

Министерство образования и науки Российской Федерации

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего профессионального образования
«Нижегородский государственный университет им. Н.И. Лобачевского»

На правах рукописи

Серова Анастасия Алексеевна

**НОВЫЙ РЕАЛИЗМ КАК ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ТЕЧЕНИЕ
В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ XXI ВЕКА**

Специальность 10.01.01 — Русская литература

Диссертация
на соискание ученой степени
кандидата филологических наук

Научный руководитель:
доктор филологических наук, профессор
Коровашко Алексей Валерьевич

Нижегород – 2015

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ.....	3
ГЛАВА I. Понятие новый реализм/неореализм в истории культуры.....	27
1.1. Новый реализм в литературе Серебряного века.....	28
1.2. Новый реализм в кинематографе.....	33
1.3. Понятие новый реализм/неореализм в отечественной литературе постсоветского периода.....	51
ГЛАВА II. Понятие о новом реализме 2000-х годов в статьях и высказываниях его основных представителей.....	60
2.1. Статья С. Шаргунова «Отрицание траура» как манифест нового реализма.....	71
2.2. Развитие тезисов манифеста в последующих письменных и устных высказываниях С. Шаргунова.....	89
2.3. Новый реализм в художественной эстетике Романа Сенчина.....	106
2.4. Апологетика нового реализма в литературной критике.....	123
2.5. Вопрос о самоидентификации ряда писателей в отношении явления нового реализма.....	139
ГЛАВА III Творчество Сергея Шаргунова, Романа Сенчина и Захара Прилепина в свете идей нового реализма 2000-х годов.....	159
3.1. Новый реализм в творчестве Сергея Шаргунова.....	159
3.2. Новый реализм в творчестве Романа Сенчина.....	189
3.3. Новый реализм в творчестве Захара Прилепина.....	222
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	257
БИБЛИОГРАФИЯ.....	259

ВВЕДЕНИЕ

Словосочетание «новый реализм» с 2001 года и по сей день занимает прочное место на страницах «толстых» литературно-критических журналов. При этом четкого понимания границ и сущности явления, обозначаемого этим понятием, до сих пор не сформировалось, что дает возможность разным критикам и литературоведам трактовать его крайне субъективно в зависимости от индивидуального взгляда на литературный процесс. Однако стоит оговориться, что этот субъективизм имеет некоторую опору в самой логике развития литературы.

Так, еще Б.М. Эйхенбаум в 1958 году записал в своем дневнике: «Окончательно понял, что «реализм» и «романтизм» — это постоянные соотносительные полюсы искусства, так что одно существует и получает настоящий смысл только на фоне другого»¹.

Задолго до этого, в самом начале XX века писатель, литературный критик и мыслитель, один из лидеров «неореализма» в литературе Серебряного века Иванов-Разумник Р. В. предложил концепцию разделения искусства на «два вечных пути человеческого духа» — «реализм и романтизм» («третьего основного пути нет и не может быть»). Реализм — это «вечное стремление к земной реальной действительности», что означает «утверждение конечного во имя бесконечного», романтизм — «вечное стремление и проникновение за пределы земной реальности» и, значит, «отрицание конечного во имя бесконечного» (модернизм, по представлению Иванова-Разумника, есть тот же романтизм)². Из данной концепции следует, что романтизм-модернизм носит односторонний характер, тогда как реализм сочетает в себе и «высшую» (метафизическую), и «низшую» (объективно-чувственную) художественную реальность.

В схеме чередования противоположных типов культур чешского культуролога Дмитрия Чижевского левые и правые полюса (Ренессанс и Барокко, Классицизм и Романтизм, Реализм и Модернизм) противопоставлены друг другу по принципу

¹ Чудакова М.О. Комментарий к «Ответ на анкету к IV Международному съезду словистов» // Эйхенбаум Б.М. О литературе: Работы разных лет. М., 1987. с.537-538.

² цит. по Келдыш В. А. Русский реализм начала XX века. М.: Наука, 1975, с. 274.

ориентации на содержание (Ренессанс, Классицизм и Реализм) или на форму (Барокко, Романтизм и Модернизм)³. В интерпретации Ю. Лотмана, также приведенной В.П. Рудневым в «Словаре культуры XX века», каждый первый член пары демонстрирует рассудочность, каждый второй — преобладание эмоций и чувств⁴. Обе трактовки оставляют много неясностей, причем несостоятельность первой легко увидеть на примере пары «классицизм» — «романтизм» (ошибочным было бы считать, что классицизм более ориентирован на содержание, чем романтизм, а романтизм, в свою очередь, более ориентирован на форму, чем классицизм), вторая же не проясняет отношений между реализмом и модернизмом (она отказывает реализму в эмоциональности, однако, достаточно сравнить эмоциональный накал «Тихого Дона», например, и холодной, рациональной поэзии Брюсова). Интереснее было бы рассмотреть сущность этих оппозиций с учетом точки зрения Иванова-Разумника: тогда можно было бы сказать, что первому члену пары соответствует преодоление дуализма в художественном творчестве, второму — предпочтение одной из сторон реальности в ущерб второй. И еще, искусству Ренессанса, классицизма и реализма свойственна преимущественная опора на классические образцы прошлой культуры, а их оппозициям — изобретение новых художественных методов, разрушающих традицию, декларативно отстраняющихся от нее.

Исследователи прогрессивного циклического развития культур оспаривают в основном наименование Больших Стилей, но критики заслуживает сама концепция как в сущности механистическая. В ней не учтено причудливое взаимодействие стилей и то, что, «сменяясь», стили продолжают оказывать влияние на культуру. Утверждение, что «различие между реализмом и модернизмом является бесконечно большим, тогда как различие между барокко и Ренессансом иногда не вполне понятно»⁵ не представляется обоснованным в свете наблюдений за литературным процессом в России начиная с рубежа XIX – XX веков.

³ См. Руднев В. П. Реализм // Словарь культуры XX века. М.: Аграф, 1999, с. 252-255.

⁴ Руднев В. П. Функциональная асимметрия полушарий головного мозга // Словарь культуры XX века. М.: Аграф, 1999, с. 343-344.

⁵ Руднев В. П. Ритм // Энциклопедический словарь культуры XX века: Ключевые понятия и тексты. М.: Аграф, 1999, с. 259.

Более глубокие в этом смысле идеи выдвигались русскими формалистами. В.Б. Шкловский в статье «Литература вне «сюжета»⁶ выдвинул концепцию о наследовании в литературе «не от отца к сыну, а от дяди к племяннику»⁷, и разделил сосуществующие в каждый момент времени в литературе «линии» (школы) на «канонизованный гребень» и «нижний слой»⁸. Обновление литературной нормы происходит за счет того, что «младшая линия врывается на место старшей», при этом «побежденная «линия» не уничтожается, не перестает существовать. Она только сбивается с гребня, уходит вниз гулять под паром и снова может воскреснуть, являясь вечным претендентом на престол»⁹. Сходная мысль заключена в идее «канонизации младшей ветви» Ю. Тынянова. Эти концепции имеют дело не с большими стилями, а дробят литературный процесс на более мелкие составляющие, в результате являются более применимыми к исследованию конкретных литературных явлений.

В последнее время распространение получает еще одна дихотомическая модель, в основу которой положено два диаметрально противоположных отношения между художественным миром и внетекстовой, фактической, исторической и т. д. реальностью: разделение на «первичные» и «вторичные» художественные системы (стили), предложенное Д.С. Лихачевым в книге «Человек в литературе Древней Руси» 1958 года и подробно разработанное Смирновым И.П. в книге «Мегаистория (К исторической типологии культуры)». Согласно этой бинарной системе, «вторичные» стили «отождествляют фактическую реальность с семантическим универсумом»¹⁰ и «усваивают чужое знание»¹¹ (готика, барокко, романтизм, символизм и стили нашей современности); «первичные» стили считают «мир смыслов» «продолжением фактической действительности»¹² (романеск, ренессанс, классицизм и постсимволизм). Реализм, согласно данной модели, является предельной стадией в поступательном развитии литературы, «венчает

⁶ Впервые она была напечатана в газете «Жизнь искусства» в 1921 году под названием «Тема, образ и сюжет Розанова».

⁷ Шкловский В. Литература вне «сюжета» // О теории прозы. М.: 1929, с. 227.

⁸ Ук. соч., с. 227.

⁹ Ук. соч., с. 228.

¹⁰ Смирнов И.П. Мегаистория. К исторической типологии культуры. М.: Аграф, 2000, с. 22.

¹¹ Ук. соч., с. 22.

¹² Ук. соч., с.22

собой движение «великих стилей»¹³ и порождает множество вторичных моделей. Смирнов понимает реализм исключительно как явление, имевшее место в конкретную историческую эпоху, как «художественную систему, которая формировалась и трансформировалась на протяжении 1840-1880-х годов»¹⁴. Мы же категорически не приемлем такую точку зрения, утверждая, что реализм как направление литературного процесса присутствует на всех этапах развития человеческого общества, принимая разные формы и обогащаясь достижениями других художественных систем.

В трудах В.А. Келдыша движение литературного процесса представлено именно с близкой нам точки зрения. В фундаментальной монографии «Русский реализм начала XX века» ученый предоставляет типологию реалистических течений, отслеживает эволюцию реализма от Пушкина до Великой Октябрьской революции, учитывая взаимодействие (взаимовлияния и отталкивания) реализма с течениями нереалистического толка. В основу типологии и пути развития реализма Келдыш кладет понимание синтетического характера реалистического творчества — способность реализма заимствовать и творчески перерабатывать достижения иных методов, адаптируя их к достижениям прошлых эпох, добиваясь гармоничного слияния традиционных и авангардных средств выражения.

Рискуя впасть в упрощение (неизбежное следствие схематизации) и привнести в чужую теорию некоторые собственные воззрения, представим концепцию Келдыша в виде следующей схемы (рис. 1):

¹³ Ук. соч., с.28.

¹⁴ Ук. соч., с. 281.



Схема изображает смену литературных парадигм¹⁵ как череду диалектических «снятий». Критический реализм XIX века формировался в преемственной связи — одновременно отталкивании — с просветительским реализмом и романтизмом; в творчестве Толстого и Достоевского осуществился наивысший синтез и творческое развитие достижений предыдущих художественных методов. Это был первый художественный синтез.

Затем на рубеже XIX в XX веков «большой» русский реализм развивался на фоне широкого движения, представляющего собой иной качественный уровень реалистического творчества, к которому приложимо определение «натурализм». В борьбе с натурализмом (представление о котором нередко ошибочно распространялось на все реалистическое искусство) сформировался модернизм. В Серебряном веке, как в рамках неореализма, так и в критическом реализме очевидно движение к приведению в гармонию сфер, которые на тот момент считались противоречащими друг другу, так как в рамках противодействующих

¹⁵ Схема, безусловно, не претендует на отражение полной картины развития русской литературы; она начинается с того, с чего начал Келдыш, и экстраполируется в будущее до наших дней.

методов (натурализма и модернизма) один из членов бинарной оппозиции абсолютизировался, тогда как другой нарочито игнорировался: бытийное и бытовое, бесконечное и конечное, антропологическое и историческое, индивидуальное и всеобщее, субъективное и объективное, эстетическое и идеологическое и т.д.

После Великой Октябрьской Социалистической революции в официально поддерживаемом реалистическом направлении господствующее положение занял социалистический реализм¹⁶, которому, условно говоря, на «андеграундном» уровне, стали противостоять модернистские и постмодернистские тенденции. Критический реализм при этом был вытеснен на второй план, но не исчез, а продолжал развиваться, к примеру, в творчестве Солженицына, Гроссмана, лирике А. Твардовского, «деревенской прозе» 1960—1970-х годов, новеллистике В. Шукшина, «городских повестях» Ю. Трифонова, драматургии А. Вампилова, прозе В. Астафьева (ряд можно продолжить). В последнем десятилетии XX века, когда советский проект прекратил свое существование, лидирующие позиции в российской литературе занял постмодернизм. Его можно считать наследником романтизма-модернизма в том смысле, что он игнорирует материальную реальность в пользу умозрительного конструкта.

Новый синтез (о котором, конечно, не написано в используемых нами работах Келдыша) произошел в первом десятилетии века XXI, его сущность еще предстоит исследовать, и наша работа вносит скромный вклад в решение этой большой задачи.

Поддержку отражённой в приведенной нами схеме концепции нового синтеза находим в следующих словах Н.Л. Лейдермана: «Во все переходные эпохи после энергичного наступления вторичных художественных систем приходило время формирования и утверждения в качестве доминанты литературного процесса новой первичной художественной системы, вновь моделирующей мир как Космос: это означало, что пора всеобщего ментального кризиса кончается созданием новой

¹⁶ Неоднозначность доктрины и практики соцреализма охарактеризована, в частности, в исследованиях Ю. Борева («Социалистический реализм. Взгляд современника и современный взгляд», Л. Булавки («Социалистический реализм: превратности метода. Философский дискурс») и статье Сухих С.И. «Эволюция доктрины соцреализма во второй половине XX в.»)

культурной парадигмы, которая предлагает новые объяснения мироустройству, создает новую мифологию миропорядка»¹⁷.

Нам будет полезен также термин «интенция» в том смысле, в котором его использовали Н.Л. Лейдерман и М.Н. Липовецкий. Исследователи пишут, что в XX веке наряду с литературными направлениями начинают действовать «художественные тенденции, которые тяготеют к образованию направлений, но по тем или иным причинам не кристаллизуются в историко-литературную систему. Они либо превращаются в некую силовую линию, точнее — в художественную интенцию, которая питает поиски многих последующих литературных течений и школ (такой, в частности, представляется судьба акмеизма, чье влияние на последующее развитие русской литературы в конце века стало очевидным); либо, сплетясь на очень короткое время в системы типа литературного направления, эти тенденции вновь расплетаются на целый пучок нитей, заряжающих творческой энергией литературные течения, потоки, школы»¹⁸. В качестве примера Н.Л. Лейдерман приводит, в частности, судьбу натурализма, который, «пережив кристаллизацию в 1870—1880-е годы, в XX веке уже выступает в качестве художественной интенции»¹⁹. Добавим, в XXI веке натуралистическая интенция сильна и, в частности, активно проявляет себя в произведениях нового реализма, который мы избрали предметом нашего исследования.

Интересна трактовка Н.Л. Лейдерманом позднесоветского и раннего постсоветского периода в развитии русской литературы. В ситуации противоборства вырождающегося социалистического реализма и постмодернизма возврат к традиции классической литературы был возможен, по мнению Н.Л. Лейдермана, в трех направлениях:

1. Путь Георгия Владимова — путь компромисса. «Опыт романа «Генерал и его армия» со всей очевидностью свидетельствует, что автор, стремящийся быть

¹⁷ Лейдерман Н. Литературные итоги XX века: Траектории «экспериментирующей эпохи» «Вопросы литературы». 2002. №4 [Электронный ресурс] — URL: <http://magazines.russ.ru/voplit/2002/4/lei.html> (дата обращения: 01.06.2014).

¹⁸ Лейдерман Н.Л. и Липовецкий М.Н. Современная русская литература: 1950 — 1990-е го; пособие для студ. высш. учеб. заведений: В 2 т. Т. 1: 1954 — 1968. М., 2003, с. 15-16.

¹⁹ Лейдерман Н. Литературные итоги XX века: Траектории «экспериментирующей эпохи» // «Вопросы литературы». 2002. №4 [Электронный ресурс] — URL: <http://magazines.russ.ru/voplit/2002/4/lei.html> (дата обращения: 01.06.2014).

верным реализму и даже воинствующе декларирующий его превосходство над иными творческими методами, не смог обойтись без помощи приемов, относящихся к ведомству модернизма»²⁰.

2. Жесткий натурализм, «чернуха» — гипертрофированная форма реалистического детерминизма.

3. Постреализм — результат открытого диалога реализма с модернизмом и постмодернизмом, новая художественная стратегия, позволяющая осваивать мир как дискретный, алогичный, абсурдный хаос — и более того, искать в нем смысл²¹.

Все эти пути, уверен Н.Л. Лейдерман, приводят к образованию «первичных»²² художественных систем (Лейдерман развивает этот термин Лихачева – Смирнова), то есть систем, стремящихся построить «макрообраз Космоса как эстетической меры, предполагающей наличие некоей всеобщей объективной истины бытия, некоего высшего смысла человеческого существования»²³, то есть, некую цельную, непротиворечивую, саморазвивающуюся — мифологическую — художественную реальность.

Отталкиваясь от этой точки зрения, Н.Л. Лейдерман формулирует свое понимание реализма: «Но особенность реалистического мифа состоит в том, что он действительно претендует на объективность, при этом сама реалистическая поэтика (поэтика жизнеподобия) предполагает диалог между авторским мифом и читателем, провоцируя читателя постоянно сопоставлять свой опыт с «виртуальной реальностью» художественного мифа — искать в вымышленном персонаже «знакомого незнакомца», находить в той или иной мере условных обстоятельствах то, что делает их типическими. И в этом диалоге автор должен переубедить читателя, заставить его перестроить свои прежние представления, принять «новую

²⁰ Лейдерман Н.Л. и Липовецкий М.Н. Современная русская литература: 1950— 1990-е годы: Учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений: В 2 т. Т. 2: 1968 —1990. М., 2003, с. 559.

²¹ К понятию «постреализм» Лейдермана очень близок термин «трансматарализм», введенный Натальей Ивановой. «Преодолевая постмодернистскую ситуацию, трансметареализм вбирает то, что наработано постмодернистами, — интертекстуальность, гротеск, иронию. Только подчиняет все эти усвоенные и преодоленные элементы сверхзадаче — как это делает Владимир Маканин в «Андеграунде» (Иванова Н. Преодолевшие постмодернизм // «Знамя». 1998. № 4 [Электронный ресурс] — URL: <http://magazines.russ.ru/znamia/1998/4/ivanova.html> (дата обращения: 01.06.2014). В качестве представителями «трансматарализма» Иванова называет Олега Ермакова, Дмитрия Бакина, Алексея Слаповского, Марину Вишневецкую, Владимира Березина, Андрея Дмитриева «и некоторых других».

²² Лейдерман Н.Л. и Липовецкий М.Н. Современная русская литература: 1950— 1990-е годы: Учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений: В 2 т. Т. 2: 1968 —1990. М.: Издательский центр «Академия», 2003, с. 673-674.

²³ Ук. соч., с. 674.

мифологию»²⁴. В этом определении совершенно верно выделены три важнейшие приметы реалистического метода: претензия на объективность (для уточнения добавим — и всеобщность) образа реальности, его цельность и внутренняя непротиворечивость (то, что Лейдерман называет «мифом», «мифологией») и «жизнеподобие» как обязательная основа для типизации. Необходимо еще отдельно отметить историзм как неотъемлемую черту реализма, хотя в этом определении он подспудно содержится в «опыте читателя».

Чтобы дополнить Н.Л. Лейдермана, обратимся к В.А. Келдышу, который считает, что наиболее «адекватное предмету» толкование понятия «реализм» исходит из «соединения в литературе историзма мышления (огромного завоевания реализма) и преобразованного (по отношению к предшественникам) антропологизма, соединение социальной причинности с надсоциальным, философски всеобщим началом мысли»²⁵. В этом определении содержится нужная нам черта — перманентная новизна в реалистическом изображении человека (общественные отношения не стоят на месте, и писатель-реалист призван чутко улавливать мельчайшие изменения в характерах, обусловленных изменениями в базисе). В употреблении слова «надсоциальный» не стоит видеть метафизический смысл, поскольку — в нашем понимании реализма — речь идет о том, чтобы соотносить конкретно-историческую ситуацию с всеобщими, в понимании автора, законами развития.

Формулировки, помогающие уточнить наше понимание реализма, можно найти и в давних работах Георга (Дьердя) Лукача: «Всякое произведение искусства должно давать нам картину действительности как законченное, закругленное, закономерное целое, внутренние связи, движение и структура которого должны быть непосредственно очевидны»²⁶. Лукач пишет: «Каждый крупный реалист обрабатывает материал своих переживаний, чтобы раскрыть закономерности объективной действительности, глубинные, скрытые, опосредствованные

²⁴ Лейдерман Н.Л. и Липовецкий М.Н. Современная русская литература: 1950— 1990-е годы: Учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений: В 2 т. Т. 2: 1968 —1990. М.: Издательский центр «Академия», 2003, с. 537-538.

²⁵ Келдыш В.А. Предисловие // Русская литература рубежа веков (1890-е — начало 1920-х годов). Книга 1. М.: ИМЛИ РАН, «Наследие», 2001, с. 6.

²⁶ Лукач Г. К проблеме объективности художественной формы // Литературный критик. 1935. № 9 [Электронный ресурс] — URL: <http://mesotes.narod.ru/lukacs/obektivnost.htm> (дата обращения: 12.06.2014).

соотношение социальной действительности, недоступные непосредственному восприятию»²⁷. В противоположность этому, в рассматриваемых Лукачем нереалистических направлениях (наряду с импрессионизмом, экспрессионизмом и сюрреализмом Лукач рассматривает в этом свете и натурализм, убедительно доказывая его родственность с указанными авангардными течениями) «художник не возвышается над ней [непосредственно пережитой поверхностью жизни, — прим. А.С.] с помощью мышления, объективные, посредствующие звенья более, или менее сознательно выключаются и игнорируются им»²⁸.

Взаимно дополняя друг друга, приведенные формулировки отражают понимание реализма, от которого мы отталкиваемся в данной работе.

Карен Степанян предлагает иную рабочую формулировку сущности термина реализм: «чем более глубокое и всеобъемлющее понимание законов существования мира во всех его измерениях предоставляет произведение, тем более реалистичным оно является»²⁹. Поскольку в приведенном определении начисто отсутствует учет социально-исторической обстановки, в атмосфере которой творится литературное произведение, то, руководствуясь данной дефиницией, реалистическим можно назвать и произведение, несущее понимание законов существования мира, свойственное ушедшей эпохе или не соотносящееся ни с одной из реально-существующих исторических образований. Поэтому более точной была бы такая формулировка: «чем более глубокое и всеобъемлющее понимание законов существования мира во всех его измерениях, *адекватное современной ему социально-исторической обстановке*, предоставляет произведение, тем более реалистичным оно является» [курсивом добавлены слова А.С.] Но в том-то и дело, что в понимании Степаняна, как и в понимании В. Кожина³⁰ и ряда других исследователей, существуют некие общие для всех времен, непреходящие идеальные сущности, такие, например, как рай и Царство Божие. Не имея иных оснований, кроме собственной веры, они заявляют, что это и есть подлинная

²⁷ Лукач Г. Спор идёт о реализме // Интернациональная литература. 1938. № 12. С. 172-189 [Электронный ресурс] — URL: <http://mesotes.narod.ru/lukacs/spor.html> (дата обращения 12.06.2014).

²⁸ Ук. соч.

²⁹ Степанян К.А. Явление и диалог в романах Ф.М. Достоевского. СПб.: Крига, 2010, с. 17.

³⁰ См., например, Кожин В. В. Роман – эпос нового времени // Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении: в 3-х т., Т. 2. М.: Наука, 1964, С.97–172.

закономерность, свойственная действительности, в которую сумел проникнуть некий писатель. Только религиозно (объективно-идеалистически) ориентированный исследователь может утверждать, что проникновение во внутренние законы жизни равносильно «воссозданию (воспроизведению) художественными средствами внутри текста реального мира, существующего по вечным и великим законам своего мироздания»³¹. Ученые, подобные Степаняну и Капитолине Кокшеневой³², не учитывают, что если в ходе исследований закономерностей мира на всех уровнях автор придет к выводу, что «небеса пусты», это понимание будет не менее глубоким и всеохватывающим установлением истинного смысла действительности, чем изображение «предельно объемного метафизического измерения»³³.

Мы обратились к концепции Степаняна потому, что он в своей книге о Достоевском много пишет о сущности реализма и не обходит вниманием дискуссию о новом реализме: «...то, каким образом пытаются обосновать эту «новизну», показывает, что, к сожалению, <...> под «реализмом» очень многие даже профессионально занимающиеся литературой люди все еще понимают нечто вроде копирования «близлежащей» действительности»³⁴. Цитируя Валерию Пустовую, он делает два взаимоисключающих, на его взгляд, предположения: «... если здесь говорится о социальном, лишенном метафизического измерения мире, то перед нами повтор деклараций соцреалистов, если же нет, и Истина с большой буквы написана не случайно — речь идет о том, чем на протяжении нескольких десятилетий занималась русская классическая литература»³⁵. Рассуждая о соцреализме, Степанян, однако, не учитывает, что для принадлежности к этому направлению не достаточно только «декларации человеческой свободы над понятой, а значит, укрощенной реальностью»³⁶, а нужен еще коллективный герой и совершенно определенный общественный идеал; Истина же, вопреки Степаняну, может быть найдена и вне путей, предлагаемых христианством, нравится ли это

³¹ Степанян К.А. Явление и диалог в романах Ф.М. Достоевского. СПб.: Крига, 2010, с. 17.

³² См., например, Кокшенева К. Все та же любовь... Проза молодых: мифы и реальность // Наш современник. 2002. №7 [Электронный ресурс] — URL: <http://www.nash-sovremennik.ru/p.php?y=2002&n=7&id=12> (дата обращения 12.06.2014).

³³ Степанян К.А. Явление и диалог в романах Ф.М. Достоевского. СПб.: Крига, 2010, с. 17.

³⁴ Ук. соч., с. 18.

³⁵ Ук. соч., с. 18.

³⁶ Ук. соч., с. 18.

уважаемому автору или нет.

Вышеприведенные концепции, а также некоторые работы по истории кинематографа, в котором, как будет показано в дальнейшем, присутствуют явления, во многом аналогичные литературному «новому реализму», составили **теоретическую базу** данного исследования.

Методологической основой исследования служит комплексный подход, объединяющий культурологические и литературоведческие принципы. Культурологический принцип базируется на историко-культурном подходе, литературоведческий предполагает обращение по преимуществу к сравнительно-типологическому методу исследования, а также использование элементов интертекстуального анализа.

Поскольку новый реализм является фактом сегодняшних дней и представляет собой живое явление, исследование которого лишено временной дистанции, мы не всегда можем строго разграничить научные термины, используемые для его дефиниции. Среди авторов нового реализма и пишущих о нём литературных критиков такие понятия, как «течение», «направление», «литературное объединение», «литературная группировка», «движение» употребляются как синонимические, поэтому и мы вправе допускать достаточно свободное, обусловленное не столько терминологической, сколько стилистической необходимостью использование данных слов.

В литературоведении разграничение указанных понятий определяется, как правило, принадлежностью исследователя к той или иной научной школе, а также спецификой изучаемого объекта. Это убедительно показал в своей книге «Основные проблемы науки о литературе» Генрик Маркевич³⁷.

Если же говорить об их логической дифференциации, которая будет понятийной платформой наших изысканий и умозаключений, то она будет сводиться к следующему. В качестве нейтрального определения, подходящего для наименования как отдельного произведения литературы, так и совокупности произведений одного автора, и совокупности типологически схожих произведений

³⁷ Маркевич Г. Основные проблемы науки о литературе. М.: Прогресс, 1980. 375 с.

разных авторов, и любую иную общность фактов литературы (движение, направление, течение, школа, кружок), мы используем слово «явление». Термин «объединение» используется как родовое понятие для таких определений, как кружок, движение, школа и т.д., то есть таких общностей, представители которых «объединены общностью программы и деятельности»³⁸.

Под «движением» мы понимаем осознанное объединение писателей одного времени вокруг общих мировоззренческих установок. Под «школой» мы понимаем осознанное следование общим эстетическим установкам.

Понятия «течение» и «направление» в работе обозначают «эволюционирующий комплекс общих для данной совокупности произведений черт»³⁹, имеющих «существенную ценность»⁴⁰. При этом термин «литературное течение» применяется к отдельным видоизменениям «литературного направления». Маркевич под существенно важными чертами понимает такие черты, как идейные особенности, жанрово-композиционные и языковые черты, а также свойства изображенного мира⁴¹. Однако деление черт произведения на идейные особенности и свойства изображенного мира на практике показывают свою искусственность, поскольку мы не исследуем мировоззрение и идеологию писателей как-то иначе, кроме как исходя из свойств мира, изображенного в их произведениях. Поэтому определим литературное направление (течение) как комплекс существенно важных и интенсивно выраженных идейно-содержательных и формальных черт.

Необходимо отметить, что в центре нашего внимания находится явление, именуемое новым реализмом, основоположниками которого являются Сергей Шаргунов и Роман Сенчин. Мы жестко отделяем новый реализм «нулевых» от двух объединений 1990-х, носящих аналогичное название⁴². Эти три явления совершенно различны, при этом выбранное нами объединение оказалось несравненно более сильным и влиятельным, чем его тезки-предшественники в постсоветской литературе.

³⁸ Маркевич Г. Основные проблемы науки о литературе. М.: Прогресс, 1980, с. 204.

³⁹ Ук. соч., с. 214.

⁴⁰ Ук. соч., с.214.

⁴¹ Ук. соч., с. 216.

⁴² Подробная их характеристика будет дана позже.

Владимир Бондаренко в статье «Новый реализм» систематизирует употребление словосочетания «новый реализм» в отношении явлений постсоветской литературы. Он отмечает, что начиная с 90-х годов «три совершенно разные группы писателей, одна за другой, не догадываясь друг о друге, обозначили себя «новыми реалистами»⁴³. Первая группа сформировалась вокруг критика Павла Басинского (Олег Павлов, Алексей Варламов, Светлана Василенко, Михаил Тарковский). Эти писатели, пишет Бондаренко, были «бунтарями внутри либерального направления»⁴⁴, решившимися на «добротный традиционный реализм»⁴⁵ на фоне господства постмодернизма. Во второй группе теоретиком стал Сергей Казначеев, объединивший вокруг себя авторов московской писательской организации (Михаила Попова, Вячеслава Дёгтева, Владислава Артёмова, Юрия Козлова). Они, пишет Бондаренко, «ввели в реализм максимально допустимый набор приёмов от постмодернизма, по сути, создали игровой реализм»⁴⁶ (используя терминологию Н. Лейдермана, эти литераторы работали в эстетике постреализма, - прим. А.С.) Интересующую нас группу Бондаренко приводит в качестве «третьего смысла «нового реализма», и пишет, что они «не стали «новыми реалистами» по отношению к каким-то своим литературным предшественникам. Они всего лишь стали дотошно описывать окружающую их «новую реальность». Без идеализации, без символики, без обобщения, на уровне физиологических очерков они описывают грязный реальный мир нынешней молодёжи»⁴⁷.

Содержание «трех смыслов» нового реализма, предложенное Бондаренко, безусловно, требует уточнения, но понимание того, что в одном словосочетании «новый реализм» необходимо различать три (это только в контексте новейшей русской литературы) совершенно разных понятия, верно. Однако в большинстве литературоведческих работ царит путаница в обращении с данными понятиями. Некоторые авторы, наряду с произведениями в основе своей реалистическими, называют «новым реализмом» также прозу, которую принято рассматривать в

⁴³ Бондаренко В. Новый реализм // Завтра. 2003. №34 (509) [Электронный ресурс] — URL: <http://zavtra.ru/content/view/2003-08-2071/> (дата обращения 12.06.2014).

⁴⁴ Ук. соч.

⁴⁵ Ук. соч.

⁴⁶ Ук. соч.

⁴⁷ Ук. соч.

парадигме постмодернизма. К примеру, Насрутдинова Л.Х. относит к прозе «нового реализма» творчество В. Пелевина, Л. Петрушевской, А. Мелихова, М. Харитонов, А. Дмитриева⁴⁸. Кулаковская А.Е. употребляет это словосочетание в отношении таких авторов, как Б. Евсеев, А. Варламов, В. Галактионова, Ю. Козлов, П. Крусанов, В. Личутин, Ю. Поляков, при этом привлекая для характеристики направления цитату из программной статьи В. Пустовой⁴⁹. А.Ю. Мережинская изучает в целом литературу «поколения⁵⁰ 90-х», не учитывая дифференциацию внутри поколения, рассматривая прозу Романа Сенчина в одном ряду с творчеством Виктора Пелевина, Владимира Сорокина, Бориса Акунина⁵¹. Существующая путаница сказалась и на работах молодых ученых. В работе Кливенковой Д.А. «Черты неореализма в романе В.С. Маканина «Испуг»» при перечислении «маркировок неореализма» начинающий ученый ссылается как на высказывания критиков о С. Шаргунове и В. Пустовой, так и на тезисы С.М. Казначеева, а в итоге приходит к выводу, что «роман «Испуг» можно отнести к произведению неореалистической литературы»⁵².

Ирина Роднянская и Владимир Губайловский в своей беседе о новом реализме на страницах журнала «Зарубежные записки»⁵³ рассматривают это явление как ответвление «литературы существования» (круг прозы,

⁴⁸ Насрутдинова Л. Х. Функции цитат и культурологических ассоциаций в прозе «нового реализма»: Доклад // Международная научная конференция «Языковая семантика и образ мира». Казань: 1997 [Электронный ресурс] — URL: http://old.kpfu.ru/science/news/lingv_97/n213.htm (дата обращения 27.10.13).

⁴⁹ Кулаковская Е.И. Новый реализм: специфика и основные черты // Культура и текст: электронный научный журнал. Барнаул, 2011. № 12. С. 472-474 [Электронный ресурс] — URL: <http://www.ct.uni-altai.ru/2011-11> (дата обращения 16.03.2013).

⁵⁰ Термин «поколение» Г. Маркевичем определяется как «совокупность (преимущественно, хотя и не обязательно) ровесников, которые, одновременно вступая в литературу в новой исторической ситуации, ею детерминируются и вместе с тем самоопределяются в идейном и художественном плане по отношению к этой ситуации и вследствие своей молодости реагируют на нее сильнее, нежели предшествующее поколение» (Маркевич Г. Основные проблемы науки о литературе. М.: Прогресс, 1980, с. 210). По мнению ученого, «понятие поколения <...> имеет свой смысл как коррелят идентичной исходной исторической ситуации, детерминирующей многоплановость идейно-художественных реакций, но оно не может <...> передать эту многоплановость» (ук. соч., с. 211).

⁵¹ См. статьи Мережинская А.Ю. «Поколение 90-х» и «двадцатилетние». Типологические черты литературного направления. Статья первая // Русская литература. Исследования: Сб. науч. трудов. Вып. 13. Киев: «СПД Карпук С.В.», 2009. С. 262-283 [Электронный ресурс] — URL: <http://dspace.nbuv.gov.ua/bitstream/handle/123456789/31044/21-Merezhinskaya.pdf?sequence=1> (дата обращения 14.08.2013); Мережинская, А.Ю. Художественная специфика русской «миддл-литературы» (на материале прозы 2000-х гг.) // Русская литература. Исследования: Сб. науч. трудов. Вып. 12. Киев: Изд-во «БиТ», 2008. С. 6-26 [Электронный ресурс] — URL: <http://www.nbuv.ua/portal/SocGum/tli/200812/merezhinskaya.pdf> (дата обращения 12.06.2014).

⁵² Кливенкова Д.А. Черты неореализма в романе В.С. Маканина «Испуг» // Современная филология (II): материалы междунар. заоч. науч. конф. (г. Уфа, январь 2013 г.) — Уфа: Лето, 2013. С. 31-34 [Электронный ресурс] — URL: <http://www.moluch.ru/conf/phil/archive/78/3279/> (дата обращения 13.09.2013).

⁵³ Роднянская И., Губайловский В. Книжки необщего пользования // Зарубежные записки. 2007. №12 [Электронный ресурс] — URL: <http://magazines.russ.ru/zz/2007/12/ro8.html> (дата обращения 12.06.2014).

рассматриваемой в свете литературного манифеста Александра Гольдштейна⁵⁴, в котором основными, по мнению Ирины Роднянской, являются не столько эстетические требования, которые сформулированы довольно расплывчато, сколько противопоставление литературе, «питающейся неправдоподобием вымысла»). «Интересующее нас явление, на мой взгляд, полностью укладывается в рамки «литературы существования», но образует ее более узкое подмножество»⁵⁵, — заявляет Губайловский. Уход некоторых представителей от реалистической техники участники диалога объясняют через тезис Гольдштейна: «Достигающий этой словесности и есть тот, кто ее покидает»⁵⁶.

Сорокина Т.В., обращаясь к русской прозе рубежа XX-XXI веков, упоминает новый реализм в отношении творчества Людмилы Петрушевской, но рассматривает ее произведения в аспекте «вторичных» художественных моделей, как и всю литературу рубежа XX — XXI веков, подразумевая под этим, что источником новейшей русской литературы являются «барокко, романтизм и другие образования, в которых реалистическое жизнеподобие вытесняется вымыслом, фантазией»⁵⁷. Исходя из этого тезиса, исследовательница формулирует «очевидные» с ее точки зрения «типологически сходные черты»⁵⁸ в произведениях новейшей литературы: «демонстративная оторванность от реальности, усиление условности, стилевая декоративность, разнообразные формы литературной игры, объединяющей автора, героя и читателя, тотальная интертекстуальность»⁵⁹. Таким образом, произведения, направленные на исследование объективной реальности, остаются за пределами внимания исследовательницы, а их роль в современном литературном процессе необоснованно игнорируется.

Однако сегодня очевидно, что игнорировать новый реализм нельзя: это явление во многом определило вектор развития литературы в «нулевые» годы, и, по

⁵⁴ См. Гольдштейн А. Литература существования // Зеркало: литературно-художественный журнал. 05.05.2011 [Электронный ресурс] — URL: <http://zerkalo-litart.com/?p=3359> (дата обращения 12.06.2014).

⁵⁵ Ук. соч.

⁵⁶ Ук. соч.

⁵⁷ Сорокина Т.В. Отечественная проза рубежа XX - XXI веков в аспекте «вторичных художественных моделей»: Л. Петрушевская, Ю. Буйда, Вик. Ерофеев: дисс. ... канд. филол. наук. Казань: Казан. гос. ун-т им. В. И. Ульянова-Ленина, 2005, с. 8.

⁵⁸ Ук. соч., с. 4.

⁵⁹ Ук. соч., с. 4.

всей видимости, повлияло на ее последующее развитие. Без ясного представления о сущности, природе и границах явления нового реализма невозможно постижение современного литературного процесса. В этом **актуальность** данного исследования.

Кроме ряда статей, опубликованных в литературно-критических журналах, с разной степенью глубины раскрывающих некоторые аспекты вопроса о «новом реализме», на сегодняшний момент единственным полноценным исследованием, посвященным данному феномену, является кандидатская диссертация Ротай Е.М. «Новый реализм» в современной русской прозе: художественное мировоззрение Р. Сенчина, З. Прилепина, С. Шаргунова». Работа Ротай Е.М. претендует на «целостное исследование творчества трех значимых русских писателей (З. Прилепина, Р. Сенчина, С. Шаргунова), чьи имена связаны с основными достижениями в области «нового реализма»⁶⁰ и изучение нового реализма как «целостного явления, взаимодействующего с постмодернизмом, с критическим реализмом и обладающего собственной структурой, подлежащей теоретическому изучению»⁶¹.

Ротай рассматривает новый реализм на трёх уровнях его становления и функционирования: как термин, вызывающий закономерные споры; как определенный тип художественного мировоззрения, органическую составляющую целого ряда текстов; как литературный проект, разрабатываемый на протяжении последних десяти лет.

Большое внимание Ротай Е.М. уделяет разбору характера автобиографизма в прозе З. Прилепина, Р. Сенчина, С. Шаргунова. Стоит отметить, что наибольшее внимание диссертантка уделяет общественно-критическому бытованию литературного явления и разбору идеологических и мировоззренческих позиций исследуемых писателей.

Ключевыми текстами русского «нового реализма», по заключениям Ротай Е.М., являются романы З. Прилепина («Санька») и Р. Сенчина («Елтышевы»). На

⁶⁰ Ротай, Е.М. «Новый реализм» в современной русской прозе: художественное мировоззрение Р. Сенчина, З. Прилепина, С. Шаргунова»: автореф. дисс. ... канд. фил. наук. Краснодар, 2013, с. 4.

⁶¹ Ук. соч., с. 5.

наш взгляд, не совсем точен вывод Ротай о преобладании модернистских тенденций в романе Р. Сенчина «Елтышевы», сделанные на основе того, что атмосфера тоски и безысходности концентрировано нагнетается, и судьба доминирует над субъектом. В третьей главе данной работы мы подробно аргументируем иную точку зрения на данную дискуссионную проблему и придём к выводу о реалистическом характере романа «Елтышевы». Утверждение Ротай Е.М. о преобладающем характере примет модернизма в романе «Елтышевы» влечёт за собой положение о нарастании внутри нового реализма «тенденции поиска динамичных форм взаимодействия с модернизмом»⁶², который, на наш взгляд, носит поверхностный характер хотя бы потому, что в программном произведении нового реализма, повести С. Шаргунова «Ура!» 2002 года следы модернизма гораздо заметнее, чем в романе Р. Сенчина 2009 года «Елтышевы».

Как синонимы словосочетания «новый реализм» исследовательница использует такие формулировки, как «литературное понятие»⁶³, «литературное явление, претендующее на концептуальную целостность»⁶⁴, «совокупное творческое пространство»⁶⁵, «тип творческой деятельности»⁶⁶ и тому подобные. При этом диссертантка избегает именовать новый реализм течением, направлением, интенцией, школой, кружком, движением, отказываясь от попыток дать фундаментально-теоретическое определение совокупности изучаемых текстов. Выявленные Ротай Е.М. доминирующие признаки нового реализма не позволяют сделать вывод о характере общности текстов рассматриваемого исследовательницей литературного явления. Отсутствие ответа на этот вопрос в литературоведении обуславливает **новизну** нашего исследования.

Его **предметом** является сущностные эстетические и мировоззренческие признаки литературы нового реализма 2000-х годов, проявившиеся в программе нового реализма и в художественно-практике ведущих представителей течения.

Объект исследования — проза Сергея Шаргунова (повесть «Ура!» и другие

⁶² Ук. соч., с. 7

⁶³ Ук. соч., с. 5.

⁶⁴ Ук. соч., с. 5.

⁶⁵ Ук. соч., с. 3.

⁶⁶ Ук. соч., с. 3.

произведения 2000-х годов), Романа Сенчина (роман «Елтышевы» и другие произведения конца 1990-х — 2000-х годов), Захара Прилепина (роман «Санькя» и другие произведения 2000-х годов), а также статьи и высказывания на тему нового реализма названных писателей и других писателей, рассматриваемых критикой в русле нового реализма 2000-х годов (Максима Свириденкова, Германа Садулаева, Андрея Рубанова, Александра Карасёва, Михаила Елизарова), представителей нового реализма в критике (Андрея Рудалева, Валерии Пустовой и других).

Цель работы: выявить основные черты нового реализма Шаргунова – Сенчина – Прилепина и его место в истории русской литературы.

Задачи могут быть сведены к следующим пунктам:

1. Рассмотреть понятие неореализма/нового реализма в диахроническом аспекте, определить общую функцию различных конкретно-исторических явлений нового реализма в истории культуры.

2. Выявить, систематизировать и теоретически осмыслить эстетическую программу нового реализма 2000-х годов, сопоставить позиции различных его представителей по отношению к данному явлению.

3. Проанализировать произведения литературы ведущих представителей нового реализма 2000-х годов, значимые с точки зрения выявления в их творчестве некой фундаментальной типологической общности.

4. Сопоставить теоретические заявления идеологов нового реализма 2000-х годов с признаками, выявленными в художественной практике его ведущих представителей, и таким образом сформулировать сущностные признаки нового реализма 2000-х годов.

На защиту выносятся следующие положения:

1. Новый реализм в истории культуры всегда являет собой одну из стадий развития реализма как типа художественного мышления, предваряющей возвращение реализма в литературе на позицию «канонизированного гребня», по выражению Виктора Шкловского.

Маркирующим элементом нового реализма выступает в одних случаях релятивность эстетики, эклектичность в использовании средств разных

художественных методов, в других — преувеличенное настаивание на какой-либо эстетической черте в противовес преодолеваемой эстетической системе, в которой эта черта чрезмерно принижалась (к примеру, требование документализма в противовес литературе, оторванной от жизни, влечет за собой полное отрицание вымысла, что в итоге приводит к непосредственной фиксации действительности и отсутствию необходимого художественного обобщения). При этом обязательными элементами остаются реалистическая интенция на максимально глубокое постижение объективных законов действительности, создание целостного и непротиворечивого образа реальности и связь художественных образов с социальной почвой. Новый реализм становится собственно реализмом, когда достигается гармония в использовании художественных средств, а заимствованные у других культурных систем средства перестают быть чужеродными и предстают в произведениях в ассимилированном виде.

Термин «новый реализм» признаётся нами применимым к литературной «карте» 2000-х годов в том смысле, что в этот период наблюдается возвращение реализма в культурное пространство после нескольких десятилетий нахождения на периферии литературного процесса, а образцы «новореалистической» словесности демонстрируют черты литературы переходного характера.

2. Новый реализм 2000-х годов является течением внутри реалистического направления, которое характеризуется общим для исследуемых авторов сочетание реалистической основы творчества с чертами, заимствованными из иных литературных направлений.

3. Новый реализм 2000-х годов является литературным движением, поскольку среди его основных представителей наличествует общее понимание целей и задач, миссии новой литературы, а также сходство в мировоззренческой позиции, в частности, совпадения в социальных и политических взглядах.

4. Творчество Сергея Шаргунова не может быть отнесено к реалистическому типу художественного мышления и выступает промежуточным явлением между реализмом и модернизмом. Сергей Шаргунов в литературных произведениях не исследует объективные свойства действительности в ее связях и закономерностях, а

либо, вопреки целостности художественного мира литературных произведений, отражает реакцию своего сознания на отдельные фрагменты действительности, либо впадает в мистику и фатализм, в обоих случаях отрывая героев и события от социальной почвы.

5. Творчество Романа Сенчина соответствует нашему пониманию понятия нового реализма. Гипертрофированная документальность, свойственная прозе Сенчина, обусловлена полемической реакцией на почти полное отсутствие правды в современной ему культуре и является чертой, характерной для нового реализма в диахроническом аспекте. Однако, в теории настаивая на позиции беспристрастного фиксатора фактов, в художественной практике, особенно в поздних произведениях, Сенчин демонстрирует качественную реалистическую типизацию и соединяет жизненные явления в некую непротиворечивую целостность художественного мира.

В раннем творчестве Романа Сенчина сильны натуралистическая и экзистенциальная интенции. Постмодернистские элементы в прозе Сенчина проявляют себя в формах авторефлексии текста, наблюдаемой во многих его произведениях, в комментировании своих произведений персонажами других своих произведений и иных приёмах авторской иронии.

5. В прозе Захара Прилепина эстетические принципы нового реализма получают окончательное закрепление. Творчество Прилепина является по преимуществу реалистическим, и в нем органично сочетаются как черты «человеческого документа», так и глубокое метафизическое содержание. Субъективно-идеалистическая основа художественного мира не влечет за собой декларацию привнесенных в действительность из авторского мышления готовых схем, поскольку на первый план выходит исследование действительности в процессе поиска ответов на неразрешимые вопросы человечества. Фрагментарность, «кинематографичность» образов, сосредоточение на изображении движения, стремление заново дать имена фундаментальным истинам, очистив их от культурологического налета, являются элементами авангардизма. Но, несмотря на фрагментарный характер прозы, мир предстает в произведениях

Прилепина целостным и гармоничным, законы его развития — всеобщими и объективными. Ярко проявляются черты символизма, но в ассимилированном реалистическом виде, в строгих границах жизнеподобия.

6. Творчество Романа Сенчина и Захара Прилепина позволяет говорить о новом этапе в развитии реализма после его нахождения на периферии литературного процесса.

Теоретическая значимость исследования определяется обращением к материалу литературы XXI века, который еще только начинает становиться объектом систематического, глубокого и всестороннего анализа, что открывает перспективы дальнейших исследовательских работ в данной области. Выводы и наблюдения, полученные в ходе диссертационной работы, позволяют рассматривать новейшую русскую литературу в русле богатой реалистической традиции отечественного литературного процесса.

Практическая значимость диссертации обусловлена возможностью использования ее материалов и результатов в общих историко-литературных курсах («История русской литературы», «Теория литературы», «Культурология», «История литературоведения»), при подготовке спецкурсов и спецсеминаров, посвящённых новейшей русской литературе.

По теме диссертации опубликованы 3 статьи в рецензируемых изданиях, один доклад по итогам региональной научной конференции и тезисы доклада по итогам региональной научной конференции, в которых нашли отражение теоретические принципы и результаты работы:

*1. Проблема жанрового определения книги Захара Прилепина «Грех» // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. 2010. № 4. С. 997-1000.

*2. «Мотив качелей» в прозе Захара Прилепина // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. 2011. № 4. С. 328-331.

*3. Идея тождественности человеческого и звериного микрокосма в прозе Захара Прилепина // Вестник Нижегородского государственного университета им. Н.И. Лобачевского. 2013. № 4 (1). С. 353-358.

4. Рассказ Романа Сенчина «В обратную сторону» в свете идей итальянского неореализма // XVIII Нижегородская сессия молодых ученых. Гуманитарные науки. 22-25 октября 2013 г. Нижний Новгород: НИУ РАНХиГС, 2013. С. 132-135.

5. Повесть С. Шаргунова «Ура!» как программное произведение «нового реализма» // Форум молодых учёных. Тезисы докладов. Нижний Новгород: Изд-во ННГУ им. Н.И. Лобачевского, 2013. Т. 2. С. 308-310.

Основные теоретические выводы и результаты диссертационного исследования докладывались на научно-практических конференциях, проводимых в ННГУ им. Н.И. Лобачевского: на 16-й и 18-й Сессиях молодых ученых (гуманитарные науки), на Форуме молодых ученых 2013 года, на Международной конференции «Грехнёвские чтения–Х» («Литературное произведение в системе контекстов») 24-26 апреля 2014 года. Кроме того, апробация работы состоялась 3-5 апреля 2014 года в Москве на конференции «История литературы в системе современных гуманитарных дисциплин», организованной кафедрой истории русской литературы МГУ им. М.В. Ломоносова.

Сформулированные задачи определили **структуру** нашего диссертационного исследования. Оно состоит из введения, трех глав, заключения и списка использованной литературы.

ГЛАВА I. Понятие нового реализма/неореализма в истории культуры

Употребляя в статье «Отрицание траура» (декабрь 2001 г.) словосочетание «новый реализм» по отношению к русской литературе 2000-х годов, Сергей Шаргунов осознанно вызывал у читателей и критиков ассоциации с предшествующими культурными явлениями, носящими название «неореализм»/«новый реализм»: с течением в русской литературе Серебряного века, а также с итальянским послевоенным кинематографом, — чтобы придать еще не заслуженную статусность творчеству начинающих авторов.

Как уже отмечалось нами во введении, одним из свойств реализма как специфического типа художественного осмысления действительности является его способность закреплять в культуре достижения предшествующих направлений, течений, стилей и методов, формируя таким образом твердую платформу для нового, многовекторного, развития искусства, чтобы на следующем витке вновь синтезировать эти векторы в гармоничное целое. Однажды найденная форма рано или поздно обрастает штампами, впадает в стагнацию, что ведет к кризису, переосмыслению и обновлению художественных средств.

Из этой предпосылки мы выводим понимание места неореализма/нового реализма в литературном процессе. На наш взгляд, «новый реализм» — это всегда одна из стадий существования реализма, как правило, следующая после кризиса, точнее, предваряющая окончание кризиса господствующего реалистического метода. Эта некое переходное состояние реалистического направления, в образцах которого черты иных направлений и интенций занимают значительное место, не настолько значительное, чтобы отказывать произведениям в принадлежности к реалистическому направлению, но слишком значительное для того, чтобы назвать их собственно реалистическими произведениями. Маркирующим элементом неореализма выступает в одних случаях релятивность эстетики, эклектичность в использовании художественных средств, в других — преувеличенное настаивание

на какой-либо эстетической черте в противовес преодолеваемой эстетической системе, в которой эта черта чрезмерно принижалась (к примеру, требование документализма в противовес литературе, оторванной от жизни, влечет за собой полное отрицание вымысла, что в итоге приводит к непосредственной фиксации действительности и отсутствию необходимого художественного обобщения). При этом обязательными элементами остается реалистическая интенция на максимально глубокое постижение объективных законов действительности, создание целостного и непротиворечивого образа реальности и связь художественных образов с социальной почвой. Новый реализм становится собственно реализмом, когда достигается гармония в использовании художественных средств, а заимствованные у других культурных систем средства перестают быть чужеродными и предстают в произведениях в ассимилированном виде.

1.1. Новый реализм в литературе Серебряного века

Впервые словосочетание «новый реализм» возникло в литературной критике начала XX века в связи с творчеством таких писателей, как И.А. Бунин, Б.К. Зайцев, И.С. Шмелев, М.М. Пришвин, С.Н. Сергеев-Ценский, Е.И. Замятин, А.Н. Толстой и др. Работы критиков-современников (Р.Иванова-Разумника, Е. Колтоновской, Ю. Айхенвальда, А. Горнфельда, А. Топоркова, П. Когана и др.) отличались терминологической нестрогостью, размытостью границ и компонентов интересующего нас понятия. Словосочетание «новый реализм» употреблялось наряду с терминами «мистический реализм», «символический реализм», «одухотворенный реализм», «неореализм». В современном литературоведении в качестве обозначения эстетического феномена, представленного творчеством вышеназванных писателей начала XX века, закрепился последний из приведенных терминов.

Впервые после публикаций начала XX века неореализм становится предметом самостоятельного исследования в одной из глав монографии В.А.

Келдыша «Русский реализм начала XX века»⁶⁷.

В русском реализме 1900-х годов Келдыш отмечает резко выраженную тенденцию к смешению стилей реалистического и модернистского (на каждом из противопоставленных друг другу полюсов), но при этом утверждает, что сохраняется принципиальный рубеж между реализмом и модернистскими течениями, который, по мнению ученого, заключается в том, что только в реализме «характерные социальные коллизии времени, типические общественные конфликты являются основным содержанием понятия «реальность»⁶⁸.

Произведения, сохраняющие реалистическую предметно-изобразительную основу, но использующие элементы поэтики романтизма, модернизма, экспрессионизма и т.д., в данной книге Келдыш называет «стилевыми вариантами реализма». «Главное в том, что критический реализм демонстрирует свою способность к развитию в условиях новой истории России», — пишет исследователь⁶⁹.

Однако Келдыш находит среди произведений русской литературы начала XX века и «явления промежуточной, двойственной природы»⁷⁰, которые находятся как за пределами реализма, так и за пределами модернизма (именно в этом значении в данном труде Келдыш употребляет словосочетание «новый реализм»). К ним относятся прежде всего прозаические тексты Л. Андреева, Б. Зайцева и А. Ремизова.

В частности, Келдыш отказывается отнести Леонида Андреева к реализму по той причине, что, по сравнению с позицией «последовательно реалистических художников», в его творчестве «родовая человеческая сущность» несравненно менее «укоренена в общественно-исторической действительности»⁷¹. В прозе Б. Зайцева «образ мира «размывает» лирическая волна», что дает «другое, нереалистическое, художественное качество»⁷², кроме того, произведения писателя наглядно демонстрируют его глубокую внутреннюю отчужденность от

⁶⁷ Келдыш В.А. Русский реализм начала XX века. М.: Наука, 1975. 280 с.

⁶⁸ Келдыш В.А. Русский реализм начала XX века. М.: Наука, 1975, с.211.

⁶⁹ Ук. соч., с. 81.

⁷⁰ Ук. соч., с. 211.

⁷¹ Ук. соч., с. 220.

⁷² Ук. соч., с. 265.

общественного движения и материальной реальности как таковой (образы «изъяты из общего контекста жизни, не объяснены ею»⁷³), что, по логике данного исследования, неприемлемо для реалистического искусства. По утверждению Келдыша, «...основной принцип реалистического искусства — социальная детерминированность характера»⁷⁴. Даже когда действительность самоценна, но при этом самое понятие реальности толкуется в абстрактном духе (действуют имманентные духовные сущности, крайне ослаблено ощущение их конкретно-исторической почвы), о реализме не может быть и речи.

