

Г.Л.НЕФАГИНА

ДИНАМИКА СТИЛЕВЫХ ТЕЧЕНИЙ
В РУССКОЙ РЕАЛИСТИЧЕСКОЙ ПРОЗЕ 80-90-х годов

Конец XX в. ознаменовался кардинальными изменениями всей системы русской литературы, традиционно осуществлявшей интеллектуальную, политическую и экзистенциальную функции в жизни общества и традиционно воспринимавшейся прежде всего как реалистическая литература. Социокультурная атмосфера 80-х годов определялась сменой этических и эстетических ценностей. Это вызвало скептическое отношение к реализму. Ориентация на исторические закономерности и причинно-следственную обусловленность стала осознаваться как односторонняя, не стимулирующая к отражению многослойности жизни. Агрессия постмодернизма, проявившаяся и в художественной практике, и в теоретическом осмыслении, привела к тому, что критики объявили о “кризисе реализма” (ситуация, напоминающая конец XIX в.).

Но непредвзятый анализ состояния прозы второй половины 80-90-х годов дает основание думать, что слухи о кончине реализма не имеют под собой серьезных оснований. Реализм и сегодня демонстрирует свою способность показать обусловленность характеров и обстоятельств, объяснить их сложные взаимосвязи, текучесть, изменчивость. В реализме характер человека не становится “исключительно субъективным достоянием отдельной личности”, но вместе с тем и не ограничивается “проявлением какой-то извечно заданной родовой человеческой сущности” (7, с. 177). Мотивация в реализме сочетает психологические и социально-исторические детерминанты. Типизация остается главным

принципом; при этом типическое понимается не только как социально-классовое, но и как общечеловеческое. Литературный тип в реалистическом произведении предстает как “индивидуальное (отдельное) проявление конкретной социально-исторической (особенной) формы общечеловеческого (общего)” (26, с. 145).

На исходе XX в. продолжают жить основные традиции русского классического реализма — Л.Толстого (А.Солженицын, В.Распутин, С.Залыгин, Л.Бородин, О.Николаева) и Достоевского (В.Астафьев, В.Маканин, А.Дмитриев, С.Василенко), традиции Гоголя и Салтыкова-Щедрина (В.Орлов, В.Крупин, Вяч.Рыбаков, Г.Головин).

Реализм, о смерти которого говорили в конце 80-х, приобретает новые свойства в динамическом взаимодействии стилевых течений, стремящихся охватить весь спектр связей между личностью и действительностью. Признание исторической закономерности не отменяется, но дополняется релятивистской картиной мира, в которой значимыми оказываются понятия дискретности, изменчивости. Для реализма характерна концепция непрерывного линейного времени, в котором движение осуществляется от прошлого через настоящее в будущее. Вместе с тем время в современном реализме обладает и перспективностью, и энтропийностью, неопределенностью. Изменяющиеся представления о времени и пространстве обретают экзистенциальный характер.

При этом одной из основных своих задач писатели считают исследование феномена советского и постсоветского человека, анализ того, что представляли собой государство и его история. Пределы описываемого очень широки: жизнь социума и частная жизнь отдельного человека, коллективное сознание и диалектика души индивида, мотивация поступков и поведения внешней средой и надматериальная сфера бытия. “Рязанка” и “Кукушата” А.Приставкина, “Людочка” В.Астафьева, “Капля за каплей” Б.Васильева, рассказы и повести А.Верникова, Вяч.Казакевича — все это попытки разобраться в сложных перипетиях современности.

Способ выражения авторской позиции, будучи структурным принципом, является одним из критериев стилевой дифференциации в системе реализма. Авторская позиция может быть выражена открыто, выливаясь в монологическую форму, в этические инвективы. Такие произведения наполнены *публицистическим* пафосом, в них развита повествовательная структура, в которой большое место занимают размышления, рассуждения автора или героя, являющегося выразителем

авторского идеала (“Пожар” В.Распутина, “Печальный детектив” В.Астафьева). Авторская оценка может проявляться и опосредованно, будучи завуалирована *иронией* (“День рождения покойника” Г.Головина), может таиться в метафоре (условно-метафорическая проза — “Поселок кентавров” А.Кима, “Не успеть” Вяч.Рыбакова), может быть рассредоточена во многих героях, между которыми возникают отношения “диалога” (в бахтинском понимании).

Возможен прием “безоценочности”, когда герои “не только объекты авторского слова, но и субъекты собственного, непосредственно значащего слова. Поэтому слово героя вовсе не исчерпывается здесь обычными характеристическими и сюжетно-прагматическими функциями, но и не служит выражением собственной идеологической позиции автора”, который “создает не безгласных рабов... а свободных людей, способных стать рядом со своим творцом, не соглашаться с ним и даже восставать на него” (4, с.7). Такой тип авторской позиции характерен для *философической* прозы (“Отец-Лес” А.Кима, “Предтеча” В.Маканина).

Для реалистических течений важна целевая (телеологическая) установка, определяющая публицистическую, философскую, религиозную и какую-либо иную направленность произведения.

В начале 80-х годов русская реалистическая проза развивалась по нескольким руслуам. Во-первых, это литература, которая, хотя и отошла от эстетических канонов соцреализма, но сохранила *традиционную* для него идеологическую заданность, обращаясь к нравственным проблемам. Именно на этом пути возникали новые импульсы к развитию реализма. Ю.Трифонов, Ю.Бондарев, Б.Васильев, В.Распутин, В.Астафьев, В.Маканин находили такие ситуации, в которых герой должен был сделать нравственный выбор, продемонстрировать духовный потенциал своей личности. Литература, обеспокоенная нравственными поисками, как бы исключала идеологический фактор из поля зрения; во всяком случае она была внешне лояльна по отношению к Системе. В границах социальной обусловленности речь могла идти о совершенствовании, гуманизации жизни. Именно эти проблемы и становились центральными в *традиционной прозе*: нравственные искания (при всей их “вечности”) находили свои социальные обоснования.

