминировало тематическое задание, как правило, чаще соотносимое с производственной тематикой.

«Основное настроение этой поэзии, — по словам исследователя <...> можно обозначить, пользуясь выражением критика того времени [А. Селивановского. — Ю. Б.], как “пафос освоения” ...» (Ермилова 1978, с. 331).

С 1930-х годов среди больших прозаических жанровых форм лидирующее положение безраздельно принадлежит роману; среди малых — различным очеркам (производственным / фабричным, колхозным / деревенским и даже стихотворным). Очерк осознается как «...*синкретический* вид художественной литературы, то есть такой вид литературы, который исследования, публицистику, логические выводы дает в художественной форме. А что значит давать публицистику в художественной форме? Это значит, что очерк не только должен убеждать — что делает публицистическая статья — не только описывать, не только объяснять, но очерк должен также и художественно *показывать* — эмоционально заражать читателя. Очерк может и должен *ставить и разрешать* политические проблемы текущего времени. В этом насыщении художественного показа публицистикой и состоит специфическая особенность очерка» (Жига 1931, с. 109). В 1930-х годах сами жанровые обозначения — рассказ, очерк, повесть — выступают как вполне взаимозаменяемые, поскольку их роднит общая документальная основа. К рассказу все чаще присоединяются фактографические подзаголовки, например: «из дневника», «из записок», «из записной книжки». Иными словами, очерковый жанр в свернутом виде отражает особый статус литературы соцреализма как одного из ведущих социальных институтов.

Литературная публицистика выдвигает новый тип героя: «герои большевистских темпов», «знатные люди Страны Советов», наконец, «женщины на фронтах пятилетки». Все эти персонажи приравнены к «Патриотам. Сборник рассказов, очерков и заметок о героизме советских граждан, о преданности нашей родине, об охране социалистической собственности» (М., 1937). Таким образом, налицо жанрово-тематическая специализация и сопряженный с нею общий документально-публицистический характер литературного процесса 1930-х годов, что вступает в противоречие с

условностью и ostrанением как основополагающими свойствами литературы, представляющей собой особый вид искусства.

На этапе соцреализма происходит подмена индивидуального социальным, в сфере культуры это явление получило название советского классицизма. «Соцреализму свойственны, — писал еще на рубеже 1990-х годов критик Е. Сергеев, — строгая иерархия жанров (ода ценится неизмеримо выше сатиры и уж тем более выше интимной лирики); строгая тематическая иерархия (явное предпочтение отдается изображению событий государственной значимости, производственной тематике, а событийность личной жизни расценивается как “бытовизм” и “мелкотемье”); конфликт между долгом и чувством, где долг неизменно берет верх; одномерность характеров персонажей, которые являются рупорами идей..., единство действия (например, процесс сплочения коллектива вокруг нового руководителя); зачастую и единство места (стройка — так стройка, завод — так завод, колхоз — так колхоз, и никаких отлучек). Но ведь все это отличительные черты классицизма» (Сергеев 1988, с. 21). В литературе и кино 1930-х годов отчетливо складывается расхожее амплуа классового врага-вредителя, имеющего соответствующую отталкивающую внешность и говорящего «низким штилем».

Организация литературного процесса проводилась государством с учетом установки на общедоступность идеологически правильных произведений. Они издавались огромными тиражами, инсценировались, транслировались на радио. Обратная сторона — табуирование «вредных» текстов и репрессии в отношении их авторов. Таким образом, в 1930-е годы складывается противоречивая ситуация: с одной стороны, стимулируется литературный труд, с другой — творческая индивидуальность подвергается мощнейшему отрицанию.

1.3. ИНДИВИДУАЛЬНАЯ ПОЭТИКА В 1920–1930-Е ГОДЫ (АЛГОРИТМЫ АНАЛИЗА)

Анализ художественного произведения — сложный и тонкий процесс. Анализируя прозаическое произведение, необходимо обращать внимание на следующие структурные единицы:

- Сюжетное строение художественного текста;
- Фабула и сюжет. Компоненты сюжета. Система мотивов. Конфликт;
- Композиция художественного произведения. Элементы композиции. Архитектоника. Хронотоп (букв.: время — пространство);
- Тема и идея произведения;
- Система персонажей. Соотношение: автор — повествователь — герой;
- Художественный образ и символ;
- Язык и стиль художественного произведения;
- Художественный смысл произведения (подробнее см.: Томашевский 1996).

При этом все уровни текста взаимосвязаны между собой и должны выводить на художественный смысл.

Для адекватного понимания поэтического произведения в особенности требуется владение навыками его анализа. Повышенная образность, суггестивность, маркирующая поэтическое искусство, позволяют в нескольких строках сказать о том, что требует не одну страницу для изложения в нестихотворных жанрах.

Анализируя поэтическое произведение, необходимо обращать внимание не только на универсальные поэтологические категории, но и на собственно стиховые элементы:

- Распределение звукового материала (фоника). Ритмический рисунок. Строфика, рифма. Система повторов и параллелизма. Мелодика стиха;
- Поэтическая семантика, тропы;
- Поэтическая лексика. Поэтический синтаксис;
- Лирический сюжет и композиция (подробнее см.: Лотман 1999);
- Анализ строится на основе выявления формообразующей доминанты, которая позволяет обнаружить механизм смыслопорождения.

Позволим себе в общих чертах, схематично обозначить воплощение художественной идеологии в материи произведения. В следующих разделах рассматривается творческий метод ряда

крупнейших прозаиков и поэтов эпохи, неизменно входящих в различные shortlist лучших писателей XX века. Речь идет о яркой творческой индивидуальности Михаила Зощенко и Андрея Платонова, а также поэтов «вне направлений» — Марины Цветаевой и Бориса Пастернака. Нас будут интересовать образцы индивидуальной поэтики в условиях господства официальной литературы.

1.3.1. Поэтика и метафизика повседневности в контексте творческой эволюции Михаила Зощенко

Та беспрецедентно массовая аудитория, которая появилась в Советской России и в отношении которой ставилась государственной важности задача вовлечения в культурное поле, требовала своих форм публичной репрезентации. Ее голосом в 1920–1930-е годы суждено было стать Михаилу Зощенко.

В 1920-е — начале 1930-х годов писательская судьба Зощенко складывалась необычайно удачно. Всенародная слава и любовь сочетались с официальным признанием в качестве ведущего сатирика новой советской литературы. Знаковым событием явился и переезд Зощенко в 1934 году в знаменитую «писательскую надстройку» по адресу: канал Грибоедова, 9. Рассказы Зощенко разошлись на цитаты, звучали с эстрады и по радио; его читали в трамваях, в пивных, на заводах. Зощенко оказался и до сих пор остается очень медийным писателем. Сатирические журналы «Смехач», «Дрезина», «Красный ворон», «Бутозер», «Бегемот», «Лапоть», «Чудак», «Прожектор», «Ревизор», «Пушка» боролись за право публиковать его рассказы и фельетоны. Зощенко печатался под многочисленными псевдонимами (всего их насчитывается более двадцати), один за другим выходили сборники его рассказов. Сам писатель связывал свой успех с выполнением социального заказа, призванного формировать истинно пролетарского писателя и читателя.

Рассказы Зощенко оказались востребованы и массовой публикой, и элитарным читателем, они отвечали требованиям времени. Неискушенный читатель воспринимал внешний комизм, инверсию клишированных форм и сюжетные перипетии зощенковских рассказов. Однако при всей массовости и увлекательно-

сти рассказы Зоценко имеют «второй сюжет». Непрофессиональный герой-рассказчик — обыватель, представитель низов, со специфичной психологией и речевым поведением, проговариваясь, разоблачает себя. Его оговорки раскрывают неприглядный смысл рассказываемой истории. Так, в рассказе «Мещанский уклон» (1926) главный герой Василий Тарасович Растопыркин, «маляр... чистый пролетарий, беспартийный черт знает с какого года» (Зоценко 1986, т. 1, с. 360), противопоставлен «мещански настроенным пассажирам» (там же). Внутренний сюжет восстанавливается через оговорку рассказчика: он никак не может решить, что именно послужило поводом для конфликта, костюм Растопыркина или же стремянка:

«Конечно, слов нет, стремянка не была сплошной чистоты — не блестела. И в ведрышко — раз в нем краска — нельзя свои полты окутать. И которая дама сунула туда руку — сама, дьявол ее задави, виновата. Не суй руки в чужие предметы!

Но это все так, с этим мы не спорим: может, Василий Тарасович, действительно верно, не по закону поступил, что со стремянкой ехал. Речь не об этом. Речь — о костюме. Нэпманы, сидящие в трамвае, решительно взбунтовались как раз именно насчет костюма» (там же, с. 361).

В концовке рассказа указана альтернативная причина: «Со стремянкой уж и в вагоне проехать нельзя! До чего докатились!» (там же, с. 362). Иными словами, именно герой, вопреки откровенно сочувствующей риторике рассказчика, но в полном соответствии с риторикой рассказывания, оказывается сам виноват в оскорбительных, по мнению все того же рассказчика, последствиях: Растопыркина «выживают» из трамвая. Объективный сюжетный план рассказываемой истории не равен ее субъективному, риторическому плану.

Механизм переноса вины, свойственный героям зоценковских рассказов, выступает в культуре источником трагического. Именно в этом смысле Зоценко ломает канонизированную схему юмористического рассказа. Сам писатель в конце 1920-х годов скажет о своих рассказах: «...это построено на ужасе...» (цит. по:

Слонимский 1995, с. 101). Даже поведенческая манера Зощенко вступала в противоречие с привычным амплу писателя-юмориста. По ироничному замечанию И. Ильфа и Е. Петрова, «он даже теперь обижается, когда ему говорят, что он опять написал смешное. Ему теперь надо говорить так: “Вы, Михаил Михайлович, по своему трагическому дарованию просто Великий Инквизитор”» (Ильф, Петров 1989, с. 323).

В творческой практике Зощенко принципиально не делал различий между «высокой» и «низкой» литературой. С самого начала творческого пути Зощенко выступал не только как писатель, но и как журналист. Значительное место в творчестве Зощенко занимают фельетоны, представляющие собой художественно-публицистический отклик на реальные происшествия. В 1928 году Зощенко выпускает уникальную в своем роде книгу «Письма к писателю», представляющую собой документ массового сознания эпохи. Не менее оригинален шуточный альбом «Веселые проекты (Тридцать счастливых идей)», иллюстрированный Н. Радловым и являющийся ничем иным, как комиксами.

Зощенко сознательно конструировал собственные литературные и литературно-публицистические произведения как медиатексты, имеющие обратную связь с аудиторией. В высшей степени примечательно, что решающую роль в построении медиатекста писателя он отводил теме.

«Собственно, имеется три основных вопроса: 1) язык, 2) тематика и 3) форма. <...>

Особенность нашей советской тематики именно в том, что эта тематика увязана с идеей социалистического реализма.

И хотя о социалистическом реализме многое говорилось, но эта блестящая формула все же до сих пор не в достаточной степени определена.

По-моему, социалистический реализм есть такой метод реалистического письма, при котором особую роль играет тема произведения, то есть это есть не только правдивое реалистическое изображение действительности, а это есть, кроме того, еще воля автора, целеустремленность автора, который своим произведением вовлекает читателя в круг социалистических идей. <...>

Вот как я понимаю социалистический реализм.

Он упирается прежде всего в тематику. И, стало быть, выбор темы — одно из наиболее важных, если не самое важное в нашем произведении» (Зощенко [б.г.]).

«Сентиментальные повести» и примыкающая к ним повесть «Мишель Синягин» знаменуют следующий этап творческой эволюции Зощенко (конец 1920-х — начало 1930-х годов). Для повестей характерно опредмечивание центрального конфликта, как это происходило и в рассказах, а также особые сюжетные связи. В «Сентиментальных повестях» сюжетной мотивировкой выступает слово как таковое; иными словами, языковые сдвиги, метафоры получают реализацию в событии.

Герою повести «О чем пел соловей» Былинкину «сосватали... комнату» (Зощенко 1986, т. 2, с. 111), определив тем самым его собственное сватовство — основное сюжетобразующее событие. Целью жизни героини, согласно уверениям ее матери, является игра на рояле. Сам рояль выступает предпосылкой неразвернутого конфликта. Заместителем рояля, причиной неразрешимого центрального конфликта и общей для героев целью жизни оказывается комод, что подкрепляется подменой языковых формул на аналогичных позициях: «план жизни» / «план комнат». Слово поворачивается то своей метафорической, то предметной, то символической стороной; игра на пересечении понятий приводит к окончательному замещению, опредмечиванию.

Характер конфликта также обусловлен тем смыслом, который приписывают вещам герои Зощенко. Владелица комода, мамаша Рундукова (рундук — большой ларь с поднимающейся крышкой, имя героини оказывается говорящим), разбуженная среди ночи требующим комод Былинкиным, мгновенно указывает на возраст комода как на аргумент в споре, кому будет принадлежать комод. Не менее веским, по ее мнению, аргументом оказывается сознательное нежелание воздействовать на вещь, приравненное к невозможности такого воздействия: «С трудом понимая, что от нее нужно, старуха принялась говорить, что комод этот пятьдесят один год стоит на своем месте и на пятьдесят втором году она не намерена перетаскивать его в разные стороны и разбрасывать

его налево и направо. И что комоды она не сама делает. И что поздно ей на старости лет обучаться столярному ремеслу. Пора бы это понять и не обижать старуху» (там же, с. 120). Учитывая особый статус слова в повестях, данное высказывание явно не следует считать только риторическим. Вещь приобретает онтологический смысл, который довлеет над ее функциональным, прагматическим назначением.

Так, в рассказе «Утонувший домик» (1925) жильцы дома перевесили табличку, обозначающую уровень воды во время наводнения, на второй этаж, поскольку «хулиганы сильно балуют» (там же, т. 1, с. 319). Бытийственность вещи подкреплена стремлением героев придать ей особую зрительную воплощенность: «Это абсолютное мещанство, — сказал Былинкин, — ставить туалетный столик в углу. Это каждая барышня ставит этак. В углу гораздо лучше и монументальнее поставить комод и покрыть его легкой кружевной скатертью...» (там же, т. 2, с. 120).

В повести «Страшная ночь» поступки героя Бориса Ивановича Котофеева подчинены принципу «как сказано — так и сделано». Котофеевым без всякой видимой причины овладевает желание пережить случай. Поводом этому служит его опасение лишиться своей редкой профессии. Воображаемая утрата ведет к нищете: Котофеев просит подаяние, реализуя упрек жены, «что сам-то он нищий без кола, без двора, ошастливленный ее многими милостями» (там же, с. 93–94). Встреча с нищим провоцирует само событие. Обобщенно-символический характер ключевого поступка героя: он бьет с церковной колокольни в набат, «...будто нарочно стараясь этим разбудить весь город, всех людей» (там же, с. 104), — вытекает из прямого и метафорического значения слова «пожар». Это реальный пожар, «надолго оставивший след» в памяти Котофеева, и две метафоры, первая из которых — языковая («однажды его сомнения разгорелись в пламя» (там же, с. 98)), а вторая — реализованная («сбежавшиеся соседи пытались вызвать пожарную часть для ликвидации семейных распрей» (там же, с. 97)).

Для «Сентиментальных повестей» характерно совмещение разных планов: частного / универсального, возвышенного /

обыденного, быта / бытия. Так, герой повести «О чем пел соловей» влюблен и на вопрос любимой: «Вася, как вы думаете, о чем поет этот соловей?..» — отвечал сдержанно: «Жрать хочет, оттого и поет» (там же, с. 123). Возвышенное чувство к квартирной хозяйке у героя повести «Коза» Забежкина возникает лишь тогда, когда выясняется, что в хозяйстве есть коза. Элегические финалы «Сентиментальных повестей» встраиваются в контекст петербургского текста русской литературы, проблематизируя судьбу «маленького человека» в принципиально новых реалиях.

В первой половине 1930-х годов в творческом развитии Зоценко произошел резкий перелом. Динамика жанрового репертуара связана с вытеснением системы малых жанров большими жанровыми формами. Повесть «Возвращенная молодость» (1933) знаменует смену художественного метода, обозначаемую исследователями как переход «от сатирической критики» к «утверждению оптимизма» (Вольпе 1991, с. 223, 277), «от чистой художественности к откровенной проповеди» (Жолковский 1994, с. 131). В советском литературоведении даже бытовало оценочное мнение о творческой деградации Зоценко. Между тем повесть об «исправленной», «возвращенной» жизни, снабженная научно-популярными авторскими комментариями, вызвала живой интерес в научной среде. Писатель начинает получать повестики на заседания в Институт мозга, а академик И. П. Павлов приглашает Зоценко на свои «среды».

В сборнике новелл «Голубая книга» (1935) история тесно переплетена с современностью. Во время одной из дискуссий, посвященной «Голубой книге» (соответствующий цвет символизирует надежду), Зоценко сказал, что нашел новый метод движения новелл, «двинув» их не по сюжету, а по теме⁴. Всеобщая история человечества разбита писателем на несколько тематических блоков: «деньги», «любовь», «коварство», «неудачи»; весь ряд в це-

⁴ «Я — новеллист, — говорил Зоценко, — и стремился найти движение новелл. Но я не мог дать движение новелл по сюжету, как это сделано, например, у Бокаччо, где все новеллы вставлены в еще одну. Это уже использовано до отказа. И я нашел метод движения новелл. Я двинул новеллы не по сюжету, а по теме. Одно неиспользованное место было в такой литературе — это вот это» (цит. по: Вольпе 1991, с. 259).

лом назван завершающей пятой частью книги, «удивительными событиями».

Работа Зощенко с массовым сознанием, направленная на его инкультурацию, строилась по пути совмещения одновременно увлекательности и дидактизма с широким историко-культурным подходом. Произшедший в творческой эволюции Зощенко перелом сопровождался обращением к документалистике. В 1933 году для большой группы советских писателей в пропагандистских целях была организована поездка на открытие Беломорканала. В результате был издан коллективный сборник, для которого Зощенко написал повесть о перевоспитании в условиях сталинского лагеря. В предисловии к «Истории одной жизни» Зощенко сказал, что «это удивительная история жизни человека, написанная им самим и, так сказать, “обведенная” моей рукой» (Зощенко 1963, с. 490). Беллетризованные исторические события представлены в повестях «Возмездие» (1936), «Черный принц» (1936), «Керенский» (1937), «Шестая повесть Белкина» (1937), «Тарас Шевченко» (1939), а также «Рассказах о Ленине», адресованных подрастающему поколению. В советское время детская литература занимала более свободную в идеологическом отношении нишу; для детей охотно писали авторы «первого ряда», в том числе Зощенко, публикуя детские рассказы в журналах «Чиж» и «Еж».

Зощенко достаточно много работал в драматических жанрах. Комедия «Парусиновый портфель» с успехом шла в Ленинградском драматическом театре. В общей сложности перу Зощенко принадлежат восемь одноактных комедий, имеющих переключки с сюжетами рассказов, два либретто, миниатюры для театральных и эстрадных ревью, несколько киноповестей.

Главной и лучшей своей книгой Зощенко считал повесть «Перед восходом солнца», составляющую трилогию вместе с «Возвращенной молодостью» и «Голубой книгой». Замысел последней большой книги возник еще в 1930-е годы; работа над ней продолжалась во время Великой Отечественной войны, когда Зощенко находился в эвакуации в Алма-Ате, где работал в сценарной студии «Мосфильма». Книга начала печататься в

журнале «Октябрь» в 1943 году. В открытой, исповедальной манере, на примере собственной биографии, Зощенко раскрывает возможность победы рационального начала над темной сферой бессознательного, к которой он отнес идеологию фашизма. Однако повесть вызвала непонимание и критическое осуждение несоответствия ее психоаналитического содержания переживаемым страной ужасам войны. Зощенко обратился с письмом к Сталину, прося его назначить экспертизу книги, но ответа так и не получил. В результате вторая часть книги была впервые напечатана лишь в 1972 году и под другим заглавием — «Повесть о разуме».

Герои позднего Зощенко — участники и соиздатели исторических событий (партизаны, солдаты) и трудовых свершений (колхозники).

Резкая динамика в творческой эволюции Зощенко, озаменованная переходом к большим жанровым формам с научно-документальной основой, прямому авторскому высказыванию и автобиографизму, как представляется, была связана с поиском модели объективированного повествования.

1.3.2. Мифопоэтика Андрея Платонова

Творчество Андрея Платонова, взятое как единый текст, тесно связано с социальным утопизмом, свойственным эпохе, а также с попыткой воплощения коллективного социального проекта. Как и Зощенко, в своей художественной прозе и публицистике Платонов во многом опирался на современные научные открытия. И Зощенко и Платонов стремились воплотить определенным образом осмысленный социальный заказ, считали себя пролетарскими писателями. Оба они конструировали на страницах своих произведений обобщенный образ принципиально нового героя новой эпохи — человека из социальных низов, получившего возможность воспользоваться социальным лифтом, носителя уникального языкового сознания, бытовой и одновременно бытийственной психологии и архетипического образа мира.

Тема переустройства мира на путях научного знания (электрификация, мелиорация, механизация) предстает в творческом наследии Платонова одной из ведущих. Вообще в советское время вера в научно-технический прогресс заменила вытесненное собственно религиозное сознание. Известно, что Платонов ориентировался на философию русского космизма (Н. Федоров, К. Циолковский, Вл. Вернадский). Преломление и трансформация такого рода глобальных идей в литературе нашли отражение в мифопоэтическом моделировании мира (у символистов оно проистекало на другой мировоззренческой основе).

В рассказах и повестях Платонова формировался тот тип героя, с которым «работает» литература XX века, — «человек с чудинкой» (М. Шолохов, В. Шукшин, литература андеграунда). Этот образ как вариант «маленького человека» конструировался русской классической литературой, а его генезис связан с пришедшим на Русь из Византии институтом юродства. В то же время, в отличие от классических образцов, в построении данного образа Платоновым редуцированы мотивы кротости, смирения, непротивления, на основе которых Л. Н. Толстой создавал образ Платона Каратаева. Платоновские герои способны выражать социальный протест, что опровергает расхожий публицистический тезис о смиренной покорности русского народа. Воплощенный Платоновым специфический тип героя тем не менее выражает глубинные основы национального характера.

«Как-то приехал Шариков и говорил сразу Пухову, как будто всю дорогу думал об этом:

— Пухов, хочешь коммунистом сделаться?

— А что такое коммунист?

— Сволочь ты! Коммунист — это умный, научный человек, а буржуй — исторический дурак!

— Тогда не хочу.

— Почему не хочешь?

— Я — природный дурак! — объявил Пухов, потому что он знал Osborne ненамеренные способы очаровывать и привлекать к себе людей и всегда производил ответ без всякого размышления.

— Вот гад! — засмеялся Шариков и поехал начальствовать дальше» (Платонов 1990, с. 102).

Совершенно уникальный, даже на фоне авангардных инноваций, языковой эксперимент Андрея Платонова отражал его художественную философию. Платонов ставил задачу создать имперсональное повествование, свободное от коммуникативных стереотипов и языковых норм, которое порождали бы сами герои, а не автор, выражая своего рода чистые идеи на актуальном языке революционной эпохи. В эссе о «Котловане» Иосиф Бродский писал:

«Платонов не был индивидуалистом, ровно наоборот: его сознание детерминировано массовостью и абсолютно имперсональным характером происходящего. Поэтому и сюрреализм его безличен, фольклорен и, до известной степени, близок к античной (впрочем, любой) мифологии, которую следовало бы назвать классической формой сюрреализма. <...> В отличие от Кафки, Джойса или, скажем, Беккета, повествующих о вполне естественных трагедиях своих “альтер эго”, Платонов говорит о нации, ставшей в некотором роде жертвой своего языка, а точнее — о самом языке, оказавшемся способным породить фиктивный мир и впадшем от него в грамматическую зависимость» (Бродский 1995, с. 51).

Из общей поэтики хорошо известно, что сюжет произведения и герой произведения тесно связаны между собой. Платоновские герои — странники, бродячие философы, ищущие истину и прокладывающие, как сказано в повести «Эфирный тракт», «путь к человеку через стужу дикого пространства». Такой тип героя-правдоискателя, «сокровенного человека», погруженного в пространственно-временные универсалии, позволяет исследователям реконструировать космический сюжет прозы Андрея Платонова. Стадии этого сюжета таковы:

«1. Герой не выделен из природы, его “сонное прозябание”, “оцепенение”.

