

---



---

**Н.С. Цветова**

## **АНТРОПОЛОГИЧЕСКИЙ КОД СОВРЕМЕННОЙ РУССКОЙ ПРОЗЫ**



Актуальность научного исследования литературной презентации героя современности определяется не только нынешней литературной ситуацией, но преимущественно природой литературного творчества — генеральной установкой художника на познание человека: духовного, интеллектуального движения персонажа, причин и следствий этого движения. Д.С. Лихачев когда-то написал: «Человек всегда составляет центральный объект литературного творчества. В соотношении с изображением человека находится и все остальное: не только изображение социальной действительности, быта, но также природы, исторической изменяемости мира и т.д. В тесном контакте с тем, как изображается человек, находятся и все художественные средства, применяемые писателем». Это идея автора самой известной и авторитетной работы, посвященной «художественному видению человека и художественным методам его изображения» [6, 3], является методологически определяющей для нас.

Наша цель — выявить особенности видения человека и соответствующие этому видению формы изображения персонажа, систематизировав весьма значительный и разнородный литературный материал, создававшийся в течение последних трех десятилетий (традиционно именно такой промежуток времени историки литературы склонны связывать с терминологическим значением определения «современный»).

При создании исследовательского алгоритма мы учитывали несколько чрезвычайно важных, на наш взгляд, обстоятельств.

Обстоятельство первое. Современная русская словесность, пожалуй, только в публицистическом варианте использует номинацию

---

---

«герой» в основном значении: герой – «человек, совершивший подвиг, проявивший мужество, самоотверженность, готовность к самопожертвованию» [9, 125]. В лексической форме медиапубликаций обнаруживаются соответствующие данному значению не столько номинации, сколько оценки и оценочные суждения, презентующие социальную роль субъекта, социальный смысл его поступков. Убедиться в этом легко, например, при анализе лексического облика текстов, посвященных российским спортсменам – участникам Олимпиады в Токио. Значительная часть такого рода материалов была предложена в рубриках под – переосмысленным лермонтовским хештегом «Герои нашего времени», посвящалась «сенсационным победам», «триумфаторам», «олимпийским рекордсменам» («Комсомольская правда». 2021, август, с. 16).

В значительном сегменте современного литературного дискурса герой – это центральный персонаж, вызывающий наибольший читательский интерес как воплощение феноменологических особенностей миромоделирования, характерных для данной эпохи и/или определенной среды.

Самый эффектный на сегодняшний день вариант такого литературного героя в сегменте «массовой литературы» предложил А. Цыпкин, эксплуатирующий маску ирониста-рассказчика, циничного и «беспринципного», активно использующего языковую игру при пересказе «бородатых», преимущественно однотипных фабул «комедий секс-положений». Невероятный успех такого персонажа, видимо, следует объяснять не «глубиной души и духа» [3, 73], но абсолютным попаданием в модную в момент «сакрализации» Цыпкина коммуникативную тональность, покорившую на довольно продолжительный отрезок времени сетевое пространство – совсем не случайно А. Цыпкин «признанный и облайканный автор фейсбука» [4, 258].

Принципиально иной вариант литературного героя предлагает популярная беллетристика – литературный поток, возникший между массовой и высокой литературой, остроумно названный мидл-литературой. Мидл-литература успешно совмещает характеристики «бульварного чтения» и «нового жития», при этом отличается «высоким профессионализмом письма», который способен оценить осо-

бый читатель – «филологически грамотный партнер [2, 14–15]. Феноменологические характеристики мидл-литературы, на наш взгляд, определяются отмеченными исследователями подавлением эстетической текстовой функции коммуникативной, определяющим дрейф представителей этого сегмента литературного дискурса в направлении масс-культы, в сторону «прагматической сферы обслуживания».

Этот поток огромен и более разнообразен, чем первый: от В. Пелевина, вездесущих Д. Рубиной, Л. Улицкой до активно использующего стратегии интернет-коммуникации Д. Глуховского. Абсолютный властелин текста такого типа – автор. Его главная цель – самовыражение. Потребитель мидл-литературы – «филологически грамотный партнер», который способен принять усложненную форму повествования, отреагировать на активизируемые контексты, принять «тираническую концентрацию на авторе» (Р. Барт). По большому счету, от него требуется демонстрация доверия изобретательности или творческой фантазии автора, почти профессиональной оправдательной рефлексии по поводу этого доверия, хотя уже не в такой радикальной форме, как это было в эпоху постмодернизма.