В научном труде, 2001 года⁷⁵ Келдыш В.А. заявляет о пересмотре собственных ранних взглядов. Если в книге «Русский реализм начала XX века» термин «неореализм» употреблялся Келдышем по отношению к «явлениям пограничной художественной природы вне направлений», то, как он указывает, «теперь отказались от этого употребления в пользу другого, более точного, на наш взгляд, и более соответствующего названию: «неореализм» как *особое течение внутри реалистического направления* [курсив мой — А.С.], больше, чем другие, соприкасавшееся с процессами, протекавшими в модернистском движении, и освобождавшееся от сильного натуралистического веяния, окрасившего широкое реалистическое движение предыдущих лет»⁷⁶. (При этом Л. Андреев, Б. Зайцев и А. Ремизов по-прежнему рассматриваются Келдышем как носители «промежуточных» эстетических систем, некоторые произведения которых созданы в русле «новореалистических» установок, сопричастны «неореализму»).

Мы принимаем точку зрения В.А. Келдыша, согласно которой самой примечательной чертой исследуемого им течения внутри реализма является воплощение общего стремления эпохи к приведению в гармонию сфер, которые на тот момент считались противоречащими друг другу, так как в рамках противодействующих методов (натурализма и модернизма) один из членов бинарной оппозиции абсолютизировался, тогда как другой нарочито

⁷³ Ук. соч., с. 267.

⁷⁴ Ук. соч., с. 262.

⁷⁵ См. Келдыш В.А. Предисловие // Русская литература рубежа веков (1890-е — начало 1920-х годов). Книга 1. М.: ИМЛИ РАН, «Наследие», 2001. С. 3-12.

⁷⁶ Ук. соч., с. 10.

игнорировался: бытийное и бытовое, бесконечное и конечное, антропологическое и историческое, индивидуальное и всеобщее, субъективное и объективное, эстетическое и идеологическое и т.д. Для представителей же критического реализма, таких как А.И. Куприн, А.М. Горький, А.С. Серафимович и др., движение к синтетическому качеству творчества было связано, в первую очередь, с нарастанием и углублением бытийного фактора в их творчестве.

В статье «Реализм и неореализм» из названного коллективного труда Келдыш уже говорит о «неореализме» и как о «движении», имеющем своих лидеров, теоретическую и идейную платформу, объединенных вокруг неких печатных изданий, таких, в частности, как «Книгоиздательство писателей», возглавляемое Р.В. Ивановым-Разумником и использующее журнал «Заветы» как рупор своих идей, а также московское товарищество, возглавляемое В.В. Вересаевым и выпустившее несколько сборников под заглавием «Слово». В качестве наиболее ярких примеров неореалистического творчества исследователь рассматривает произведения Замятина, С.Н. Сергеева-Ценского, М.М. Пришвина, А.Н. Толстого, а также литераторов старшего поколения, вставших на позиции неореализма, — И.А. Бунина, И.С. Шмелева, В.Г. Короленко.

Главную черту неореализма Келдыш формулирует как «бытие через быт», тогда как критическому реализму соответствует формулировка «история через быт». «Новому реализму был присущ особый синтез бытийного и социально-конкретного мировидения с возвышением первого над вторым, чему соответствовал и особый художественный синтез. (Как уже было замечено, здесь сказывались — осознанно или неосознанно — определенные соприкосновения с процессами в русском модернизме)⁷⁷. От модернизма, по мнению Келдыша, неореализм отличается гармоничным синтезом метафизического (но свободного от мистики) и реального, тогда как в модернизме философский и бытовой модусы противостоят друг другу, причем абстрактное, имманентное превалирует над исследованием действительной жизни.

Таким образом, согласно трудам Келдыша, «новый реализм» является

⁷⁷ Келдыш В.А. Реализм и неореализм // Русская литература рубежа веков (1890-е — начало 1920-х годов). Книга 1. — М.: ИМЛИ РАН, «Наследие», 2001, с. 269.

«реализмом» потому, что отвечает следующим критериям:

1. Общественно-историческая детерминированность характеров.
2. Объективная реальность важна и интересна как объект исследования.
3. Наличеству объективно-изобразительная манера письма, чувственно-предметное ощущение мира, конкретность в воспроизведении деталей физического мира.
4. Историзм, наличие злободневного общественного содержания, близость к современному общественному движению.
5. Верная передача настроения эпохи.

В свою очередь, «новый реализм» является именно «новым», потому что ему присущи следующие черты:

1. Особый синтез бытийного (философских запросов человеческого духа) и социально-конкретного мировидения с возвышением первого над вторым («бытие через быт»); освобождение метафизического от мистики (замена символистской «религии Бога» на «религию Человека»).
2. Утверждение единства человека со всем сущим («философия жизни»).
3. Идея активной личности, способной противостоять среде (либо действием, либо духовной автономией).
4. Особый художественный синтез: неореализм переосмыслил и наделил иной художественной функцией стиливые элементы романтической и модернистской (экспрессионистической, символистской, импрессионистической и др.) эстетик.

Можно также отметить в книге Келдыша выделение таких эстетических особенностей неореализма, как стремление к лаконичности форм при сохранении широкого охвата действительности, пластичность («кинематографичность») духовных образов и другие, вытекающие из тезиса о соприкосновении неореализма с модернистской эстетикой.

Некоторые современные исследователи неореализма Серебряного века утверждают, что неореализм предпочтительнее рассматривать как литературное

направление (а не течение), в одном ряду с модернизмом и реализмом⁷⁸. На наш взгляд, такой подход не делает шага вперед в развитии теории неореализма и точка зрения Келдыша на сегодняшний день является наиболее приемлемой.

Мы придерживаемся мнения, что хотя стремление к творческому освоению черт иных художественных методов характерно вообще для «большого» реализма, только неореализм из всех известных на тот момент течений в реализме наиболее тесно соприкасался с эстетикой модернистского движения, что неизбежно влекло за собой эклектичность идеологии и эстетики неореализма, которая преодолевалась в реализме критическом.

1.2. Новый реализм в кинематографе

Соображение, сходное с тем, которое было высказано нами в начале этой главы, мы обнаружили в высказывании кинокритика Андрея Плахова в интервью журналу «Вестник Европы», сделанном, разумеется, в отношении кинематографа: «...кинематографу периодически необходимы «вливания», обновления. И всегда это поворот к реализму, поскольку это исходная составляющая кино. Кино может быть фантастическим, уходить в своих фантазиях далеко от реальности, но его природа – фиксация объекта на пленку. И когда он слишком далеко уходит от своей природы, ему приходится вернуться, для того чтобы снова обрести почву под ногами и начать искать новые формы»⁷⁹.

Крупными явлениями, представляющими возврат к «исходной составляющей» в кинематографе, выступили итальянский неореализм 40-х годов, французская новая волна 50 — 60-х годов, и — после долгого постмодернистского перерыва (в ходе которого как параллельные направления сосуществовали арт-хаус и коммерческое кино) — «Догма 95». Нас интересует прежде всего итальянский неореализм как «подлинно новая волна»⁸⁰ в кинематографе.

⁷⁸ См. Тузков С.А. Неореализм: Жанрово-стилевые поиски в русской литературе конца XIX — начала XX: учебн. пособие. М.: Флинта: Наука, 2009. 336 с.

⁷⁹ Плахов А. Европейское кино: новый реализм // Вестник Европы. 2001. №2 [Электронный ресурс] — URL: <http://magazines.russ.ru/vestnik/2001/2/pl.html> (дата обращения 12.06.2014).

⁸⁰ Кракауэр З. Природа фильма. Реабилитация физической реальности. М.: Искусство, 1974. С. 18.

Главный идеолог итальянского неореализма Чезаре Дзаваттини, определял его главным образом как стремление исследовать реальную действительность, показывать ее непосредственно, «придать максимальную выразительность и значение подлинным фактам»⁸¹, отказавшись от фантазии, пусть даже имитирующей действительность.

Дзаваттини противопоставляет эстетику нового реализма достижениям реализма прошлых лет. Наряду с кинофильмами, воспроизводящими фантазию, всегда существовало кино, ставящее целью исследование действительности. Но, в отличие от неореализма, такое кино использовало выдуманные события, придавая им вид настоящих, жизненных⁸², допускало притчевую форму, форму сказки, или традиционный набор сюжетов, как в американском кино. Социальная действительность выступала фоном для разворачивания выдуманной истории. Главным новаторством неореализма стало «открытие действительности»⁸³, которое для Дзаваттини на фоне исторических событий (прежде всего – прихода к власти в Италии и Германии фашистских режимов) стало «открытием морального порядка»⁸⁴. Уход от действительности, вследствие такого понимания, Дзаваттини называет слабостью⁸⁵, предательством⁸⁶, страхом⁸⁷.

Во вступительной статье к сборнику «Кино Италии. Неореализм» Г.Д. Богемский приводит ответ Дзаваттини на обвинения в том, что фильмы нового реализма — «политические»: «Как можно, если только не со злым умыслом, критиковать неореализм за его политичность, когда его главная черта именно в том и состоит, что это политическое направление. Я не хочу этим сказать, что задачи, стоящие перед художником и политиком, тождественны... Однако, поскольку художник оперирует данными реальной действительности (жизнь в ее реальных конфликтах), результат может совпадать с результатом работы политика, и в большинстве случаев, если анализ художника достаточно глубок и безжалостно

⁸¹ Дзаваттини Ч. Умберто Д. От сюжета к фильму: Перевод с итальянского Г. Богемского. М.: «Искусство», 1960, с. 22.

⁸² Ук. соч., с. 22.

⁸³ Ук. соч., с. 20.

⁸⁴ Ук. соч., с. 17.

⁸⁵ Ук. соч., с. 16.

⁸⁶ Ук. соч., с. 17.

⁸⁷ Ук. соч., с. 31.

проникает в самую суть вещей, то полученный им результат может даже явиться предвосхищением, стимулом для работы политика»⁸⁸.

О задачах искусства Дзаваттини рассуждает в понятиях, которые традиционны для русского понимания литературного реализма, от Белинского до марксистской критики: утверждение необходимости показывать «подлинные события жизни нашего общества»⁸⁹, декларирование «безграничной веры в факты, в подлинные события, в людей»⁹⁰, требование «углубленного изучения действительности», «наиболее глубокого проникновения в «количество» и «качество» действительности»⁹¹, «осознание взаимосвязи существующих явлений, а следовательно, и осознание решающего постоянного участия людей (любого из нас) во всем, что происходит вокруг»⁹² (это уже идея активной личности, проявляющей себя через социальное действие, близкая соцреализму в русской литературе), стремление «раскрыть все гуманное, исторически обоснованное, существенное, устойчивое», что кроется в «самых мелких фактах»⁹³; утверждение, что «выражение требований своего времени всегда было истинной задачей всех видов искусства, и кино нужно призвать выполнять эту задачу»⁹⁴.

Для Дзаваттини очень важно понятие «анализ», к воплощению которого необходимо стремиться кинематографу и без которого невозможен синтез. Синтез массового кино («повествовательный синтез»), где выдуманные сцены нанизываются друг на друга в угоду целостности выдуманной истории, он характеризует как «примитивный»⁹⁵. Анализ же — это показ факта во всех его глубине и разносторонности. Даже лучшие фильмы итальянского неореализма («Пайза», «Похитители велосипедов», «Рим — открытый город», «Шуша», «Земля дрожит» и особенно «Умберто Д.»), по мнению автора сценариев этих фильмов, являются примерами такого анализа лишь в отдельных фактах и событиях, а до непосредственного отражения объективно существующей действительности, к

⁸⁸ Кино Италии: Неореализм: Пер. с итал. / Сост., вступ. ст. и комм. Г. Д. Богемского. — М.: Искусство, 1989, с. 35.

⁸⁹ Дзаваттини Ч. Умберто Д. От сюжета к фильму: Перевод с итальянского Г. Богемского. М.: «Искусство», 1960, с. 16

⁹⁰ Ук. соч., с. 18.

⁹¹ Ук. соч., с. 23.

⁹² Ук. соч., с. 18.

⁹³ Ук. соч., с. 21.

⁹⁴ Ук. соч., с. 22.

⁹⁵ Ук. соч., с. 21.

которому Дзаваттини горячо стремится, неореализму еще далеко. «Все это еще не неореализм» — утверждает Дзаваттини о вышеназванных фильмах, имея в виду, что фильмам не хватает документального духа и не доведен до конца процесс отказа от условности, от «выдуманного рассказа»⁹⁶.

«Открытие действительности» как основополагающая черта повлекла за собой эстетические требования, ставшие платформой для итальянского неореализма:

1. Исключение вымысла и иносказательности. «Голодного, униженного нужно показывать с его именем и фамилией, а не рассказывать притчу о голодном, ибо это совсем другое, менее действенное, менее моральное»⁹⁷. Нельзя «повторять», то есть использовать «сюжеты, представляющие заранее придуманную «историю»⁹⁸.

2. Показывать сами факты, а не понятия о них, причем факты максимально простые и обыденные, такие, как перебранка длиной в целый фильм или поход женщины за покупкой пары ботинок. В идеале вместо того, чтобы насыщать фильм фактами, нужно «взять всего один, любой факт и всесторонне раскрыть его значение»⁹⁹; «Любой час дня, любое место, любой человек годятся для рассказа, если о них рассказать так, чтобы дать почувствовать, чтобы подчеркнуть всегда заложенные в них элементы типичного»¹⁰⁰, — утверждает теоретик итальянского неореализма.

3. Факты стоит показывать «в их максимальной, наиболее близкой к истинной продолжительности»¹⁰¹.

4. Кино никогда не должно оборачиваться назад, а должно показывать лишь сегодняшний день.

5. Отказ от «учебников, сборников формул, рецептов и правил»: «Неореализм ломает все схемы, отвергает все каноны, которые, по существу, являются не чем иным, как кодификацией ограничений. Это сама жизнь ломает схемы, ибо

⁹⁶ Ук.соч., с. 25.

⁹⁷ Ук.соч., с. 22.

⁹⁸ Ук.соч., с. 35

⁹⁹ Ук.соч., с. 28.

¹⁰⁰ Ук.соч., с. 19.

¹⁰¹ Ук.соч., с. 23.

способов, при помощи которых кинематографист может подходить к действительности, бесконечное множество»¹⁰². Дзаваттини имеет в виду выход с камерой на улицу, при котором при всем желании невозможно было бы соблюсти старые каноны кинематографа.

6. Отказ от привлечения профессиональных актеров, «кинозвезд»: «Неореализм — так, как его понимаю я, — требует, чтобы каждый играл самого себя»¹⁰³.

7. Использование людей с настоящими, а не вымышленными, именами и фамилиями. «Я сыт по горло героями в большей или меньшей степени вымышленными: я хочу встретить человека — истинного протагониста современной жизни. Я хочу посмотреть, каков он из себя, есть у него усы или нет, высокого он роста или низкого, хочу заглянуть ему в глаза, хочу говорить с ним»¹⁰⁴; «Все мы в одинаковой степени представляем интерес»¹⁰⁵. В этом заключается гуманистический посыл неореализма: «всем придать уверенность в собственных силах, всем внушить сознание, что они люди»¹⁰⁶.

8. «Непосредственность, свежесть, образность, точность и правдивость» в диалогах¹⁰⁷.

Свой интерес к реальному человеку с настоящим именем и фамилией Дзаваттини воплотил в рассказе «Ты, Маджорани», посвященном непрофессиональному актеру, простому рабочему, сыгравшему главную роль в фильме «Похитители велосипедов». Сценаристу большинства неореалистических фильмов по-настоящему интересно, как теперь живет человек, которого кинематограф лишь использовал в своих целях, а потом оставил на произвол судьбы. В заключительном абзаце рассказа¹⁰⁸ Маджорани бредет по улицам Рима, и Дзаваттини с документальной точностью прослеживает его маршрут, по ходу которого образ рабочего достигает высокого уровня обобщения, воплощая всех

¹⁰² Ук. соч., с. 39.

¹⁰³ Ук. соч., с. 42.

¹⁰⁴ Ук. соч., с. 38.

¹⁰⁵ Ук. соч., с. 39.

¹⁰⁶ Ук. соч., с. 39.

¹⁰⁷ Ук. соч., с. 44.

¹⁰⁸ Дзаваттини Ч. Дневники жизни и кино. Статьи, интервью. Добряк Тото. М.: Издательство «Искусство», 1982, с. 273.

персонажей фильмов неореализма, которым зритель сопереживал на экране, но которых до сих пор не хочет замечать в реальности. Человек, сыгравший расклейщика афиш Антонио, идет среди толпы, члены которой «плачут в залах кинотеатров»¹⁰⁹, но остаются равнодушны к судьбе настоящего безработного Маджорани и к тысячам таких же реальных людей. В этом типическом образе Дзаваттини выразил свою боль о том, что даже итальянскому неореализму не удалось стереть грань между выдуманной экранной историей и реальностью. Работая над фильмами, сценарист стремился к тому, чтобы заставить зрителя «размышлять над своими собственными поступками, над тем, как поступают другие по отношению к нему самому»¹¹⁰, а в итоге добился только того, что киногерой, хоть и жизнеподобный, но все же выдуманный, стал излюбленным материалом для газетчиков, и популярные издания выпустили полосы с фотографиями Маджорани, на которых актер одного фильма, теперь снова несчастный безработный, «счастливо улыбается»¹¹¹.

Высказывания Де Сики свидетельствуют о полном согласии с позицией сценариста, без которого режиссер не создал ни одного своего фильма. Рассказывая о появлении фильма «Похитители велосипедов», он пишет: «...после «Шуша» у меня в руках было тридцать или сорок сценариев, — если хотите, один лучше другого, полные фактов, очень впечатляющих ситуаций. Но я искал какие-нибудь внешне менее необычные события, какой-нибудь случай из тех, что происходят с каждым, а особенно часто — с бедняками, и сообщение о котором не снизойдет напечатать ни одна газета»¹¹²; «моя цель — находить драматическое в повседневных ситуациях, поразительное — в хронике мелких событий, даже в мельчайших событиях хроники, которую столь многие считают материей, не заслуживающей внимания»¹¹³. В этой же небольшой заметке Де Сика дает свое истолкование реализма: реализм, считает режиссер, «не может быть простым

¹⁰⁹ Ук. соч., с. 272.

¹¹⁰ Дзаваттини Ч. Умберто Д. От сюжета к фильму: Перевод с итальянского Г. Богемского. М.: «Искусство», 1960, с. 17.

¹¹¹ Дзаваттини Ч. Дневники жизни и кино. Статьи, интервью. Добряк Тото. М.: Издательство «Искусство», 1982, с. 273.

¹¹² Кино Италии: Неореализм: Пер. с итал. / Сост., вступ. ст. и комм. Г. Д. Богемского. — М.: Искусство, 1989, с.113.

¹¹³ Ук. соч., с.114.

документом», он должен, подобно литературе, «тщательно исследовать мельчайшие факты и душевные состояния, считающиеся слишком обычными», «схватить» современный «план жизни»¹¹⁴.

Пьетро Джерми предлагал снимать фильмы «о каком-нибудь бухгалтере, каком-нибудь своем знакомом, патетическая и печальная история которого нам всем слишком хорошо известна» с целью «помочь ему смело разрешить большую часть стоящих перед ним проблем»¹¹⁵. Роберто Росселлини реализм сводит к «поиску истины, её соотнесению с действительностью»¹¹⁶.

Джузеппе Де Сантис утверждает, что «гуманная и социальная сущность»¹¹⁷ искусства неореализма заключается в том, что оно «выбирает главным действующим лицом рассказываемых событий народ»¹¹⁸, «народ с его надеждами, страданиями, радостями, борьбой — и (почему бы и нет?) с его противоречиями»¹¹⁹, потому что «народ — главное действующее лицо искусства, потому что он — главное действующее лицо истории <...> истории нации, борющейся за то, чтобы стать современной нацией»¹²⁰. Как и Дзаваттини, Де Сантис готов признать, что «реализм, быть может, еще и не родился»¹²¹, что свершения неореализма — это лишь начало большого пути к народной правде, но «революционное событие» заключается в том, что объектив переместился от одномерного отображения буржуазного мира к отображению другого, более обширного мира — мира униженных и оскорбленных»¹²², то есть кинематограф «зарегистрировал смещение движущих сил в итальянской жизни»¹²³. Он также говорит о выходе на улицу: «...побуждаемые деятельной любовью, режиссеры ходят по улицам. Отыскивая тех рабочих, тех шуша, тех бедняков, которые сами, всем своим естеством и обликом рассказали бы свои безнадежные истории»¹²⁴. Моральные, социальные и

¹¹⁴ Ук. соч., с. 115.

¹¹⁵ Ук. соч., с. 121.

¹¹⁶ Ук. соч., с. 183.

¹¹⁷ Ук. соч., с. 124.

¹¹⁸ Ук. соч., с. 126.

¹¹⁹ Ук. соч., с. 126.

¹²⁰ Ук. соч., с. 125.

¹²¹ Ук. соч., с. 126.

¹²² Ук. соч., с. 126.

¹²³ Ук. соч., с. 126.

¹²⁴ Ук. соч., с. 143.

гуманистические завоевания Де Сантис ставит гораздо выше наличествующих слабостей в области формы. В рассуждениях этого режиссера наиболее заметен след марксистского взгляда на искусство (легшего в основу доктрины социалистического реализма в русской литературе): в частности, по его мнению, лучшими можно считать те фильмы, в которых рассматривался «коллектив в процессе его диалектического развития, причем люди и их судьбы изображались не как индивидуальные лица и как частные случаи, но как герои общей драмы» («Рим — открытый город», «Пайза», «Солнце еще всходит»); при этом Де Сантис упрекает большинство прочих фильмов итальянского неореализма в том, что «в центре каждого драматического поворота были только интересы сентиментального плана», и что режиссеры «не видели возможностей выхода и решений, подсказываемых теми самыми обстоятельствами, теми самыми социальными слоями, которые им хотелось представить на экране»¹²⁵ (он имел в виду вспышки социального протеста). Киноязык должен быть таким, чтобы его понимали массы: «Это то, за что я борюсь, когда говорю себе, что фильм должен быть понятен и ребенку и взрослому, и крестьянину из моей Чочарии и рабочему из твоего Сесто Сан-Джованни, а не только члену какого-нибудь киноклуба, тому или иному кинокритику, тому или иному интеллектуалу»¹²⁶.

Федерико Феллини возражал, когда его фильмам отказывали в принадлежности к движению нового реализма: «Вот почему я не могу согласиться с вашими концепциями неореализма, далеко не полностью и очень поверхностно отражающими сущность этого направления, *к каковому, я полагаю, имею честь принадлежать* и сам со времени создания фильма «Рим — открытый город»¹²⁷ [курсив мой, — А.С.]. В статье «Неореализм: Ответ М. Миде» он пишет по поводу фильма «Дорога»: «Фильм, стремящийся образно передать детализированную, показанную, словно под микроскопом, картину диалектики чувств, противоречия

¹²⁵ Ук. соч., с. 127.

¹²⁶ Кино Италии: Неореализм: Пер. с итал. / Сост., вступ. ст. и комм. Г. Д. Богемского. — М.: Искусство, 1989, с. 291. Неореалисты заботились о том, чтобы как можно больше людей из народа увидели их фильмы. К примеру, во фрагменте «Из тетрадки для ночных записей» [Кино Италии. Неореализм, с. 34-35] Дзаваттини пишет о том, что по его инициативе скидки на посещение кино и театров распространились также на воскресные и праздничные дни: инициатива была продиктована заботой о бедных служащих, которые свободны от работы только по выходным и праздникам. Именно эта аудитория была важна для Дзаваттини.

¹²⁷ Кино Италии: Неореализм: Пер. с итал. / Сост., вступ. ст. и комм. Г. Д. Богемского. — М.: Искусство, 1989, с. 303.

того монолога-диалога, который является ныне основной формой общения между людьми, в результате чего и происходит столько несчастий и столько подлостей, отражает самую насущную потребность сегодняшнего дня, объясняет ее, раскрывает ее во всей глубине. Именно к такому фильму в наибольшей степени и подходит определение «реалистический»¹²⁸. Феллини защищает тот реализм, который Дзаваттини призывал преодолеть — реализм выдуманных историй: «Иногда кино, оставляя в стороне конкретные факты исторической действительности, обращается к переживаемому сегодня столкновению чувств и воплощает его в выдуманных, в какой-то степени мифических персонажах. Подобные фильмы могут оказаться гораздо более реалистическими, чем те, что откликаются на определенную социальную действительность и социальные процессы»¹²⁹.

Отметим, что в 1950-е годы термин «неореализм» начинает заменяться в трудах его последователей термином «реализм». К примеру, Висконти заявлял, что «лучше говорить просто о реализме». «Неореализм — термин, придуманный в те времена, когда мы рвали с прежним кино <...> и стремились к обновлению. Но мы развивали темы, которые считали необходимым развивать, под таким углом зрения, который неизменно был характерен для художника-реалиста»¹³⁰.

Исследователи-современники и сами режиссеры-неореалисты сходятся в том, что неореализм — не школа, а направление в киноискусстве. При этом многие высказывались в том духе, что к неореализму нельзя применять формальные критерии и сводили его смысл к гуманизму и социальному пафосу, ошибочно отделяя содержание от формы. Карло Лидзани, к примеру, считал, что формальными различиями между стилистикой каждого из режиссеров можно пренебречь, потому что смысл неореализма в том, чтобы рассказать о «мерзостях» действительности, «рассказать о них более подробно, подтвердить свое разоблачение документами», в том, что оно «против мира, кажущегося прочным, поскольку его поверхность гладка и приятна на вид»¹³¹. Дзаваттини смотрел на

¹²⁸ Ук. соч., с. 303.

¹²⁹ Ук. соч., с. 303.

¹³⁰ Ук. соч., с. 369.

¹³¹ Ук. соч., с. 248.

сущность нового реализма и с другой стороны: «Синтаксическое, стилистическое, морфологическое новаторство — это требование, общее для всех, кто обуреваем <...> «гражданственным» духом, кто стремится к «моральности содержания»; при этом «если мы наряду с необходимостью развития формы не будем стремиться к своему, особому развитию содержания, расширению кругозора, своему собственному углу зрения, то мы ничем не будем отличаться от всех тех, кто призывает неконкретно, вообще к развитию кино»¹³²; «На мой взгляд, можно говорить о поэтике неореализма в любом художественном движении, которое ставило бы такие передовые и острые темы, какие ставил неореализм в начале своего пути. В этом смысле неореализм — это определенное направление»¹³³. Соглашаясь с Дзаваттини, мы можем говорить о том, что интенция итальянского неореализма продолжает проявлять себя в искусстве (не только кино) по сей день.

Нацеленность на изменение внеэстетической реальности средствами кинематографа, установка на глубокое исследование действительности на фоне равнодушного, сердечного отношения к ней, повлекли за собой, как следствие, фундаментальные изменения в киноязыке, которые исследовал Андре Базен в книге «Что такое Кино?», где зафиксировал взгляд на реализм не изнутри (глазами режиссёров и сценаристов, принадлежащих к данному явлению), а извне (глазами теоретика).

Андре Базен считает итальянский неореализм вершиной кинематографического творчества потому, что достижения итальянского неореализма стали олицетворением базеновского понимания сущности кинематографа современных ему (50-х гг. XX века — прим. А.С.) дней. Базен считает основным мировоззренческим новшеством итальянского неореализма установку на самоценность факта, основным же из вытекающих из этого технических изменений — отказ «от всякого экспрессионизма и в особенности от эффектов монтажа»¹³⁴. Факты в фильме, считает Базен, должны цепляться друг за друга случайным образом, «как в действительности»¹³⁵. «Единицей

¹³² Ук. соч., с. 380-381.

¹³³ Ук. соч., с. 381.

¹³⁴ Ук. соч., с. 94.

¹³⁵ Базен А. Что такое Кино? М.: Искусство, 1972, с. 326.

кинематографического повествования в «Пайзе» оказывается не «план», представляющий собой абстрактную точку зрения на анализируемую действительность, а «факт». Будучи фрагментом необработанной действительности, он сам по себе множествен и двусмыслен, и его смысл выводится лишь логически благодаря другим «фактам», связи между которыми устанавливаются умозрительно»¹³⁶.

Восхищаясь фильмами «Пайза» Роберто Росселлини, «Похитители велосипедов» и «Умберто Д.» Витторио Де Сики как «чистыми» (хотя во многом разными) образцами неореализма, исследователь упрекает в риторике (привнесении смысла a priori, наличии внеэстетической авторской задачи) Лукино Висконти в фильме «Земля дрожит», Пьетро Джерми в фильме «Дорога надежды». Не важно, заявляет Базен, кем является режиссер, — материалистом, христианином, коммунистом или кем угодно, — неореалистом не может быть только тот, кто «пытаясь убедить меня, сумел бы разделить то, что объединено действительностью»¹³⁷.

При этом фильм «Два гроша надежды» Ренато Каstellани он называет «истинным шедевром», еще раз подтвердившим «силу и жизненность» неореализма¹³⁸, а элементы «драматургической поэзии» считает не знаком упадка, как большинство критиков, а полезным для направления обновлением стиля. Из рецензии Базена на фильм Каstellани мы можем понять, что к моменту создания «Двух грошей надежды» (1952 г.) неореализм уже обрел свой «канон», «типичные» черты, отсутствие профессиональных актеров из новшества превратилось в само собой разумеющееся требование и т.п., поэтому нуждался в привнесении новых элементов. Фильм «Два гроша надежды», по мнению исследователя, как раз и выполняет эту задачу, соединив социальное обличение (тема безработицы) с красивой, «сказочной» «в восточном смысле» слова¹³⁹ любовной историей. К неореализму Базен относит и фильм Федерико Феллини «Дорога», поскольку, с его точки зрения, «фильм ничего не преобразует и ничего не истолковывает. Ни лиризм

¹³⁶ Ук. соч., с. 275-276.

¹³⁷ Ук. соч., с. 344.

¹³⁸ Ук. соч., с. 325.

¹³⁹ Ук. соч., с. 327.

изображения, ни лиризм монтажа не пытаются направить наше восприятие; я сказал бы даже, что этого не делает и режиссура, во всяком случае, никакая специфическая кинематографическая режиссура <...> нет ничего, чему бы он ни придал предварительно полноту бытия»¹⁴⁰.

Сходные с точкой зрения А. Базена мысли о сущности кино высказал в 1960-е годы немецкий исследователь Зигфрид Кракауэр. Итальянский неореализм не рассматривается ученым как особое направление в реализме, но характеризуется как «подлинно новая волна» в кинематографе¹⁴¹. Дело в том, что термин «реализм» по отношению к кино для Кракауэра синонимичен словосочетанию «подлинная кинематографичность» и понимается как изображение «физической реальности» (которая также именуется «материальным миром», «физическим бытием», «действительностью» или просто «природой») ради нее самой¹⁴² и зачастую напрямую связывается с документальностью¹⁴³. Кракауэр видит новизну итальянского неореализма в том, что все его поиски и достижения были именно кинематографическими, черпали развитие в области собственных средств кинематографа, а не в области живописи, театра, литературы и других видов искусства¹⁴⁴. Режиссеры неореализма, по мнению Кракауэра, одновременно точны и неточны: неточны «в том смысле, что они не устанавливают рациональной взаимосвязи между сюжетными элементами или единицами. Они не мыслят себе прямой линии; в их фильмах ничто как следует не подогнано»; точны в том смысле, что предметы изображения отобраны с непревзойденной точностью. «Поддается ли то, что они хотят нам сообщить, расшифровке? Любая попытка аллегорического

¹⁴⁰ Ук. соч., с. 329.

¹⁴¹ Кракауэр З. Природа фильма. Реабилитация физической реальности. М.: Искусство, 1974, с. 18.

¹⁴² Ук. соч., с. 20, 65, 77, 105, 155, 261, 266, 359, 371.

¹⁴³ К примеру, рассуждая о приеме разоблачения, киновед пишет: «А поскольку в этом случае [в случае задачи развенчания заблуждений зрителя — прим. А.Ю.] важна как раз их [сопоставлений — прим. А.С.] документальность, сопоставления этого типа бесспорно кинематографичны; фактически специфика системы выразительных средств кино проявляется в них так же непосредственно, как в отображении потока материальной жизни» (Кракауэр З. Природа фильма. Реабилитация физической реальности. М.: Искусство, 1974, с. 384).

¹⁴⁴ Кракауэр однако не учитывает то безусловное влияние, которое оказала на итальянский неореализм коммунистическая идеология: в послевоенные годы итальянская компартия была необычайно популярна, пользовалась огромной поддержкой народных масс и во многом определяла не только политический, но и общекультурный климат. Коммунистические взгляды, составной частью которых можно считать и доктрину соцреализма, оказали то или иное влияние на всех режиссеров и теоретиков итальянского неореализма, а в особенности оно заметно в творчестве членов подпольной Итальянской коммунистической партии — Марио Аликаты, Джузеппе Де Сантиса, Карло Лидзани, Лукино Висконти.

толкования таких идеограмм выхолостила бы их сущность. Они не ребусы, а, скорее, пропозиции. Выхваченные из жизни на ходу, они не только предлагают зрителю проникнуть в их скрытый смысл, но, пожалуй, еще упорнее настаивают на том, чтобы он сохранил их в своей памяти как незаменимые зрительные образы, какими они являются» (ср. рассуждения Базена о множественности смысла фильмов итальянского неореализма). Как заслугу отмечает Кракауэр и пристрастие неореалистов к изображению незначительных элементов повседневной жизни: «Может быть, в нашей ситуации мы способны получить доступ к неуловимой сущности жизни только через восприятие того, что кажется неважным?»¹⁴⁵.

Подводя итоги, основные черты итальянского неореализма, артикулированные его представителями и обнаруженные основными его теоретиками, можно сформулировать таким образом:

1. Приверженность к событиям текущего момента, с поразительной точностью передаваемый социальный контекст, «духовное родство с эпохой»¹⁴⁶.

2. Сценарий и характеры неразрывно связаны с социальной почвой.

3. Действительность рассматривается как цель, а не как средство: «прежде чем стать достойным осуждения, мир просто существует»¹⁴⁷.

4. Фильмы по духу своему «предреволюционны»; «все они явно или подспудно отвергают при помощи юмора, сатиры или поэзии ту социальную действительность, которая служит им материалом»¹⁴⁸.

5. Превращение самой действительности в зрелище, эстетика случайности, «онтологическая двойственность» и непредсказуемость действительности. «Эпизоды следуют друг за другом без причины или по крайней мере без драматургической необходимости»¹⁴⁹, то есть так, как подсказала сама жизнь.

6. «Самоустранение» режиссера. «Ни один жест, ни одно событие, ни один предмет не предопределены а priori идеологией режиссера»¹⁵⁰. Вещам предоставлена возможность существовать ради самих себя, вещи ценятся за особое

¹⁴⁵ Ук. соч., с. 21.

¹⁴⁶ Базен А. Что такое Кино? М.: Искусство, 1972, с. 256-257.

¹⁴⁷ Ук. соч., с. 257.

¹⁴⁸ Ук. соч., с. 257.

¹⁴⁹ Ук. соч., с. 326.

¹⁵⁰ Ук. соч., с. 288.

своеобразие, но при этом углубление знания о действительности выполняет важную социальную функцию, так как призвано пробудить в зрителе «социальное внимание»¹⁵¹ и заставить сделать самостоятельный вывод. Полный отказ от какой бы то ни было риторики.

7. Жизненная правда и многоплановость образов, гуманизм: никто из персонажей «не превращен в символ или вещь, что позволяло бы преспокойно их ненавидеть без необходимости предварительно преодолеть двойственность их человеческой сути»¹⁵². Внутренняя напряженность, живое, равнодушное, теплое отношение к изображаемым предметам.

8. Гносеологический оптимизм: неореализм «рассматривает действительность как единое целое, неделимое, но, разумеется, доступное пониманию»¹⁵³.

Французская «новая волна» также декларировала изображение живой жизни, импровизацию при съёмках, документальную манеру, «самоустранение» автора; такому режиссеру, как Аньес Варда, даже удалось приблизиться к осуществлению мечты Дзаваттини о показе 90 непрерывных минут из жизни одного человека в фильме «Клео: от 17 до 19». Однако на деле кино «новой волны» полностью потеряло социальную почву под ногами, уйдя в отстраненную эстетизацию мельчайших нюансов психологической жизни персонажей, в излишнюю литературность (как результат установки на технику «камеры-пера»), что в конечном итоге привело не к новому шагу в исследовании реальности, а к субъективно-идеалистическому выводу о невозможности познания внутреннего мира другого и абсурдности окружающей человека действительности.

Как о неудавшейся попытке в деле «спасения» кинематографа о французской «новой волне» упоминают режиссеры Ларс фон Триер и Томас Винтерберг «от имени» нового объединения «Догма 95» (созданного в 1995 году) в так называемом Манифесте «Догмы 95». Режиссеры небезосновательно упрекают «новую волну» в чрезмерном увлечении концепцией авторства. «Буржуазность» — ярлык, который

¹⁵¹ Дзаваттини Ч. Умберто Д. От сюжета к фильму: Перевод с итальянского Г. Богемского. М.: «Искусство», 1960, с. 22.

¹⁵² Ук. соч., с. 258.

¹⁵³ Ук. соч., с. 341.

группа Триера так любила использовать, достался и «новой волне». Указанный манифест носит откровенно эпатажный характер, начиная с заявления, что «кино умерло и взывало к воскресению»¹⁵⁴, и заканчивая радикальным отказом от авторства, вылившегося в один из пунктов «обета целомудрия» (второго программного документа «Догмы», списка требований, которым должен соответствовать каждый фильм, который хочет принять участие в «акции спасения» кино): «Имя режиссёра не должно фигурировать в титрах. Отныне клянусь в качестве режиссёра воздерживаться от проявлений личного вкуса!»¹⁵⁵. С появлением цифровых видеокамер в массовой продаже автором фильма может стать любой человек, утверждается в манифесте; с другой стороны, в профессиональном кинематографе развитие технических средств позволяет внушить зрителю любую иллюзию, а кино, по мнению авторов манифеста, — «это не иллюзия!»¹⁵⁶. Из этих предпосылок рождается вывод о необходимости снимать в «любительской» манере — отрицание реквизита и декораций, «мнимого действия», наложения звука, оптических эффектов и фильтров, запрет на действие, происходящие в другую эпоху или в другой стране, требование использования исключительно ручной камеры и т.д. Требования съёмок на натуре, исключение эффектных придуманных сцен, опять же, установка на самоустранение режиссера (однако, не только в области идеологии, но и в области вкуса) напоминают об итальянском неореализме. Однако жесткие формальные ограничения, сформулированные абстрактно, без связи с содержанием, которое, на наш взгляд, только и может диктовать форму, привели обладателей сертификатов «Догмы» к увлечению чисто формальными задачами.

Проект «Догма 95» прожил не долго, в 2000-х годах никто, кроме Триера,

¹⁵⁴ Цыркун Н. Догма 95 // Искусство Кино. 1998. № 12 [Электронный ресурс] — URL: <http://kinoart.ru/archive/1998/12/n12-article10> (дата обращения 12.06.2014).

¹⁵⁵ Этот тезис неожиданно перекликается с фразой Де Сантиса из «Письма к Гуидо Аристарко»: «Мне и правда порой хотелось бы жить во времена, когда все произведения искусства не носили бы авторского имени, а были вроде тех многочисленных рукописей, которые находят в бутылке на дне морском. Блаженны не имеющие имени во все времена!» (Кино Италии: Неореализм: Пер. с итал. / Сост., вступ. ст. и комм. Г. Д. Богемского. — М.: Искусство, 1989, с. 284).

¹⁵⁶ Данный тезис перекликается с аргументами Базена в пользу исчерпанности монтажа. Цыркун Н. Догма 95 // Искусство Кино. 1998. № 12 [Электронный ресурс] — URL: <http://kinoart.ru/archive/1998/12/n12-article10> (дата обращения 12.06.2014).

«для которого эта манера органична»¹⁵⁷, уже не соблюдал каноны «Догмы». Слишком жесткие эпатажные ограничения не могли стать началом действительно живого процесса в искусстве. Однако это явление показательно с точки зрения демонстрации усталости общества от бегства от реальности, от голливудских и «авторских» умозрительных конструктов, демонстрации потребности в возвращении к объективной изобразительности в кино, в сюжетах, взятых из реальной современной жизни, в социальности искусства. Андрей Плахов утверждает, что «одна «Догма» ничего бы не решила. Похожие процессы стали происходить сами по себе, например, во французском кино, которое традиционно (я имею в виду «первый эшелон» режиссеров) было склонно к несколько холодному и отстраненному эстетизму, в последнее время повернулось к грубому реализму, я бы даже сказал, соцреализму»¹⁵⁸.

Прямые отголоски манифеста «Догмы-95» прозвучали в театральном искусстве, как западном, так и российском. В 2000-м году представитель «новой драмы» А. Люга в статье «Догма литовской драмы» в журнале «Дикая утка. Вестник новой драмы» (Вып. 1. М., 2000) сформулировал тезисы, являющиеся, по сути дела, переложением манифеста Триера для театра: «1. «Пьеса должна создаваться, опираясь только на личный опыт». 2. «В пьесе самое главное — это действие». 3. «Действие пьесы должно развиваться в хорошо знакомой автору реальности». 4. «Персонажи пьесы должны быть хорошо знакомы автору». 5. «Пьеса должна играть там, где происходит все действие». 6. «Лица, играющие пьесу, должны быть лично близкими им персонажами»... 9. «Для разыгрывания пьесы должны использоваться только вещи, найденные на месте, или принесенный из дома реквизит». 10. «Авторы пьесы и спектакля работают, не требуя зарплаты, но не должны отказываться от им предоставляемой материальной помощи»¹⁵⁹. На российской почве отголоски «Догмы» проявились в проекте «ТЕАТР.DOC» (или

¹⁵⁷ Кузьмина Л. К истории «Догмы-95»: ретро с амбициями новой волны // Киноведческие записки. 2004. № 66. С. 297-328 [Электронный ресурс] — URL: <http://www.kinozapiski.ru/ru/article/sendvalues/71/> (дата обращения 11.01.2014).

¹⁵⁸ Плахов А. Европейское кино: новый реализм // Вестник Европы. 2001. №2 [Электронный ресурс] — URL: <http://magazines.russ.ru/vestnik/2001/2/pl.html> (дата обращения 12.06.2014).

¹⁵⁹ Цит. по: Четина Е. Драма и театр 2000-х годов: Проблемы и стратегии развития // Свободная мысль. 2009. № 3 (1598), с. 82.

«Документальный театр»)¹⁶⁰. Эстетические принципы, обязательные для творческих групп, постановки которых принимает данный театр, прописаны в «Манифесте «ТЕАТРА.DOC»¹⁶¹. В них есть совпадения с положениями Шаргунова и Сенчина. Так, авторы проекта требуют «отражать острые конфликты современного общества», им важна «социальная значимость произведения»; «ТЕАТРА.DOC» «исследует пограничные зоны человеческого существования» (ср. экзистенциальную проблематику у Шаргунова), им интересен «новый взгляд на привычные явления» (ср. принцип «новизны» Шаргунова), важна «простота и ясность высказывания» (ясность и лаконичность у Шаргунова). Запреты и ограничения, налагаемые на театрального режиссера, отсылают к «Догме»: «громоздкие декорации исключены», «музыка «от театра» исключена», «режиссерские «метафоры» исключены», «актеры играют без грима, если использование грима не является отличительной чертой или частью профессии персонажа» и др. Триер ввел ограничения для того, чтобы как можно меньше воздействовать на зрителя, не внушать ему никаких иллюзий, проект же «Документальный театр» стремится оказывать на зрителя очень мощное эмоциональное воздействие, используя для этого документальный материал, потому что в таком случае воздействие интенсивнее (ср. точку зрения Сенчина, который по той же причине требует от писателей исключать вымысел, языковые игры и гротеск, чтобы не «защищаться» формой от содержания).

Заканчивая разговор о неореализме в кинематографе, обратимся к статье кинорежиссера Вадима Абдрашитова «Неореализм вернет зрителей в зал», вышедшей в журнале «Искусство кино» в 1993 году. В большей степени, впрочем, она посвящена не столько неореализму, сколько жанру мелодрамы, которая, по мнению Абдрашитова, дала толчок к развитию итальянского кино («из нее «произросли» Висконти и Пазолини»¹⁶²) и которая может спасти российское кино начала 90-х («Мелодрама всегда и спасет»¹⁶³). В современном ему кино режиссер

¹⁶⁰ www.teatrdoc.ru

¹⁶¹ Манифест проекта цит. по Болотян И. О драме в современном театре: verbatim // «Вопросы литературы» 2004. №5 [Электронный ресурс] — URL: <http://magazines.russ.ru/voplit/2004/5/bolo2.html> (дата обращения 12.04.2014).

¹⁶² Абдрашитов В. Неореализм вернет зрителей в зал // Искусство кино. 1993. №9, с. 77.

¹⁶³ Ук. соч., с. 78.

наблюдает «поток серости на экране»¹⁶⁴. Зрители, считает он, устали от героев-аутсайдеров, с одной стороны (рэкетеры, кооператоры, зэки и проститутки), и сыщиков и тюремщиков — с другой. «Если кино демократизируется и в фокус попадут реальные люди с их заботами, проблемами, любовью и если эти картины будут нести потенциал надежды — это и будет тот кинематограф, который вернет зрителей в зал»¹⁶⁵. Но чтобы мелодрама стала явлением неореализма, нужна важная составляющая: «Мои надежды на кино, на отечественный «неореализм» связаны с тем, что какая-то объединяющая идея все-таки появится. Без идеи общество жить не может»¹⁶⁶. Причем идею, считает Абдрашитов, должна дать не власть («культура всегда находится в оппозиции к власти»¹⁶⁷), но сама действительность в ее повседневном течении («идеи приходят снизу»¹⁶⁸).

При рассмотрении вопроса о том, подходит ли какое-либо из охарактеризованных нами кинематографическое явление под общее определение «нового реализма», данное нами в начале данной главы, не стоит брать в расчет чисто эстетические достоинства объекта исследования. Одним из признаков «нового реализма» мы назвали полемическую заостренность, приводящую к чрезмерному вниманию к какой-либо составляющей художественного творчества, вызванному тем, что в отвергаемой эстетике значение этой составляющей в крайней степени принижалось. В случае с итальянским неореализмом такой гипертрофированной составляющей стала «жизненная правда»: создаваясь в ситуации отталкивания от прежней и современной кинематографической практики, его деятели полемически (на фоне тотальной лжи сначала фашистских «фильмов белых телефонов», потом голливудской кинопродукции) преувеличивали необходимость документализма в кино.

1.3 Понятие новый реализм/неореализм в литературе

¹⁶⁴ Ук. соч., с. 75.

¹⁶⁵ Ук. соч., с. 76.

¹⁶⁶ Ук. соч., с. 78.

¹⁶⁷ Ук. соч., с. 78.

¹⁶⁸ Ук. соч., с. 78.

постперестроечного периода

О судьбе термина «неореализм»/«новый реализм» в постперестроечное время стоит поговорить отдельно. Во Введении мы уже приводили примеры терминологической путаницы вокруг понятия «новый реализм» в современной критике и науке, связанной с тем, что термин этот используется для наименования нескольких совершенно отличных друг от друга явлений. На наш взгляд, имеет место многозначность термина, которая для исследователей стала ошибочным основанием для объединения самих явлений, этим термином обозначаемых (как вследствие самонаименования творческих групп, так и по воле критиков). Подробное рассмотрение иных явлений в постсоветской литературе, кроме обозначенного объекта исследования, именуемых словосочетанием «новый реализм», не входит в задачи данной работы. Однако краткий экскурс все же необходим.

Марина Адамович в статье «Соблазненные смертью» пишет: «...в общей игре участвуют и литературные имена, которые к собственно постмодернистским можно отнести с большой натяжкой — и лишь постольку, поскольку они оказались захвачены дежурными мифологемами постмодерна, но «игру» повели иначе. К прозаикам такого рода относится, скажем, Андрей Дмитриев. (Можно было бы и здесь говорить о постпостмодернизме, но опасаясь смешения понятий — ибо постмодернизм внутри собственной эстетики тоже развивается и приносит плоды своего «пост-», — я предпочитаю уже высказанное кем-то дежурное название «неореализм»)»¹⁶⁹. Таким образом, термин «неореализм» здесь выступает применимым к любому явлению в литературе, которое выламывается из постмодернистского канона, но тоже относится к игровой, мифотворческой литературе. В таком дискурсе в неореализме не остается ничего от реализма традиционного, но наблюдается отличие от постмодернизма: если последний опирается на речь — «культуру, в которой план выражения и план содержания

¹⁶⁹ Адамович М. Соблазненные смертью. Мифотворчество в прозе 90-х: Юрий Мамлеев, Милорад Павич, Виктор Пелевин, Андрей Дмитриев // Континент. 2002. № 4 (114). С. 405-419 [Электронный ресурс] — URL: <http://magazines.russ.ru/continent/2002/114/adam.html> (дата обращения 12.06.2014), с. 408.

принципиально разорваны»¹⁷⁰, то «неореализм» сохраняет «власть Слова» — «Слова значимого, понятийного, образного — отражения реальности»¹⁷¹, а значит, сохраняет «ортодоксальную полноту материального мира как Божьего творения» и «реальность в художественном пространстве, убедительность того самого, «третьего измерения»¹⁷². Таким образом, в понимании Адамович, неореализм — это метод, который отражает вневременную реальность русской (а на деле речь идет исключительно о православной) культуры, и его употребление не ограничено узким кругом писателей.

В других случаях словосочетание «новый реализм» употребляется именно для обозначения принадлежности писателя к определенной группировке — группе Павла Басинского или группе Сергея Казначеева.

Павел Басинский, которого В. Бондаренко, С. Чупринин и другие критики считают лидером одного из движений, именованных «новый реализм», в действительности такого понятия не использовал. «Мне уже надоело объяснять своим оппонентам, что я никогда не провозглашал «нового реализма» как современной литературной школы. Больше того, подобная идея мне кажется неумной и удивительно старомодной, заплесневевшей еще в начале века в горьковском «Знании». Вообще реализм как школа и направление (то есть как сегмент общей картины словесности) — это прежде всего сдача позиций нежизненному искусству, которое немедленно с радостью сожрет все остальное. Надо быть ортодоксами до конца, а не выпрашивать себе «кусочка». Между тем однажды в «Независимой газете» появилась статья С. Казначеева, который обвинил меня в краже (!) его (!) идеи «нового реализма». Лучше бы я украл у него старый носовой платок. Казначеев может не беспокоиться и властвовать в «новом реализме» нераздельно»¹⁷³. Басинский пользовался термином «русский реализм» и понимал под ним примерно то, что принято, вслед за Достоевским, называть «реализмом в высшем смысле»: «В основании русского реализма мы находим принцип не столько поэтический, сколько онтологический, и он заключается в

¹⁷⁰ Ук. соч., с. 419.

¹⁷¹ Ук. соч., с. 419.

¹⁷² Ук. соч., с. 419.

¹⁷³ Басинский П. Как сердцу высказать себя? // Новый мир. 2000. №4, с. 192.

доверии писателя к Божьему миру как творению. Отсюда вытекает и поэтический принцип: если художник-реалист верит в мир как творение, как высший замысел, он естественным образом стремится не исказить его собственным художественным произволом, не «выдумывать», но ясно и благородно отражать этот замысел, понимая, что он стоит гораздо больше любых из его произведений»¹⁷⁴. «Реализм знает о замысле мира, чувствует его и берет на себя добровольное страдание правдивости: лепить не по собственной воле, но «по образу и подобию». Реалист обречен выжидать, пока «тайна» мира, «сердце» мира, «душа» мира не проступят *сами* в его писаниях, пока слова и сочетания их не озарятся *сами* внутренним светом, а если этого нет — игра проиграна и ничто ее не спасет»¹⁷⁵.

Соратник Басинского Олег Павлов предлагает требование «достоверности» в произведениях реализма, заключающееся в «изображении действительности в ее реальных формах» (это, считает писатель, частный случай) заменить на требование подлинности: «Житийные чудеса, описанные Аввакумом или Епифанием, не достоверны, но подлинны, таковыми эти видения и прозрения делает сила веры пустозерских страдальцев — не летописцев раскола, а пронзительнейшего дара писателей»¹⁷⁶. Реализма в плане изображения собственно реальности в русском искусстве «не было», утверждает Павлов, но «есть «метафизика» Пушкина, «действительное» Достоевского, «дух истины» Толстого, «вещество существования» Платонова — есть некая высвобожденная энергетическая сила!»¹⁷⁷. Такие рассуждения приводят к определению реализма, продолжающему рассуждения Басинского: «И если есть реализм, то это есть наша вера. Силой веры нереальное, запредельное превращается как раз в реальное и близкое, а косноязычие превращается тогда в совершенство, искренность — в мастерство»¹⁷⁸.

В этом ключе понимания реализма Казначеев не противоречит тезисам группы Басинского: «Принципиальное отличие между художественными школами и стилями состоит в отношении к Богу, миру и человеку. Этот аспект определяет и

¹⁷⁴ Басинский П. Что такое русский реализм? // Литературная учеба. 1995. Кн. 2/3, с. 157.

¹⁷⁵ Басинский П. Возвращение: Полемические заметки о реализме и модернизме // «Новый Мир». 1993. №11, с. 237-238, курсив Басинского.

¹⁷⁶ Павлов О. Метафизика русской прозы // Октябрь. 1998. № 1, с. 180.

¹⁷⁷ Ук. соч., с. 180.

¹⁷⁸ Ук. соч., с. 183.

соотношение постмодернизма и нового реализма»¹⁷⁹, — пишет Казначеев.

Как мы уже отмечали, схожим образом определяет реализм Карен Степанян. Приведем еще одну цитату для уяснения сходства его трактовки с позицией Басинского: «*Подлинный* же реалист, на мой взгляд, умеет увидеть то, что идеал (Рай, Царство Божие) всегда есть, существует в нашей жизни, надо только постичь его и суметь художественно воплотить в своем создании»¹⁸⁰ [курсив мой, — А.С.] Вторит ему и Капитолина Кокшенева: «Только реальность, которую писатель понимает как предстоящую перед вечностью, пред взором Божиим, — только такая реальность в русской литературе является нормой, воспринимается как правильная и правдивая, дает простор и силу»¹⁸¹. Такое определение позволено писателю, но не литературоведу, поскольку основано на вере и на пресуппозиции «кто не разделяет мою веру, тот не реалист». На наш взгляд, то, что автор изображает мир, лишенный Бога, далеко не значит, что он изображает только внешнюю сторону действительности и человеческой личности. Напротив, вполне возможно, что он, как «подлинный» реалист, изображает мир во всем его объеме и целостности с нюансами связей, закономерностей, взаимопроникновения сфер реальности, просто в его понимании ни на одном уровне реальности и бытия человека нет Бога.

Отметим еще одну попытку обогатить реализм «божественным глаголом», совершенную Леонидом Шимко в книге «Раб чар рун», написанную как программная книга «геосимволизма». Об интересующих нас представителях нового реализма (Роман Сенчин, Сергей Шаргунов, Захар Прилепин, Илья Кочергин, Герман Садулаев) он говорит: «Они ведь ярые атеисты. Они не верят в основу двух Первичных Идей [под которыми Шимко подразумевает Душу и Бога, — прим. А.С.]»¹⁸². Это утверждение противоречит истине — из всех перечисленных авторов с точки зрения атеизма можно рассматривать только творчество Романа Сенчина. Сложен этот вопрос для Шаргунова. Для остальных

¹⁷⁹ Казначеев С.М. Новый реализм: очередное возрождение метода // Гуманитарный вектор. 2011. №4 (28). С. 91-95 [Электронный ресурс] — URL: <http://zabvektor.ru/home/archive?id=6&locale=ru> (дата обращения 12.06.2014), с. 94.

¹⁸⁰ Степанян К.А. Явление и диалог в романах Ф.М. Достоевского. СПб.: Крига, 2010, с. 12.