2. Странствие героя, пытающегося подняться со “дна” биологического существования, движение через “пустыню” в поисках универсального способа “возвышения” над “гибельной судьбой”.

3. Приобщение героя к средствам “спасения” человечества — разного рода “двигателям” (космические аппараты, паровозы, корабли, башни и “вечные” дома), исполняющим функции “кораблей спасения” или преобразования земли в “дом-сад”.

4. Погружение на “дно” жизни: в яму, могилу, “растворение” в космосе, воде, предполагающее будущее воскрешение» (Толстая-Сегал 1995, с. 285).

Мифопоэтическая проза Андрея Платонова трансформирует не только библейский, но еще более древний, архаичный пласт архетипических представлений о мире.

1.3.3. Семантизация фонетико-морфологического строения поэтического текста (М. Цветаева)

Рас-стояние: версты, мили...
 Нас рас-ставили, рас-садили,
 Чтобы тихо себя вели
 По двум разным концам земли.

Рас-стояние: версты, дали...
 Нас расклеили, распаяли,
 В две руки развели, распяв,
 И не знали, что это — сплав

Вдохновений и сухожилий...
 Не рассурили — рассурили,
 Расслоили...
 Стена да ров.
 Расселили нас, как орлов-

Заговорщиков: версты, дали...
 Не расстроили — растеряли.
 По трупобам земных широт
 Рассовали нас, как сирот.

Который уж, ну который — март?!
 Разбили нас — как колоду карт!

Это стихотворение Марины Цветаевой, датированное 24 марта 1925 года, входит в ее сборник «После России» (1922–1925) и обращено к Борису Пастернаку в общем контексте их «эпистолярного романа». Композиция текста, представляющего собой лирическое послание, строится на основе варьирования приставки *рас-* на пути соединения ее с различными глагольными формами, реализующими в совокупности заявленный уже в первом двустишии центральный образ трагической разделенности, неслиянности героев. Дальнейшее развитие статичного лирического сюжета происходит как развертывание системы уточнений (паронимов и омонимов), повторов и синтаксического параллелизма. Анализируя поэтику Цветаевой, Ю. М. Лотман приходит к следующему заключению: «Так возникают переплетения частных конструкций, которые не просто иллюстрируют основное построение на низших уровнях, а живут своей конструктивной жизнью, обеспечивая тексту непредсказуемость — полноту информационного значения на всех этапах его движения» (Лотман 1999б, с. 233). Динамику стиху также придает частота использования такого излюбленного Цветаевой знака препинания, как тире, выступающего и смысловым и интонационным приемом, а также метафоричность, сбивчивый ритм четырехстопного дольника (неклассического размера, переходного между силлаботоникой и чистой тоникой, получившего распространение в поэзии начала XX века), переносы-амбажемань, акцентированная концовка. Если в поэтической философии Велимира Хлебникова лингвистический эксперимент касался главным образом корневой части слов (так поэт воплощал глобальную идею о создании единого языка для всего человечества на основе праславянских корней), то в данном случае обыгрывается приставочный комплекс.

«От таких подходов, — пишет М. Л. Гаспаров, — рождается все более частый у поздней Цветаевой прием, когда слова сближаются не только по смыслу, но и по звуку, и этот звук подсказывает некий общий мерцающий, не поддающийся точному определению смысл: то, что Ф. Степун назвал цветаевской “фонологической каменоломней”.

<...> Словом повторяется тема: созвучность слов становится ручательством истинного соотношения вещей и понятий в мире, как он был задуман богом и искажен человеком. Вот это мы и позволили себе назвать “поэтикой слова” у Марины Цветаевой» (Гаспаров 1995, с. 314, 315).

Свойственная поэтике Цветаевой антиномичность, последовательно реализуемая на разных уровнях организации текста, имеет особую мировоззренческую природу. Как итог художественного конструирования смысла, в стихах Цветаевой нередко отрицанию подвергаются обе антинонимичные части. «Таким образом, — пишет Ю. М. Лотман, — ни противопоставление косно-вещественного идеальному, ни антитеза возвышенного низменному не способны организовать текст. Отбрасываются не только все предложенные вначале принципы разделения основных семантических центров, но и самое это разделение» (Лотман 1999б, с. 229). Афористичная концовка анализируемого стиха, возможно, не вполне укладывающаяся в стереотипы ожидания, но вполне ожидаемая в поэтическом мире Цветаевой, вводит тему разделенности не только «по жизни», но и «по судьбе». Благодаря ассоциативному ряду, связанному с образом «колоды карт», последняя строфа-двустиише утверждает роковой смысл расставания героев, что подтверждают и неопределенно-личные формы глаголов («нас рас-ставили, рас-садили...»), также объективирующие фатальность разлуки. Общность лирических героев в поэзии Цветаевой возможна как метафизическое единение иного порядка. В поиске иных форм соотношения земного/небесного Цветаева опирается на метафизику модерна. Такой принцип воплощен, например, в поэме «Молодец» (1922) из цикла фольклорных поэм. Героиня совершает осознанный выбор, отрицающий мирную земную жизнь, навеки утрачивает чистоту божественного начала, отдавая душу испепеляющей огненной стихии молодца-упыря. Все уровни стихового целого эксплицируют глубоко трагичную мировоззренческую основу поэтического мира Марины Цветаевой.

1.3.4. Образное решение поэтической темы (Б. Пастернак)

Косых картин, летящих ливня
С шоссе, задувшего свечу,
С крюков и стен срываться к рифме
И падать в такт не отучу.

Что в том, что на вселенной — маска?
Что в том, что нет таких широт,
Которым на зиму замазкой
Зажать не вызвались бы рот?

Но вещи рвут с себя личину,
Теряют власть, роняют честь,
Когда у них есть петь причина,
Когда для ливня повод есть.

Приведенное стихотворение Бориса Пастернака включено в сборник «Темы и вариации» (1916–1922). Характерный прием Пастернака — укрупнение циклов при их внутреннем дроблении; в данном случае речь идет о подцикле «Я их мог позабыть». Само название, данное по первой строке одного из входящих стихотворений, актуализирует излюбленную символистами тему памяти. Отметим, что Пастернак начинал как участник группы «Лирика», занимавшей промежуточное положение между символизмом и футуризмом (оба этих направления оказали значительное влияние на его раннее творчество). В рассматриваемом тексте прослеживаются тематическая корреляция с символистским контекстом (мотив сорванной со Вселенной маски) и футуристическая тема бунта вещей.

Между тем в полном соответствии с усложненной модернистско-авангардной поэтикой сам текст стихотворения намеренно «закрыт» для понимания. Как и всегда в таких случаях, ключ к нему — в индивидуальной поэтической системе Пастернака.

Уже первое двустипшие стиха демонстрирует резкий разрыв смысловых связей: очевидно, что картины не могут летать, да еще *ливня*, шоссе и свеча разнопорядковы и т. п. Образ «шоссе,

задувшего свечу» расшифровывается через реконструкцию пространственно-временной точки зрения, формируемого взгляда на стремительную смену зрительного образа: «Перемещение показано здесь с точки зрения движущегося объекта — машины, летящей по шоссе: движение машины показано через движение летящих ей навстречу образов. Одновременно в сознании возникает картина косо́го ливня (ассоциацию с которым вызывает слово “ливня”)» (Успенский 1995, с. 88). Эта внешняя точка зрения, выводящая лирического героя за рамки лирического сюжета, акцентирует поэтическую тему. Неологизм «ливня», за которым закреплен динамический мотив, связанный со сферой естественной природы, и в параллель которому заявлена тема творчества, эксплицирует центральную для Пастернака тему самозарождения поэзии. Не случайно отклик на сборник Пастернака «Сестра моя — жизнь» (1922), принеший поэту известность, Цветаева назвала «Световой ливень». В соответствии с философско-эстетической концепцией символистов поэзия укоренена в культуре, прежде всего в ее архаичном пласте — мифологии. Если следовать поэтической философии Пастернака, то истоки поэзии натурфилософичны (ср. с программным стихотворением «Определение поэзии»). Подобно не существующему в языке своего рода деепричастному наречию «ливня», репрезентирующему идею бессубъектности, имманентности (по аналогии с «it's raining»), «искусство идентифицировано в качестве особого, перевоплощенного “ливнем” состояния физической среды» (Смирнов 1995, с. 51).

В автобиографической повести «Охранная грамота» (1930), обозначая собственные принципы творческой эстетики, Пастернак прямо указывает на тот факт, что именно образное по своей сути искусство, зарождаясь в природе, способно наиболее точно называть, поименовывать действительность:

«Мы перестаем узнавать действительность. Она предстает в какой-то новой категории. Категория эта кажется нам ее собственным, а не нашим состоянием. Помимо этого состояния все на свете названо. Не названо и ново только оно. Мы пробуем его назвать. Получается ис-

куство. <...> Искусство реалистично как деятельность и символично как факт. Оно реалистично тем, что не само выдумало метафору, а нашло ее в природе и свято воспроизвело. Переносный смысл так же точно не значит ничего в отдельности, а отсылает к общему духу всего искусства, как не значат ничего порознь части смещенной действительности. Фигурой всей своей тяги и символично искусство. Его единственный смысл в яркости и необязательности образов, свойственной ему всему» (Пастернак 1991, с. 186, 188).

По аналогии образ лирического героя Пастернака, в отличие от поэзии Вл. Маяковского (оказавшего на молодого Пастернака знаковое влияние), выражен в пастернаковском поэтическом мире через элементы окружающего физического и тесно связанного с ним предметного мира, растворен в природном начале. В этом смысле образ автора-героя не выступает самодовлеющей смысловой доминантой, что вписывается в контекст, прежде всего, прозаических поисков эпохи. Один из крупнейших отечественных филологов, вышедших из формальной школы, Р. О. Якобсон, предполагал, что для поэтического художественного мышления характерна метафоричность, для прозаического — метонимичность (Якобсон 1987). Описание мира через образное обозначение его частей (селекция), а затем их комбинация — в высшей степени характерный прием Пастернака (ср. со стихотворением «Пирь»: «Пью горечь тубероз, небес осенних горечь...»).

Вполне закономерной предстает резкая смена творческого метода Пастернака, произошедшая — как в целом ряде случаев и у других писателей «первого ряда» — на рубеже 1930-х годов. По словам В. С. Баевского, в случае Пастернака «1930–1950-е гг. <...> это период обманчивой простоты. Почти исчезают языковые трудности, на поверхностный взгляд все кажется понятным. Но в действительности усложняется семантика, более насыщенным становится литературный, философский, религиозный, исторический фон произведений» (Баевский 2013, с. 261). Поздние тексты Пастернака воплощают — при всем трагизме «людей и положений», явленном в «Докторе Живаго», — идею приятия, утверждения мира.

1.3.5. Индивидуальный стиль в системе массовой поэзии (сборник «Стихи о метро», 1935)

Повторимся, что массовая литература как таковая принципиально основана на использовании типовых жанрово-стилевых форм на фоне редукции индивидуального стиля. Однако не стоит думать, будто она тотально примитивна и не индивидуализирована. В советское время целенаправленно и во многом результативно предпринимались попытки повысить культурный уровень населения. Наряду с желанием «вырастить своих Пушкиных»⁵, реализующим мифологему «Пушкин — наше все», массовая поэзия 1920–1930-х годов активно интертекстуально перерабатывала поэтов первого ряда, прежде всего Б. Пастернака и Вл. Маяковского.

Значительное количество стихотворных текстов варьируют ритмико-фразовые модели Пастернака. Так, небольшой по объему альманах «Стихи о метро. Сборник литкружковцев Метростроя» (М., 1935) состоял из стихов поэтов-метростроевцев, что само по себе вовсе не удивительно, если дополнительно принять во внимание культивируемый эстетизм московского метро. Для «метростроевских поэтов», как сказано в предисловии к сборнику, «...не прошел еще период ученичества» (Соболев 1935, с. 14)⁶; на этом фоне выделяются вынесенные в начало альманаха (а одна из цитат послужила эпиграфом ко всему поэтическому корпусу текстов) стихи Г. Кострова, как, например, «Мастера». Этот текст написан че-

⁵ Ср. с парадной речью бывшего «серапиона» Н. Тихонова, произнесенной в разгар юбилейных пушкинских торжеств в 1937 году: «Богатые колхозники когда-то нищих горюхинских сел ставят “Скупого рыцаря” у себя в клубе. Пограничники, сменяя со своих постов, на черте, разделяющей лагерь “их” и “наш”, тихо напевают про себя “Я вас любил, любовь еще, быть может...” Школьники устаивают пушкинские олимпиады на лучшее чтение его стихов. На заводах и фабриках старые рабочие-производственники становятся пушкинистами и разбирают острее и свежее иных архивных ученых пушкинские тексты» (цит. по: Мануйлов 1937, с. 35).

⁶ Примечательно, что «поэтический стаж» рабочих-поэтов составляет всего около года (Соболев 1935, с. 14, 9).

редующимся двух- и трехстопником пятистопного анапеста и отсылает к общему ритмическому рисунку поэмы Пастернака «Девятьсот пятый год»⁷:

Ни потоки воды,
Ни породы сплошные преграды
Не сдержали напора
Борьбой вдохновенных людей.
И стоят под землею
Дела и поступки бригады
Изваянем мечты,
Воплощеньем высоких идей.

И стоят под землею
Просторные светлые залы,
Потолки в переливах
Совсем неземной синевы!
Это — гордость страны,
Это — лучшие в мире вокзалы
Для трудящихся мира,
Для трудящихся нашей Москвы!

И вторую построим!
И в тоннелях не будет изъянов!
Своды выдержат смело
Любое давление пластов.
Ведь на стройку придут
Молодой бригадир Емельянов.
И Маруся Агеева,
И заботливый Женя Синьков.

(Стихи о метро
1935, с. 56–57)

⁷ Ср. с наблюдениями М. Л. Гаспарова, свидетельствующими о том, что в советскую эпоху происходит усиление «...5-ст. анапеста: единственного “сверхдлинного” стиха, удержавшегося от предыдущего периода, отчасти благодаря впечатлению от “Девятьсот пятого года” Пастернака, 1925. Он сохраняет тяготение к эпичности или лироэпичности...» (Гаспаров 2000, с. 274–275).

Лиричность стиха достигается благодаря характерной для песни четкой и простой композиции (три приведенные строфы составляют вторую часть этого архитектурного стиха), знаковым формулам высокой гражданской / философской лирики, формирующим универсальную модель мира. Само же поэтическое моделирование в стихах 1930-х годов представлено в упрощенном варианте, поскольку пренебрегает образными уподоблениями. Если слово все же употреблено в переносном смысле, например как метафора, то оно легко утрачивает связь со своим значением, приближается к катахрезе (в нашем случае это конструкция «стоят дела и поступки»). Достаточно оригинальный финал связан с тем, что открывающаяся метафизическая картина метро сменяется строительными подробностями⁸ сугубо частного, личного порядка, выделенными интонационно как своего рода припев, охватывающий последнее двустишие⁹. Этот уникальный в своем роде сборник, органично сочетающий высокую поэзию и массовость, привлек внимание О. Мандельштама как критика. В рецензии на него Мандельштам писал: «Стихи о метро подобраны любовно, внутренне спаяны и стоят примерно на одном уровне выполнения. Отдельные строки и стихотворения выделяются особо над этим уровнем, но у читателя все же преобладает впечатление, что сборник написан одним автором, но в разных манерах. (Наиболее четкая поэтическая индивидуальность у тов. Кострова.) Тематика книги — организаторский энтузиазм, размах работы, связь с партией, ценность законченного труда, углубление товарищеской солидарности, трудность работы, ответственность перед будущим (“тоннелям надо выдержать века”), ощущение работы как памятника, который коллектив воздвигает себе и эпохе. <...> Лирическим героем стихов о метро является, в сущности, бригада, а не

⁸ Ср.: «...основными для метро являются прежде всего железо и бетон. Вот почему поэты-ударники Метростроя с любовью и знанием деталей описывают работу, сопряженную с грохотом камнедробилки, с шумом бетономешалки» (Стихи о метро 1935, с. 10).

⁹ Ср. с финалом стихотворения «Метростроевцы» известного советского поэта С. Щипачёва: «Все четверо по улице пошли — / Хозяева и неба и земли» (Лирика 30-х годов 1972, с. 398).

отдельный человек» (Мандельштам 1994, т. 3, с. 266, 268). Один из крупнейших стиховедов, выходец из России, практически всю жизнь проведший в эмиграции, К. Ф. Тарановский, перепечатав в своей книге «Очерки о поэзии О. Мандельштама» другой фрагмент данной рецензии, пронизательно заметил: «В этих словах — типичный Мандельштам» (Тарановский 2000, с. 206).

В условиях глубинной связи официальной советской литературы со специфическим традиционализмом и одновременно декларативным разрывом с эволюционным развитием культурной традиции механизм преемственности продолжал определенным (подчас маргинальным, иногда более магистральным путем) себя реализовывать. Продолжали жить и в очень непростых условиях писать личности, ощущавшие себя носителями культурной традиции. Как знак культурного наследования стоит интерпретировать жест Анны Ахматовой, благословившей в конце жизни новое поколение поэтов в лице Иосифа Бродского.

Литература

1. *Аверин Б. В.* Дар Мнемозины: Романы Набокова в контексте русской автобиографической традиции. СПб., 2003.
2. *Баевский В. С.* История русской литературы XX века. Компендиум. М., 1999.
3. *Басинский П. В.* Максим Горький: Миф и биография. СПб., 2008.
4. *Белая Г. А.* Дон Кихоты революции — опыт побед и поражений. М., 2004.
5. *Быков Д. Л.* Борис Пастернак. М., 2007.
6. *В поисках новой идеологии: Социокультурные аспекты русского литературного процесса 1920–1930-х годов / Отв. ред. О. А. Казнина.* М., 2010.
7. *Гаспаров М. Л.* Русские стихи 1890-х–1925-го годов в комментариях: Учеб. пос. для вузов. М., 1993.
8. *Гюнтер Х.* По обе стороны утопии: Контексты творчества А. Платонова. М., 2012.
9. *Добренко Е.* Формовка советского писателя: Социальные и эстетические истоки советской литературной культуры. СПб., 1999.
10. *Ершов Л. Ф.* Из истории советской сатиры. М. Зощенко и сатирическая проза 20–40-х годов. Л., 1973.
11. *Жирмунский В. М.* Теория литературы. Поэтика. Стилистика. Л., 1977.
12. *История русской советской литературы: В 4 т.* М., 1967–1971.
13. *Кодзис Б.* Литературные центры Русского зарубежья. 1918–1939. Мюнхен, 2002.

14. *Кудрявцев В. Б.* Периодические и неперидические коллективные издания русского зарубежья: 1918–1941. Журналистика. Литература. Искусство. Гуманитарные науки. Педагогика. Религия. Военная и казачья печать: Опыт расширенного справочника: В 2 ч. М., 2011. Ч. 1.

15. *Лавров В. А.* К понятию «советская литература» // Вест. С.-Петербург. ун-та. Сер. 2: История, языкознание, литературоведение. Вып. 3. СПб., 1993. С. 68–73.

16. *Лекманов О. А., Свердлов М. И.* Сергей Есенин. СПб., 2007.

17. *Литературная жизнь России 1920-х годов. События. Отзывы современников.* Библиография: В 6 т. М., 2006. Т. 1. Ч. 1–2.

18. *Магуайр Р.* Красная новь. Советская литература в 1920-х гг. / Пер. с англ. СПб., 2004.

19. *Русский литературный портрет и рецензия в XX веке. Концепции и поэтика* / Ред.-сост. В. В. Перхин. СПб., 2002.

20. *Поэтика ОБЭРИУ в контексте русского литературного авангарда:* Ч. 1–2. М., 2000.

21. *Русская литература XX века. Школы. Направления. Методы творческой работы.* СПб., 2002.

22. *Сухих И. Н.* Русская литература для всех (от Блока до Бродского). СПб., 2013.

23. *Тынянов Ю. Н.* Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977.

24. *Фрезинский Б.* Судьбы Серапионов: Портреты и сюжеты. СПб., 2003.

25. *Чудакова М. О.* Мастерство Юрия Олеши. М., 1972.

26. *Шешуков С. И.* Неистовые ревнители: из истории литературной борьбы 20-х годов. М., 2013.

27. *Шкловский В. Б.* Гамбургский счет: статьи — воспоминания — эссе (1914–1933). М., 1990.

28. *Шубинский В.* Даниил Хармс: Жизнь человека на ветру. СПб., 2008.

29. *Щеглов Ю. К.* Романы И. Ильфа и Е. Петрова. Спутник читателя: В 2 т. Wien, 1990–1991.

30. *Эйхенбаум Б. М.* О литературе: работы разных лет. М., 1987.

ГЛАВА 2

Литература второй половины XX — начала XXI века

2.1. ЛИТЕРАТУРА ПЕРВОГО ПОСЛЕВОЕННОГО ДЕСЯТИЛЕТИЯ

В первое послевоенное десятилетие общественное и литературное сознание определялось двумя важными обстоятельствами. Первое и важнейшее — неизбежное изменение индивидуального сознания советского человека, уничтожившего самую мощную военную машину XX столетия, которой не смогли противостоять европейские страны... Второе — намерение властей поддержать социальную систему, созданную в довоенный период. Публикация сразу же после окончания Великой Отечественной войны рассказа А. Платонова «Возвращение» («Семья Иванова»), романов В. Некрасова («В окопах Сталинграда») и В. Пановой («Спутники»), поэмы «Твой путь» О. Берггольц и многих других замечательных художественных и публицистических произведений внушала властям серьезное беспокойство. Защищаясь от неизбежных перемен, партийное руководство пытается усилить контроль над сферой творческих поисков.

Самая значительная из этих попыток — обнародование летом 1946 года исторического Постановления ЦК ВКП(б) о журналах «Звезда» и «Ленинград». Главными героями этого постановления стали А. А. Ахматова, автор опубликованного газетой «Правда»

в годы Отечественной войны стихотворения «Мужество», и знаменитый ленинградский сатирик М. М. Зощенко. После публикации постановления было организовано активное публичное обсуждение, в процессе которого были впервые апробированы многие средства давления на творческую личность. Чтобы убедиться в этом, можно проанализировать процесс создания нового образа попавшего в опалу Михаила Зощенко.

Сегодняшнее представление о творческой индивидуальности выдающегося сатирика с наибольшей точностью и полнотой отражено в статье А. И. Павловского (Русская литература 2005. т. 2, с. 54–57). Авторитетный исследователь, знаток русской словесности первой половины прошлого столетия исходит из убеждения, что литература была подлинным призванием блестящего офицера, героя Первой мировой войны Михаила Михайловича Зощенко, ставшего классиком отечественной юмористической и сатирической новеллистики. Профессор А. И. Павловский уверен в том, что влияние «Серапионовых братьев», непримиримых противников филистерства и обывательщины, проповедовавших аполитичность, на становление творческой индивидуальности сатирика, боровшегося «за гармоничного, сильного и красивого человека, пронизанного светлым мироощущением» (там же, с. 55), было абсолютно закономерным и вполне плодотворным.

Подчиняясь жанру биобиблиографической статьи, только несколько абзацев А. И. Павловский посвящает 1946 году, когда совместными усилиями нескольких публичных персон гордый, талантливый, чуткий художник был просто-напросто лишен возможности продолжать профессиональную деятельность.

Повторяем, в тексте вызвавшего огромный общественный резонанс постановления Зощенко упоминается чаще всех. Пафос упоминаний отражен в специфическом использовании по отношению к нему слова «творчество» — только в кавычках, свидетельствующих об ироническом контексте. Ключевыми словами фрагмента, посвященного сатирику, являются «чуждость», «безыдейность», «клевета», «хулиганство», наиболее часто упоминаемая «пошлость».

«Грубой ошибкой “Звезды” является предоставление литературной трибуны писателю Зощенко, произведения которого чужды [здесь и далее курсив наш. — Ю.Б., Н.Ц.] советской литературе... Зощенко давно специализировался на писании пустых, бессодержательных и пошлых вещей, на проповеди гнилой *безыдейности, пошлости и аполитичности*, рассчитанных на то, чтобы дезориентировать нашу молодежь и отравить ее сознание. Последний из опубликованных рассказов Зощенко... пошлый *пасквиль* на советский быт и на советских людей. Зощенко изображает советские порядки и советских людей в *урдливо карикатурной* форме, *клеветнически* представляя советских людей примитивными, малокультурными, глупыми, с обывательскими вкусами и нравами. Злостно *хулиганское* изображение Зощенко нашей действительности сопровождается антисоветскими выпадами.