Невозможность открыто выразить критическое отношение к идеологии и политике государства вела к эвфемистическим формам изображения действительности, порождая *условные и метафорические* течения. Вместе с тем эта литература сохраняет реалистический характер,

так как действительность в ней отражается в формах, пусть не идентичных, но адекватных жизненной реальности.

В начале 80-х заявила о себе и “*другая проза*” — ее представители были объединены художественным бунтом против официозной литературы. При этом общность их определялась не только идейными убеждениями, но и сходством эстетических установок, желанием видеть в литературе прежде всего искусство, противостоящее канону. Не принимая литературу как средство идеологического воздействия, “*другая проза*”, однако, была тоже идеологизирована, хотя и с “обратным” (по сравнению с официозной) знаком.

Таким образом, в реалистической парадигме русской литературы 80-х годов обозначились три основных типа: “*традиционная проза*”, “*условно-метафорическая*” и “*другая*”.

I. “Традиционная” (неоклассическая) проза

Название (в некоторой степени условное, как условно, например, обозначение “*деревенская проза*” в истории литературы XX в.) включает в себе содержательные и формообразующие, а в целом — *стилевые* особенности явления. В “*традиционной*” прозе доминируют черты русского классического реализма “*жизнеподобного*” типа, и потому это стилевое течение можно было бы назвать *неоклассическим*.

В 90-е годы “*традиционалисты*” более критично относятся к обществу и государству. Наследуя “*учительскую*”, “*проповедническую*” направленность русской классической литературы, писатели стремятся к объективному воссозданию происходящего. Сохраняется антиномичность как универсальный принцип, определяющий границы между бытием и небытием, прекрасным и безобразным, нравственным и безнравственным, эмпирическим и метафизическим. Для писателей-“*традиционалистов*” жизнь социума является главным содержанием. Социальная рефлексия — важная типологическая особенность неоклассической прозы. Автор находится в рамках определенной общественной структуры, принадлежит ей, и его оценки не выходят за пределы норм данного общества. Он может быть не согласен с существующими ценностными понятиями, но его критерии все равно определяются этической иерархией того общества, в котором он пребывает.

“*Традиционная*” проза не может обойти те “*последние*” вопросы “*о смысле жизни, о добре и зле, об абсолютных и относительных критериях*”

их разграничения” (12, с.206), которые ставились в творчестве Л.Толстого и Ф.Достоевского. В условиях кризиса современного общества, когда разрушены прежние ценностные понятия, основы прежней морали и принципы общественной жизни, именно в “традиционной” прозе идут поиски новых гуманистических идеалов, актуализация христианской морали, возрождение утраченных этических основ. В сравнении с литературой конца XIX в. в “традиционной” прозе даже усилились родовые признаки русского реализма — “всемирная отзывчивость”, признание ценности другого, диктат нравственной идеи.

Знаменательно, что в “традиционной” прозе происходит контаминация элементов классического (обычно его называют критическим) и социалистического реализма, что порождает особый тип героя. И это не случайно. Несколько десятилетий (до начавшегося фронтально в 60-е годы отхода на практике от социалистического канона) русская проза вынужденно вписывалась в рамки нормированности. Позитивистское мышление формировало представления о метафизической силе коллективно устроенного миропорядка, олицетворением которого представало государство. Казалось бы, парадоксально, но достаточно сильно ощутим “фермент” социалистического реализма в “традиционной” прозе *неопочвеннической* ориентации, где система коллективной регламентации реальности предстает как соборное начало. Авторская позиция выражена через образ героя, порожденного советской действительностью, но воплощающего идею соборности и не утратившего некоего религиозного чувства любви к земле, природе, труду. Свобода реализации личности ограничивается сферой реального быта: внегосударственного, но коллективного.

Освобождаясь от явных примет соцреализма, “традиционная проза” все же сохраняет с ним связь. Ее герои генетически унаследовали активную жизненную позицию, присущую советской литературе. Принимая идею служения людям, они видят путь изменения общества в нравственном совершенствовании, причем не столько себя, сколько окружающих. Сам же герой “традиционной” прозы оказывается в роли судьи. Смысл жизни, поисками которого занимались герои русской литературы во все времена ее существования, составляет мучительнейшую проблему неоклассической прозы.

В классическом реализме общеэстетическим принципом был монологизм, точнее — категорический императив некоей изначальной позиции, заданной нравственной, религиозной, государственной идеей. Автор соотносил с ней творимый им художественный мир. Эта

непререкаемость исходной позиции сохраняется и в неоклассической прозе; “точка зрения” обладает все время одним диапазоном.

Поскольку, как правило, авторское мировоззрение выражается через героя, то его рассуждения приобретают иногда открыто публицистический характер. В “традиционной” прозе автор и герой находятся в состоянии некоего дуэта. Автор объективно (с художественной точки зрения) показывает своего героя, его окружение, события, с ним происходящие. Вместе с тем он передоверяет герою какие-то свои мысли, заставляя говорить от своего имени. Формы отношения между автором и героем могут быть различными. Во-первых, герой противопоставлен автору, и тогда авторская мысль передается как отрицание героем не свойственного ему мировоззрения; если герой близок автору по мировосприятию, то он становится прямым носителем авторских взглядов. Но в любом случае в структуре произведения они отчуждены. Это наиболее традиционная форма взаимоотношений автора и героя (“Пожар” В.Распутина, “Пастушья звезда” Б.Екимова, “Впотьмах” О.Ждана, “Генерал и его армия” Г.Владимова, “Прокляты и убиты” В.Астафьева). Во-вторых, писатель и герой тождественны; происходит их идентификация биографическая (реальная или условно-художественная) и речевая. Герой и повествователь выступают тогда как одно лицо (“Людочка” В.Астафьева, “Калоши счастья” Л.Бежина, “Лучший из худших” В.Попова). В-третьих, форма взаимоотношений героя и автора предполагает передачу герою каких-то наиболее существенных, важных для писателя мировоззренческих идей и мыслей (“Чайки” П.Алешковского, “В кровном родстве” В.Белова, “Как-нибудь” С.Зальгина).