¹⁸¹ Кокшенева К. Все та же любовь... Проза молодых: мифы и реальность // Наш современник. 2002. №7 [Электронный ресурс] — URL: <http://www.nash-sovremennik.ru/p.php?y=2002&n=7&id=12> (дата обращения 12.06.2014).

¹⁸² Шимко Л. РАБ ЧАР РУН: Роман, пьеса, эссе. М., Вест-Консалтинг, 2012, с. 252.

Душа и Бог — априорные ценности, которым они — осознанно или неосознанно — стремятся вернуть жизненную силу после разрушительной работы постмодернизма. Сам Шимко, отождествляя реализм с материализмом («отрицанием Души и Бога»¹⁸³), предлагает обогащать его идеализмом, понимаемым как «поиски и утверждение Богоприсутствия в русском человеке»¹⁸⁴.

Сергей Казначеев, в отличие от Басинского, употребляет именно словосочетание «новый реализм» и ревностно относится к попыткам других авторов переосмыслить это понятие. Термин почти случаен, и смысл его в том, что «бесспорно одно: каждой стадии культуры соответствует «свой» реализм»¹⁸⁵. В ряду других литераторов Казначеев вошел в так называемое «Творческое объединение московских прозаиков» и на его базе выступил одним из организаторов трех конференций, посвященных проблемам нового реализма, первая из которых состоялась в 24 марта 1997 года в Московской писательской организации. В докладе, сделанном на одной из этих конференций, он утверждает: «Реализм стал иным, не таким, как прежде, *новым*»¹⁸⁶ [курсив Казначеева, — А.С.], однако «глобальная тенденция мировой культуры, сохраняла внутренний стержень»¹⁸⁷. Говоря о новом реализме, Казначеев проводит сравнение с «деревенской» прозой, которая олицетворяет для него традиционный реализм. Общий «внутренний стержень», позволяющий связать «традиционный» и «новый» реализм, заключен в «сочувственном отношении к человеку, уважению его как личности»¹⁸⁸. Различий между ними Казначеев видит больше, причем рассматривает их как следствие «идеологических, мировоззренческих мутаций, произошедших в душе литератора»¹⁸⁹:

1. В мироощущении современного писателя, работающего в русле реализма, нет цельности, присущей произведениям «деревенской» прозы.

¹⁸³ Ук. соч., с. 248.

¹⁸⁴ Ук. соч., с. 253.

¹⁸⁵ Казначеев С.М. Проза: между Болконским и Обломовым // Литературная Россия. 2000. № 4 [Электронный ресурс] — URL: <http://www.litrossia.ru/archive/21/criticism/421.php> (дата обращения 12.06.2014).

¹⁸⁶ Казначеев С.М. Новый реализм: очередное возрождение метода [Электронный ресурс] // Гуманитарный вектор. 2011. №4 (28). С. 91-95. — URL: <http://zabvektor.ru/home/archive?id=6&locale=ru> (дата обращения 12.06.2014), с. 92.

¹⁸⁷ Ук. соч., с. 92.

¹⁸⁸ Ук. соч., с. 93.

¹⁸⁹ Ук. соч., с. 93.

2. В реализме прошлых лет героев «согревала надежда на будущее», у сегодняшнего героя «беспокойная, мятущаяся душа современного русского человека». Нынешний герой лишен шанса на будущее, «что привносит в звучание новейшей прозы эсхатологический, экзистенциальный оттенок»¹⁹⁰.

3. Нынешний писатель-реалист обычно не обозначает никакой дистанции между собой, героями, а также читателями. Отношения между ними строятся по горизонтали.

4. Жанры размытые, диффузные, где беллетристическое начало причудливо соединяется с автобиографизмом, эссеистикой и публицистикой. Читая современную прозу, трудно отделить выдумку и фантазию от реальных событий, чётко идентифицировать жанр произведения. Это обусловило и появление смешанной фигуры автора-героя-повествователя, который почти не отличим от личности самого писателя.

Реализму противостоит в культуре «не-реализм»¹⁹¹, который представляет собой «ложь — сознательное именование того, чего *нет*»¹⁹² [курсив Казначеева, — А.С.] «Позиционирование реализма состоит не только в философском фундаменте мировоззрения и последовательном стремлении к правде жизни, но и в нравственном императиве, заключающемся в уважении действительности и преклонении художника перед жизнью как таковой, как перед высшей Идеей, манифестирующей в нашей жизни, перед человеком, являющимся средоточием тайны бытия, сконцентрированной в одной личности»¹⁹³.

Несмотря на совпадения в основополагающих рассуждениях, результаты писателей из «групп» Басинского и Казначеева совершенно различны в силу разного отношения к формальной стороне художественного творчества, точнее, к той грани, которая пролегает между «подлинностью без достоверности», с одной стороны, и «искажением мира», «выдумыванием», «самовыражением» — с другой. У соратников Казначеева, несмотря на теоретические высказывания лидера, эта граница зыбка и подвижна, что и дало основания Бондаренко называть эту группу

¹⁹⁰ Ук. соч., с. 92.

¹⁹¹ Ук. соч., с. 94.

¹⁹² Ук. соч., с. 94.

¹⁹³ Ук. соч., с. 94.

писателей «игровым реализмом». Басинский отвергает инструментарий других методов как заведомо искажающий реальность и горячо предостерегает от попыток «скрестить» реализм с модернизмом/постмодернизмом, а Казначеев не видит в этом «техническом»¹⁹⁴ моменте опасности для «стержня»: «Формула Р. Гароди о реализме без берегов кажется заслуживающей внимания»¹⁹⁵. В осуществлении своей сверхзадачи писатель-реалист пользуется любым из средств популярных авторов литературного авангарда: соотнесение оригинального текста с пластами мировой культуры, обращение к скрытым цитатам, аллюзиям и реминисценциям, лингвистические игры и эксперименты, ироническое и саркастическое переосмысление произведений минувших эпох, в том числе и классических»¹⁹⁶.

Ни у одной из этих двух групп не получилось стать широким литературным движением, втягивающим в свою орбиту молодых авторов. «Двадцатилетние», которые пришли за ними, не были с ними в отношениях преемственности, но говорить, что они их не читали и не знали об их существовании, как делают некоторые критики, безусловно, нельзя. Шаргунов, Сенчин, Прилепин и другие представители рассматриваемого нами течения учитывали опыт последователей Басинского и Казначеева. Прилепин обращается к их истории главным образом затем, чтобы не повторять их ошибок в сфере поведения в литературной среде. «Внятной истории у новых реалистов в девяностые не случилось: они так и остались на периферии читательского внимания. Почему? Те новые реалисты, будучи чуждыми хоть левому, хоть правому радикализму, отбились от патриотического лагеря, объединившегося вокруг журналов «Наш современник», «Москва» и газеты «Завтра», но так и не прибились толком к «Новому миру», «Знамени» и «Новой газете», куда их хотя и допускали, но далеко не в качестве фаворитов. Больно бородатые. Да и время было не самое подходящее для

¹⁹⁴ Ук. соч., с. 94.

¹⁹⁵ Роже Гароди в работе «О реализме без берегов» доказывал мысль о том, что нельзя сформулировать критерии реализма безотносительно к исторической ситуации, в которой создаются произведения искусства. Исходя из этого автор концепции полагал, что модернизм отличается от традиционного реализма лишь оформлением художественной мысли, при этом также занимаясь исследованием реальной действительности (см. Гароди Р. О реализме без берегов: пер. с фр. Москва: Прогресс, 1966. 203 с.)

¹⁹⁶ Казначеев С.М. Новый реализм: очередное возрождение метода // Гуманитарный вектор. 2011. №4 (28) [Электронный ресурс] — URL: <http://zabvektor.ru/home/archive?id=6&locale=ru> (дата обращения 12.06.2014), с. 94.

критического реализма. Время больших мыльных надежд»¹⁹⁷. При этом в эстетическом же плане Прилепину близки некоторые представители круга Басинского – Алексей Варламов, Светлана Василенко и, в особенности, Михаил Тарковский. Роман Сенчин в своих статьях неоднократно упоминал Казначеева, приписывая ему авторство словосочетания «новый реализм» применительно к новейшей литературе.

Мы принимаем термин «новый реализм» в отношении изучаемого нами явления. Он не выступает в качестве сущностного определения свойств круга литературных произведений нулевых годов и не претендует на это. «Особенность реализма состоит в том, что на каждой стадии развития человечества он как бы реинкарнируется, возрождаясь в новом облики. <...> Термин, как правило, подбирают задним числом, а поначалу реализм попросту именуют новым», — справедливо пишет в этой связи Сергей Казначеев¹⁹⁸. Называя реализм «новым», мы говорим только, что в интересующий нас период реализм возродился после долгих лет нахождения на периферии литературного процесса, поэтому на данном этапе развития в нем неизбежны черты переходного характера.

¹⁹⁷ Прилепин З. Клинический реализм в поисках идентификации / Книжочёт: пособие по новейшей литературе с лирическими и саркастическими отступлениями. М.: Астрель, 2012, с. 208. Про попытку разрушения идеологических и культурных оппозиций «сорокалетними» более подробно рассказано в статье Алексея Варламова «Антилохер» (Варламов А. Антилохер: История одной премии // Октябрь. 1997. № 12 [Электронный ресурс] — URL: <http://magazines.russ.ru/october/1997/12/varlamov.html> (дата обращения 12.06.2014), где писатель, позиционирующий себя как сторонник реалистической эстетики, рассказал свою литературную историю: на самом-то деле он чувствовал себя — эстетически и этически — гораздо ближе к почвенникам, нежели к либералам: но почвенники его за своего не признали, а чужие (и чуждые) либералы печатали и даже премировали.

¹⁹⁸ Казначеев С. Краткая история вопроса о новом реализме (Не могу смолчать) [Электронный ресурс] // Российский писатель, материалы международной научно-практической конференции «Итоги литературного года – итоги десятилетия: язык – литература – общество» 21 апреля 2010 года. — URL: <http://www.rospisatel.ru/konferenzija/kaznatsheev.htm> (дата обращения 12.06.2014).

ГЛАВА II. Понятие о новом реализме 2000-х годов в статьях и высказываниях его основных представителей

Захар Прилепин прав, высказывая в статье «Клинический реализм в поисках идентификации» мысль о том, что «новый реализм» в таком виде, в каком он предстал перед нами в 2001 году, не мог явиться в ситуации 1990-х. Появлению движения «нового реализма» в литературе начала XXI в. способствовал ряд факторов, как социальных, так и внутрилитературных. Приведем те, которые представляются нам наиболее существенными.

Социальные факторы:

1. Ситуация слома исторических эпох предельно актуализировала поколенческий вопрос. В общественной мысли конца 1990-х — начале «нулевых» годов часто можно встретить пафосные заявления о вступлении на общественную арену принципиально нового поколения: в период взрослости вступили дети, родившиеся на закате советской власти, в 70-х — 80-х годах прошлого века.

Для иллюстрации того, что общественная элита осознавала важность этого обстоятельства, приведем, к примеру, первый номер журнала «Вестник Европы», который начал выпускаться в «новой России» с февраля 2001 года. В статье с многоговорящим названием «Программка «Вестника Европы» XXI века» учредители журнала Егор Гайдар, Екатерина Гениева и Виктор Ярошенко пишут: «Решать историческую судьбу огромной страны выпадет новому поколению, родившемуся уже в эпоху перемен, которое строит (и имеет уже) свою шкалу ценностей»¹⁹⁹.

Именно это поколение становится принципиально «новым» в общественной жизни России потому, что ему суждено было стать первым поколением, воспитанным не в советской, а в новой политической парадигме. Тем молодым людям, которые в «нулевых» годах относились к поколению «двадцатилетних», не довелось побывать членом комсомола. Если предыдущее поколение в своей жизни

¹⁹⁹ Гениева Е., Гайдар Е., Ярошенко В. Программка «Вестника Европы XXI века // Вестник Европы. 2001. №1 [Электронный ресурс] — URL: <http://magazines.russ.ru/vestnik/2001/1/gen.html> (дата обращения 12.06.2014).

могло опираться на определённую идеологическую платформу, советская власть когда-то воспринималась ими как нечто незыблемое, а ее крушение — как крушение всех основ, то новое поколение не успело воспринять советское мироустройство как родную реальность, для него ситуацией формирования личности стал идеологический хаос 1990-х годов.

Роман Сенчин и Захар Прилепин по возрасту относятся, вроде бы, к предыдущему поколению, но восприятие жизни не детерминировано у них стереотипами советской эпохи. Правда, советский «бэкграунд» у них в той или иной степени ощутим. Так, если Шаргунов воспринимает поколенческую особенность как безграничную свободу возможностей, как веру в новое великое будущее, которое доступно только поколению, не нагруженному прошлым, то герой Сенчина «вышел в жизнь уже как бы заранее придавленный»²⁰⁰ и не способный к созиданию. Кроме того, в отличие от героя поколения «сорокалетних», герой 2000-х город не способен отразить свое внутреннее состояние, потому что «перелом» пришелся у него «на самую юность»²⁰¹.

А.Ю. Мережинская в статье «Поколение 90-х» и «двадцатилетние»: Типологические черты литературного направления» возражает исследователям, которые видят в творчестве молодых лишь претензию к старшим поколениям, «поколенческий шовинизм» и «эйджизм». По мнению исследовательницы, тексты 1990-х — 2000-х годов объединяет общая идеология, которая заключается в «осмыслении переходного состояния культуры и социума, изображение рубежного сознания, мировосприятия личности, сформированной ситуацией глобального обрушения мировоззренческих, ценностных, идеологических ориентиров, находящейся в состоянии переоценки новых, стремящейся к поиску устойчивых основ бытия»²⁰².

2. Политическая ситуация в стране. Первые годы нового тысячелетия для

²⁰⁰ Ремизова М. К вопросу о классовом антагонизме // Новый мир. 2002. №2 [Электронный ресурс] — URL: http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2002/2/rem.html (дата обращения 12.06.2014).

²⁰¹ Ук. соч.

²⁰² Мережинская А.Ю. «Поколение 90-х» и «двадцатилетние». Типологические черты литературного направления. Статья первая // Русская литература. Исследования: Сб. науч. трудов. Вып. 13. Киев: «СПД Карпук С.В.», 2009. С. 262-283 [Электронный ресурс] — URL: <http://dspace.nbuv.gov.ua/bitstream/handle/123456789/31044/21-Merezhinskaya.pdf?sequence=1> (дата обращения 14.08.2013), с. 269.

России стали началом пребывания у власти Владимира Путина. Энтузиазм, с которым Путин был встречен, свидетельствовал о том, что общество устало от хаоса, неразберихи в экономике и беззакония, а политтехнологи нашли удачный образ (офицер КГБ), эксплуатирующий такие концепты, как «сильная рука», «пришел дать стабильность». Заговорили о национальной идее. Игра Кремля на псевдоимперской идеологии еще сильнее актуализировала тоску по объединяющим идеям.

«Стабильность» воцарилась, впрочем, только в сообщениях официальных СМИ: в реальности против лидеров народного протеста продолжали применяться репрессивные меры, а инструментарий информационной войны, ведущейся властными структурами, безраздельно владеющими телевидением, позволил внушить большинству граждан страны мысль об отсутствии политической оппозиции в России (если информации о людях, выходящих на улицы для отстаивания своей гражданской позиции, все-таки попадала в выпуски теленовостей, она существенно искажалась и деформировалась). Поэтому для писателей, мыслящих в реалистическом ключе, важным стало обращение к реальным общественно-политическим событиям текущего момента.

Значимым событием не только для общественной, но и для литературной жизни стал арест Эдуарда Лимонова 7 апреля 2001 года по обвинению в терроризме, организации незаконных вооруженных формирований, приобретении оружия и призывах к свержению государственного строя. «Первым человеком, осужденным в России за экстремизм, может стать известный писатель», — говорилось в репортаже телеканала РТР. Этот факт вызвал активный отклик в писательской среде, многие представители которой усмотрели в преследовании Лимонова попрание демократических ценностей. С другой стороны, эта ситуация закономерно вызвала интерес к творчеству Лимонова и, как следствие, к лимоновскому типу реалистического письма²⁰³.

Сергей Шаргунов, получив в 2001 году премию «Дебют» за повесть «Малыш

²⁰³ Подробнее о лимоновской традиции в прозе молодых писателей, в том числе новых реалистов, а также об отношениях между новой литературой и Национал-Большевистской Партией см. статью: Чанцев А. Эстетический фашизм: Смерть, революция и теория будущего у Ю. Мисимы и Э. Лимонова // Вопросы литературы. 2005. № 6 [Электронный ресурс] — URL: <http://magazines.russ.ru/voplit/2005/6/ch1.html> (дата обращения 12.06.2014).

наказан», во время церемонии вручения премии объявил, что передает ее Эдуарду Лимонову на оплату адвокатов, хотя всегда подчеркивал, что не является «лимоновцем». Отмежевываясь от Лимонова, Шаргунов имеет в виду политическую позицию, но в литературе генеалогию и самого себя, и своего поколения в целом он видит именно в прозе Лимонова: «Конечно, значительная часть новых авторов вышла из лимоновской шинели. Романтический автобиографизм, грубость фактуры, опыт гулянок, влюбленностей, участия в войне или в драках — все это обильно повалило в литературу, и эта тенденция сохраняется: теперь, спустя годы, с похожей прозой приходят те, кому в нулевых было всего десять лет»²⁰⁴.

Деятельность Национал-Большевистской Партии (запрещена в 2003 году) на тот момент была довольно значима, причем не столько как политический проект, сколько как проект эстетический, привлекающий, с одной стороны, нон-конформистски настроенную творческую интеллигенцию, с другой — маргинальную молодежь, соблазненную перспективой превратить свою индивидуальную судьбу в арт-проект по образу и подобию «вождя» Эдуарда Лимонова. «Е...л я ваш мир, где мне нет места — думал я с отчаяньем. Если не могу разрушить его, то хотя бы красиво сдохну в попытке сделать это, вместе с другими, такими же как и я...»²⁰⁵ — эта цитата из первого романа Эдуарда Лимонова емко характеризует мировоззрение национал-большевика.

В 2012 году вышел сборник под редакцией Захара Прилепина «Лимонка в тюрьму», в который вошли художественные и нехудожественные произведения о тюрьме, которые в разное время были опубликованы в газете «Лимонка» (Прилепин играл в редакции этой газеты не последнюю роль), написанные отсидевшими или продолжающими пребывать в местах заключения «нацболами». В Послесловии к сборнику Прилепин пишет о газете «Лимонка»: «Но это не просто газета. Это была священная книга. Это был свод героических былин, сага о

²⁰⁴ Шаргунов С. Задолбали оплакивать русскую литературу! // Московский Комсомолец. 9 сентября 2013. № 26328 [Электронный ресурс] — URL: <http://www.mk.ru/specprojects/free-theme/article/2013/09/08/911914-roman-vernulsya.html> (дата обращения 12.06.2014).

²⁰⁵ Медведева Н. Г. Мама, я жулика люблю! Лимонов Э. Это я – Эдичка! Воронеж: Центрально-Черноземное кн. изд-во, 1993, с. 267.

Нибелунгах, Илиада и Одиссея, это были жития, сочинявшиеся в режиме реального времени. <...> Партийцы шли на акции как на войну, партийцы ездили на войну как на политическую акцию, партийцы на своей шкуре познавали, что такое жизнь героя в те дни, когда само понятие «героизм», как и все остальные высокие понятия, стало предметом стеба и ухмылок. <...> И таких людей, смею предположить, вы тоже давно не встречали — или не встречали вообще. В лучшем случае читали о них в книгах и думали, что они перевелись. А они здесь, среди нас»²⁰⁶. Генетическая связь с национал-большевизмом — один из источников пафоса в произведениях нового реализма.

Признает связь своего собственного творчества с идеями национал-большевизма Прилепин и в одном из интервью 2012 года, где заявляет, что «соратниками по оружию» в литературе для него являются «в первую очередь, Эдуард Лимонов и, к примеру, все авторы недавно вышедшей под моей редакцией книги «Лимонка в тюрьму» — где около 20 нацболов рассказывают, как и за что они сидели за решёткой в последние 15 лет. Потом, конечно, мои собратья по т.н. «новому реализму»: Сергей Шаргунов, Герман Садулаев, Андрей Рубанов, Роман Сенчин. Мы друг друга понимаем и на происходящую катавасию смотрим примерно одинаково. То есть, нам всем не нравится нынешний порядок вещей»²⁰⁷.

В подтверждение связи движения нового реализма с идеологией НБП в 2005 году вышел сборник «Поколение «Лимонки» с предисловием Эдуарда Лимонова. Книга разбита на несколько тематических разделов, каждый из которых открывается произведением (отрывком из произведения) Эдуарда Лимонова, как поясняет составитель А. Глущенко, «для демонстрации преемственности в постановке проблем и средствах их исследования». В книгу среди прочих вошли отрывки из повести Сергея Шаргунова «Ура!» и его беседа с главным редактором газеты «День литературы» В. Бондаренко «Мы — рискованное поколение» (в сокращении), а также два рассказа Ирины Денежкиной. Идея книги заявлена в характерной для НБП эпатажной манере: «Поскольку произведения «нового

²⁰⁶ Прилепин З. Книгочет: пособие по новейшей литературе с лирическими и саркастическими отступлениями. М.: Астрель, 2012, с. 80-81.

²⁰⁷ Захар Прилепин: Меня волнует собственно человек как таковой: что он, зачем он, куда он... // 17 апреля 2012 [Электронный ресурс] — URL: <http://artmageddon.net/archives/3879> (дата обращения 12.06.2014).

реализма» исследуют проблемы русского духа в современных общественных условиях, то есть злободневны, правомерно поставить вопрос об активном использовании этих произведений в учебном процессе <...> Решать этот вопрос практически выразил готовность один из лидеров Национал-Большевистской Партии Анатолий Тишин»²⁰⁸. Хотя это сказано и не совсем всерьез, все же показательно, что распространением «нового реализма» среди молодежи озабочено руководство на тот момент — в 2005 — уже два года как запрещенной НБП. Лимонов в предисловии к книге пишет: «Составитель этого сборника Анатолий Глущенко предоставил мне свой проект под другим названием. После некоторого размышления, заметив, что большая часть авторов сборника — авторы газеты «Лимонка», начавшие писать и опубликовавшие свои первые (как и вторые, и третьи, и десятые) опыты на ее страницах, я решил, что справедливее назвать книгу «Поколение «Лимонки». Ведь газета по сути дела воспитала действительно целое поколение новых писателей»²⁰⁹.

Взгляд Глущенко на сущность нового реализма заслуживает внимания. «Хотя Бондаренко и Шаргунов, пытаясь найти истоки «нового реализма», не упоминают имени Лимонова²¹⁰, составитель все-таки склонен считать именно Лимонова писателем, с которого начался «новый реализм»²¹¹. Глущенко считает, что «главное в «новом реализме» заключается в позиции автора, который показывает удаленность, отрыв ролевой общественной сущности человека от его экзистенции, если угодно архетипов мужчины, женщины, принятых в традиции. Для демонстрации такого отрыва писатели, принадлежащие к «новому реализму», пользуются более или менее сходными художественными средствами»²¹². Художественные средства Глущенко не разбирает, но «векторы», по которым «русский дух» «устремляется вверх», перечисляет:

1. чувство национального и шире — евразийского пространства;

²⁰⁸ Поколение «Лимонки» / [сост. А. Глущенко]. Екатеринбург: Ультра.Культура, 2005, с. 369.

²⁰⁹ Ук. соч., с.5

²¹⁰ Шаргунов упоминает Лимонова в других публикациях.

²¹¹ Поколение «Лимонки» / [сост. А. Глущенко]. Екатеринбург: Ультра.Культура, 2005, с. 370.

²¹² Ук.соч., с. 370.

2. fighting instinct²¹³;

3. любовь, свободная от меркантильности и эгоизма.

Среди других общезначимых политических событий рубежа веков, повлиявших на формирование «нового реализма» Прилепина – Сенчина – Шаргунова и выработку его представителями своего особого стиля, можно назвать Чеченскую войну (вторая кампания завершилась в 1999 году), о которой прямым участникам событий казалось кощунственным писать в манере, отличной от стилистики «окопной правды» и «человеческого документа»²¹⁴. Захар Прилепин, творчество которого мы рассмотрим подробнее, участвовал в обеих чеченских компаниях 1996 и 1999 года. Герман Садулаев, которого также принято относить к новому реализму, по происхождению является чеченцем и на чеченском материале создал несколько проникновенных произведений литературы в жанре, который Роман Сенчин определил как «человеческий документ».

Внутрилитературные факторы, которые, на наш взгляд, сыграли решающую роль в генезисе нового реализма, как мы полагаем, заключаются в следующем:

1. Преобладание в отечественной писательской, литературно-критической (и шире – искусствоведческой) среде мнения об исчерпанности постмодернистского метода в литературе и искусстве. В этом отношении весьма показательные дискуссии о «смерти литературы» в литературно-критических журналах на рубеже XX-XXI веков.

Так, Михаил Эпштейн еще в 1996 году выпустил статью «Прото-, или конец постмодернизма», а в предисловии к своей книге «Постмодернизм в России» заявил: «история российского постмодернизма, в узком смысле, как обаятельного термина и зовущего направления, была ошеломляюще бурной и краткой»²¹⁵.

В статье «Жизнь и смерть симулякра в России» Наталья Иванова пишет: «Исчерпаемость русс-арта (как и соц-арта) была очевидна при первом применении приема. Сейчас очевидна исчерпанность — что и подтверждается косвенно

²¹³ «Инстинкт бойца», понятие из идеологии национал-большевизма, которое можно понимать как отсутствие страха убивать и быть убитым, страха перед болью, готовность отстоять чувство собственного достоинства даже ценой жизни.

²¹⁴ Подробнее об этом см. в параграфе 2.5, где рассказывается о дискуссии вокруг романа Маканина «Асан», инициатором которой стал автор очерков о собственном боевом опыте в Чечне Аркадий Бабченко.

²¹⁵ Эпштейн М. Постмодернизм в России. М.: Издательство Р. Элинина, 2000, с. 18.

выходом в свет сразу двух монографий, в которых так или иначе определяются этапы, включая финальный»²¹⁶ (критик имеет в виду уже упомянутую книгу М. Эпштейна «Постмодернизм в России» и труд Ирины Старопановой «Русская постмодернистская литература», появившийся в 1999 году).

В поисках выхода из эстетического кризиса Эпштейн пишет свой «Манифест нового века»²¹⁷, в котором развивает теорию «протеизма», ядро которой в том, что с новыми открытиями в области компьютерных технологий не происходит конца истории, человека, морали и т.д., а, напротив, всё только начинается. Причем это начало нельзя именовать словом с приставкой «пост-», потому что явления современности не являются реакцией на явления прошлого, а начинают с чистого листа.

Критики констатируют рост популярности жанра non-fiction и дают этому объяснение в духе теории «автоматизации приема», сформулированной еще русскими формалистами. Например, Семен Файбисович пишет: «...культурный читатель подустал и блуждать в постмодернистских лабиринтах с бесконечной игрой отражений, навязчивой понарошковой, тотальной и часто туповатой игровостью и упорным отказом автора от своего «я»²¹⁸. Больше сочувствия может вызвать «несимулированное высказывание, за которым и личная выстраданность, и готовность отвечать»²¹⁹. Евгений Ермолин в статье «Глазами соучастника» признается: в текущей литературе ему интереснее всего отражение богатого, емкого личностного опыта. «Сегодня все-таки именно мемуарно-дневниковые записи — это самое несомненное, самое убедительное для читателя из источников понимания жизни»²²⁰.

Одновременно авторы «толстых журналов» отыскивают в литературе рубежа 1990-х — 2000-х гг. примеры обращения к реалиям современности. К примеру,

²¹⁶ Иванова Н. Жизнь и смерть симулякра в России // Дружба народов. 2000. №8 [Электронный ресурс] — URL: <http://magazines.russ.ru/druzhba/2000/8/ivanova.html> (дата обращения 12.06.2014).

²¹⁷ Эпштейн М. De'but de siecle, или От пост- к прото-. Манифест нового века // Знамя. 2001. № 5 [Электронный ресурс] — URL: <http://magazines.russ.ru/znamia/2001/5/epsh.html> (дата обращения 23.08.2014)

²¹⁸ Файбисович С. Наезд жизни на литературу // Общая газета. 1999. № 28 [Электронный ресурс] — URL: <http://www.ozon.ru/context/detail/id/194399/> (дата обращения 12.06.2014).

²¹⁹ Ук. соч.

²²⁰ Ермолин Е. Глазами соучастника // Дружба народов. 2000. № 1 [Электронный ресурс] — URL: <http://magazines.russ.ru/druzhba/2000/1/ermol.html> (дата обращения 12.06.2014).

известная писательница Ольга Славникова, выступая на страницах «Дружбы народов» в качестве критика, пишет: «Не имея реального настоящего времени, проигрывая частное время общей, как бы новейшей истории, авторы этих вещей [Славникова имеет в виду «Самоучек» Антона Уткина, «Свободу» Михаила Бутова и «Дар слова» Эргали Гера, — А.С.] все-таки взглянули прямо в физиономию сегодняшнего дня — и что-то смогли уловить. Видимо, качественная литература, очень долго державшая (и передержавшая) паузу, будет медленно, со скрипом, но все же разворачиваться к дню сегодняшнему — со всеми его кровавыми и подлыми красотоми»²²¹. Александр Давыдов использует понятие «новая серьезность»²²². Творчество постмодернистов критик именуется «надрывно-веселым карнавалом», «за кулисами» которого никогда не прекращало своего существования «искусство в собственном, прежнем смысле»²²³. Однако «серьезное искусство не имело резонанса, который, как мы знаем из физики, возникает лишь в среде со свойством непрерывности. Среды прежде не существовало»²²⁴. Именно на рубеже веков, по мнению Давыдова, способна возникнуть среда: «Теперь пронизательный взгляд уже способен различить сходность, казалось, разрозненных усилий — близость до странности и направления поиска, и методов образного познания. Но что ж странного, коль все мы обречены единой судьбе? Настало время собирать, и прежняя рознь сливается именно в явление»²²⁵.

В недрах этого нового, формирующегося на наших глазах явления, по мнению Давыдова, рождается искусство «упорно серьезное, одинокое и житейски неуспешное, не порывающее с традицией посредством самоназначенного ее завершения, не отъединяющееся от нее усмешкой»²²⁶. Эта «новая серьезность» причастна ко многим традициям, но не инструментальна, а органична. Это не игра с традицией, а попытка познания бытия и попытка заковать бесов распада. Отчаянье от запустевшей жизни и развала прежних секулярных мифов порождает

²²¹ Славникова О. Проигравшие время // Дружба народов. 2000. № 1 [Электронный ресурс] — URL: http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2002/9/slav.html (дата обращения 12.06.2014).

²²² Давыдов А. Размышление на грани веков // Знамя. 2001. №6 [Электронный ресурс] — URL: http://magazines.russ.ru/znamia/2001/6/for_dav.html (дата обращения 12.06.2014).

²²³ Ук. соч.

²²⁴ Ук. соч.

²²⁵ Ук. соч.

²²⁶ Ук. соч.

страстное познавательное усилие, к которому привлечены разнообразные постижения мудрости, но не как внешние духу инструменты, а соединенные насущным стремлением», — считает критик. — «...» Таков облик этого явления современной культуры, возникшего в ответ на запрос невятно меняющегося мира, не как артикулированное течение в искусстве или общение единомышленников»²²⁷.

Эти высказывания Давыдова наиболее четко указывают на то, что эстетические положения, которые сформулирует примерно через полгода Сергей Шаргунов в своём манифесте, были действительно голосом эпохи, а не просто умозрительным конструктом амбициозного молодого писателя. «Тут, конечно, не новое, а вечное культуры. Новизна лишь в состоянии духа, ракурсе взгляда на вечное, дарованном очередными испытаниями, которым подверглась человеческая душа. Сейчас заканчивается благодатное существование этого явления неназванным»²²⁸, — пророчит А. Давыдов. Шаргунов выступит в роли мыслителя, который даст название новому течению в искусстве, «артикулирует» его мировоззренческие и эстетические установки, соберёт вокруг себя единомышленников.

2. «Наградная» политика жюри литературных премий.

Крупным событием, без преувеличения изменившим вектор развития русской литературы, стало присуждение премии «Национальный бестселлер» 2002 года роману Проханова «Господин Гексоген». «Новые реалисты» заимствовали у Проханова его серьезность, искреннюю веру в образ мира, который создается в произведениях, умение употреблять высокие понятия без смущения и иронии, крайнюю политическую актуальность изображаемых событий, и, в меньшей степени, имперское сознание.

«Двухтысячные воскресили для литературы и Лимонова, и Проханова, и не потому, что первый написал новые книги в тюрьме, а второго признали лишь «безвкусные оболтусы», как возразит мне кто-то, а потому, что поменялась политическая атмосфера»²²⁹, — утверждал в этой связи Шаргунов.

²²⁷ Ук. соч.

²²⁸ Ук. соч.

²²⁹ Шаргунов С. Усталые западники: «Прогрессивная» литература конца и начала века // Русский журнал. 2008. № 2. С. 76-82 [Электронный ресурс] — URL: http://www.intelros.ru/pdf/rus_magazin/02_2008/10.pdf (дата обращения

Итак, хронологически новый реализм, который мы избрали объектом нашего исследования, начался с момента выхода статьи Шаргунова «Отрицание траура» в 12-м номере журнала «Новый мир» за 2001 год. Однако на тот момент были уже изданы произведения самого Сергея Шаргунова, Романа Сенчина, Михаила Елизарова и некоторых других менее ярких литераторов, которых позже будут так или иначе причислять к интересующей нас литературной группировке. В частности, у Шаргунова вышла книга «Малыш наказан», победившая в премии «Дебют» в 1999 году, а в номере 3-м за 2000 год журнала «Новый мир» — подборка рассказов «Как там ведёт себя Шаргунов?»²³⁰. Роман Сенчин к тому времени выпустил рассказы «Вдохновение»²³¹, «День без числа»²³², «Прогноз погоды»²³³, «Общий день»²³⁴, «Алексеев — счастливый человек»²³⁵, «Афинские ночи»²³⁶, «Один плюс один»²³⁷ повесть «Минус»²³⁸, а в том же номере «Нового мира», в котором Сергей Шаргунов опубликовал свой манифест «Отрицание траура», вышел рассказ Сенчина «В обратную сторону»²³⁹. В 2000-м году в издательстве «Пик» вышла книга рассказов и повестей Романа Сенчина «Афинские ночи», в которую кроме заглавной повести вошли также рассказы «Погружение», «Общий день» и «Вдохновение». У Елизарова в 2001 году вышла повесть «Ногти».

2.1. Статья С. Шаргунова «Отрицание траура» как манифест нового

24.07.2014), с. 79.

²³⁰ Шаргунов С.А. Как там ведёт себя Шаргунов? (рассказы «Бедный Рязанов», «Молодой патриот», «Love story», «По дороге в Пермь») // Новый мир. 2000. №3 [Электронный ресурс] — URL: http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2000/3/shargun.html (дата обращения 19.03.2014).

²³¹ Сенчин Р. Вдохновение // Октябрь. 1997. №12 [Электронный ресурс] — URL: <http://magazines.russ.ru/october/1997/12/senchin.html> (дата обращения 12.06.2014).

²³² Опубликован в журнале «Знамя», 1997, № 5.

²³³ Впервые опубликован в журнале «Наш современник», 1998, №11.

²³⁴ Сенчин Р. Общий день // Знамя. 1999. № 3 [Электронный ресурс] — URL: <http://magazines.russ.ru/znamia/1999/3/sench.html> (дата обращения 12.06.2014).

²³⁵ Сенчин Р. Алексеев — счастливый человек // Новый Мир». 1999. № 5 [Электронный ресурс] — URL: http://magazines.russ.ru/novyi_mi/1999/5/senchin.html (дата обращения 12.06.2014).

²³⁶ Сенчин Р. Афинские ночи // Знамя. 2000. № 9 [Электронный ресурс] — URL: <http://magazines.russ.ru/znamia/2000/9/sench.html> (дата обращения 12.06.2014).

²³⁷ Сенчин Р. Один плюс один // Дружба Народов. 2001. № 10 [Электронный ресурс] — URL: <http://magazines.russ.ru/druzhiba/2001/10/sen.html> (дата обращения 12.06.2014).

²³⁸ Сенчин Р. Минус // Знамя. 2001. № 8 [Электронный ресурс] — URL: <http://magazines.russ.ru/znamia/2001/8/sen.html> (дата обращения 12.06.2014).

²³⁹ Сенчин Р. В обратную сторону // Новый мир. 2001. № 12 [Электронный ресурс] — URL: http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2001/12/senchin.html (дата обращения 12.06.2014).

реализма

Основное внимание в статье «Отрицание траура» [в дальнейшем мы будем называть ее также манифестом, — А.С.] уделено критическому осмыслению основных тенденций современного литературного процесса.

Проанализировав статью, можно выделить несколько явлений, которым новый реализм, с точки зрения Сергея Шаргунова, призван противостоять:

1. Коммерческое искусство, которое гонится за сиюминутной славой, заискивает перед читателями, потворствует вкусам толпы и нацелено исключительно на обогащение его производителей.

2. Постмодернизм как искусство прошлого.

3. Проза позднесоветских литераторов, лишённая жизни, воспроизводящая шаблоны стиля.

Рассмотрим претензии Шаргунова к каждому из этих явлений в отдельности.

В качестве ярчайшего представителя «масскультуры» в манифесте выведена Полина Дашкова. «С inferнальным кличем рвут потребителя на части телевизор, Интернет, новый роман Дашковой...»²⁴⁰ — сказано в первом же абзаце манифеста. Общая характеристика массовой культуры выражена во фразе: «всё происходящее имеет условное отношение к подлинному, глубинному художественному чувству».

Жесткое разделение литературы на массовую и элитарную не характерно для постмодернистского дискурса, и стремление Шаргунова утвердить подобное разграничение также носит реставрационный характер, продиктовано стремлением вновь создать границы и ценностные центры, разрушенные постмодернизмом.

Коммерческое искусство — главный соперник в борьбе писателей за внимание большинства читателей, которая заведомо проиграна серьезным искусством. Читатель выведен в манифесте в образе «волка», который «всё в лес смотрит». Читатель также именуется в статье «средним человеком». По мнению Шаргунова, «среднему человеку» в советское время навязали серьёзное искусство,

²⁴⁰ Здесь и далее в параграфе все цитаты из статьи «Отрицание траура» даются по публикации: Шаргунов С. А. Отрицание траура // Новый мир. 2001. № 12 [Электронный ресурс] — URL: http://magazines.russ.ru/novy_i_mi/2001/12/shargunov.html (дата обращения 22.12.2013).

потому что не допускали до литературы, которая несла бы только развлекательную функцию. Но как только развлекательная литература заполонила рынок, «волк» (средний человек) предпочел очевидное, моментально уловив нюхом зов лесных дебрей».

Тенденция читательских предпочтений, согласно статье, одинакова во все времена: «А в дореволюционной России безграмотная деревня (большинство) читала, что ли, у русских классиков про себя, деревню? И разве не понятно, что городской мещанин спешил приобрести не «Петербург» Белого, а «Приключения Ната Пинкертона»...» — пишет С. Шаргунов. «...Предпочтение читателем дешевого чтива, — продолжает он, — в порядке вещей».

У массовой культуры и у искусства, как следует из статьи, — абсолютно разные цели. У первой цель сводится к коммерческому успеху, к тому, чтобы было больше читателей, а значит, и больше размер гонораров. В противоположность коммерческому искусству, «литература — алчущие и жаждущие»; «отбор талантов по призванию, не корысти ради». В качестве иллюстрации своей мысли Шаргунов приводит высказывание Бертрана Рассела: «Если бы был принят закон, по которому каждого автора, написавшего свою первую книгу, сажали бы в тюрьму на шесть месяцев, только хорошие авторы брались бы за перо».

Рассуждения о том, что «литература невыгодна», переходят у Шаргунова в тезисы о благотворности бедности для художественного таланта: «Вообще говоря, бедность поэтична. Благословенная бедность. Четкость зябкой зари, близость к природе, к наивным следам коз и собак на глине, полным воды и небес, худоба, почти растворение...». В противоположность бедности, заставляющей искать, оставаться в состоянии перманентного преодоления, напряженного внимания и движения, материальное благополучие ассоциируется исключительно с неподвижностью: «Никуда не бежать»; «Толстосум — по определению бездарен. Что такое роскошь? Тупая пресыщенность, тучное хамство, тошнота».

Таким образом, оппозиции «литература» — «масскультура» в манифесте начинают соответствовать следующие оппозиции: «бедность» — «богатство», «голод» — «пресыщенность», «алкание» — «тошнота», «призвание» — «корысть»,

«близость к природе» — «виртуальные тусовки», «движение» — «неподвижность», «преодоление» — «расслабленность», аскетизм, худоба, почти прозрачность («тонкая, с голубыми прожилками кисть на древесной грубости рабочего стола») — услаждение плоти («дебелая лапища на чьей-то похабно расплывающейся ляжке»), мучительные духовные искания (истертая ниточка родного крестика или вовсе «эх-эх, без креста», прокопченные висельные шеи) — дьявольские соблазны («рвотно-золотая цепь, адов жернов»). С одной стороны, приверженность Шаргунова первым элементам указанных оппозиций является типичным руссоизмом, а с другой — соотносится с православным аскетизмом, монашеством, «нестяжательством». Укорененность православных традиций в сознании Сергея Шаргунова не в последнюю очередь связана с воспитанием в семье. Отцом писателя является известный служитель Русской православной церкви Александр Шаргунов, протоиерей, настоятель московского Храма святителя Николая в Пыжах и глава Комитета «За нравственное возрождение Отечества». В книги «Книга без фотографии» и «Как меня зовут» Сергей Шаргунов включил эпизоды, основанные на своём детском опыте, из которых следует, что юного Сергея Шаргунова воспитывали в православном духе.

Следующим объектом критики С. Шаргунова становится **искусство постмодернизма**. Раздел статьи, посвященный этому направлению в литературе, начинается с беспощадного диагноза: «Агония постмодернизма». О последнем Шаргунов высказывается в полном соответствии с позицией, согласно которой постмодернизм всегда обращен в прошлое настолько, насколько являются фактом прошлого переосмысляемые им явления.

Шаргунов не приуменьшает степени одаренности писателей-постмодернистов, как не отрицает и того, что в своё время искусство постмодернизма достойно выполнило историческую функцию — «пробить, прокукарекать новое историческое время». Их роль в России, согласно статье, свелась к высмеиванию реалий советского периода, — в этом высмеивании был **смысл, потому что «смеясь, они расстаются с прошлым»²⁴¹**. В качестве основных

²⁴¹ Шаргунов здесь употребляет цитату, приписываемую Карлу Марксу: «Человечество смеясь расстается с своим прошлым». На самом деле, как отмечал В.Я. Пропп, «таких слов Маркс никогда не говорил, и подобная

лиц российского постмодернизма в статье выведены Виктор Пелевин и Владимир Сорокин.

Что касается мировой культуры, то, по мнению Шаргунова, «во всём мире с исчезновением дуполярности после «холодной войны» иронично сползают и осыпаются некогда агрессивные редуты. Повсеместный постмодернизм — культурная разрядка, результат открытости, смены декораций». Из статьи можно заключить, что Шаргунов предельно сужает диапазон изображения, адекватный постмодернизму, сводя его к рефлексии на тему противостояния двух империй, двух миров — советского и капиталистического.

В плане эстетической оценки продуктов постмодернистского процесса Шаргунов, несмотря на оговорку об одарённости, подчас несомненной, тех или иных писателей, по сути, отказывает произведениям постмодернизма в статусе серьезного искусства, не может скрыть снисходительного пренебрежения: «И он [Сорокин, — А.С.] с уже приевшимися фекалиями, и Пелевин с «восточными единоборствами» способны добиться личного успеха, но не переворота в литературе. Постмодернистские произведения — цирковой номер, фокус. Следишь, ждешь, задрал голову: что еще выкинет, чем удивит еще? Постмодернизм как тенденция заведомо исчерпан, должен пересохнуть».

Проблему, приведшую к кризису постмодернизма, Шаргунов видит в существовании жесткого эталона стиля, который является изначально ущербным на уровне «метафизики литературы или, образно выражаясь, ее физиологии»: «Попсовый смешок чужероден организму литературы, литературу начинает тряссти рвотой, и видно по самим постмодернистам, что они насилуют себя, подстраиваясь под определенный эталон стиля. Писать всерьез было бы и для них легче».

Из манифеста следует также, что в силу самой своей природы постмодернизм не способен удовлетворить потребности нового поколения в литературе. Шаргунов

формулировка есть вульгаризаторское искажение его мысли», которая на самом деле звучит так: «История действует основательно и проходит через множество фазисов, когда уносит в могилу устаревшую форму жизни. Последний фазис ее всемирно-исторической формы есть ее комедия. Богам Греции, которые были уже — в трагической форме — смертельно ранены в «Прикованном Прометее» Эсхила, пришлось еще раз — в комической форме — умереть в «Беседах» Лукиана. Почему таков ход истории? Это нужно для того, чтобы человечество весело расставалось с своим прошлым» (Маркс, Энгельс, I, 418) [цит. по Пропп В.Я. Проблемы комизма и смеха. М.: Издательство «Лабиринт», 1999, с. 51]. Эту фразу Шаргунов повторяет почти в каждом последующем интервью, ссылаясь на Маркса.

нашел очень емкое слово для характеристики мировоззренческой позиции писателей постмодернистов в отношении к современности: «не вписавшиеся». «Смеясь, – пишет Шаргунов, – они дичатся нарождающегося настоящего»; «в плане современных реалий — это смешок извне, реакция «не вписавшихся». «Сорокин, писатель богемной среды советских лет, современен почти настолько же, насколько А. Вознесенский с его поэмой про Интернет...», — заявляет в этой связи Шаргунов. И в продолжение этой мысли: «Постмодернисты — чем дальше, тем больше — оборачиваются не очистительной силой, а литературоведческим безвредно хихикающим кружком. По интересам этот кружок — сверхархаичен. А как же? Если то, что вы пародируете, — устарело, то ваша пародия — вдвое архаичнее. Постмодернист — змея, кусающая себя за хвост».

В этой части статьи добавляется новый штрих к портрету читателя, на которого намерен ориентироваться Шаргунов: это человек нового российского поколения, для которого советский период уже не является родным: «Человеку нового российского поколения не придет в голову пародировать окружающую его родную реальность, да еще через гримасы неродного советского периода. В этом исключительная прерогатива постмодернистов», — гласит манифест.

Это означает, что для нового поколения рефлексия на тему советской жизни иная, чем у предыдущих (советское время — это история, о которой необходимо помнить, которую необходимо для себя понять, но не личный осознанный опыт). Зато в постсоветском времени новое поколение ощущает себя абсолютно органично, потому что именно этим временем данное поколение сформировано: «Молодой человек инкрустирован в свою среду и в свою эпоху, свежо смотрит на мир, что бы в мире до того ни случилось... Два старших брата (Пелевин и Сорокин) раскатисто похохатывают над беспомощным отцом Ноем (традиционная литература), но младшенький не желает смеяться. Грядет смена смеха²⁴². Грядет

²⁴² Отталкиваясь от постмодернизма, Шаргунов здесь использует типичный приём для постмодерниста, а именно, занимается словесной игрой, вобравшей в себя ряд цитат и аллюзий. Словосочетание «смена смеха» отсылает нас к названию сборника статей «Смена веков», изданному представителями либеральной интеллигенции из среды русской эмиграции в 1921 году, основной мыслью которого было принятие революции 1917 года как неизбежного, по мнению авторов сборника, зла. Одноименное название носил журнал, издаваемый для пропаганды идей движения «сменовеховства». Также данное высказывание Шаргунова отсылает к названию сборника поэтов-конструктивистов 1924 года «Мена всех», и к стихотворению Владимира Маяковского «Схема смеха».

новый реализм». Из этой фразы видно, что Шаргунов учитывает и этап «русс-арта» (термин Натальи Ивановой), отмечая, что и деконструкция прошлых достижений литературы неприемлема для нового поколения.

С точки зрения популярности среди читателей, постмодернизм не воспринимается как серьезный соперник для нового реализма: «Что до пресловутых масс, в лучшем случае о Пелевине — Сорокине слышали звон. Читают их студенты гуманитарных вузов. «Ну как?» — спрашивал я. И всегда в ответах проскальзывало отчуждение. Сорокин почти никакого ущерба литературе не наносит, отзываются о нем с усмешкой небрежения», — пишет Шаргунов.

Но и альтернативы постмодернизму в современной манифесту русской литературе, по убеждению Шаргунова, нет: «оппонентами» постмодернизма хотят казаться «позднесоветские прозаики», продуцирующие тексты, «чванливо именуемые качественными», которые, как правило, становятся финалистами и лауреатами «одной основной «качественной» премии». Мы не можем в точности разгадать, кого имеет в виду Шаргунов, (он не называет имен), но можем предположить, что под «одной основной «качественной» премией» подразумевается премия «Русский букер», критерием отбора финалистов для жюри которой являлся именно критерий «качественности», элитарности прозы в противовес постмодернистскому развлекательному искусству. Исходя из этого, можно предположить, что Шаргунов имеет в виду писателей, восхваляемых, в частности, Андреем Немзером (Галина Щербакова, Андрей Дмитриев, Михаил Бутов, Анатолий Найман, Владимир Маканин, Алексей Слаповский, Александр Кабаков, Евгений Попов и др.). «Сегодняшняя «качественная» проза почти лишена художественности. Нагромождение сложных обесцвеченных предложений, пошлость, мизерность, сальная антипоэтичность... Невнятная «бытовуха», тухлые котлеты... И тянется, тянется предложение за предложением — о ком? о чем? — слякотная проза...», — характеризует Шаргунов такого рода литературу. «Мне лично понятно, откуда взялась вялая мутность некоторых позднесоветских прозаиков. Из предперестроечных комплексов, из «ущемленных», брезгливых к привычному увлечений и опытов».

Постмодернизм и позднесоветская проза — оппоненты, олицетворяющие две противоборствующие линии в литературе. Принадлежать к одной из них, уверен Шаргунов, малопродуктивна сегодня.

Шаргунов не высказывает традиционных для жанра манифеста тезисов, что литература умерла и призывает к воскрешению, или вот-вот умрет и нуждается в спасении. «Литература неизбежна», «ничего с литературой не случится», — уверен Шаргунов. Шаргунов старательно опровергает популярные доводы, приводимые в качестве свидетельства упадка, даже гибели отечественной литературы:

1. То, что предпочитают дешевое чтение, — в порядке вещей, этот факт не является тревожным сигналом в силу того, что характерен для всех времен и народов: «А вся мировая литература, та, что за плечами, с тех пор, как массы ее читать, видите ли, перестали, — она что, обесценивается, исчезает? Как и раньше, занимают свой пьедестал все, Олейников и античный Катулл, и не блекнут, каким бы ни был процент их нынешних читателей».

2. «Крайне распространено также мнение, что для литературы фатален «постмодернистский эксперимент». Постмодернизм якобы несовместим с самим существованием литературы», — пишет Шаргунов, и опровергает этот штамп. В дополнение к утверждению «Сорокин почти никакого ущерба литературе не наносит» Шаргунов говорит и о пользе, которую приносят постмодернисты: «Сорокин раздражается пародиями на прозу Толстого и Достоевского, кривляется над виршами Пастернака и Ахматовой... Но возникает вопрос: а для какого читателя такие старания? Если и впрямь следовать логике постмодернистов (общее варварство, архаичная литература), то они, наоборот, лишь привлекают читательское внимание к «архаике», прививают к ней интерес. Может, далее последуют пародии на Языкова? Третьяковского?»

3. В качестве более серьезной угрозы для существования литературы Шаргунов отмечает засилие массовой культуры: «Маскультура победно колесит по миру, оставляя чудовищные колеи. И это участь человечества». Этот факт Шаргунов не отрицает, но не отвергает и возможностей борьбы с ним. «Что ответить? Я против такого пути, я за палки в сверкающие колеса цивилизации. За

насаждение литературы!» Основание для надежды на победу Шаргунов видит в национальной черте, по его мнению, отличающей русский народ: «Искусство принадлежит народу, народ принадлежит искусству». Поэтому нужны, по его мнению, открытые формы диалога читателя и автора и активность в «насаждении литературы».

4. В качестве негативного фактора Шаргунов отмечает также переосмысление обществом статуса писателя в России: «Но ведь само отношение к писателю в России, почти благоговейное, сменяется чуть ли не презрением... Литература измельчала как явление». Не оспаривая существование этой тенденции, Шаргунов вынужден, к тому же, признать: «в современном обществе литература обречена на локальность. Литература потеряла прежнее влияние, развивается в условиях резервации». От этого неприятного факта Шаргунов прикрывается фразой: «Ты царь: живи один», — цитатой из Пушкина приобщая новое литературное движение к идеалам классической русской литературы.

Но даже свершившаяся потеря литературой статуса властительницы дум не говорит о гибели литературы. Более того, учитывая другие высказывания Шаргунова, можно утверждать, что локализация подлинной литературы скорее свидетельствует о кризисе общества, чем о кризисе литературы.

Важно, что для Шаргунова литературная деятельность не ограничивается внутрилитературными, эстетическими и индивидуально-личностными задачами. Одна только фраза «я за палки в сверкающие колеса цивилизации» свидетельствует о масштабности задач, ставящихся Шаргуновым перед новым поколением литераторов.

Размышления Шаргунова о роли писателя в обществе не отличаются скромностью. «Лично я уверен: в идеале государством вправе управлять писатель», — декларирует манифест. Не стоит понимать это высказывание буквально, в духе платоновского утверждения о том, что государством должны управлять философы. Шаргунов таким образом экстраполирует тезис о писателях-властителях дум. Писатель правит государством, используя не декреты и указы, но «власть описания». «Народ принадлежит искусству. В этом разгадка России», —

утверждает Шаргунов.

Данное утверждение автор манифеста подкрепляет ссылками на примеры из истории литературы: «У Хлебникова «на сердце бросает цветы» нагая свобода, обезумевший «самодержавный народ» шагает с нею в ногу. Брюсов считал, что все люди должны заколотиться сердцами в ритме поэзии. Горький — что всех можно научить писательствовать. Эти суждения кому-то покажутся романтическими, необоснованными. Однако за ними скрывается претензия. Писатели не открыто, исподволь признаются: «Мы могли бы. Мы бы сделали». Вся правда в том, что бумага тянется к перу, а не только «перо к бумаге» — здесь смысл настоящей власти. Народ — жертва и любовник поэзии — иррационально мудр, готов признать в своём своего».

Сила писателя, по Шаргунову, в том, что он «знает о жизни и смерти», «знаком с силой слова» и постиг «принципиальный смысл отнимающей дыхание красоты». Сила красоты, по его мнению, превышает силу бюрократической власти: «Сам по себе «ответственный специалист» — слепой червь. Вот кто изначально опасен. Это матрешка чиновничества, когда нет человека, а есть вешалка и пиджак под пиджаком».

Таким образом, в манифесте Шаргунова, провозгласившем борьбу за обновление литературы, между строк читается и призыв к борьбе за обновление общества, в которой литературное слово призвано стать мощнейшим оружием.

Позитивной программе, эстетическим рекомендациям в манифесте уделено мало внимания, что дало повод для противоречивых толкований сущности нового реализма. Однако отсутствие свода правил, которому предлагалось бы неотступно следовать, обусловлено идеологией статьи, в которой главным пунктом является свобода от оков стиля. Но все же четко определен смысл нового искусства: чтобы «по-новому задышал дух прежней традиционной литературы». Из этой предпосылки вытекают некоторые пункты эстетической программы:

1. Отсутствие оков стиля, обход штампов, новизна и свежесть эстетических решений.

2. Основа литературы — «живой набор персонажей». Как объект изображения интересен прежде всего «средний человек», обыкновенный представитель «массы».

3. Утверждение «духа серьезного» в литературе, отказ от пародий, глумления, сарказма и иронии.

4. Идеологическая эклектичность и отсутствие политической тенденциозности.

5. Вместо фантастики и абсурда — «достоверный вымысел», «клонирование» реальности, направленные на ее преодоление.