Предоставление страниц “Звезды” таким *пошлякам и подонкам* литературы, как З., тем более недопустимо, что редакции “Звезды” хорошо известна физиономия З. и недостойное поведение его во время войны, когда З., ничем не помогая советскому народу в его борьбе против немецких захватчиков, написал такую омерзительную вещь, как “Перед восходом солнца”...» (Звезда. 1946. № 7–8. С. 3–6).

Общеизвестно, что вслед за публикацией постановления состоялось несколько публичных слушаний по делу Зощенко. Информационные сообщения о подобных слушаниях составили вторую «волну» целенаправленно формируемого дискурса. Смысловый центр этого дискурсивного уровня — стенограмма докладов т. Жданова¹ на собрании ленинградского городского партийного актива и писателей в Ленинграде. Доклад перепечатывался в разных СМИ в течение двух месяцев (Вечерний Ленинград. 1946. 22 авг. С. 2; Советское искусство. 1946. 23 авг. С. 2; Правда. 1946. 21 сент. С. 2; Звезда. 1946, № 7–8. С. 7–22; и др.). В газете «Советское искусство» (1946. 23 авг. С. 2) сообщалось, что Государственное издательство политической литературы

¹ Жданов Андрей Александрович (1896–1948) — член Политбюро ЦК ВКП(б), секретарь ЦК, председатель Верховного Совета РСФСР, один из ведущих партийных идеологов, последовательно демонстрировавший неприязнь к декадансу и модернизму, к салонной литературе, к любым проявлениям эстетства.

выпустило доклад отдельным изданием тиражом полмиллиона. Чуть ниже публику информировали о том, что аналогичное издательство на Украине увеличило этот тираж еще на 100 тысяч экземпляров, в том числе 75 тысяч — на украинском языке.

Набор семантических доминант, определявших смысловую структуру тех фрагментов доклада, которые были посвящены Зоценко, явно заимствован из постановления. Теперь уже не только существительное «творчество», но и номинации из той же лексической группы «произведение», «сочинение» в отношении к Зоценко употребляются только в кавычках, т. е. функционируют как лексические единицы для выражения отрицательной оценки. Обвинение в пошлости получает хотя и минимальную, но все же мотивацию: Зоценко — «мещанин и пошляк», «пошлый мещанский писатель», потому что главная тема писателя — «копание в мелочах быта» (Звезда. 1946. № 7–8. С. 7).

Жанр публичного выступления позволил Жданову активно использовать наиболее частотные для русской риторической традиции речевые воздействующие средства — риторический вопрос и риторическое восклицание, в структуре которых есть не только психологические уловки (например, «подкуп аудитории»), но и уточненные по отношению к постановлению оценочные определения, семантически усиленные инвективными (оскорбительными) номинациями: «Можно ли дойти до более низкой степени морального и политического падения, и как могут ленинградцы терпеть на страницах своих журналов подобное *пакостничество и непотребство?*» (там же, с. 8), — вопрошает партийный идеолог и чуть ниже восклицает: «Только *подонки литературы* могут создавать подобные «произведения», «отравленные ядом *зоологической враждебности* по отношению к советскому строю» (там же).

В представлении, навязываемом аудитории А. Ждановым, Михаил Зоценко — не просто враг, а враг хитрый и коварный, обладающий самым омерзительным для советского человека и опасным для общества качеством — умением приспосабливаться.

Той же установкой руководствовались авторы «Резолюции собрания актива Ленинградской партийной организации по докла-

ду тов. Жданова о постановлении ЦК ВКП (б) “О журналах «Звезда» и «Ленинград»” (Советское искусство. 1946. 23 авг. С. 2), «Резолюции общегородского собрания ленинградских писателей по докладу тов. Жданова» (там же. С. 3), «Резолюции Президиума Правления Союза писателей СССР от 4 сентября 1946» (Литературная газета. 1946. 7 сент. С. 1), информационных сообщений о собраниях актива Ленинградской партийной организации (Ленинградская правда. 1946. 22 авг. С. 2) и комсомольского актива Москвы, об открытом собрании партийной организации Союза писателей СССР, о собраниях писателей Чкалова, Новосибирска, Магнитогорска, Казани, Кызыла и пр., публиковавшихся в «Литературной газете». Естественно, ведущие издания предлагали своим читателям редакционные статьи вроде передовицы «Идейные задачи советской литературы» (Литературная газета. 1946. 24 авг. С. 1), статьи-подражания «За высокую идейность советской литературы» (Ленинградская правда. 1946. 25 авг. С. 1) или «За высокую идейность в воспитании молодежи» (Смена. 1946. 29 авг.). Создатель последнего текста вспомнил ставший одиозным «хулиганский пасквиль» «Приключения обезьяны» и в семантический ореол образа шельмуемого писателя добавил единственный эпитет «пресловутый». Дополнительные компоненты в структуре образа писателя:

— Зощенко — автор «карикатурно-анекдотических» пьес-«фальшивок», которые были поставлены в популярном ленинградском театре Ленсовета;

— Зощенко — ремесленник, смысл присутствия которого в литературе — «зубоскальство ради зубоскальства», скрывающее «издевку над советскими людьми».

Правда, тут необходимо отметить, что, хотя публичных попыток встать на защиту Зощенко практически не было, из подтекста некоторых публикаций ясно, что и негодование не было единодушным. Ведь совсем не случайно «Ленинградская правда» вынуждена была возмущенно написать о том, что даже на партийном собрании в Ленинградском отделении Союза советских писателей: «выступления некоторых коммунистов носили явно несерьезный характер», «большинство ограничились признани-

ем «грубых ошибок», звучала «критика вполголоса» (1946. 30 авг. С. 2). Неистовствовали, судя по всему, только никому теперь не известные товарищи Трифонова, Колтунов, Кожемякин.

И власти вынуждены были подключить СМИ, на страницах которых появлялись многочисленные публикации, подготовленные профессионалами, литературоведами и литературными критиками, попытавшимися создать новый литературный портрет М. Зощенко. Самыми яркими оказались статьи профессора кафедры советской литературы ЛГУ Л. Плоткина (Ленинградская правда. 1946. 4 сент. С. 2) и прозаика, литературного критика А. Караваевой (Литературная газета. 1946. 24 авг. С. 2). Л. Плоткин в первой части публикации пытается объяснить успех первых сатирических рассказов М. Зощенко, воспринимавшихся как «сатира на мещанские пережитки в советском быту», «ворошил» давние отношения с «Серапионовыми братьями», но сосредоточился на «однообразных» и «чудовищно гипертрофированных» героях Зощенко с их «уродливо примитивным миром и косноязычной речью». Согласно Плоткину, литературный контекст для «беспрецедентного по зловещему, мрачному колориту», фрейдистского по сути «Перед восходом солнца» — произведения Сологуба и Арцыбашева. Резюме профессора: «История с Зощенко убедительно показывает, в какое антисоветское болото приводит теория аполитичности, безыдейности, теория “искусства для искусства”».

А. Караваева более убедительна. По структуре ее статья — почти классическая рецензия на зощенковскую повесть «Перед восходом солнца»: тут и пересказ фабулы, и попытка воссоздания социально-политического контекста, и привлечение в качестве аргумента двухгодичной давности публикации из журнала «Большевик», и пафосное заключение. Мощнейшим воздействующим потенциалом отличается попытка создать развернутую метафору, ярко и неожиданно презентующую конституциональное качество личности писателя Зощенко: «Большая жизнь, которая развертывалась и ширилась всюду, была недоступна его жалкому пониманию... Как мышь, живущая под полом этого грандиозного здания, этот мелкий человек поднимался на поверхность для того, чтобы захватить крошек».

Почему об этих давних публикациях надо знать и помнить? Во-первых, значителен и вполне актуален алгоритм их вброса в публичное пространство, массивированного и системного. Можно рассматривать все перечисленные статьи, обзоры, заметки как некий гипертекст, целостность которого обеспечивается одной целью, определившей сюжетное единство. Даже вторичность многих элементов этого гипертекста не исключила, не уничтожила ощущение развития дискурсивного сюжета, проявившегося в первую очередь в разворачивании образа центрального персонажа, в усложнении его структуры.

И самое поразительное — абсолютная декларативность, немотивированность ключевых характеристик. Только в одной из огромного количества разнотипных и разножанровых публикаций предпринимается робкая попытка аргументировать оценочную номинацию жестко критикуемых пьес М. Зощенко. Неизвестный автор анонимной статьи, посвященной общегородскому собранию ленинградских писателей, на котором обсуждался доклад товарища Жданова, несмотря на то что упрекает ленинградскую газетную периодику за отсутствие принципиальной большевистской критики («Ленинградская правда», «Вечерний Ленинград», «Смена») и называет произведения сатирика «ремесленными упражнениями» (Советское искусство. 1946. 23 авг. С. 2), все же пытается в качестве мотивировки привести фрагмент лингвостилистического анализа высказываний Пятина, героя пьесы «Парусиновый портфель». Попытка была практически единственной, неуверенной, робкой, но автор хотя бы предпринял ее, найдя соответствующую возможность.

Естественно, что механизм давления на творческую личность способствовал утверждению теории бесконфликтности — художественно-идеологической доктрины, провоцировавшей возникновение своеобразного литературного неоклассицизма, характеризовавшегося ограниченным представлением о сюжетобразующем конфликте, однозначность персонажей, стилевое однообразие. Самое яркое воплощение теории бесконфликтности — производственная проза (романы В. Кочетова, Г. Николаевой, П. Павленко и мн. др.), по поводу которой иронизировал

А. Твардовский в поэме «За далью даль». Ее самое яркое литературно-критическое обоснование — статья А. Караваевой «О самом дорогом человеке»:

«Критический реализм, возникший как метод отражения тяжелой дореволюционной действительности, оставил в наследство традицию изображения страдания... Писатели находили правду жизни большею частью по негативному признаку: что плохо, то и правда.

Где правда? Выдвинуть на первую линию повествования нерадивого колхозника или отсталого рабочего или главные нити действия и осмысливания всех событий дать в руки того героя, который побуждает людей идти с народом? Конечно, второе и есть настоящая правда» (Новый мир. 1949. №12).

Но после смерти Сталина, XX съезда партии, осудившего культ личности вождя, мощное ограждение на пути развития литературы было уничтожено, плотина была прорвана — читатель знакомится с «Судьбой человека» М. Шолохова, «Оттепелью» И. Эренбурга, «Рычагами» А. Яшина, «Жестокостью» П. Нилина, «Сережей» В. Пановой, романами «Не хлебом единым» М. Дудинцева и «Братья и сестры» Ф. Абрамова и многими другими эпохальными художественными произведениями. К тому же теория бесконфликтности была не просто уничтожена художественной практикой, но и разгромлена литературными критиками (см. статьи Ф. Абрамова («Люди колхозной деревни в послевоенной литературе») и А. Синявского («О социалистическом реализме»). Начиналась новая литературная эра — возвращение в лоно национальной культурной традиции и приобщение к европейскому литературному контексту.

2.2. ВОЗВРАЩЕНИЕ К ТРАДИЦИИ: «ДЕРЕВЕНЩИКИ», «ГОРОДСКИЕ» И «ВОЕННЫЕ» ПРОЗАИКИ

«Россия страдает не от избыточной традиционности, а от сильного разрушения традиционной институциональной матрицы», — заявил в докладе на Четвертом российском культуроло-

гическом конгрессе Э. А. Паин, генеральный директор Центра этнополитических и региональных исследований (Паин [б.г.]). На протяжении многовековой российской истории эта особая недостаточность осознавалась не однажды. Достаточно вспомнить горячие споры, спровоцированные публикацией сочинений протопопа Аввакума, деда главного российского западника П. Я. Чаадаева князя Щербатова...

Но возрождение интереса к национальной истории и культуре после Великой Отечественной войны, спровоцировавшее возвращение русской прозы в лоно литературной традиции во второй половине XX века, — событие во многих отношениях уникальное, хотя традиционализм не только для русской, для мировой литературы, культуры, философии — явление не исключительное. «Все крупное, глубокое, талантливое в литературе любого народа по своему нравственному выбору было неизбежно консервативным...» — сказал В. Распутин, когда ему вручили премию Александра Солженицына. В качестве аргумента писатель привел слова американского классика, романиста У. Фолкнера, советовавшего молодым литераторам «выкинуть из своей мастерской все, кроме старых идеалов человеческого сердца — любви и чести, жалости и гордости, сострадания и жертвенности, отсутствие которых выхолащивает и убивает литературу» (Литературная газета. 2000. 17–23 мая. С. 9).

В общем смысле, традиция — это «исторически сложившиеся и передаваемые из поколения в поколение обычаи, нормы поведения, взгляды, вкусы и т. д. Устоявшийся порядок, неписанный закон», соответственно, традиционный — принятый, происходящий по традиции, «ставший обычным, обязательным» (Современный толковый словарь 2001, с. 839).

В России примерно до XVIII века считалось, что традиционализм — это опора на прошлый опыт, некая приверженность старине, память о которой прежде всего сохраняло устное предание. Примерно к середине XVIII века традиционность стали связывать с преемственностью, «ориентированной в конечном счете на новое как развитие и продолжение старого» (Давыдов 1978, с. 386). В новой и новейшей историко-культурной ситуации это

представление было в значительной степени откорректировано, развито, обогащено.

Сегодня литературный традиционализм предполагает избирательно-творческое освоение словесно-художественного опыта, не исключающее приумножение ценностей, составляющих достояние народа и общества. В одном из литературно-критических обзоров известного белорусского литератора, документалиста, прозаика, критика А. Адамовича был яркий образ, иллюстрирующий непреложность преемственности для литературного процесса:

«Интересно происходит в литературе: движение вперед через видимость как бы возвращения к прежнему. Это напоминает сильную накатывающуюся волну у морского берега: в ней два одновременных движения — несущее вперед и отбрасывающее назад, в море...

Но такое движение — вперед с одновременным возвращением назад, в «море» великой литературной традиции человечества, — есть, может быть, сама форма существования искусства, которое, чтобы не повторяться, не омертветь, должно все время искать, уходить вперед от самого себя, но и возвращаться с такой же неизбежностью к той пограничной черте, где искусство не то начинается, не то кончается. А «за черту» выносятся гниющий мусор ложных попыток, ходов, заблуждений — все, что так и не стало искусством» (Новый мир. 1973. № 8. С. 215).

Понимание традиционализма, выраженное в данной метафоре, по сути своей соответствует дефиниции термина «традиция», возникшей в гуманитарных науках в XX веке:

«Традиция образует определенное смысловое пространство, которое включает зоны, как мало формализуемые, не отображаемые до конца на знаковом уровне, так и зоны, совсем не формализуемые. Обладая, с одной стороны, указанным набором артикулируемых сем и образов, традиция другой своей стороной (наиболее существенной) обращена к сложным комплексам народных представлений, которые существуют латентно и не всегда выступают на уровне сознания, являясь достоянием подсознательного и бессознательного» (определение Г. И. Мальцева).

Если принять как концептуальное данное определение и соответствующую ему метафору художника, то надо забыть о толковании традиционализма как о вариативном использовании принципов реалистической типизации, которое, например, было предложено в работе Л. В. Соколовой, посвященной духовно-нравственным исканиям ведущих «деревенщиков»: В. Шукшина, В. Распутина, В. Белова, В. Астафьева. Л. В. Соколова рассматривала традиционализм как «способ художественного мышления в литературе XX века», имеющий некие «содержательно-стилистические черты», набор которых предопределен «объективным реалистическим взглядом», «ощущением заложенной в людях возможности духовно-нравственной эволюции», «ориентацией на духовно-нравственные константы древнерусской и русской классической литературы» и т. д. (Соколова 2005, с. 15).

Нам представляется данная дефиниция терминологической единицы не совсем убедительной, не соответствующей сложности того литературного явления, к которому она отнесена, хотя бы потому, что главным проявлением русского литературного традиционализма всегда было характерное стремление освободиться от «террора среды», стремление к прорыву в область духа, в сферу идеального.

Термин «традиционная литература» не относится к стилю или методу, к определенной школе или литературному течению или направлению. Этот термин представляет историко-литературную парадигму, объединяющую произведения, в которых содержательно воплощается основа, исторический опыт родной культуры, с достаточной очевидностью проявляется сбалансированность идеи, психологии персонажей, сюжета с топикой, поэтикой, стилистикой, как это было в прозе Пушкина и Лермонтова, Толстого и Достоевского.

Традиционность в формальной сфере, в сфере поэтики и стилистики отражают:

- сосредоточенность на содержательно обусловленном, оправданном развитии классической жанровой системы;
- особенности топики, хронотопа, прежде всего подчиненного реальному времени и пространству и реальному историческому человеку, раскрывающемуся в них;

- сложнейшая и аксиологически выверенная мотивная структура сюжетов;

- наследование принципов психологизма, позволивших создать образ человека во всей его сложности и противоречивости как истинное, действительное воплощение достоинств и недостатков национального характера;

- обновление литературного языка, усиливающее его изобразительно-выразительные возможности за счет возвращения классической чистоты и ясности, мифологической объемности и глубины слова.

Содержательно традиционная литература унаследовала пушкинскую «капиллярную чувствительность» (выражение В. Распутина), позволяющую открывать новые, заповедные миры, воплотить бытийную идентичность, исторический опыт родной культуры, который, по Д.С. Лихачеву, характеризуется тремя основными признаками:

- *соборностью* как «проявление склонности к общественному и духовному началу»;

- *национальной терпимостью* как «универсализм и прямая тяга к другим национальным культурам»;

- *стремлением народа к свободе*, человека — к воле, исторически выражающимся, в первую очередь, в бегстве крестьян от власти помещиков в Запорожье, за Урал, в дремучие леса Севера; в желании следовать вековым законам «хорошо организованного земледельческого быта крестьянства»; в сознательном сбережении главного условия общественной слитности — «простейшей и наиболее сильной ячейки семьи» (Наше наследие. 1991. № 6. С. 16). Кроме того, художественная концепция бытия, предлагаемая традиционалистами, фиксирующая цели и условия гармоничного существования человека, учитывает и содержание, специфику ответов на общечеловеческие вопросы:

- как и ради чего жить?

- в чем заключается сокровенный смысл человеческого существования?

- насколько безысходна судьба человека?

Ответы на эти вопросы напрямую зависят от эсхатологических воззрений нации и эпохи, на которых в той или иной степени базируются все направления духовного творчества, литература в том числе, традиционная литература — в первую очередь.

Традиционализм в отечественной литературе послевоенного периода был представлен тремя основными тематическими направлениями: «военной», «деревенской» и «городской прозой». Историко-литературное, историко-культурное значение каждого из них переоценить трудно. Так, известный прозаик, публицист, главный редактор журнала «Новый мир» на протяжении почти всего самого трудного для русской культуры последнего десятилетия С. П. Залыгин, размышляя о состоянии литературы на исходе XX столетия, центральным литературным событием эпохи назвал «деревенскую прозу». Основанием для столь высокой оценки патриарх определил традиционность направления, благодаря которому «русские классики могут спать теперь если уж не спокойно, так, во всяком случае, спокойнее: в стране не отвергли их завещания, их духа — они были продолжены» (Литературная газета. 1990. 3 янв. С. 6). Кстати сказать, сами прозаики, которых критика относила к «деревенским», считали себя традиционалистами. Например, на презентации первого тома пятнадцатитомника В. П. Астафьева в 1997 году кто-то из выступавших назвал его традиционалистом. В это время для многих традиционализм уже превратился в термин, в семантике которого имеется отрицательная оценка. Но мастер немедленно откликнулся: «А разве плохо быть традиционалистом в литературе, где были Пушкин, Гоголь, Толстой?» (цит. по: Шленская 2008, с. 213). Г. Шленская, много лет дружившая с писателем, старалась записывать наиболее значительные беседы с ним и утверждает, что для Астафьева следование традиции прежде всего предполагало высочайшую ответственность художника перед великой русской классикой: «В литературе русской не должно быть никакого баловства, никакой самодеятельности, нет у нас на это права. За нашей спиной стоит такая блистательная литература, возвышаются такие титаны, что каждый из нас, прежде чем отнять у них читателя хоть бы на день или час, обязан крепко подумать над тем, какие у него есть на это основания» (там же, с. 336).

Представление о «деревенской прозе», прежде всего, связано с именами самого С. Залыгина, Ф. Абрамова, В. Солоухина, В. Лихоносова, Б. Можаяева, В. Белова, В. Астафьева, В. Шукшина, В. Распутина, Е. Носова, из младшего поколения можно назвать Б. Екимова, В. Афонина, создателей московской школы, или прозы сорокалетних, В. Крупина, В. Личутина. Данное объединение, при очевидной устойчивости, является условным. Устойчивость во многом определялась прочностью «объединительной платформы», которая не исчерпывается тематической общностью и привязанностью к определенному жизненному материалу. Условность диктовалась масштабностью и уникальностью каждой «единицы», различием художественных задач.

Обозначающий данное литературное событие в истории русской литературы термин, о недостатках и достоинствах которого написаны сотни страниц, еще более условен. Авторитетных критиков и литературоведов не устраивала главным образом «принижающая», «убивающая интерес к явлению» семантика (Ланщиков 1989, с. 13). Теперь, как нам представляется, необходимость такого рода дискуссий отпала, потому что наличие оценочности в семантике устоявшегося терминологического словосочетания просто исключается.

Уникальность «деревенской прозы» определяется, с одной стороны, сложным совмещением актуальности, даже злободневности проблематики с предельно материализованной включенностью в классическую традицию, определяющей отнюдь не событийной стороной сюжетов, но особым ощущением жизни, восстановленными представлениями о времени и пространстве, о человеке, его жизни и смерти, а с другой — неповторимой историей. Как это ни парадоксально, сначала направление было «запланировано» теоретически. Первым к практической реализации принципиально новой прозы вместо «бесконфликтной» литературы, выходящей из-под пера писателей сталинского призыва, приступил сам теоретик — «ленинградский деревенщик» (определение Г. А. Цветова (1992)), фронтовик Ф. А. Абрамов, известный тогда уже литературовед, опубликовавший нашумевшую статью «Люди колхозной деревни в послевоенной

литературе» (Новый мир. 1954. № 4). И под какими бы терминологическими «шапками» не объединяли позже «деревенщиков» (например, Е. Вертлиб относит их к онтологическим (Вертлиб 1992), А. Архангельский — к метафизическим (Литература и мы. 1992. № 4. С. 89), А. Большакова — к символическим реалистам (Большакова 2002б; 2002а; 2004), Л. Соколова — к традиционалистам (Соколова 2005), Н. Ковтун — к утопистам (Ковтун 2005), А. И. Солженицын — к «нравственникам»), все они обладали качествами, соответствовали тем требованиям, которые параллельно с теоретическими, литературоведческими изысканиями одним из первых реализовал в собственной художественной практике Ф. Абрамов. Все они в самом полном и абсолютном соответствии с классической традицией писали для своего народа, чтобы помочь ему «понять свои силы и слабости». Наиболее важной задачей искусства признавали просвещение, высшей его целью — «правду и человечность, так сказать, увеличение добра на Земле. И красоты» (Абрамов 1988, т. 1, с. 475).

Несмотря на очевидную преемственность литературной традиции, на временную дистанцию, страсти вокруг «деревенщиков» кипели нешуточные. В начале 1980-х годов Ф. Абрамов собрал все претензии критиков и читателей к этому литературному направлению: «просмотрели научно-техническую революцию», «целину прохлопали», «вместо современности — заскорюзлая патриархальщина», «язык засоряют диалектизмами и всяким иным словесным мусором» (Абрамов 1986б, с. 437).

В период становления нового литературного направления даже поддержавшие «деревенщиков» В. Кожин, В. Гусев, В. Камянов, В. Семенов, Л. Крячко (журналы «Вопросы литературы», «Москва», «Литературная газета», 1966–1968 годы) воспринимали их тексты как преимущественно описательные, занимались чаще всего интерпретацией проблематики наиболее ярких, значительных произведений.