Думается, что специфику такого литературного сознания в момент его становления, оформления очень точно в одной из бесед о современной литературной ситуации определили в конце прошлого века тогдашний главный редактор «Нового мира» С.П. Залыгин, констатировавший растерянность современных писателей перед новой реальностью и новым человеком и ответные на эту растерянность абсолютный отказ от социально-утилитарного жизненного материала в пользу героя, отрекающегося по тем или иным причинам от постижения законов, по которым начинала оформляться новая, раздираемая противоречиями реальность – новое время и пространство.

Тут есть своя элита: от создателей новых мифов П. Крусанова, В. Шарова, С. Носова до интеллектуалов А. Мелихова, А. Аствацатурова. Элита почти отказалась от постмодернистских персонажей – натуралистически изображаемых носителей разного рода психопатологий. Самое яркое их открытие – открытие хуматона (А. Секацкий, В. Левенталь), обитателя реальности, которую покинула большая история.

---

Есть мейнстрим, в котором царствует Л. Улицкая, постпостмодерные персонажи которой создают свою жизнь преимущественно под влиянием телесного низа. И в этой же зоне литературные события, спровоцированные эпохальным публицистическим напряжением, под влияние которого чаще всего попадают литераторы, ориентированные на литературную традицию. Из петербуржцев в этом ряду первым следует назвать В.И. Аксенова, который, представляя «живущего в прошлом веке» [1, 122] рассказчика в самой популярной повести «Время ноль», расставил иные, «технологические» (имеется в виду технология организации нарратива) акценты: «Буду рассказывать, не стану рассуждать – слово тут мое потерпит неудачу, ниже окажется предмета» [1, 9].

Олег Николаевич Истомина, герой-рассказчик аксеновской повести, справляется с миссией повествователя по-разному: довольно убедительно в русле традиционной поэтики предъясняет читателю свое прошлое; набрасывает только событийный контур повествования о возвращении из последней поездки к матери, на родину, во время которой он пытается найти вариант примирения со временем вне жизненных стратегий, которые прельстили его друзей-одноклассников: «столбового земледельца», поклонника лесковского «Чертогона» Диму и вполне успешного, прагматичного *предпринимателя* Андрея из современных «обновленных», «долбанных» Штольцев [1, 136].

«А я кто?!» – вопрос, на который Истомина не ищет мучительно ответа, как это делали герои русской классики, он просто принимает безнадежность такого поиска вместе со многими другими персонажами «мидллитературы». И бесконечные, бессистемные, хаотичные обращения к книжной и евангельской мудрости – средство демонстрации беспомощности человека, так и не отыскавшего своего места в этом мире, вывалившегося из общего времени, т.е. утратившего представление о зоне поиска. Для этого В. Аксенов при создании речевой характеристики героя-повествователя эксплуатирует открытый еще в средневековье прием цитирования, намеренно, как можно предположить, смешивая границы между собственными высказываниями персонажа и высказываниями Цицерона, Игнатия Брян-

чанинова, Льва Тихомирова, Виктора Черномырдина. В.И. Аксенов использует старый прием для создания особо типа «резонирующей среды» (А.П. Скафтымов, С.Г. Бочаров), фиксирующей влияющие на репутацию героя оценки, которые не мотивированы ни его поступками, ни его социальной ролью. В случае В. Аксенова эта мотивация находится на уровне подсознания, хранящего воспоминания о детстве, так и не оформившиеся ни в чувство любви, ни в чувство дружбы, ни в истинное сострадание, представленные чаще всего в форме легкой самоиронии.

Думается, только в знак верности традиционалистской эстетике в финале повести В. Аксенов выводит Олега к метро, заставляет почувствовать «удар» времени, которое «пихает» героя «в спину» [1, 264], обозначая необходимость движения, действия, поступка. Но утративший способность смеяться и плакать персонаж страдает от неостребованности собственных контактов с реальностью – социофобией, которая, как считают психологи, проявляется в утрате чувствительности к ключевым нравственным категориям: добро, зло, совесть, счастье, в инерционном продолжении прошлых связей и в индифферентности даже к традиционным обязательствам по отношению к самым близким людям.