6. Экзистенциальная проблематика.

7. Эстетизация реальности, восприятие предметов как таковых, без посредства абстрактных схем.

8. Ритмичность.

9. Ясность.

10. Лаконичность.

Некоторые из этих пунктов уже прокомментированы нами, некоторые требуют дополнительных разъяснений.

1. Затрагивая понятие стиля, Шаргунов говорит о его ограничительной сущности: «Мы знаем крайне разные варианты искусства. Искусство — цветущий беспрепятственно и дико куст, где и шип зла, и яркий цветок, и бледный листок. Кому мил этот вариант — тот за устранение любых препон искусству. Мы знаем другой куст, сияющий идеологической стрижкой, — искусство усеченное, обреченное на свистящие ножницы садовника. Садовник задает искусству координаты и убирает все, что их перерастает».

Наличие стиля («ножниц садовника») Шаргунов считает вредным и опасным для литературы явлением: «Но если и постмодерн, и идеологические кандалы — это беды временные, то более изощренную угрозу я различаю со стороны Стиля». Новое искусство, считает Шаргунов, должно преодолеть оковы стиля: «...настоящее произведение определяется самостоятельностью автора, свежестью стиля, и удача

здесь достигается именно в отрыве от штампа».

Если не заострять внимание на крайне неудачном использовании слова «стиль» (правильнее было бы говорить о норме или каноне), этот пункт манифеста заставляет вспомнить «чувство свежести и новизны», провозглашение Вордсвортом и Кольриджем основой подлинной поэзии. Добавим также, что и своеобразное понимание Шаргуновым «народности» родственно установкам «озерной школы».

Однако нельзя забывать о том, что новизна — это свойство любого реалистического искусства. В сноске к Предисловию двухтомника «Русская литература рубежа веков (1890-е — начало 1920-х годов)» Келдыш обращает внимание на стилевую свободу реалистического искусства как такового: «К реалистической литературе в целом применимо предложенное Тамарченко по отношению к жанру русского реалистического романа понятие «внутренней меры» как признака свободно вариативной типологической общности, в отличие от «канона» в нормативных жанровых системах»²⁴³. Таким образом, Шаргунов и в этом пункте напоминает о непреходящих законах художественного мастерства, явленных в классических образцах литературного творчества.

2. Положение о «живом наборе персонажей» связано с особым пониманием Шаргуновым понятия народности в литературе. «Искусство действительно принадлежит народу — больше, чем это можно себе представить. Народ не утрачивает ярких стихийных талантов и сил. Внутренних красот не теряет. И малолетки, которые у меня под окном, комкая белейший январский снежок, образно вопят о снеге: «Герыч!» (героин) — пронизаны живым природным лиризмом прапрабабок-сказочниц...»²⁴⁴

Этот самый народ в лице индивидуальных его представителей и следует прежде всего изображать в литературе, утверждает Шаргунов: «Да, «волк» (средний человек) предпочел очевидное, моментально уловив нюхом зов лесных

²⁴³ Келдыш В.А. Предисловие // Русская литература рубежа веков (1890-е — начало 1920-х годов). Книга 1. М.: ИМЛИ РАН, «Наследие», 2001, с. 12.

²⁴⁴ В словаре наркотического арго Александра Данилина в статье «Сленговые названия героина» (Данилин А.Г. LSD. Галлюциногены, психоделия и феномен зависимости. М.: Центрполиграф, 2001, с. 494) отсутствует лексема «снег», при этом слово «снег» приводится в качестве одного из сленговых названий кокаина и крэка (ук. соч., с. 494). Отметим, однако, что в онлайн-словаре современной лексики, жаргона и сленга <http://www.slovonovo.ru/> жаргонизм «снег» определяется как «порошкообразный наркотик, чаще всего кокаин», из чего можно заключить, что героин, который также является порошкообразным наркотиком, может именоваться «снегом», но гораздо реже, чем кокаин.

дебрей. Но как тип, скулящий и скалящийся сквозь столетия, «волк» все равно значительней и интересней любых самых бесподобных текстов»; «И тогда кто-то задается вопросом: а сохранится ли вообще литература? Не сбросит ли ее реальность, как змея кожу? Ответ прост: по-прежнему остается живой набор персонажей. Пока есть персонажи, ничего с литературой не случится».

3. Большое внимание уделено в статье проблеме смеха и серьезности в литературных произведениях. Прием иронических аллюзий в постмодернистском варианте вызывает у Шаргунова решительную неприязнь. Шаргунов подписывается под выводом, сделанным Лотреамоном в «Песнях Мальдорора»: «Поэзия везде, где только нет дурацкой и глумливой улыбки человека, с его утиной рожей»²⁴⁵.

Снова и снова Шаргунов подчеркивает, что новая литература отвергает смех и пародию: «Тщательные наблюдения приводят к выводу: в текстах поколения двадцатилетних доминирует дух серьезного, абсолютно разнящийся не просто с постмодерном, но и со стебовыми опытами позднесоветского, всего на десятилетие старше, поколения. Литература, опрокинутая с ног на голову, обречена. Ее резко повернут обратно».

4. В манифесте Шаргунов переосмысляет понятие «гражданственности» [в кавычки данное понятие заключил сам Шаргунов, — А.С.], характерное, с одной стороны, для советского, с другой – для антисоветского дискурса. Шаргунов ведет речь о том, что новый реализм призван осуществить синтез двух враждующих традиций, став, в этом смысле, новым «русским ренессансом». Подобно тому, как противостояние «славянофилов» и «западников» привело к «серебряному веку» («русскому ренессансу»), осуществившему синтез силами поколения, рожденного в 80-х, 90-х годах XIX века, столетие спустя поколение, возникшее «накануне и на гребне перестройки», осуществит синтез двух непримиримых полюсов (Шаргунов не называет их, но такое разделение стало публицистическим штампом): «демократического» и «патриотического».

Следовать одной из враждующих линий, по мнению Шаргунова,

²⁴⁵ Поэзия французского символизма. Лотреамон. Песни Мальдорора. М.: Изд-во МГУ, 1993, с. 274.

бесперспективно, «литературные неприятели времен советизма», согласно манифесту, «разбегаются двумя стадами в две бездарно сухие степи». В этом размежевании, по мнению Шаргунова, теряется «сам писатель как противоречивая личность», литературу начинают оценивать примитивно, не с позиций искусства.

Напротив, «наступающее творческое поколение (я это отмечаю) несказанно эклектичнее и раскованнее предыдущего», — пишет Шаргунов.

Шаргунов также отмечает, что, если полярные противостояния были «развитием поединка вдали от западной классической баталии», то «новый русский ренессанс» может привести к изменению позиций русской литературы (до настоящего времени, считает Шаргунов, вторичной) в мировом потоке: «Русская литература вследствие непостижимых траекторий рискует очутиться в авангарде нового процесса <...> Я фокусирую внимание на России, где развитие тенденции обещает быть особо показательным». Холодная война, по Шаргунову, закончилась не победой американской идеологии, а нарушением равновесия в мире, хаосом и растерянностью, которую мировая культура до сих пор не преодолела. Это преодоление, по смелому предсказанию Шаргунова, начинается в России, и суть этого процесса в том, что «для литературы — это возможность подлинной свободы, не сдавленной тенденциозностью».

5. Особого разговора заслуживает понимание Шаргуновым реализма и реальности. В статье «Отрицание траура» Шаргунов понимает реализм как метод, характерный для разных стран и эпох. «Реализм не исчерпывается. Реализм, нескончаемо обновляясь вместе с самой реальностью, остается волшебно моложе постмодернизма». Как непреходящий признак реалистического искусства в литературе сохраняется типаж: «Типаж сохраняет знакомые (хоть по Фонвизину, хоть по Теккерею) черты, типаж жив, увлекательно отмечать в нем перемены в свете новых обстоятельств». Постмодернизм «заведомо исчерпан, должен пересохнуть» по природе своей, реализм же вечно молод, бессмертен, и в силу этого гарантировано бессмертие литературы.

Шаргунов не удерживается и от прогнозов, касающихся эволюции литературных жанров: «Можно пророчествовать: сойдет на нет и обилие

психоделических и фантастических текстов. Литература будет свободна от отвлекающих факторов («невнятность» окажется не в чести...). Будет достоверный вымысел». Интересен некий эзотерический смысл, вкладываемый Шаргуновым в описание создания произведения искусства: поскольку в реальной жизни «человек не в силах побороть расплывающуюся убийственную реальность», то он может «отмститься», совершив некие манипуляции с клоном этой реальности: «Но можно выделить две попытки «отмститься», очень схожие на подсознательном уровне. Либо реализовать самому, обрести некий «статус», успеть подпрыгнуть над черной ямой. Либо продублировать реальность, клонировав ее в искусство (мир идеального). Тут и раскрывается особый смысл реалистического метода. Реалист застает и «вяжет» время на месте преступления».

Шаргунов «пророчествует» не о натурализме, не о документализме, и не о том, чтобы явить через себя подлинный смысл бытия, а лишь о правдоподобном вымысле, то есть о свободе художника. Реальность в текстах не дублируется, а преодолевается, пропускаясь через сознание творца. «В чем отличие писателя от обывателя, литературы от фельетона? Ты царь: живи один. Дело не в побеге, не в буквальном уединении (можно смешаться с толпой), а в восприятии. Подлинный писатель в глазах фельетониста — «идиот», дефективный. Он не просто заигрывает с реальностью, *но выдвигает свою*. Фельетон — это скользяще праздные взгляды публики... Писатель же видит предмет рельефно ли, туманно ли, но как личное — то есть всерьез» [курсив мой, — А.С.]. Укажем, что образ «идиота» присутствовал в одной из статей Павла Басинского в качестве субъекта неподлинного искусства, хозяйничающего в творческой лаборатории постмодерниста: «Когда я пытаюсь увидеть его в личности, мне почему-то вспоминается дворовый идиот, который вслух на скамейке читал газету (картинка детства), взмахивал руками, сердился, смеялся, плакал, тряс головой, сучил ногами... Что-то такое происходило в его мозгу. Он *клеил* непостижимые для него куски жизни в какую-то новую собственную организацию. Он был совершенно свободен, над ним не тяготела никакая воля. О таких говорят: он счастлив... но не дай нам Бог!» [курсив П.

Басинского]²⁴⁶. По этому принципиальному вопросу проходит непреодолимая — онтологическая — грань между предшествующими «новыми реалистами» и Шаргуновым.

На втором плане текста статьи «Отрицание траура» проглядывается и признание социальной функции литературы: «Действительность преодолевают через земное притяжение». Установка на преодоление действительности средствами, предлагаемыми самой действительностью, сближает новый реализм Шаргунова с социалистическим реализмом. «Достоверность вымысла» затем и нужна Шаргунову, чтобы лучше воздействовать на читателя, через узнавание.

6. В качестве одного из источников нового реализма Шаргунов упоминает французскую литературу экзистенциализма (Жан-Поль Сартр, Альбер Камю, Луи-Фердинанд Селин и др.): «Этот процесс в чем-то вторичен (докатываются волны чуть ли не полувековой давности, в частности, экзистенциалистский бум), но, как известно, русские подражают французам, а те в изумлении изучают получившееся».

Шаргунов имеет в виду, что обычный советский гражданин в гораздо меньшей степени задавался крайними вопросами бытия, потому что между человеком и бытием стояла идеология, которая давала однозначные ответы на любые вопросы. Разрушение двухполярности мира привело к крушению идеологий и, как следствие, к исчезновению посредника между человеком и реальностью, в том числе, между человеком и смертью. «Идеологическое общество сочиняло разнообразные отвлекающие сюжеты, адресованные прежде всего молодым. Сейчас же именно молодежь оказалась абсолютно нага перед смертью, никак не прикрыта. Сократилась былая дистанция между человеком и его персональным исчезновением».

7. Уверенность в неизбежности фиаско любых идеологических концепций, недоверие к любым умозрительным схемам ведет к тому, что реальность предстает перед человеком как в первый раз, пугающая и притягательная: «отмирание идеологий и социальных схем эстетизирует высвободившуюся реальность.

²⁴⁶ Басинский П. Возвращение: Полемические заметки о реализме и модернизме // «Новый Мир». 1993. №11, с. 237. Здесь Басинский использует аллюзию на стихотворение Александра Пушкина: «Не дай мне Бог сойти с ума...»

Реальность опять внешне привлекательна, и чешуя ее вспыхивает солнечно...»

Из этого утверждения следует вывод Шаргунова, что именно в начале нулевых годов XX века поворот искусства к реализму неизбежен: «...именно в новых идейных условиях прозе некуда податься, кроме как в реализм (от будущей поэзии надо ждать акмеистских ноток и возрастания сюжетности)».

Но и в высказываниях Шаргунова присутствует параллель с идеями акмеизма. Во фразах «Через наслоения пародий новый человек (даже варвар — тем лучше) обнаруживает твердую первооснову...»; «Четкость зябкой зари, близость к природе, к наивным следам коз и собак на глине, полным воды и небес, худоба, почти растворение...», — мы склонны видеть сходство образа творца с образом Адама в статье С. Городецкого «Некоторые течения в современной русской поэзии» 1913 года, с его суждениями о книге М. Зенкевича «Дикая Порфира»: «Сняв наслоения тысячелетних культур, он понял себя как «зверя», «лишенного и когтей и шерсти», и не менее «радостным миром» представился ему микрокосм человеческого тела, чем микрокосм остывающих и вспыхивающих солнц»²⁴⁷.

Акмеисты подчеркивали разницу между своей эстетикой и реализмом: «От реалиста Владимира Нарбута отличает присутствие того химического синтеза, сплавливающего явление с поэтом, который и сниться никакому, даже самому хорошему, реалисту не может. Этот синтез дает совсем другую природу всем вещам, которых коснулся поэт. Горшки, коряги и макитры в поэзии, например, Ивана Никитина, совсем не те, что в поэзии Владимира Нарбута. Горшки Никитина существовали не хуже и до того, как он написал о них стихи. Горшки Нарбута рождаются впервые, когда он пишет своего «Горшечника», как невиданные доселе, но отныне реальные явления»²⁴⁸.

Перефразируя мысль Мандельштама: «Любите существование вещи больше самой вещи и свое бытие больше самих себя — вот высшая заповедь акмеизма»²⁴⁹, — можно сказать, что там, где для реалиста важна сама вещь, для акмеиста —

²⁴⁷ Городецкий С. Некоторые течения в современной русской поэзии [Электронный ресурс] — URL: <http://www.gumilev.ru/acmeism/5/> (дата обращения 12.06.2014).

²⁴⁸ Ук. соч.

²⁴⁹ Мандельштам О. Утро акмеизма [Электронный ресурс] — URL: <http://www.gumilev.ru/acmeism/4/> (дата обращения 12.06.2014).

существование вещи. Если судить только по «Отрицанию траура», то для Шаргунова растворение художника в предметной реальности важнее беспристрастной фиксации факта. В новом искусстве, согласно манифесту, Шаргунов хочет видеть не столько факт, сколько существование факта в реальности, созданной сознанием художника (см. пункт 5).

8. Ритмичность.

Статья «Отрицание траура» посвящена прозе, про поэзию сказано лишь мимоходом, что от нее стоит ожидать «акмеистических ноток и возрастания сюжетности». При этом требование, которое мы выделяем восьмым пунктом, предъявляется к прозаическим текстам.

Обоснование требования ритмичности и лаконичности, на наш взгляд, кроется в выдвинутой Шаргуновым оппозиции непрерывного движения, состояния перманентного преодоления, напряженного восприятия, свойственного художнику, с одной стороны, и «тупой пресыщенности, тучного хамства, тошноты» массовой культуры, — с другой. Именно эта невозможность расслабиться, воинственность, непрерывность движения заставляют писать ритмично и агрессивно. Такая установка совпадает не столько с лозунгами акмеистов, сколько с положением «Манифеста футуризма» Филиппо Маринетти: «До сих пор литература восхваляла задумчивую неподвижность, экстаз и сон. Мы намерены воспеть агрессивное действие, лихорадочную бессонницу, бег гонщика, смертельный прыжок, удар кулаком и пощечину»²⁵⁰. Требование ритмичности, предъявляемое к прозаическим произведениям, работает на размывание границ между прозой и поэзией, следовательно, является признаком авангардного искусства, но находящегося, однако, на новой ступени развития.

9. Ясность.

Требование ясности на уровне формулировки отсылает к статье «О прекрасной ясности» поэта Серебряного века Михаила Кузьмина. Хотя встречается в «Отрицании траура» и восхищение «чеховской ясностью»: «мы, конечно, привыкли к чеховской ясности, но все меняется, теперь подражают западным

²⁵⁰ Маринетти Ф. Манифест футуризма // Метафизические исследования, выпуск XIII: Искусство. СПб: «Алетейя», 2000, с. 302.

образцам, приходится считаться... Уместна ли эта усталая покорность?»

Необходимо добавить, что, по Шаргунову, воплотить эти установки на практике способны люди, рожденные в России во времена Перестройки, — сформированные вне советских/антисоветских идеологических штампов, для которых реальность последних двух десятилетий является родной.

Чего в манифесте нет, так это покушения на создание нового направления в литературе. Приставка нео- или эпитет «новый», как правило, предполагает, наряду со следованием традиции названного направления, диалогические отношения с ней, какое-то обособление от нее. У Шаргунова трудно обнаружить эту установку на отмежевание, поскольку реализм, по его мнению, и так всегда нов.

Новый реализм воспринимается Шаргуновым как возвращение к непреходящим законам подлинного искусства, в силу различных причин забытых, по его мнению, предшествующими поколениями литераторов: «...в конечном счете и корни, и почва остаются теми же. Почва — реальность. Корни — люди»; «В прозу юных возвращаются ритмичность, ясность, лаконичность <...>. Явь не будет замутнена <...>, по-новому задышит дух прежней традиционной литературы».

Под литературной традицией автор манифеста подразумевает признаки, свойственные во все времена лучшим образцам литературы: «...в настоящей прозе всегда есть жизнь и полет. Чехов, Бунин, Горький, Куприн. Персонажи, сюжет, краски, образность...»

Для того, чтобы адекватно отражать новую действительность, молодой литератор предлагает литературе вернуться к принципам «вечно молодого» реализма. Точнее, даже не предлагает, а предсказывает, что вскоре на литературной арене появится много авторов с подобным взглядом на литературный метод.

На момент написания манифеста Шаргунов еще не знал, кому из литераторов в будущем суждено выступить в роли его единомышленников и говорил только от своего имени.

Прежде чем сделать вывод о характере отношений литературы с действительностью, представленном в теории нового реализма Сергея Шаргунова, приведем некоторые дополнения и разъяснения, сделанные им позже в различных

высказываниях.

2.2. Развитие тезисов манифеста в последующих письменных и устных высказываниях С. Шаргунова

В интервью «Независимой газете», данном в 2001 году, Шаргунов повторил немного другими словами тезисы из «Отрицания траура»: про «вечный набор персонажей», а значит, «вечные сюжеты»: «Никуда не делся и человеческий типаж... Персонажи Грибоедова и Фонвизина исправно вылупляются и в наши дни»²⁵¹. Кроме того, прозвучала пара слов о повести «Ура!», которая тогда только готовилась к выходу: «Сейчас я делаю другую повесть. О положительном правильном герое. Нам — и народу, и литературе — нужны нормальные герои. Не наркоманы и распадены, а существа, которые, будучи знакомы со всеми травматическими реалиями, выбирают положительный путь. Надо найти эстетику и авангардизм в консерватизме»²⁵². Последняя фраза показалась Шаргунову очень удачной, он использовал ее еще раз, в ответе на дискуссию критиков, развернувшуюся вокруг повести «Ура!» (вышедшей примерно через полгода после «Отрицания траура») ²⁵³.

В этой же статье-ответе Шаргунов указал на еще одну, весьма существенную, на наш взгляд, черту нового реализма, а именно, искренность (понятие затертое и, разумеется, требующее расшифровки в каждом отдельном случае): «Я писал искренне, вскрикивал, натываясь на острые углы жизни. Это главное»²⁵⁴. Здесь напрашивается аналогия с размышлениями Александра Гольдштейна о поздних статьях Блока и «дневнике южнорусской провинциалки» в статье «Литература существования»: он отмечал в них «голое мясо признаний»²⁵⁵, неизвестные автору результаты высказывания, «попытку публично освободиться от кожи», допущение

²⁵¹ Тульский М. О вечных человеческих типах (интервью с С. Шаргуновым) // Независимая газета. 2001. №243 (2553) [Электронный ресурс] — URL: http://www.ng.ru/capacity/2001-12-29/10_types.html (дата обращения 12.06.2014).

²⁵² Ук. соч.

²⁵³ См. Шаргунов С. Я тучи разведу руками // Русский журнал. 25.07.2002 [Электронный ресурс] — URL: http://old.russ.ru/krug/20020725_sharg.html (дата обращения 12.06.2014).

²⁵⁴ Ук. соч.

²⁵⁵ Гольдштейн А. Литература существования // Зеркало: литературно-художественный журнал. 05.05.2011 [Электронный ресурс] — URL: <http://zerkalo-litart.com/?p=3359> (дата обращения 12.06.2014).

логической непоследовательности и эмоциональных перехлестов, свободу «содержания» от какой бы то ни было «формы», нахождение за текстом человека со своей личной историей²⁵⁶. Отметим, что Владимир Померанцев, написавший в 50-е годы XX века статью «Об искренности в литературе», подобную позицию не назвал бы искренностью. В его понимании непосредственный отклик на «острые углы» жизни, не прошедшие горнило аналитической работы писателя, как правило, оказывается не правдив. «Нам нужна не всякая искренность. Писатель, как всякий живой человек, не избавлен от неправильных мыслей, от вкуса и оценок, рожденных данной минутой. Неподдельная искренность не есть ещё объективная истинность. Искренней может быть и самая субъективная мерка, преходящее мнение. А искренность, которая приводила бы к правде жизни, к правде партийной, — это не настроение. Такая искренность больше. Она обнимает и разум, и совесть, и склонность — многое, чего даже нельзя объяснить. Она требует напряжения, какого для неискренности или для настроения вовсе не нужно»²⁵⁷.

В интервью Владимиру Бондаренко Шаргунов развивает тезис об отсутствии политической тенденциозности у молодых литераторов и о своей вере в новый Ренессанс: «Моя повесть «Ура», опубликованная в «Новом мире», а новые главы из неё печатает и «Новая газета», и попсовый журнал «Молодой», и вы в «Дне литературы», это повесть-проект»²⁵⁸, — проект, который, поясняет далее Шаргунов, призван «предложить свой канат» между разными людьми в обществе и в литературе, которые «барахтаются» «в вязкой каше» и «не могут найти друг друга»²⁵⁹. «Прежде всего нужно писать хорошо, и выделять критикам надо тех, кто пишет хорошо, независимо, левых или правых они взглядов. Мне кажется, также думают почти все мои сверстники. Мы по-настоящему свободны от политических пристрастий, мы независимы от былых идеологических разногласий. Кто пишет хорошо, тот и побеждает. Не принимаю догматиков с обеих сторон». «Я чувствую натиск людей хаоса. А сам всего лишь мечтаю о слиянии каких-то либерально-

²⁵⁶ Ук. соч.

²⁵⁷ Померанцев В. М. Об искренности в литературе // Новый Мир. 1953. № 12, с. 220.

²⁵⁸ Мы — рисковое поколение: Беседа Сергея Шаргунова и Владимира Бондаренко // Завтра. 2002. №51(473).

17.12.2002 [Электронный ресурс] — URL: <http://zavtra.ru/content/view/2002-12-1773/> (дата обращения 07.09.2015).

²⁵⁹ Ук. соч.

патриотических²⁶⁰ начал с яростно свободными, даже анархистскими. К этому тянутся у нас многие, и этой ситуацией нужно воспользоваться»²⁶¹.

Получив множество откликов на «Отрицание траура» и повесть «Ура!», Шаргунов почувствовал, что пора говорить не только за себя: «Я вижу сегодня некий единый литературный процесс, и мне кажется, новое литературное поколение, наше поколение — в состоянии вывести литературу из тупика, в том числе, ностальгии об ушедшем. Думаю, мы склеиваем разбитое вдребезги общество, а для этого ищем свой большой стиль». «Я верю, что в литературе появятся крепкие имена. Чувствую себя на определенном рубеже. Сражаюсь на некой границе, отстаиваю романтическую идею»²⁶².

В интервью Бондаренко Шаргунов подтверждает, что не собирается формировать нечто принципиально отличное по эстетике от традиционного реализма: «Когда я писал статью о «новом реализме» в «Новом мире», озаглавленную «Отрицание траура», которую все окрестили манифестом, речь шла скорее о разнице, идущей от *новой реальности жизни*. Есть действительность наркотиков, ментовского шмона, чеченских вылазок, бандитских разборок, убийственная динамичная реальность, которая отличается от предыдущей сомнительной, но стабильной реальности. И соответственно несколько меняется эстетическое освещение этой реальности. Но основные принципы остаются всё теми же, принадлежащими золотой школе словесности. Поэтичность, психологический реализм в описании героев не ржавеют»²⁶³ [курсив мой, – А.С.]. «Мы — поколение «нового реализма», и что нас объединяет прежде всего — это окружающая нас жизнь. Все пишут практически на одни и те же темы. Девочка Лимонова — Настя, прислала мне повесть «Чума», прочел, тоже отличный реализм.

²⁶⁰ Это словосочетание-оксюморон время от времени возникает в публицистике рубежа веков. К примеру, см. статью Рубцов А.В. Быть русскими! Но – сегодня. В преддверии «либерально-патриотического синтеза» // Независимая газета, 13.10.2000 [Электронный ресурс] — URL: http://iph.ras.ru/uplfile/ideol/roubcov/1995-2009/NG_13_10_2000.html (дата обращения 25.05.2015). Покойный Березовский Б.А. в 2002 г., будучи сопредседателем политсовета партии «Либеральная Россия», закончил письмо к соратникам словами «С либерально-патриотическим приветом!» и обосновал необходимость союза либеральных и патриотических идей под знаменем «Либеральной России» [Березовский Б.А. С либерально-патриотическим приветом! [Электронный ресурс] — URL: <http://grani.ru/Politics/Russia/Parties/m.11394.html> (дата обращения 25.05.2015)]

²⁶¹ Мы — рискованное поколение: Беседа Сергея Шаргунова и Владимира Бондаренко // Завтра. 2002. №51(473). 17.12.2002 [Электронный ресурс] — URL: <http://zavtra.ru/content/view/2002-12-1773/> (дата обращения 07.09.2015).

²⁶² Ук. соч.

²⁶³ Ук. соч.

Ад современности — и наркотики, и гулянки. Остро выраженная экзистенция»²⁶⁴.

Шаргунов снова высказывает «адамистическую» мысль о том, что искусство признано заново творить реальность в слове: «Наступает наш новый период в литературе. Был постмодернистский период, связанный с крушением всех идеалов и статуй. Сегодня снова появляется серьезность. Пусть и связанная с дефицитом культуры, с варварством. Люди заново открывают для себя мир. Появляется потрясающая серьезность»²⁶⁵.

В интервью Бондаренко убедительнее, чем в «Отрицании траура», Шаргунов говорит о социальности и идейности в литературе. «Уверен, что высокая, не мнимая и спекулятивная, идейность вернется», — предрекает Шаргунов. Деятелей ОГИ («Объединенное Гуманитарное издательство») Шаргунов упрекает в социальном равнодушии: «...чувствуют себя весьма комфортно. Их не волнует улица, сто бомжей замерзли за месяц, дети чумазые и голодные, их не беспокоит красота или уродство мира. Их предел мечтаний — сидеть в жалком удушливом подвальчике. Вести клонированную жизнь, повторять калькированные словечки»²⁶⁶. Мысль о том, что необходимо выйти на улицу, и что этот выход сломает существующие каноны и создаст новую форму искусства, свободную от условностей, сближает мысли Шаргунова с размышлениями Дзаваттини (см. гл. 1)²⁶⁷. И пафос тот же — стремление заново открыть для себя мир, который закрыла для людей постмодернистская культура. Но если Дзаваттини важно заниматься кропотливым исследованием мира, поиском его объективных закономерностей, то для Шаргунова мир выступает строительным материалом для жизнеподобной «своей» реальности.

В статье «Я тучи разведу руками» Шаргунов упоминает Илью Стогова, направленность текстов которого он считает неприемлемой, требующей преодоления: «Мы живем в 2002-м, а Стогов выдает нам очередной роман о травке

²⁶⁴ Ук. соч.

²⁶⁵ Ук. соч.

²⁶⁶ Ук. соч.

²⁶⁷ Про выход на улицу много говорили русские футуристы. В частности, Владимир Маяковский в стихотворении «Приказ по армии искусства» писал: «На улицу тащите рояли, барабан из окна багром!»; «Улицы – наши кисти, площади – наши палитры». При этом футуристы стремились навязать улице свой язык, тогда как реалист ставит целью услышать подлинный язык улицы. Шаргунов в теории ближе к реалистической точке зрения, однако в практике художественного творчества, как мы увидим в дальнейшем, часто ведёт себя как авангардист.

и пивке. И я попробовал, быть может, в игровом, нарочито китчевом ключе, не уныло и дидактически, а наступательно, отчасти примитивистски, выдать лозунги наперекор («Выплюнь пиво, сломай сигарету!» и т.д.)²⁶⁸ Мы видим, что Шаргунов этой фразой по сути призывает изображать жизнь не такой, какая она есть, а такой, какой художник хочет ее видеть.

В интервью Бондаренко Шаргунов проясняет и мысль о народности в литературе и поэтичности народа: «В России искусство очень народно. Сам по себе народ весьма поэтичен. Даже наши варварские подростки могут окружить с ножами в темном дворе и вдруг заговорить стихами. Мыслят образами. В этом, может быть, призвание нашего народа»²⁶⁹.

Нужно отметить некоторое противоречие, которое возникает между разновременными высказываниями Шаргунова о цели литературного творчества. Манифест написан в духе романтического понимания миссии искусства. В статье «Я тучи разведу руками» Шаргунов также убеждает читателя: «я не политиканствую, меня интересует литература, а не что-то с ней смежное, и очень не нравятся мне спекуляции на моих текстах или заявлениях... можно просто писать и служить свободомыслию — то есть иметь собственную, адекватную самому себе позицию». «Найти авангардизм в консерватизме... это — творческая задача, эстетическая скорее, нежели идеологическая»²⁷⁰. Но буквально через пару месяцев после выхода манифеста на дискуссии, посвященной газете «День литературы», Шаргунов уделит внимание образу читателя: «Надо найти общий язык с сегодняшним молодым читателем и говорить о тех проблемах, которые волнуют народ и волнуют молодежь, наших сверстников. Это мир криминала, мир наркотиков, мир ментов — вот современная реальность. Нужно говорить, может, отчасти разговорно, порывисто, свежо, но при этом актуально»²⁷¹. Позиция

²⁶⁸ Шаргунов С. Я тучи разведу руками // Русский журнал. 25.07.2002 [Электронный ресурс] — URL: http://old.russ.ru/krug/20020725_sharg.html (дата обращения 12.06.2014).

²⁶⁹ Мы — рискованное поколение: Беседа Сергея Шаргунова и Владимира Бондаренко // Завтра. 2002. №51(473). 17.12.2002 [Электронный ресурс] — URL: <http://zavtra.ru/content/view/2002-12-1773/> (дата обращения 07.09.2015).

²⁷⁰ Шаргунов С. Я тучи разведу руками // Русский журнал. 25.07.2002 [Электронный ресурс] — URL: http://old.russ.ru/krug/20020725_sharg.html (дата обращения 12.06.2014).

²⁷¹ «День литературы» — за и против (Обсуждение газеты в Центральном доме литераторов 18 февраля 2002 года) // День литературы. 2002. №3 (67), с. 79.

независимого художника («ты царь — живи один»²⁷²) плохо согласуется с позицией художника социально-активного, нацеленного на диалог с целевой аудиторией и поэтому испытывающего потребность найти понимание у определенной социальной группы. В интервью Бондаренко в декабре 2002 года Шаргунов продолжает социально-активную линию: «Я хочу ощутить в себе не только писательское «я», но и народное «мы». Это для меня очень важно. Я хотел бы найти своего читателя среди всех сверстников, естественно, мечтаю о больших тиражах. Даже не о гонорарах, а о тиражах. Чтобы меня понимали. Чтобы повесть «Ура» прочел обычный пацан. Пускай он откупорит бутылку пива и откроет мою книгу. Выпьет глоток и перелистнет страницу. Важна эта народность в литературе. Новая народность. Сейчас её можно найти только в массовой литературе. Как и ту жизнь, которой живет народ»²⁷³. Несколько примиряет противоречие между художником и общественным деятелем фраза о том, что «заказ» продиктован мировоззрением писателя²⁷⁴.

Мысль о положительном герое, высказываемую в начале 2000-х в связи с главным героем повести «Ура!», Шаргунов продолжает в статье 2010 года «Жизнь без героя». Первая же фраза провозглашает социальную ответственность литературы: «Может ли меняться к лучшему общество, которое не верит в себя? И что нужно, чтобы в себя поверить? Герой нужен»²⁷⁵. Понимая, видимо, что эта фраза заставляет вспомнить литературную программу общества «Знание», Шаргунов подчёркивает: «Большая русская литература — всегда литература о смыслах и о героях, и не надо отсылать исключительно к соцреализму»²⁷⁶.

В одном из фрагментов статьи «Жизнь без героя» Шаргунов утверждает, что героем можно считать каждого: «Уверен, герои вокруг нас. Учителя, врачи, офицеры, да кто угодно, любых профессий и возрастов»²⁷⁷. В качестве примеров

²⁷² Шаргунов С. А. Отрицание траура // Новый мир. 2001. № 12 [Электронный ресурс] — URL: http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2001/12/shargunov.html (дата обращения 17.12.2012).

²⁷³ Мы — рискованное поколение: Беседа Сергея Шаргунова и Владимира Бондаренко // Завтра. 2002. №51(473). 17.12.2002 [Электронный ресурс] — URL: <http://zavtra.ru/content/view/2002-12-1773/> (дата обращения 07.09.2015).

²⁷⁴ Ук. соч.

²⁷⁵ Шаргунов С. Жизнь без героя // Известия. 18.02.2010 [Электронный ресурс] — URL: <http://izvestia.ru/news/358658#ixzz2LEdkTfge> (дата обращения 14.06.2014).

²⁷⁶ Ук. соч.

²⁷⁷ Ук. соч.

Шаргунов вспоминает подвиги, о которых было сообщено в новостях: как уцелевшие пассажиры «Невского экспресса» разбирали искорёженные вагоны, как восьмилетняя девочка спасла малышку из-под обломков «Трансвааль-парка», как милиционер задержал вооружённого майора Евсюкова и т.д. Мы не знаем имён и фамилий этих мужественных людей, сетует Шаргунов. Но именно подобный герой необходим обществу, «настоящий, такой, в котором узнаваем сосед, брат, ты сам», «обычный прохожий, обтерханный бедняк-детина, закрывший собой чужих детей от пулю»²⁷⁸. «Вам отлично знаком милиционер Евсюков, правда? А вам известна фамилия другого милиционера, который задержал вооруженного Евсюкова? Он вам нужен, этот другой милиционер?»²⁷⁹. Сразу же вспоминается Дзаваттини с его предложением передавать по радио имена всех без исключения итальянцев, чтобы «всем придать уверенность в собственных силах, всем внушить сознание, что они люди»²⁸⁰, а также фраза Дзаваттини об «истинном протагонисте современной жизни»²⁸¹.

Но в действительности Шаргунов имеет в виду не любого человека, а именно категорию героического, идеал и пример для подражания: «Герой может изо дня в день проживать подвижником, защищая себя и родных от ударов кризиса, может долго и кропотливо работать над чудодейственной вакциной, а может, доселе ничем не примечательный, совершить сильный поступок один раз в жизни»²⁸².

Значит, кроме изображения «среднего человека», Шаргунов призывает, чтобы в произведениях нового реализма появлялся «тот, кто способен воодушевить и вернуть в жизнь «идеальное»²⁸³.

В статье «Жизнь без героя» снова звучит пафос отрицания развлекательности, массовой культуры: «На слуху – другие. Какие? Те, кто в телике. Известный набор деятелей шоу-бизнеса и спортсменов. И пускай первые – остроумны и блестящи, а вторые вдохновляют на рекорды гибкостью и мускулатурой, хочется понять: а этих

²⁷⁸ Ук. соч.

²⁷⁹ Ук. соч.

²⁸⁰ Дзаваттини Ч. Умберто Д. От сюжета к фильму: Перевод с итальянского Г. Богемского. М.: «Искусство», с. 39.

²⁸¹ Ук. соч., с. 38, подробнее см. гл.1.

²⁸² Шаргунов С. Жизнь без героя // Известия. 18.02.2010 [Электронный ресурс] — URL: <http://izvestia.ru/news/358658#ixzz2LEdkTfge> (дата обращения 14.06.2014).

²⁸³ Ук. соч.

героев достаточно? Способно ли ТВ распахнуться для других и принять их?» Не способно, отвечает он сам себе через несколько абзацев: «Словечки вроде «честь», «отвага» и «долг» оказываются третьестепенны, или пусты, или просто раздражают, как и всякий пафос, противопоказанный развлекательному формату»²⁸⁴. Шаргунов возвращает к жизни пафос, когда казалось, что после противостояния соцреализма и постмодернизма использование пафоса стало возможно только в ироническом ключе²⁸⁵. Шаргунов делает это вслед за Прохановым, а также авторами «нового реализма» в варианте Басинского и Казначеева.

Обвинение в неспособности воспринимать пафос, выдвинутое Шаргуновым по отношению к «сорокалетним», по его мнению, решительно отделяет два поколения в литературе. В интервью «Российской газете», опубликованном 15 апреля 2011 года, на вопрос: «поколение 40-летних вас тоже раздражает?», Шаргунов ответил: «Бывает. Иногда кажется, это пепельное и прохладное поколение. Они в принципе не воспринимает пафос, их коробит от ярких красок. А я думаю, что есть вещи, которые стоит открывать как в первый раз. О чем-то нужно говорить громко. А вы все-таки поколение очень ироничное. Ироничное, потому что надломленное. Из циничных 70-х попали в период ломки и распада всего, крушения советских стен»²⁸⁶.

На тему пафоса у Шаргунова получилась небольшая дискуссия с Еленой Зелинской, которая заявила, что ее пафос до крайности раздражает («думаю, что это поколенческая разница», — предполагает писательница, вице-президент Медиасоюза, ведущая программы «В поисках смысла»). Шаргунов, смешивая романтизм с экспрессионизмом, возражает: «А мне скучен текст без романтической интенции, мне кажется, что текст должен быть «румяным», тексты имеют свой

²⁸⁴ Ук. соч.

²⁸⁵ См., к примеру, статью Иванова Н. «Бандерша и сутенер: Роман литературы с идеологией: кризис жанра» // «Знамя». 2000. №5 [Электронный ресурс] — URL: <http://magazines.russ.ru/znamia/2000/5/ivanova.html> (дата обращения 12.06.2014): «Романтический период сплава литературы с идеологией, пропитанности литературы идеологическими проблемами и идейными ценностями завершился. Сатира, как у Войновича, гротеск, как у Залотухи, или сарказм, пропитавший «Удавшийся рассказ о любви» Владимира Маканина, вытеснили и уничтожили пафос».

²⁸⁶ Шаргунов С. Генерация алых: Интервью Елене Новосёловой // Российская газета (фед. вып.) 2011. №5457 [Электронный ресурс] — URL: <http://www.rg.ru/2011/04/15/shargunov.html> (дата обращения 12.06.2014).

вкус, свой аромат, очень часто перед тобой текст, где происходит деконструкция, всякие страсти и чудовищные события, казалось бы, этот текст должен быть отвратительным, а ты его читаешь и внезапно есть ощущение чего-то здорового и прекрасного. Очень важен дух в тексте, в этом смысле пафосом я называю энергию, которая есть в нем. В сущности, это и есть примесь романтизма, который в какой-то момент русская проза начала утрачивать»²⁸⁷. Когда Зелинская упрекнула Шаргунова в банальности одного из его высказываний, он парировал: «Я вообще всегда говорю трюизмы, потому что, на самом деле, мне кажется, что желательно проговаривать какие-то простые вещи. Мы все в заложниках у этих констант, к сожалению, люди в последнее время разучились говорить эти простые и важные слова. Это вопрос точности формулировок. Зачастую доминируют какие-то симулякры и недоговоренности. У меня лично и у моих знакомых возникла тоска по яркой простоте. Тоска по пафосу. Без пафоса, может быть, это тоже банально звучит, нет хорошей прозы. В какой-то момент проза утратила пафосность, вы знаете? Чувство юмора — очень важно, но не менее важен здоровый пафос»²⁸⁸. Столь объемные цитаты мы приводим потому, что отсутствие страха перед тем, чтобы произнести банальную вещь, — очень важная, одна из основополагающих, черта нового реализма.

Очень любопытная, почему-то ни в одном обзоре не замеченная статья Шаргунова вышла в конце 2003 года в «Литературной газете», в которой он подводит промежуточный итог существованию нового реализма. В ней основоположник направления ругает авторов, вошедших в сборник под редакцией Ирины Денежкиной «Антология двадцатилетних. Денежкина и Ко» (издательство Лимбус-Пресс, 2003г.), — за то, что они не точно следуют его заветам! «Похоже, «новый реализм» состоялся в худшем. Ритмичность, ясность, лаконичность, отчаянный взгляд на мир, перевозданность — все, что обещалось под этой красивой скорлупой, народилось целым выводком гадов»²⁸⁹. «Двадцатилетние», негодует

²⁸⁷ Шаргунов С. Интервью программе «В поисках смысла» с Еленой Зеленской // Телеканал «Спас». 23.10.2012 [Электронный ресурс] — URL: <http://www.pravmir.ru/kakoj-rukoj-pisat-metel-i-kuda-propali-tolstye-zhurnaly-elena-zelinskaya-i-sergej-shargunov-v-poiskah-smysla-videotekst/> (дата обращения 12.06.2014).

²⁸⁸ Ук. соч.

²⁸⁹ Шаргунов С. Пишите про природу! // Литературная газета. 2003. №50 [Электронный ресурс] — URL: <http://www.x-books.com.ua/wiev.php?pt=26&partname=%E4%E5%EA%E0%E1%F0%FC&id=417> (дата обращения

Шаргунов, девальвировали такие положения манифеста (статьи «Отрицание траура»), как:

1. ритмичность — «ритмичность жестянки, которую пинают»²⁹⁰;
2. ясность — «просветленность олигофрена»²⁹¹;
3. лаконичность — «короткие фразы (мысль коротка)»²⁹²;
4. первобытность — «что-то прочесть, узнать, мужественно искать себя — лень»²⁹³;
5. современные реалии — «выпил, потрахался, наблевал, подзамерз на обочине, презрение к целому свету, к скромным провинциальным соседям. Все бы ничего, но писанины такой — перепроизводство, а авторы едва отличимы»²⁹⁴;
6. экзистенциальная проблематика — «несмотря на экстравагантность опытов и трогательный скулеж о «чистой любви», не ощущается никакого, выразимся так, экзистенциального присутствия (ля-ля, ха-ха, «друг на кладбище», «сам укололся и чуть не выпрыгнул в окно»)»²⁹⁵;
7. нет «работы со словом»²⁹⁶ и «мысли о человеке»²⁹⁷;
8. свежесть эстетических решений — «обвал бесстыжей графомании»²⁹⁸.

Сама Денежкина, считает Шаргунов, «начинала за здравие»: «Присутствовал первичный психологизм, были свежесть, простор, и то главное, что нужно писателю, – широко распахнутые глаза на мир — как будто в первый раз»²⁹⁹. Теперь же «исполнение <...> уже не варварски-зверское, а вымученное, «тормозное»³⁰⁰. И за всем — пустыня, тоскливый глубокий крик: «Я больше не хочу писать!»³⁰¹. Единственное, что у «двадцатилетних» получается, считает Шаргунов, это писать про природу. Не таким Шаргунов хотел видеть новое искусство.

12.06.2014).

²⁹⁰ Ук. соч.

²⁹¹ Ук. соч.

²⁹² Ук. соч.

²⁹³ Ук. соч.

²⁹⁴ Ук. соч.

²⁹⁵ Ук. соч.

²⁹⁶ Ук. соч.

²⁹⁷ Ук. соч.

²⁹⁸ Ук. соч.

²⁹⁹ Ук. соч.

³⁰⁰ Ук. соч.

³⁰¹ Ук. соч.

В своем творчестве Шаргунов старается не допускать «затемнения смысла» и «недостоверности»: «Случаются, конечно, художественные промахи и потом, перечитывая, думаешь, что ты здесь оплошал. Затемнение смысла, композиционное что-то, недостоверность какая-то»³⁰².

В 2004 Шаргунов снова пишет о неудачах нового реализма, но с оптимизмом: «Время идёт, и становится очевидно, что торжествующая литературная тенденция была мной угадана верно: новый реализм. Стратегически это направление уже одержало верх. Тактически пока не раскрылось во всей красе»³⁰³. «Тактически», в понимании Шаргунова, означает на практике, в текстах: «...тактически, непосредственно в прозе, он [новый реализм, — А.С.] пока слабоват. Да это и нормально! Всё только начинается, бодряя кровь только начала вливаться в дрябловатые вены литературы»³⁰⁴. Шаргунов констатирует: «Пока есть два перекоса. Первый: стремление писать по старым лекалам, старательное копирование советских и русских классических образцов, неадекватное подражание форме вместо улавливания духа. Второй, более распространённый перекосяк: натурализм, физиологический очерк, выпивка, наркота, постель — без осмысления, без художественного своеобразия»³⁰⁵. К последним, в частности, Шаргунов относит и Сенчина, сравнивая его прозу с «чернушными надрывными позднесоветскими фильмами, вроде «Интердевочки»³⁰⁶.

Вместо того чтобы назвать новый реализм художественным направлением, Шаргунов применяет метафору: «клавиатура обобществлённого «компьютера поколения», вся в отпечатках наших пальцев»³⁰⁷. И пытается поставить точки над *i*, отвечая на вопрос, чем же новый реализм отличается от «старого» (у Шаргунова без кавычек — А.С.): «Новый реализм, безусловно, наследует реализму классическому, золотой, нержавеющей школе. Человеческий многообразный типаж,

³⁰² Шаргунов С. Интервью программе «В поисках смысла» с Еленой Зеленской // Телеканал «Спас». 23.10.2012 [Электронный ресурс] — URL: <http://www.pravmir.ru/kakoj-rukoj-pisat-metel-i-kuda-propali-tolstye-zhurnaly-elena-zelinskaya-i-sergej-shargunov-v-poiskah-smysla-videotekst/> (дата обращения 12.06.2014).

³⁰³ Шаргунов С. «Новые реалисты» поименно // Литературная газета. № 25. 2004 [Электронный ресурс] — URL: <http://www.ironews.ru/year-2004/month-september/day-7/text-541.html> (дата обращения 12.06.2014).

³⁰⁴ Ук. соч.

³⁰⁵ Ук. соч.

³⁰⁶ Ук. соч.

³⁰⁷ Ук. соч.

психологизм, вечные темы любви, войны, общего и личного, — реализм никак не ветшает. Однако действительность убийственна, резка, откровенна: милицейский шмон, криминальная разборка, шприц и доллар вносят поправку в художественные приёмы, придают произведениям скорость, освежают язык, осовременивают подачу проблемы и картины»³⁰⁸. Снова ни слова о том, что это реализм, обогащенный некоторыми приемами постмодернизма, а, напротив, рассуждения сводятся к тому, что это наследование через голову «отца»-постмодерниста от «сурового деда-фронтовика»³⁰⁹ («дядя» — «шестидесятники», «деревенщики» и другие авторы, во времена господства постмодернизма сохранившие верность реализму, необоснованно игнорируются — А.С.). В своих теоретических выкладках Шаргунов пытается внушить литературному миру парадоксальную мысль, что писать можно так, как будто постмодернизма вообще не было, а также высокомерную и необоснованную позицию, что после прозы поколения фронтовиков в литературе не было ни одного достойного внимания реалиста (о том, что это не так, говорит хотя бы существование прозы Юрия Казакова и Владимира Маканина).

В 2005 году в газете «Завтра» Шаргунов публикует статью «Ре-во-лю-ция!», в которой отмечает очерковый характер прозы новых реалистов (едва вошедшего в литературу Захара Прилепина, Романа Сенчина, Олега Кашина и Анны Козловой), и обвиняет в этом, как ни странно, президента России Владимира Путина, которого именуется «спекулянтом»: «При отсутствии исторического импульса, под треск спекулянта, среди хлопьев тумана сочинять не хочется. В огромной степени поэтому новая литература так и топчется на тропке очерковости, вне сюжетных находок и стилистических красот»³¹⁰. Поэтому надо совершать революцию, прямым текстом пишет Шаргунов, имея в виду именно свержение социально-экономического строя. Кроме очерковости, Шаргунов отмечает у названных писателей черту, о которой «пророчествовал» в «Отрицании траура» — «широта, вольнодумство, отказ от мертвых схем, да, жажда субъективной правды, да, страсть

³⁰⁸ Ук. соч.

³⁰⁹ Ук. соч.

³¹⁰ Шаргунов С. Ре-во-лю-ция! // Завтра. 19.01.2005. №3 (582) [Электронный ресурс] — URL: <http://www.zavtra.ru/content/view/2005-01-1972/> (дата обращения 12.06.2014).

к дискуссии³¹¹, но преодоление искусственных барьеров, ибо пасхальной стихии таланта узко в склепе идеологии»³¹².

В статье «Стратегически мы победили» 2006 года по-прежнему не приводится ни одного текста в качестве образца, и призыв выглядит так, как будто четыре года развития прошли впустую: «Но рано или поздно явится полновесная, прочувствованная, освежающая проза, где будет метафора и синекдоха, память смертная, боль сердечная, тоска по подлинному, радость утренняя, звезда и лужица, взрыв в метро и свидание с любимой. Курс намечен»³¹³. Заканчивается статья кратким призывом: «За дело!»

Шаргунов неоднократно признавал, что он — мистик. «Все, что происходит с нами, – мистично, как и то, что происходит в общественной жизни. Я надеюсь на промысел, жизнь человеческая и написана, и пишется одновременно. Очень многое происходит неспроста <...> И существует мистика страны, истории, а с другой стороны – социальная логика, потому что мистика по-своему логична. Это, прости Господи, программная заданность. То есть мистика имеет свою механику»³¹⁴. Кстати название-цитата данной статьи — «Хочется сочно смеяться и затейливо сочинять» — демонстративно противоречит установке на серьезность, которая были сформулированы в «Отрицании траура» как основное требование к литературе нового реализма. А против затейливости содержания Сергей Шаргунов, в отличие от Романа Сенчина, к которому обратимся в следующем параграфе, не высказывался и раньше.

Закончим изложение теоретических взглядов Шаргунова на феномен нового реализма заявлением, сделанным в 2009 году в интервью северодвинскому электронному периодическому изданию «В квартире 44»: «Но литература радуется. Торжествует реализм, новый реализм, и, надо сказать, что и Прилепин, и Сенчин, и Садулаев — это целое поколение новых ярких писателей. В свое время я написал в «Новом мире» статью, которая называлась «Отрицание траура», это был манифест

³¹¹ Ср. приветствие провокативных постановок, свойственное проекту «Театр.doc».

³¹² Ук. соч.

³¹³ Шаргунов С. Стратегически мы победили // Континент. 2005. №125 [Электронный ресурс] — URL: <http://magazines.russ.ru/continent/2005/125/sh26.html> (дата обращения 12.06.2014).

³¹⁴ Шаргунов С. Хочется сочно смеяться и затейливо сочинять // Политический журнал. 29.10.2008 [Электронный ресурс] — URL: <http://www.bigbook.ru/articles/detail.php?ID=5563> (дата обращения 12.06.2014).

нового реализма, *и все сбылось*³¹⁵ [курсив мой, — А.С.]

Подведем итог. Теоретическая программа, обозначенная ее основоположником Сергеем Шаргуновым термином *новый реализм*, имеет мало общего с реализмом как типом художественного сознания. Напомним, мы понимаем под реализмом такой способ художественного мышления о действительности, при котором произведению свойственны:

— цельность и внутренняя непротиворечивость образа реальности (создание космоса, упорядочивание хаоса);

— стремление к объективности и всеобщности закономерностей действительного общественного и природного мира, показанных в произведении (в противовес того, что весь внешний мир поглощается субъективным настроением);

— самодостаточность объективной реальности, интерес к предметно-чувственной действительности как объекту исследования, ясность и пластичность образов;

— «жизнеподобие» как обязательная основа для типизации;

— соединение историзма мышления и преобразованного (по отношению к предшественникам) антропологизма (социально-детерминированный характер героев);

— преодоление реальности, «соединение социальной причинности с надсоциальным, философски всеобщим началом мысли»³¹⁶, способность на конкретно-историческом примере показать противоречия эпохи на всех уровнях человеческих отношений;

— наличие общественно-политической позиция автора, живой интерес автора к настроениям в обществе.

Шаргунов в своей доктрине говорит о создании художником «своей» реальности, материалом для которой становится объективная действительность,

³¹⁵ Шаргунов С.А. Беседа с журналистами газеты «Северный рабочий» // В квартире 44. 2009. Вып. № 2 [Электронный ресурс] — URL: <http://vkvartire44.ru/publicus/sergej-shargunov-na-territorii-svobody.htm> (дата обращения 22.11.2013).

³¹⁶ Келдыш В.А. Предисловие // Русская литература рубежа веков (1890-е — начало 1920-х годов). Книга 1. М.: ИМЛИ РАН, «Наследие», 2001, с. 6.

время, повязанное «на месте преступления»³¹⁷. Но это субъективный образ реальности, в котором важны не сами реалии, а их существование в мировидении писателя. В силу предметно-чувственной основы этот образ имеет пересечения с опытом читателя и его изображение направлено на диалог с читателем и на воздействие на читательское сознание. Но поиск правды заменяется на утверждение безграничной свободы художника, поэтому действительность перестает быть важной сама по себе и становится лишь материалом для авторского мифотворчества. Ключевой задачей нового искусства объявляется поиск «авангардизма в консерватизме», где консерватизм — это классические образцы русской реалистической прозы, а авангардизм — те новшества, которые, по мнению автора концепции, продиктованы новыми общественными реалиями.

Таким образом, в теории нового реализма Сергея Шаргунова «консерватизм» выражен в том, что реальность предстает целостной и непротиворечивой, присутствует жизнеподобие, интерес к герою современности — представителю массы, типизация, психологизм, злободневное общественное содержание, гражданственность и ясность (отсутствие «затемнения смысла»). Авангардизм выражен, во-первых, в сближении прозы и поэзии: ритмичность, «работа со словом», использование тропов, смысловая емкость и глубина в маленьком объеме текста (лаконичность), во вторых, в акмеистической установке на видение мира будто в первый раз и в неразрывной связи предмета описания с субъектом. «Народность» понимается скорее в романтическом ключе, философской основой выступает скорее картезианство и экзистенциализм, чем материализм. Если бы отступления от реалистического метода ограничивались наличием романтической, акмеистической, экзистенциальной, футуристической интенций, мы сказали бы, что Шаргунов сформулировал программу течения внутри реализма, тесно соприкасающегося с другими направлениями и интенциями. Однако наличие тезиса о выдвигании собственной реальности, созидание «клона реальности» по законам, которые могут не совпадать с законами объективного мира,

³¹⁷ Шаргунов С. А. Отрицание траура // Новый мир. 2001. № 12 [Электронный ресурс] — URL: http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2001/12/shargunov.html (дата обращения 17.12.2012).

провозглашение «жажды субъективной правды»³¹⁸ побуждают нас отнести теорию нового реализма к эстетике, занимающей промежуточное положение между реализмом и авангардизмом.