В отчетливо социологизированной советской критике 1960–1980-х годов самыми серьезными были обвинения, направленные против центральных персонажей нашумевших произведений В. Лихоносова, В. Солоухина, В. Белова, В. Распутина,

В. Шукшина, В. Астафьева. Этими персонажами были обычные сельские жители, часто старики и старухи, в поведении, мировоззрении, мироощущении которых, с точки зрения пристрастных читателей, воплощался ошибочный, нежизненный, давно устаревший, несвоевременный идеал. Так, например, Ф. Левин с искренним, почти наивным недоумением вопрошал: как можно «почитать» этих «малограмотных» стариков за «высший эталон морали и мудрости»? как можно обращаться за советом к деревенской бабушке в атомный век? (Литературная газета. 1968. 17 янв. С. 5). В газете «Русский север» была опубликована статья В. Есипова, завершавшаяся возмущенным возгласом: «Наши писатели, как известно, очень гордятся своим крестьянским происхождением, близостью к народу. Когда это отражается в творчестве, в полноценном словесном искусстве — честь им и хвала. Но можно ли подходить к общечеловеческим моральным проблемам с мерками, прямо скажем, *мужическими*? [курсив наш. — Н. Ц.]» (цит. по: Есипов 1999, с. 226).

За своего героя мастерам «деревенской прозы» приходилось сражаться на два фронта: с литературно-критическим официозом и с тогдашними либералами. Либералы отказывали во внимании мужику по двум причинам. Первая из них представляет собой мнение будущего культуролога, товарища Ф. Абрамова: «В основе всего у Микки — эгоизм, чудовищный эгоизм <...> Мерзавец даже возмущался, что у нас слишком много пишут о деревне, о мужике. “Не так-то уж они плохо живут, как расписывают разные сочувствователи”» (Двина. 2010. № 1. С. 7).

Вторая причина со всей очевидностью проявилась во время дискуссии о влиянии века науки и техники на человека, которую осенью 1959 года провела «Комсомольская правда». Один из участников этой дискуссии инженер И. Полетаев, увлекающийся литературой, написал: «Мы живем творчеством разума, а не чувства, поэзией идей, теорий, экспериментов, строительства. Это наша эпоха. Она требует всего человека, без остатка, и некогда восклицать: “Ах, Бах! Ах, Блок!” Конечно же, они устарели и стали не в рост с нашей жизнью» (Комсомольская правда. 1959. 11 окт. С. 3). Понятно, что противостояние такого рода

было значительнее серьезнее, чем публичные выступления против наскучивших к тому времени почти всем своими унылыми нотациями ортодоксов соцреализма. До появления стихотворения Юлия Даниэля «Либералам»² должны были пройти годы, еще десятки лет потребуются для того, чтобы отраженные в этом стихотворении смыслы оказались востребованными общественным сознанием, чтобы голос «вагнеровско-ницшеанско-ибсеновской эпохи» (определение С. Аверинцева), предложившей человечеству рационалистические ценности, романтику дорог и поэзию «всемирного» чувства, перестал звучать как единственно возвышающий человека и человечество, чтобы принципиальная

² Отменно мыты, гладко бриты,
И не заношено белье,
О либералы, сибариты,
Оплот мой, логово мое!

О, как мы были прямодушны,
Когда кипели, как боржом,
Когда, уткнувши рты в подушки,
Крамолой восхищали жен.

И, в меру биты, вдоволь сыты,
Мы так рвались в бескровный бой!
О либералы — фавориты
Эпохи каждой и любой.

Вся жизнь — подножье громким фразам,
За них — на ринг, за них — на риск...
Но нам твердил советчик-разум,
Что есть Игарка и Норильск.

И мы, шипя, ползли под лавки,
Плюясь, гнусавили псалмы,
Дерьмо на розовой подкладке —
Герои, либералы, мы!

И вновь тоскуем по России
Пастеризованной тоской,
О, либералы — паразиты
На гноище беды людской.

(Строфы века 1995, с. 701)

новизна выведенного «деревенщиками» на авансцену русской прозы героя, сложного, неоднозначного, противоречивого, но сохраняющего национальные духовно-нравственные, этические и эстетические представления человека-труженика была осознана в полной мере.

В 1980-е годы самыми яркими разоблачителями «деревенщиков» стали бывшие лидеры молодежной прозы (представители этого литературного течения — В. Аксенов, А. Гладилин). В эпистолярном диалоге А. Борщаговского и В. Курбатова есть воспоминания о том, как В. Аксенов пытался объявить «деревенщиков» «опорой режима» в литературе. Правда, хорошо знающий ситуацию и честный А. Борщаговский замечает, что это намерение объясняется двумя обстоятельствами. Первое из них: «Аксенову в высшей степени безразличен сам народ, а особенно деревенский, он еще мог когда-то увлечься экзотикой, какой-нибудь эксцентричной фигурой бородатого сторожа, но проникнуться драмой стомилионной деревни не мог никогда... <...> И тут еще другое — “им почти все позволено”, “их печатают”, “к ним милостива цензура и комитет по госпремиям”, — значит, они нужны начальству, они — любимые дети, а он, Аксенов, гений, но в пасынках» (Борщаговский, Курбатов 2005, с. 227).

Действительное значение и реальное место «деревенской прозы» в истории русской литературы пока не осмыслено литературоведением. Игнорируется, например, то чрезвычайно важное обстоятельство, что именно «деревенская проза» легко, естественно и свободно перешагнула тематические границы. В обращении к вечной, общечеловеческой проблематике с «деревенщиками» могли соперничать только создатели новой прозы о Великой Отечественной войне. Забывается о том, что в художественном отношении достижения, принадлежащие этому направлению, вполне соотносимы с высокой классикой, и не только отечественной. В 1996 году на конференции в австралийском городе Канберра известный канадский филолог, накануне впервые прочитавший повести В. Г. Распутина, с восторгом сравнил его с А. Камю.

Ограниченность формально-тематического подхода к одному из наиболее значительных историко-литературных явлений XX века, игнорирование процесса перехода жизненного материала в художественное произведение исчерпывающе показаны в главе «Крестьянский реализм» в новом четырехтомном издании о теории литературы, подготовленном ИМЛИ РАН (Теория 2001, т. VI, с. 418–420). По большому счету, эту главу можно воспринимать как своеобразное подведение итогов литературно-критического, литературно-исследовательского процесса на определенном этапе, причем новаторство «деревенской прозы» опять же сводится к созданию нового героя, неповторимость, исключительность, особость которого ограничиваются социальными характеристиками («люмпен-крестьянин»).

Но если в классическом литературоведении, в академической теории литературы когда-нибудь победит предложенный в данном академическом издании сугубо социологизированный подход, начнут превалировать социально-оценочные приемы постижения и презентации литературного образа, то, как следствие, исчезнет какой-либо смысл не только в возвращении к литературному опыту «деревенщиков», но и, например, в упоминании художественного наследия Тургенева, борца с крепостным правом, Островского, обличителя «жестоких нравов» купечества, Куприна, яростно протестовавшего против порядков, установленных в императорской армии. Социальное явление ушло в историческое прошлое, история уничтожила болезненный нарыв. Кому может быть интересен характер, ставший символом проклятого, но счастливо преданного забвению прошлого?

Созданные «деревенщиками» «праведники», «чудики» эпохальны. Их появление — сокрушительный удар по экономической системе и по теории бесконфликтности. Стоит вдуматься в слова внимательного и беспристрастного в отношении к этому литературному материалу свидетеля, известного петербургского прозаика Валерия Попова, который в 1989 году, представляя ретроспективу общественно-литературного развития в послевоенную эпоху, пожалуй, первым написал о появлении «деревенщиков» на литературной сцене как событии особого рода и

связал его исключительность и значимость с возникновением принципиально нового героя, обладавшего феноменальными возможностями и характеристиками: «...на поверхность литературы вышли самые у нас бесправные люди — в книгах Шукшина и Белова, — молчавшие десятилетия, поэтому их голоса звучали весомее» (Литературная газета. 1989. 8 нояб. С. 2). И отношение к новому герою у «деревенщиков» было не самым простым. Ф. Абрамов утверждал: «Я не стою коленопреклоненным перед народом, перед так называемым “простым народом”... <...> Кадение народу, непрерывное славословие в его адрес — важнейшее зло. Оно усыпляет народ, разлагает его» (Абрамов 1988, с. 67).

К сожалению, до сих пор литературоведение при анализе концепции человека, созданной «деревенщиками», ограничивается терминологическим обновлением описательных аналитических методик (Новожеева 2007). Прошедших десятилетий не хватило, чтобы в полной мере осмыслить неоднородность, глубину и сложность, многосоставность, эволюционность литературного явления, обозначенного многострадальным термином «деревенская проза», его укорененность в историко-литературном процессе. Хотя, например, во время празднования девяностолетнего юбилея Ф. А. Абрамова появилась статья В. Новодворской, в которой есть такой фрагмент:

«Один маленький придел нашего Храма оформлен под часовенку. Скромную беленую белоснежную часовенку с милой черной головкой. В духе Покрова на Нерли, суздальских и новгородских храмов. XII век. Ни украшений, ни позолоты. Смирение, молитвенно сложенные руки, склоненная русая голова. Истовая, не показная вера, усердие в тяжком труде, более чем скромное воздаяние за труды, совесть. Тихие свечки на скудной северной траве... Это писатели-деревенщики, это их негромкий и неяркий до горечи мир. От праведника Федора Абрамова до полудиссидента Владимира Тендрякова, от юродивого и блаженного Василия Шукшина до яростного Виктора Астафьева.

Писатели-деревенщики — это вовсе не сельская пастораль. И они лаптем щи не хлебали, все были честными народниками, стихийными земскими подвижниками» (Медведь. 2010. № 3. С. 79).

В этой развернутой, возможно, излишне сентиментальной метафоре, естественно, есть неточности. Но ее появление можно рассматривать как проявление перемен в общественном сознании, меняющегося отношения к одному из сложнейших фактов в истории советской литературы. Одну из основных причин его возникновения определил В. П. Астафьев:

«Отчуждение и породило феномен деревенской прозы. Наиболее одаренная часть российских литераторов затосковала по той жизни, которую запомнила с детства. Что было, казалось бы, завидного в моем детстве? А книга “Последний поклон” получилась веселой. С удовольствием пожил бы сейчас в гоголевском мире, когда небо было чистое, отношения носили характер мирный, невоинственный. Бога, по крайней мере, боялись. Что ж, и надо бояться. А то мы Бога не боимся» (цит. по: Палеева 2008, с. 147).

Интересно, что зарубежная критика, свободная от литературно-групповых пристрастий, практически с момента возникновения новой русской прозы нащупала ее ключевые особенности: во-первых, заинтересовалась «деревенской прозой», как «одной из форм растущего самосознания» (Партэ 2004), а во-вторых, признала новое тематическое направление художественным явлением, художественным феноменом. На родине «деревенщиков» эти аксиомы по-прежнему требуют доказательств.

Можно предположить, что, скорее всего, отсутствие признания художественной феноменальности «деревенской прозы» связано с уникальностью созданной ею картины мира, выражающейся в его неподчиненности символам и образам науки, агрессивно претендующей примерно с середины XX века на некую универсальность. Так, «деревенщики» абсолютно бесспорно отменяют искомый в любом более или менее значительном литературном явлении образ карнавала, раскрепостительной силе которого они явно предпочитают праздничность и объединительную силу хоровода. Эта мысль впервые прозвучала в статье С. Небольсина, посвященной учению М. М. Бахтина о слове, культуре и искусстве (Литературная газета. 2004. 4–10 авг. № 31. С. 13). Именно эта идея подспудно присутствовала в давней статье Г. Цветова

о «цирковых» мотивах в поздних произведениях В. Распутина и рассказах В. Шукшина. Художественным аргументом в пользу литературоведческих наблюдений С. Небольсина и литературно-критических наблюдений Г. Цветова можно считать строчки А. Ахматовой из «Поэмы без героя» об иссушавшем душу Серебряного века «вое» «адской арлекинады».

Видимо, наука о литературе до сих пор не ощутила надобности в постижении сложнейшей семантической и ассоциативной структуры констант русской культуры, значение которых связано отнюдь не с сюжетной интригой, но с художественной философией каждого писателя и всего направления.

В наиболее полном объеме проблематика, связанная с определением феноменальности художественного мира, созданного «деревенской прозой», с художественной философией этого литературного направления представлена в исследовании А. Ю. Большаковой «Крестьянство в русской литературе XVIII–XX вв.» (М., 2004): «деревенская проза», сложившаяся в русле русской реалистической школы, имела как минимум три принципиальных отличия от практически безраздельно официально господствовавшего с конца 1940-х до начала 1960-х годов метода социалистического реализма, представленного официозными «Кавалером Золотой звезды» С. Бабаевского, «Марьей» Г. Медынского, романом «От всего сердца» Е. Мальцева и повестью «На своей земле» С. Воронина. Первым и главным из этих отличий следует считать создание уникальной художественной топики, принципиально не совпадавшей с общепринятой в эпоху становления нового литературного направления, сердцевиной которой стала такая единица художественного мышления, как символ, отличающийся глубочайшей и широчайшей культурно-исторической укорененностью, обеспеченной принципиально новым типом автора.

Знаменитый шукшинский вопрос «Что с нами происходит?» обозначил вторую принципиальную особенность «деревенщиков» — включенность их литературных произведений в контекст великой прозы «золотого века», связь с творчеством А. И. Герцена и Н. Г. Чернышевского в первую очередь. В этом вопросе,

точнее, в антропоцентричности его формулировки, зафиксировано и смещение акцентов исследовательского интереса «деревенщиков». Кроме того, в шукшинском «с нами» проявляется принципиально новая позиция писателя по отношению к своему читателю, по отношению к адресату. К такому сопереживанию внутренне, генетически, благодаря родовой памяти были готовы авторы «деревенской прозы», возможно, именно поэтому они получили от читателя огромный кредит доверия и право на самую жесткую и жестокую, самую горькую правду о России.

Русский крестьянин впервые в истории Российского государства обрел полноценное и абсолютно самостоятельное право голоса, которое использовал отнюдь не для простого напоминания о себе, даже не для собственной социальной реабилитации. Хотя, следует заметить, что ко времени возникновения «деревенской прозы» эта необходимость была обострена до крайней степени. Стоит вспомнить, с каким презрением Л. Троцкий в начале 30-х годов говорил о «мужиковствующих» писателях.

Н. Клюев, С. Есенин, С. Клычков пытались откорректировать сложившееся в предреволюционные годы и закрепляемое советской политической пропагандой отношение к мужику, к крестьянскому миру, к крестьянскому быту. Художественный опыт этих писателей стал основанием для резкой критики пафоса произведений Бунина, Родионова: «Она [деревня. — Н. Ц.] груба, жестока, в ней много хамского, подлого, звериного, но рядом с этим в ней много такого прекрасного, такого чистого, чего не сыщешь у помещиков, у всех правящих классов» (Вольнов 1959, с. 609). В высказывании «крестьянского» писателя И. Вольнова отразились обновление интереса к русскому землепашцу, стремление к созданию новой художественной концепции деревни, которую достаточно четко сформулировал М. Горький в беседе со знаменитым тогда прозаиком Ф. Gladковым:

«Много писали, например, о нашем деревенском народе литераторы разных лагерей, но они сочиняли мужика: то делали его благолепным, покорным и кротким мучеником, то, наоборот, зверем и тупым дикарем. А он — простой, умный, даровитый человек, с боль-

шой любовью к труду, с мятежностью в душе. Он — свободолюбив, жизнерадостен, деятелен и знает себе цену. Не надо закрывать глаза на явления тяжкие и отрицательные, — а их много было в прошлом, и они были в прошлом, и они были неизбежны, — но подчеркивайте положительные, жизнеутверждающие явления и ярко освещайте их» (цит. по: Гладков 1956, с. 29).

Первыми попытками воплощения этой творческой программы можно считать повести и романы Л. Сейфуллиной («Перегонной», 1922), А. Неверова («Андрон Непутевый» и «Ташкент — город хлебный», 1923), Н. Кочина («Девки», 1928), П. Замоиского («Лапти», 1929), К. Горбунова («Ледолом», 1929). Особое место в этом ряду занимал отмеченный Горьким роман Л. Леонова «Барсуки» (1924):

«Ни на одной из 300 ее [Этой книги. — *Н. Ц.*] страниц я не заметил, не почувствовал той жалостной, красивой и лживой “выдумки”, с которой принято писать о деревне, о мужиках. В то же время Вы сумели насытить жуткую, горестную повесть Вашу той подлинной выдумкой художника, которая позволяет читателю вникнуть в самую суть стихии, Вами изображенной. Эта книга — надолго» (Горький 1956, т. 29, с. 441), — восторгался классик сочинением молодого еще тогда прозаика.

Горьковской программе не суждено было полностью реализоваться в 1920–1930-е годы. Объединение «крестьянских» писателей и поэтов стало единственной литературной группировкой, участники которой были полностью уничтожены в период сталинских репрессий и вычеркнуты из истории русской литературы. Шолоховская «Поднятая целина» сначала была дискредитирована критиками, а потом адептами социалистического реализма, пытавшимися выдать это произведение за идеальное воплощение соцреалистического канона.

Крестьянская Россия, едва обретя право голоса, была вновь лишена его на целые десятилетия. Ситуация начала меняться только в 1960-е годы с появлением «деревенской прозы». Десять лет спустя, в декабре 1988 года на пленуме правления Союза

писателей РСФСР провинциальные прозаики Б. Екимов, В. Афонин и В. Ситников опять настаивали: «Крестьянин по-прежнему в глазах чиновной надстройки — человек второго сорта», «истинное положение русской деревни многие не понимают, даже очеркисты и публицисты» (Литературная Россия. 1988. 30 дек. С. 4). Кстати, это высказывание — лишнее подтверждение тому, что «деревенская проза» всегда была настроена внутренне полемично по отношению к своему общепризнанному прародителю — широко тогда разрекламированному литературной критикой «деревенскому» очерку («Деревенский дневник» Е. Дороша (1956–1960), «Районные будни» В. Овечкина (1956), «Записки агронома» Г. Троепольского (1961), «Вокруг да около» Ф. Абрамова (1963), также очерки С. Залыгина, Б. Можаяева, И. Иванова, Г. Радова, П. Ребрина, Ю. Черниченко и др.).

Социально-исторические причины для появления «деревенской прозы» стали формироваться уже в 1930-е годы, когда деревня переживала эру перемен, только начинала ощущать давление техногенной цивилизации. К началу 60-х происходящее в СССР стало восприниматься в контексте мировых проблем. В это время, как справедливо замечает Г. Померанц, уже весь мир начинал понимать, что цивилизация отрывает человека от тайны, скрытой в естестве, от мистического чувства связи плоти с царствием, которое внутри нас, что из механической скуки цивилизованного существования нельзя вырваться с помощью революции. И преодоление неприемлемого возможно «только через паузу созерцания, через тишину природы, через тишину и глубину, схваченную в музыке, поэзии, живописи великих эпох, через восстановление контакта с собственной глубиной» (Новый мир. 2005. № 4. С. 149).

В отечественном литературоведении динамика социально-психологических процессов, приводивших к осознанию этих истин, в первую очередь, была связана с «деревенской прозой». Подчеркиваем, непосредственным литературным фоном, почвой для ее возникновения стали не очерки, как это было принято считать, а популярные в 1960-е годы у массового читателя непосредственные предшественники панорамных полотен, романы

из новелл («Хлеб — имя существительное» М. Алексеева (1965), «Своя земля и в горсти мила» Ю. Сбитнева (1967), «Тополя в соломе» И. Зубенко (1968), «Липяги» С. Крутилина (1968)), авторы которых вместе с героями искали возможности сохранения жизненной гармонии, а не причины падения надоев или невыполнения планов по вспашке зяби. К предшествующему этапу можно причислить и произведения писателей старшего поколения. Без влияния послевоенных произведений Шолохова, романа Л. Леонова «Русский лес» (1953), в котором разрабатывался целый ряд проблем: от экологической до проблемы национального характера, «деревенская проза», возможно, была бы каким-то иным явлением. Т. М. Вахитова справедливо отмечает, что именно Леонов «привил» послевоенной русской литературе вкус «к философскому поиску истины, глубинному осмыслению национальной истории, смелому художественному эксперименту» (Вахитова 2005, т. 2, с. 421).

«Деревенская проза» была новым для русской литературы и культуры явлением прежде всего потому, что начала невероятный для того времени поиск «человеческого в человеке», попыталась вернуть этому человеку уже забытое ощущение гармонии мира небесного и земного, напомнить о когда-то подвластном ему ощущении «гармонии красоты». Потом к этому поиску присоединятся «военные» и «городские» прозаики, и в чем-то они даже преуспеют больше, но «деревенщики» были первыми. Вступив в диалог с властью и читателями на принципиальном ином уровне, «деревенщики» мотивировали свою идейную, этическую, эстетическую позицию с огромной художественной силой и убедительностью.

Безусловно, новаторство прозы традиционалистов в первую очередь связано с созданием нового типа персонажа, разрушающего старые и вновь стремительно формирующиеся стереотипы мышления и поведения советского человека, сосредоточенного на постижении собственной генетически, исторически, психологически, природно мотивированной глубины. Герои «деревенщиков» торопливо и неловко, в угоду устоявшейся за десятилетия форме при знакомстве проговаривают «в разрезе ав-

тобиографии... образование... семейное положение...», чтобы в конце концов горестно заключить: «Ничего-то мы друг про друга не знаем» (Абрамов 1991, т. 2, с. 65).

Кстати сказать, генетическая обусловленность поведения литературного персонажа занимала внимание в этот момент не только русских прозаиков. Широко известный в 1970–1980-е годы, после публикации повести «Барьер» в Советском Союзе, болгарский писатель П. Вежинов, словно в развитие идей Ф. Абрамова, говорил: «Личность обладает и наследственными генетическими свойствами, которые формировались не днями, не годами, а веками и тысячелетиями. Они труднее поддаются изучению и очень часто остаются непонятыми до конца, главным образом потому, что проявляются редко и порой совершенно неожиданно, а до той поры таятся в глубинах человеческого сознания» (Вежинов 1986, с. 380). Исследование тончайших, мельчайших проявлений вот этих самых качеств личности, определяющих доминантные мотивы, логику поведения русского человека, нравственные, моральные, этические основания формирования этой логики, основания целостного сознания, и стало главной заботой «деревенской прозы», главной проблемой, обнаруженной, выявленной, но в силу многих исторических причин так и не решенной русской классикой. И абсолютно естественно, логично, что при художественном исследовании национального характера в очередной переломный для страны исторический момент в центре внимания оказывается феномен смерти, к которому литература после Булгакова почти не подступала. Известный культуролог Н. М. Куренная в специальной работе, посвященной данной проблеме, резюмирует: «Как правило, в произведениях “классического периода” соцреализма (1930–1950-е годы) тема смерти или не присутствовала вовсе», — или, как мы уже отмечали выше, в связи с романом Булгакова, разрабатывалась в героическом, жертвенном аспекте (Славяноведение. 2006. № 6. С. 22). В результате, как свидетельствует запись в дневнике Б. Шергина:

«Век сей и мир сей исключили из своего словаря понятия “смерть”, “гроб”, “мертвец”. Современный человек выработал своеобразный иммунитет: друзья и знакомые один за другим ложатся в гроб, а я еще

поживу. Но вот и он заболевает, начинает трястись от страха и кричит: “Доктор, спасите меня!” Но какие препараты, какие шприцы и уколы могут успокоить душу, ум и сердце человека, всю жизнь сознательно истреблявшего в себе всякое стремление к тому, что едино на потребу. Современный человек думает о смерти с ужасом» (цит. по: Галимова 2008, с. 34).

Как это ни странно, данное обобщение почему-то было распространено на прозу 1960–1970-х годов. Вопреки реальному положению вещей, которое легко устанавливается даже посредством аналитического прочтения заголовков произведений традиционалистов, К. Партэ утверждает: «...тема “смерти”, как таковая, деревенщиков не интересует, но в умирании стариков они видят символ утраты жизненного порядка» (Партэ 2004, с. 92). Безусловно, это утверждение не имеет под собой никаких оснований. Отношение героев русской прозы второй половины XX века к феномену смерти во многих случаях было характерообразующим, сложным, формировалось под влиянием нескольких аспектов:

- логического, базирующегося на восприятии смерти как явления абсолютно естественного, включающего пантеистические взгляды человека;
- религиозного, выражающего уверенность в возможном иномытии после физической смерти;
- социального, определяющего отношение к смерти людей, вошедших в некую социальную группу в каждый момент своего земного бытия по воле тех или иных жизненных обстоятельств (так, например, рядовым солдатам во время военных кампаний именно в силу социальных причин не представляется возможности задуматься о смерти как явлении, осознать чужую смерть как событие);
- наконец, психологического аспекта, который заключается в стремлении табуировать страх перед смертью и очень часто провоцирует проявления не просто спокойного, но циничного и даже кощунственного отношения к ней (Кудрявкина 2004, с. 48–53).