Традиционная реалистическая манера письма, без подтекстов и вторых планов, где каждое слово однозначно и самодостаточно, характерна для современной прозы на религиозные темы. Таковы повесть В.А.Алфеевой “Джвари”, рассказ О.Николаевой “Кукс из рода серафимов”, ее же повесть “Инвалид детства”, рассказ Л.Бородин “Посещение”, повести “Паломники” и “Лох” А.Варламова, “Сними проклятие, Господи!” В.Лихоносова, “Отверзни ми двери” Ф.Светова. Главный герой (часто это одновременно и автор-рассказчик) — неофит, новообращенный. Отсюда свежесть взгляда на еще малознакомый мир, обостренность восприятия и стремление к психологической мотивировке образов. Отсюда и сюжет, движение которого определяется постепенностью постижения Истины, принятия Веры, открытия Тайнств.

Стилевые тенденции

В “традиционной” прозе можно выделить две основные тенденции. Одна характеризуется повышением уровня публицистичности; писатели заостряют внимание на наболевшем. Художественно-публицистическая ветвь неоклассической прозы особенно ярко проявилась на “переломе времен”, в середине 80-х годов (“Пожар” В.Распутина, “Печальный детектив” В.Астафьева). Герой, несущий положительный пафос, открыто выражает авторскую позицию, нравственный идеал.

Другая тенденция определяется усилением *философичности* (о сколь-либо цельной системе философских взглядов в ней говорить не приходится). Стремление соотнести конкретные проблемы нашего времени с надвременным, с общечеловеческими поисками составляет существенную черту произведений Ч.Айтматова (“Плаха”), Л.Бежина (“Калоши счастья”), Б.Васильева (“Дом, который построил Дед”). Фундаментальный для реалистической эстетики принцип социально-исторического детерминизма дополняется свойствами экзистенциального сознания, определяя экстремальный характер изображаемых обстоятельств. Писатели обращаются к поиску универсальных основ бытия, к определению базисных категорий жизни и смерти, свободы, смысла существования. Но в отличие от западного экзистенциального романа, в неоклассической прозе философские мотивы не доминируют, а растворены в том образе мира, который она воссоздает. Философическая проза, пользуясь реалистическими средствами, отличается определенной мерой метафоричности. Однако метафора здесь не выступает организующим началом (как в условно-метафорической прозе), но является одним из приемов, позволяющих соотнести отдельный факт и макрокосм человеческой жизни.

Стилеобразующие элементы

Неоклассическая литература экстравертивна, обращена к традициям русской культуры. Однако эта обращенность принципиально отличается от постмодернизма, где использование концептов прошлых культур лишено национальной окраски и не имеет целью развитие традиций, а выявляется в прямом цитировании (причем даже не близких, а противоположных культур).

Продуктивным моментом в обогащении реалистической парадигмы является диффузия в “традиционную” прозу некоторых стилеобразующих элементов других направлений (открытых литературой предшествующих эпох). Но это отнюдь не синтез, предполагающий равноправное взаимодействие разных стилевых начал с качественным их изменением и зарождением какого-то нового стиля. Диффузия элементов других направлений ведет к расширению стилового спектра “традиционной” прозы.

Характерное для психологической разновидности неоклассической прозы внимание к мотивации поступков и внешних проявлений чувств внутренним состоянием героя может перерастать в повышенный культ чувства и тем самым приобретать черты *сентиментализма*. Сентиментальные повести пронизаны нравственным максимализмом, духовностью. Их герой — личность, открытая миру, живущая более чувством, чем рассудком. По форме произведения сентиментального реализма чаще всего представляют собой записки, истории из прошлого, воспоминания юности. Реконструкция прошлого с позиций современности пронизана ностальгическими мотивами, сожалением о необратимости времени.

В 90-х годах появились произведения, в которых сентиментальное начало явно выражено: “Дружбы нежное волнение” М.Кураева, “Здравствуй, князь!” А.Варламова (с подзаголовком “Сентиментальная история”), “Усыпальница без праха: Записки сентиментального созерцателя” Л.Бежина, “Сонечка” Л.Улицкой.

В “*сентиментальном реализме*” судьба героя прослеживается от детских впечатлений до болевых точек современности. При этом история человека предстает не столько в событиях, сколько как история чувств, связанных с какими-то событиями. “Мир, где действительно протекает, свершается поступок, — единый и единственный мир, конкретно переживаемый: видимый и слышимый, осязаемый и мыслимый, весь проникнутый эмоционально-волевыми тонами утвержденной ценностной значимости” (3, с.511), — писал М.Бахтин. Переживаемый мир прошлого оказывается в сентиментально-реалистической прозе более существенным и важным, чем мир, в котором человек пребывает. Поскольку это мир воспоминаний, то он предельно субъективен. Кажущееся противоречие между субъективностью воображаемого мира прошлого и реальной значимостью чувств в нем снимается телеологической установкой — воссоздать чувственный мир личности

как бытие в противовес умопостигаемому внешнему миру как *не-бытию* или *недо-бытию*, ломающему истинную жизнь и судьбу героя.