Добавим также, что в интервью 2008 года Шаргунов проговорился о том, что новый реализм уже не так актуален, как в начале 2000-х, и его рамки стали тесны самому основоположнику: «Я сейчас больше пишу просто прозу. В ней стало больше воображения, фабульности»³¹⁹. Хочу высказать такую точку зрения, не знаю, насколько она верна, но я считаю, что реализм, о котором я говорил выше, был отзывом на цветущую сложность 1990-х³²⁰, эхом, а сегодня в стерильном пространстве³²¹ снова хочется сочно смеяться и затейливо сочинять, выкликать небывалые повороты»³²². В этой же статье выдвинут еще один тезис, скорее постмодернистский, чем реалистический и даже авангардный: «Я стараюсь делать слепки со всех времен, играю временами, мешаю времена»³²³, отсылающий к словам героя романа Томаса Манна «Доктор Фаустус» Леверкюна: «Можно поднять игру на высшую ступень, играя с формами, о которых известно, что из них ушла жизнь»³²⁴

А в 2012 году Шаргунов во второй раз³²⁵ сказал то, что подрывает основополагающий тезис нового реализма о духе серьезности: «Наше общество все больше становится комичным. И даже когда я вижу, как страдают мои товарищи, и когда страдаю сам, все же ощущаю, что происходит это среди бесконечного фарса и звучащего откуда-то из-за кулис жестяного смеха»³²⁶.

³¹⁸ Шаргунов С. Ре-во-лю-ция! // Завтра. 19.01.2005. №3 (582) [Электронный ресурс] — URL: <http://www.zavtra.ru/content/view/2005-01-1972/> (дата обращения 12.06.2014).

³¹⁹ Вопреки принятому в современном литературоведении разграничению терминов «сюжет» и «фабула», С. Шаргунов здесь употребляет слово «фабульность» в значении понятия «сюжетность».

³²⁰ Шаргунов отсылает к концепции мыслителя XIX века Константина Леонтьева, который делил жизнь каждого культурного явления на периоды «первичной простоты», «цветущей сложности» и «вторичного смесительного упрощения». См. об этом: Леонтьев К. Цветущая сложность: Избранные статьи. М.: Молодая гвардия, 1992. 320 с.

³²¹ Этой фразой Шаргунов фактически признал, что новый реализм привёл не зарождению новой жизни в литературе, а напротив, к упадку, к тому, что К.Леонтьев называл «вторичным смесительным упрощением», за которым, согласно концепции мыслителя XIX века, следует разложение и смерть культурного организма (в данном случае, литературы).

³²² Шаргунов С. Хочется сочно смеяться и затейливо сочинять // Политический журнал, 29.10.2008 [Электронный ресурс] — URL: <http://www.bigbook.ru/articles/detail.php?ID=5563> (дата обращения 12.06.2014).

³²³ Ук. соч.

³²⁴ Цит. по Руднев В.П. Интертекст // Словарь культуры XX века. М.: Аграф, 1999. С. 114.

³²⁵ Первый раз, как мы писали выше, был в 2008 году, в статье «Хочется сочно смеяться и затейливо сочинять».

³²⁶ Шаргунов С. В литературе всегда просторно // 26.12.2012 [Электронный ресурс] — URL: <http://yarcenter.ru/articles/culture/literature/v-literature-vsegda-prostorno-60880/> (дата обращения 29.01.2014).

В статье «Отрицание траура» не названо имен. В более поздних статьях и интервью Шаргунов называет следующих представителей нового реализма: Андрей Геласимов (1966 г.р.), Роман Сенчин (1971 г.р.), Илья Кочергин (1978 г.р.), Ирина Денежкина (1981 г.р.), Захар Прилепин (1975 г.р.), Александр Илличевский (1970 г.р.), Аркадий Бабченко (1977 г.р.), Герман Садулаев (1973 г.р.), Андрей Рубанов (1969 г.р.), Алиса Ганиева (1985 г.р.), Александр Снегирев (1980 г.р.), Ильдар Абузяров (1975 г.р.), Михаил Елизаров (1973 г.р.), поэт Андрей Родионов (1971 г.р.), поэт и критик Алексей Шорохов (1973 г.р.) Из этого списка только А. Илличевский не согласился бы с причислением к когорте «новых реалистов».

2.3. Новый реализм в художественной эстетике

Романа Сенчина

Роман Сенчин считается вторым идеологом нового реализма, наряду с Сергеем Шаргуновым. В различных интервью и статьях он рассказывает, что познакомился с Шаргуновым в октябре 2001 года (до выхода статьи «Отрицание траура», которая увидела свет в декабре 2001 года) на первом Форуме молодых писателей в подмосковном пансионате «Липки» и обнаружил явное сходство своих мыслей с декларациями Шаргунова, позже ставшие доступными читателям в брошюре «Молодые писатели России» (М., 2003). Отрывки из брошюры Сенчин приводит в своей статье в газете «Литературная Россия»³²⁷, и сходство мы обнаруживаем в том, что и Сенчин, и Шаргунов говорят о появлении нового поколения в российском обществе, которое призвано изменить литературу.

Сенчин опубликовал статью, судя по названию, также претендующую на роль манифеста, еще до выхода в печати статьи Шаргунова «Отрицание траура», в Интернет-журнале «Пролог» в 2001 году — «Новый реализм — направление нового века»³²⁸ (возможно, статья «Отрицание траура» на тот момент тоже была написана и ждала публикации). В этих двух программных документах, первый из

³²⁷ Сенчин Р. [Без заголовка] // Литературная Россия. №48. 30.11.2007 [Электронный ресурс] — URL: <http://www.litrossia.ru/2007/48/02051.html> (дата обращения 12.06.2014).

³²⁸ Сенчин Р. Новый реализм — направление нового века // Пролог. 2001. № 3 [Электронный ресурс] — URL: <http://www.ijp.ru/razd/pr.php?failp=00104600067> (дата обращения 08.11.2014).

которых оказался незамеченным литературным миром, много сходных мыслей.

1. Пренебрежительное отношение к «сюрреалистам, постмодернистам, авангардистам, мастерам филологической прозы»³²⁹: «всё слабее восторги по поводу очередного филологического выкрутаса»³³⁰; «Десятилетнее господство постмодернизма, похоже, завершается. Он явился в своё время естественной реакцией, протестом против господства соцреализма, во многом искусственного, выхолощенного направления, подчинённого идеологии Советского государства. Но, как показывает история, и постмодернизм не стал органичным, родным русской литературе направлением»³³¹; «...сегодня главное, кажется, в том, чтобы снова обрести доверие читателя, того российского читателя, который воспитан на русской классике и очень больно обжёгся в начале девяностых годов, когда эта литература была заслонена потоком странных эпатажных, и, как оказалось, *бесплодных экспериментов*»³³² [курсив мой, — А.С.]

2. Современная литература, по мнению Сенчина, возвращается «к традиционному языку, традиционной форме, традиционным и, наверное, вечным темам, проблемам»; «всё ощутимей дыхание наследия И. Бунина, А. Твардовского, Ю. Казакова, Н. Рубцова...»³³³.

3. Почти буквальное совпадение в разговоре о «серьезности»: «Литература стала серьёзней, в ней меньше и меньше словесной игры, «стёба», «приколов»; эпатажем как самоцелью уже никого не удивишь, не заинтересуешь»³³⁴.

4. Неприятие массовой литературы: «Фикшн», «экшн» — неперемные движущие силы беллетристики — отступают на второй план»³³⁵. Даже тенденция к преобладанию произведений, написанных от первого лица, по мнению Сенчина, есть «сознательный или бессознательный протест против «чтива»³³⁶; «публика стала уставать от поглощения примитивнейших кровавых боевиков и

³²⁹ Ук. соч.

³³⁰ Ук. соч.

³³¹ Ук. соч.

³³² Ук. соч.

³³³ Ук. соч.

³³⁴ Ук. соч.

³³⁵ Ук. соч.

³³⁶ Ук. соч.

сказочноподобных женских романов»³³⁷.

5. В современности Сенчин пока не видит, но в будущем литературы хочет видеть способность «с наибольшей яркостью показать психологию многих людей, создать типические образы, глубоко и многообразно раскрыть сложность, неоднозначность бытия»³³⁸.

6. Сенчин произносит фразу, которую Шаргунов подхватит позже и будет повторять неоднократно: «Роман В.Маканина «Андеграунд, или Герой нашего времени» — наиболее, думается, наглядный пример новых возможностей реализма: синтез традиционного и авангардистского»³³⁹. Как мы уже писали, у Шаргунова эта фраза превратилась в устойчивую формулу «найти авангардизм в консерватизме».

7. Надежды на новое поколение: «Сегодня в литературу входит новое поколение писателей, многим из которых пока нет и двадцати лет. Они росли и воспитывались уже в новой стране, в новых социальных условиях, перед ними изначально открыты широчайшие горизонты отечественной и мировой культуры»³⁴⁰.

8. Предвещание той свежести, которую принесут в литературе молодые авторы, свободные от идеологических и эстетических ограничений, накладывавшихся на себя писателями старших поколений: «...и не удивительно, что их произведения [молодых авторов, — прим. А.С.] нередко глубоки, зрелы, свободны, многогранны. И, что очень отрадно, молодые авторы с первых же своих шагов ориентируются на традиции русской литературы, на обновлённый, очищенный от давящих на писателей старших поколений идеологических табу, реализм»³⁴¹.

Шаргунов в «Отрицании траура» высказал почти все, что есть в «манифесте» Сенчина, и даже больше. Из того, что есть у Сенчина, но нет у Шаргунова, стоит отметить только акцент на важности наследия «возвращенной литературы» и приветствие «попытки сблизить художественность и документальность» (через

³³⁷ Ук. соч.

³³⁸ Ук. соч.

³³⁹ Ук. соч.

³⁴⁰ Ук. соч.

³⁴¹ Ук. соч.

письмо от первого лица).

Но если учитывать другие интервью и публикации двух «лидеров направления», обнаружится немало отличий. Но прежде чем перейти к ним, стоит подробнее остановиться на их совпадениях во взглядах на поколенческий вопрос и в декларациях необходимости вернуть ценность словам и понятиям.

В статье «Свечение на болоте» Сенчин пишет: «Да, во благо или во вред будущему, но в нашей культуре произошло небывалое возрастное размежевание. Существуют две культуры, два языка, две формы мышления, которые друг друга не то чтобы не принимают, а просто не понимают. Кто-то из всех сил старается друг под друга подстроиться, кто-то пытается нести дальше, в завтра, вроде бы извечные духовные ценности»³⁴²; «Но поколение тех, кто повзрослел после переломного 1992-го (и взрослеет сейчас), не желает замечать, в каком кризисе наша литература находится. Точнее, оно, это поколение, воспринимает кризис, как не свой, а как кризис той, прошлой литературы»³⁴³. Эти тезисы не расходятся с позицией Шаргунова, но Сенчин идет дальше, подразделяя, в свою очередь, новый реализм на творчество «тридцатилетних» (Илья Кочергин, Дмитрий Новиков, Денис Гуцко, Александр Карасев, сюда же Евгений Гришковец, Олег Павлов и Наталья Рубанова) и «двадцатилетних» (Сергей Шаргунов, Олег Зоберн, Аркадий Бабченко, Максим Свириденков, Василина Орлова, Ирина Денежкина, Дмитрий Нестеров, Антон Тихолоз, Алексей Ефимов, Василий Авченко и, несмотря на возраст, Захар Прилепин). Разницу между ними Сенчин обозначает четко: «двадцатилетние» демонстрируют «поколенческий бунт»³⁴⁴, «ищут возможности растворить себя в обществе, в частности, и как писатели: писать сразу о многих, а не только «о себе» и «своем» видении других», «тридцатилетние» же гораздо более индивидуалистичны, поэтому «продолжают разрабатывать пусть важные, но узкие темы»³⁴⁵. Себя он, по косвенным высказываниям, относит к «тридцатилетним».

Сенчин, в согласии с Шаргуновым, в качестве задачи нового искусства

³⁴² Сенчин Р. Свечение на болоте // «Знамя». 2005. №5 [Электронный ресурс] — URL: <http://magazines.russ.ru:81/znamia/2005/5/sen11-pr.html> (дата обращения 12.06.2014).

³⁴³ Ук. соч.

³⁴⁴ Сенчин Р. Рассыпанная мозаика: рассказ в прозе тридцатилетних // Континент. 2006. №130 [Электронный ресурс] — URL: <http://magazines.russ.ru/continent/2006/130/se26.html> (дата обращения 12.06.2014).

³⁴⁵ Ук. соч.

выдвигает задачу «вернуть слову вес и ценность» и говорит о том, что Шаргунов, Орлова, Рудалев «создают новый образ жизни, возвращают ценность незаслуженно обесцененному, и в этой работе принципы нового реализма оказались им серьёзным подспорьем»³⁴⁶. Как видим, Сенчин, говоря о слове, имеет в виду не язык, а понятия, скрывающиеся за «высокими», «банальными» словами. Слово «Ренессанс» в названии статьи демонстрирует сходство с концепцией Шаргунова, который также говорил о «новом Ренессансе». Сенчину также свойственно сравнивать ситуацию 2000-х годов с Серебряным веком: «Сейчас, в конце 2009 года, очевидно, что реализм за это десятилетие вновь стал центральным течением в русской прозе. Хотя, ещё раз отмечу, реализм обновлённый... Фактически то же самое случилось и почти сто лет назад — из тумана Серебряного века реализм вышел совсем не тем, чем был в 1880-е годы»³⁴⁷.

И Шаргунов, и Сенчин говорят о достоверности, правдоподобию вымысла: «Это словосочетание [новый реализм, — А.С.] я стал употреблять в начале 2000-х. Тогда вовсю еще гремели постмодернисты, авангардисты и т. д., а собственно реализма почти не было. Не кондового, а именно нового — свежего, свободного, яркого, предельно достоверного»³⁴⁸. Но содержание, вкладываемое в эти понятия, разное у двух идеологов нового реализма. Шаргунов предлагает писателю создавать свою реальность, лишь схожую с конкретно-чувственной действительностью, Сенчин же, при сходстве формулировок, принципиально настаивает на документальности и сведении к минимуму субъективной позиции писателя. Если для Шаргунова на первом месте среди задач писателя стоит эстетическая задача (обновление стиля, преодоление штампов), то для Сенчина функция литературного творчества прежде всего общественная, а эстетические достоинства произведения важны в той мере, в какой они способствуют (даже вернее было бы сказать — не мешают) эффекту подлинности переживания автора. Поэтому, давая краткое определение новому реализму, Сенчин в качестве ключевой

³⁴⁶ Сенчин Р. Ренессанс критики // Не стать насекомым. Публицистика. Критика. Очерк. М.: Литературная Россия, 2011, с. 86.

³⁴⁷ Сенчин Р. Питомцы стабильности или грядущие бунтари? Дебютанты нулевых годов // Не стать насекомым. Публицистика. Критика. Очерк. М.: Литературная Россия, 2011, с. 151.

³⁴⁸ Между реализмом и панк-роком. Интервью с Романом Сенчиным // Российская газета, 16.08.2010 [Электронный ресурс] — URL: <http://www.rg.ru/2010/08/16/senchin.html> (дата обращения 12.06.2014).

его особенности называет документальность: «На мой взгляд, [новый реализм, — А.С.] это предельно достоверное описание, похожее на документ. Фиксация современного состояния людей»³⁴⁹.

Обратим внимание вот на какой момент. Сенчин всегда отмечал, что термин «новый реализм» в оборот ввёл Сергей Казначеев, противопоставляя при этом точку зрения последнего другому значению понятия, сформулированному Сергеем Шаргуновым. «Термин «новый реализм» ввели еще до меня — есть такой критик и писатель Сергей Казначеев. Но он определял его как синтез реалистического и такого фантастического-фантазмагорического, на каком-то стыке реализма и постмодернизма... А мне близка теория Сергея Шаргунова, что новый реализм — это такой жесткий реализм, описывающий просто нашу действительность. И если должен быть вымысел, то это вымысел такой... правдоподобный. Даже если писать какую-нибудь гротескную ситуацию, в это должно вериться»³⁵⁰.

В традициях итальянского неореализма, Сенчин считает возможным писать только о современности: «Сколько бы ни повторяли, что для осмысления нужно время, дистанция, история литературы показывает, что честнее и сильнее о времени могут написать только те, кто в нем жил»³⁵¹. Писать можно только о тех явлениях жизни, которые глубоко знакомы, считает прозаик. «А если я начинаю так, по-настоящему выдумывать, тогда я сам это как-то бракую»³⁵².

Отметим, что в другом своём высказывании Сенчин опровергает свой тезис об адекватном осмыслении реальности современниками: «Я думаю, что понять современникам время, в которое они живут, невозможно. Задача современников — предельно точно его фиксировать, запечатлевать настроения, ситуации, психологию людей, облекать в форму художественной литературы (в том числе и мемуары). Недаром прошлое мы воспринимаем не по документам министерств и

³⁴⁹ Пессимистический реалист. Беседа Натальи Осс с Романом Сенчиным // Известия, 16.11.2010 [Электронный ресурс] — URL: <http://www.bigbook.ru/smi/detail.php?ID=10562> (дата обращения 12.06.2014).

³⁵⁰ Писатель за быт. Интервью Дениса Спиридонова с Романом Сенчиным // Новая газета. 12.08. 2014. № 58 [Электронный ресурс] — URL: <http://www.novayagazeta.ru/society/23111.html> (дата обращения 12.06.2014).

³⁵¹ «Читатель ждет, чтобы в книгах была реальная жизнь...»: Интервью Андрея Рудалева с Романом Сенчиным // Thankyou.ru: блог. 13.08.2012 [Электронный ресурс] — URL: <http://blog.thankyou.ru/roman-senchin-interview/> (дата обращения 12.06.2014).

³⁵² Писатель за быт. Интервью Дениса Спиридонова с Романом Сенчиным // Новая газета. 12.08. 2014. № 58 [Электронный ресурс] — URL: <http://www.novayagazeta.ru/society/23111.html> (дата обращения 12.06.2014).

департаментов, не по историческим источникам, а в первую очередь, по романам, повестям, рассказам, пьесам, стихотворениям, «романам без вранья». И эта традиция, уверен, сохранится в будущем, несмотря на развитие видео, аудио и прочих носителей информации... <...> Да, понять произошедшее в России и с Россией в 2000-е невозможно. К счастью, писатели достаточно щедро зафиксировали это десятилетие (в противоположность 90-м). Что ж, из разноречивых, часто противоречащих друг другу кусочков-текстов, быть может, будущим поколениям удастся собрать более или менее объективную панораму»³⁵³. Литература должна быть документальной, чтобы писатель передал потомкам облик современного ему времени, как можно меньше исказив его, — вот что действительно важно для Романа Сенчина (этого документализма, как отмечал Сенчин неоднократно, не хватает ему как читателю в литературе прошлых лет). Именно поэтому отвергает Сенчин «пресловутый магический кристалл»³⁵⁴.

Сенчин боится соврать даже в мелочах, поэтому в своих произведениях он очень внимателен к датам, ценам, внешнему виду упаковки сигарет и т.д. Про рассказ «Афинские ночи» Сенчин говорит: «Там показаны именно люди моего поколения. Их отношение к жизни. А вообще я сталкиваюсь с такой проблемой, именно внутренней, что мои рассказы устаревают, и даже очень сильно. Потому что я пытаюсь схватить какое-то определенное время, даже там деньги, цены, еще что-то, само собой главное — типы, но я не могу переделывать их дальше и дальше. Это именно типы конца девяностых годов»³⁵⁵.

По своим теоретическим высказываниям Сенчин наиболее, по сравнению с другими представителями нового реализма, близок к итальянским кинематографистам 40-х годов. Роман Сенчин говорит: «В реальной жизни, которой я живу и которую наблюдаю... какие-либо события происходят настолько редко... А в основном это быт, ежедневно повторяющиеся дела, и я пытаюсь в своих вещах показать этот людской быт и не стараюсь форсировать события»³⁵⁶. В беседе

³⁵³ Сенчин Р. Питомцы стабильности или грядущие бунтари? Дебютанты нулевых годов // Не стать насекомым. Публицистика. Критика. Очерк. М.: Литературная Россия, 2011, с. 155.

³⁵⁴ Ук. соч., с. 155.

³⁵⁵ Писатель за быт. Интервью Дениса Спиридонова с Романом Сенчиным // Новая газета. 12.08. 2014. № 58 [Электронный ресурс] — URL: <http://www.novayagazeta.ru/society/23111.html> (дата обращения 12.06.2014).

³⁵⁶ Ук. соч.

с Захаром Прилепиным эта мысль дополняется: «Но жизнь большинства складывается из череды дней-близнецов, которые не запоминаются, не радуют и не огорчают, почти не отмечаются... И, может, чтобы зафиксировать эти свои и других людей безрадостные дни, я и занимаюсь литературой»³⁵⁷. Еще откровеннее высказывание: «Фантазировать не хочется. Придумывать – нет у меня такого таланта»³⁵⁸. В полном согласии с заветами ведущего сценариста и идеолога итальянского неореализма Чезаре Дзаваттини (известны ли ему его работы или нет – вопрос открытый), Сенчин, по его словам, наблюдает повседневную жизнь и старается отразить ее в творчестве не по законам литературы, но по законам реальной действительности. Если в действительности он видит «средних» людей, жизнь которых однообразна, монотонна, лишена выдающихся событий, то такими же должны быть содержание и форма романа, рассказа или повести: «Я вообще не сторонник экстремальных всяких ситуаций и тому подобного. Я хочу... То есть, я думаю, почти все мои вещи — это вещи о Среднем»³⁵⁹.

В «Не-книге» Дзаваттини отвечает на те же обвинения недругов, которые обращают сегодня к Сенчину: в пессимизме, упадничестве, в том, что нет счастливых героев, нет торжества справедливости и т.п.³⁶⁰. «Литература изначально берет какие-то проблемы, сложности в жизни людей. Трудно придумать оптимистическое произведение. <...> Если увижу счастливого человека, то постараюсь про него написать»³⁶¹, — говорит в связи с этим Сенчин.

Рассуждая о романе Ольги Славниковой «Легкая голова», Сенчин методом от обратного сообщает об интересующем его типе героя: «Роман увлекательный, остросужетный, в новом для автора стиле. Но уже в самом начале Славникова сообщает читателю, что расскажет об «удивительных и странных событиях». А как

³⁵⁷ Прилепин З. Именины сердца: разговоры с русской литературой. М.: АСТ: Астрель, 2009, с. 268-269.

³⁵⁸ Пессимистический реалист: Беседа Натальи Осс с Романом Сенчиным // Известия. 16.11.2010 [Электронный ресурс] — URL: <http://www.bigbook.ru/smi/detail.php?ID=10562> (дата обращения 12.06.2014).

³⁵⁹ Писатель за быт. Интервью Дениса Спиридонова с Романом Сенчиным // Новая газета. 12.08. 2014. № 58 [Электронный ресурс] — URL: <http://www.novayagazeta.ru/society/23111.html> (дата обращения 12.06.2014).

Вспоминая уже упомянутого Константина Леонтьева, отметим, что именно власть «среднего» противостоит «цветущей сложности» и является симптомом начинающегося распада и гибели культурного явления [см. Леонтьев К. Цветущая сложность: Избранные статьи. М.: Молодая гвардия, 1992. 320 с.]

³⁶⁰ См. Дзаваттини Ч. Слова через край: Сборник. М.: Радуга, 1983. С 412-413.

³⁶¹ Писатель за быт. Интервью Дениса Спиридонова с Романом Сенчиным // Новая газета. 12.08. 2014. № 58 [Электронный ресурс] — URL: <http://www.novayagazeta.ru/society/23111.html> (дата обращения 12.06.2014).

иначе? Кто будет читать об обычном и повседневном? Кому нужен герой, которого из какого-нибудь личного интереса начинают гнобить окружающие (сталкивать с денежной должности, например, или разлюбившая жена выживать из квартиры)? Нет, интерес вызовет необыкновенный человек, чьё самоубийство спасёт мир, и вот его уговаривают, а он не хочет...»³⁶².

Важно отметить, что Сенчин позиционирует себя не только как писатель, но и как литературный критик, при этом к роли литературной критики в общественной жизни относится крайне серьезно, равняясь на деятельность «реальной критики» XIX века. «Наверное, для разговора о новой литературе «реальная критика» всё-таки наиболее подходящий жанр»³⁶³. Статья Сенчина «Любовь в реале»³⁶⁴ явно наследует статье Чернышевского «Русский человек на rendez-vous», а название статьи «Свечение на болоте» отсылает к статье Добролюбова «Луч света в темном царстве».

В отличие от Шаргунова, Сенчин не стесняется говорить об «общественном заказе», не пряча подобные мысли за высказывания о приоритете свободы творчества, а в отношении литературной критики употреблять выражения типа: «Их [критиков, — А.С.] заботит судьба России как государства <...> И художественные произведения для такого разговора — отличная пища»³⁶⁵; «Критик должен не просто высказывать свое мнение, но и доказывать его, при этом используя как аргументы *далекие от словесности сферы*»³⁶⁶ [курсив мой, — А.С.]; «...литература — это лишь одно из составляющих общественной жизни, и рассматривать, исследовать то или иное произведение нужно в контексте общественной жизни, а не как упавший на землю лунный камешек»³⁶⁷.

³⁶² Сенчин Р. Очередной закат реализма // Не статья насекомым. Публицистика. Критика. Очерк. М.: Литературная Россия, 2011, с. 198.

³⁶³ Сенчин Р. Ренессанс критики // Не статья насекомым. Публицистика. Критика. Очерк. М.: Литературная Россия, 2011, с. 90.

³⁶⁴ Сенчин Р. Захар Прилепин. Черная обезьяна; Анна Козлова. Все, что вы хотели, но боялись поджечь: Любовь в реале // «Знамя». 2011. №11 [Электронный ресурс] — URL: <http://magazines.russ.ru/znamia/2011/11/se17.html> (дата обращения 12.06.2014).

³⁶⁵ Сенчин Р. Питомцы стабильности или грядущие бунтари? Дебютанты нулевых годов // Не статья насекомым. Публицистика. Критика. Очерк. М.: Литературная Россия, 2011, с. 153.

³⁶⁶ «Читатель ждет, чтобы в книгах была реальная жизнь...»: Интервью Андрея Рудалева с Романом Сенчиным // 13.08.2012 [Электронный ресурс] — URL: <http://blog.thankyou.ru/roman-senchin-interview/> (дата обращения 12.06.2014).

³⁶⁷ Сенчин Р. До лучших времен // Не статья насекомым. Публицистика. Критика. Очерк. М.: Литературная Россия, 2011, с. 178.

Опираясь, как считает он сам, на Белинского, Сенчин придерживается мнения, что литература не может существовать, если в ней нет произведений, которые показывают современность. До логического предела эту мысль он доводит в статье «Свечение на болоте»: «И отражения его [современного общественного процесса, — А.С.], что тревожнее, в литературе сегодняшней практически не найдешь. Почти вся она, та, что на поверхности, — или в прошлом, или в иллюзорных, лишь слегка напоминающих действительность пространствах. И такое положение дел, мне кажется, вполне может привести к исчезновению вообще такого понятия, как «художественная литература»³⁶⁸.

Позиция первооткрывателя реализма после долгих лет забвения, радикально высказанная М. Свириденковым в статье «Ура, нас переехал бульдозер!» (о которой мы поговорим в одном из следующих параграфов), находит поддержку у Сенчина, хоть и высказывается мягче и с оговорками: «Новый реализм — не какой-то кружок. Просто в определенный момент довольно много молодых людей стало писать в определенном ключе, и этот ключ назвали новым реализмом. Новый это реализм или не новый, по существу, не так уж важно. Важнее, что в нулевые написано приличное количество произведений, которые, уверен, не канут в Лету. В отличие от 1990-х, которые, кажется, почти ничего не оставили. Впрочем, кто знает...»³⁶⁹; «Вышла из моды [в 90-е годы, — А.С.] внешне спокойная, размеренная реалистическая проза (кого можно назвать из реалистов, появившихся на стыке 80-х и 90-х? Разве что наконец-то пробившихся к массовому читателю Петрушевскую, Каледина, Василенко да, пожалуй, самый яркий в 90-е дебют, — Олега Павлова)»³⁷⁰. «В 90-е реализм был на периферии, в «нулевые» же он стал основным направлением, тогда как «фантасты, фэнтезийщики, детективщики, различные экспериментаторы в области словесности (а их всех огромное множество, и есть очень талантливые), как и в советское время, остались на периферии

³⁶⁸ Сенчин Р. Свечение на болоте // «Знамя». 2005. №5 [Электронный ресурс] — URL: <http://magazines.russ.ru:81/znamia/2005/5/sen11-pr.html> (дата обращения 12.06.2014).

³⁶⁹ Писатель за быт. Интервью Дениса Спиридонова с Романом Сенчиным // Новая газета. 12.08. 2014. № 58 [Электронный ресурс] — URL: <http://www.novayagazeta.ru/society/23111.html> (дата обращения 12.06.2014).

³⁷⁰ Сенчин Р. Питомцы стабильности или грядущие бунтари? Дебютанты нулевых годов // Не стать насекомым. Публицистика. Критика. Очерк. М.: Литературная Россия, 2011, с. 148.

литпроцесса»³⁷¹; «В середине 90-х и правые, и левые утверждали, что русская литература закончилась, и ничего уже не будет. Серьезные писатели вроде Валентина Распутина, Алексея Варламова, Олега Павлова воспринимались как последние из могикан, над их серьезностью многие подсмеивались. Но вот пришло новое поколение, и литература ожила, и серьезность стала востребованной»³⁷².

Как у критика, у Сенчина отторжение вызывает любой намек на «литературность» рассматриваемого произведения. Например, то, что Денис Гуцко в «Апсны абукет» рассказывает не о том, что видел сам, а о том, что рассказал отец, вызывает у Сенчина такую реакцию: «ну вот, опять игра, «я» вместо «он», литературная переработка чужих рассказов...»³⁷³ В повести Гуцко «Третье дыхание» Сенчин замечает языковую игру, которая, по его мнению, снижает эффект, производимый на читателя: «И так написаны практически все ключевые эпизоды повести. То ли специально, то ли невольно автор пытается защититься языком от того, что должно бы разорвать душу»; «То же и с гротеском. Мне кажется, что в такого рода произведении нужно стараться создать впечатление предельной правдивости, заставить читателя поверить каждому слову. Гротеск хорош для иных произведений, для других целей»³⁷⁴; «Автор (не только Денис Гуцко, это заметно у многих) словно бы спасается при помощи стиля, когда само повествование тащит его в какую-то рискованную глубину. А стиль — по нему скользи и скользи. И автор, а за ним и читатели. Так мы и проскальзываем большинство современных произведений так называемой качественной литературы»³⁷⁵.

Сенчина огорчает, что писатели не выдерживают бремени реализма и, если так можно выразиться, скатываются в вымысел. Причину он видит в основном в том, что писатели не знают жизни других людей: «Реализма в чистом виде почти

³⁷¹ Ук.соч., с. 150.

³⁷² «Читатель ждет, чтобы в книгах была реальная жизнь...»: Интервью Андрея Рудалева с Романом Сенчиным // Thankyou.ru: блог. 13.08.2012 [Электронный ресурс] — URL: <http://blog.thankyou.ru/roman-senchin-interview/> (дата обращения 12.06.2014).

³⁷³ Сенчин Р. Обратю в средние века // Литературная Россия. 2004. №11, с. 14.

³⁷⁴ Сенчин Р. Сто семь страниц кошмара, или Секрет активной старости // Пролог. 2003 [Электронный ресурс] — URL: <http://www.ijp.ru/razd/pr.php?failp=03701700067> (дата обращения 12.06.2014).

³⁷⁵ Ук. соч. Представитель неореализма в литературе Серебряного века Владимир Короленко тоже прибегал к метафоре скольжения, упрекая писателей за приверженность к старым, чужим темам: «мысль скользит, как столярный рубанок по плоскости, не только выстроганной, но даже отполированной ранее... она ни за что не задевает и ничего не сглаживает в своей области...» [Шоломова С. Голос времени. Библиофильские миниатюры о В.Г. Короленко. Выпуск 1. Харьков, 2008. С. 192]

нет сейчас. Писатели обязательно что-нибудь такое вставляют в текст (особенно — в финале), после чего перестаешь верить, что это могло быть на самом деле. Не знаю, чем это объяснить. По-моему, реальность очень интересна и насыщена сама по себе для питания прозы... Заметил такую тенденцию: большинство писателей начинают с предельного реализма, с человеческого документа, но уже во второй, третьей книге сбиваются на разного рода фантастику. Может быть, сидя за писательским столом, перестают изучать жизнь вокруг. Сложно понять»³⁷⁶. Критике нежелания писателей (и себя самого в числе прочих) выходить на улицу Сенчин посвятил статью с говорящим названием «Лабораторные работы», созданную в защиту очерка. Претензии Сенчина к прозаикам не в том, что они отказались от очерка в пользу художественной литературы, а в том, что литература у них получается плохо, потому что они «не знают реальности, не интересуются ею всерьёз. Пишут из головы»³⁷⁷. Упоминание «писательского стола» заставляет вспомнить «письменный стол» Дзаваттини: «Если я должен написать сцену, в которой двое ссорятся, я не хочу сочинять ее за письменным столом. Я должен выйти из своей норы и найти этих ссорящихся людей. И это уже важное проявление нового <...> Для моей творческой мысли прежде всего необходимо видеть их, наблюдать, затем слушать и «отбирать» то, что они говорят»³⁷⁸. Сенчин также уверен, что для творческой мысли необходимо наблюдать жизнь, только признается, что этот труд для него слишком тяжел, а порой непосилен: «Сидеть в кабинете и сочинять куда приятней и безопасней, чем, как Золя, лезть в шахту или, как Толстой, ходить по тюрьмам. И получаются в итоге талантливые, значительные,

³⁷⁶ «Читатель ждет, чтобы в книгах была реальная жизнь...»: Интервью Андрея Рудалева с Романом Сенчиным // Thankyou.ru: блог. 13.08.2012 [Электронный ресурс] — URL: <http://blog.thankyou.ru/roman-senchin-interview/> (дата обращения 12.06.2014). Сенчин имеет в виду и Андрея Рубанова, который начал с человеческого документа («Сажайте и вырастет» и др.), но потом стал писать фантастику («Хлорофилия», «Боги богов» и др.) Таким же путём пошёл Герман Садулаев, который после пронзительной книги «Я – чеченец» создал далёкие от реализма романы «Таблетка», «AD» и другие. Шаргунов также, начав с биографических произведений, выпустил книгу «Птичий грипп», повесть «Чародей», также построенные на фантазии и гротеске. Роман «Чёрная обезьяна» Захара Прилепина не лишен фантастики. Ушел от реализма и Денис Гуцко и другие писатели, начинавшие в русле эстетики нового реализма «нулевых» годов.

³⁷⁷ Сенчин Р. Лабораторные работы // Не статья насекомым. Публицистика. Критика. Очерк. М.: Литературная Россия, 2011, с. 116.

³⁷⁸ Дзаваттини Ч. Некоторые мысли о кино // Умберто Д. От сюжета к фильму: Перевод с итальянского Г. Богемского. М.: «Искусство», 1960, с. 43.

но лабораторные работы. А художественная литература — это нечто иное»³⁷⁹; «Да и я сам, чувствуя, что пишу лабораторные работы, вряд ли отважусь выйти из своей лаборатории»³⁸⁰.

Рассуждения Сенчина о лабораторных работах, о приверженности описанию «среднего» как в характерах, так и в событиях, о неприятии любого преувеличения близки высказываниям Эмиля Золя: «одинаковый уровень принижает все головы, потому что редки обстоятельства, при которых можно было бы изображать действительно выдающихся людей»³⁸¹; «Интерес не концентрируется больше на необычности фабулы, напротив, чем она банальнее и общераспространеннее, тем она становится типичнее»³⁸². Своим учителем Золя считал Флобера: «Композиция этого произведения заключается только в выборе сцен и в известном гармоническом упорядочении их развития. Сцены сами по себе совершенно заурядны... Всякие необычайные выдумки изгнаны... Развитие действия романа — это рассказ о повседневном течении жизни, без каких бы то ни было неожиданностей...»³⁸³. Отталкивался же от Бальзака как примера искусственности в литературе («Романы Бальзака всегда портит это раздувание им его героев; ему кажется, что он никак не может сделать их достаточно гигантскими»³⁸⁴) и Стендаля («Это совершенно выходит за пределы повседневной правды, правды, к которой мы стремимся: у психолога Стендаля так же, как у рассказчика Александра Дюма, мы находимся в царстве чрезвычайного. С точки зрения точной правды, Жюльен готовит мне столько же неожиданностей, сколько д'Артаньян»³⁸⁵).

Для Сенчина посредственное не означает случайное, лишенное показа глубинных противоречий (в чем обвинял доктрину Золя — именно доктрину, а не художественную практику — Георг Лукач), он стремится именно в обыкновенном открыть социальные и бытийные закономерности. К примеру, в критике общим

³⁷⁹ Сенчин Р. Лабораторные работы // Не стать насекомым. Публицистика. Критика. Очерк. М.: Литературная Россия, 2011, с. 118.

³⁸⁰ Ук. соч., с. 118.

³⁸¹ Цит по Лукач Г. Золя и реалистическое наследие // Литературное обозрение. 1940. № 16. С. 39-45 [Электронный ресурс] — URL: <http://mesotes.narod.ru/lukacs/zola2.html> (дата обращения 12.09.2014).

³⁸² Ук. соч.

³⁸³ Ук. соч.

³⁸⁴ Ук. соч.

³⁸⁵ Ук. соч.

местом стало считать, что в романе «Елтышевы» показаны социальные аутсайдеры, отщепенцы, а неуклонное нагнетание ужасов, обрушившихся на семью Елтышевых, скорее фантасмагорично, чем реалистично. Сенчин же просит поверить ему, что «таких Елтышевых на юге Сибири — каждая вторая семья. Повального вымирания не происходит чудом, хотя всё в последние десятилетия — против людей»³⁸⁶, то есть, настаивает на типичности и социальной достоверности образов и событий романа.

Сенчин ждет от художественных произведений пронзительности, подлинности человеческого переживания, чтобы текст не развлекал, а поражал до глубины души: «Но, с другой стороны, вызывает сожаление и даже сочувствие, что Рубанова [Наталья Рубанова, — А.С.] или не решается, или не хочет рассказывать о своих героинях <...> напрямую, без мешающей (а отнюдь не развлекающей, увлекающей) игры. Ведь иногда прорывается личностное, неприкрытое, и текст сразу озаряется живым светом, жжет, по-хорошему напрягает»³⁸⁷; «Рассказы сильные, заставляющие что-то внутри вздрогнуть и сжаться, в сборнике есть <...> Но они разбавлены шарадами, анекдотами, постмодернистскими фантазиями, стилистическими упражнениями. Все это порой и интересно, хотя постоянно задаешься вопросом: зачем это? зачем это рядом с *настоящим*?»³⁸⁸ [курсив мой, — А.С.]; «И, кажется, сам он теряет интерес к откровенному вымыслу. Жизненный опыт оказывается интереснее и сильнее»³⁸⁹ [об Олеге Лукошине, — А.С.] и т.д. В этой связи снова хочется вспомнить о «Литературе существования» А. Гольдштейна: «Перспектива возникает лишь тогда, когда в интонацию невымышленного сообщения вторгается «экзистенциальная» тема, когда голос рассказчика достоверных историй обретает акустику личного опыта. Эту акустику невозможно имитировать, в нее нельзя выгратся — без того, чтобы не выдать себя на первом же эмоциональном повороте: мы имеем тут дело с очень дорого оплаченным словом, и оболы за перевозку в литературу существования (да, она

³⁸⁶ Между реализмом и панк-роком. Интервью с Романом Сенчиным // Российская газета. 16.08.2010 [Электронный ресурс] — URL: <http://www.rg.ru/2010/08/16/senchin.html> (дата обращения 12.06.2014).

³⁸⁷ Сенчин Р. Рассыпанная мозаика: рассказ в прозе тридцатилетних // Континент. 2006. №130 [Электронный ресурс] — URL: <http://magazines.russ.ru/continent/2006/130/se26.html> (дата обращения 12.06.2014).

³⁸⁸ Ук. соч.

³⁸⁹ Ук. соч.

неподалеку от смерти) взимаются мыслью, жестом, историей»³⁹⁰.

Очень важной для Сенчина-критика становится проблема жанра в современной литературе. Так, об уже упоминавшемся произведении Дениса Гуцко Сенчин пишет: «Апсны абукет» вещь сильная, может быть, одна из самых пронзительных, что написаны о так называемых межнациональных конфликтах, но произведением художественным я бы ее не назвал. Силён элемент очерковости, хроникальности повествования»³⁹¹. В статьях начала 2000-х Сенчин горячо принял произведения, стоящие на грани художественной литературы и non-fiction, применяя к ним крайне удачное, по мнению Сенчина, жанровое определение, предложенное Леонидом Юзефовичем: «Это, конечно, не проза. Это — человеческий документ»³⁹². «В 2000-е вошел в обиход художественной литературы термин «человеческий документ» — почти лишённая беллетристических приёмов, почти бессюжетная, зачастую написанная от первого лица, очень похожая на описание действительно произошедшего, очень достоверная проза», — пишет Сенчин³⁹³. «Человеческим документом» Сенчин называет также дебютные произведения Аркадия Бабченко, Ильи Кочергина, Дениса Гуцко, Александра Карасёва, Ирины Денежкиной, Дмитрия Нестерова, Антона Тихолоза, Алексея Ефимова, Василия Авченко. «Лично мне после «Помощника китайца» Ильи Кочергина или «Алхан-Юрта» Аркадия Бабченко очень трудно читать произведения о том же вроде бы самом, но явно сочиненные. Вымысел необходим, и он в определенной мере присутствует в любом из «человеческих документов», но дело в

³⁹⁰ Гольдштейн А. Литература существования // Зеркало: литературно-художественный журнал. 05.05.2011 [Электронный ресурс] — URL: <http://zerkalo-litart.com/?p=3359> (дата обращения 12.06.2014).

³⁹¹ Сенчин Р. Обратю в средние века // Литературная Россия. 2004. №11, с.14.

³⁹² На самом деле, термин «человеческий документ» известен с начала XX века, впервые употреблен Александром Блоком в «Дневнике женщины, которую никто не любил». Это не жанр, а, скорее, отрицание жанрового принципа. «С этого все начинается: с отрицания любой инерции, традиции, прошлого, на которое можно было бы опереться. А значит, любая жанровость должна быть отброшена еще до начала высказывания», — хорошо сказал об этом Владимир Губайловский в диалоге с И. Роднянской «Книги необщего пользования» (Роднянская И., Губайловский В. Книги необщего пользования // Зарубежные записки. 2007. №12 [Электронный ресурс] — URL: <http://magazines.russ.ru/zz/2007/12/ro8.html> (дата обращения 12.06.2014).

³⁹³ Сенчин Р. Питомцы стабильности или грядущие бунтари? Дебютанты нулевых годов // Не статья насекомым. Публицистика. Критика. Очерк. М.: Литературная Россия, 2011, с. 150. Рассуждения Сенчина имеют параллели с «литературой факта» (она же «фактография» и «документальная литература»), которую пропагандировали писатели ЛЕФ. Николай Чужак выступал против «всякого воспевания со стороны» [Литература факта: Первый сборник материалов работников ЛЕФа / Под ред. Н. Ф. Чужака [Переиздание 1929 года]. М.: Захаров, 2000, с. 15], призывал «объявить войну художеству» [там же, с. 18] и заменить «дешевую символику» [там же, с. 18] «правдой живого факта» [ук. соч., с. 18], высказывался против выдуманной фабулы и для обозначения жанра использовал словосочетание «человеческий документ» [ук. соч., с. 22, с. 61].

том, что это вымысел правдоподобный. Подобный правде...»³⁹⁴. Позже Сенчин начал заявлять, что писатели, начав с «человеческого документа», уходят либо в самоповторы (а значит впадают в стагнацию), либо в неправдоподобный вымысел, когда нужно, по мнению Сенчина, создавать правдивые собственно литературные произведения³⁹⁵.

Еще раньше, в 2007 году, Сенчин заговорил о разочаровании в новом поколении литераторов: «Ещё два — три года назад я был уверен: вот пришло в литературу новое поколение — поколение двадцатилетних, — и сейчас начнётся. Эти ребята писали мощно, ярко, откровенно, в хорошем смысле нелитературно; казалось, их вещи способны вернуть слову вес и ценность, подарят нам новых героев, героев активных, живых, стремящихся изменить мир. Повеяло новыми шестидесятниками — Чернышевским и Добролюбовым, Синявским и Бродским»³⁹⁶. Но время, пишет Сенчин, показало, что «из поколения потенциальных борцов делают первое поколение идеально дисциплинированных работников каптруда»³⁹⁷, которых Сенчин, отсылая³⁹⁷, несомненно, к рассказу «Превращение» Франца Кафки, сравнивает с муравьями.

В качестве истоков нового реализма Сенчин еще в 2001 году (на первом форуме в Липках) называет «возвращенную литературу», а позже развернуто представляет эту мысль, к примеру, в статье «Питомцы стабильности или грядущие бунтари? Дебютанты нулевых годов»: «Но тот ли это реализм, что был до переломных 90-х? Конечно, нет. Почти во всей современной реалистической прозе чувствуется влияние той волны открывшейся нам литературы. Да и вряд ли бы лет тридцать назад прозу Олега Зайончковского, Александра Иличевского, Ксении Букши, Сергея Шаргунова, Олега Зоберна, Ирины Мамаевой, Василины Орловой, Германа Садулаева и многих других назвали бы реализмом»³⁹⁸. В качестве авторов,

³⁹⁴ Сенчин Р. Свечение на болоте // «Знамя». 2005. №5 [Электронный ресурс] — URL: <http://magazines.russ.ru:81/znamia/2005/5/sen11-pr.html> (дата обращения 12.06.2014).

³⁹⁵ См. Сенчин Р. Лабораторные работы // Не стать насекомым. Публицистика. Критика. Очерк. М.: Литературная Россия, 2011. С. 109-118.

³⁹⁶ Сенчин Р. Не стать насекомым // Не стать насекомым. Публицистика. Критика. Очерк. М.: Литературная Россия, 2011, с. 65.

³⁹⁷ Ук. соч., с. 66.

³⁹⁸ Сенчин Р. Питомцы стабильности или грядущие бунтари? Дебютанты нулевых годов // Не стать насекомым. Публицистика. Критика. Очерк. М.: Литературная Россия, 2011, с. 147.

ставших известными российскому читателю в начале 90-х, Сенчин перечисляет: «Луи Селин, Оруэлл, Генри Миллер, Жене, Кортасар, Маркес, Борхес, Сартр, Камю, Солженицын, Набоков, Мамлеев, Сорокин, Лимонов, Довлатов, Бродский, Бородин, Ерофеевы, Ницше, Бердяев³⁹⁹ и ещё десятки писателей и философов, чьи книги поглощались с невиданной жадностью, были необычайно нужны»⁴⁰⁰. Хотя допускает Сенчин и вариант «варварского» письма, без опоры на литературную традицию: «Или, что ещё вероятней, писать их так, предельно достоверно, заставила инстинктивная потребность рассказать о том, что произошло с ними, с их близкими»⁴⁰¹.

В именах представителей нового реализма Шаргунов и Сенчин несколько расходятся, с одной стороны, в силу того, что в поле зрения Шаргунова просто не попали такие малоизвестные писатели, как Антон Тихолаз, с другой стороны, потому что Сенчин имеет гораздо менее расплывчатое представление о границе между новым реализмом и явлениями другого рода. Михаила Елизарова Сенчин совершенно оправданно, на наш взгляд, не относит к авторам нового реализма, а рассматривает его в ряду постмодернистов, отмечая, что в последние годы он лишь подходит к реализму: «Необходимо отметить, что и большинство тех авторов, кто в 90-е являлся символом постмодернизма (опять же — в его собирательном значении), всё сильнее приближаются к реализму. «Лёд» и «День опричника» с «Сахарным Кремлём» Владимира Сорокина, по сути, реализм, правда, прозрачно-иносказательный; вполне реалистична последняя проза Пригова; всё меньше мистики и отсылок в прошлое, перепевов у Пелевина; все ближе подходят к обновлённому реализму Андрей Бычков, Михаил Елизаров, Дмитрий Горчев...»⁴⁰².

Как и Шаргунов, Сенчин говорит о новой литературе более в будущем времени, но, в отличие от Шаргунова, не уверен в ее «неизбежности»: по его мнению, придет либо новый государственный диктат («писателей вновь возьмут

³⁹⁹ Такие из названных Сенчиным писателей, как Кортасар, Маркес, Борхес, Сартр и Камю были хорошо известны советскому читателю и раньше. Например, Сартр активно издавался в СССР с 1955 года. Ранние произведения Солженицына также публиковались в советской периодике.

⁴⁰⁰ Ук. соч., с. 148.

⁴⁰¹ Ук. соч., с. 151.

⁴⁰² Ук. соч., с. 151.

за шкурку и раздадут творческие задания»⁴⁰³), либо новый Горький («Энергичный, властный, вездесущий, хамящий, давящий, но ради продолжения русской литературы»⁴⁰⁴). В статье 2010 года высказывает крайне пессимистичный взгляд на литературный процесс конца 2000-х годов: «Реализм, помаячив на горизонте в середине 2000-х, снова закатывается. Писателей-реалистов сегодня можно пересчитать по пальцам. Скорее всего, их число будет уменьшаться. Зачем пропускать через себя тяжёлую, малопонятную, отравленную реальность 1990-х, 2000-х, наваливающих серым смогом 2010-х, когда есть другие, более лёгкие и более доходные пути: выдумывай, фантазируй, уходи в древнюю или недавнюю историю, открывай новые штришки в биографиях великих людей...»⁴⁰⁵. «Попытки чаще всего заканчиваются неудачей — реалистической прозы не получается, да и очерка тоже (жанр очерка вообще почти умер). А всерьез поговорить о жизни, о человеке, о мире, по моему мнению, возможно только в форме реализма. Исключения случаются, но это действительно исключения»⁴⁰⁶.

Сенчин без преувеличения единственный писатель, который ни разу не опроверг свою принадлежность к новому реализму, при этом имея в виду свое понимание этого понятия: «Для меня новый реализм — художественный документ времени во всем его многообразии. Но, знаю, Сергей Шаргунов, Сергей Казначеев, Владимир Бондаренко вкладывают в этот термин несколько иные смыслы. Себя я считаю новым реалистом»⁴⁰⁷.

2.4. Апологетика нового реализма в литературной критике

Новый реализм — это явление не только в литературе, но и в критике. Поэтому Андрея Рудалева и Валерию Пустовую, не являющихся писателями, но

⁴⁰³ Сенчин Р. Свечение на болоте [Электронный ресурс] // «Знамя». 2005. №5. — URL: <http://magazines.russ.ru:81/znamia/2005/5/sen11-pr.html> (дата обращения 12.06.2014).

⁴⁰⁴ Ук. соч.

⁴⁰⁵ А это уже упрек в сторону Захара Прилепина, который несколько лет потратил на работу над биографией Леонида Леонова. Сенчин Р. Очередной закат реализма // Не стать насекомым. Публицистика. Критика. Очерк. М.: Литературная Россия, 2011, с. 203.

⁴⁰⁶ Сенчин Р. Конгревова ракета: Двести лет со дня рождения Виссариона Белинского [Электронный ресурс] // «Урал». 2011. №6. — URL: <http://magazines.russ.ru/ural/2011/6/se23.html> (дата обращения 12.06.2014).

⁴⁰⁷ Новейшая история. Новый реализм // Собака.ру. СПб. Май 2012, с. 120.

последовательно отстаивающих право нового реализма на существование, можно считать представителями нового реализма в критике, наряду с Сергеем Шаргуновым, Романом Сенчиным, Алисой Ганиевой, Максимом Свиреденковым.

Андрей Рудалев, как сам он признается в статье «Как собиралось «братство кольца», поначалу не принял новый реализм всерьез, выступил с разгромным (подчеркнем, довольно качественным) разбором повести Сергея Шаргунова «Ура!»⁴⁰⁸, а последователем нового реализма стал примерно с 2006 года. Среди богатого «портфолио» Рудалева самыми показательными для нашего исследования являются четыре статьи, в двух из которых Рудалев пишет о том, что, на его взгляд, удалось новому реализму («Катехизис нового реализма: вторая волна» (2010), «Как собиралось «братство кольца» (2011)), еще в двух отмечает его недостатки и высказывает свои принципиальные пожелания по поводу его дальнейшего развития («В поисках нового позитива» (2007), «Новый реализм»: попытка апологии» (2008)).

Отметим, что одним из источников нового реализма Рудалев видит изменение общественных настроений в сторону «левой» идеологии: «Через ностальгию по советскому прошлому, ставшую реакцией на отрицание истории, пессимизм по поводу настоящего и восприятия будущего практически как небытия, формируется левый поворот истории общества. Этот поворот в литературе уже начало формировать поколение писателей, которых принято называться «новыми реалистами».

Основные черты нового реализма по Рудалеву:

1. «Новый реализм» – это не могучая кучка, кружок по интересам. Едва ли можно обозначить его четкие рамки, территорию, группу писателей, которые к нему безраздельно принадлежат. Нельзя сказать: вот от сих, до сих – «новый реализм», а все остальное к нему не относится. Скорее это **некая общественная тенденция, она стала частью писательского сознания, ей сейчас заряжен воздух. Это процесс в развитии, а не оформившееся с четкими гранями явление**⁴⁰⁹.

⁴⁰⁸ См. статью Рудалев А. Суровая мистика сапога // Континент. 2005. № 124 [Электронный ресурс] — URL: <http://magazines.russ.ru/continent/2005/124/ru22.html> (дата обращения 12.06.2014).

⁴⁰⁹ Рудалев А. Катехизис «нового реализма». Вторая волна: Не так страшен «новый реализм», как его малюют [Электронный ресурс] // Российский писатель. 2010. — URL: <http://www.rospisatel.ru/konferenzija/rudaljev.htm> (дата

1. Эпитет «новый» «свидетельствует не о принципиальной новизне литературы, не является характеристикой культурного и эстетического феномена, а говорит о новых реальностях, вызовах современности, с которыми приходится сталкиваться авторам. Они для России действительно новы, во многом уникальны»⁴¹⁰.

2. «Это не просто механическое и автоматическое транслирование этой [новой, — А.С.] реальности на бумагу, но надежда на ее переустройство»: «Это мощный шоковый удар объективности, представленной во всем своем многообразии, по сознанию»⁴¹¹. Подобно Сенчину, Рудалев говорит о «норе», о том, что «все в домике», появляется образ футляра, завесы и так далее, из которой новый реализм «вытаскивает литературу на свет Божий»⁴¹².

3. «Новый реализм» — это «сила протеста»⁴¹³. Рудалев имеет в виду нацеленность нового реализма на изменение внешней — социально-экономической — реальности. «Это оппозиция, это альтернатива, свидетельствующая о том, что мир вокруг нас может и должен меняться». Рудалев отмечает, что в этом плане новый реализм близок к романтизму, но романтизм все-таки сводился к изменениям художественной реальности, а новый реализм добивается изменений «в реальном измерении»⁴¹⁴.

4. Протестная энергия нового реализма не сводится к призывам, а занимается тем, чем и должен заниматься реализм [так считает Рудалев, и мы согласны с ним, — прим. А.С.], — выявлением, анализом фундаментальных противоречий современности: «Полученная «новым реализмом» середины «нулевых» картинка показывает, что мир разъезжается вкривь и вкось, трещит по швам. Фундамент положен на песке, а вся кристаллическая решетка общества не более как атавизм»⁴¹⁵. «Задача» нового реализма, пишет Рудалев здесь же, «представить мир в

обращения 12.06.2014).

⁴¹⁰ Ук. соч.

⁴¹¹ Ук. соч.

⁴¹² Рудалев А. Прорыв в новое десятилетие [Электронный ресурс] // День литературы. 2011. № 10(182). — URL: <http://zavtra.ru/denlit/182/12.html> (дата обращения 12.06.2014).

⁴¹³ Рудалев А. Катехизис «нового реализма». Вторая волна: Не так страшен «новый реализм», как его малюют [Электронный ресурс] // Российский писатель. 2010. — URL: <http://www.rospisatel.ru/konferenzija/rudaljev.htm> (дата обращения 12.06.2014).