Наиболее значительными, определяющими для национально-го сознания были первые два аспекта, которые прежде всего разрабатывались традиционалистами.

В психологической ветви «деревенской прозы», в творчестве Солженицына, Астафьева, Носова, Распутина, для которых главным стало приближение к сути национального характера, была представлена, наоборот, преимущественно эсхатологическая топика как знак объемного, глубинного постижения тайны гармонии человеческого существования. Это предпочтение было обусловлено тем, что специфику художественной философии данной ветви «деревенской прозы» определяло отношение к смерти как к теме, находящейся в сфере христианской, православной рефлексии, с которой «деревенщики» не прощались сами и возвращали к ней своих читателей.

Первые достаточно полное, емкое, убедительное и подлинное выражение глубинные эсхатологические представления и ожидания, формировавшиеся и развивавшиеся веками и веками же определявшие онтологические воззрения русского человека, получили в рассказе А. Солженицына «Матренин двор» (1959), после публикации которого критики и читатели заговорили о «деревенской прозе» как о литературном событии. Значительность эсхатологического мотива в сюжете обеспечивается образом главной героини, ведущем свою литературную генеалогию от Н. С. Лескова (рассказы и повести о «блажных» и «блаженных», цикл «Праведники»), Ф. М. Достоевского («положительно прекрасный человек» в романе «Идиот»), А. П. Чехова (Мисаил Полознев из повести «Моя жизнь») и М. А. Шолохова (герои с «чудинкой» из романа «Поднятая целина»).

Эстетические, художественные, этические уроки «Матренина двора» с огромным успехом будут усвоены «деревенской прозой», основной целью последней станет поиск причин утраты эпической устойчивости русской души. Вслед и вместе с Матреной появятся и вызовут бурю критических и литературоведческих споров девяностолетняя поморка Марфа (Ю. Казаков, «Поморка»), Иван Африканович (В. Белов, «Привычное дело»), Федор Кузькин (Б. Можаяев, «Живой»), самые обыкновенные, невзрачные с виду

деревенские жители, упрямо и стойко сражающиеся не за светлое будущее в форме коммунизма, а за физическое выживание своих малолетних детей. Нравственной цельностью, «тихим героизмом» все они напоминали своего собрата из стихотворения Н. Рубцова «Добрый Филя» (Рубцов 2000, т. 1, с. 185). Seriously размышлявший над укорененностью этого литературного типа в русской традиции Ф. Абрамов считал, что объяснить это явление можно только исключительной, беспримечной жизненностью данного топоса. В записных книжках прозаика сохранилось следующее замечание: «На Руси никогда не переводились праведники, энтузиасты, трудники. Ими всегда жила и будет жить Россия» (цит. по: Крутикова-Абрамова 2003, с. 356).

Двигаясь по пути, намеченному А. И. Солженицыным в рассказе «Матренин двор», «деревенщики» не просто возвращали типического героя в литературное пространство. Они настаивали на том, что этот персонаж по-прежнему остается онтологически центральным, находится в сердцевине национального пространства, где происходит становление бытия, где жизнь преодолевает смерть (см.: Котельников 1996).

2.3. МИФ О РУССКОМ МИРЕ В ПОВЕСТИ ЕВГЕНИЯ НОСОВА «УСВЯТСКИЕ ШЛЕМОНОСЦЫ»

Особое место в истории русской литературы и среди традиционалистов принадлежит Е. И. Носову. Главным и непреложным основанием этой «особости» принято считать повесть «Усвятские шлемоносцы» (1977), единственное в традиционной прозе произведение, в котором исследуются истоки характера солженицынской Матрены, «доброго Фили» (Н. Рубцов, 1961–1962), Федора Кузькина — Живого (Б. Можаяв, 1966), беловского Африканыча (1967), «чудиков» Шукшина (1960–1970-е).

В предисловии к двухтомнику писателя друг и земляк, известный публицист И. Васильев называет Носова прямым наследником Бунина, имея в виду не формальное, а сущностное, глубин-

ное сходство. И действительно, если отвлечься от особенностей повествовательной формы, от системы изобразительных приемов, лексико-семантической наполненности текстообразующих элементов (см. работы Л. Н. Дудиной), то останется неоднократно декларируемое идейно-тематическое единство, обнаруживающее внутреннее родство с классиком, завершившим великую литературную традицию в начале XX века.

Герои Бунина, а потом и Носова выросли на совершенно особой почве, это «плодородное подстепье, где древние московские цари, в целях защиты государства от набегов южных татар, создавали заслоны из поселенцев различных русских областей, где, благодаря этому, образовался богатейший русский язык и откуда вышли чуть не все величайшие русские писатели во главе с Турганевым и Толстым» (Бунин 1967, т. 9, с. 267).

До конца своих дней писатель свято верил в мистическую силу родной земли, наставлял учеников — молодых литераторов-курян:

«Возьми лопату, копни землю, да не в огороде, там земля неестественная. А ты копни нетронутое земледелием: на лугу, в лесу. Сколько в той земле: и корни, и черви, норки всяких размеров, ржавое железо со следами человека. Возможно, и кости попадутся — там все вместе — и смерть, и жизнь. Тут и сочинять ничего не нужно, махай перо и пиши» (Наш современник. 2005. № 1. С. 243).

Кажется, все просто: предмет и инструмент художественного исследования назван, предельно ясен и традиционен. Достаточно вспомнить Ф. М. Достоевского, утверждавшего приоритет этой же темы по простой причине: «...родиться и всходить нация, в огромном большинстве своем, должна на земле, на почве, на которой хлеб и деревья растут» («Дневник писателя»). Классическая определенность не исключает, а предполагает сложность и глубину повествования. Доказательство — кульминационная для творческой эволюции Е. И. Носова повесть «Усвятские шлемоносцы» — произведение, убедительно выразившее художественную идеологию писателя, продемонстрировавшее наибо-

лее значимые координаты созданного художественного мира, удостоенное в 2001 году литературной премии Александра Солженицына (Новый мир. 2001. № 5. С. 179–182). Признанная сегодня классической, повесть вызвала оторопь при первой публикации. Повесть, соединившую художественные достижения «военной» и «деревенской прозы», традиционалисты не приняли. В дневниках одного из самых авторитетных критиков той эпохи И. Дедкова записан пренебрежительный, видимо, широко тогда разошедшийся, каламбур популярного в 1970-е годы Б. Можая: «Усвятские шляпоносцы» (Дедков 2005, с. 306).

Текст, которому в качестве эпиграфа предпосланы строчки из «Слова о полку Игореве», рассказывает о событиях, происходивших в деревне Усвяты, стоящей «далеко от края России» (Носов 1983, с. 7)³, в лето, как «взошла туча над полем» [64], началась война — «разор» [155] и «поруха прежнего лада» [48]. На страницах этого произведения нет ни одной батальной картины. Носов описывает неделю ожидания фронтовых повесток, последний мирный день и расставание усвятских мужиков с отчими пределами — прощание с миром. Прощание без воинского энтузиазма и победных речей. Колхозный председатель Прошка, правда, вывешивает перед уходом мужиков на правлении новое полотнище, но в напутственном слове будто извиняется, комментируя этот жест:

«Оборонять вы идете не просто вот этот флаг, который на нашей конторе... А главное — тот, который над всеми нами. Где б мы ни были. Он у нас один на всех, и мы не дадим его уронить и залапать. Дак тот, который один на всех, он, понимаешь, не флаг, а знамя. Потому что вовсе не из материялу, не из сатину или там еще из чего. А из нашего дела, работы, пота и крови, из нашего понимания, кто мы есть» [168].

Когда Прошка произносит эти слова, усвятцы их уже понимают, потому что они уже пережили первый страшный час растерянности, когда, прислушиваясь к себе, они смущенно

³ В последующем все ссылки на текст повести даются по этому изданию с указанием страниц в квадратных скобках.

не улавливали героических переживаний. В душе каждого «шлемоносца» уже установился искомый порядок, они поняли, знают, почему вынуждены покинуть Усвяты — смирились с «неприятной ношей» [84], хотя и раньше не трусили. Детально анализируя переживания главного героя — тридцатилетнего конюха Касьяна (имя это, как утверждает словарь, должно было принадлежать человеку, обладающему «высокоразвитым чувством интуиции» и склонностью к мистицизму, человеку честному и трудолюбивому, методичному, но, с другой стороны, мечтательному и впечатлительному, идеалисту, ищущему «гармонию и красоту мира» (Грушко, Медведев 1996, с. 191). Основные качества, программируемые семантикой православного имени, унаследованы носовским героем. Но есть еще в повести и уникальная, мифологическая история, обнаруженная стареньким дедушкой Селиваном в день получения военной повестки:

«...нареченный Касияном да возгордится именем своим, ибо несет оно в себе освящение и благословение божье к подвигам бранным и славным. А исходит оно из пределов греческих, из царств, осиянных великими победами, где многие мужи почитали за честь и обозначение Планиды называть себя и сынов своих Касиянами, ибо взято наречение это от слова «кассис», разумеющего шлем воина, воина великого и достославного императора Александра Македонского, и всякий носящий это имя есть непобедимый и храбрый шлемоносец» [75].

Правда, Носов замечает, что в первый момент после полученного известия о войне к его герою пришло желание «оборониться от неизбежного» [114, 54], потом — «оцепенение», а о жажде подвиге нет ни слова... Вообще доброволец в Усвятах в первые дни войны обнаружился только один — партийный колхозный бригадир Иван Дронов. Он уходит на закате, потому что, как утверждает деревенский дурачок, передавая слова своей бабушки, смерть его «позвала». А Касьяна и его соседей упорно держит жизнь, окружающий мир, который ощущением жизни переполнен, — держит метафизическая Родина.

После того как необходимость расставания в полной мере была осознана, когда наступил момент прощания с близкими, Касьян, вопреки сегодняшней житейской логике, «без запинки» [43] продолжает выполнять мирные обязанности колхозного конюха — гоняет лошадей в ночное, соблюдая мельчайшие требования складывавшегося десятилетиями ритуала, в котором появилась новая деталь: ночью, «в благодатной теплыни», оказавшись в полном одиночестве, бросал Касьян на землю «старый бараний кожух, ложился ничком головой к реке и постепенно отходил душой» [114, 43], оставшись один на один с природой, чтобы в полной тишине, в абсолютном безмолвии (хтонический мир безмолвен), прикоснувшись к земле, ощутив ее каждой клеточкой своего тела, напитаться силой, почувствовать, как «ночная отдыхающая земля, и вода, и кони радуются жизни» [114, 46], слушал бормотание воды, шебуршание неведомой зверушки, вдыхал, впитывал запахи покосов, аромат калины, «нежную горечь перегретых осин» [114, 43]. Пластика пейзажа, безусловно, в бунинской традиции. Духовное основание — традиционно русское, о котором писали Д. С. Лихачев, Ф. Разумовский, напомнившие о существовании «нравственной поэтики и ценностной символики русского пейзажа» (Наше наследие. 1991. № 1. С. 13), определявших истоки русского «пространство понимания» (термин Ф. Разумовского). Для Касьяна и его товарищей этот мир и эта жизнь — ценности абсолютные. Повествователь делает все, чтобы представить, мотивировать этот абсолют. У В. П. Астафьева в заключительной части повести «Пастух и пастушка» есть фрагмент, где умирающий молоденький лейтенант Борис Костяев наблюдает за смешным выздоравливающим мужичонкой-крестьянином и с огромным снисхождением и чувством превосходства слушает его восторженные монологи, в которых планируется послевоенная жизнь: вечное копанье в земле, жизнь впроголодь, чтобы потом однажды «сунуться носом в ту же землю» (Астафьев 1997, т. 3, с. 134).

Е. Носов с первых же страниц повести передает покинувшее смертельно уставшего героя Астафьева ощущение вечной

естественной жизни через пейзаж, картины общего крестьянского труда, очаровывает читателя картиной сенокоса, лучшей природной поры, которая в год начала войны совпала с «золотым мужицким времечком» — тридцатишестилетием главного героя. Воплощенный в первом же пейзаже в основных своих приметах образ мира — идеальная «Касьянова вселенная» (по имени главного героя), в особом, своем ритме существующая крестьянская Атлантида, обретает архетипическую объемность, опять же по-бунински насыщен цветом, запахами, удивительными звуками. И все это многоцветие, многозвучие доступны герою Носова, жизненно важны для него. В свое время характер подобной погруженности человека в природу был одним из наиболее значительных предметов философских размышлений. В XX веке проблемой неповторимой, уникальной растворенности русского человека в окружающем мире занимались многие. Суммируя наблюдения многочисленных своих предшественников, А. В. Бабаева отметила поразительную способность русских мыслить категориями пространства, но не времени. В художественном мире Е. Носова наблюдения ученого получают не только подтверждение, но и убедительную мотивацию, подвсвергаются в определенном смысле уточнениям.

Центр так прочно удерживающей героя «вселенной» — его родной дом. Он сердечно привязан к жене Натахе, сыновьям и старухе-матери. Начало всему — Натаха, которую муж вынужден оставить на восьмом месяце беременности, в ожидании третьего сына. В этом женском образе ассимилируются языческие мифы и евангельский миф о Богородице как символе любви, смирения, преданности. Внешне жена Касьяна — женщина самая обыкновенная, в ее нынешнем положении — малопривлекательная, но она обладает невероятной женской, материнской физической и духовной силой, которая целиком и полностью направлена на сохранение семьи. Все действия Натахи, бытовые и связанные с языческими, мистическими представлениями, направлены на поддержание ощущения гармонии бытия. В минуту расставания с мужем она обещает ему надежду на продолжение рода — сына, которого до срока нарекает Касьяном.

Символической доминантой картины мира, созданной Е. Носовым, становится былинный образ родной земли, возникающий в напутствии старого дедушки Селивана, героя японской и германской военных кампаний, до начала войны остававшегося неприкаемым и только в критической ситуации призванного напомнить о связи времен, обнаружившего способность увидеть и продемонстрировать землякам суть происходящего. Наиболее значительный монолог Селивана заканчивается патетически-поэтически: «Велика Русь и везде солнышко». Первые конкретные приметы обжитой героями повести части Руси — солнечной Касьяновой «вселенной» — вполне соответствуют этой полубылинной формуле: «столешная гладь лугов», «утешная речка», дюжина деревенок с Усвятами в центре, да «необжитая сторона» с «потаянными старицами» и «диким чернолесьем» [34]. Точно так же будет вспоминать свой дом, свою Родину герой поэмы А. Т. Твардовского Василий Теркин: сначала дом и потом лес, которые он любил и «славил» «всем сердцем». Если присмотреться, то пейзаж, представленный в повести Носова, как и в героическом эпосе Твардовского, лишен географической определенности. И есть в нем опять же былинные детали: калина, дикая смородина да глухое чернолесье.

Чуть ниже писатель словно мимоходом заметит, что вся эта «былинная благодать» разместилась под сенью «свечечки колоколенки» да старой мельнички на вековом могильном кургане. Так в повествование незаметно войдут две ключевые детали, осеняющие первый круг Касьяновой «вселенной», — символы веры и хлеба (пищи духовной и хлеба насущного), которые возникнут в финале как тающие на глазах покидающих Усвяты шлемоносцев последние зримые приметы родной стороны, отчего мира.

Вслед за знаками первого круга — уровня земли как основной, центральный символ пространства небесного возникнет солнце, несущее свет. Смысл этого образа-символа также традиционен, базируется на мифологических представлениях русского человека, но более конкретен.

В «Стоглаве» (сборнике решений церковного и земского собора, состоявшегося в Москве в 1551 году) записано:

«Некто мудрый сказал: прекрасно утром является солнце, ибо оно свет. Тьма им отгоняется, луна уходит и ночи нет. Оно просветляет день, делает прозрачным воздух, небо украшает, землю удобряет, от него блещет море и не видно звезд на тверди небесной. Оно одно заливает своими лучами вселенную и все, что в ней» (цит. по: Наше наследие. 1991. № 1. С. 5).

Так в кодексе правовых норм русского общества и государства православное духовенство в середине XVI века, создавая метафору веры, определило основу жизни — источник света и тепла — солнце. Правда, славянин, по утверждению А. Афанасьева, обращал внимание на то, что источником света могли быть и луна, звезды, заря, радуга. Но наши предки прекрасно понимали различную природу этих световых проявлений. Ведь совсем не случайно под крышами домов древних русичей веками красовалось резное деревянное солнышко (Давыдова 1992, с. 125). И данное понимание будет позже закреплено в православной символике, соотносящей с жизнью прежде всего солнце.

Существуют мнения, что способность солнца поддерживать жизнь зафиксирована в самом названии Руси. Проблема эта — предмет острейших дискуссий вплоть до нынешнего дня, хотя дискутирующие главным образом сосредоточены на происхождении, а не на семантической структуре названия. Касательно происхождения лингвисты считают наиболее авторитетным мнение О. Н. Трубачева, который выводит название Русь из словаря индоариев в северном Причерноморье. Хотя в «Повести временных лет» утверждается, что это название пришло с севера. Примиряет разные точки зрения современная речевая практика, которая актуализирует проблему семантики интересующей нас номинативной единицы. Так, по Трубачеву, индоарии использовали слово *rukxa* — «светлый, блестящий». И в полном соответствии с научной теорией современные источники свидетельствуют о функционировании существительного «русь» в современных северных наречиях, причем с сохранением утраченной литературным языком древней семантики.

В книге С. Романовского, посвященной жанру молитвы в русской музыке, есть рассказ о путешествии по Русскому Северу, о беседе с хозяйкой дома, в котором заночевали участники фольклорной экспедиции.

«Моя хозяйка Анна Ивановна как-то внесла в избу горшок с красным цветком. Говорит, а у самой голос подрагивает от радости:

— Цветочек-то погибал. Я его вынесла на русь — он и зацвел!

— На русь? — ахнул я.

— На русь, соколик, на русь. На самую что ни на есть русь. Осторожно спрашиваю:

— Анна Ивановна, а что такое — русь?

— *Русью светлое место зовем. Где солнышко. Да все светлое.* Почитай, так зовем. Русый парень, русая девушка. Русая рожь — спелая. Убить пора. Не слышал, что ли, никогда?» (Русская музыка 1998, с. 4).

Вот в этой стране солнца⁴, в «мире света» (образ впервые, по утверждению Ю. Степанова, встречается в «Кашеевой цепи» М. М. Пришвина, тоже земляка Е. И. Носова) и обитают усвятские шлемоносцы. Земля, которую они получили в наследство от своих далеких пращуров, просторна. Касьян прекрасно понимает, что она продолжается за привычной чертой: где-то за лесом находится далекий, неведомый город Ливны, потом Москва, за ней — Козлов-город, еще далее Муром, а там и Куликово поле... И бесконечность эта особая. Перечисление включает, предполагает, с одной стороны, географическую, линейную, одномерную пространственную, с другой — историческую перспективу. В результате «белый свет» в «Усвятских шлемоносцах», кроме привычных трех, обретает четвертое измерение — временное,

⁴ Поэтический инвариант этого образа Руси представлен в стихотворении Е. Юшина «Земляничные поляны»:

Хорошо в избе после замети.

Печке в белый подол уткнись.

А в углу с времен незапамятных

Над лампадами светит Русь.

(Литературная газета. 2008.

21–28 мая. С. 7)

присоединяющее к реальному пространству еще и пространство былинное, то есть в традиционном сознании время превращается в одно из средств обеспечения единства и особой объемности пространства. Ф. И. Буслаев утверждает, что в Ипатьевской и Новгородской летописях иногда одна и та же мера принималась для обозначения времени и пространства (Буслаев 1992, с. 276). Крестьяне сохраняли восприятие четвертого, временного измерения пространства как абсолютно естественное вплоть до XX века. «Размыкание хронотопического ряда произведения в бескрайний простор и время вечности» исследователи обнаруживают, например, в произведениях Б. Шергина (Петухов 2009, с. 70). Также и для Касьяна и его односельчан речка Остомля течет не из дальних далей, а из «дальних веков», запредельных не для воображения, а для памяти. И пересекает она не поля и покосы, «а жизнь каждого усвятца». Но задуматься о его существовании, заглянуть за «привычную черту» заставила война — «беда» [48].

До войны главный герой повести без труда и видимых усилий довольствовался тем пространством, которое было обжито его предками, эти земли, несмотря на их сущностное единство, распались для него на несколько кругов, очертания которых во многом повторялись. Повторяемость как художественный принцип — изобретение древнерусского искусства, живописи в частности. Повторяемость легкого, воздушного движения, повторяемость деталей, жестов и поз в древнерусском искусстве иконописи стала ведущим приемом в изображении вечного, в изображении действия законов всеобъемлющей гармонии. Этот прием, передающий, символизирующий, воплощающий гармонию мироздания, гармонию во взаимоотношениях мира и человека, использовал Андрей Рублев, создавая «Троицу». По всей вероятности, интуитивно Е. Носов ориентируется на иконописный опыт при изображении усвятского «белого света» для передачи царящих там лада и покоя. Первый круг земного жизненного пространства вбирал в себя заветную землю — малую родину, ограниченную пахотами, узким руслицем все той же родной Остомли, на берегу которой стоял дом Касьяна, двор — центральный локус жизни крестьянина, отгороженный

ракитами. Дважды писатель подчеркивает эту деталь: дом, двор Касьяна находятся за ракитами и под ними. Ракита — разновидность ветлы, вербы, ивы, обладающих, как мы уже отмечали, по преданиям, магической силой. Веточка этого дерева выполняла функцию оберега, имела статус апотропея. Ветки деревьев-апо-тропеев славяне весной втыкали по углам поля, «защищая» посе-вы от града и непогоды. Вот такие обереги стояли и на границах усадьбы Касьяна. С другой стороны, по мнению В. П. Аникина, именно вокруг ракитова куста совершались некогда обряды, со-провождавшие переход человека из одного состояния в другое, из одного мира в другой (Аникин 2004, с. 271). Следовательно, вовсе не случайно в минуту необоримого душевного смятения, в минуту неприемлемого для него ощущения необходимости эмо-циональной перестройки, изменения душевного уклада герой Носова не может преодолеть притяжения ракитова куста и бежит читать повестку на фронт к ракитовому кряжу, потом долго ле-жит у межи, под раскидистым деревом.

В доме под ракитами, во дворе и на огороде, границы которых обозначены ракитами, хозяйничали жена и старая мать. Дом — сердце крестьянского мира, устройство его — точная копия внешнего пространства, где каждая деталь имеет сакральный смысл. Крестьянин хранит эти знания в генетической памяти и в повседневной деятельности они проявляются постоянно.

Как вся Касьянова «вселенная» имела два полюса, так и домаш-нее пространство ограничивалось — от печки до красного угла. Печь воплощает материнское начало, здесь место стряпающей, колдующей над душистыми хлебами матери. А в красном углу — икона Николая Угодника, которую крестьяне не убирали даже в годы безбожия. Только эту икону сохранила солженицынская Матрена. В доме Касьяна именно у Николая Чудотворца, святого покровителя русской земли и простого народа, в день расстава-ния затеплится «знак прощального благословения» — свет лам-пады, здесь в последний раз соберется за ужином семья, и отец обратится «по солнцу», как это издревле принято в крестьянских семьях, к старшему сыну со словами наказа: будь хозяином, бе-реги мать, храни дом. Впервые художественную, «чувственную,

душеводную» точность, с которой написан «миг озарения и укрепления героя перед образом святого Николы», «крестьянского заступника и наставника», в этой повести Е. И. Носова отметил В. Г. Распутин в специальной статье, посвященной «шлемоносцам» (Распутин 2007, с. 253).