Испытывая влияние традиции, проза конца XX в. — явление существенно иное. Герой хотя и живет преимущественно чувствами, но они корректируются вторгающимися реалиями времени. Историческое время в XX в. подмяло время индивидуальное, изменило его характер, внесло невиданный драматизм. В сентиментально-реалистических произведениях сохраняется строгая временная организация событий, которые следуют одно за другим. Но время объективного повествования дополняется психологическим временем субъекта в прошлом, устанавливается временная ретроспектива, где главную роль играют не столько события, сколько их чувствование героем. В прозе такого типа важна жизнь субъективного чувства, духа; события являются лишь лакмусом, проявляющим наиболее ярко и откровенно рефлексию героя. Субъективная жизнь отдельного человека оказывается важнее исторических событий, жизнь духа доминирует над жизнью социума. Свобода человека проявляется в его способности противостоять нравственному и бытовому давлению общественных институтов, и сентиментальность становится средством выражения оппозиционности: речь идет не только о неприятии некоторых моментов общественной системы, но также о сохранении нравственной чистоты в условиях отсутствия всяких этических запретов. Сентиментальность выступает в “охранительной” функции.

В реалистической прозе 90-х годов очевидно и *романтическое* стилевое начало: как бы тяжела и грязна ни была изображаемая жизнь, она все равно прекрасна, все равно в основе ее лежит стремление к воле и неукротимое буйство характера. Это стилевое начало связано с традицией раннего М.Горького. Его продолжателем на современном этапе явился И.Митрофанов; повести “Цыганское счастье”, “Водолей над Одессой”, “Бондарь Грек” объединяются не только местом действия — вольный, благодатный Юг, но и концепцией героя — свободлюбивого, стихийно-неудержимого человека, способного на неординарные поступки ради любви и справедливости. Повышенная экспрессивность, особый тип “свободного” героя, пышный природный антураж, проникая в “традиционную” прозу, образуют “*романтический реализм*”.

Этот тип письма отличается повышенным лиризмом. Авторская нравственная позиция выражается через субъективную оценку героя. Действительность и герой находятся в конфликтных отношениях. И так

же как в романтизированной прозе 60-х годов, “конфликтность чаще всего сопряжена с горячей авторской “субъективностью”, насыщена лирической, эмоциональной стихией, в романтическом духе приближена к общему антитезису света и тьмы, добра и зла” (25, с. 44).

“Традиционная” проза обогащается и благодаря синестезии — расширению возможностей жанровой формы, в частности психологического романа (и повести). В русской литературе конца XX в. этот процесс характеризует развитие *психологической* ветви “традиционной” прозы. Свойственное XX в. экзистенциальное содержание изменяет структуру психологизма: многомерность характера замещается изображением доминирующей черты — стихии-страсти, владеющей героем, определяющей все его ощущения и поведение; обостренное чувство владеет и управляет обстоятельствами, диктует поступки героя. Экзистенциальное чувство (страха, вины, стыда) замыкает мир героя на собственных переживаниях. Внешний мир, враждебный человеку, существует как непреодолимая неизбежность, выход из которой — смерть. Такой тип психологической прозы представлен произведениями В.Маканина, К.Салихова, А.Курчаткина, А.Просекина.

В новых условиях развивается и толстовская традиция “диалектики души”, но это не просто пластическое изображение внутреннего мира — писателей более интересует психологическая ситуация и вырастающие на ее основе психологизированные характеристики социальных типов. Таков портрет времени в повести В.Маканина “Стол, покрытый сукном и с графином посередине”.

Особенно ярко возможности реалистической литературы проявляются в 90-е годы, когда не только писатели-“традиционалисты” обращаются к изображению взаимосвязи характера и обстоятельств, но и прозаики нереалистических направлений оглядываются на традиции классического реализма (О.Ермаков, А.Терехов, П.Алешковский).

Итак, “традиционная” проза сохраняет свои основные черты, унаследованные от классического реализма. Модель мира строится как система социально-исторических и бытовых обстоятельств, связанных между собой причинно-следственными отношениями. Но человек, выступающий в качестве объекта этих обстоятельств и отношений, показан как бы со стороны, даже когда изображаются его чувства, мысли, его внутренний мир. Одним из существенных признаков “традиционной” прозы является преобладание идеологически окрашенного, а следовательно, оценочного слова над “артистическим”.

II. Условно-метафорическая проза

В русской реалистической прозе второй половины XX в. *условно-метафорическое* течение активизируется как реакция на идеологическую цензуру. Ближайший исток ее — в “молодежной” прозе 60-х годов. Более отдаленный генезис ведет к традициям “фантастического” реализма, связанного с именами прежде всего Н.Гоголя, отчасти М.Булгакова и др.

Условно-метафорическая проза в реальной жизни видит абсурд и алогизм, в будничном ее течении угадывает катастрофические парадоксы. Она использует фантастические допущения, испытание действующих лиц необычными обстоятельствами, дьявольскими соблазнами, чтобы ярче показать суть реальности, скрытой за условностью форм и приемов. Заострить авторскую концепцию жизни.

Пик развития условно-метафорической прозы приходится на середину 80-х годов. С конца 70-х один за другим появляются “Альтист Данилов” и “Аптекарь” В.Орлова, “Живая вода” В.Крупина, “Кролики и удавы” Ф.Искандера., “Не успеть” Вяч.Рыбакова и др. Миф, сказка, научная концепция, фантазмагория образуют причудливый, но узнаваемый современниками мир. Духовная неполноценность, обесчеловечивание обретают материальное воплощение в метафоре превращения людей в разных зверей, хищников, оборотней и т.п. *Фантастический* тип условности, сочетаясь с бытовыми реалиями, воссоздает картину выморочной действительности; при этом возникает как бы *двоемирие* — параллельное существование мистического, потустороннего мира и реальной действительности (“Альтист Данилов” В.Орлова, “Пирамида” Л.Леонова).