⁴¹⁴ Ук. соч.

⁴¹⁵ Ук. соч.

его полноте»⁴¹⁶.

5. Герой нового реализма — «странник, скиталец, неприкаянная душа» — находится с миром в романтическом конфликте. «Он не принимает законы и структуру мира, а потому становится в нем неустроенным. Способов самореализации немного: личная автономия, уход в себя, либо взрыв, бунт, открытое противоборство» (в качестве примера Рудалев приводит Сашу Тишина, героя романа Захара Прилепина «Санькя»)⁴¹⁷.

6. Как следствие предыдущих двух пунктов, возникает революционный пафос, пока в основном, правда, в голове Андрея Рудалева: новый реализм выливается в «РЕВОЛЮЦИЮ»⁴¹⁸ [именно так, заглавными буквами, пишет это слово Рудалев, — прим. А.С.]; «ее музыка, ее марш должен загудеть снежной бурей, вынося рамы и снося крыши ветхих сараев. В этом смысл «нового реализма». Он выходит на улицу, организует конспиративные организации, борется с мещанством, заставляет видеть мир многогранным и пестрым, читает еще далекие аккорды приближающегося нового гимна»⁴¹⁹.

7. Новый реализм — это «именно реализм в традиционном отечественном понимании, основной топос нашей русской литературной ментальности», продолжение «единого пути тысячелетней русской литературы»⁴²⁰.

8. Новое поколение очень разное, но «спаяно» в «симфоническое» единство, которое «вернуло русскую литературу на традиционные рельсы», начала процесс объединения «русского общекультурного пространства»⁴²¹.

9. Новое поколение «реанимировало имперский дух порушенной и преданной державы и напитало им литературу»⁴²².

⁴¹⁶ Ук. соч.

⁴¹⁷ Ук. соч.

⁴¹⁸ Ср. уже упомянутую нами статью «Ре-во-лю-ция» Сергея Шаргунова, в который тот открыто и конкретно призывает к свержению политического режима [Шаргунов С. Ре-во-лю-ция! // Завтра, 19.01.2005, №3 (582) [Электронный ресурс] — URL: <http://www.zavtra.ru/content/view/2005-01-1972/> (дата обращения 12.06.2014)].

⁴¹⁹ Рудалев А. Катехизис «нового реализма». Вторая волна: Не так страшен «новый реализм», как его малюют // Российский писатель. 2010 [Электронный ресурс] — URL: <http://www.rospisatel.ru/konferenzija/rudaljev.htm> (дата обращения 12.06.2014).

⁴²⁰ Рудалев А. Как собиралось «братство кольца» // Беломорканал. 30.10.2011 [Электронный ресурс] — URL: <http://tv29.ru/index.php?point=blogs&record=1071> (дата обращения 12.06.2014).

⁴²¹ Ук. соч.

⁴²² Ук. соч.

10. «Для всех все было серьезно, крайне серьезно»⁴²³.

11. «Ощущение ценности настоящего»: осознание, что «история — не где-то в прошлом, в сундуках и чуланах, а творится каждый день, здесь и сейчас»⁴²⁴.

12. «Новая литература», по мнению Рудалева, «медленно, но верно подходит к живому переживанию Православия»⁴²⁵ (в этом он и видит традицию русской литературы).

13. «Левизна взглядов», которая, уверен Рудалев, наследует Лимонову⁴²⁶.

14. «Внутренняя эмиграция»: «На наших глазах сложилось практически поколение эмигрантов новой волны, схожей с той, что была в постреволюционной России. Но на этот раз эмигрантов внутренних. Новую страну они не приняли, остались жить в той прежней, во многом виртуальной, закреплённой в их воспоминаниях»⁴²⁷.

Недостатки новой литературы:

— Писателей нового реализма Рудалев обвиняет в «возвеличивание эмпирии, доведение ее до абсолюта»⁴²⁸, к сосредоточению на «посюстороннем»⁴²⁹. Сенчина Рудалев называет «носителем большого современного сознания»⁴³⁰, которое заключается в «пессимизме, отчаянии по отношению к жизни вообще»⁴³¹. «Вот и получается логическое обоснование возможности конструирования новой системы ценностей на основе своего субъективного эмпирического материала, опыта»⁴³².

— «Новый реализм» обрисовывает вакуум, пустоту — особую виртуальность, которой делаются попытки придать эстетический и этический характер»⁴³³.

⁴²³ Ук. соч.

⁴²⁴ Ук. соч.

⁴²⁵ Ук. соч.

⁴²⁶ Рудалев А. Улыбайтесь, это всех раздражает // Литературная газета. 17.03.2010. № 10 [Электронный ресурс] — URL: http://lgz.ru/article/N10--6265---2010-03-17-/U%D1%8Bbayt%D0%B5sy%2C-%D1%8Dto-vs%D0%B5h-razdrzha%D0%B5t11950/?sphrase_id=22490 (дата обращения 12.06.2014).

⁴²⁷ Рудалев А. Пустынножители // Для тебя. Сборник произведений лучших писателей России, объединенных Гражданским литературным форумом. М.: «ПоРог». 2010, с. 436. Ср. точку зрения Сергея Шаргунова, который в статье «Отрицание траура» говорил, напротив, о чуждости советского прошлого для молодого поколения.

⁴²⁸ Рудалев А. В поисках нового позитива // Урал. 2007. №2 [Электронный ресурс] — URL: <http://magazines.russ.ru/ural/2007/2/ru11.html> (дата обращения 12.06.2014).

⁴²⁹ Ук. соч.

⁴³⁰ Ук. соч.

⁴³¹ Ук. соч.

⁴³² Ук. соч.

⁴³³ Ук. соч.

— Писатель нового реализма противопоставляет свое «я» всему миру, «который воспринимается не иначе, как агрессивная дикая среда, прибежище темных хаотических сил», в отличие от «реализма русской литературы XIX века, неизменно утверждающего нравственный идеал»⁴³⁴. Именно неготовностью «расстаться сам с собой»⁴³⁵ объясняет Рудалев сложившуюся традицию писать от первого лица.

Критик Андрей Рудалев хотел бы видеть в произведениях нового реализма следующие черты:

— «Нужно вернуть слову его первоначальный смысл или хотя бы попытаться приблизиться к этому — таков может быть один из основных тезисов современности»⁴³⁶. К «слову» Рудалев относится как к «аксиологической категории»⁴³⁷, утверждает, что красота должна обладать «духовным, сакральным смыслом», нести «громадный идейно-нравственный заряд»⁴³⁸. Именно через возвращение «к исконной трактовке значения слова» возрождается «исконное понимание сути и назначения творчества»⁴³⁹, что, в свою очередь, прокладывает путь к «преодолению русскоязычного формата, который превалировал в последнее время и загонял литературу в камерную лакуну для посвященной эстетствующей публики»⁴⁴⁰ (Рудалев, вероятно, имеет в виду двух мнимых соперников — постмодернизм и «качественную литературу»).

— Призвание литературы (и критики) в том, считает Рудалев, чтобы быть «священником, врачом, учителем», «ставить перед собой сверхзадачи», пытаться «преобразовать, изменить этот мир»⁴⁴¹.

Для Рудалева православная составляющая становится главным критерием, по которому он оценивает произведения литературы (не случайно такое мировоззрение до прихода в критику привело его к научному изучению

⁴³⁴ Ук. соч.

⁴³⁵ Ук. соч.

⁴³⁶ Ук. соч.

⁴³⁷ Ук. соч.

⁴³⁸ Ук. соч.

⁴³⁹ Ук. соч.

⁴⁴⁰ Ук. соч.

⁴⁴¹ Рудалев А. В ожидании критики // Вопросы литературы. 2007. № 4 [Электронный ресурс] — URL: <http://magazines.russ.ru/voplit/2007/4/ru10.html> (дата обращения 12.06.2014).

древнерусской литературы). «Инстинкт веры — это некая константа, проявляющееся в творчестве любого талантливом писателя, по крайней мере, на отечественной почве, при условии предельной искренности его в своих писаниях. Тысячелетняя истина Православия прорастает в творчестве гения, придавая его творениям особую многомерность, которая близка к откровению»⁴⁴². Именно это критик имеет в виду, говоря о «преодолении, преображении всей этой действительности, выход через ветхие ризы прогорклой жизни к осознанию важнейших аксиологически констант, к торжеству позитива»⁴⁴³ («торжество позитива», как следует не только из этой статьи, сводится у Рудалева к требованию «перекинуть мостик к традиционной христианской культуре»⁴⁴⁴).

В «Катехизисе...» Рудалев делает очень важное и правильное уточнение о том, что новый реализм не однороден и не статичен. В рамках одного десятилетия литература прошла путь, аналогичный движению реализма 19 века (от «физиологического очерка к социальному роману»⁴⁴⁵): «От протоколирования окружающего бытия тот же Роман Сенчин подошел к написанию «Льда под ногами» [2007 год выхода, — А.С.] и «Елтышевых» [2009 год выхода, — А.С.] — к четкому пониманию ситуации и постановке диагноза. «Севшие батарейки давно уже сданы в утиль [Рудалев имеет в виду повесть Романа Сенчина «Вперед и вверх на севших батарейках» 2004 года, — А.С.]. Дурная бесконечность движения вверх — вниз преодолевается. Сейчас нужно растопить «лед под ногами» [название романа Р. Сенчина 2007 года, — А.С.], чтобы обрести прочную опору для мощного рывка»⁴⁴⁶. Добавим от себя, что это развитие происходит еще и от «я»-прозы (познания самого себя и внешнего мира через свой внутренний) к традиционной форме изложения от третьего лица, то есть, от фиксации своего опыта к

⁴⁴² Рудалев А. В поисках нового позитива // Урал. 2007. №2 [Электронный ресурс] — URL: <http://magazines.russ.ru/ural/2007/2/ru11.html> (дата обращения 12.06.2014).

⁴⁴³ Ук. соч.

⁴⁴⁴ Рудалев А. «Новый реализм»: попытка апологии // Для тебя. Сборник произведений лучших писателей России, объединенных Гражданским литературным форумом. М.: «ПоРог». 2010, с. 425.

⁴⁴⁵ Рудалев А. Катехизис «нового реализма». Вторая волна: Не так страшен «новый реализм», как его малюют // Российский писатель. 2010 [Электронный ресурс] — URL: <http://www.rospisatel.ru/konferenzija/rudaljev.htm> (дата обращения 12.06.2014).

⁴⁴⁶ Ук. соч. Употребление названия романа Сенчина «лед под ногами» в таком смысле противоречит содержанию романа, в котором «лед под ногами» становится помехой не для «рывка», а для «мутации» — превращения человека в продукт современной цивилизации.

исследованию социальных типов.

Новый реализм, в полном согласии с нашей концепцией, осознается Рудалевым как «некий промежуток, полустанок, попытка освоения авторами действительности, первый этап на пути её осознания»⁴⁴⁷. «Этот этап был необычайно важен в качестве реабилитации современной литературы, избавления её от унижения, которое она претерпела в 90-е, оказавшись совершенно беспомощной против цунамического вала переводной и эрзац-литературы»⁴⁴⁸. Приводит Рудалев и прямую аналогию с итальянским неореализмом: «...как и итальянский неореализм, <...>, «новый реализм» вспыхнул противовесом униженному достоинству нации»⁴⁴⁹. В «Катехизисе...» Рудалев продолжает эту мысль: «Подтверждается то значение, которое мы придаем новому реализму: подготовка к старту — к реализму»⁴⁵⁰.

Валерия Пустовая, наряду с Андреем Рудалёвым, считается одним из ведущих идеологов нового реализма в критике. Ее статья «Манифест новой жизни» (2004) — критический дебют Пустовой — во многом сформировала платформу нового реализма, только не эстетическую, а идеологическую. Статья же «Пораженцы и преображенцы», написанная год спустя, стала попыткой сформулировать его эстетическую программу и получила широкий резонанс в литературно-критической среде.

В литературную критику, заявляет Пустовая, она «пришла... застенчиво спасать мир от духовного кризиса»⁴⁵¹. Этого не способны понять литературные деятели старшего поколения, потому что им «страшно»⁴⁵²: «В его опытной душе, в отличие от твоей, по годам чистой, вера отравлена пафосной ложью советской

⁴⁴⁷ Рудалев А. Улыбайтесь, это всех раздражает // Литературная газета. 17.03.2010. № 10 [Электронный ресурс] — URL: http://lgz.ru/article/N10--6265---2010-03-17-/U1%D1%8Bbayt%D0%B5sy%2C-%D1%8Dto-vs%D0%B5h-razdrzha%D0%B5t11950/?sphrase_id=22490 (дата обращения 12.06.2014).

⁴⁴⁸ Ук. соч.

⁴⁴⁹ Ук. соч.

⁴⁵⁰ Рудалев А. Катехизис «нового реализма». Вторая волна: Не так страшен «новый реализм», как его малюют // Российский писатель. 2010 [Электронный ресурс] — URL: <http://www.rospisatel.ru/konferenzija/rudaljev.htm> (дата обращения 12.06.2014).

⁴⁵¹ Пустовая В. Манифест новой жизни / Пролог. 2004. Вып. 3 [Электронный ресурс] — URL: <http://ijp.ru/razd/pr.php?faip=01501200215> (дата обращения 12.06.2014).

⁴⁵² Ук. соч.

пропаганды, образ русского возрождения связан с памятью об итальянском фашизме»⁴⁵³; «Он не хочет понять, что пришло время очистить старые слова. И простить себя за былую веру в светлое будущее. И перестать сомневаться во всякой фразе с восклицательным знаком. Ибо светлое будущее существует, если в него верить. Я – верю»⁴⁵⁴. Вспомним, что о воскрешении слов, «выкликании смысла» говорил Сергей Шаргунов, и мы уже отмечали сходство данной концепции с размышлениями В. Шкловского. Добавим к этому и высказывание Захара Прилепина, созвучное тезисам Пустовой: «Натуральное счастье — знать, что в России были и есть еще молодые люди, которые по-прежнему все понимают буквально. Родина, честь, правда — все эти, знаете ли, смешные и устаревшие слова по-прежнему ценны для кого-то»⁴⁵⁵. «Поразительно, как грехи прошлого могут извратить понимание настоящего»⁴⁵⁶, — пишет Пустовая, подчеркивая свободу молодого поколения от идеологических предубеждений, от которых не способно освободиться старшее поколение.

Сергей Шаргунов (и его потенциальные, еще не выявленные на тот момент последователи), уверена Пустовая, преобразуют далеко не только литературу, но и всю культуру, которая «не сводится к произведениям науки и искусства», а представляет собой «целостный комплекс особенностей быта, государства, искусства, философии, подчиненных «душе» культуры, ее особому видению мира»⁴⁵⁷. И литературу, заявляет критик (и это большой шаг вперед на фоне современной этой статье критики) стоит рассматривать в связи со всеми компонентами этого комплекса. Ее интересуется литература как индикатор, как монитор, глядя на который, можно говорить о личности писателя как о культурно значимом символе. Сергей Шаргунов становится для нее символом возрождения после духовного кризиса (в качестве символа последнего рассматривается Татьяна Толстая и ее роман «Кысь»). «И дело тут не в литературе. В Сергее Шаргунове

⁴⁵³ Ук. соч.

⁴⁵⁴ Ук. соч.

⁴⁵⁵ Прилепин З. Книгочет: пособие по новейшей литературе с лирическими и саркастическими отступлениями. М.: Астрель, 2012, с. 80.

⁴⁵⁶ Пустовая В. Манифест новой жизни / Пролог. 2004. Вып. 3 [Электронный ресурс] — URL: <http://ijp.ru/razd/pr.php?failp=01501200215> (дата обращения 12.06.2014).

⁴⁵⁷ Ук. соч.

пишет молодость, а не литература. Молодость не его собственная, двадцатитрехлетняя, а наша общая, русская, новорожденная»⁴⁵⁸.

То, что автор не отделяет себя от героя, для Пустовой является достоинством: «...он не смог бы писать о себе в третьем лице, скрыться под маской вымышленного героя. Ведь для него нелепо — жизнь прятать за спины букв»⁴⁵⁹; «Шаргунов — не литературный персонаж, а реальная, жизненная, знаковая личность»⁴⁶⁰. Пустовая практически обходит вопрос об эстетических достоинствах текста Шаргунова, да и вообще «Ура!» рассматривается ей не столько как литературное произведение, а сколько как «манифест жизни» и молодости русской культуры. За внелитературными лозунгами, внешне бытовыми («Выплюнь пиво, сломай сигарету!», «бросай курить — вставай на лыжи», развернутыми призывами уважать стариков и т.п.) Пустовая видит «метафизический протест»⁴⁶¹: Шаргунов, на ее взгляд, устанавливает новую традицию, «связь поколений»⁴⁶², «пытается высвободить новую, русскую силу из липких оков цивилизованной «расслабухи»⁴⁶³, «культивирует жизнеспособность и жизнь-деятельность»⁴⁶⁴. «Шаргунов, новая русская кровь, уже чувствует в себе новую русскую душу»⁴⁶⁵. Пустовая даже вводит многозначительный неологизм «предшаргуновье»⁴⁶⁶. «Если верить Освальду Шпенглеру и собственному предчувствию, «свежесть» его «крови», его молодость и души подобных ему молодых людей помогут возрождению России, ее души, ее религии, ее судьбы»⁴⁶⁷.

Значимость этой статьи Пустовой в том, что она с самого начала наделила новый реализм (поколение нового реализма) функцией революционного переустройства мира на метафизическом уровне, формирования новой культуры и новой реальности, и это понимание так или иначе впитали в себя его основные представители, что помогло им обрести ощущение поколенческой миссии.

⁴⁵⁸ Ук. соч.

⁴⁵⁹ Ук. соч.

⁴⁶⁰ Ук. соч.

⁴⁶¹ Ук. соч.

⁴⁶² Ук. соч.

⁴⁶³ Ук. соч.

⁴⁶⁴ Ук. соч.

⁴⁶⁵ Ук. соч.

⁴⁶⁶ Ук. соч.

⁴⁶⁷ Ук. соч.

В статье «Пораженцы и преображенцы» критик рассматривает уже последователей Шаргунова, результаты их творчества в сопоставлении с задачами, которые перед ними ставились.

Критик отстаивает точку зрения, что новый реализм должен быть чем-то большим, чем просто реализм в новой реальности.

С манифестом Сергея Шаргунова «Отрицание траура», заявляет Пустовая, реализм «пришел к нам не столько «новым», сколько вновь — назло постмодернизму»⁴⁶⁸. Реальные образцы литературы нового реализма, считает критик, отличаются от теоретической схемы. И главное расхождение теоретической модели с реальными образцами в том, что произведения не смогли покончить с постмодернизмом, как провозглашал Шаргунов в качестве главной идеи нового искусства, а, напротив, впитали постмодернизм в себя: «Но реабилитированный реализм оказался на удивление схож с поверженным постмодернизмом»⁴⁶⁹, — пишет Пустовая. По ее мнению, новый реализм с постмодернизмом роднят два основополагающих свойства:

1. Лежащее в основе экзистенциальное и познавательное отчаяние, ощущение непреодолимой враждебности, бессмысленности мира, переплавлявшего потерянного человека в послушную обстоятельствам вещь; недоумение перед реальностью, «бессилие в ней что-либо изменить и наделить смыслом»⁴⁷⁰.

2. Утверждение себя «вопреки», желание повергнуть предшественника вместо поиска обновляющего хода внутри литературы, в результате вместо новых эстетических решений — те же, только со знаком минус, приводящие к топтанию на месте по траектории маятника⁴⁷¹.

Пустовая называет «роковой ошибкой» ставку Шаргунова на описываемый

⁴⁶⁸ Пустовая В. Пораженцы и преображенцы // Октябрь. 2005. №5 [Электронный ресурс] — URL: <http://magazines.russ.ru/october/2005/5/pust18.html> (дата обращения 12.06.2014).

⁴⁶⁹ Ук. соч.

⁴⁷⁰ Ук. соч. Две последние формулировки совпадают с характеристиками понятия «постмодернистской чувствительности».

⁴⁷¹ Ук. соч. На наш взгляд, который мы выразили в начале первой главы, «утверждение себя вопреки» предшествующему направлению, при наличии опоры на реалистический метод, является приметой «нового реализма» в каком-либо виде искусства, а «снятием» этого «движения по траектории маятника» должно стать установление реализма как ведущего направления (до следующего распада). Поэтому мы согласны с Пустовой, но считаем, в отличие от нее, что это не ошибка конкретных писателей или идеологов, а закономерное движение литературного процесса.

предмет, «самоценность реалий» в произведении, вместо того, чтобы поставить во главе угла «пишущего человека». Сравнение писателей нового реализма с «бытовиками», порой одобрительное, по мнению Пустовой, происходит «вследствие общего заблуждения насчет перспектив новой литературы»; «...Истинно-новым в реализме может быть только нереальное, то, чего на строгий реалистический взгляд — нет, то, что избыточно в смысле адекватного информирования человека о мире, и одновременно, поскольку речь идет всё-таки о реализме, то, что не условно, не построено за пределами реальности, не альтернативно ей»⁴⁷². В качестве того, что находится за пределами реальности, но является производным реальности, Пустовая имеет в виду «энергетическую стихию личности»⁴⁷³ и «понимание абсолютных принципов мироустройства»⁴⁷⁴.

Пустовая ставит перед собой задачу, которая не ставилась Шаргуновым в его манифесте: отграничить новый реализм от другого, по мнению Пустовой, принципиально другого явления в литературе — бытового реализма. Термин «новый реализм», по словам Пустовой, является «отчасти по инерции сложившимся словосочетанием»⁴⁷⁵, но в нём, по мнению критика, есть смысл: «реалистическое направление литературы подлежит действительному обновлению и развитию, а не только формальному восстановлению в правах»⁴⁷⁶. «Суть нового в новом реализме следует выявлять не через сопоставление с постмодернизмом, как это делалось до сих пор, а через отчетливое размежевание с традиционным, уж точно не новым, реализмом»⁴⁷⁷.

Сходство двух эстетических систем в том, что обе они «вписываются в рамки Реализма-вообще»⁴⁷⁸, то есть направление в искусстве. Реализм как художественное направление Пустовая трактует таким образом: «Это направление в искусстве живо, пока в людях жива потребность осознавать самих себя, писать дневники, исповедоваться, изливаться в слове, а также сплетничать о соседе напротив, ругать

⁴⁷² Ук. соч.

⁴⁷³ Ук. соч.

⁴⁷⁴ Ук. соч.

⁴⁷⁵ Ук. соч.

⁴⁷⁶ Ук. соч.

⁴⁷⁷ Ук. соч.

⁴⁷⁸ Ук. соч., написание слова «Реализм» с заглавной буквы принадлежит В. Пустовой.

правительство и осуждать нравы. Реализм – это не ограниченная классицистическими условностями, не опосредованная в древних мифах человеческая рефлексия. В общезначимой, не филологической интерпретации, реализм — это не столько даже направление в искусстве, сколько один из наиболее распространенных и удобных для ориентирования на местности способов видеть мир и себя в мире. Реалистично все, что адекватно действительному, восприимчиво к нему, всерьез нацелено на диалог с происходящим внутри и вокруг человека»⁴⁷⁹.

Различия же, выделяемые критиком, покажем в виде таблицы⁴⁸⁰:

Формальное восстановление реализма в правах	Обновление и развитие реализма
Бытовой реализм;	Новый реализм;
Зрение (видимость);	Прозрение (сущность);
Зависимость от темы;	Во главе — пишущий человек;
Литература непосредственного переложения реальности на бумагу, «надрывного правдоподобия и из кожи вон достоверности»; «Легко представить в виде статистической статьи» «В рассказе слишком много прямых публицистических выкладок, характеристика образов героев однозначна, типизирована»;	«Здесь не тема — а образы, не суждения — а иносказания»; «что-то неуловимое, невысказанное, основанное не на подсмотренных в реальности фактах, а на особенностях личности авторов»; «Развивать себя в сторону большей фантазийности, метафоричности, от типажей переходить к символам, от подслушанного — к угаданному»; «Реальность – это то, что должно быть преобразено (во имя искусства), – гласит предполагаемый принцип нового реализма». Ад жизни преодолевает личность, серость жизни преодолевает художнический талант;
«данное в непосредственных ощущениях», «слишком прямо зависит от непосредственного житейского опыта»;	«новое» в реализме появляется исключительно благодаря человеческой личности — как только она перестает мыслить объектами, как только и сам человек, и мир вокруг начинают представляться ей не определяемым, а творящим;
Власть обстоятельств над человеком;	Власть человека над обстоятельствами; Включение человеческой воли, энергии личности в факторы реальности; Новые реалисты освобождают человека от

⁴⁷⁹ Ук. соч.

⁴⁸⁰ Все формулировки в таблице даны по статье Валерии Пустовой «Пораженцы и преображенцы». Выражения Пустовой, далёкие от сухих академических формулировок и представляющие собой достаточно вольные метафоры (например, «синица в небе»), мы оставляем без изменений.

	<p>рабского пресмыкания перед типичными обстоятельствами;</p> <p>Переломить действительность вдруг оказывается просто: достаточно взглянуть нетипично на типичные обстоятельства.</p>
Реалистический типаж, приходит к тупику;	Персонаж, начинающий из типажа превращаться в личность, приходит к предвкушению;
<p>«Художник, превратившийся в идеолога, переплавивший образы в однозначные штампики»;</p> <p>«Типично до уныния, однозначно до очерковости»;</p> <p>Слова передают только буквальное значение, нет тонких символов и метафор;</p> <p>Правдоподобие и информативность как главная ценность литературы (документалистика);</p>	<p>Отличаются сочным слогом, символизацией героев, которые из типажей вырастают в знамения неподражаемых жизней;</p> <p>«Новый реализм преломляет пережитую боль — в красоту, труд — в мысль, предмет — в образ, человека — в творца, дело — в слово. Новый реализм — декларация человеческой свободы над понятой, а значит, укрощенной, реальностью»;</p>
«Реалистический метод бесконечно плодит обездоленных, воевавших, рожавших, писавших, выходявших на контакт с инопланетянами писателей. Именно в рамках реализма уместна вполне журналистская логика: посидеть бы в тюрьме, на войне побывать — только чтоб написать потом, напечататься»;	Литература отражает жизнь — поскольку написана человеком. Литература преображает жизнь — поскольку написана гением. Рабство писателя у реальности обрывается в тот момент, когда он, мастер записной книжки Тригорин, поймет, что можно выдумать — выдуть — облако, похожее на роаль;
<p>«Соревнование не в словесном мастерстве, а в оригинальности пережитого»;</p> <p>«Их уделом становится автоплагиат, превращающий когда-то прославившую их тему (скажем, война, современная молодежь, власть денег) в постыдную банальность»;</p>	Мастерство нового реалиста – в умении не столько отражать, сколько трактовать действительность: он должен уметь, как древний прорицатель, узнавать надмирные истины, копаясь во внутренностях птицы-жизни;
Знаменует собой рабство человека у реальности, у необходимости и суеты как главных законов видимого мира;	Новый реализм – это поиск индивидуальных писательских смыслов в предметах и шумах реального мира, это интуитивная догадка о том, что через будто бы случайные встречи, вещи и судьбы с нами говорит Вечность;
Слова, сюжет, люди значат только самих себя, за ними нет никакого привнесенного автором, переносного, “второго” смысла. Нет вопроса: как это понимать? – как написано, так и понимайте. Написано: изумрудный – причем тут цвет?! – из камня сделано. Написано: я бросил жену – да ничего это не значит, сейчас семьи знаете какие некрепкие, то и значи;	Новый реализм выявляет в вещи и человеке их «философию», сердцевинную идею, выражает типичное в эксклюзивном, еще небывалом ракурсе;
Сами реалисты любят объяснять свою безъязыкость подражанием «улице», образом	Стремление «увидеть в публике новые горизонты интересов, способность к

выловленного из толпы рассказчика;	постижению более сложной фактической и художественной информации»;
«Мир предстоит скучным адом»; «Бескомпромиссный реалист никогда не напишет о счастье, ведь счастье — это преодоление реальной мглы повседневности, божественная исключительность, вырванность из болевой логики жизни. Счастье нетипично – а реализм силен именно типажам, узнаваемыми, похожими на каждого из толпы, образами»; «Дух тьмы и отчаяния создается с помощью адекватных изображаемой реальности красок: нагнетается зло и хмурь, уныние и ругань»;	Пронзительная нота чистоты и радость добра;
«Недоумение» перед действительностью, «бессилие в ней что-либо изменить и наделить смыслом»;	Энергетическая стихия личности и понимание абсолютных принципов мироустройства;
Синица в руках.	Солнце в небе.

В рамках нового реализма Пустовая выделяет и третье понятие – реализм символический, «в котором черты обновляемого реализма выражены предельно».

Тех, кто под влиянием манифеста Шаргунова стал именоваться представителем нового реализма, Пустовая называет «последовательными современными реалистами»⁴⁸¹, или просто «реалистами», или «бытовыми реалистами», «элементарно понятым реализмом»⁴⁸². Статья же посвящена «новому реализму», которого в литературе ещё нет, поэтому Пустовая пишет про себя, что данной статьей она «пляшет в жанре манифеста»⁴⁸³.

В другом месте статьи к бытовому реализму приравнивается также «узко понятый реализм рубежа веков, в дальнейшем именуемый просто «реализмом»⁴⁸⁴. Пустовая имеет в виду эстетику, которую В.А. Келдыш, В.Б. Катаев и другие именовали «натурализмом». Типизация как неотъемлемая черта реализма вообще, понимается Пустовой в натуралистическом ключе: «Характеристика образов героев однозначна, типизирована»⁴⁸⁵, — пишет Пустовая об одном из рассказов Ильи Кочергина, — через запятую, как синонимы, употребляя традиционно не

⁴⁸¹ Ук. соч.

⁴⁸² Ук. соч.

⁴⁸³ Ук. соч.

⁴⁸⁴ Ук. соч.

⁴⁸⁵ Ук. соч.

синонимичные причастия.

Таким образом, Пустовая, среди молодых писателей, творящих сегодня в рамках направления «Реализма-вообще» («реалистично всё, что адекватно действительному, восприимчиво к нему, всерьез нацелено на диалог с происходящим внутри и вокруг человека»⁴⁸⁶), выделяет представителей традиционного реализма, под которым на самом деле понимает натурализм (Роман Сенчин), и нового реализма (Олег Зоберн, Василина Орлова и др.), а среди последних — ещё и писателей «символического реализма» (Дмитрий Новиков «Вожделение», повесть Ксении Букши «Аленка-партизанка»). Основная отличительная черта литературы «нового реализма» — преобразование реальности посредством сознания творящей личности, постигшей «понимание абсолютных принципов мироустройства»⁴⁸⁷. Таким образом, критик возлагает надежды на появление в новом поколении медиумов, которые от рождения знают некие «невидимые истины»⁴⁸⁸ и в силу этого призваны спасти Россию. Разбирая произведения молодых авторов, она обращает внимание в первую очередь не на их художественное качество (хотя и на него тоже, см. высказывания о творчестве Карасева), а на энергию писательской личности, явленной в тексте.

При этом концепция Пустовой, на наш взгляд, принципиально отмежевывается от традиционного взгляда на отечественный литературный процесс. Критик делает смелый шаг, фактически распространяя свойства «просто реализма», приведенные нами в левом столбце таблицы, на всю реалистическую традицию русской литературы. В этом проявляется важнейшая черта мировоззрения нового реалиста нулевых годов, который осознаёт себя исполнителем поколенческой миссии по созданию заново, с чистого лица всех человеческих и онтологических ценностей. Все поиски, осуществленные в литературе ранее, не имеют, согласно данной концепции, истинной силы на сегодняшний момент.

Тогда как Рудалев призывает писателей преодолеть собственное «я» и

⁴⁸⁶ Ук. соч.

⁴⁸⁷ Ук. соч.

⁴⁸⁸ Ук. соч.

обратиться к традиционному, непреходящему нравственному идеалу, Пустовая, напротив, возвышает писательскую субъективность, но суть претензии одинакова у обоих критиков: они требуют от нового реализма преодоления непосредственности восприятия эмпирических реалий.

2.5. Вопрос о самоидентификации ряда писателей в отношении явления нового реализма

Рассмотрим высказывания о новом реализме ряда других писателей, которых критическая среда склонна именовать представителями данного явления в литературе.

Захара Прилепина, без сомнения одного из самых значительных литераторов 2000-х годов, нельзя назвать идеологом нового реализма, он только однажды высказался о нем подробно, в журнале Собака.ru в 2012 году⁴⁸⁹. Заметно ироническое отношение Прилепина к этому термину: в шутку он предлагает называть его «клиническим реализмом», что и делает по ходу рассуждений в статье. В качестве представителей он называет себя, Сергея Шаргунова, Романа Сенчина, Михаила Елизарова, Сергея Самсонова, Дмитрия Данилова⁴⁹⁰, Дениса Гуцко, Германа Садулаева, Андрея Рубанова, а также Александра Гарроса и Алексея Евдокимова с романом «[Голово]ломка».

Главная мысль статьи сводится к тому, что никакого нового реализма не было, а была дружба писателей по общественно-политическим мотивам: «Всякий раз, встречаясь с указанными писателями, мы говорили о необходимости свержения существующей власти. Не говорили об этом только с Самсоновым, но уверен, что и он был бы за. О необходимости изменения существующего порядка вещей мы продолжаем говорить по сей день и очень надеемся, что рано или поздно свобода нас встретит радостно у входа <...> Других, кроме указанных выше, оснований для

⁴⁸⁹ Эта статья вошла в сборник «Книгочет» под заголовком «Клинический реализм в поисках самоидентификации» С. 201-219.

⁴⁹⁰ Перечисляя Дмитрия Данилова среди представителей нового реализма, Прилепин справедливо не склонен относить тексты Данилова к собственно реализму: «Я называю его стиль ироническим аутизмом. К реализму это имеет такое же отношение, какое имели Добычин или Платонов к соцреализму» [Прилепин З. Книгочет: пособие по новейшей литературе с лирическими и саркастическими отступлениями. М.: Астрель, 2012, с. 213].

существования литературной группировки «новый реализм», к которой, говорят, мы все имеем отношение, не существует в природе»⁴⁹¹.

Новый реализм возник за 10 лет до манифеста Шаргунова, считает Прилепин: «появилась и целая генерация молодых реалистов: Алексей Варламов, Василий Голованов, Владислав Отрошенко, Олег Павлов, Михаил Тарковский, Антон Уткин. Одновременно пришли в литературу Алексей Иванов, Александр Кузнецов-Тулянин, Олег Ермаков, Александр Терехов, которые, в сущности, вполне могли числиться по тому же разряду. Все они работали в жанре плюс-минус реализма, писали о современности, хранили верность поруганной гуманистической традиции и понемногу, исподволь, пытались говорить о таких странных вещах, как вера, почва, Бог»⁴⁹². Прилепин говорит о группе, которую мы в данной работе условились называть группой Павла Басинского. «Но внятной истории у новых реалистов в девяностые не случилось: они так и остались на периферии читательского внимания»⁴⁹³, — продолжает Прилепин, и видит две причины их неудачи:

1. Совершили ошибку, пытаясь оставаться в либеральных кругах, которые были им столь же чужды, сколь и патриотические.

2. Общество было не готово к реализму: «Да и время было не самое подходящее для критического⁴⁹⁴ реализма. Время больших мыльных надежд»⁴⁹⁵.

Предпосылками возникновения нового течения Прилепин называет:

1. Разочарование в идеях либерализма в обществе, появление «ощутимой ностальгии» «по поводу советского проекта»⁴⁹⁶.

2. Возник запрос на «новое государственничество»⁴⁹⁷, народ избрал Владимира Путина на пост президента.

3. Популярность Лимонова и Проханова среди молодежи: «выросло целое поколение людей, которые не просто читали Эдуарда Лимонова и чуть в меньшей

⁴⁹¹ Прилепин З. Книгочет: пособие по новейшей литературе с лирическими и саркастическими отступлениями. М.: Астрель, 2012, с. 203.

⁴⁹² Ук. соч., с. 207-208.

⁴⁹³ Ук. соч., с. 208.

⁴⁹⁴ Термин «критический реализм» употреблен здесь Прилепиным не совсем к месту, ведь характеристика, данная им самим литературе названных писателей, не соответствует определению критического реализма, а скорее напоминает о принципах неореализма в литературе Серебряного века.

⁴⁹⁵ Ук. соч., с. 208.

⁴⁹⁶ Ук. соч., с. 209.

⁴⁹⁷ Ук. соч., с. 209.

степени Александра Проханова, но и предпочли их, скажем, Аксенову и Войновичу. То есть харизму, браваду и окрашенный в красно-коричневые цвета нонконформизм предпочли замечательным буржуазным ценностям»⁴⁹⁸.

4. Появление премии «Национальный бестселлер» как альтернатива «Букеру».

5. Усталость от постмодернизма: «какому-то количеству читателей захотелось чего-нибудь свежего, не все же потреблять продукт с гнильцой»⁴⁹⁹.

Прилепин отлучает от нового реализма Дмитрия Новикова и Александра Карасева: «Они вроде бы тоже работали в реалистическом жанре, отдавали дань традиции и тому подобное. Но в чем-то это была уже устаревшая модель: хронический антисоветизм, характерный для всех вышеназванных писателей, отсутствие нерва социальной раздражительности, да и сама манера поведения в литературе быстро вывели их за пределы новой генерации»⁵⁰⁰.

Принципы нового реализма, по Прилепину:

1. «Нерв социальной раздражительности»⁵⁰¹.

2. Манера поведения в литературе: «веселая агрессия, бурное социальное ребячество, привычка вписываться в любую литературную, а часто и политическую драку и вообще желание навязчиво присутствовать, время от времени произносить лозунги, уверенно считать давно поделенное литературное пространство своей вотчиной»⁵⁰².

3. Свобода от деления на старые идеологические лагеря: «Последовательно Сенчин, Шаргунов, да и я тоже, совершили вещь, году уже в 2000-м совершенно немыслимую: мы начали публиковаться одновременно в «Новом мире» и в «Нашем современнике», в «Завтра» и в «Новой газете», выступать на «Эхе Москвы» и на радио «Радуница», посещать красно-коричневые митинги и либеральные круглые столы. Пользуясь лимоновской терминологией, новые реалисты успешно навязали себя литературной общественности со всем своим багажом. С ними пришлось

⁴⁹⁸ Ук. соч., с. 208.

⁴⁹⁹ Ук. соч., с. 211.

⁵⁰⁰ Ук. соч., с. 211.

⁵⁰¹ Ук. соч., с. 211.

⁵⁰² Ук. соч., с. 211.

считаться»⁵⁰³.

4. Политичность: «Единственное, что имело место быть в нашем случае, так это вольное сообщество политически ангажированных молодых людей. Шаргунов, которого вообще на какое-то время занесло в большую политику (и выбросило оттуда за неукротимость нрава), Сенчин, который ходит на все марши несогласных, какие только случаются в столице, Садулаев, который является членом питерского отделения Коммунистической партии, Елизаров, который фраппирует публику своими оглушительно неполиткорректными интервью и, кстати, песнями. Я, наконец»⁵⁰⁴]; «К реализму мы имели отношение только в том смысле, что, говоря о современности, каждый из нас так или иначе демонстрировал молодую и наглядную неприязнь к установившемуся в окружающей реальности порядку вещей»⁵⁰⁵. Политическая позиция авторов, считает Прилепин, прежде всего характеризуется антилиберальным настроем: «Стало наконец понятно, что более всего новореалистов объединял антилиберальный настрой <...> И, кстати, стойкое отсутствие каких-либо иллюзий по поводу того персонажа, что снова собрался беречь Россию в течение очередного президентского срока. Потому что это никакой не чекист из КГБ, а плоть от плоти российского либерализма». Прилепин идет еще дальше и называет всех новых реалистов сторонниками социалистических идей, что, конечно, далеко не всегда соответствует действительности и требует более тонкого подхода («В своем предисловии к антологии «Десятка» я говорил, что мы при всем своем «левачестве»...»⁵⁰⁶; противопоставляя генерации новых реалистов сторонников Путина, он пишет: «Посмотрите на деятелей культуры, так оживившихся накануне выборов — отдавшие свой голос за него и призывавшие голосовать за него же, — все как один оголтелые ненавистники «левой» идеи и социализма в любом изводе»⁵⁰⁷).

Эти четыре признака являются внелитературными. Эстетической же почвы для объединения, уверен Прилепин, не было: «Идеальным новым реалистом

⁵⁰³ Ук. соч., с. 212.

⁵⁰⁴ Ук. соч., с. 213.

⁵⁰⁵ Ук. соч., с. 214.

⁵⁰⁶ Ук. соч., с. 217. По каким-то причинам в журнальной публикации фраза о «левачестве» пропущена, как и некоторые другие острые антилиберальные абзацы.

⁵⁰⁷ Ук. соч., с. 217.

является лишь один писатель из всех вышеназванных: Роман Сенчин. Он неустанно описывает новую реальность, старается быть предельно честным, фиксирует, документирует, складывает»⁵⁰⁸. Себя он тоже пытается обособить: «Да и мой «Санька» является отчасти антиутопией⁵⁰⁹, а «Черная обезьяна» не имеет к реализму вообще никакого отношения»⁵¹⁰. Таким образом, Прилепин фактически заявляет, что писатель может относиться к новому реализму, не работая в русле реалистического метода, просто по мировоззренческим и поведенческим критериям.

Перейдем к рассмотрению позиции другого представителя поколения ровесников Сергея Шаргунова, более критика, чем писателя в русле нового реализма, **Максима Свириденкова**. Его программная статья, вышедшая в 2005 году, эпатажна уже начиная с названия: «Ура, нас переехал бульдозер!»⁵¹¹. «ДО НАС не было НИЧЕГО»⁵¹² — заголовок первого подраздела статьи и ее главная мысль, которую Свириденков раскрывает фразой: «Если век назад футуристы пытались сбрасывать классиков «с парохода современности», то сегодня никого не нужно сбрасывать. Для поколения читателей, рожденного в восьмидесятых, литература как бы началась с чистого листа» (правда, оказывается, что этот вывод он сделал, наблюдая за школьниками). Свириденков приветствует подобное варварство: «в большинстве своем младочитателям совершенно наплевать на ту литературу, которой их загружали в школе. Возможно, ЭТО ПРАВИЛЬНО. Какой идиот придумал, будто классику можно полюбить насильно? Честно признаюсь, что так и не смог дочитать до конца толстовского романа “Война и мир” лишь из чувства протеста против обязательности мучаться в хорошую погоду над этими томами». «Возможно, новое поколение литераторов — варвары на пепелище Рима», —

⁵⁰⁸ Ук. соч., с. 212.

⁵⁰⁹ Прилепин имеет в виду экстраполяцию в романе «Санька» некоторых свойств современности в будущее, которая в итоге приводит к победе деструктивных, регрессивных тенденций. Это действительно один из жанровых признаков антиутопии, но для этого жанра со строгими рамками обязательным элементом является отдаленность происходящего либо во времени, либо в пространстве. К роману, большая часть которого представляет собой адекватное реальности изложение, неправомерно применять жанровое определение «антиутопия».

⁵¹⁰ Ук. соч., с. 213.

⁵¹¹ «Бульдозер» — название повести Василины Орловой. См. Орлова В. Бульдозер // Москва. 2003. №3.

⁵¹² Свириденков М. Ура, нас переехал бульдозер! // Континент. 2005. №125 [Электронный ресурс] — URL: <http://magazines.russ.ru/continent/2005/125/sv25.html> (дата обращения 12.06.2014).

пишет Свириденков, которые пришли, когда «римская цивилизация успела изжить себя».

Как и Шаргунов, только еще более эпатажно, Свириденков подчеркивает, что пишет именно для современного неискушенного читателя (вспомним, как Шаргунов говорил о подростке, который откупорит бутылку пива и прочтет страницу): «Действительность слишком круто поменялась. И если даже я уже не могу с удовольствием читать Толстого, то моему среднестатистическому сверстнику вообще наплевать, что «напридумывали эти придурки в прошлые века» (так выражается один мой знакомый). «Ты офигенный писатель. Мы обкурились и так ржали, читая твою вещь», — комплимент сомнительный. И все-таки молодым нужно рассчитывать и на таких читателей. В этом феномен новой литературы»⁵¹³.

Свириденков до крайности неполиткорректен и в своей апологии молодости не пытается протянуть мостик к прошлым поколениям: «Как аналогию можно привести попытки ортодоксальных изданий печатать молодых, и потуги ортодоксальных критиков рассуждать о новой литературе, в которой они смыслят не больше, чем корова в яйцах»⁵¹⁴.

Свириденков утверждает принцип «невыносимой реальности бытия»: «...в нынешней России никуда не убежать от невыносимой реальности этого самого бытия» (оппозицией логично выступает «виртуальность» бытия: «Большинство из них [авторов нового поколения, — А.С.] выбирает реализм как единственную возможность не потеряться в сегодняшней виртуализации (а также глобализации, цивилизации, пофигизации...)»⁵¹⁵.

Термин «новый реализм» не кажется ему удачным: «реализм тем и отличается от других направлений, что может быть только одним — честно отражающим окружающую действительность»⁵¹⁶. Появление нового поколения еще не значит, что реализм стал новым, дает понять Свириденков. Но важные изменения в реализме произошли: «Шаргунов — представитель поколения, которое практически не знало советских времен и у которого нет ностальгии по эпохе

⁵¹³ Ук. соч.

⁵¹⁴ Ук. соч.

⁵¹⁵ Ук. соч.

⁵¹⁶ Ук. соч.

Эсесесерии. Плохое или хорошее нынешнее время, но для поколения, рожденного в восьмидесятые, оно единственное. Сравнить просто не с чем»⁵¹⁷.

Говоря о прозе Сенчина, Свириденков пронизательно выделяет несколько основополагающих черт, нас сейчас интересует одна из них: «Читая обо всем этом, сначала ты полностью погружаешься в атмосферу унылой повседневности, представленной автором. А потом тебе становится страшно, когда ты вдруг врубаешься, что этот мир вовсе не придуман, а такой же самый, как тот, что вокруг тебя»⁵¹⁸.

Повесть «Ура!» Сергея Шаргунова становится для Свириденкова образцом того, как «надо сегодня писать»⁵¹⁹: «К примеру, в моем городе даже крупных начальников из силовых ведомств бандиты могут безнаказанно расстреливать посреди белого дня. И поэтому мне стыдно за людей, обвиняющих новых писателей в любви к «чернухе». По-моему, молодые просто пишут правду (обязаны ее писать!), и лучше помолчать в тряпочку критикам, которые относятся именно к тому поколению, что равнодушно (или даже одобрительно?) смотрело на далеко не всегда умные действия властей, а теперь сквозь розовые очки взирает на то, что получилось в результате»⁵²⁰. В этом высказывании чувствуется обвинение в трусости тем, кто не пишет сегодня так, отказывается видеть реальность.

Ильдара Абузярова Свириденков обвиняет в неясности и неоднозначности образов и высказывает при этом одно из эстетических требований к литературе: «Ладно, решил я, поищу в повести хотя бы смысл. Увы. Конечно, яркие метафоры (которыми, к моей великой радости, произведение полно) всегда можно истолковать с любой степенью глубины. Но за таким делом обращайтесь уже к любителям символизма и восточной поэзии. А я считаю, что писатель не должен перекидывать на читателя работу по раскрытию образов». Этот пункт совпадает с требованием ясности («явь не будет замузнена») Шаргунова, но противоречит концепции Валерии Пустовой с ее воспеванием «символического реализма» («в

⁵¹⁷ Ук. соч. при внешнем сходстве с позицией Шаргунова это утверждение гораздо более радикально и поверхностно, потому что Шаргунов говорил только то, что советский период не является для нового поколения родным, но не говорил, что по этой причине исчезает рефлексия.

⁵¹⁸ Ук. соч.

⁵¹⁹ Ук. соч.

⁵²⁰ Ук. соч.

котором черты обновляемого реализма выражены предельно»⁵²¹)

Свириденков, в отличие от Шаргунова, говорит в этой статье только о своем личном взгляде на литературу, не претендуя на формулировку принципов целого литературного поколения.

Решительным противником объединения писателей нового поколения по каким-либо общим принципам выступил еще один автор, которого критики склонны относить к новому реализму, **Денис Гуцко**. «Говорить всерьез о «новом реализме» мне сложно: всегда сложно говорить о том, в существование чего не веришь», — дает он знать с самого начала своей статьи «Высоконравственная затея»⁵²². Гуцко иронизирует над принципом серьезности, над «навязчивой категоричностью»⁵²³ и «поколенческим шовинизмом»⁵²⁴ новых реалистов. Признает только наличие новых авторов: «Ни как о направлении, ни тем более как об этапе развития отечественной литературы о «новореализме» рассуждать невозможно. Появились новые авторы, более или менее удачно работающие в реалистической манере, постмодернизм развлекает нас все меньше. Вот, собственно, пока и все»⁵²⁵.

Стоит отметить, что аргументы, которыми Гуцко возражает апологетам нового реализма, повторяют их же тезисы: «Крикнул «новый» — полезай в корзину, дома разберемся. И только потом, быть может, зародится смутное сомнение: «а может ли в принципе быть «новым» реализм?» Ведь он новый в каждый следующий день. Либо он перестает быть реализмом, перестав отражать — нет, скорее, выражать — реальность»⁵²⁶. Но ведь и Шаргунов говорил о том, что реализм всегда нов и вечно молод, и что именно отражение новой реальности новым поколением прежде всего делает реализм «новым». Термин «новый» абсолютно условен и нарочито безлик, его назначение сводится к временной замене еще не подобранного адекватного эпитета, который описал бы одним словом все

⁵²¹ Пустовая В. Пораженцы и преображенцы // Октябрь. 2005. №5 [Электронный ресурс] — URL: <http://magazines.russ.ru/october/2005/5/pust18.html> (дата обращения 12.06.2014).

⁵²² Гуцко Д. Высоконравственная затея // Вопросы литературы. 2007. №4 [Электронный ресурс] — URL: <http://magazines.russ.ru/voplit/2007/4/gu15.html> (дата обращения 12.06.2014).

⁵²³ Ук. соч.

⁵²⁴ Ук. соч.

⁵²⁵ Ук. соч.

⁵²⁶ Ук. соч.

свойства реализма в начале XXI века, что естественно, потому что этот реализм творится на наших глазах, и понадобится время, чтобы осмыслить данное явление в его целостности.

«Но ждать неинтересно, — заявляет Гуцко. — Интересно предугадывать. Еще интересней — управлять литературным процессом. Как проще всего стать пророком? Придумать свою религию»⁵²⁷. Гуцко справедливо выступает против «этических», по выражению Гуцко [а по сути религиозных, — А.С.], критериев в применении к литературе, проповедуемых Андреем Рудалевым. Но обвинение оказывается шире и раскрывает Гуцко как сторонника концепции «искусства для искусства»: «...искусство не может играть по правилам, не им установленным. Это будет совсем другая игра»⁵²⁸. На самом деле, Гуцко, заявив о том, что у него «к «Отрицанию траура» меньше всего претензий»⁵²⁹, сводит критику нового реализма к критике понимания Андреем Рудалевым нового реализма, а это не одно и то же. «Подводя итог своим серьезным рассуждениям о «новом реализме», со всей серьезностью предлагаю: давайте разделим реализм на высоконравственный и бездуховный. Чтобы читатель знал, с кем имеет дело. Нужно только выбрать того, кто произведет отбор»⁵³⁰. Таким образом, упомянув в статье из всех новых реалистов, кроме Рудалева, еще лишь двоих, Шаргунова и Пустовую, Гуцко вывод делает такой, как будто говорил об одном Рудалеве, или как будто концепция Рудалева является квинтэссенцией позиций Шаргунова, Сенчина, Пустовой, Прилепина, Садулаева, Рубанова, Кочергина, Бабченко, Денежкиной, Свириденкова (в связи с последними двумя фамилиями неполнота концепции Гуцко наиболее очевидна) и других. Как мы уже показали, это далеко не так.

Очень показательной для выяснения того, что является действительно главным для новых реалистов, стала их реакция на роман Маканина «Асан»⁵³¹. Для Сенчина это просто пример «лабораторной работы», произведения «из головы», он не видит в акте создания такого произведения чего-то аморального (ему вообще не

⁵²⁷ Ук. соч.

⁵²⁸ Ук. соч.

⁵²⁹ Ук. соч.

⁵³⁰ Ук. соч.

⁵³¹ Маканин В. Асан // Знамя. 2008. №8. «Журнальный зал».

свойственно прибегать к таким критериям), просто эффект от таких произведений, уверен Сенчин, слабее, чем от реалистических⁵³². Ветерана же Чеченской войны Аркадия Бабченко (представителя нового реализма) роман возмутил: «Погибшие люди — не тесто для выпекания литературных пирожков. Эти люди были. Они жили и умирали. На войне, которую затеяла наша страна, благополучно от этой войны самоустранившись. И не желающая знать о ней до сих пор. До сих пор предпочитающая правде выдумки о том, какой она эту войну хотела бы видеть в книжках»⁵³³. Нам в позиции Бабченко важны безапелляционное требование достоверности и обоснование этого требования: «О таких событиях, как ГУЛАГ, Великая Отечественная, Чечня, «Норд-Ост», Беслан, можно говорить либо только максимально правдиво, либо не говорить вовсе»⁵³⁴ — это звучит как постулат нового реализма в интерпретации Бабченко. Максимально правдиво — не значит исключить вымысел: «...придуманные миры интересны тогда, когда они носят черты реальных»⁵³⁵. Бабченко не против фэнтези как жанра («Властелина колец» никто не обвиняет в нереальности»⁵³⁶), но против того, чтобы фэнтези писали на материале войны, смерти, крови. Для человека, побывавшего в пограничной ситуации, там, где «отрывает душу»⁵³⁷, сообщает нам Бабченко, правда важнее красоты: «Налет цивилизации очень тонок, и способность чувствовать красоту (навык под огнем абсолютно бесполезный) уходит первой и возвращается одной из последних, спустя годы»⁵³⁸.

Михаил Елизаров, как и большинство относимых апологетами нового реализма к данному течению, отказывается признать себя таковым, но новый реализм рассматривает всерьез. «Проблема заключается в том, что литературоведческого термина «старый реализм» не существует, так что новому реализму, по сути, нечему себя противопоставить. Поэтому он занимается

⁵³² Сенчин Р. Лабораторные работы // Не стать насекомым. Публицистика. Критика. Очерк. М.: Литературная Россия, 2011, с. 117.

⁵³³ Бабченко А. Фэнтези о войне на тему «Чечня» // Новая газета. 2008. № 90 [Электронный ресурс] — URL: <http://www.novayagazeta.ru/society/37769.html> (дата обращения 12.06.2014).

⁵³⁴ Ук. соч.

⁵³⁵ Ук. соч.

⁵³⁶ Ук. соч.

⁵³⁷ Ук. соч.

⁵³⁸ Ук. соч.

производством и комментированием самого себя: представители нашего направления так обладают особыми, новыми способами отражения окружающей реальности посредством языка. Сложно отрицать, что эта реальность — рынок, и новый реализм, отражая ее доступным ему художественным инструментарием, оказывается не авангардным течением, а узким малоприбыльным сегментом на рынке книг»⁵³⁹, поэтому «новый реализм — это то же самое, что и внесистемная оппозиция»⁵⁴⁰. Этим новый реализм и симпатичен Елизарову: «С новым реализмом меня сближает ошибочно взятый курс на нерентабельность и предельную неубедительность»⁵⁴¹, — проще говоря, нонконформизм. В остальном, заявляет Елизаров, они с новым реализмом разнятся: «Новый реализм предусматривает работу в артели, я сторонюсь коллектива. Новый реализм увлечен правдоподобием, я изучаю неправду»⁵⁴².