Не менее внимателен художник и к кажущимся на первый взгляд малозначительными бытовым деталям, к устройству домашнего пространства. При внимательном рассмотрении оно превращается в самое надежное средство объективации социальной структуры крестьянской семьи, отношений в ней. Один из символов этого ряда — расположение внутренних перегородок. В доме Касьяна необходимые перегородки заменяет легонькая ситцевая занавеска. За занавеской — супружеская кровать «с резаной одоленью на головных досках» (видимо, одолень-травой — сонной травой, по славянской мифологии), а за выпирающим печным выступом — полаты для ребятишек. Вот и вся меблировка. Но в этом, как кажется, минимально насыщенном предметами пространстве «сходятся принципы укрытия, уединения, семейственности и продолжения рода, бытового хозяйствования, культурного обеспечения и развития, а также ведения какого-либо частного занятия» (Миронов 2000, кн. 1, с. 303). По свидетельству Е. Носова, дом Касьяна — пространство семьи, в котором все устроено раз и навсегда в неведомые времена, установленный порядок поддерживается общими усилиями постоянно. Порядок — гарантия продолжения рода, гарантия будущего.

Необходимо заметить, что самый строгий, незыблемый порядок дает каждому возможность уединиться. Так, во дворе у Касьяна был личный уголок — принадлежащее только ему пространство, только его круг, в который не допускалась ни одна, ни другая женщина, запретный даже для сынишки: «свой куток», где Касьян в минуты душевного покоя мастерил что-то, давая волю рукам и сердцу, куда с началом войны забивался, чтобы «совладать с собой, подавить оторопь, будто начатое там, в кутке, дело-недело оборонит его от неизбывного» [114, 75]. Были такие же укромные уголки у ребятишек, у старых людей, у супругов. Это

важно, значимо, так здесь сосредоточен смысл, совершенный алгоритм взаимоотношений личности (индивидуума) и мира.

За пределами первого пространственного круга обитал старший брат Касьяна, переселившийся после женитьбы в соседнюю деревеньку, до которой самостоятельно мог добраться даже старший сынишка Касьяна, восьмилетний Сергунок. В данном случае писатель воспроизводит традиционную для крестьянского мира и индивидуального крестьянского сознания перспективу: детство — расширение жизненного пространства — из избы в мир, а старость — его «свертывание» в пределах избы (Домников 2002, с. 160). Именно поэтому Е. Носов особо акцентирует внимание на том, что только исключительные обстоятельства заставили Сергунка перешагнуть раньше времени пределы домашнего, семейного, родового круга. Нарушение границы стало знаком досрочного, вынужденного, стремительного взросления, трагизм которого ребенок ощутит только в момент прощания с отцом.

По издревле заведенному порядку многоуровневое пространство, многоступенчатый крестьянский «мир» человек осваивал с разной интенсивностью, соразмерно потребностям, возможностям, в соответствии с давно установленным порядком, ладом. И порядок этот только подчеркивал неповторимость каждого «круга», а значит, каждого уровня крестьянского бытия, с точки зрения постороннего, поразительно однообразного, организованного монотонным ритмом трудовой крестьянской жизни. Е. И. Носов словно предвидит этот читательский скепсис. «Холмы да горки, холмы да горки», — приговаривает повествователь, объединяя взглядом крестьянскую «вселенную», но в ритме рефрена нет отчаяния от подавляющего однообразия, только восторг от чувства непостижимости бесконечности.

Перед прощанием с отчим домом Касьян почти с удивлением вспоминает, ощущает, что ему никогда не надоедало любоваться на лес, займище, а когда уезжал на три года на действительную службу, домой нетерпелось вернуться. А все это потому, что никогда не испытывал «тесноты и скуки» [34]. Принадлежащий героям Носова мир не ограничивал личной

свободы человека. Одной из причин было отсутствие какой бы то ни было окончательной закреплённости хотя бы в одной из сфер: весь мир принадлежал каждому обитателю этого пространства, и каждый в разное время мог распорядиться этим миром в соответствии с давним порядком, установленным в соответствии со здравым смыслом. Вторая, не менее значимая причина, определявшая особую привязанность усвятцев к родной земле, заключается в том, что земля дарила всем им, как и Касьяну, не только ощущение лада в устройстве окружающего пространства, но и всю полноту человеческих чувств, эмоций.

Сознание героя, работа всех его органов чувств программируются на определенное восприятие, комплексное, системное, которое будет воспроизведено в повести не единожды. Характер воздействия природы на человека, избирательная интенсивность, цикличная выборочность задействованных воспринимающих рецепторов провоцируют вариативность эмоций, гарантируют ощущение богатства жизни, поддерживающее постоянное обновление «ликующей радости бытия», которой, например, дышит уже упомянутая нами открывающая повесть картина сенокоса:

Касьян, «обутый в новые невесомые лапотки, обшорконные о травяную стерню до восковой желтизны и глянцеvitости, с легкой радостью в ногах притопывал за косой, выпростав из штанов свежую выстиранную косоворотку. Да и все его крепкое и ладное тело, взбодренное утренней колкой свежестью, ощущением воли, лугового простора, неспешным возгоранием долгого погожего дня, азартно возбужденное праздничной работой, коей всегда считалась исконно желанная сенокосная пора, ожидаемая пуще самих хлебных зажинок, — каждый мускул, каждая жилка, даже поднывающее натруженное плечо сочилось этой радостью и нетерпеливым желанием черт знает чего перевернуть и наворочать» [20].

Структурно и функционально первый и второй пейзажи предельно сближены, но содержательно разнятся: созерцательная радость, приглушенный восторг от объемной первой картинке лишь отдаленно родственно напоминает буйство чувств, про-

буждаемое, порождаемое второй. Но и в первом, и во втором случаях — это взгляд крестьянина. Причем взгляд, свободный от крайностей, которые блистательно были спародированы в стихотворении польской поэтессы К. Секуловой:

КРЕСТЬЯНСКАЯ ТОЧКА ЗРЕНИЯ

Романтики, мечтатели, витающие в облаках,
для вас в деревне зори рдеют,
хлеба шумят морской волной,
серебро дрожит в ручьях.
Теплая весна кружит голову,
беспокоит душу,
играет изумрудной зеленью,
манит запахом жасмина...
А для меня пахнет навозом!
Лето расцветает для вас васильком,
пахнет медом с полей,
поле пшеницы блестит золотом.
А для меня пахнет жнивным потом,
ломит боль в костях.
Я не пишу поэм и ученых книг,
где ж мне мечтать о просторах,
когда ждут поля пшеницы
труда моих рук.
Когда осень для вас зацветет пурпуром на небе,
золотые листья ветры несут,
бабье лето серебрит росой —
я думаю о хлебе.
Чтобы хватило в каждом доме в деревне
и в городе
хлеба, молока и овощей,
чтобы спокойно могли мечтать
о деревне поэты.

(цит. по: Бартминьский 2005, с. 90)

Мировосприятие героев повести Е. И. Носова не дает никаких оснований для подобной дискусионности. В их мироощущении органично переплетаются крестьянский практицизм и

безмолвная тихая сентиментальность, высокий романтизм и не требующее мотивации, рационального объяснения, логической аргументации восторженное преклонение перед великой тайной мироздания. Если вдуматься, то Носову в этом тексте, в первую очередь через пейзажи, «портретирующие ментальность», как сказал бы Е. Бартминьский, удалось воплотить, восстановить представление о мире, свойственное древнерусской литературе, являвшейся непосредственным выражением архаических взглядов на мироздание, имеющее центром «мое», «наше» пространство, в котором все люди «милы друг другу»; где господствуют хорошие договорные отношения, лад, «мир»; это место, где процветает «Жизнь», где она была зарождена [36].

Но усвятский мир, в котором царили «покой... и извечная благодать», услышал войну. Именно «услышал», потому что война пришла в Усвяты не сразу, и свершившееся зафиксировано отнюдь не с помощью зрительного образа.

Огромные российские просторы поглотили весть о приближающейся общенародной беде, и она запоздала почти на целые сутки. Бескрайний русский мир подарил усвятцам лишние часы летнего общинного праздника, которого они ждали весь год. Потом беде сопротивлялось уже крестьянское сознание, индивидуальное и общее. Касьян не принимал смысла вешего сна, увиденного на покосе, его односельчане не хотели верить посылному, который беззвучной выдохнул: «Война!» Случившееся стало восприниматься как реальность, как неминуемое только после того, как на покосе услышали своеобразный колокольный набат: «...на селе кто-то без роздыху, одержимо бил, бил, бил, бил по стонливому железу» [47].

Дальше Носов очень внимательно, пристально следит за тем, как война поэтапно, шаг за шагом входит в сознание его главного героя через эсхатологические знаки разрушения «мира», в первую очередь как ощущение украденного, урезанного, усеченного времени. И это совсем не случайно, потому что в Откровении первым предъявлен топос времени, получивший абсолютно определенное, формульное выражение. Самое простое и объективное объяснение такого предпочтения кроется в представ-

лении православных верующих о Боге как о Господине времени и истории, о времени как о «неком множестве, принимающем форму в руках Господа», потому оборачивающемся для человека «милостью Божией, его даром, которым человек должен пользоваться с ответственностью перед Богом... <...> Человеческие планы в историческом временном пространстве определяются этим даром. Высшим даром в этой парадигме становится для человека жизнь Вечная как Божественное утверждение» (Бибииков 2008, с. 90), поэтому вполне естественно время в православном сознании превращается в главное средство измерения всех вещей, в меру жизни. И в десятой главе Откровения исчезновение времени ангел, стоящий на море и на земле, объявляет первым знаком Апокалипсиса как совершившейся тайны Божией:

«И ангел, которого я видел стоящим на море и на земле, поднял руку свою к небу и клялся Живущим во веки веков, Который сотворил небо и все, что на нем, землю и все, что на ней, и море, и все, что в нем, что *времени уже не будет*».

Первая рана, нанесенная войной Касьяновой «вселенной», лишила усвятцев власти над временем, необходимой для душевной гармонии. С началом войны Касьян сразу же почувствовал, как ускорился бег времени, как катастрофически стало не хватать необходимых минут, секунд для прощания с женой, для возни с ребятишками. Ушла вечность, герой начал сознательно избегать размышлений о будущем. И неслучайно именно мотив времени становится ключевым в разговоре собирающихся на войну усвятских мужиков о немцах, с которыми им предстоит вскоре встретиться на поле боя. Разницу между собой и врагами крестьяне как раз видят в служении разному времени, в принципиально разном о времени представлении.

«Небось для того им [немцам. — *Н. Ц.*] всем часы дадены, чтоб глядеть. Сказывают все, как есть при часах», — удивляется Афоня-кузнец, которому не совсем понятно, как это можно жить по механическим часам, регулирующим сосредоточенность человека на его собственных физиологических, физических, сугубо

материальных потребностях [75]. И получалось, что часы заставляли человека все время думать о том, следить за тем, чтобы руки были вовремя вымыты, вовремя ужинать, спать... вовремя в дозор отправляться... Поудивлявшись, поразмышляв, порассуждав, усвятцы приходят к общему выводу, что, видимо, такое стало возможным только потому, что для немца вся жизнь, и война в том числе, — «хвабрика», поэтому-то так легко по команде и поднялись они в поход на чужую землю, позарившись на чужое пространство, на чужой мир по какой-то непостижимой для мужика причине, по непостижимому недомыслию.

Раньше Касьян лечил любую болячку, душевную и физическую, работой «поумористой», а тут старое средство не помогает. Тогда идет Касьян в правление в надежде на привычные встречи, которых так и не случилось. И внутренний надлом только усиливается, усугубляется, пока не возникает ощущение, что устоявшаяся жизнь не только его одного, но и всей деревни отошла в безвозвратное. Касьян прекрасно понимает, что он должен найти способ преодолеть душевный разлад до того, как ему придется сообщить жене о полученной повестке. С осознания этой необходимости и начинается противостояние человека и войны, человека и смерти.

Второй знак происходящих перемен — пришедшее к Касьяну болезненное чувство, что его вселенную покинул свет, и в результате Усвятцы оказались «жалко обнаженными под куда-то отдалившимся, ставшим вдруг равнодушно-бездонным небом, будто его сорвало и унесло, как срывает и уносит крышу над обжитым и казавшимся надежным прибежищем» [51]. Это описание особенно важно, потому что в нем словно намеренно подчеркивается сферическое устройство мира, принадлежавшего Касьяну. По этой же божественной модели устраивались на Руси купола, создавались иконостасы — источники света, физического и духовного. Интересное совпадение, о котором не следует забывать. Трагизм ощущений героя достигает кульминации, когда Касьяну начинает казаться, что война сильнее солнца, вера в могущество которого была безграничной. Какое-то время он не может избавиться от странного ощущения, что исчезли крыша над домом и

небо над головой, как будто больше нет защитного купола над человеком. Следом он перестает чувствовать власть земли над собой — любая работа теряет смысл. Вот на этот эсхатологический процесс разрушения мира в душе человеческой и переключается внимание повествователя. При изображении самой главной утраты Е. Носов активно использует развернутые фольклорные сравнения, апеллирующие к практическому опыту крестьянина. Самое яркое из них передает состояние, которое переживает Касьян в ожидании повестки: «Было с ним такое, будто подвесили его поперек живота и никак не дотянуться до дела руками или ногами стать» [56].

Итак, человек в смятении: помощи земли он теперь не чувствует, солнце затенено, вытесняется мертвенным лунным светом, золотистые блики не улавливаются, не воспринимаются «вытравленным, посеребрившим зрением». Все это напоминает апокалипсическую картину мира: «...и солнце стало мрачно, как власяница, и луна сделалась, как кровь. И звезды небесные пали на землю, как смоковница, потрясаемая сильным ветром, роняет незрелые смоквы свои; И небо скрылось, свившись, как свиток» (Откр. 6, 13–14).

Но первую схватку с «войной» мужики выиграли, собравшись в ветхом домике древнего старика, георгиевского кавалера, дедушки Селивана. Физически ослабевший Селиван, опираясь на свою собственную фронтовую, военную биографию, через половицы и поговорки, которыми пересыпана его речь, преподавал молодым односельчанам урок солдатской и человеческой мудрости. Для писателя Носова это мудрость вековая, вечная. Новый уровень консолидации персонажей Носов определит как пробуждение «роевого начала».

Надежда на великую победу — разгром врага усиливается в сцене проводов на фронт. Усвятские шлемоносцы строем, в сопровождении жен и детишек вышли за околицу, на дорогу, которая должна была увести их за «привычную черту».

«Дорога в ту военную сторону уходила как раз хлебным наделом, обступившим деревню с заката от самой околицы. Нынче, как ни в ка-

кой день, расшумевшееся на ветру, ходившее косыми перевалами, то заплескивая дорогу, то отшатываясь от нее обрывистым краем, поле словно бы перечило этому уходу, металось и гневало, бессильное остановить, удержать от безвременья» [122].

Известный исследователь воинской культуры, воинского этикета А. Е. Мусин утверждает, что Московская Русь воевала в августе-сентябре, впервые этот принцип был озвучен на Долобском снеме 1103 года дружиной Святополка: «Не годится весной идти, погубим смердов и пашню» (Мусин 2005, с. 274). Как можно предположить, этим же принципом был продиктован перенос Куликовской битвы с 31 июля на 15 августа. И шлемоносцы тужат о том, что враг не подождет еще неделю-две. Е. Носов не скрывает, а мотивирует вынужденность решения устами нового богатыря Афони-кузнеца: «Люди мы невоенные. У нас вон земля да хлеб на уме. Не всякому человеку вдруг на войну собраться. Не его это занятие» [89]. И «вечный мир», который крестьянин вынужденно покидает, не принимает происходящего, сопротивляется ему. Значит, крестьяне должны получить его поддержку. И это не единственная поддержка, на которую могут рассчитывать усвятские шлемоносцы.

Символом духовной опоры крестьянских воинов становится образ креста⁵, который не единожды в разных, иногда внешне абсолютно несоотнесимых контекстах возникает на страницах повести.

Первый крест — сложенные на груди сынишки натруженные руки Касьяна. Этим жестом отец интуитивно словно пытается закрыть мальчика от страшного известия о начале войны. Потом кресты ставит в своем списке вместо подписей призывников

⁵ Веру православного человека в великую охранительную силу креста запечатлел М. Забылин: «Знаменуйся раб Божий (имярек) крестом животворящим... <...> Крест на мне, рабе Божиим (имярек), крест передо мною, крест за мною, крест — дьявола и все враги победиша. Да бежит бесове, вся сила вражия от меня, раба Божия (имярек), видевшу, яко молнию, крестную силу опаляющую. Близ меня Христос и вся сила небесная... <...> А далече от меня с своею темно-образною силою стоит и со всем человеки прогнан быть, третьюстами и шестьюдесятью ангелы стали божи» (Забылин 1989, с. 320–321).

вестовой, развозивший повестки от военкомата: «...попадались и простые кресты, тоже неловкие, кособокие, один выше другого, и выглядели они рядом с именами еще живых людей будто кладбищенские распятия» [86]. В начале общего прощального застолья в доме дедушки Селивана появляется шмат сала, надрезанный крестом, а в конце — из дальней захоронки хозяин дома достает свой Георгиевский крест за участие в русско-японской кампании — награду, от которой на всех присутствующих повеяло «сокрытостью минувшего» [92]. Складывает крест на крест вознесенные над головой руки молоденький тракторист Ванюшка Путятин, пытавшийся при расставании показать Касьяну, что рассчитался с эмтээсом, с домом, со всеми мирными делами.

В последний раз крест появляется в заключительной части. Крест превращается в «орудие спасения... знамение могущественнейшей силы, охраняющей нас на земле» (Русский крест 2006, с. 95, 147, 157, 163, 219). И совсем не случайно: «В канонах, посвященных Кресту Господню, крест величается как “хранитель всей вселенной”, ее утверждение, символ “древа жизни”⁶. Он есть “высота Божественная, глубина неизглаголанная” и “широта безмерная”, то есть великая сила, которая содержит в себе все небесное, земное и преисподнее»⁷.

В самом финале повествования крест возникает реющим над Верхами, которыми покидали родную землю усвятские шлемоносцы, где «в недосыгаемом одиночестве все кружил и кружил, забытый всеми, курганный орел, похожий на *распростертую черную рубаху* [курсив наш. — Н. Ц.]» [98].

Вся глубина смыслов, скрывающихся за этим символом, обретающим у Носова значительность самостоятельного топоса, прочитывается только в контексте споров усвятцев о войне и смерти. В свое время Н. Бердяев, размышляя о психологии христианина, писал, что на войну христиане идут не убивать,

⁶ Один из самых известных образов Мирового Древа (Древа Жизни) предстает в Апокалипсисе: «Имеющий ухо да слышит, что Дух говорит церквам: побеждающему дам вкусить от древа жизни, которое посреди рая Божия» (Откровение, гл. 3).

а умирать. Один из товарищей Касьяна откровенно признаётся, что для него первое даже страшнее второго: «По мне, не умирать — убивать страшно. Али сам не такой?» [89]. Крестьяне объясняют, растолковывают себе сами, что Гитлер — разбойник, коршун-«хвашист», захотевший свежатинки, змей о трех головах, как бы оправдывая свои намерения. Но и в этом сугубо мужском разговоре все равно прозвучит странное откровение: «...мне страшно самово себя, подступавшей минуты: как же я по живому человеку палить-то буду?» [90]. Получается, что шлемоносцы не ищут смерти даже врага своего. Не приемлют их души преждевременных, нарушающих общепринятый ход вещей событий. На войну они идут вынужденно, чтобы оборонить собственное идеально гармоничное жизненное пространство: «Ну да что толковать? Жил? Жил! Семью, детей нажил? ... Нажил — стало быть, иди обороняй. А кто ж за тебя станет?» [91]. У них единственная «военная» задача — сохранить и передать свой «благодатный» мир сыновьям. Борьба за этот мир началась, как только прозвучал военный набат, началась по-христиански, с сохранения, восстановления сердечного равновесия — «мира» и лада в душе. Страшное, трагическое военное смятение, от которого Касьяну долго не удавалось избавиться, ощущение, что «душа катится под гору» [56], были связаны с восприятием войны как события погибельного, апокалипсического. В поисках оснований для укрепления души Касьян упорно заставляет себя продолжать естественное для крестьянина служение жизни, отмечая все предзнаменования. Именно поэтому, возвратившись от Селивана, увидев свой двор неожиданно белым, будто заваленным по самые застрехи снежными сугробами, после повальной стирки, устроенной женой и матерью, Касьян раздражается... Видит баб в белых платках и белоголовых стариков и ребятишек, вышедших провожать шлемоносцев. И ноет его сердце. Белый цвет — «постоянный атрибут смерти», присутствующий в фольклорных текстах «во всех «видениях», «явлениях», вызывает неосознанное внутреннее сопротивление (Энциклопедия 1997, т. 2, с. 392).

Действие охранительной силы, символом которой стал православный крест, видимо, по Носову, и стало одним из средств, позволивших шлемоносцам справиться со своей задачей — сохранить жизнь. И выявление безусловной значимости этой силы, на которой настаивает художник, — одно из основных достоинств произведения, ставшего выражением действительного состояния общественного, литературно-художественного сознания конца 1970-х годов, сознания, сосредоточенного на осмыслении военного опыта, на преодолении советской традиции «панибратского» отношения со временем, на постижении кардинальных изменений, происходящих в душе, в психологии человека в XX веке, на утратах и приобретениях, обусловленных наступлением цивилизации. «Война», встающая со страниц повести Носова, — порождение этой самой цивилизации. Остановить приближение Апокалипсиса — прекратить глобальное распространение войны человечеству удалось только с опорой на «мирные», унаследованные от «нецивилизованных» предков частно-эсхатологические истины и установки, позволяющие сохранить, отстоять лад в доме, в деревне, в Ливнах, в Москве и Муроме, главное — сохранить лад в душе своей. Суть установок, которыми руководствуются шлемоносцы, отправляясь на войну, — в их абсолютной подчиненности идее жизни. Главная задача, которую должны были решить шлемоносцы, — не дать смерти вытеснить жизнь из принадлежащего им мира. Именно эта мысль, эта идея стала организующей в повествовании фронтовика, потомка курских землепашцев Е. И. Носова, в творчестве которого с небывалой силой и абсолютной отчетливостью отразилась сверхзадача, которую во второй половине прошлого века решали прозаики-традиционалисты.

2.4. ОНТОЛОГИЯ ЛИТЕРАТУРНОГО ПОСТМОДЕРНА

В отечественном литературном пространстве лидерство традиционалистов сохранялось относительно недолго. Во второй половине 1980-х годов на «первой линии» литературного процес-

са вслед за В. Ерофеевым появляются постмодернисты — антиреалисты, игравшие, как говорил А. Солженицын, «на струнах пустоты».

На самом деле русский литературный постмодернизм был достаточно серьезным явлением, имевшим отчетливо выраженные смысловые и формальные особенности. Его художественная идеология выростала на основе философии абсурдизма, проникнута полным разочарованием в гуманистических ценностях и прежних авторитетах, тяготением к изображению безобразного и постижению бессознательного. Постмодернистские тексты были адресованы новому читателю, сознательно презиращему реальность и, как следствие, классическую манеру письма.

Многочисленные исследователи русской постмодернистской прозы достаточно часто сводят этот дискурс к разного рода апокалиптическим констатациям. И следует заметить, что литературный материал действительно предоставляет возможности для такого рода констатаций. Н. Иванова справедливо отмечает: «Конец света был предложен литературой в качестве альтернативы “светлому будущему”». Причиной стремительно приближающейся угрозы Апокалипсиса Л. Петрушевская в «Новых Робинзонах» назвала социальную, экономическую катастрофу, А. Кабаков в «Невозвращенце» — гражданскую войну и угрозу фашизма, Ч. Айтматов в романе «Тавро Кассандры» — мировую экологическую катастрофу (Иванова 2006, с. 22).

М. Липовецкий заметил, что «смерть» в русском модернистском тексте (В. Шкловского, О. Мандельштама, Д. Хармса, С. Кржижановского) была превращена в многомерную, практически всеобъемлющую метафору: «смерть любви», «смерть культуры», «смерть письма», «смерть самого творимого текста», которые в конечном итоге должны были привести к мифологизированной смерти культуры и цивилизации. На страницах модернистских текстов смерть представляла как «интегральный образ темного, непознаваемого и страшного хаоса, от которого человека не может заслонить даже его творческая активность» (Russian Literature 2000. Т. 48, р. 187). Видимо, так в модернистском тексте фиксировался негативный опыт развития цивилизации. Но все же даже при довольно убедитель-

тельном художественном воплощении ощущения того, что общая жизнь стремится к нулевой отметке, обывденное сознание и культура напряженно сопротивлялись этой обреченности. Например, традиционалист Ю. Трифонов использовал разные возможности метафоризации темы смерти, многие из которых возникли в границах модернистского дискурса. Собственная художественная стратегия позволила ему продемонстрировать ключевые особенности сознания, лишенного веры в высшие цели и смыслы, утратившего чувство защищенности и смирившегося с собственной неспособностью повлиять на порядок вещей. При дальнейшем развитии этого типа индивидуального мироощущения идеалистическое и тем более романтическое осознание защищенности человека в его мире неизбежно рушится, и мир оказывается неожиданно тревожным и чуждым, пронизанным угрозами и опасностями. Если человеку не удастся выдержать, справиться с обрушившимися на него переживаниями, то он неизбежно ощущает абсурдность существования. Проблема абсурда является одной из центральных в постмодернистской философии⁸.