В некоторых случаях писатели основываются на *фантастическом* типе условности, предполагающем своеобразную проекцию в будущее или в какое-то замкнутое, отгороженное от остального мира пространство реальности, преображенной социально, этически и т.д. (антиутопия). В стране жестокой цензуры социальные антиутопии не могли быть опубликованы, и только в конце 80-х в читательское сознание стали входить такие произведения, как “Мы” Е.Замятина, “Рассказ об Ане и человечестве” Е.Зозули, “Роковые яйца” М.Булгакова, “Чевенгур” А.Платонова, “Говорит Москва” Ю.Даниэля, “Остров Крым” В.Аксенова, “Москва 2042” В.Войновича. Эти произведения в гротесковой форме, часто с сатирическим пафосом, экстраполировали реалии советской жизни, создавая антиутопический мир. Современная антиутопия

неоднородна. В большинстве случаев социальные мотивы полностью определяют сюжет и содержание произведения (“Парадный мундир кисти Малевича” А.Бородыни, “Невозвращенец” А.Кабакова). Другой вид жанра — “Новые Робинзоны” Л.Петрушевской; это своего рода “руссоистская” антиутопия, изображающая бегство из цивилизации в природу. Сочетание технократической и идеологической антиутопии представляет собой повесть А.Курчаткина “Записки экстремиста”. А.Адамович написал насыщенную метафорами постъядерную антиутопию “Последняя пастораль”. Условно-метафорической прозе не свойственна психологическая объемность характеров; она изображает что-то надындивидуальное или внеиндивидуальное. Даже когда герой обладает какой-то только ему присущей особенностью, то это не столько характер, сколько воплощение философской идеи или социальной черты. Герой может быть и вовсе лишен психологической определенности, выступая как знак какой-то сущности; это особенно показательно для *мифологического* и фольклорно-сказочного типов условности.

Характерный для всей мировой литературы XX в. процесс мифологизации (“неомифологизм”) в русской прозе особенно отчетливо проявился именно в реалистической системе. Условно-метафорическая проза, апеллирующая к мифу, рассчитана на восприятие не только “по горизонтали” (как последовательность событий), но и “по вертикали” (в событиях варьируются некие универсальные смыслы). Если сюжетопорождающим элементом является конкретное событие, то универсализирующим — обычай, повторяемость события, его вневременность (черты, присущие мифу). Опора на мифологическую поэтику способствует выявлению неких неизменных вечных начал в природе и человеке (22, с. 367).

Мифологическое мышление позволяет создать глобальную модель мира. В прозе 80-90-х годов наиболее полно особенности *мифологического* типа условно-метафорической прозы выражены в творчестве А.Кима, который использовал мотивы и архетипы мышления разных культур: в повести “Лотос” и романе “Белка” — буддизма, в романе “Отец-Лес” — славянского язычества и восточных религий. Библейская и мифологическая символика, соединяясь с реалистической конкретикой, образует философское поле романов “Знак зверя” О.Ермакова, “Затонувший ковчег” А.Варламова и др.

Обращение к условным формам было продиктовано необходимостью в завуалированной форме представить негативные стороны действительности, ее острые противоречия. И в то же время

условные формы — это способ создать новое эстетическое пространство, выработать новые приемы игры с действительностью. В итоге связь современных общественных реалий с мифологическими, сказочными и фантастическими мотивами оказалась органичной. Детерминистское (социальное, психологическое) изображение действительности дополняется (а не отменяется) циклическим (как в мифе), нелогичным (как в сказке) и вневременным (как в фантастическом типе условности) подходами. Проза становится многомерной, совмещающей то, что, казалось бы, трудно совместить: верность действительности и условность ее воспроизведения.

III. “Другая проза”

“Другая проза” — это генерирующее название очень разных по своим стилистическим манерам и тематическим пристрастиям авторов. Одни склонны к изображению автоматизированного существования в застойном быту (А.Иванченко, Т.Толстая), другие обращаются к темным, маргинальным углам социальной жизни (С.Каледин, Л.Петрушевская), третьи видят современного человека через культурные слои прошлых эпох (Е.Попов, Вик. Ерофеев, В.Пьецух). При всей индивидуальности писателей объединяют прежде всего черты оппозиционности к социальному официозу и принципиальный отказ от сложившихся в советской литературе стереотипов. В начале 80-х годов “другая проза” была декларирована как специфическое художественное образование, обусловленное социокультурными обстоятельствами в большей мере, чем собственно эстетическими. Не порывая с реализмом, писатели этого направления изменяли сложившуюся парадигму последовательным вытеснением социально-исторической детерминации личности, причинно-следственных отношений и заменой их алогизмом, дисгармонией, являющимися и причиной, и следствием случайности как основной детерминанты существования человека. *Случайность* в совокупности со столь же тотальным *абсурдом* управляет судьбами людей, поэтому предметом изображения становятся разрушенный быт, изломанная история, разодранная на клочки культура. При этом абсурд не является принципом или приемом, не сотворен или сконструирован автором (как в театре абсурда, например, где эффект достигается намеренным пропуском какого-то логического звена в цепи причинно-следственных отношений или выпячиванием несущественного, разрастанием его до гротескных размеров). Абсурд возникает из

реальной жизни, он ее внутреннее качество, порожденное социальной, исторической, бытовой действительностью; он определяет ее ценностные ориентиры. “Абсурд, — утверждал А. Камю, — делает равноценными последствия поступков. Он не советует поступать преступно. Это было бы ребячеством, однако он обрекает на бесполезность угрызений совести” (17, с.79).