И, наконец, нельзя не отметить позицию **Германа Садулаева**, интервью которого «Когда царя ведут на гильотину...»⁵⁴³ было признано манифестом нового реализма второго десятилетия XXI века⁵⁴⁴. В новом десятилетии представлять новый реализм, по мнению Садулаева, будут 7 человек, которых он предложил условно назвать группой 7.0: Захар Прилепин, Михаил Елизаров, Герман Садулаев, Сергей Шаргунов, Андрей Рубанов, Роман Сенчин, Сергей Самсонов. Группа 7.0 — это не то, что критики назвали новым реализмом «нулевых», причем Садулаев уверен, что тот «новый реализм» полностью равен творчеству Романа Сенчина: «На нем «новый реализм» начинается, на нем же он и заканчивается»⁵⁴⁵. Садулаев сразу отрицает эстетическую общность названных писателей: «В основе литературных объединений прошлого века лежал художественный метод, а если

⁵³⁹ Новейшая история. Новый реализм // Собака.гу. СПб. Май 2012, с. 112.

⁵⁴⁰ Ук. соч.

⁵⁴¹ Ук. соч.

⁵⁴² Ук. соч.

⁵⁴³ Садулаев Г. Когда царя ведут на гильотину // Однако. 8.08.2010 [Электронный ресурс] — URL: <http://www.odnako.org/blogs/kogda-carya-vedut-na-gilotinu/> (дата обращения 12.06.2014).

⁵⁴⁴ См., к примеру, запись в блоге Андрея Рудалёва «Новое десятилетие русской литературы началось!» [Рудалев А. Новое десятилетие литературы началось! // Литературная Россия. 03.09.2010. № 36 [Электронный ресурс] — URL: <http://litrossia.ru/2010/36/05539.html> (дата обращения 12.06.2014)], в которой критик объявил, что этим интервью Герман Садулаев формулирует «новые задачи и новые реалии» на десятилетие, подобно тому, как в своё время это сделал Сергей Шаргунов.

⁵⁴⁵ Садулаев Г. Когда царя ведут на гильотину // Однако. 8.08.2010 [Электронный ресурс] — URL: <http://www.odnako.org/blogs/kogda-carya-vedut-na-gilotinu/> (дата обращения 12.06.2014).

посмотреть на наш список, то станет понятно — нас объединяет не метод»⁵⁴⁶.

Объединяют же их, по мнению Садулаева, следующие черты:

1. «Лозунг Game is over — «Игры закончились»; «мы перестали играть со смыслами, с сюжетом, с читательским восприятием»; «Хватит, игра окончена, жизнь настоящая, война реальна»; «серьезно о серьезном»⁵⁴⁷.

2. Метафизичность: «Дело в том, что именно метафизичность — это не игра, это как раз самое серьезное, что может быть»⁵⁴⁸; «конструирование псевдореальности — это и есть уход от Бога. На самом деле Россия — это очень реально, это земля, по которой мы ходим, это небо над этой землей. Мы уходим от Бога, когда мы начинаем оперировать представлениями, вместо того чтобы оперировать вещами. Наша материальная деятельность должна быть связана с той землей, которая нам дана»⁵⁴⁹.

6. Взаимосвязь метафизики и социального. «Дело в том, что всех нас интересуют социальные и метафизические вопросы, и они в наших текстах не разделены, а переплетены. Если в чем-либо тексте мы видим упор на социальные проблемы, то, как правило, социальное является метафорой метафизического. Эта проза не социологическая, хотя речь и идет о социальном, просто метафизические проблемы описываются через социальный конфликт, классовую борьбу, борьбу города и деревни»⁵⁵⁰. Учитывая, что Келдыш сформулировал основную черту неореализма в русской литературе Серебряного века как «бытие через быт», тогда как для критического реализма характерно изображение «истории через быт», фразу Садулаева можно толковать как «бытие через историю».

4. Цельность текста, равенство текста самому себе, закрытость искусства: «Я считаю, что литературный текст не только не может быть изменен, его даже не следует коннотировать. <...> Смысл литературы именно в том, что текст не рождается в момент прочтения читателем, а существует до, вне и без, то есть независимо от его прочтения. Литература — это закрытый текст. В этом наш

⁵⁴⁶ Ук. соч.

⁵⁴⁷ Ук. соч.

⁵⁴⁸ Ук. соч.

⁵⁴⁹ Ук. соч.

⁵⁵⁰ Ук. соч.

манифест, в этом наше заявление. Классицистическое понимание авторства»⁵⁵¹. И поясняет тезис: «Искусство — это значит четкая граница между сценой и зрителем, между автором и читателем»⁵⁵². Садулаев называет этот эстетический принцип «новым классицизмом»: «...скорее я бы назвал эту тенденцию «новый классицизм», классицизм в традиционном понимании закрытости искусства»⁵⁵³; «Я снова напомню, что это классицизм, а классицизм всегда противостоит романтизму, именно в том, что классицизм заботится о строгости линии, о лаконичности формы»⁵⁵⁴.

7. Романтизм как постоянно преодолеваемое явление. «В наших текстах есть постоянная силовая линия на преодоление внутренне присущего романтизма. И я думаю, что просто это мужская позиция. Все-таки проза 7.0 — это мужская проза, мужская по своей философии, экспансии, поиску и утверждению своего я, и, кроме того, мужчина — это значит контроль и власть. Власть прежде всего над собой»⁵⁵⁵. Как ни странно, Садулаев понимает романтизм как власть эмоций и спонтанность эстетических решений, что не имеет ничего общего с литературоведческим пониманием термина «романтизм».

8. По сравнению с «нулевыми» — больше дисциплины и стройности в текстах. «И если говорить о моей собственной эволюции, то это путь к большему контролю и большей дисциплине текста. Если раньше я попадал в волну эмоции и на этой волне делал текст, оставляя его без последующей правки, то сейчас я полагаю, что все эмоциональные выплески должны проходить редактирование, и от этого текст становится более стройным, и мне кажется, что это шаг вперед. Думаю, что и я сам, и мы как группа сознательно движемся в этом направлении, потому что это направление к эстетическому совершенству»⁵⁵⁶.

9. Воскрешение этических и онтологических понятий: «Допустим — истинный патриотизм, семейные ценности и обретение Бога — это совершенно разные позиции, но из той точки, с которой мы стартуем, это все в одном

⁵⁵¹ Ук. соч.

⁵⁵² Ук. соч.

⁵⁵³ Ук. соч.

⁵⁵⁴ Ук. соч.

⁵⁵⁵ Ук. соч.

⁵⁵⁶ Ук. соч.

направлении. Жизнь человека имеет ценность, мужские принципы имеют ценность, семья, дети имеют ценность. Родина — это не абстрактное понятие из предвыборной кампании, я ногами каждый день по ней хожу. Жена — это не концепт. И Бог есть»⁵⁵⁷.

Группа 7.0, по мнению Садулаева, начала формировать литературную среду: «Мы попытались прекратить этот разброд, шатания и начали процессы центростремительные. Процесс стягивания современной русской литературы»⁵⁵⁸.

Михаил Елизаров, считает Садулаев, «очень серьезен в своем психологизме, но избегает рассмотрения его романов как поверхностно социальных»⁵⁵⁹.

Про себя Садулаев говорит, что ощущает связь с почвой и что ему свойственно имперское сознание. «Думаю, что мы переживаем как катастрофу распад Советского Союза, потому что Советский Союз умел делать так, что человек может быть сыном своей малой родины, при этом ощущать себя сыном родины большой. Это свойство империи»⁵⁶⁰.

Садулаев признается, что ему не интересны люди, поэтому он пишет не о людях, а об идеях, то есть философскую прозу: «мне правда не интересны люди»⁵⁶¹. Свой роман «Таблетка» он считает вполне реалистическим, написанным по законам современной реальности: «В этом и парадокс: если я, как реалист, пишу о реально существующем в мегаполисе человеке, то я вынужден описывать его таким, какой он есть, то есть несуществующим. Если я напишу о жителе мегаполиса, как о настоящем человеке с кровью, плотью, то это будет фантастика, потому что он не такой, он призрак»⁵⁶². Несмотря на то, что Садулаев старается отграничить свою эстетику от постмодернизма, все же заимствует у него важную черту, а именно — стремление показывать хаотическую реальность в формах хаоса (теоретики эту черту обычно именуют «постмодернистской чувствительностью»).

Чем же в таком случае герой «Таблетки» Максимус отличается от постмодернистского персонажа-симулякра? На этот вопрос у Садулаева тоже есть

⁵⁵⁷ Ук. соч.

⁵⁵⁸ Ук. соч.

⁵⁵⁹ Ук. соч.

⁵⁶⁰ Ук. соч.

⁵⁶¹ Ук. соч.

⁵⁶² Ук. соч.

ответ: «В моих текстах человек рвется к существованию. Я реалист в том смысле, что я беру своего героя таким, какой он есть. У него нет ярких чувств, именно потому, что он не вполне отождествляет себя с собой. Самосознание человека начинается со слов «я — это я», а заканчивается — «я — это я», но на совершенно другом уровне. Весь путь в этом и состоит. А человек в моих романах только ищет путь к себе»⁵⁶³. И еще высказывание в таком же духе: «Потому, что его [Максимуса, — А.С.] не существует. Его вначале надо вернуть»⁵⁶⁴. Здесь мы видим совпадение формулировок с работой Сартра «Экзистенциализм — это гуманизм»: «есть по крайней мере одно бытие, у которого существование предшествует сущности, бытие, которое существует прежде, чем его можно определить каким-нибудь понятием, и этим бытием является человек, или, по Хайдеггеру, человеческая реальность. Что это означает: «существование предшествует сущности»? Это означает, что человек сначала существует, встречается, появляется в мире, и только потом он определяется»⁵⁶⁵. Как для экзистенциалистов, для Садулаева важной категорией становится действие, воля человека: «Мне кажется важным, чтобы человек хоть что-то сделал, ведь огромное количество людей не делают вообще ничего для того, чтобы стать собой, чтобы найти тождество, вырваться из жизни среди голых концептов и воткнуть свой корень в землю»⁵⁶⁶. Но для Садулаева не любой человек не определен, а именно сегодняшний человек, погребенный под слоями «постмодернистских концептов»⁵⁶⁷. В противовес Сартру, и Бог в мировидении Садулаева есть, и объективная истина, — только человек, чтобы обрести «человеческую реальность», должен их найти: «Например, Максимуса беспокоит Россия: он ищет землю, он ищет почву, свой исток, он ищет, куда воткнуть свой корень, где ему напитаться. И там, где он выходит в Хазарию, там он обретает себя. У него плохо получается, но ему даны дорожные указатели»⁵⁶⁸. Садулаев воспринимает реальность как единство человека, мира и Бога: «...в жизни современного общества движение к себе и движение к Богу — это движение

⁵⁶³ Ук. соч.

⁵⁶⁴ Ук. соч.

⁵⁶⁵ Сартр Ж.-П. Экзистенциализм - это гуманизм // Сумерки богов. М.: Политиздат, 1989, с. 323.

⁵⁶⁶ Ук. соч.

⁵⁶⁷ Ук. соч.

⁵⁶⁸ Ук. соч. Сартр утверждал обратное — отсутствие каких бы то ни было указателей.

в одном направлении: к реальности, через толщу постмодернистских концептов»⁵⁶⁹.

Установка на преодоление богооставленности («Прежде всего в человеческом существовании есть Богооставленность»⁵⁷⁰) сближает мировоззрение Садулаева с художественными поисками Захара Прилепина, о чем мы скажем подробно в третьей главе.

В этом же году в интервью другому изданию⁵⁷¹ Садулаев так же, как и Сенчин, призывает правдиво зафиксировать современную реальность для потомков, причем этап фиксации он понимает как первый этап на пути создания великой русской литературы: «Может, будущему Толстому или Шолохову русской литературы пригодятся мои тексты хотя бы как исходный исторический материал — тогда я буду считать, что трудился не зря»⁵⁷².

Несмотря на совпадение некоторых высказываний, концепция творчества Германа Садулаева очень сильно расходится с исходными посылками нового реализма нулевых годов, и приводится нами только как пример преодоления нового реализма одним из его представителей. Ранние произведения Садулаева (все произведения сборника «Я — чеченец»⁵⁷³) являли собой образцы нового реализма, но позже Садулаев сознательно ушел от этой эстетики по моральным соображениям, потому что такие тексты, заявил он, действуют на читателя как снафф («это видеозаписи, демонстрирующие жестокость и насилие»⁵⁷⁴), порождают не сострадание, а привыкание, будят не эстетическое наслаждение, а сильную эмоцию. Садулаев сознательно начал развиваться в сторону «условности», пытаясь на этом пути найти «катарсис»⁵⁷⁵.

Обобщим высказывания разных представителей нового реализма и постараемся вычленить общую эстетическую программу нового реализма. Всех

⁵⁶⁹ Ук. соч.

⁵⁷⁰ Ук. соч.

⁵⁷¹ Садулаев Г. Пришло время молчания // Российская газета. 2010. № 5299 (220) [Электронный ресурс] — URL: <http://www.rg.ru/2010/09/30/sadulaev.html> (дата обращения 12.06.2014)

⁵⁷² Ук. соч.

⁵⁷³ См. Садулаев Г. Я — чеченец! Екатеринбург: Ультра.Культура, 2006г. 288 с.

⁵⁷⁴ Садулаев Г. Когда царя ведут на гильотину // Однако. 8.08.2010 [Электронный ресурс] — URL: <http://www.odnako.org/blogs/kogda-carya-vedut-na-gilotinu/> (дата обращения 12.06.2014).

⁵⁷⁵ Ук. соч.

рассмотренных нами писателей и критиков объединяет:

1. Стиль поведения в литературной среде, главное в котором — стремление нивелировать границу между либералами и патриотами в культуре (именно этим, а не эстетикой прозы, как правило, определяется, относить ли писателя к новому реализму), активность, сочетание литературной деятельности с общественной.
2. Подчеркнутое противопоставление нового реализма постмодернизму.
3. Нонконформизм, радикализм, агрессивное неприятие существующего строя вплоть до открытых призывов к его свержению (только у Сенчина нет таких призывов, и его неприятие исходит прежде всего из обвинения власти в неспособности предложить обществу надличностную созидательную идею).
4. Социальный нерв и политичность, стремление адекватно изображать постсоветскую реальность, писать о самых актуальных вопросах современности, вскрывать самые болевые точки экономической и политической жизни страны, отдавать предпочтение темам, еще не освоенным литературой.
5. Художественное преодоление реальности важно не для всех теоретиков нового реализма, но для всех актуальна необходимость того, чтобы эта реальность в сегодняшней литературе была представлена так, чтобы побудить читателя к реальным действиям по ее изменению.
6. Ощущение враждебности окружающего мира, от которого нужно защищаться, которому необходимо противостоять силами личности, иначе он одолеет человека.
7. Постановка задачи передать сознание героя, который сформировался в 90-е годы.
8. Желание преодолеть элитарность, свойственную литературе последних лет, пробиться к массовому читателю, заговорить понятным, близким молодому читателю языком.
9. Ощущение единой миссии поколения, осознание литературы нового реализма как центра, через который так или иначе проходят все векторы

движения литературного процесса.

10. Опора на наследие Эдуарда Лимонова и Александра Проханова (от первого взят, условно говоря, стиль, от второго — державность, обострение национального самосознания, имперский дух, потребность в великой идее).

11. Стремление вернуть слову ценность, воскрешение этических и онтологических понятий (Бог, почва, Родина, семья, жена, мужество и т.д.)

12. Жизнеподобие, психологизм, установка на типическое, отказ от подражания каким-либо образцам, но опора на традиции русской реалистической литературы.

13. Эстетические критерии в отношении прозы все рассмотренные нами идеологи, хоть и под разными предлогами, отводят на второй план, все признают эстетическое разнообразие нового реализма.

Отметим также некоторые различия в понимании нового реализма его представителями:

— Говоря о следовании традиции русской литературы, саму эту традицию они понимают по-разному. Для Рудалева — это православная традиция, «инстинкт веры», для Шаргунова — психологизм, ясность, типажи, «окопная правда» фронтовой прозы и т.д. При этом Шаргунов ощущает необходимость обновить («омолодить») традицию авангардными средствами. Пустовая говорит о создании принципиально новой культуры, Свириденков говорит о традиции как о «павшем Риме».

— Новый реализм воспринимают либо как реализм, который обновляет и обогащает (призван обогатить) реалистическую традицию (Пустовая), либо как первый этап на пути реабилитации литературы, за которым должно последовать установление реализма (Рудалев, Сенчин, Садулаев). Во втором случае эпитет «новый» по отношению к реализму воспринимают просто как условное обозначение, которое прижилось, а не как принципиально содержательный термин. Есть и третья позиция — что каждый новый художник-реалист являет собой «новый» реализм (Гуцко).

— Сенчин, Шаргунов, Свириденков выступают за ясность как

«очевидность», за то, чтобы любому читателю было доступно толкование образов. Пустовая же в своей концепции «символического реализма» делает акцент на эзотерический смысл текстов литературы.

— Концепция нового реализма Шаргунова в основе своей авангардна, Сенчина и Свириденкова — натуралистична, Рудалева и Пустовой — вполне реалистична.

— Шаргунов и Сенчин, вслед за Гольдштейном, приветствуют спонтанность, идущую на пользу искренности и достоверности. Рудалев, напротив, требует от произведений нового реализма «анализа» действительности.

Из приведенных списков сходств и отличий очевидно, что новый реализм не является литературным кружком и не является литературной школой. Сходства носят в основном мировоззренческий и, в частности, социальный, политический характер, есть довольно абстрактная, но общая (и осознаваемая как общая) задача, что позволяет нам говорить о движении в литературе. При этом внутрилитературных сходных установок слишком мало для того, чтобы говорить об общей эстетической декларации. Это, в действительности, не значит, что в творчестве представителей не проявляются сходные черты поэтики. Чтобы понять, является ли новый реализм течением внутри реалистического направления, необходимо рассмотреть наиболее значимые произведения основных представителей нового реализма.

ГЛАВА III. Творчество Сергея Шаргунова, Романа Сенчина и Захара Прилепина в свете идей нового реализма 2000-х годов

Рассмотрим прозаические опыты двоих писателей, признанных идейными лидерами «нового реализма», — Шаргунова и Сенчина, а также, по мнению литературной общественности (что подтверждается и обилием литературных премий), самого яркого и талантливого его представителя — Захара Прилепина.

3.1. Новый реализм в творчестве Сергея Шаргунова

Повесть «Ура!» написана С. Шаргуновым спустя год после выхода признанной манифестом нового реализма статьи «Отрицание траура» — с намерением проиллюстрировать в художественной практике свои теоретические заявления.

Вначале отметим, что повесть не соответствует канонам и штампам, по которым пишется массовая литература. В ней нет ни авантюрного сюжета, ни детективной коллизии, ни любовной драмы, ни супергероя, обладающего выдающимися, по сравнению с обычными людьми, способностями, ни каких-либо фантастических, мифических или сказочных персонажей. Таким образом, несмотря на намерение заинтересовать широкого читателя, о котором мы упоминали во второй главе, программное произведение нового реализма не использует средства развлекательности, разработанные коммерческой литературой.

Многочисленные аллюзии, порой демонстративные, порой скрытые, не несут в повести разрушительного, деконструирующего смысла, сопровождающего использование данного приема в постмодернистских произведениях. Так, из чужого текста состоит глава «Что слушаешь?», но это текст песен, на которых рос герой и которые окружают его, которым он дает чисто субъективную оценку. К примеру, звучание в голове героя песни «Дубинушка», когда он идет в редакцию журнала и

получает отказ, лишь утверждает песню в ее актуальности. В этом случае, как и в случаях с песнями «Ах, вернисаж!», «А ну-ка песню нам пропой, веселый ветер!», «Женское счастье, Был бы милый рядом», «Чужие губы тебя ласкают», «Как здорово, что все мы здесь...», «Сиреневый туман», «Вставай, страна огромная» и др., чужой текст цитируется именно как чужой, отдельный от героя, служащий лишь внешним событием, пропущенным через его сознание. В другом случае строчка из песни органично вплетается в авторский текст — первая глава, повествующая о любви героя, озаглавлена строчкой из популярной песни «Крошка моя, я по тебе скучаю!»⁵⁷⁶, и здесь живое и оригинальное чувство героя сводится к заимствованию из обезличенного речевого контекста, отчего само чувство перестает восприниматься как серьезное и достоверное.

Образ «Дракона — покровителя Кремля» отсылает нас к образу Змея Горыныча из романа «Господин Гексоген»: «Змей вокруг Кремля залег, свой хвост заглотал и петлю стянул. Если в то место ударить, то голову и хвост одним разом взорвешь, и Змей умрет. <...> Кремль наш, русский. Кто же на него руку подымет? Мы Кремль хотим от Змея очистить. <...> Змея взорвем, и кольцо вокруг Кремля разомкнется»⁵⁷⁷. Но, в отличие от Проханова, Шаргунов не воспринимает Дракона как врага, а как грозное существо, с которым почетно подружиться. Он не враг, пленивший Россию, а ее грозный покровитель: «Я расхаживал по знаменитым позлащенным залам [кремлевским, — прим. А.С.]. В покоях царей, где затхлость и смуглость и росписи полевыми цветами... И всюду мне мерещился призрак Дракона. Незримый Дракон разлегся, тяжело вздымая бока и сипя ноздрей. Я бродил и натыкался на него. Завернул за угол — наколол плечо на желтый коготь, еле освободился, кровотока... В мраморной Георгиевской зале — ушиб колено о резное драконье крыло... Дракон — покровитель Кремля. А к восемнадцати годам сбылись нелепые мечты и мне в Кремле предложили работу. Прямо в Кремле!»⁵⁷⁸

Важным новаторством повести является появление нового героя. И дело

⁵⁷⁶ Шаргунов С.А. Ура! // Новый мир. 2002. № 6 [Электронный ресурс] — URL: http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2002/6/shar.html (дата обращения 12.02.2014).

⁵⁷⁷ Проханов А. Господин Гексоген. М.: Ad Marginem, 2002, с. 214.

⁵⁷⁸ Шаргунов С.А. Ура! // Новый мир. 2002. № 6 [Электронный ресурс] — URL: http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2002/6/shar.html (дата обращения 12.02.2014).

здесь не в том, что он «положительный», как подчеркивал Шаргунов в многочисленных интервью, а в том, что он являет собой типичного представителя поколения, формирование сознания которого пришлось на 90-е годы XX века. Шаргунов неоднократно заявлял, что писатели, которые наблюдали ситуацию 90-х, будучи уже зрелыми людьми, не способны воспринять эту реальность без подспудного сопоставления ее с реальностью советской. Однако собственные тексты Шаргунова свидетельствуют, что и для человека 1980-го года рождения этот перелом остро осознаваем. Для Шаргунова (как и для Прилепина, как мы увидим дальше) Советский Союз воспринимается как утраченный рай, как мифическое, а не реальное пространство: «Миф об убитом райском дворе занимал меня все детство. Двор загубила некая начальница ЖЭКа. Некто Пяткина, как говорили всезнающие старики. «У, Пяткина!» — думал я, засыпая, стиснув зубы»⁵⁷⁹. Кроме того, знания о советском прошлом герой впитывает через стариков, к которым питает глубокое почтение: «Все наши старики — это были люди немалые в советской системе, передовые лица. Михал Михалыч долгое время возглавлял строительную выставку. Кроме нагана он хранил бесчисленные вырезки из газет, где он с Хрущевым и с Брежневым»⁵⁸⁰. Если для Прилепина его детство — это советское детство, то Шаргунов осознает свое как опоздавшее: «еще за год до моего рождения здесь клокотал фонтан и все утопало в зарослях, в сирени и яблонях. Потом за преобразования взялось начальство, и, искоренив рай, оставив несколько корявых тополей, двор выложили серыми плитами»⁵⁸¹. Проблема слома эпох в действительности не менее актуальна для Шаргунова, чем для «сорокалетних», он рефлектирует по этому поводу в ряде своих произведений. К примеру, в повести «Вась-вась» молодые герои находят в земле пионерский значок. В повести «Чародей» персонаж жалеет, что, как он считает, своим свистом убил Советский Союз. В «Книге без фотографий» большое внимание уделено антисоветскому настрою, царящему в семье героя, где отец — священник. В повести «Как меня зовут» выведен не только молодой герой, ровесник Шаргунова,

⁵⁷⁹ Ук. соч.

⁵⁸⁰ Ук. соч.

⁵⁸¹ Ук. соч.

но и история его семьи, и снова воспитание героя в семье в духе враждебности к советской идеологии (именно так, через историю, считает Шаргунов, осваивает советский опыт современное поколение).

Детство для героя повести «Ура!» выступает ценностью, которой необходимо овладеть, которая не дана сама собой: «У всех людей есть свои детства, но наше поколение если и обращает внимание на минувшее детство, то с явным недоумением. А ведь никто за нас наше детство не полюбит. Сами должны вспомнить и оценить. Убого поколение, детством обделенное»⁵⁸². Обрести детство поколение сможет лишь тогда, считает Шаргунов, когда в этом поколении появится поэт, который его воспоеет: «Наше прекрасное, времен распада империи детство дождется своего поэта»⁵⁸³. То, что не описано в литературе непосредственными свидетелями, не принадлежит людям, — такая мысль кроется в приведенных фразах. Только «двадцатилетний» может достоверно описать игру в фантики, первые игровые автоматы, первую жвачку, смерть предпоследнего советского генсека Черненко глазами пятилетнего ребенка, «красные флаги с черными лентами»⁵⁸⁴, магазин «Дары природы» со звериными чучелами, дворовые детские пугалки того времени («Если у машины рядом с номером написано: ССЛ — это значит: Смерть Советским Людям, ССД — Смерть Советским Детям. На таких машинах бандиты ездят»⁵⁸⁵).

В повести показано, что поколению, к которому принадлежит герой, не довелось воспринять советское время объективно: его приходится восстанавливать либо через противоречивые рассказы стариков, либо через отрывочные воспоминания своего детского сознания, которые в повести присутствуют, изложенные в сюрреалистической манере, с использованием приема «автоматического письма»: «Первое время все погружено в ночь небытия. Я ничего не помню. Но чем дальше, тем чаще из пустоты возникают картины. Поначалу отрывочные и присыпанные пеплом. Мама подносит к моему рту по клубничине. «Тебе — маме! Тебе — маме!» — приговаривает девочка рядом.

⁵⁸² Ук. соч.

⁵⁸³ Ук. соч.

⁵⁸⁴ Ук. соч.

⁵⁸⁵ Ук. соч.

Назидательный тон. Я поворачиваю голову, мальчик проезжает на велосипеде, кусты по краям дороги. Это происходит сию секунду, нарождаясь у меня на глазах, но я пропитан ВОСПОМИНАНИЕМ, сцена как будто повторно снится.

И вдруг я обнаруживаю себя в лесу, я иду, а со мной другие дети.

— Не топчите сено! — орет, надвигаясь, огромный мужик.

Что сейчас будет? Но снова ночь неизвестности. Для одного меня жизнь продолжается, тянется знакомая нить, а для другого опять пустая тьма. Я себе не принадлежу, укрыт от себя завесой ночи. Страшная раздвоенность»⁵⁸⁶.

В этом отрывке заключена мысль о том, что для Шаргунова подлинной реальностью обладает лишь то, что сохранено в памяти, в сознании. В той же главе повести данная мысль выражена предельно прямо: «Преступление, потеряв таинственность, стало реальностью, такой, как белый свет. Но за стеклом стенда... там преступление по-прежнему олицетворяло леденящее душу зло, и прозрачная, но твердая грань отделяла человека от этого зла. *Вокруг были декорации, а настоящая реальность — за стеклом.* За стеклом жила, цвела, дышала моя Родина. Родина моего детства»⁵⁸⁷ [курсив мой, — А.С.] За стеклом находятся детские страхи героя, которые возникали, когда он смотрел на фотографии бандитов, которых разыскивает милиция, и боялся, что эти бандиты могут убить его. Когда повзрослевший герой вновь увидел этот стенд с фотографиями преступников, он обнаружил, что детские впечатления до сих пор живы, хотя реальность, породившая эти впечатления, ушла в прошлое. Из этого Шаргунов делает, по сути, антиреалистический вывод о том, что жизнь сознания человека более достоверна, чем породившие ее явления объективного мира.

Отсюда тенденция в прозе Шаргунова изображать не сами события, а их отражение в переживании, их психологический рефлекс. Поэтому возможны эпизоды, не имеющие связи ни с предыдущим, ни с последующим повествованием. В повести «Ура!» герой, рассуждая, какую одежду лучше носить, упоминает про камуфляж, и сразу делает отступление: «Кстати о камуфляже. Камуфляжный мужик ломом долбит лед, ледяные искры летят, а сверху капает на зеленую спину, темнеет

⁵⁸⁶ Ук. соч.

⁵⁸⁷ Ук. соч.

мокрое пятно на спине. А на козырьке подъезда чирикает воробей, и весна зарождается в небе...»⁵⁸⁸. В «поэме» «Малыш наказан» повествуется о том, как герой впервые увидел в газете статью о девушке, в которую будет долго и мучительно влюблен. Он идет домой, читая газету. Далее следует эпизод: «Дочитывая газетную статью, ранец за спиной, подходил к подъезду. Там стоял сверстник, сосед с бульдогом на поводке.

— Не смотри псу в глаза! А то он кинется... Я не удержу!..

— Хорошо, хорошо...»⁵⁸⁹. Этот эпизод не имеет никакой связи ни с развитием действия, ни с характеристикой героев или среды, не вскрывает социальную или метафизическую закономерность, не превращается в мотив, пронизывающий все уровни произведения, — короче говоря, смысл его включения в текст именно в том, что он случайным образом запал в память герою. Смысл — в немотивированности отбора материала для создания произведения. Подобные эпизоды, не нагруженные никаким смыслом, кроме, разве что, их пластической привлекательности, встречаются, без преувеличения, во всех произведениях Шаргунова. Мотивировка включения в текст какого-либо эпизода может заключаться в звуковом сопровождении какого-либо события, в цепочке фонетических ассоциаций. Например, в нескольких произведениях повторяется ситуация, когда герой говорит, что учится на журфаке, а собеседник его переспрашивает: «На жука?» В «Книге без фотографий» таким собеседником была бабушка, и соответствующий эпизод мог бы быть воспринят как умиление простодушием пожилого человека, но в повести «Малыш наказан» тот же вопрос задает Полина, и тут он точно не мотивирован ничем, кроме желания украсить словесную ткань произведения случайным каламбуром, вероятно, услышанным в действительности и запавшим в память Шаргунову. В «Книге без фотографий» этот каламбур лег в основу композиционного решения одной из глав, которая называется «Бабушка и журфак», — нет другого объяснения, зачем в главе чередуются не связанные друг с другом эпизоды о бабушке и случаи из студенческой жизни.

«Ура!» многие критики упрекали в излишнем пафосе, в позерстве, но в этом и

⁵⁸⁸ Ук. соч.

⁵⁸⁹ Шаргунов С.А. Малыш наказан // Как меня зовут? Малыш наказан: Повести. М.: Вагриус, 2006, с. 172.

заклучен неклассический психологизм повести, написанной от лица современного 20-летнего молодого человека. «Я смогу работать, как весело и исправно работал лет в семнадцать»⁵⁹⁰, — мечтает он, как будто бы прожил большую жизнь и его 17 лет далеко в прошлом. Мальчишество героя, выражающееся в его незыблемой вере в идеалы, в его откровенно наивном представлении о некоторых реалиях жизни (например, идиллический взгляд на работу кремлевским чиновником или защита попсы как любимого народом искусства), в его романтическом взгляде на свою личность и судьбу, очень важно автору и позитивно окрашено. Создан портрет души современного молодого человека, которому автор дает выговориться «без купюр», позволяет подчас впадать в эмоциональную экзальтацию, заблуждаться во мнении о себе и окружающих, представать в своих глазах мудрым и все в жизни познавшим и понявшим.

Не наша задача выяснять, является ли сконструированный в повести образ калькой личности самого Шаргунова. Мы писали о том, что Шаргунов подчеркивает авторскую установку на подлинность эмоции и достоверность факта в рассматриваемой повести: «Я писал искренне, вскрикивал, натываясь на острые углы жизни. Это главное»⁵⁹¹, — пишет он в ответе критикам в 2002 году. Однако результат такой установки — текст повести — не оставляет ощущения достоверности, а, в силу некоторых причин, предстает иллюстрацией к заранее заданной умозрительной конструкции.

Для подтверждения высказанной мысли необходимо отметить параллели между рассматриваемой повестью Шаргунова и романом Эдуарда Лимонова «Это я — Эдичка».

Совпадение имени возлюбленной в двух произведениях, вероятно, случайно. Лена Мясникова — очень социальный образ, но с самого начала автору нужно было выделить ее из толпы, и он делает это через обращение к романтической эстетике: «слишком красива, почти уродец. Зверская красота»⁵⁹², и диалектически соединив в

⁵⁹⁰ Шаргунов С.А. Ура! // Новый мир. 2002. № 6 [Электронный ресурс] — URL: http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2002/6/shar.html (дата обращения 12.02.2014).

⁵⁹¹ Шаргунов С. Я тучи разведу руками // Русский журнал. 25.07.2002 [Электронный ресурс] — URL: http://old.russ.ru/krug/20020725_sharg.html (дата обращения 12.06.2014).

⁵⁹² Шаргунов С.А. Ура! // Новый мир. 2002. № 6 [Электронный ресурс] — URL: http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2002/6/shar.html (дата обращения 12.02.2014).

ней чистоту (физическую непорочность) с психологической распущенностью. С другой стороны, размытие границ между прекрасным и безобразным в образе героини, оксюморон в сочетании имени «Елена», отсылающего к архетипу древнегреческого мифа и относящегося к категории идеального, бестелесного, с фамилией «Мясникова», подчеркнуто физиологичной, выступает приметой модернистского стиля.

Сходным с образом Эдички является образ главного героя, который противопоставлен толпе, нарочито подчеркивает свое неприятие современного общественного строя из-за его несправедливости, свое духовное превосходство над «хозяевами жизни» (в повести таковыми выступают наркодилеры, богатые старики, мафия): «Ехали мы по родному городу. Проплывали — здание детсадика, почта, перекресток, палатка цветов, светлая зелень деревьев... И все это осквернено, над всем надругались. Кто? Сидящие в авто. Они еще не сдохли. Перебрасываясь словечками, они скользят глазами по моему городу. Как они смеют смотреть! Что они понимают? Вон старуха пролила пакет молока, стоит над белой лужей в недоумении. Вон ребяташки с пронзительным «ура-а!» бегут через дорогу... А они, героинщики, — из другой реальности, не из этих мест. Не смеют они смотреть!»⁵⁹³ Готовность героя погибнуть ради того, чтобы погиб ненавистный ему миропорядок, сродни лимоновскому желанию «красиво сдохнуть»⁵⁹⁴ в попытке разрушить этот мир: «...расплющся мы сейчас в катастрофе, я был бы счастлив. Я бы сам сдох, но пускай и они сдохнут, пускай их искорежит»⁵⁹⁵; «Ах, Мафиози, вас еще повесят!» — напевал я в такт ветру. Хотите, товарищи, повесьте и меня, лишь бы не было этих Мафиози. Буду раскачиваться на ветру. Лишь бы рядом Мафиози, грузный, поскрипывал. Ах, если бы вместе со мной ушла и эта эпоха драгс!»⁵⁹⁶.

Мы можем с уверенностью утверждать, что основной конфликт повести «Ура!» повторяет конфликт романа «Это я — Эдичка», но в несколько ином ключе. Если у Эдички мир богатых отнял то, что ему принадлежало, — его жену, его

⁵⁹³ Ук. соч.

⁵⁹⁴ Медведева Н. Г. Мама, я жулика люблю! Лимонов Э. Это я – Эдичка! Воронеж: Центрально-Черноземное кн. изд-во, 1993, с. 267.

⁵⁹⁵ Шаргунов С.А. Ура! // Новый мир. 2002. № 6 [Электронный ресурс] — URL: http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2002/6/shar.html (дата обращения 12.02.2014).

⁵⁹⁶ Ук. соч.

«русскую девочку», и он понимает, что вернуть ее назад невозможно, но и жить без нее невозможно, то герой Шаргунова намерен «отнять» у мира всеобщего распада, культа денег, алкоголя и наркотиков «ливадийскую девочку», и это возможно, пока физическая непорочность удерживает ее на грани между враждебным миром и миром «положительных ценностей» героя. Присутствует внешнее сходство формулировок Шаргунова с формулировками из романа Лимонова: «Эй! У меня планы серьезные. Я хочу защитить чувства от шин черных джипов. Не хочу отдавать вам ливадийскую девочку, рыхлые вы скоты с холодными членами»⁵⁹⁷. Шаргунов всеми силами пытается убедить читателя в том, что в этом надрыве — суть его творчества: «После все этих надругательств жизни я хочу заорать: дайте мне любовь! <...> Я алчный, очень алчный, жажду любви. И вопль мой — о любви»⁵⁹⁸. «Сейчас про любовь пишут редко, сейчас общество кастрировано, подавлено сальной похабщиной. Я рассказал про других героев»⁵⁹⁹, — заявил Шаргунов в интервью в начале 2002 года. Но если потеря жены для героя Лимонова становится действительно невыносимой травмой, сравнимой с потерей дыхания, то для героя повести «Ура!» Лена Мясникова не более чем умозрительный проект, точка приложения сил для собственной самореализации, красивая поза без внутреннего содержания, как бы автор ни пытался убедить нас в обратном.

При этом у Шаргунова есть то, что невозможно в произведениях Лимонова, — заискивание перед массовым читателем, демонстративное желание быть своим для молодых читателей. Отсюда и воспевание попсы, и неоднократное употребление слова «прикинь», и китчевая, в подражании рекламным слоганам, манера изложения. Клиповое сознание, свойственное современному молодому поколению, присутствует в повести не только как характеристика героя, но и как основа изложения материала. Говоря о борьбе с алкоголизмом, Шаргунов использует явно плакатную эстетику: «— Да надоело пить, курить, — внятно говорит третий с детским открытым лицом. — Сам пей»⁶⁰⁰. Рассказ героя о том, как

⁵⁹⁷ Ук. соч.

⁵⁹⁸ Ук. соч.

⁵⁹⁹ Шаргунов С. Отчаиваться не надо! Я рассказал о другом герое // ПРАВДА.Ру. 15.01.2002 [Электронный ресурс] — URL: <http://www.pravda.ru/politics/15-01-2002/833378-0/> (дата обращения 12.06.2014).

⁶⁰⁰ Шаргунов С.А. Ура! // Новый мир. 2002. № 6 [Электронный ресурс] — URL: http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2002/6/shar.html (дата обращения 12.02.2014).

он решил бросить курить, также написан в эстетике клипового сознания: «А просто, шагая по длинной улице, понял: пора бросать. И, помню, задержал глаза на щитке с краю тротуара. Из серии: «Здесь могла быть ваша реклама». Изображение — не рекламное, а развлекательно-городское. Белолицый мальчик. Кроха, учится ходить, приветливая ручонка тянется, в глазах — пустота победы. И ярко-алая надпись трассирует: «А знаешь, все еще будет!» Я зверски усмехнулся. Сердце свирепствовало. «Ура-а!» — распирало грудь. Пресная сигарета торчала изо рта. Сжав зубы, я стоял, а напротив на щитке был герой. Вспыхнула зажигалка. Рекламный ребенок подмигнул. И я отбросил сигарету! И все. Даже башмаком ее подавил»⁶⁰¹. Мы видим, что мотивация поступка решена не в реалистическом ключе. В повести совершенно не показан путь героя к положительным ценностям, мы просто видим несколько эпизодов из его жизни, хронологически разрозненных, в одних из которых герой в плену декаданса, в других же «проникнут красотой положительного»⁶⁰². По-видимому, переход от жизни «распаденца»⁶⁰³ к «положительным ценностям» предстает в повести как внезапное решение, продиктованное только свободной волей человека, поэтому можно говорить об экзистенциальном подходе к развитию образа. Герой меняется не постепенно, под воздействием объективных обстоятельств, а «вдруг», по своему субъективному решению. Рассмотрим наиболее характерную в этом отношении главу «Мой положительный герой». Начинается она так: «Какое-то время я был ко всему равнодушным. Только наркоторшерша меня занимала. Все силы из меня высасывали мысли о ней. Как я мог так жить?»⁶⁰⁴ В главе герой становится свидетелем пожара в соседнем доме, который, вопреки здравому смыслу, не может всколыхнуть его эмоции. «Опять представился красочный случай, и я опять мертв. Я пытался огненно затрепетать, просиять в ажиотаже, испугаться, что пожар до меня достанет. Но хотел спать. Алиса меня кинула, и я был мертв»⁶⁰⁵. Закончив описывать пожар, Шаргунов без всякого перехода заявляет: «Прошло два года. Разлюбив Алису, я

⁶⁰¹ Ук. соч.

⁶⁰² Ук. соч.

⁶⁰³ Ук. соч.

⁶⁰⁴ Ук. соч.

⁶⁰⁵ Ук. соч.

очевидно и резко переменялся. Сам бы тушить дом выбежал. Стал отвечать на сигналы реальности. Вообще-то я с раннего детства ощущал в себе тягу к правильному. Имел внутри стержень. Я героически сжимался весь, каменел мышцами, кожа лица натягивалась, и он, мой внутренний Шаргунов, проступал. Я — это он. И я им впредь хочу быть!»⁶⁰⁶. Характер героя возникает в повести как бы на пустом месте, лишенный корней и пребывающий в социальном вакууме.

Некоторые главы пронизывает искренность, лиричность («Баба моя»). Свои переживания, связанные со смертью бабушки, Шаргунов выразил еще более пронзительно в «Книге без фотографий»: «Через неделю после похорон, вываливая помойное ведро в контейнер в конце своей улицы на даче, я вдруг с ужасом увидел несколько тряпок, похожих на бабушкину одежду. «Это обычное дело, — сказал я себе. — Человек умирает, и какие-то его вещи выбрасывают». Но тотчас я увидел гребень. Коричневый, служивший бабушке столько лет, ставший для меня родным и загадочным, он лежал среди отбросов. На пронизывающем ветру зимы колыхались, жили, роптали седые волосы между зубьев гребня. Бабушкины. Я выхватил гребень из помойки, торопливо поцеловал»⁶⁰⁷.

Глава «Баба моя» в повести «Ура!» экзистенциальна в том смысле, в каком понимается экзистенциализм в манифесте: «сократилась былая дистанция между человеком и его персональным исчезновением»⁶⁰⁸. Конечность своего бытия герой почувствовал после похорон бабушки: «А меня замучила тоска, читатель, припадки тоски. Черная-черная тоска. Черный inferнальный рот приник к левому соску и засасывает мое нелепо булькающее сердце. Я выглянул в окно. И такая тоска охватила сердце. И тут это со мной приключилось. Грубые комья в горле. Я пытался вздохнуть, вкус земли во рту, ноздри щекотал земляной запах. Кладбищенская глина... Я крутил головой у окна»⁶⁰⁹. Несмотря на церковно-приходское воспитание автобиографических героев Шаргунова, страх перед смертью носит у них тот же

⁶⁰⁶ Ук. соч.

⁶⁰⁷ Шаргунов С. Книга без фотографий [Электронный ресурс] — URL: <http://shargunov.com/kniga-bez-fotografiy.html> (дата обращения 12.06.2014).

⁶⁰⁸ Шаргунов С. А. Отрицание траура // Новый мир. 2001. № 12 [Электронный ресурс] — URL: http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2001/12/shargunov.html (дата обращения 17.12.2012).

⁶⁰⁹ Шаргунов С.А. Ура! // Новый мир. 2002. № 6 [Электронный ресурс] — URL: http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2002/6/shar.html (дата обращения 12.02.2014).

характер, что в атеистическом экзистенциализме: «за гробом пусто, нет ничего»⁶¹⁰. Тот же мотив — в повести «Как меня зовут», когда отец безуспешно пытается верой в Бога заглушить страх Андрея Худякова перед смертью⁶¹¹. Безуспешность связана, как мы уже отмечали при рассмотрении эстетических взглядов писателя, с крушением великих идей, исчезновением каких бы то ни было ориентиров, в результате которого люди оказались «наги перед смертью»⁶¹².

В образе Андрея Худякова Шаргунов вывел одного из представителей своего поколения (Худяков тоже рожден в 80-м), наделил его некоторыми значительными автобиографическими чертами (отец-священник, учеба в МГУ), но в этом герое все-таки воплотилось намерение Шаргунова написать не о себе. Различие в том, что Андрей (как впоследствии Степан Неверов, герой романа «Птичий грипп») являет собой образ безыдейного представителя молодежи, который ни во что не верит и не ощущает почвы под ногами: «...и все врут-врут-завираются: попы про Троицу, вожди про грядущее, писатели про надежду»⁶¹³. В этой повести 2005 года возникает идея, которая ляжет в основу романа «Птичий грипп», — идея о болезненной природе идейности: «Носить в себе идейность, как простуду, как жар, сгустивший кровь. Идейность — это стакан менструальной крови! Обычный человек есть прозрачный стакан воды. Чем больше в человеке идей, тем гуще в стакане. И правда ведь, опитал — лазурное такое крестьянское слово, — жажда проняла, и безошибочно выберешь между просто водицей и кровавым стаканом. И не задумаешься, что «ярче», что «познавательней»? Месячные лакать — злая забава»⁶¹⁴. В «Птичьем гриппе»: «Болезненным пингвином он обходил — больные, одна жарче другой — палаты. Бродил по галереям политических птиц. Наблюдал скоротечное развитие их недуга, всматривался в агонию, но при последних минутах издыхания спешно перемещался в следующий зал. И хихикал, нервно, затаенно хихикал, чувствуя, как все глубже в его нутро проникает смертельный вирус»⁶¹⁵.

⁶¹⁰ Ук. соч.

⁶¹¹ Шаргунов С.А. Как меня зовут? // Как меня зовут? Малыш наказан: Повести. М.: Вагриус, 2006, с. 44-45.

⁶¹² Шаргунов С. А. Отрицание траура // Новый мир. 2001. № 12 [Электронный ресурс] — URL: http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2001/12/shargunov.html (дата обращения 17.12.2012).

⁶¹³ Шаргунов С.А. Как меня зовут? // Как меня зовут? Малыш наказан: Повести. М.: Вагриус, 2006, с. 87.

⁶¹⁴ Ук. соч., с. 71.

⁶¹⁵ Шаргунов С.А. Птичий грипп. М.: АСТ, Астрель, 2008, с. 13.

Образ Степана Неверова, его место в системе образов романа очень схоже с образом Михаила Львовича Скрижайло, героя романа Александра Проханова «Политолог» (2005). Он также оказывается в окружении искренних приверженцев различных политических сил, и, ни во что не веря, подхватывает их риторику: «— Ничего, — ободряюще ответил Стрижайло, — Сейчас сто тысяч, завтра двести, а послезавтра миллион. Наша задача — поддерживать в людях огонь. Чтобы свеча не погасла»⁶¹⁶, — говорит Скрижайло идейному участнику шествия КПРФ. «Генерал соглашался, шагал, что есть мочи, благодарный незнакомому спутнику за единомыслие, веру в победу, которую пытаются украсть у народа кремлевские предатели. Стрижайло испытал счастливое веселье лицедея, неузнаваемого под театральной маской»⁶¹⁷. Похожую заготовку, подходящую для любой идеи, использует Неверов: «Вас осмеивают, считают полудурками, не берут в расчет, давят, но вы от этого только сильнее. И побеждаете. В сердцах тех побеждаете, кто не верит ни во что, потому что ждет настоящей веры. Эту веру вы даете. Знаете, почему нацболы мне интересны? Потому что — пообщаюсь, и вера пробуждается!»⁶¹⁸; «Благодаря вам — вера, вера пробуждается в то, что есть еще активные люди и таких людей в новом поколении большинство!»⁶¹⁹.

В качестве примера «кровавого стакана» в «Как меня зовут» выступает литературный критик, «идейно крепкий»: «Никого не жалко! Соседа-критика тоже, с его идейками, хотя можно бы посочувствовать и каплям валокордина, кои роняются на плохонькое сердце, и слабому желудку. Умрет он в неведении. Умрет, бабах! А что жил, чем жил? Нельзя его жалеть! Смерть не пожалеет!»⁶²⁰. Идейность приравнивается Шаргуновым к узости, к пресловутым «ножницам садовника»⁶²¹, которые отрезают от цветущего куста жизни все, что не подпадает под идейную схему. Смерть, как и «дыхание картохи» («Я там, где образы, где картоха дышит и выпарены давным-давно идеи»⁶²²), не может быть идейной, — такая мысль

⁶¹⁶ Проханов А. Политолог. М.: Ультра.Культура, 2006, с. 12.

⁶¹⁷ Ук. соч., с. 12.

⁶¹⁸ Шаргунов С.А. Птичий грипп. М.: АСТ, Астрель, 2008, с. 22.

⁶¹⁹ Ук. соч., с. 164.

⁶²⁰ Шаргунов С.А. Как меня зовут? // Как меня зовут? Малыш наказан: Повести. М.: Вагриус, 2006, с. 72.

⁶²¹ Шаргунов С. А. Отрицание траура// Новый мир. 2001. № 12 [Электронный ресурс] — URL: http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2001/12/shargunov.html (дата обращения 17.12.2012).

⁶²² Шаргунов С.А. Как меня зовут? // Как меня зовут? Малыш наказан: Повести. М.: Вагриус, 2006, с. 71.

заложена в приведенной цитате, и в следующей: «А если я возьму да и напишу книгу о смерти, о сути суеты... что? Я представил весну — и налетел, блеснув, трамвай. Перед носом у соседа, перед чуткой ноздрей громыхнул — и сосед с непониманием стоит среди улицы, ни кровинки в лице... Липкие бусины страха набились в сухость морщин»⁶²³. Может показаться, что речь идет только о старости, о людях, в силу возраста продолжающих держаться за потерявшие жизненность идеи. Но вслед за данным рассуждением в «Как меня зовут» следует глава «Молодой патриот» — о лидере молодежного политического движения, в котором угадывается организация «Идущие вместе». И в повести «Как меня зовут», и в романе «Птичий грипп» проводится мысль, что за идейностью люди прячутся как от ужаса смерти, так и от простых основ жизни, идейному человеку, словно больному, недоступна жизнь во всей своей полноте.

В противовес идеям политического характера выдвигается идеал «детского восприятия жизни», совпадающий с акмеистической установкой на «прекрасную ясность»⁶²⁴. Это показательно выражено в повести «Ура!»: «Я хочу вновь увидеть мир надежным и ясным — закрыть глаза, протереть глаза, вернуть детское чувственное восприятие жизни. Я вышел за ворота и замер. Гниет под ногой лист, бритвенно блестит за черненькими кустами рельс. Мчится зверь поезда. Гудок так близко-резок, как вкус рябины, оранжево лопнувшей во рту»⁶²⁵.

Острая социальность повести «Ура!» проявляется в выборе тематики произведения (наркотики, алкоголь, равнодушие к происходящему правоохранительных органов) и достигает обличительного апогея в главе «Над трупами ровесников»: «В больнице Алеша умер. Вот тебе и новый реализм!»⁶²⁶. Присутствуют соответствующие типажи: драгдилеры, «менты», гомосексуалисты, бедные деревенские парни, богатые старики, «мужик» и т.д. Главный герой повести не является «средним» человеком, о специфической интересности которого Шаргунов заявлял в манифесте, напротив, он герой, противопоставленный

⁶²³ Ук. соч., с. 72.

⁶²⁴ О связи нового реализма с акмеизмом мы уже говорили.

⁶²⁵ Шаргунов С.А. Ура! // Новый мир. 2002. № 6 [Электронный ресурс] — URL: http://magazines.russ.ru/novyj_mi/2002/6/shar.html (дата обращения 12.02.2014).

⁶²⁶ Ук. соч.

большинству. По-настоящему типичный персонаж Шаргунову не интересен: «Я рисую тебе, читатель, портрет среднего юноши. Пошел он, этот юноша! Через несколько лет эта бесполоая мякоть утвердится в самодовольного скота. Менеджером станет!»⁶²⁷ Даже когда Шаргунов пишет не о себе, его главный герой всегда выделяется из толпы⁶²⁸.

Поборник нового реализма в кинематографе Андре Базен упрекнул бы Шаргунова в излишне прямом декларировании своих мировоззренческих установок, выраженных подчас в форме откровенных императивов («Выплюнь пиво, сломай сигарету!»⁶²⁹). Шаргунов в статье «Я тучи разведу руками» характеризует эту манеру следующим образом: «И я попробовал, быть может, в игровом, нарочито китчевом ключе, не уныло и дидактически, а наступательно, отчасти примитивистски, выдать лозунги наперекор»⁶³⁰. Но в связи с публицистическими вкраплениями необходимо снова вспомнить о «Литературе существования» А. Гольдштейна: «Перспектива соприкоснуться с романом повергает в кому и ступор, а история, мемуар, свободное размышление, повесть судьбы, проза любви и отчаяния, подрывная листовка, прокламация заговорщика, манифест художника и поэта вроде бы куда-то годятся, их покамест не удалось скомпрометировать. Не полностью удалось, скажем во избежание. Только в границах означенных жанров еще можно говорить о жизни и смерти без того, чтобы пеленать эти темы в унижительный кокон якобы возвышающей нас художественности»⁶³¹. По жанру произведение «Ура!», названное Шаргуновым повестью, представляет собой скорее эклектичное сочетание перечисленных Гольдштейном жанровых элементов, но введение в них языковой игры как раз таки компрометирует их, дискредитирует их подлинность.

При том, что Шаргунов пишет, используя молодежный жаргон, и речь его не

⁶²⁷ Ук. соч.

⁶²⁸ Редким исключением в этом плане явился рассказ «Елка», где автор является безликим наблюдателем, а алкоголичка Маргарита и ее сын Егор с бандитскими наклонностями являют лаконичную, но пластичную и ясную социальную зарисовку; рассказ «Таланты и Поклонова» о трех подростках, которые решили позабавиться тем, что затащили в клуб пожилую дворничиху, также демонстрирует способность Шаргунова создавать яркие типажи эпохи.

⁶²⁹ Ук. соч.

⁶³⁰ Шаргунов С. Я тучи разведу руками // Русский журнал. 25.07.2002 [Электронный ресурс] — URL: http://old.russ.ru/krug/20020725_sharg.html (дата обращения 12.06.2014).

⁶³¹ Гольдштейн А. Литература существования // Зеркало: литературно-художественный журнал. 05.05.2011 [Электронный ресурс] — URL: <http://zerkalo-litart.com/?p=3359> (дата обращения 12.06.2014).

убаюкивает сознание, уводя читателя в ловушку авторской идеологии, а, напротив, рваный ритм побуждает читателя к самостоятельной рефлексии по поводу текста, все же повесть «Ура!» наполнена незамаскированной дидактикой, более публицистична, чем художественна. Шаргунов и сам это осознает, и совершенно не вызывает удивления, что текст с ненормативной лексикой сравнивается Сергеем с религиозной проповедью: «Можно вспомнить, что Чернышевский был сыном известного саратовского проповедника, и в его текстах всегда оставалась назидательность. Вот и у меня, возможно, от отца [православного священника, — А.С.] идет некое проповедничество»⁶³².

Композиция повести «Ура» авангардна: она характеризуется фрагментарностью, последовательность изложения событий нелинейна, главы можно без ущерба для смысла менять местами, пропускать или добавлять. Форма изложения направлена на стирание грани между читателем и текстом. Мы уже упоминали обращение «прикинь, читатель». Кроме того, присутствует нарочитое указание на достоверность всего описываемого: «Может, я описываю расплывчато. Например, я о ее мамаше почти ничего не пишу. Ну, про мать ее я знаю, что...»⁶³³ Обращается автор и к героям своего повествования, как будто способен повлиять на их поведение: «В жаркий день 1927 года Маша, прикинув губами к ручью, вместе с водой проглотила «конский волос». Знала бы Маша, что некто С. Шаргунов про нее напишет. Но она не знала ни о чем. Я ей кричу с этих страниц: «НЕ ПЕЙ ИЗ РУЧЬЯ, МАША!» Напрасно, не слышит. Можно больше шрифт сделать: «НЕ ПЕЙ!» Жаркий день, сушняк в девичьем рту, жадность к потоку. На колени встала, нагнулась, закатала подол. Выхлебывает! «Конский волос» в ней уже. Впрочем, не будь этого «волоса», не родился бы я...»⁶³⁴

Созидательный пафос, «оптимизм воли» выражается также в отсутствии страха перед банальностью, в отказе от стеснения при произнесении «высоких слов» и «избитых фраз»: «Плохо быть плохим. Хорошо быть хорошим. Какие

⁶³² Мы — рискованное поколение: Беседа Сергея Шаргунова и Владимира Бондаренко // Завтра. 2002. №51(473). 17.12.2002 [Электронный ресурс] — URL: <http://zavtra.ru/content/view/2002-12-1773/> (дата обращения 07.09.2015).