По сути, эти мучения предельно близки переживаниям, захватившим сознание персонажей «мидллитературы», совершившим «этико-эстетическую остановку» в своем развитии. Случившееся с ними вполне понятно и объяснимо в условиях отсутствия общей системы ценностей, относительно которой, например, действующие лица знаменитой «Иркутской истории» А. Арбузова (1959), не менее знаменитых «Сталеваров» Г. Бокарева (1972) могли ощущать свою значительность. Нынче общая система ценностей разрушена, личное одержало победу над общественным, идеальное больше не просто не вызывает доверия, но воспринимается конфронтационно – именно эти основания социофобии становятся предметом рефлексии беллетристов. Но в силу отсутствия прочных контактов с реальностью писатели этого типа вынужденно ограничиваются созданием самохарактеристики по модели, описанной Скафтымовым; из-за неспособности предложить своему читателю «нечто важное» (Т.С. Элиот),

---

---

что действительно его затронет, они ограничиваются презентацией «автопсихологического опыта» (Л. Гинзбург).

Третий литературный поток формируют прозаики, которые в начале столетия попытались встроиться в линию литературного развития, удерживаемую уходящими классиками: Л. Леоновым, В. Распутиным, сумевшими в той или иной степени преодолеть давление рыночных отношений, сохранить читателя, пытавшимися подняться над принципиально новым жизненным материалом [10, 1–17]. За классиками пошли «новые реалисты» (З. Прилепин, С. Шаргунов, Р. Сенчин, М. Елизаров, С. Самсонов, Д. Данилов, Г. Садулаев, Д. Гуцко и другие и др.), «неокритицисты» (В. Маканин, Л. Петрушевская, А. Титов), онтологические или метафизические реалисты (А. Ким, А. Варламов, А. Уткин, Д. Ермаков, О. Шевченко, Л. Сычева) и «внесистемные» писатели, не примыкающие ни к одному из манифестируемых направлений. Наивысшие споры вызывала первая группа, с представителями которой связаны основные литературные события нового десятилетия, их лидер З. Прилепин, наиболее убедительно демонстрирующий способность к глубокой и мощной художественно-философской рефлексии.

Масштабность литературного опыта З. Прилепина во многом определяется тем, что его система эстетических координат, транслируемые им представления о мире и человеке соответствуют классической литературной традиции, в русле которой рождается новая по форме литература со старой сверхзадачей – нацеленностью на создание текста, отражающем действительную реальность жизни в факте, событии, в судьбе персонажа, постижение которых заставляет автора и читателя «узнавать в себе родное» [7] (И.И. Плеханова) (Захар Прилепин: «особенный вкус случившейся жизни).

Последние по времени публикации художественный тексты прозаика свидетельствуют о том, что художественный поиск отчетливо локализуется в зоне литературной антропологии... Персонажи, созданные Прилепиным, получают то «глубинное, неизобразимое и невыразимое содержание» (Л. Гинзбург), которое отличает художественный образ человека в русской классике. В этом отношении особенно показательна изобразительная техника, которую Прилепин

использует при создании рассказа «Семь жизней». Он целиком и полностью подчиняется сформулированному А.Ф. Лосевым принципу «неполной наглядности». Отказывается от привычных приемов, которые русские прозаики веками актуализировали при создании образа человека – центральные персонажи безымянные. Поднимается над социальной функцией человека – изучает своих героев уже после того, как они отошли от истового служения делу во имя заработка, удовлетворения карьерных амбиций, встречи с женщиной. Уничтожает привычные маски военных, бизнесменов, учителей, политиков, деловых и успешных женщин. Отказывается от детализации при изображении жизненного пути – только ключевые биографические события, без исследования их причин и последствий. Правда, при всей обобщенности созданных характеров все же в случае с Дедом – «старейшим оппозиционером, эксцентричным провидцем» [8, 241] отчетливо просматривается прототип – Э. Лимонов, со знакомства с которым начиналось вхождение Прилепина в большую жизнь еще в 1990-е годы. Может быть, этот уникальный в созданной галерее образ – единственный в этом рассказе, позволяющий Прилепину начать диалог с «мидлами» – образ «социопата», который «ни с кем особенно не может, или не пытается сблизиться» [8, 241], которому противостоит седьмой персонаж – главный, открывающий себя в сильных позициях начала и конца рассказчик.