В критике 80-х годов “другая проза” рассматривалась как некий идейно-эстетический конгломерат, однако потенциально она содержала в себе несколько впоследствии разошедшихся стилевых тенденций. Одна из них — *экзистенциальная*, в которой можно выделить *натуральную* прозу (С.Каледин, М.Палей, С.Василенко, Л.Габышев, О.Ермаков, Л.Петрушевская) и прозу *историческую* (М.Кураев). Иные стилевые тенденции развивала проза иронического авангарда (В.Пьецух, Е.Попов, Г.Головин, Вик. Ерофеев), в которой самоценное, конструирующее значение все более приобретало начало игровое (и в дальнейшем это привело к образованию постмодернистских течений).

Экзистенциальная стилевая тенденция концентрирует внимание на человеке, чье существование трагично, и трагизм этот самим героем не осознается, хотя ощущается. В этом случае экзистенциализм полностью лишен теоретических оснований и вряд ли осознан. Он скорее всего самозарождается из повседневности в тисках сменяющих друг друга “пограничных ситуаций”. Для персонажей “другой прозы” “бытие-в-мире” заменяется бытом. Именно в собственном быту герой переживает осознание самого себя. Образ *времени* вырастает до образа мнимой истории, абсурдного тупика исторического движения. Этим сплошным потоком, в котором человек отчуждается от себя, предопределяется невозможность какой-то иной жизни, невозможность экзистенциального исхода. “Пограничные ситуации” становятся буднями, привычкой. Выхода из этого привычного круга герои “другой прозы” не видят. К такому герою применимо описание С.Кьеркегора: “Одинокий, на самого себя покинутый, стоит он в безмерном мире, и у него нет настоящего, где бы он мог почтить, ни прошлого, по которому он мог бы тосковать, так как его прошлое еще не настало, как нет и будущего, на которое он мог бы надеяться, ибо его будущее уже прошло... Ему нельзя состариться, так как он никогда не был молод, он не может стать молодым, так как он уже стар; в известном смысле ему нельзя и умереть, так как он ведь и не жил; в известном смысле ему нельзя и жить, так как он уже умер; он не может и любить, так как любовь всегда в настоящем, а у него нет ни настоящего, ни прошлого, ни будущего, и в то же время — он

восприимчивая душа, и он ненавидит мир только потому, что любит его” (18, с.264).

“*Историческое*” течение возникло как стремление глубже понять и переоценить события, ранее имевшие однозначную политическую трактовку (генетически это течение связано с творчеством Ю.Домбровского, Ю.Трифонова, В.Гроссмана). В отличие от традиционного реализма, “историческая” проза исследует феномен советского человека с точки зрения общегуманистической, а не социальной или политической. В “исторической” прозе, как и во всей “другой прозе”, концепция истории — это цепь (порой — фантастическая комбинация) случайностей; их воздействие в корне изменяет жизнь человека. “Фантастическим повествованием” называет (в подзаголовке) М.Кураев своего “Капитана Дикштейна”, где сопрягаются *мелкие подробности быта* и грандиозное *историческое событие* — Кронштадский мятеж; при этом одно не заслоняется другим. Жизнь “маленького” человека писатель равнополагает жизни государства (“... размеренным царственным шагом ступали куранты истории... сыпался и сыпался мелкий песок судеб в бесшумных часах вечности”). Эпиграф из “Мертвых душ” (“Зато какая глушь и какой закоулок!”) и гоголевские мотивы откликаются в изображении героя — “песчинки истории”. По убеждению М.Кураева, “судьбу одного человека проследить и описать куда трудней, чем историю государства, города или знаменитого корабля”. В повести “Ночной дозор” (в подзаголовке: “Ноктюрн для двоих”) с тех же позиций раскрывается страшная история репрессий. Переплетение исповедальности и трезвого анализа, лиричности и жестокости ориентировано на традиции Достоевского.

“*Натуральное*” течение генетически восходит к жанру “физиологического очерка” с его откровенным изображением негативных сторон, “дна” жизни. Показывая “чернуху”, писатели (в отличие от “традиционалистов”, склонных к “жесточкому реализму”) отстраняются от оценки изображаемого. Отсутствие этического взгляда — намеренный художественный прием, свойственный “другой прозе” вообще. “Натуральное” течение осваивает прежде всего тематически табуированное социальное пространство. Детально воспроизводятся неуставные отношения в армии (“Стройбат” С.Каледина), сделки и коммерция могильщиков (“Смирненное кладбище” С.Каледина), афганская война (“Крещение” О.Ермакова), цинизм, агрессивность, вседозволенность в обыденной жизни (“Свой круг” Л.Петрушевской), звериные законы в колонии (“Одлян, или Воздух свободы” Л.Габышева).

Основные топосы “натуральной” прозы зафиксировала М.Палей в предисловии к циклу своих рассказов “День тополиного пуха”: “Экзистенциальная природа учреждения (больницы. — Г.Н.), с жуткой простотой обнажающего общую основу жизни и смерти, сходна с природой армейской, тюремной камеры, отсека космического корабля, барака, концлагеря...” Все это становится образом советской системы, воплощением ее нормы. Герои унижены и угнетены “действием идеи государственной целесообразности” (“Евгеша и Аннушка” М.Палей), деформированы и раздавлены катком лицемерия, лжи, притворства (“Ген смерти” С.Василенко, “Время ночь” Л.Петрушевской). Чернота в обыденности всепоглощающа. Человек бессилен перед распадом общества, морали, личности (“По ту сторону земли и неба” Вяч. Казакевича). Характерным финалом становится смерть, которая оказывается избавлением от мук, — это пессимистический, но все же не пронизанный трагизмом конец; писатели-“натуралисты” не утверждают, что зло всеобъемлюще. “Натуральное” течение — проза физиологического, “тяжелого” реализма, в котором особое значение имеет слово рассказчика, неотделимого от порождающей его среды; оно собирательно, многоголосно.