В XX веке в европейских культурах смерть человека также стала особым предметом художественной рефлексии, в эпоху постмодернизма был предложен специфический способ гуманизации мотива смерти. Как писал М. Фуко, «в наши дни мыслить можно лишь в пустом пространстве, где нет человека» (Фуко 1994, с. 362). Еще раньше постмодернисты провозгласили окончательную гибель, смерть реального мира как естественное следствие всеобщего торжества хаоса. Взамен постмодернисты попытались создать принципиально новое, расширенное представление об универсальном «я», добровольно отказывающемся от уходящей реальности. Это вновь создаваемое «я» в конце концов должно было обрести бессмертие, но не воспринимаемое как результат бесконечного, безграничного земного существования. Оно становится следствием полного уничтожения границ между жизнью и смертью, порождением торжества идеи «смерти с улыбкой».

В русской прозе конца прошлого столетия убедительный анализ «происходящего с душой человеческой» (Грани. 1993. Апрель-

⁸ См. исследования О. В. Богдановой, И. Г. Каропы.

июнь. С. 314) предложила Л. Петрушевская в рассказе «Черное пальто» (цикл «В садах других возможностей»). Фабула рассказа проста: героиня его однажды зимой по непонятным причинам очутилась на обочине неизвестной ей дороги, бегущей неведомо куда. Потом она подъезжает на случайном попутном грузовике до чужой станции, где пересаживается на неизвестно куда направляющуюся электричку, чтобы в конце концов оказаться перед таинственным выходом с незнакомой платформы в тоннель. Позже становится понятно, что так отражается в ее подсознании попытка самоубийства:

«В то же мгновение девушка уже стояла на табуретке с затянутым шарфом на шее и, давясь слюной, смотрела на стол, где белела записка, в глазах плавали огненные круги.

В соседней комнате кто-то застонал, закашлялся, и раздался сонный голос мамы: «Отец, давай попьем!»

Девушка быстро, как только могла, растянула шарф на шее, задышала, непослушными пальцами развязала узел на трубе под потолком. Соскочила с табуретки, скомкала свою записку и плюхнулась в кровать, укрывшись одеялом» (Петрушевская 1996, т. 2, с. 123).

Шаг, завершающий весь процесс мистического перехода из одного мира в другой, совершается в тоннеле, в абсолютной пустоте, в тишине, в беспредметном пространстве. Подробное, детальное иносказательное описание происходящего перемещения «*в новую, непонятную жизнь*» (там же, с. 121) представляет собой постмодернистскую метафорическую вариацию на тему «Смерти Ивана Ильича» Л. Толстого. В конце этого странного, происходящего в подсознании путешествия тоннель выводит героиню на улицу, состоящую из домов, в которых «*не было света*» (там же, с. 135), выводит в мир, темный, мертвый от безмолвия, пустой и холодный, мир, в котором царит смерть, в царство Смерти. Ад это или рай, для Л. Петрушевской не имеет абсолютно никакого значения.

Как выяснилось, если вовремя проснуться, если заставить себя проснуться, точнее, если найти в себе силы для пробуждения или просто откликнуться на зов любящего, любимого человека, то

можно вырваться из смертного пространства и проделать стремительный путь назад, к жизни. К любящей маме, в свою комнату, к своим надеждам и сомнениям героиня Л. Петрушевской возвращается, освободившись от черного пальто. Оказывается, возможность такого возвращения предоставляется каждому самоубийце. Человек, обладающий волей, способен совершать такие переходы. Но главное не в этом, важнее наличие подобной возможности, которое делает границы между двумя мирами зыбкими, подвижными. Тут можно и уместно вспомнить способы избавления от страха смерти, изобретенные нашими предками в эпоху полидоксии и основанные, по большому счету, на аналогичных представлениях.

В реалистической литературе, в обыденном сознании, объем основных оперативных представлений, связанных с понятием смерти, зафиксированный в разного рода лингвистических словарях, чрезвычайно разнообразен: смерть может быть *насильственной, естественной, преждевременной, случайной, таинственной, предсказанной* и так далее (в общей сложности более десятка определений). Постмодернистское сознание намеренно игнорирует все это многообразие. Именно поэтому носители такого типа сознания нормально (ключевое слово постмодернизма) воспринимают следующий фрагмент, повествующий об убийстве человека: «Пошли вдвоем и вдвоем завалили» (Знамя. 2003. № 12. С. 71).

Постмодернистская традиция сознательно пытается уничтожить сложность явления даже на уровне восприятия смерти как некоего физиологического процесса. Постмодернистский герой без особого внутреннего сопротивления, без какой-либо рефлексии отмечает, фиксирует, констатирует собственную неспособность к переживанию чужой смерти, пусть это даже смерть близкого, дорогого человека. Например, в новелле О. Кучкиной «Музыка» (цикл «Собрание сочинений») молодая скрипачка приходит на похороны своей старшей подруги, коллеги, женщины, которую она по-особому, по-настоящему ценила и уважала, и, стоя у гроба, ловит себя на том, что никак не может сосредоточиться на своих переживаниях, на воспоминаниях — ее отвлека-

ет все: некрасивые следы от реагента на ботинках, посторонние разговоры в лифте...

Герой романа Р. Сенчина «Московские тени» (2009) после похорон своей старой учительницы, на которые он отправился ради поминок, размышляет:

«Все передохнем, всех помянут, а потом — новые, новые. Но есть дни, их нельзя упускать, каждый день — великое чудо. И если ты свободен и смел, ты сможешь сделать из каждого дня праздник, не пропустить это чудо... Дальше, смелее по жизни! Хватит что ни попадя запикивать в себя, смеяться, давиться и жрать, скоро лафа накроется, скоро мы будем не здесь, там все будет иначе, а скорее всего — не будет совсем ничего. Там — это там. Там — это уже не наши проблемы. Там о нас позаботятся, нас примут, составят бумаги. Уложат, причешут, подкрасят и успокоят» (Сенчин 2009, с. 73).

Этот внутренний монолог разочарованного интеллектуала значительнее и серьезнее переживаний героини О. Кучкиной, потому что возникновение персонажа такого типа основано на игнорировании жизненного и духовного опыта Егора Прокудина («Калина красная» В. М. Шукшина), на актуальности которого пытались настаивать традиционалисты. В констатации этого факта постмодернистская литература оказывается остаточной искренней, правдивой.

Вообще о смерти постмодернистские герои мало говорят, редко размышляют, по поводу ухода близких почти не печалются, главное — не переживают потрясений, связанных с трагической утратой человека. Подчеркнем, что подобная позиция автора и героя в текстах данного типа принципиальна. Приближения смерти персонажи постмодернистской прозы чаще всего боятся, но могут ждать как избавления от каких-либо проблем. Смерть может наступить даже от чувства невероятного умиротворения, которое, например, не смог пережить Башмачкин из одноименной пьесы О. Богаева (современный автор своеобразно интерпретирует традицию Н. Гоголя и одаривает «нового» Башмачкина покойной и примиряющей смертью).

Если смерть персонифицируется в каком-то конкретном образе, как это, например, произошло в «Черном пальто» Л. Петрушевской, где смерть предстала в отвратительном облике шофера случайной попутки, с удовольствием подвозившего героиню на тот свет, то эта персонификация оказывается постмодернистски ужасающей. Традиционный фольклорный образ смерти, оживший человеческий скелет или высокая худая старуха с седыми космами, с провалившимся носом, в белой одежде и с косою за плечами, как и в «Последнем сроке» В. Распутина, сознательно отменяется. У Л. Петрушевской:

«...шофер был просто очень худой и курносый до невозможности, то есть вроде бы уродливый, с совершенно лысым черепом. И вместе с тем очень веселый: он постоянно смеялся, открывая при смехе все свои зубы.

Можно даже сказать, что он не переставая хохотал во весь рот, беззвучно» (Петрушевская 1996, с. 115).

Очевидно, что при создании образа смерти писательница смешивает черты реального человека и фольклорного персонажа. Данное смешение работает на обострение мифа смерти.

Главная особенность онтологического дискурса в постмодернистском тексте заключается в том, что смерть окончательно перестает восприниматься как событие. Проявляется это в многочисленных деталях, например в исчезновении описания традиционного, привычного похоронного обряда, главная функция которого определяется нацеленностью на разделение мира мертвых и живых. Теперь похоронный обряд предельно формализован. В постмодернизме форма содержательна: превалирующее внимание к форме становится сигналом окончательного разрушения существа традиционного обряда. Формальный признак превращается в смысловый и обрастает темпоральными коннотациями. Как это ни парадоксально, он утрачивает содержание, смысл для персонажей, населяющих постмодернистское пространство. В новелле «Музыка» О. Кучкиной сын подставляет плечо, чтобы нести гроб с телом родного отца, и никто из при-

существовавших не обращает внимание на нарушение одного из древнейших славянских ритуальных запретов: ни братья, ни тем более дети не имеют права помогать при выносе тела покойного. Ведь теперь такого рода запреты уже не имеют ни для кого значения. Все забыли о них. Мелочи похоронного ритуала не заслуживают внимания организаторов и участников «мероприятия». Эта деталь особенно значима в сравнении с описанием обсуждения похорон Матрены в рассказе А. Солженицына: верность похоронному канону родственники Матрены стремились соблюсти, серьезно и ответственно планировали поминальный стол, в соответствии с общеизвестным порядком выстраивали похоронную процессию.

В общем же, и «деревенская проза», и постмодернистские тексты зафиксировали принципиальные изменения в отношении к смерти. В постмодернистской литературе это упрощение становится в целом позитивным знаком изменившегося времени. Очередной редукции формального ритуального действия современные люди могут и должны только порадоваться. Для традиционалистов оно служит сигналом о замене цивилизационных кодов.

Бессобытийность, упрощенность, обыденность, нарочитая обедненность танатологии постмодернизма, как и любое иное его сущностное качество, программны, объяснимы, понятны. Герои Л. Петрушевской, О. Кучкиной, Р. Сенчина, А. Мелихова, О. Богаева и многих других популярных литераторов научились почти спокойно воспринимать смерть, собственную и чужую. Это принципиально иное, чем у «деревенщиков», спокойствие, потому что оно обусловлено отсутствием ощущения противостояния жизни и смерти, точнее принципиальным художественно намеренным неразличением этих двух состояний, при абсолютизации чреватом отрицанием жизни как единственной ценности земного бытия.

Полную готовность к абсолютизации этой тенденции почти сразу же после ее литературной фиксации выразил медийный дискурс, представивший убедительные доказательства изменений в массовом сознании — возникновение нового «ментального

пространства». При исключении метафорического ряда, связанного с функционированием существительного «апокалипсис», единственным эсхатологическим знаком в современном российском медийном дискурсе остается концепт «смерть», но уже с максимально усеченной логической зоной, с минимизированными побудительными свойствами и возможностями. Очевидность процессов распада семантики художественных концептов, хранящих и передающих ментально значимую информацию, в речевой практике массмедиа, в массовой литературе и литературных текстах прозаиков второго ряда к концу прошлого столетия уже не вызывала сомнений. В культурологии эти явления считали обусловленными «гуманитарными бомбардировками», интенсификация которых достигла, как казалось, предела и с небывалой активностью размывала читательское сознание. Сами постмодернисты не уставали твердить о своей окончательной победе, о единственности созданной ими художественной системы. И заключительным актом целого литературного десятилетия стала публикация книги В. Сорокина «Пир» (2000). Достаточно внимательно прочитать рассказ «Настя», адресованный европейскому читателю текст, сверхзадачей которого, вероятнее всего, является художественная демонстрация безвозвратной гибели «черного мира», манифестирующая смерть искусства слова.

2.5. ЛИТЕРАТУРНАЯ СИТУАЦИЯ НАЧАЛА XXI ВЕКА

Начало XXI века — литературная эпоха, стартовавшая под знаком нового реализма — явления, которые современные литературные критики называют не просто литературным течением, а «зарядившей воздух» общественной тенденцией, ставшей частью писательского сознания (Рудалев 2011, с. 71). Теория нового реализма начала разрабатываться с легкой руки З. Прилепина, прозаика, литературоведа, литературного критика, публициста. З. Прилепин — самая влиятельная медийная персона второго десятилетия нынешнего века, если верить журналу «Русский репортер». В 2012 году он выпустил сборник «Книгочет», в котором концепция нового литературного течения была

представлена как самостоятельная и вполне оригинальная, хотя, на первый взгляд, этот сборник состоит из разрозненных текстов о современной прозе и поэзии, рецензий, написанных по вполне конкретным случаям с целью поделиться «своими представлениями о том, что являла собой литература в последнее десятилетие». Эта работа формирует вполне определенное представление о современном русском литературном ландшафте, доминантой которого объявляются новые реалисты, о которых заговорили после появления в 2001 году манифеста «Отрицание траура», написанного С. Шаргуновым, провозгласившим: «Реализм не исчерпывается. Реализм, нескончаемо обновляясь вместе с самой реальностью, остается волшебным моложе постмодернизма». Идею неисчерпаемости реализма как художественного метода в последующем блестяще подтвердила художественная практика С. Шаргунова, Р. Сенчина, М. Елизарова, С. Самсонова, Д. Данилова, Г. Садулаева, А. Рубанова, Д. Гуцко и др. «Весело агрессивные, драчливые, навязчиво присутствовавшие в литературном пространстве», противопоставлявшие себя и либералам, и почвенникам, они отвечали уже на иные социальные запросы, отразили массовые общественные настроения начала нового тысячелетия: нацеленность на анализ современной реальности, запрос на новое государственничество, сформировавшийся в условиях ностальгии по советским временам и усталости от либерализма с его двойными стандартами, интерес не к буржуазным ценностям, о которых продолжали вещать В. Аксенов и В. Войнович, но к харизме, бравате, красно-коричневому нонконформизму А. Проханова, Ю. Мамлеева, Э. Лимонова, усталость от «постмодернистского пересмешничества» и от образов «звероватых русских». З. Прилепин подчеркивает, что новые реалисты ответили на многие эпохальные вызовы, но все-таки нельзя говорить о новом реализме как о литературном течении, т. к. нет среди «новых реалистов» единого отношения к сегодняшней действительности, нет единых принципов ее художественного отображения. Например, С. Шаргунова реалистом без серьезных оговорок не назовешь. Собственную повесть «Санька» З. Прилепин называет утопической и для всего течения

предлагает такие номинативные замены: «вольное сообщество политически ангажированных молодых русских людей», «новый нонконформизм», «сообщество радикальных консерваторов», но в то же время «клинический реализм» или вызывающую номинацию «эстетические русские фашисты». Известный литературовед и литературный критик, представляющий популярный журнал «Континент», предложил называть новых реалистов трансавангардистами, нацеленными на преодоление «игрового концепта, исходящего из представления о самодостаточности игровых манипуляций, рассудочного конструирования» (Ермолин 2011, с. 49).

О направлениях и течениях можно дискутировать бесконечно. Но история русской литературы доказывает, что истинное значение любого литературного события определяется возникновением в поле его притяжения таланта исключительного, впитавшего опыт единомышленников и оппонентов и сумевшего подняться над этим опытом. В случае с новыми реалистами критерий масштабности историко-литературного явления принимается благодаря литературным достижениям самого З. Прилепина, продемонстрировавшего способность к глубокой и мощной художественно-философской рефлексии и, главное, создавшему чрезвычайно актуальные и уникальные варианты вполне традиционных для русской классики литературных сюжетов и жанров: «Я пишу книги про войну, про революцию и про любовь».

Во-первых, сегодняшнего читателя потрясает прилепинский герой, чаще всего воплощающийся в автобиографическом образе повествователя. «Трезвый и внимательный» в отношении к себе и к миру, живущий «реальным занятием, большой работой, настоящим трудом», уверенный, что только работа «делает мужика». При этом он несколько не стесняется своего нежного отношения к любимой женщине, прекрасно знает, «что такое ладонь сына и дыхание дочери», благодарен людям «радостным», способным «сердцем и глазами» «смотреть на солнце и видеть огромный свет», свободен от соблазна «беспочвенных понтов», не маргинал, хранитель спасительной для любого человека памяти о прошлом. Это удивительный для нынешних времен че-

ловека, который откровенно признаётся: «Нет ощущения холода, сыскоти. Пелена ветра, тумана и снега не настагает меня».

Во-вторых, не менее уникальна прилепинская повествовательная манера, предполагающая внимание к деталям, в которых «кроется дух», которые «мало кто теперь умеет... заметить и описать». И передаются эти детали чаще всего с помощью метафор, созданных с нарушением известной логики человеческого восприятия окружающего мира. Например, у Прилепина зрение героя фиксирует темноту, «густую, как песок». Ощущение счастья он может передать с помощью странного, интертекстуального по природе своей сравнения «тугое, как парус» (рассказ «Жилка»). Совсем не случайно один из лучших современных европейских прозаиков Г. Грасс специально отмечал органичность его поэтики.

В-третьих, в прозе З. Прилепина отсутствует главный конфликт традиционалистов XX века — конфликт «здравомыслящих» и «блаженных» («Старший сын» А. Вампилова, рассказы В. М. Шукшина и др.). Его интересуют не столько межличностные столкновения, сколько разномасштабные события, в которых фиксируются ощущения эпохи и пространства, а их социальные и экономические аспекты, как правило, перекрываются метафизической и онтологической сутью. Кажется, что в художественной интерпретации этих событий З. Прилепин идет за своим литературным учителем Л. Леоновым, прозу которого когда-то Вл. Солоухин сравнил с русской лепешкой: откусишь малый кусочек, а нажухешь полный рот. Задача художника, — уверен автор самой популярной сегодня, признанной крупнейшими леоноведами книги о Л. Леонове, — не объяснить, но дать огромную возможность почувствовать, догадаться. И реализуя эту задачу, писатель ориентируется на тонкое замечание восточного мудреца: «...дело не в предмете, а в том, что стоит за ним». Сам он умеет удерживать читательское внимание на том объекте, за которым «воздух» — разные возможности для восприятия.

В-четвертых, презирующий литературные байки З. Прилепин предлагает современному читателю редкий товар — «сильный мужской роман, неразъеденный сарказмом». Он не пишет книг,

в которых «автор ухмыляется в каждой строке». Он наследует великую русскую литературную традицию, зафиксированную в XIX веке Н. А. Некрасовым, призывавшим отставить иронию «отшившим и нежившим», идет вслед за А. А. Блоком, посвятившим специальную статью «проклятому» «недугу», «искажающему лики наших икон», чернящему «сияющие раны наших святень». З. Прилепин использует единственную форму ироничного письма — самоиронию, оружие сильных и умных, да и то преимущественно в публицистических и литературно-критических сочинениях, причем в особой текстовой функции — как средство трансляции оценки.

И наконец, «словесная походка» З. Прилепина определяется его особым «слухом», способностью ощутить температуру слова, уловить «густой лад речи» своих современников (например, В. Личутина), вернуть смысл «простым! человеческим! ясным! [обратите внимание на графику. — *Н. Ц.*] Словам!» Прилепинские герои по-особому, например, способны произнести «теплое» «спаси... бо...». Графическая фиксация уникального звучания привычного слова превращается в напоминание об этимологии, скрывающей забытые современным человеком глубинные смыслы этикетной формулы. Также стоит заметить, что огромную смысловую нагрузку несет повествовательная интонация, неторопливая, всегда размеренная, при любых условиях сохраняющая привязанность к эпическому ритму вечной жизни. У Прилепина все живое и живет: «Деревня кривится заборами, цветет лопухами, размахивает вывешенным на веревки бельем», в конце мистического рассказа «Смертная деревня» смятение героев улетучивается, как только «из-под зубов» «брызнуло живым» надкусанное яблоко.

Если проанализировать последние публицистические и литературно-критические выступления З. Прилепина, то можно предположить, что сам он выделил бы в этой системе опознавательных знаков, презентующих его как творческую индивидуальность, первый. Даже роман «Обитель» (2014) в интервью на канале «Культура» писатель назвал «романом о человеке», о сложнейшем процессе «осмысления собственной сущности», в

результате которого его герой приходит к заключению о статичности русского национального характера, которая спасительно проявляется в те исторические моменты, когда «облетает цивилизационная шелуха» («Выбор Германа», эфир 18.05.2014).

В уста отца Иоанна, одного из центральных персонажей романа о Соловках, писатель вкладывает толкование собственной сверхзадачи: «Если Господь показывает тебе весь этот непорядок — значит, он хочет пробудить тебя к восстановлению порядка в твоём сердце». Восстановление порядка в человеческих сердцах для З. Прилепина, можно предположить, задача, связанная с национальным спасением: «Ты не согрешил сегодня — Русь устояла».

Вообще современная эпоха презирует высокие слова и задачи. Но высота, предложенная Захаром Прилепиным, читателя не отталкивает, даже оголтелая активность «последышей» постмодерна не смогла отменить начало, открытие новой литературной эпохи, которая не приемлет игровой нарочитости литературы, чванливости художника, а предпочитает иную систему условий и ограничений, преобразующих действительность в соответствии с принципами нового реализма. Эта эпоха выдвигает другой тип писателя, обладающего силой, необходимой для восстановления утраченного жизненного инстинкта. К этому писателю может и должна быть применима истина, сформулированная З. Прилепиным: у него все получается, «потому что за базар отвечено, натурой оплачено и пропечатанное в книжке надиктовано бльью и бытом...».

Литературы

1. Бабенко Н. Г. Язык и поэтика русской прозы в эпоху постмодерна. М., 2013.
2. Басинский П. Московский пленник. М., 2004.
3. Беляева И. С. Функциональный комментарий в литературе постмодернизма. М., 2012.
4. Быков Д. Советская литература. Краткий курс. М., 2013.
5. Вертлиб Е. Русское — от Загоскина до Шукшина. СПб., 1996.
6. Гиришман М. М. Литературное произведение: теория художественной целостности. М., 2002.
7. Жанровые трансформации в литературе и фольклоре. Челябинск, 2012.

8. Жидков В. С., Соколов К. Б. Искусство и картина мира. СПб., 2008.
9. Зельцер Л. Выразительный мир художественного произведения. М., 2001.
10. История русской литературы: В 4 т. Л., 1983.
11. Касьянова К. О русском национальном характере. Екатеринбург, 2003.
12. Ковтун Н. В. Русская традиционная проза: идеология и мифопоэтика: Учеб. пос. Красноярск, 2013.
13. Коньо Ж. Искусство против масс. Эстетика и идеология модернизма. М., 2013.
14. Кризис литературоцентризма. М., 2014.
15. Купина Н. А., Литовская М. А., Николина Н. А. Массовая литература сегодня: Учеб. пос. М., 2010.
16. Лекманов О. Поэты и газеты. М., 2013.
17. Литературная матрица. Советская Атлантида. СПб., 2013.
18. Литературная матрица. Учебник, написанный писателями. Т. 1–3. СПб.; М., 2010.
19. Литературный Петербург: Биобиблиографический словарь. Т. 1–3. СПб., 2014.
20. Лихачев Д. С. Великое наследие. Избранное. СПб., 1997.
21. Македонов А. Творческий путь Твардовского. М., 1981.
22. Никольский С. А., Филимонов В. П. Русское мировоззрение. М., 2008.
23. Панарин А. С. Православная цивилизация в глобальном мире. М., 2002.
24. Поцепня Д. М. Образ мира в слове писателя. СПб., 1997.
25. Притча в русской словесности: от Средневековья к современности. Новосибирск, 2014.
26. Пушкирева Н. В. Подтекстовые смыслы в прозаическом тексте (лингвистический аспект). СПб., 2012.
27. Русская литература XX века. Прозаики, поэты, драматурги: Словарь. Т. 1–3. М., 2005.
28. Русские писатели XX века: Биографический словарь. М., 2000.
29. Чернец Л. В., Хализев В. Е., Эсалнек А. Я. и др. Введение в литературоведение: Учеб. пос. М., 2004.
30. Шафранская Э. Ф. Современная русская проза. Мифопоэтический ракурс. М., 2014.