К чему стремится Прилепин, создавая свою сакральную (подчиненную магическому числу «семь») персонажную галерею, в которую он включает все человеческие типы, населяющие современную Россию. Вопреки ранее сложившейся технике работы над образом человека, в этот раз он предельно ясно, четко формулирует собственную сверхзадачу как подчиненность простой для него истине, вкладывая главные слова в уста священника: «Правда ученая, правда природная, правда государева, правда войсковая, правда любовная – всякая есть и вливается в общую правду, и ни одну из них отрицать не стоит, отмечая, как помелом, единой духовной правдой» [8, 243]. Откуда это прозрение? От способности, которые утратили напрочь рефлексирующие мидлакторы-персонажи: «видеть и слышать» многих и многих, помнить всех, кто живет рядом, научиться прощать «и сильных,

---

---

и слабых, и расслабленных, и одержимых, и трезвых, и похмельных, и род позабывших, и выродившихся вовсе» [8, 248]. Прилепинский персонажный ряд создан, чтобы настроить читателя на поиск, ожидание такого героя, которому может открыться «всеобщее бытийное содержание», который поможет читателю открыть «всеобщее бытийное содержание» (М.М. Гиршман) или вспомнить о нем – задача и забота сегодняшнего Прилепина.

Значительность художественного опыта З. Прилепина в новой эстетической парадигмы, которая определяется преодолением рационалистического видения мира, но не в постмодернистском варианте и за пределами привычного для русской классики осмысления человека в категориях бытия, сущности, природы. Он исследует принципиально новое соотношение сакрального и профанного, поднимается над девиантными и маргинальными формами актуальной социальной практики – все ради постижения лиминального состояния современного человека. Для него принципиально важна проблема подлинности бытия человека, возможность подняться над задаваемыми социумом условиями. Образ центрального, объединяющего, седьмого персонажа в рассказе «Семь жизней» выражает новую концепцию человека как индивида, осторожно, в соответствии с природными ритмами, рискующего совершить трансгрессивные действия (не только поступки, но и жесты), способного переживать объект своего наблюдения во имя обретения новых смыслов. З. Прилепин выходит за пределы экзистенциальной философии, прикасаясь к проблеме трансгрессии, демонстрируя незавершенность и тревожность сегодняшнего существования человека – «пределы конечного, возможного, допустимого» [5, 8].

Именно этот прозаик формирует зону поиска новой системы художественных средств, новое представление о смысловой структуре «полнокровного» характера, которые позволят передать катастрофическое положение человека в XXI веке, его трагические утраты, новую степень зависимости от общества и природы. И методологическая основа этого поиска достаточно определена.

---



---

### Библиографический список

1. Аксенов В.И. Время ноль. СПб-М.: Лимбус Пресс, 2011. 480 с.
2. Богданова О. В., Ковтун Н. В. Коммуникативные стратегии в «мидл-литературе» рубежа XX–XXI вв.: случай Улицкой / Вестник Санкт-Петербургского государственного университета. Серия 9. 2014. Вып. 1. С. 14–25.
3. Гегель Г. Лекции по эстетике. М.: Эксмо, 2018. 224 с.
4. Ершов А. Предисловие / Цыпкин А. Женщины непреклонного возраста и др. беспринципные рассказы. М.: АСТ, 2018. С. 258.
5. Каштанова С.М. Трансгрессия как социально-философское понятие. Канд. дис. СПб, 2016. 203 с.
6. Лихачев Д.С. Человек в литературе Древней Руси. М.: Наука, 1970. 180 с.
7. Плеханова И.И. Захар Прилепин: «особенный вкус случившейся жизни / Русская литература: проблемы, феномены, константы. Коллективная монография под редакцией Анны Пашкевич и Эльжбеты Тышковской-Каспшак. Вроцлав — Санкт-Петербург — Краков, 2018. С. 261–276.
8. Прилепин З. Семь жизней. Новая проза. М.: АСТ, 2016. С. 219-249.
9. Современный толковый словарь русского языка. Автор проекта и главный редактор С.А. Кузнецов. СПб: Норинт, 2006. 960 с.
10. Цветова Н.С. Современная русская проза: «лицом к лицу» / Литература в школе. 2017. №1. С. 13–17.