Экзистенциальный реализм ориентирован на человеческую личность, взятую в бытийном, а не социально-историческом измерении. Такая проза внешне индифферентна к любому идеалу — нравственному, социальному, политическому; она отказалась от учительства, проповедничества, вообще от всякого морализаторства.

Иронический реализм как стилевая тенденция “другой прозы” исходит из “иронической” повести 60-х годов (В.Аксенов, Ф.Искандер, В.Войнович). Но если идти дальше, то генетически “иронический реализм” связан с традицией русской “утрированной прозы” (термин А.Синявского), которая начинается с Гоголя и продолжается в творчестве К.Вагинова, Д.Хармса, Л.Добычина, отчасти М.Булгакова. Некоторые критики (С.Чупринин, В.Потапов) возводят “иронический реализм” к традиции В.Набокова, находя общее в отношении к роли автора и в игровом характере этой литературы.

В произведениях “иронического реализма” выделяются типологические черты стиля: сознательная ориентация на книжную традицию, игровая стихия, театрализованные формы повествования, зрелищность метафоры, пронизывающая всю ткань произведения ирония. Конечно, это в основном формальные признаки, но они связаны и с существенными, содержательными чертами “иронического реализма”.

Повести и рассказы этой стилиевой тенденции построены на анекдотических сюжетных коллизиях. Сама жизнь оказывается непридуманным анекдотом. Метаморфозы, происходящие в реальности, кажутся порой фантастическими, но так зримо, детально, живо передается их видимый план, что не остается сомнения в том, что все это было в действительности. Иронисты пытаются упорядочить абсурдность мира, задумываются над ее истоками, философствуют о жизненных парадоксах. Воссозданная ироническим пером, сегодняшняя действительность лишена святых.

В прозе “иронического реализма” сталкиваются бытовая и культурологическая линии, осуществляется то, что Н. Берковский называл “бытологией в культурно-философском освещении” (5, с. 117). Иронический реализм отталкивается от неприемлемой социальной, психологической, нравственной реальности, понимая вместе с тем свою неотделимость от времени. Присущее “ироническому реализму” использование литературных реминисценций, мотивов исходит из положения, что жизнь органически “литературна”, только “литература — это чистовик, а жизнь — черновик, да еще не из самых путных” (В. Пьецух).

Образ мира строится на грани реальности, натурализма и гротеска. Вообще контраст между праздничностью игрового слова и “бескрылой бесплодностью реальности” (20, с. 26) — существенная черта “иронического реализма”. Абсурд, лежащий в основе прозы “иронического реализма”, предельно реалистичен (и это отличает “иронистов” от Д. Хармса или К. Вагинова). “Органическая литературность” жизненной ситуации подчеркивает несоответствие реальности тому, что знакомо по книгам. Классические литературные мотивы и сюжеты не переворачиваются, не пародируются намеренно авторами. Просто сама реальность порождает ситуации вроде бы сходные, но мельче, глупее, обыденнее, и эта обыденность глупости порождает авторскую иронию.

В изображаемой авторами действительности взятые напрокат литературные представления оказываются абсолютно неуместными и выступают в пародированном виде. Игровая манера “иронистов” трагедизирует страшные парадоксы, которые часто оплачиваются кровью, жизнью. Шкала ценностей имеет относительный характер.

“Иронический реализм” не ограничивается “фиксацией абсурдных коллизий и ситуаций... Он ставит вопрос о метафизических корнях «смеха жизни»” (20, с. 27), — замечает М. Липовецкий. Писатели

художественно осваивают именно те области бытия, которые “незримы, неосвязаемы, неизрекаемы, но специфика искусства в том и состоит, что сама неизрекаемость должна быть изречена (а не сохранена в молчании), незримость должна быть показана (а не скрыта во мраке)” (33, с. 224), — обобщает М.Эпштейн. “Иронисты” через культурные коды заставляют увидеть, что глубинные бытийные связи нарушены, нравственные нормы аморфны, истина, правда подвергнуты жестоким испытаниям и не исключено, что они исчезли из обихода современного человека.

Характерное явление этого стиля — повесть В.Пьецуха “Новая московская философия”, где жизнь предстает как пародийная аналогия к роману “Преступление и наказание” Достоевского, как сниженно-обытовленный вариант литературного произведения. В романе “Роммат” (“романтический материализм”) ирония В.Пьецуха касается не только современности, но также истории. Писатель представляет фантастическую гипотезу победы декабристов в 1825 г. и разыгрывает псевдоисторические события, словно в театре, где смерть — понарошку и кровь — лишь клюквенный сок. Нагнетание убийств не вносит трагизма, это какие-то анекдотические убийства. Трагедия заменена буффонадой, история — житейским происшествием с марионетками, подчиненными авторской затее, ибо личность, по концепции автора, не играет никакой роли в истории.

Другие писатели-“иронисты” — Е.Попов (“Тетя Муся и дядя Лева”, “Щигля”, “Барабанщик и его жена барабанщица”), Г.Головин (“День рождения покойника”), Вик. Ерофеев (“Тело Анны, или Конец русского авангарда”) пародируют распространенные стилевые системы и сюжетные ходы русской литературы, разрушают стереотипы, доводя схемы и плакаты до абсурда, обыгрывают цитаты из известных произведений так, что они приобретают обратный смысл. Объективное изложение отсутствует: авторы вторгаются в повествование, корректируют действия героев, их высказывания, исповедуются сами, становясь персонажами своих повествований и превращая жизнь в фарс. Этому также способствуют и сказ, основанный на современном городском сленге или макаронической речи полугородских слоев, и странный смех (в котором нет ни негодования, ни горечи), а также интонация и коллизия анекдота. Все это позволяет рассматривать “иронический авангард” как переходное явление к постмодернизму. Такие писатели, как Е.Попов, Вик. Ерофеев, выступают то как “иронисты” (в ранних рассказах), то как постмодернисты.