ПРИЛОЖЕНИЕ

Учебно-методические материалы по дисциплине

ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ ДЛЯ АУДИТОРНЫХ КОНТРОЛЬНЫХ РАБОТ И САМОКОНТРОЛЯ

1. Назовите периоды господства поэзии / прозы в истории русской литературы.
2. Как назывался основной художественный метод советской литературы?
3. Когда состоялся Первый съезд Союза писателей СССР?
4. Какое название носил первый советский «толстый» литературный журнал?
5. В чем различие эстетических позиций литературных группировок 1920-х годов?
6. Как расшифровываются аббревиатуры ЛЕФ, ОБЭРИУ?
7. Кто входил в литературную группу конструктивистов?
8. Какие жанры характерны для литературы 1920-х годов?
9. В чем суть нормативной поэтики советской литературы?
10. Каково настоящее имя Андрея Платонова?
11. Как звали главного героя повести А. Платонова «Сокровенный человек»?
12. «Он узнал вдруг все то, что знал прежде, гораздо точнее и действительней. Прежде он чувствовал другую жизнь через преграду самолюбия и собственного интереса, а теперь внезапно коснулся ее обнажившимся сердцем». О ком так писал А. Платонов?

13. Мой любимый рассказ М. Зощенко называется ...
14. Какие большие книги смешанного жанрового состава пишет М. Зощенко в 1930-е годы?
15. Каков хронотоп поэмы А. Ахматовой «Реквием»?
16. Марина Цветаева написала следующие поэмы ...
17. Какой псевдоним использовал Владимир Набоков?
18. Какие места в Петербурге и Санкт-Петербургской губернии были связаны с детством и юностью В. Набокова?
19. Сколько волн русской эмиграции XX века принято выделять?
20. Каковы основные центры первой волны русской эмиграции?
21. Как назывался основной литературный журнал первой волны русской эмиграции?
22. Какой партийный документ после Великой Отечественной войны изменил судьбу А. Ахматовой и М. Зощенко?
23. Какие стихи написаны от лица доктора Живаго?
24. Назовите автора повести «Оттепель».
25. Чьи это стихи?

В грязи, во мраке, в голоде, в печали,
Где смерть, как тень, тащилась по пятам,
Такими мы счастливыми бывали,
Такою мы свободой дышали,
Что внуки позавидовали б нам!

26. Русскую «военную прозу» представляют следующие писатели:...
27. Назовите год рождения Андрея Соколова — героя шолоховской «Судьбы человека».
28. Как звали главного героя романа В. Некрасова «В окопах Сталинграда»?
29. Как звали главного героя повести В. Астафьева «Пастух и пастушка»?
30. Каким событием завершается основной сюжет повести В. Астафьева «Пастух и пастушка»?
31. Сколько лет Чудики, герою одноименного рассказа В. Шукшина?
32. Каков текст телеграммы, которую шукшинский Чудик хотел отправить своей жене?

33. Как подписал свою телеграмму жене Чудик, герой одноименного рассказа В. Шукшина?
34. Мое любимое стихотворение Н. Рубцова называется...
35. Как называется тетралогия Ф. Абрамова, посвященная русской деревне?
36. Кем всю жизнь проработала Пелагея — героиня одноименной повести Ф. Абрамова?
37. Каким событием завершается повесть В. Распутина «Деньги для Марии»?
38. Кто из детей старухи Анны не успел приехать, чтобы проститься с матерью (повесть В. Распутина «Последний срок»)?
39. Назовите причину трагической гибели главной героини рассказа А. Солженицына «Матренин двор».
40. О каком обмене рассказывается в одноименной повести Ю. Трифонова?
41. «Поэты-эстрадники» — это...
42. Перечислите ключевые факты из биографии Л. Петрушевской.
43. С чем ели арбуз герои рассказа З. Прилепина «Бабушка, осы, арбуз»?
44. Расшифруйте название повести А. Варламова «Рождение».
45. Мое любимое стихотворение И. Бродского называется...

Текущий контроль

Во втором семестре в начале апреля текущий контроль проводится аудиторно, в рамках самостоятельной работы в присутствии преподавателя.

Текущий контроль успеваемости студентов включает три позиции, каждая из которых оценивается в баллах:

- а) контроль посещаемости (максимальное количество баллов — пять (5));
- б) письменная проверочная работа по материалам лекционного курса (максимальное количество баллов — три (3));
- в) творческое задание (максимальное количество баллов — два (2)).

Общее максимальное количество баллов по текущему контролю — десять (10), минимальное — шесть (6).

Творческое задание выполняется в любом жанре (статья, эссе, аудио-/видеоматериал). Тематика задания каждый год варьируется. Лучшие работы выдвигаются для участия в конкурсе творческих работ студентов в рамках Всероссийского научно-практического форума «Дни истории на факультете журналистики СПбГУ».

Студенты, набравшие недостаточное количество баллов, имеют возможность выполнить индивидуальное задание, которое связано с анализом поэтики конкретного авторского цикла (ряда произведений).

Для прохождения текущего контроля в рамках третьего семестра студенты пишут рецензию на художественное произведение известного петербургского литератора (Д. Гранина, М. Кураева, В. Попова, П. Крусанова, А. Мелихова, Д. Каралиса, В. Попова, В. Аксенова, Е. Водолазкина, Г. Садулаева, С. Носова, И. Бояшева, Т. Москвиной), опубликованное в течение последних пяти лет.

Студенты пишут рецензию самостоятельно, выбрав один из предложенных для анализа текстов (объем — не менее трех страниц, через один интервал). В процессе работы над рецензией может использоваться специальная литература.

Рецензия засчитывается, если:

- 1) она отличается глубиной, оригинальностью и самостоятельностью;
- 2) автор демонстрирует знание литературного процесса, необходимые навыки целостного анализа литературного текста;
- 3) при создании рецензии активно использовался анализируемый текст, а сама рецензия является целостным произведением, речевая форма которого не вызывает сомнений и серьезных замечаний.

Рецензия не засчитывается, если студенту не удалось продемонстрировать хотя бы минимальные навыки целостного анализа художественного текста. Например, выявлены только периферийные идеи, зафиксированные в анализируемом тексте; названы один-два текстовых, речевых приема, используемых для трансляции этих идей; автор не имеет представления об особенностях жанра, в котором он работает, не владеет в достаточной степени письменной речью (допущены не только грамматические, но и орфографические ошибки).

ВОПРОСЫ К ЭКЗАМЕНУ

1. Литературные объединения 1920-х годов.
2. Общие особенности литературного процесса 1920–1930-х годов.
3. Сатирическая проза 1920–1930-х годов и творческая эволюция М. Зощенко.
4. Жанр антиутопии в литературе 1920–1930-х годов.
5. Специфика творческой манеры А. Платонова.
6. Поэтика обэриутов.
7. Поэтика Б. Пастернака.
8. Поэтика М. Цветаевой.
9. Литература и периодика русской эмиграции первой волны.
10. Поэтика и метафизика В. Набокова.
11. Жизненный путь и творческая эволюция М. Булгакова.
12. Жизненный путь и творческая биография В. Шукшина.
13. Русская словесность в эпоху Великой Отечественной войны (произведения С. Гудзенко, О. Берггольц, Л. Леонова и др.).
14. Послевоенная литература (произведения В. Некрасова, А. Платонова, С. Бабаевского, В. Пановой и др.).
15. Литература «оттепели» (В. Дудинцев, П. Нилин, А. Яшин и др.).
16. Феноменальность «деревенской прозы». Идеино-художественное своеобразие повести В. Распутина «Последний срок».
17. Феноменальность «военной прозы». Идеино-художественное своеобразие повести В. Астафьева «Пастух и пастушка».
18. Феноменальность «городской прозы». Идеино-художественное своеобразие повести Ю. Трифонова «Обмен».
19. Жизненный и творческий путь А. Солженицына. Цикл «Крохотки»: темы, идеи, поэтика.
20. Литература русской эмиграции (третья волна): тематические и жанровые предпочтения, поэтика, стилистика.
21. Поэзия второй половины XX века: проблематика, поэтика, стилистика. Анализ творчества одного из поэтов (по выбору студента).
22. Драматургия второй половины XX века: сюжеты, герои, поэтика. Анализ творчества одного из ведущих драматургов (по выбору студента).
23. Творчество И. Бродского: жанровая и стилистическая эволюция. Анализ одного из ключевых произведений (по выбору студента).

24. Идеино-художественное своеобразие романа Л. Леонова «Пирамида».

25. Идеино-художественное своеобразие повести А. Варламова «Рождение».

26. Идеино-художественное своеобразие одного из романов В. Пелевина (по выбору студента).

27. Художественная философия Н. Рубцова. Анализ одного из ключевых произведений поэта (по выбору студента).

28. Постмодернизм как литературное явление. Анализ одного произведения (по выбору студентов).

29. «Новая драма» начала XXI века. Анализ одного произведения (по выбору студента).

30. Массовая литература начала XXI века: технология или поэтика?

31. Современная Россия: лидеры литературного процесса.

32. Санкт-Петербург: современная литературная ситуация.

КРИТЕРИИ ОЦЕНКИ (ЭКЗАМЕН)

Форма проведения экзамена — устная. Каждый студент должен ответить на два вопроса (первый — по учебному материалу второго семестра, второй — анализ идейно-художественного своеобразия литературного текста, созданного во второй половине XX — начале XXI века).

На подготовку ответа отводится 40 минут. На ответ отводится 15–20 минут.

Оценка «отлично» ставится, если ответ отличается глубиной, оригинальностью и самостоятельностью, если студенту удалось продемонстрировать знание литературного процесса и современной литературной ситуации; если он активно использовал анализируемый текст, а речевая форма ответа не вызвала замечаний.

Оценка «хорошо» ставится, если представлен подробный анализ проблематики литературного материала, названы основные особенности поэтики. Речевая форма ответа не вызывает серьезных замечаний.

Оценка «удовлетворительно» ставится, если выявлены только некоторые авторские идеи, зафиксированные в анализируемом тексте, и

только 1–2 текстовых, речевых приема, используемых для трансляции этих идей, если студент не владеет необходимыми историко-литературными знаниями.

Оценка «неудовлетворительно» ставится, если экзаменуемому не удалось продемонстрировать хотя бы минимальные навыки целостного литературоведческого анализа художественного текста, знание ключевых историко-литературных фактов, характеризующих данную эпоху, направление, художественный метод.

ИСПОЛЬЗОВАННАЯ ЛИТЕРАТУРА

Абрамов Ф. Кое-что о писательском труде // Монологи и диалоги: В 2 т. М., 1988. Т. 1. С. 58–75.

Абрамов Ф. О хлебе насущном и хлебе духовном // Абрамов Ф. Чем живем-кормимся. Л., 1986а. С. 34–39.

Абрамов Ф. Сотворение нового русского поля. Интервью для журнала «Наш современник» // Абрамов Ф. Чем живем-кормимся. Л., 1986б.

Абрамов Ф. А. Собр. соч.: В 6 т. Л., 1991. Т. 2.

Аникин В. Теория фольклора. М., 2004.

Астафьев В. П. Пастух и пастушка // Астафьев В. П. Собр. соч.: В 15 т. Красноярск, 1997. Т. 3. С. 4–246.

Баевский В. С. История русской поэзии. 1730–1980: Компендиум. М., 2013.

Балашова Ю. Б. Эволюция и поэтика литературного альманаха как издания переходного типа. СПб., 2011.

Бартминский Е. Языковой образ мира. М., 2005.

Белая Г. А. Дон Кихоты революции — опыт побед и поражений. 2-е изд. М., 2004.

Бибиков М. В. Время и вечность в греческой и славянской традициях // Аверинцевские чтения. К 75-летию со дня рождения академика С. С. Аверинцева. М., 2008. С. 86–94.

Большакова А. Крестьянство в русской литературе XVIII–XX вв.: Пос. для педагогов. М., 2004.

Большакова А. Ю. Русская деревенская проза XX века: код прочтения. Шумен, 2002а.

Большакова А. Ю. Феномен деревенской прозы (вторая половина XX века): Автореф. дис. д-ра филол. наук. М., 2002б.

Борщаговский А., Курбатов В. Уходящие острова. Эпистолярные беседы в контексте времени и судьбы. М., 2005.

Бродский И. Послесловие к «Котловану» А. Платонова // Бродский И. Сочинения. СПб., 1995. Т. 4. С. 49–51.

Бунин И. А. Собр. соч.: В 9 т. М., 1967. Т. 9.

Буслаев Ф. И. Преподавание отечественного языка. М., 1992.

Вахитова Т. М. Леонов Леонид Максимович // Русская литература XX века. Прозаики, поэты, драматурги. Словарь: В 3 т. М., 2005. Т. 2. С. 420–425.

Вежинов П. Прерванный диалог // «С моей точки зрения...». Советские и зарубежные писатели: диалоги, интервью, размышления. М., 1986. С. 376–381.

Вертлиб Е. Русское — от Загоскина до Шукшина. (Опыт непредвзятого прочтения). СПб., 1992.

Вольнов И. Избранное. М., 1959.

Вольпе Ц. Книга о Зощенко // Вольпе Ц. Искусство непохожести. М., 1991. С. 154–315.

Галимова Е. Ш. Земля и небо Бориса Шергина. Архангельск, 2008.

Гаспаров М. Л. Марина Цветаева: от поэтики быта к поэтике слова // Гаспаров М. Л. Избранные статьи. М., 1995. С. 307–315.

Гаспаров М. Л. Очерк истории русского стиха. Метрика. Ритмика. Рифма. Строфика. 2-е изд. М., 2000.

Гладков Ф. Повесть о детстве. М., 1956.

Горбачев Г. Проблемы жанра и «учобы» в пролетарской литературе: О путях пролетарской литературы (К постановке вопроса) // Удар за ударом. Удар второй: Литературный альманах / Под ред. А. Безыменского. М.; Л., 1930. С. 207–272.

Горький М. Собр. соч.: В 30 т. М., 1956. Т. 29.

Грушко Е., Медведев Г. Словарь имен. Н. Новгород, 1996.

Давыдов Ю. Н. Культура — природа — традиция // Традиции в истории культуры. М., 1978. С. 379–391.

Давыдова Н. В. Евангелие и древнерусская литература. М., 1992.

Дедков И. Дневник. 1953–1994. М., 2005.

Добренко Е. Формовка советского писателя. Социальные и эстетические истоки советской литературной культуры. СПб., 1999.

Домников С. Д. Мать-сыра земля и царь-город. Россия как традиционное общество. М., 2002.

Ежов И. С., Шамурин Е. И. Антология русской лирики первой четверти XX века. М., 1991.

Ермилова Е. В. «Пафос освоения» и простота поэтического стиля // Многообразие стилей советской литературы. Вопросы типологии. М., 1978. С. 330–339.

Ермолин Е. А. Трансавангард как парадигма современной литературы // Русская литература XXI века: ориентиры и ориентации: Материалы научно-практического семинара 22–23 апреля 2011 года. СПб., 2011.

Есипов В. Провинциальные споры в конце XX века. Вологда, 1999.

Жига И. Об очерках и очеркистах // Наша жизнь: Сб. первый. М., 1931. С. 108–110.

Жолковский А.К. Зеркало и зазеркалье: Лев Толстой и Михаил Зощенко // Жолковский А. К. Блуждающие сны и другие работы. М., 1994. С. 122–138.

Забьлин М. Русский народ, его обычаи, обряды, предания, суеверие и поэзия. М., 1989.

Зощенко М. Основные вопросы нашей профессии // ИРЛИ. Рукописный отдел. Ф. 501. Оп. 1. Ед. хр. № 491.

Зощенко Мих. Рассказы. Фельетоны. Комедии. М.; Л., 1963.

Зощенко Мих. Собр. соч.: В 3 т. Л., 1986. Т. 1, 2.

Иванова Н. Современная русская литература: метасюжет и его восприятие: Дис. ... научного доклада... д-ра филол. наук. СПб., 2006.

Из протоколов литературного кружка «Современники» (1923–1924 гг.) / Вступ. ст. и публ. А. Ю. Галушкина // Вопросы онтологической поэтики. Потаенная литература: Исследования и материалы. Иваново, 1998. С. 245–263.

Ильф И., Петров Е. Литературный трамвай // Русская советская сатирико-юмористическая проза: Рассказы и фельетоны 20–30-х годов. Л., 1989. С. 321–325.

Ковтун Н. В. Русская литературная утопия второй половины XX века. Томск, 2005.

Котельников В. А. Праведность и греховность // Полярность в культуре: Альманах / Под общ. ред. Д. С. Лихачева. СПб., 1996.

Крутикова-Абрамова Л. В. Федор Абрамов и христианство // Живая Россия. Федор Абрамов: его книги, прозрения и предостережения. СПб., 2003. С. 2–369.

Кудрявкина Н. Человек и смерть в романе С. Клычкова «Сахарный немец» // Русская литература и философия: постижение человека. Липецк, 2004. С. 48–53.

Лирика 30-х годов. Фрунзе, 1972.

Литературно-художественный альманах для всех. Л., 1924.

Литературный энциклопедический словарь / Под общ. ред. В. М. Кожевникова, П. А. Николаева. М., 1987.

Лотман Ю. М. Анализ поэтического текста. Структура стиха // Лотман Ю. М. О поэтах и поэзии. СПб., 1999а. С. 18–252.

Лотман Ю. М. М. И. Цветаева. «Напрасно глазом — как гвоздем...» // Лотман Ю. М. О поэтах и поэзии. СПб., 1999б. С. 221–233.

Луц Л. Почему мы Серапионовы братья // Серапионовы братья: Э. Т. А. Гофман «Серапионовы братья»; «Серапионовы братья» в Петрограде: Антология. М., 1994. С. 686–690.

Мандельштам О. Э. Собр. соч. В 4 т. М., 1994. Т. 3.

Мауылов В. А. Пушкин и наша современность. Приложение: Речь Н. С. Тихонова о Пушкине. Л.: Изд-е «Пушкинского общества», 1937.

Между молотом и наковальной. Союз советских писателей СССР. Документы и комментарии. Т. 1: 1925 — июнь 1941 гг. / Рук. колл. Т. М. Горяева. М., 2011.

Мионов А. Сущностное восприятие слова. СПб., 2000. Кн. 1: В 2 кн.

Монтаж: Литература, искусство, театр, кино. М., 1988.

Мусин А. Воинская культура русского средневековья в контексте религиозного менталитета. СПб., 2005.

Новожеева И. В. Концепция человека в деревенской прозе 1960–1980-х годов (по произведениям В. Астафьева, В. Белова, В. Распутина, В. Шукшина): Дис. ... канд. филол. наук. Орел, 2007.

Носов Е. И. Увятские шлемоносцы // Шопен, соната номер два. Воронеж, 1983.

О поэтах и поэзии. СПб., 1999.

Паин Э. А. Социокультурные препятствия инновационной модернизации России: ценности и институты // Российская культурология. URL: http://www.culturalnet.ru/main/congress_person/1018.

Палеева З. «Поэт в России больше, чем поэт» / И открой в себе память... // Воспоминания о В. П. Астафьеве: Материалы к биографии писателя. Красноярск, 2008. С. 146–148.

Пастернак Б. Собр. соч.: В 5 т. М., 1991. Т. 4: Повести, статьи, очерки.

Партэ К. Русская деревенская проза. Светлое прошлое. Томск, 2004.

Петрушевская Л. С. Черное пальто // Петрушевская Л. С. Собр. соч.: В 5 т. М., 1996. Т. 2.

Петухов С. В. Пространственно-временные ориентиры в художественном мире Б. В. Шергина // Северный текст русской литературы: Сб. науч. ст. Архангельск, 2009. С. 68–74.

Платонов А. Государственный житель: Проза, ранние сочинения, письма / Сост. М. А. Платонова. Минск, 1990.

Под знаком комсомола: Литературный альманах. I. Пг.; М., 1923.

Распутин В. Г. Шлемоносцы // Распутин В. Г. В поисках берега. Иркутск, 2007.

Рейсер С. А. Монтаж и литература // Аронсон М., Рейсер С. Литературные кружки и салоны. СПб., 2000. С. 9–14.

Рубцов Н. М. Собр. соч.: В 3 т. М., 2000. Т. 1.

Русская литература XX века. Прозаики. Поэты. Драматурги: В 3 т. СПб., 2005. Т. 2.

Русская литература XXI века: ориентиры и ориентации: Материалы научно-практического семинара 22–23 апреля 2011 года. СПб., 2011.

Русская музыка в школе. Методические очерки. М., 1998.

Русский крест: Символика православного надглавного креста. М., 2006.

Седакова О. А. Поэтика обряда. Погребальная обрядность восточных и южных славян. М., 2004.

Сенчин Р. Московские тени: Роман. М., 2009.

Серационовы братья. Заграничный альманах. Берлин, 1922.

Сергеев В. Несколько застарелых вопросов // Избавление от миражей: Соцреализм сегодня. М., 1990. С. 20–26.

Словарь литературоведческих терминов / Ред.-сост. Л. И. Тимофеев, С. В. Тураев. М., 1974.

Слонимский Мих. Михаил Зоценко // Воспоминания о Михаиле Зоценко. СПб., 1995. С. 89–108.

Смирнов И. П. Порождение интертекста: Элементы интертекстуального анализа с примерами из творчества Б. Л. Пастернака. СПб., 1995.

Соболев В. Рабочие-поэты о метро // Стихи о метро: Сборник литкружковцев Метростроя. М., 1935. С. 7–14.

Современный толковый словарь русского языка / Автор проекта и гл. редактор С.А. Кузнецов. СПб., 2006.

Соколова Л. В. Духовно-нравственные искания писателей-традиционалистов второй половины XX века (В. Шукшин, В. Распутин, В. Белов, В. Астафьев): Автореф. дис. ... д-ра филол. наук. СПб., 2005.

Строфы века. Антология русской поэзии / Науч. ред. Е. Витковский. Минск; М., 1995.

Тарановский К. Очерки о поэзии О. Мандельштама // Тарановский К. О поэзии и поэтике. М., 2000. С. 13–208.

Теория литературы: В 4 т. М., 2001. Т. VI. Литературный процесс. С. 418–420.

Толстая-Сегал Е. Изоморфизм в художественном мире Андрея Платонова // «Страна философов» Андрея Платонова: Проблемы творчества. М., 1995. С. 276–285.

Томашевский Б. В. Теория литературы. Поэтика: Учеб. пос. М., 1996.

Тэн И. Философия искусства. М., 1996.

Успенский Б. А. Семиотика искусства. М., 1995.

Фуко М. Слова и вещи. Археология гуманитарных наук. СПб., 1994.

Цветов Г. А. Русская деревенская проза: Эволюция. Жанры. Герои. СПб., 1992.

Шежуков С. И. Неистовые ревнители: из истории литературной борьбы 20-х годов. М., 2013.

Шленская Г. «Взаболь». Отрывки воспоминаний / И открой в себе память... // Воспоминания о В. П. Астафьеве. Иркутск, 2008. С. 328–343.

Эйхенбаум Б. М. Как сделана «Шинель» Гоголя // Эйхенбаум Б. О прозе. О поэзии: Сб. ст. / Сост. О. Эйхенбаум; вступ. ст. Г. Бялого. Л., 1986. С. 45–63.

Эйхенбаум Б. М. Литературный быт // Эйхенбаум Б. О литературе: Работы разных лет. М., 1987. С. 428–436.

Энциклопедия православной святости: В 2 т. М., 1997. Т. 2.

Якобсон Р. Работы по поэтике. М., 1987.

Юлия Борисовна Балашова
Наталья Сергеевна Цветова

Русская литература XX века:
история, художественная идеология, поэтика

Учебное пособие

Редактор *О. С. Капполь*
Макет и оформление обложки: *П. Ч. Хан*
Верстка: *Е. П. Смирнова*

Подписано в печать 05.03.2016. Формат 60x84/16.
Гарнитура CharterITC. Печ. л. 7,75.
Тираж 50 экз. Заказ 11.

Отдел допечатной подготовки
Института «Высшая школы журналистики и массовых коммуникаций»
Санкт-Петербургского государственного университета
199034, Санкт-Петербург, 1-я линия В.О., д. 26.