Существенным моментом в отграничении “иронического реализма” от постмодернизма является то, что его обращение к предшествующим культурам носит хотя и не обязательный, но более скрытый и позитивный характер. Если автор-постмодернист выступает непосредственно перед читателем как создающий текст “здесь и сейчас”, то автор-“иронист” преподносит уже готовое произведение как отражение мира, а не как замену его. Этот формально-содержательный признак в совокупности с другими позволяет при всей аморфности границ все-таки выделять “иронический реализм” как течение “другой прозы” — амбивалентной, переходной к постмодернизму.

Итак, реализм в 80-90-е годы является развитой и жизнеспособной художественной системой; он расширяет рамки предмета познания, раскрывает глубинную многослойность бытия, его универсальные основы. Понятие о векторном времени дополняется понятием о его дискретности. Складывается новая художественная парадигма, отличающаяся и от домодернистского (классического) реализма, и от реализма постмодернистского.

Список литературы

1. Агеев А. На улице и в храме // Знамя. — М., 1990. — № 10. — С.228-235.
2. Аннинский Л. Черт шутит // Взгляд. — М., 1991. — Вып. 3. — С. 60-74.
3. Бахтин М.М. Литературно-критические статьи. — М., 1986. — 607 с.
4. Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. — М., 1979. — 317 с.
5. Берковский Н. Мир, создаваемый литературой. — М., 1989. — 493 с.
6. Вайль Г., Генис А. Уроки школы для дураков // Лит. обозрение. — М., 1993. — № 1/2. — С. 35-43.
7. Волков И.Ф. Творческие методы и художественные системы. — М., 1978. — 263 с.
8. Гайденок П. Трагедия эстетизма: Опыт характеристики мировоззрения Серена Кьеркегора. — М., 1970. — 245 с.
9. Гареев З. Ферфичкин велел пущать всех // Стрелец. — Париж и др. 1991. — № 3. — С. 203-211.
10. Дедков И. Метаморфозы маленького человека, или Трагедия и фарс обыденности // Последний этаж.: Сб. совр. прозы. — М., 1989. — С. 417-429.
11. Дедков И. Хождение за правдой, или Взыскующие Нового града // Знамя. — М., 1988. — № 2. — С. 199-214.
12. Достоевский и канун XXI века: Материалы “круглого стола” // Там же. — 1990. — № 7. — С. 205-218.

13. *Ерофеев Вик.* В лабиринте проклятых вопросов: Эссе. — М., 1996. — 624 с.
14. *Золотоносов М.* Какотония // Октябрь. — М., 1990. — № 7. — С. 192-198.
15. *Иванова Н.* Намеренные несчастливцы?: (О прозе “новой волны”) // Дружба народов. — М., 1989. — № 7. — С. 239-253.
16. *Иванова Н.* Смех против страха, или Фазиль Искандер. — М., 1990. — 291 с.
17. *Камю А.* Статьи. Эссе. Записные книжки. — М., 1980. — 238 с.
18. *Кьеркегор С.* Или-или. — М., 1960. — 266 с.
19. *Липовецкий М.* Диапазон промежутка: (Эстетические течения в литературе 80-х годов) // Русская литература XX в. — Екатеринбург, 1992. — Вып. 1. — С. 85-93.
20. *Липовецкий М.* “Свободы черная работа”: (Об “артистической прозе” нового поколения) // Вопр. лит. — М., 1989. — № 9. — С. 3-45.
21. *Липовецкий М.* Условия игры // Лит. обозрение. — М., 1988. — № 7. — С. 46-50.
22. *Мелетинский Е.* Поэтика мифа. — М., 1976. — 433 с.
23. *Немзер А.* Несбывшееся: Альтернативы истории в зеркале словесности // Новый мир. — М., 1993. — № 4. — С. 226-238.
24. *Николаев П.А.* Современный литературный процесс глазами теоретика // Филол. науки. — М., 1997. — № 2. — С. 3-12.
25. *Новиченко Л.Н.* Не иллюстрация — открытие! — М., 1969. — 278 с.
26. *Петров С.М.* Реализм. — М., 1964. — 490 с.
27. *Поляков Ю.* “Начало нового века будет торжеством реализма...” // Рус. словесность. — М., 1997. — № 1. — С. 40-42.
28. *Потапов В.* На выходе из “андеграунда” // Новый мир. — М., 1989. — № 10. — С. 247-257.
29. *Синяевский А.* Что такое социалистический реализм // Синяевский А. Цена метафоры. — М., 1990. — С. 425-460.
30. *Чудакова М.* Сквозь звезды к терниям: Смена литературных циклов // Новый мир. — М., 1990. — № 4. — С. 242-262.
31. *Чупринин С.* Ситуация // Взгляд. — М., 1991. — Вып. 3. — С. 10-43.
32. *Щеглова Е.* Мелодия человечности // Вопр. лит. — М., 1995. — № 3. — С. 83-101.
33. *Эпштейн М.* Искусство авангарда и религиозное сознание // Новый мир. — М., 1989. — № 12. — С. 222-235.
34. *Эпштейн М.* После будущего: О новом сознании в литературе // Знамя. — М., 1991. — № 1. — С. 217-230.