⁶³³ Шаргунов С.А. Ура! // Новый мир. 2002. № 6 [Электронный ресурс] — URL: http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2002/6/shar.html (дата обращения 12.02.2014).

⁶³⁴ Ук. соч.

красочные избитые фразы. Мне кажется, их слишком часто повторяли эти законы жизни. Так часто, что они, нет, не просто истрепались, с них уже сорвана кожура, рыдают и кровоточат. Мокро блестят! Юные слова. От бесконечных повторов к ним вернулась первозданная свежесть»⁶³⁵. И еще: «Моя правда простая и поверхностная. Семья - это добро. И народ – добро»⁶³⁶. Фраза о свежести и живости слов отсылает к манифестам русских футуристов и статьям Виктора Шкловского: «Древним бриллиантам слов возвращается их былое сверкание»⁶³⁷ в результате использования поэтических приемов, которые «ломают и коверкают»⁶³⁸ слова. Но Шаргунов как бы добавляет в концепцию естественной жизни слова, предложенную Виктором Шкловским в статье «Воскрешение слова», еще одну стадию: слово сначала живо своей новизной, затем покрывается некой оболочкой, кожей, и, наконец, от частого употребления кожа сначала истрепливается, затем постепенно совсем сдирается, и первоначальная свежесть возвращается. Поэтому такие слова нужно произносить незамысловато, даже наивно, даже «примитивистски»⁶³⁹. Шаргунов здесь использует логический парадокс: слова юны именно потому, что они старые и избитые.

В интервью Владимиру Бондаренко Шаргунов подтверждает свое намерение вернуть жизнь фундаментальным понятиям человеческого существования: «Не хочу жить на уровне нынешнего хихиканья и солипсизма. При этом отлично понимаю, откуда этот стёб у моих сверстников, мы как бы зависли в небытие. Я не стесняюсь утверждать, что нам нужна высокая идейность. Красота и любовь. Пытаюсь найти смысл бытия, потому что наше поколение как бы вновь выкликает смысл бытия, всё предыдущее перечеркнуто. Все первичные человеческие понятия пора открывать заново. Может быть, это и замечательно? Мы освобождаемся от

⁶³⁵ Ук. соч.

⁶³⁶ Ук. соч.

⁶³⁷ Шкловский В.Б. Воскрешение слова // Гамбургский счет: Статьи — воспоминания — эссе (1914 – 1933). М.: Сов. писатель, 1990, с. 41.

⁶³⁸ «И вот теперь, сегодня, когда художнику захотелось иметь дело с живой формой и с живым, а не мертвым словом, он, желая дать ему лицо, разломал и исковеркал его. Родились «произвольные» и «производные» слова футуристов» [Шкловский В.Б. Воскрешение слова // Гамбургский счет: Статьи — воспоминания — эссе (1914 – 1933). М.: Сов. писатель, 1990, с. 40]

⁶³⁹ Шаргунов С. Я тучи разведу руками // Русский журнал. 25.07.2002 [Электронный ресурс] — URL: http://old.russ.ru/krug/20020725_sharg.html (дата обращения 12.06.2014).

фарисейства, от мертвых понятий»⁶⁴⁰. Шаргунов говорит не о воскресении слов, а о воскресении понятий, причем «первичных человеческих понятий», вопрос стоит о том, чтобы «вновь выкликать смысл бытия», — это не формальная (как в футуризме), а онтологическая задача, близкая, опять же, идеологам акмеизма, а также хайдеггеровскому пониманию сущности поэзии.

Отметим однако, что другие высказывания Шаргунова по этому вопросу сводятся к разговору не об онтологических, а только об этических ценностях: «Скажу о себе: я человек не идеологии, но идеалов. У меня впечатление, что люди вокруг упрощаются, примитивизируются, а зло становится объемным, хитрым, многоплановым, ускользающим. Сейчас все стало настолько цинично, что победила пустота. А я человек очень насыщенных представлений о жизни. Время оболочек, когда за словами уже ничего не скрывается. Только игры... Слова измочалены до неприличия»⁶⁴¹.

Какой бы ни была авторская интенция, словоупотребление Шаргунова работает на то, чтобы содрать со слов мертвые оболочки и явить читателю их настоящий, «измочаленный» вид. В качестве примера можно привести игру на ложной этимологии для создания нужного пропагандистского эффекта — формирования отторжения к употреблению пива: «Набухались. Набухли, как бутоны»⁶⁴².

Повесть демонстрирует особое понимание Шаргуновым категории народности. В манифесте о народности сказано так: «Народ не утрачивает ярких стихийных талантов и сил. Внутренних красот не теряет. И малолетки, которые у меня под окном, комкая белейший январский снежок, образно вопят о снеге: «Герыч!» (героин) — пронизаны живым природным лиризмом прапрабабок-сказочниц...»⁶⁴³ Ту же стихийную эстетику передает фраза охранника в ялтинском

⁶⁴⁰ Мы — рискованное поколение: Беседа Сергея Шаргунова и Владимира Бондаренко // Завтра. 2002. №51(473). 17.12.2002 [Электронный ресурс] — URL: <http://zavtra.ru/content/view/2002-12-1773/> (дата обращения 07.09.2015).

⁶⁴¹ Шаргунов С. Генерация алых: Интервью Елене Новосёловой // Российская газета (фед. вып.) 2011. №5457 [Электронный ресурс] — URL: <http://www.rg.ru/2011/04/15/shargunov.html> (дата обращения 12.06.2014).

⁶⁴² Шаргунов С.А. Ура! // Новый мир. 2002. № 6 [Электронный ресурс] — URL: http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2002/6/shar.html (дата обращения 12.02.2014).

⁶⁴³ Шаргунов С. А. Отрицание траура // Новый мир. 2001. № 12 [Электронный ресурс] — URL: http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2001/12/shargunov.html (дата обращения 17.12.2012).

клубе: «В шортах не можно, и в босоножках геть отсель!»⁶⁴⁴; откровенно любит автор мальчишкой, который, кидая камни в коляску с младенцем, бормочет «какашка»⁶⁴⁵. Автор активно использует жаргонное слово «кричать», подслушанное им у ливадийских пацанов: «Славик так КРИЧИТ. Кричать — значит заявлять, рассказывать о чем-то. И у меня в душе все кричит. И я тебе, читатель, подробнее прокричу про Лену Мясникову!»⁶⁴⁶ А когда герой слышит от мужика фразу «Я тебя удавлю», приходит в восторг: «И вдруг краем глаза я ослеп. Золотое окно! Окно на первом этаже отличалось от остальных. Сияло золотом сквозь штору. Я подпрыгнул, пьяно шипя, и звонко стукнул. Занавеска отдернулась. В окне — рыжий детина. Он что-то пожевывал. Разобрал меня во тьме и предупредил:

— Я ТЕБЯ УДАВЛЮ.

И задернул шторку.

Я? ТЕБЯ? УДАВЛЮ? Невероятно! Меня отбросило, поволокло... Народное действие меня увлекает. Могучее течение тащит меня по жизни»⁶⁴⁷.

Язык повести, «юный, ломкий, спотыкающийся»⁶⁴⁸, по выражению Захара Прилепина, затрудняет восприятие смысла, и работает скорее на «остранение», чем на ясность (если ясность понимать в значении, которым это слово обладает в словосочетании «чеховская ясность»). Шаргунов ломает синтаксис, избегает длинных гладких предложений, постоянно перебивая ритм, заставляя концентрированно воспринимать каждое слово. Он действительно добивается лаконичности, выпуская из текста необязательные для передачи смысла слова. Создается ощущение, что произведение имитирует речь человека, который то куда-то бежит, то наносит кому-то удары, то останавливается, чтобы перевести дух. Присутствует даже рифма, создающая эффект каламбура (к слову, настолько неуместного в пафосном отрывке, что читатель, не знакомый с эстетическими

⁶⁴⁴ Шаргунов С.А. Ура! // Новый мир. 2002. № 6 [Электронный ресурс] — URL: http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2002/6/shar.html (дата обращения 12.02.2014).

⁶⁴⁵ Ук. соч.

⁶⁴⁶ Ук. соч.

⁶⁴⁷ Ук. соч.

⁶⁴⁸ Прилепин З. Книгочет: пособие по новейшей литературе с лирическими и саркастическими отступлениями. М.: Астрель, 2012, с.191. Такая характеристика заставляет вспомнить В. Шкловского: «...язык поэзии — язык трудный, затрудненный, заторможенный» [Шкловский В.Б. Искусство как прием // Гамбургский счет. М.: Советский писатель, 1990, с. 71]; «мы приходим к определению поэзии, как речи заторможенной, кривой» [ук. соч., с. 72].

взглядами автора, принял бы этот прием за постмодернистскую иронию): «И все это осквернено, над всем надругались. Кто? Сидящие в авто. Они еще не сдохли»⁶⁴⁹; «Я скандирую: «Щи! Борщ! Уха! И иностранное слово: «Бульон!» подхватит мой батальон...»⁶⁵⁰ Шаргунов увлекается, пожалуй, чрезмерно, изобретением эпитетов и метафор: «с огромной усмешкой серых глаз», «солнце сально взбухало», «он налетел, мокрые кроличьи зубы» (про наркоторговца), «глаза серенько смеялись и, казалось, шли пузырьками», «голубела вдаль мокрая улица»⁶⁵¹ и многие другие. Часто встречаются развернутые метафоры и метонимии, например, в связи с пивом возникают образы: пена на губах порождает образ «пена на глазах», губы как пластический образ перерастает в «губастый миропорядок», затем качество, свойственное губам (мягкость) трансформируется в «мякоть мира», и, наконец, по внешнему сходству человеческих губ с червем появляется «трепет превращения в червя»⁶⁵². Имеют место свободные ассоциации, приводящие порой к резкой смене тематики высказывания, даже в пределах одного предложения или абзаца: «Хороши существа, не подозревающие о смерти. Прекрасны дети. Девочки с прыгалками. Девочки, взлетающие на качелях. Жрущие моченые яблоки девочки. Хорош мальчик Сережа, плюнувший. Некому юмористу я в детстве... Он начал: «Какой красивый ма-альчик!» А я ему плюнул в бородатое-смуглое лицо»⁶⁵³.

Итак, в повести «Ура!» мы находим самостоятельный, «варварский» взгляд на вещи героя из современности, жизнеподобие, достоверный психологизм, стилистическую и идеологическую раскованность, «типажи» из современной реальности, экзистенциальную тематику, ритмичность и лаконичность. Эти черты проявлены в произведении в полном согласии с манифестом «Отрицание траура». Но есть и некоторые отступления. Ясность присутствует на уровне содержания («явь не замузнена»), но не на уровне восприятия. Сниженный стиль зачастую

⁶⁴⁹ Шаргунов С.А. Ура! // Новый мир. 2002. № 6 [Электронный ресурс] — URL: http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2002/6/shar.html (дата обращения 12.02.2014).

⁶⁵⁰ Ук. соч. Р. Якобсон в статье «Замный Тургенев» рассказывает биографический эпизод из жизни писателя И.С. Тургенева, в котором тот в лондонском ресторане вошел в исступление и принялся кричать «Редька! Тыква! Кобыла! Репа! Баба! Каша! Каша!» [Якобсон Р. Работы по поэтике: Переводы. М.: Прогресс, 1987, с. 250].

⁶⁵¹ Шаргунов С.А. Ура! // Новый мир. 2002. № 6 [Электронный ресурс] — URL: http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2002/6/shar.html (дата обращения 12.02.2014).

⁶⁵² Ук. соч.

⁶⁵³ Ук. соч.

приводит к едва ли не комическому эффекту (по всей видимости, ненамеренному). Фрагментарность, сочетание несочетаемого в характеристиках героев и предметов, языковая игра, поэтические приемы в прозаическом тексте, лозунговость и китч противоречат установкам манифеста.

Таким образом, повесть «Ура!» демонстрирует эклектичное сочетание реалистических, авангардных и модернистских, в том числе авангардных, стилистических примет, что соответствует определению нового реализма как особого течения внутри реалистического направления, которое, вступая в борьбу с еще не ослабевшим господствующим направлением нереалистического толка, пребывает в состоянии поиска адекватного языка современности, в ходе которого соединяет реалистическую основу с приметами иных художественных методов.

Для уточнения понимания особенностей творчества Шаргунова интересно рассмотреть два небольших рассказа, опубликованных наряду с другими в подборке рассказов Шаргунова в третьем номере журнала «Новый мир» за 2000 год — примерно за полгода до выхода статьи «Отрицание траура».

Первый из них, рассказ «Бедный Рязанов», может быть прочитан в свете противостояния первичных и вторичных художественных систем⁶⁵⁴.

Фраза, с которой он начинается, звучит в духе постмодернистской иронии: «Девятнадцатилетний Андрей Рязанов возлюбил ближнего своего как самого себя»⁶⁵⁵, тем более что потом выясняется, что себя он любить не способен, как и вообще любить кого бы то ни было. Главный герой Рязанов подчеркнуто безлик: он не имеет собственного языка, поэтому его внешность и движения складываются из копируемых им фрагментов языка окружающего мира. «Рязанов боялся инвалидов с дефектами движений, потому что невольно начинал повторять инвалидов — например, прихрамывал при виде хромого, дико притом стесняясь. Все, что видит Рязанов, как бы оно ни было отвратно, наконец, уже просто окружающий мир, просто предметы — все это становится Рязановым: и мокрый зеленый парк, и

⁶⁵⁴ Разделение литературы на первичные и вторичные художественные системы, о котором мы упоминали во Введении, мы берем из книги: Смирнов И.П. Мегаистория. К исторической типологии культуры. М.: Аграф, 2000. 543 с.

⁶⁵⁵ Шаргунов С.А. Как там ведёт себя Шаргунов? (рассказы «Бедный Рязанов», «Молодой патриот», «Love story», «По дороге в Пермь») // Новый мир. 2000. №3 [Электронный ресурс] — URL: http://magazines.russ.ru/novy_mi/2000/3/shargun.html (дата обращения 19.03.2014).

собачья кривая какашка на асфальте...»⁶⁵⁶.

Вспомним в связи с этим определение, которое И.П. Смирнов выдвинул для вторичных художественных систем: «...в любом случае творческий процесс во «вторичных стилях» будет процессом стилизации, имитации чужого авторского сознания. «Вторичные стили» мыслят *свое как чужое*»⁶⁵⁷; «В конечном счете во «вторичных стилях» *познаваемый объект* осмысливается в качестве *субъекта познания*»⁶⁵⁸. Если бы Смирнов не выделил словосочетания курсивом, это сделали бы мы, так как обнаруживаем в поведении героя Шаргунова буквальное воплощение процитированных формулировок: «Надобно подчеркнуть, что понимание «объекта» как «субъекта» происходило скорее не на уровне мировосприятия, а на уровне визуального отождествления себя и предмета, на уровне идентификации движений и манер предмета со своими»⁶⁵⁹. Формально, отмечает Смирнов, приверженность «вторичным стилям» выражается, в частности, в «культивировании иллюзий, вменяющих своему облик чужого»⁶⁶⁰, в различных формах «отчуждения творца от «я»-образа»⁶⁶¹. В «первичных» же стилях, напротив, «свое» распространяется на «чужое», человеческая личность «перекраивает и покоряет пространство», «собой, своим появлением в мире открывает новую эру», стремится «очеловечить» окружающий мир⁶⁶². Шаргунов, которому гораздо ближе мировоззрение «первичных стилей», своим рассказом, вероятно неосознанно, иронизирует над стилями «вторичными».

Примером «вторичного стиля», наиболее актуальным для Шаргунова, является постмодернизм. Намеком на характерную для постмодернизма ориентацию на стирание грани между субъектом и объектом может быть признана характеристика, данная герою рассказа: «Рязанов боялся темы «субъект — объект». Он глядел на человека, разговаривающего с ним, и переставал существовать,

⁶⁵⁶ Ук. соч.

⁶⁵⁷ Смирнов И.П. Мегаистория. К исторической типологии культуры. М.: Аграф, 2000, с. 22.

⁶⁵⁸ Ук. соч., с. 23.

⁶⁵⁹ Шаргунов С.А. Как там ведёт себя Шаргунов? (рассказы «Бедный Рязанов», «Молодой патриот», «Love story», «По дороге в Пермь») // Новый мир. 2000. №3 [Электронный ресурс] — URL: http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2000/3/shargun.html (дата обращения 19.03.2014).

⁶⁶⁰ Смирнов И.П. Мегаистория. К исторической типологии культуры. М.: Аграф, 2000, с. 23.

⁶⁶¹ Ук. соч., с. 23.

⁶⁶² Ук. соч., с. 23.

делался полностью этим же человеком. Так Рязанов воспринимал мир с момента рождения и только в последнее время поймал себя на этом: сказалась склонность к самоанализу. Просто таким родился Рязанов, так неправильно с самого начала глянул на мир»⁶⁶³. В этой характеристике ничего не мешает нам увидеть аллегию судьбы постмодернизма в России, заранее обреченного, по мнению Шаргунова, на бесплодность в силу своих исходных установок.

В рассказе демонстрируется также, что при таком взгляде на мир человек лишен способности наслаждаться красотой, любовью: «Рязанов начал бояться любви к своей девочке Насте, ведь он стал все более воспринимать ее как «субъект», как себя. А какая может быть в таком случае возня (секс), ведь ты же САМ СЕБЯ не возбудишь видом собственных красот. Поэтому, о, да-да, именно поэтому иногда Рязанов смотрел на красоты девочки как на абстракцию...»⁶⁶⁴

Кроме аллюзии на внутрилитературное противостояние двух художественных систем, в рассказе можно рассмотреть насмешку над либеральной идеей толерантности, которая, вероятно, полагает автор, ведет к потере собственного лица. Одинаково благосклонно принимать взаимоисключающие позиции возможно только в случае аморфности позиции своей собственной, каковую, по нашему мнению, и олицетворяет образ Рязанова.

С формальной стороны рассказ не соответствует принципам реализма, поскольку герои и детали, взятые из реальности, важны лишь в той степени, в какой способствуют выражению авторской абстрактной идеи (хотя короткая сценка во дворе, сквозь которую осознает себя Рязанов, написана пластично, ясно и лаконично, хорошо иллюстрирует характер общения, принятый в среде уличной детворы).

В том же номере «Нового мира» напечатан другой короткий рассказ Шаргунова, «Молодой патриот», который, на наш взгляд, хорошо иллюстрирует еще одну черту творчества Шаргунова, в более поздних произведениях выраженную не столь явно, но при этом не потерявшую для писателя

⁶⁶³ Шаргунов С.А. Как там ведёт себя Шаргунов? (рассказы «Бедный Рязанов», «Молодой патриот», «Love story», «По дороге в Пермь») // Новый мир. 2000. №3 [Электронный ресурс] — URL: http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2000/3/shargun.html (дата обращения 19.03.2014).

⁶⁶⁴ Ук. соч. Игры со шрифтом Шаргунова.

притягательности.

В рассказе «Молодой патриот» явлен прием овеществления метафорической внутренней формы слова «почвенник»: «Иванов был почвенником не в каких-то театральных значениях, а в том смысле, что любил просто почву. Влюбленно смотрел он на обмерзающие мглистые лужи, шамкал ботинками среди уродливых, почти могильных глин, скользил через блестящие грязи. Русскими светлыми глазками всматривался Иванов в сонную траву, деревенеющую на предзимних газонах»⁶⁶⁵. Таким выглядело бы слово «почвенник» для «варвара» — человека, по каким-либо причинам не нагруженного культурологическим багажом.

Вспомним, что в повести «Ура!» Шаргунов воспеваает наивно-народное представление о вещах, кроющееся в языке: «Снится мальчик — будешь маяться, девочка — диво, шуба — к шуму, лошадь — ложь, корова — к реву»...⁶⁶⁶ В этом же духе Шаргунов предлагает понимать слово «почвенник» — «почву любит». Развертывание этого языкового соответствия происходит в двух направлениях. Первое: любит почву — значит, может ее есть (чисто языковой повод для развития сюжета). Второе направление развития овеществления означенного фонетического сходства выливается в связывание почвы и смерти: «Скоро стану я рожей и скуластей, и злей», — думал он стихотворно и скулил изнутри, как подзаборная собака, и даже тайком (один в комнате) звонко щелкал зубами»⁶⁶⁷ (герой представляет себя скелетом); далее эта фраза продолжает разворачиваться в сторону того, что герой предпочитает жизни смерть: «Мне и земля, и трава вон эта дороже дыханья, если хотите знать»⁶⁶⁸. Таким образом, акт набивания рта землей становится метафорой могилы. Поэтому логически оправданным продолжением данного действия (поесть земли), становится то, что герой бросается под машину и погибает.

⁶⁶⁵ Шаргунов С.А. Как там ведёт себя Шаргунов? (рассказы «Бедный Рязанов», «Молодой патриот», «Love story», «По дороге в Пермь») // Новый мир. 2000. №3 [Электронный ресурс] — URL: http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2000/3/shargun.html (дата обращения 19.03.2014).

⁶⁶⁶ Шаргунов С.А. Ура! // Новый мир. 2002. № 6 [Электронный ресурс] — URL: http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2002/6/shar.html (дата обращения 12.02.2014).

⁶⁶⁷ Шаргунов С.А. Как там ведёт себя Шаргунов? (рассказы «Бедный Рязанов», «Молодой патриот», «Love story», «По дороге в Пермь») // Новый мир. 2000. №3 [Электронный ресурс] — URL: http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2000/3/shargun.html (дата обращения 19.03.2014).

⁶⁶⁸ Ук. соч.

Таким образом, сюжетом рассказа становится не движение реальной жизни, а путешествие по внутреннему пространству языка с его замысловатыми лексическими, словообразовательными и фонетическими связями. Поэтому мы можем утверждать, что произведение носит не реалистический, а авангардный характер. Прямое указание на авангардный характер есть в тексте: «Иван, гордис! БИВАНГАРДИСТ!» — гудело в юношеской головушке, полной водки и почвы»⁶⁶⁹. При этом рассказ крайне серьезен в своем стремлении вернуть жизнь поблекшему слову «почвенник», заново наделить его живым содержанием, не энциклопедическим, но стихийно-народным.

Смысл «воскрешения» слова «почвенник» носит для Шаргунова не чисто языковой, но идеологический характер. Он как бы заставляет читателя помнить, насколько серьезным актом является наименование человека словами «почвенник», «патриот», предостерегает от пустого использования этих слов. Быть патриотом — это не просто красивое выражение, это позиция, которая может стоить жизни, говорит Шаргунов своим рассказом.

С другой стороны, надлитературный смысл рассказа заключен в демонстрации гибельности узко понятого пути патриота, что контрастирует с рассмотренным нами рассказом «Бедный Рязанов», где отрицаются крайности либерального пути. Работая в паре, эти рассказы выражают бесплодность двух крайних противодействующих идеологических позиций, о которой Шаргунов говорил в «Отрицании траура»: «Писатели разбегаются двумя стадами в две бездарно сухие степи»⁶⁷⁰.

Ни в первом, ни во втором рассказе нет личности — цельного самодостаточного характера, способного преодолевать окружающую действительность. Такая личность присутствует в зачаточном виде в дебютной повести Шаргунова «Малыш наказан» и ярко проявляется в повести «Ура!».

Творчество Шаргунова неоднородно, и далеко не все его произведения могут быть рассмотрены в русле реализма, пусть даже нового. К примеру, уже

⁶⁶⁹ Ук. соч.

⁶⁷⁰ Шаргунов С. А. Отрицание траура // Новый мир. 2001. № 12 [Электронный ресурс] — URL: http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2001/12/shargunov.html (дата обращения 17.12.2012).

упомянутый нами роман «Птичий грипп», который сам Шаргунов называет «памфлетом»⁶⁷¹, деконструирует идеологемы, существующие в современной политике, и содержит не только иронию, но и откровенный циничный стеб. Особенно ярко это выражено в главе «Кумачевая грудь снегиря», прототипом героя которой стал политик левого толка Сергей Удальцов. Повествование о чудотворном портрете Ленина из советского букваря напоминает о романе Михаила Елизарова «Библиотекарь», но если Елизаров действительно таким образом всерьез говорит о величии идей ушедшей эпохи, то Шаргунов делает то, в чем обвинял постмодернистских предшественников: безжалостно и цинично высмеивает советскую идею. Дата выхода романа — 2008 год — совпадает с датой высказывания Шаргунова о том, что «сегодня в стерильном пространстве снова хочется сочно смеяться и затейливо сочинять, выкликать небывалые повороты»⁶⁷².

В дебютной повести Шаргунова «Малыш наказан» нет китча и рекламно-публицистических вкраплений, есть правдоподобие и ясность, но и она построена на отрывочных впечатлениях героя, насыщена пышной метафоричностью и фонетическими играми.

Из крупных текстов Шаргунова, имеющих отношение к новому реализму, полезно рассмотреть повесть «Вась-вась»⁶⁷³, которая представляет попытку Шаргунова изобразить мир как гармоничное целое и интересна в свете основополагающей характеристики, данной В.А. Келдышем неореализму в литературе Серебряного века: «бытие через быт». Действие повести происходит в некоем замкнутом пространстве, изолированном от окружающего мира, — в загородном доме, который становится местом соприкосновения земного с трансцендентным. Территория в пределах калитки дома и поселок вокруг нее приобретают значение символического пространства. «Этот поселок, этот участок, этот пяточок двора... Мне не выбраться, мы окружены»⁶⁷⁴. Во внешнем пространстве двора и поселка, а также в душах героев происходит борьба

⁶⁷¹ Шаргунов С. Хочется сочно смеяться и затейливо сочинять // Политический журнал, 29.10.2008 [Электронный ресурс] — URL: <http://www.bigbook.ru/articles/detail.php?ID=5563> (дата обращения 12.06.2014).

⁶⁷² Ук. соч.

⁶⁷³ Шаргунов С. Вась-Вась: Повесть // Новый мир. 2010. №4 [Электронный ресурс] — URL: http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2010/4/sh4.html (дата обращения 12.06.2014).

⁶⁷⁴ Ук. соч.

божественного и бесовского. Жена героя, мать его младенца-сына, жалуется на то, что ее бесы мучают. И собаки, покусавшие героя, предстают бесами. Цыгане — тоже бесы, их собаки не кусают. Враждующие Вася и Наташа живут, как кошка с собакой. Сын становится центром борьбы добра и зла, главным существом в мире.

Ни один из образов героев повести (несмотря на то, что главный герой, от лица которого ведется повествование, автобиографичен) не детерминирован социально. Хозяин дома, Вася, три года жил в Америке, успешно делал там карьеру компьютерщика, имел великолепные перспективы, но «вдруг»⁶⁷⁵ (характерный для Шаргунова прием) увидел сон, уверовал в Бога и решил вернуться в Россию: «В Москве он отправился в первый попавшийся храм рядом с домом матери. Жена и дочь последовали за ним безропотно»⁶⁷⁶. Внеисторичность этого образа откровенно подчеркивается автором: «Витязь, которого перебросило в наше время»⁶⁷⁷. Другой герой, Петя, «раньше был физик, но, закончив МГУ, проклял науку и решил быть поэтом. Он писал обычно четверостишия, украшая ими даровые литературные сайты»⁶⁷⁸. «Жизнь, дари только причудливое!»⁶⁷⁹ — замечает автор про своих героев.

Здесь мотивация поступков героев снова не реалистическая, но и не экзистенциальная и не китчевая, а — мистическая. Повесть пронизана фатализмом. Когда герои едут на дачу, из соседней машины звучит песня на арабском языке, и Вася говорит: «Музыка врага». Автор рассуждает, не это ли послужило причиной смерти Васи: «...невозможное возможно! Истинный Всевышний — Аллах, и нет Бога, кроме Аллаха, и Вася тогда... оскорбил... фразой своей песню задел, ту, что орала из жигуленка... была не песней, но молитвой... назвал «музыкой врага»... И за это все случилось»⁶⁸⁰. «Может, собака замешана?... Колли. Она прокляла нас своим вопрошительным лаем. Под этот лай Васина хворь, которая так бы угасла и рассеялась, вспыхнула и запылала»⁶⁸¹. Когда из-за укусов собак герой вынужден

⁶⁷⁵ Ук. соч.

⁶⁷⁶ Ук. соч.

⁶⁷⁷ Ук. соч.

⁶⁷⁸ Ук. соч.

⁶⁷⁹ Ук. соч.

⁶⁸⁰ Ук. соч.

⁶⁸¹ Ук. соч.

отменить встречу, с которой должна была начаться его политическая карьера, он снова уповает на судьбу: «Я был слаб умом, чтобы распутать этот слипшийся клубок, но силен доверчивым чутьем, чтобы догадаться о хищном непостижимом замысле. Все в то лето было сложно переплетено и завязано на разном — вхождение в мир нового человека, сына моего, и дом, где мы расположились, и участь бородатого человека, который дал нам этот дом на лето. И лес, у которого мы стояли, скрипящий»⁶⁸². Один из героев, Петя, вторит авторскому голосу: «Е равно эм це в квадрате. Ничего не пропадает! Формула природы. Она нас главнее. Не мы решаем — она за нас! Все на свете рифмуется! Она подстрекает, она и казнит»⁶⁸³.

Склонность Шаргунова во всем видеть «таинственный смысл», знак, руку направляющую есть и в других произведениях. В повести «Ура!» есть указание на веру героя в «суровую мистику жизни», дореволюционное, дохристианское, глубинное народное истолкование фактов, а в самом конце повести автор пишет фразу: «А ведь был таинственный смысл во всех наших встречах»⁶⁸⁴. В повести «Книга без фотографий» герой говорит о себе: «Кто-то мне легонько дул в ухо и щекотно нашептывал: ты, Серега, солнечный агент. Пока яркие деньки, твоя победная дорожка бежит. Но с заморозками — слышало другое ухо — жди разгрома. А как полетит первый снежок — навеки упокоишься ты прежний — с восторгом звенело в оба уха, и их закладывало»⁶⁸⁵. В повести «Вась-Вась» мы наблюдаем квинтэссенцию фатализма прозы Шаргунова.

Интерес к предметно-чувственной действительности как объекту исследования, пластичность образов, жизнеподобие, ясность, отсутствие фантастики и других искажений облика реального мира, актуальность тематики, смелость в изображении социальных противоречий, очень точное воспроизведение манеры говорить и держаться, свойственной современным людям, выражение стихийных, лишенных прочной идеологической основы протестных настроений,

⁶⁸² Ук. соч.

⁶⁸³ Ук. соч.

⁶⁸⁴ Шаргунов С.А. Ура! // Новый мир. 2002. № 6 [Электронный ресурс] — URL: http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2002/6/shar.html (дата обращения 12.02.2014).

⁶⁸⁵ Шаргунов С. Книга без фотографий [Электронный ресурс] — URL: <http://shargunov.com/kniga-bez-fotografiy.html> (дата обращения 12.06.2014).

соответствующих настроениям большей части гражданского общества, являются в произведениях Шаргунова приметам реализма. Необходимо, однако, оговориться, что эти черты свойственны далеко не каждому его произведению: рассказы «Бедный Рязанов», «Молодой патриот», «Раскулаченный», «Фоторобот Евы», повесть «Чародей», роман «Птичий грипп», пьеса «Откос» и некоторые другие не имеют отношения к реализму.

В художественном творчестве Сергея Шаргунова нашел подтверждение вывод, сделанный нами на основе анализа его публицистических высказываний, о том, что в произведениях он не исследует объективные свойства действительности в ее связях и закономерностях, а лишь отражает реакцию своего сознания на отдельные фрагменты действительности. Мы уже отмечали, что фрагментарность мировосприятия характерна для современного молодого человека и в этом смысле изобразить в повести «Ура!» реальность в гармонии означало бы нарушить принцип психологизма. Но поскольку автор слит со своим героем, из его наблюдений за сознанием героя не следует обобщающих выводов, свидетельствующих о преодолении непосредственности восприятия. Таким образом, не только сознание молодого человека предстает фрагментарным, но и авторская концепция в повести «Ура!» оказывается лишенной целостности. Георг Лукач в работе «Спор идет о реализме» пишет о том, что «разорванность», «отсутствие связности», «разрывы и «пустоты» характерны «для сознания многих людей эпохи империализма», но в ошибку впадают те, кто «непосредственно и безоговорочно отождествляет это состояние сознания с самой действительностью, отождествляет создавшееся в этом сознании искаженное отражение с самим отражаемым явлением, вместо того, чтобы, сравнив это отражение с действительностью, конкретно вскрыть сущность, причины, пути возникновения и т. д. искаженного отражения»⁶⁸⁶. По-видимому, именно эту «ошибку» иллюстрирует в своем творчестве Сергей Шаргунов.

В тех же произведениях, в которых Шаргунов пытается встать над непосредственной фиксацией и предложить целостную картину бытия, показать

⁶⁸⁶ Лукач Г. Спор идёт о реализме // Интернациональная литература. 1938. № 12. С. 172-189 [Электронный ресурс] — URL: <http://mesotes.narod.ru/lukacs/spor.html> (дата обращения 12.06.2014).

некие объективные закономерности, он впадает в мистику и фатализм, что наиболее ясно видно на примере повести «Вась-Вась», герои которой оторваны от социальной почвы. Мистика — это преобразование действительности личностью пишущего, о котором говорила Пустовая, но преобразование это формируется за пределами конкретно-исторической почвы, привносится в предметно-чувственную реальность извне, а не вытекает из вдумчивого наблюдения за ней.

Таким образом, при анализе текстов Шаргунова мы убедились, что творчество основоположника и главного идеолога нового реализма 2000-х годов является собой явление промежуточной природы между реализмом и авангардом, поскольку в нем отсутствуют такие необходимые для реализма свойства, как:

— глубокое и всеобъемлющее понимание законов существования мира во всех его измерениях (вместо этого — непосредственная фиксация впечатлений);

— стремление к объективности и всеобщности закономерностей действительного общественного и природного мира, показанных в произведении (вместо этого — защита «субъективной правды», внешний мир поглощается субъективным настроением. «Цель автора — манифестация себя. Ситуация, как она видится и припоминается Шаргуновым. Мир, фокусом которого является он сам», — пишет в этой связи Андрей Рудалев о повести «Ура!», — «Личность, порывающая отношения с социумом, отринула традиционную систему ценностей, культурную память, которая у нее остается на подозрении, как инстанция, устанавливающая эти самые скрепы, лишая свободы безграничного самовыражения. Реальность нелегитимна, ее нужно отменить — и соорудить вместо нее потемкинскую деревню, всецело отвечающую моим требованиям»⁶⁸⁷);

— социально-историческое объяснение характеров и поступков героев.

⁶⁸⁷ Рудалев А. Суровая мистика сапога // Континент. 2005. № 124 [Электронный ресурс] — URL: <http://magazines.russ.ru/continent/2005/124/ru22.html> (дата обращения 12.06.2014).

3.2. Новый реализм в творчестве Романа Сенчина

Рассказ Сенчина «Новый реализм»⁶⁸⁸ — это и произведение в русле нового реализма, и в то же время произведение, представляющее художественное осмысление проблемы нового реализма. В нем изображен процесс творчества, будни писателя, его надежды и перспективы, и, что очень важно, его мнение о собственных текстах и стиле. Он демонстративно ведет рассказ от третьего лица, хотя очевидно, что пишет о себе: «Роман Валерьевич уперся взглядом в экран ноутбука, продолжил вдумчиво, стараясь не пропускать опечаток, стилистических ляпов, читать»⁶⁸⁹. Прочитав отрывок из повести «Лед под ногами» (название повести в рассказе не звучит), он замечает: «Повесть, над которой мучился два года с перерывами, сейчас, при холодном прочтении, оказалась сырой и растянутой. Да и, честно говоря, неполучившейся... Он сам замечал, что от третьего лица у него плохо выходит, даже если писал о себе. Первые вещи, где называл героя прямо — «я», в конце девяностых годов вызвали некоторый отклик, за них ему дали парочку литературных премий — «яркий дебют», — с удовольствием публиковали в журналах»⁶⁹⁰. В свете этой цитаты тот факт, что рассказ «Новый реализм» написан от третьего лица, выступает саморефлексией текста и является приемом ироническим: автор как будто сообщает читателям, что рассказ, который они сейчас читают, — плохой.

Отметим, что в повести «Лед под ногами» герой с именем Роман Сенчин только упоминается, а вот в романе «Информация» одним из основных персонажей (но не главным, главный герой ведет повествование от первого лица) выступает Олег Свечин, наделенный биографией автора романа.

Еще одним приемом, с помощью которого Сенчин в тексте «Нового реализма» пытается снижено подать профессию главного героя, является идущий от лица последнего скрупулезный отчет о том, как с помощью писательского труда

⁶⁸⁸ Сенчин Р. Новый реализм // Органон. 18.10.2007 [Электронный ресурс] — URL: <http://organon.ci-h.ru/proza/senchin02.htm> (дата обращения 09.12.2014).

⁶⁸⁹ Ук. соч.

⁶⁹⁰ Ук. соч.

можно заработать денег. Хоть повесть «Лед под ногами» и «неполучившаяся», герой не сильно переживает по этому поводу: «ладно, не там так там и это напечатают» и заплатят «две — три тысячи рублей гонорара»⁶⁹¹. Про литературные премии в рассказе написано следующее: «И сейчас у Романа Валерьевича в сумке лежало несколько экземпляров плюс парочка книг, на которые нужно было к понедельнику написать рецензии. Эти книги прислали на конкурс престижной литературной премии, в жюри которой он входил. Прочитать — не прочитать, но заглянуть под обложку стоило. И отписаться. За членство в жюри платили»⁶⁹².

Излагая биографию героя, Сенчин делает отсылку к другому своему тексту, к рассказу «Афинские ночи»: «в институте [Московском Литературном институте, — А.С.] приятели звали его «Хрон», потому что любил выпивать»⁶⁹³ (героями рассказа «Афинские ночи» были художники, а не литераторы).

Фабула рассказа — встреча с иностранными читательницами, которые задают герою вопросы о его творчестве, которые ему до крайности надоели:

«— Ирена спрашивает: Роман, почему у вас всё так мрачно? Действительно ли жизнь в России так ужасна?

Этот вопрос задавали ему постоянно. На всех встречах, в каждом интервью, да и, что было неприятно, в повседневной жизни. Даже жена иногда спрашивала. И он научился отвечать почти складно. Без мыков-пыков»⁶⁹⁴. Таким образом, Сенчин в художественном тексте дает ответы на часто задаваемые вопросы, демонстрируя, таким образом, что эти вопросы в дальнейшем задавать ему бессмысленно, потому что ничего нового он говорить об этом не намерен. Над термином «новый реализм» автор также иронизирует: «В ручейке английских слов Роман Валерьевич уловил родные — «новый реализм». Про себя не без гордости усмехнулся: «Еще один всемирный термин. «Спутник», «перестройка», «новый реализм». И стал готовиться к ответу»⁶⁹⁵.

Серьезный, почти патетический тон публицистических и критических статей

⁶⁹¹ Ук. соч.

⁶⁹² Ук. соч.

⁶⁹³ Ук. соч.

⁶⁹⁴ Ук. соч.

⁶⁹⁵ Ук. соч.

ярко контрастирует с ироническим тоном художественного произведения, название которого побуждает ожидать манифеста. Вероятно, ирония автора направлена на преувеличенное внимание к термину, при отсутствии проникновения вглубь явления. В рассказе упоминается о статье Романа Валерьевича, предшествовавшей появлению «Отрицание траура» Шаргунова, но не воспринятой, потому что вышла в «малогонорарном интернет-журнале»⁶⁹⁶, а не в «престижном «Новом мире»⁶⁹⁷. Статья в рассказе называется «Новый реализм — литература нового века», в реальности — «Новый реализм — направление нового века», и она действительно вышла в Интернет-журнале молодых писателей России «Пролог» в 2001 году, и не была замечена. В том, что Сенчин три раза в рассказе называет «Романа Валерьевича» лидером/основоположником нового литературного направления, тоже видится ирония, например, над Казначеевым, который обвиняет всех в краже термина «новый реализм».

И у Сенчина, и у Шаргунова словосочетание «новый реализм» употреблено в значении «ужасы жизни». Вспомним, в повести «Ура!» Шаргунова есть фраза: «В больнице Алеша умер. Вот тебе и новый реализм!»⁶⁹⁸ В рассказе «Новый реализм» Сенчина есть схожее высказывание, только не авторское, а одной из героинь: «Это!.. Это новый реализм? Да? Ана. Это. Да?»⁶⁹⁹, — героиня, иностранка, присутствовавшая на творческой встрече с писателем, имеет в виду, что у одной из слушательниц по имени Ана прямо во время встречи произошел выкидыш⁷⁰⁰, а пока ее увозили в больницу, в квартире, где это случилось, рухнул потолок. Писатель Роман Валерьевич отвечает на эту фразу: «Да нет. Это уже перебор. — Роману Валерьевичу стало азартно от этих криков, приятно, как от похвал. — Это уже гротеск какой-то... Ладно, давайте убираться. Аварийку надо вызывать...»⁷⁰¹ Сенчин

⁶⁹⁶ Ук. соч.

⁶⁹⁷ Ук. соч.

⁶⁹⁸ Шаргунов С.А. Ура! // Новый мир. 2002. № 6 [Электронный ресурс] — URL: http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2002/6/shar.html (дата обращения 12.02.2014).

⁶⁹⁹ Сенчин Р. Новый реализм // Органон. 18.10.2007 [Электронный ресурс] — URL: <http://organon.ci-h.ru/proza/senchin02.htm> (дата обращения 09.12.2014).

⁷⁰⁰ Мы не склонны вслед за Рудалевым рассматривать выкидыш как аллегория судьбы нового реализма (см. Рудалев А. «Новый реализм»: попытка апологии // Для тебя. Сборник произведений лучших писателей России, объединенных Гражданским литературным форумом. М.: «ПоРог». 2010, с. 422).

⁷⁰¹ Сенчин Р. Новый реализм // Органон. 18.10.2007 [Электронный ресурс] — URL: <http://organon.ci-h.ru/proza/senchin02.htm> (дата обращения 09.12.2014).

как критик часто упрекает собратьев по перу в гротеске, который, по его мнению, ослабляет воздействие текста. В рассказе он продолжает тему: «Описать — не поверят, скажут: сгустил...»⁷⁰² Благодаря такому обрамлению, в достоверность происшедшего читателю верится.

Автор ощущает, что написать что-то новое тяжело, но не невозможно. Чужие тексты мешают творчеству, но Роман Валерьевич стремится их обойти. К примеру, он услышал в реальной жизни выразительный диалог: врач спрашивает у Аны отчество, а ему отвечают: «Отчество?.. У нее нет отчества — она иностранка»⁷⁰³. Далее следует показательная реакция героя: «Роман Валерьевич почувствовал, как кольнуло, словно слабым током, кончики пальцев: «Надо запомнить». И тут же досадливо поморщился — было. Кажется, в фильме «Осенний марафон», когда Басилашвили выкупал из вытрезвителя профессора-датчанина...»⁷⁰⁴ Это высказывание отвергает постмодернистскую эстетику, в которой на цитатах все построено. Сенчин же предлагает альтернативу: «Передохнуть и — домой. Там тоже что-нибудь произойдет»⁷⁰⁵, — что можно понимать как решение фиксировать непосредственные наблюдения, избегая, по мере возможности, их культурологических коннотаций.

Фраза «там тоже что-нибудь произойдет», воспринятая Рудалевым как «квинтэссенция «нового реализма»⁷⁰⁶, декларирует случайный неаналитический отбор фактов действительности. Использование гротеска внутри текста рассказа «Новый реализм» обусловлено не реалистической, а натуралистической интенцией: реалистическая эстетика допускает гиперболизацию в целях более интенсивного выражения исторического содержания⁷⁰⁷, сущности и смысла социальных сил, натуралистическая же обуславливает применение такого приема тем, что автор действительно наблюдал соответствующее явление в реальности. В других, собственно художественных текстах Сенчина мы увидим, что он, как правило, не

⁷⁰² Ук. соч.

⁷⁰³ Ук. соч.

⁷⁰⁴ Ук. соч.

⁷⁰⁵ Ук. соч.

⁷⁰⁶ Рудалев А. «Новый реализм»: попытка апологии // Для тебя. Сборник произведений лучших писателей России, объединенных Гражданским литературным форумом. М.: «ПоРог». 2010, с. 423.

⁷⁰⁷ См. работы Г. Лукача, Д. Мирского и др.

следует этому принципу и в своей художественной практике осуществляет работу по отбору и типизации жизненных явлений.

Проблема техники литературного творчества, возможности/невозможности объективированного письма поднимается в романе «Информация», где герой, не являющийся автобиографическим, пытается написать историю своего падения. У него была высокооплачиваемая и перспективная работа, любимая жена, но постепенно он теряет все, обстоятельства задавливают его и вынуждают спрятаться от всего мира. Этот роман — некий вызов, попытка написать об успешном человеке и на его примере показать те же закономерности, какие действуют в жизни полунущих неудачников. Подчеркивается, что судьба героя не уникальна, но ее неотвратимость носит общечеловеческий, а не исторический характер: «Эти миллионы и миллионы идут, и каждый надеется, что он-то увернется от тех ударов, какие посылает ему мир: от всех этих завидующих знакомых, ненавидящих родственников, жадных мошенников, сумасшедших разной степени сумасшествия и тому подобных...»⁷⁰⁸

И снова использован тот же прием, что в рассказе «Новый реализм» — герой романа Сенчина высказывает мысли о прозе Олега Свечина, второстепенного персонажа романа, в котором узнаются черты автора. Герой говорит, что проза Свечина о героях, которые «тяготились своей полунущетой, ныли и рычали, но выбраться из нее не пытались»⁷⁰⁹. Роман же, в котором это написано, о другом герое — предприимчивом, позитивно мыслящем, всеми силами старающемся стать благополучным обеспеченным человеком. Иронично герой отмечает: «Свечин очень гордился статьей о себе под названием «Лишний писатель», где некий критик негодуяще задавал приблизительно такой вопрос: «Кому и зачем нужны книги автора, не способного придумать самого элементарного сюжета?!»⁷¹⁰; «сидит рядом здоровый тридцатипятилетний мужчина, по своей воле находящийся в хронической полубедности, и твердит, что мир и люди — дерьмо, что с судьбой и временем ему не повезло... Да ничего он про дерьмо не знает; вот со мной

⁷⁰⁸ Сенчин Р. Информация. М.: ЭКСМО, 2011, с. 277.

⁷⁰⁹ Ук. соч., с. 57.

⁷¹⁰ Ук. соч., с. 57.

действительно дерьмо приключилось, вот мне судьба преподнесла сюрприз...»⁷¹¹ При всей ироничности текста, и в этом случае Сенчин верен своему убеждению: благополучие иллюзорно, попытки встать на ноги тщетны. И когда первая неприятность намекнула на это герою, он уже готов воспринимать «нытье» Свечина по-другому: «теперь, когда жизнь долбанула меня со всей дури, я слушал его ворчание и бурчание почти с удовольствием»⁷¹².

Роман «Информация» на самом деле повествует не о происшествиях, «жизни внутри катастрофы», как сообщает нам аннотация, а о попытке эту жизнь описать, причем время от времени нам сообщают, что получается очень плохо: «выходит какое-то краткое содержание, причем краткое содержание не очень-то увлекательной истории. Чтобы сделать ее увлекательной, нужно сократить содержание, отсеять детали и оставить только самое основное, спрессовать события, кое-что утрировать. Но тогда получится некий неправдоподобный экшен»⁷¹³. В аннотации заявлено, что роман являет собой «по-чеховски лаконичный» текст, но именно лаконичность автор хотел бы преодолеть. В рассуждениях о творчестве, поданных от имени героя романа «Информация», проводится мысль, что в том, что критики любят называть «водой», как правило, заключена основная сила произведения, — в «лишнем»: «Обманчиво водянисты, растянуты, рыхлы, наверное, все достойные чтения книги. Кажется, в них много лишнего, многое можно без всяких потерь вырезать, а потом оказывается — нет, в этой якобы воде вся соль...»⁷¹⁴; «...мне жалко вырезать из своей истории месяцы, когда вроде бы не происходило ничего важного. Тем более что, если повспоминать определенный период существования, раскопать из-под насыпи тлеющего прошлого отдельный день, разглядеть себя в этом дне, окажется — там столько бесценного, что никак невозможно не вставить этот день в историю. Без этого дня (и без второго, третьего, триста шестьдесят пятого) она будет не полной, не такой достоверной...»⁷¹⁵ Задача, которую поставил перед собой герой, — предельно

⁷¹¹ Ук. соч., с. 48.

⁷¹² Ук. соч., с. 48.

⁷¹³ Ук. соч., с. 273.

⁷¹⁴ Ук. соч., с. 275.

⁷¹⁵ Ук. соч., с. 268.

достоверно и правдиво описать четыре года своей жизни, — предстает как невыполнимая, потому что даже простое дробление текста уже нарушает достоверность: «зачем-то структурирую текст, отделяя один эпизод от другого пробелом, нередко нарушаю хронологию...»⁷¹⁶ Возможно, такими рассуждениями Сенчин дает понять критикам, насколько бессмысленно обвинять писателя в непосредственной фиксации действительности, потому что при всем желании это абсолютно невозможно, даже когда не выходишь за рамки собственных воспоминаний. «Информация» — роман о том, что объективность недостижима. При этом если «выдумывать, сочинять себя и свои мысли такими, какими они и я могли бы быть тогда»⁷¹⁷, то писать нет никакого смысла.

В подобных приемах саморефлексии текста мы не склонны видеть иронию. Скорее, они возникают потому, что Сенчин не верит в возможность абсолютной истинности какого-либо высказывания. Этот скепсис отдаляет Сенчина от реалистического искусства, так как подвергает сомнению субстанциональную черту реализма — гносеологический оптимизм. Но в итоге Сенчин не приходит к выводу об отсутствии какой бы то ни было прочной основы, но приходит к поиску экзистенции, которая останется, если освободить образ человека от всего социального и культурного (в этом сходство его прозы с прозой Захара Прилепина, о чем мы еще скажем в следующем параграфе).

Роман «Информация» примечателен еще и тем, что в нем автор задался целью изобразить изменения в характере героя, которые, как мы помним, по убеждению Сенчина, происходят в реальной жизни очень медленно. Поэтому и понадобился такой длинный период повествования — четыре года. В большинстве произведений Сенчин показывает статичные характеры, которые не меняются даже под воздействием исключительных внешних событий (даже таких, как посадка самолета на заброшенной полосе в повести «Полоса»).

Мотив, проходящий через все творчество Сенчина, — мотив «превращения» человека в серого представителя массы, живущего автоматической жизнью. Всех его героев, независимо от профессии и материального статуса, неизбежно ожидает

⁷¹⁶ Ук. соч., с. 273.

⁷¹⁷ Ук. соч., с. 151.

«мутация»: «превращение измеряется не секундами, а годами... Лет в тринадцать-четырнадцать появляются первые признаки, и чем дольше живешь, тем страшнее мутируешь. Кто-то старается этого не замечать, другие сопротивляются, но в итоге смиряются, третьи не выдерживают мутации и кончают с собой»⁷¹⁸. Он повествует в разных произведениях и о первых, и о вторых (в большинстве произведений), и о третьих (Мышь в эссе «Среди зараженного логикой мира»). Есть и «вечные подростки», которые не приняли новый мир и живут в нем как призраки, всем надоевшие (Димыч из романа «Лед под ногами»). Этот закон мутации, от которого не уйти ни одному человеку, молодость которого пришлась на девяностые годы, приобретает в прозе Сенчина фатальный характер (поколение родителей этих людей имеют внутренний стержень, от мутации предохраняющий). Истоки этого мотива, пронизывающего все творчество Сенчина, по его собственному признанию, коренятся в литературе, обрушившейся на широкого читателя в начале 90-х годов прошлого века: «Я выбирал способ смерти, подбирал момент и все откладывал до завтра, думая, что можно еще чуть-чуть потерпеть, что окончательная мутация еще не так близка, что можно найти способ ее остановить. Я искал поддержку в книгах, во всех этих Сартрах, Камю, Селинах, Ницше, Вейнингерах, Бретонах, но все они утверждали, что мутация неизбежна...»⁷¹⁹ Здесь не упомянут Эдуард Лимонов, однако «Дневник неудачника» в связи с этой же темой упомянут в эссе «Среди зараженного логикой мира» как толчок к выбору смерти в качестве спасения от мутации (герой, в итоге покончивший с собой, любил этот роман Лимонова). Лимонов создал в упомянутом романе культ героической смерти: «Купите мне белые одежды! Дайте мне в руки огонь! Обрежьте мне воротник. Отправьте меня на гильотину. Я хочу умереть молодым. Прекратите мою жизнь насильственно, пустите мне кровь, убейте меня, замучайте, изрубите меня на куски! Не может быть Лимонова старого! Сделайте это в ближайшие годы. Лучше в апреле-мае!»⁷²⁰. Синонимом «мутации» в терминологии Сенчина у Лимонова выступает «старость»: «Все известно. Скушно. Кто постарел, кто стареет. Кто собирается

⁷¹⁸ Ук. соч., с. 119.

⁷¹⁹ Ук. соч., с. 119.

⁷²⁰ Лимонов Э. Дневник неудачника. СПб: Амфора, 2007, с. 36.

стареть. Как будто цель жизни — чтобы Эн устроился на работу куда хочет, Эм выпустил книгу, Е удачно вышла замуж, а Дэ купил браунстоун в Нью-Йорке»⁷²¹. Герой же романа «Информация» — смирившийся: «Я смирился, и лишь иногда, в те моменты, когда меня бьют по башке проблемы мутантовского мира, я вспоминаю, что у меня когда-то был выбор...»⁷²² Вывод, к которому приходит Сенчин и который проводит во всех своих произведениях: смириться нельзя, это ошибка, потому что убаюкивающая стабильность «нормального» мира иллюзорна. Та же мысль — в эссе с говорящим названием «Не стать насекомым», в котором Сенчин использует известную метафору Франца Кафки.

Растворение в людской массе можно преодолеть двумя способами. Первый предполагает умение подняться над этой массой, чего Сенчин в действительности почти не наблюдает, поэтому и в прозе это проявляется очень редко, например, в рассказе «Абсолютное соло» про альпиниста, стремящегося на своем примере показать возможность преодоления возможностей человека, в рассказе «Дочка» — про создателя собственного театра Сергея Стрельникова, который действовал «ради настоящей цели»⁷²³ и «спустя много, слишком много лет он стал победителем»⁷²⁴. Герой того же рассказа Борис, заурядный служащий, удивлялся, «как он [Стрельников, — А.С.] год за годом, через неудачи, явные страшные запои, голод идет по своему пути, тоже странному и непонятному ему, Борису Антоновичу»⁷²⁵. Стрельников, дает нам понять Сенчин, возрождает реалистический театр из постигшего его кризиса. Этот герой повторяет один из программных тезисов нового реализма: «Кроме хорошей пьесы, режиссера, который зажжет, актеру нужно еще нечто такое... нечто мощное, что заставит его на каждый спектакль выходить, как... как на эшафот всходить. <...> Мы еще пожалеем, что превратили самые сильные образы и священные слова в банальность, штампами сделали. <...> Понимаете, я пытаюсь вернуть словам их вес»⁷²⁶.

Второй способ, к которому герои часто прибегают в произведениях Сенчина,

⁷²¹ Ук. соч., с. 39.

⁷²² Сенчин Р. Информация. М.: ЭКСМО, 2011, с. 120.

⁷²³ Сенчин Р. Дочка // Абсолютное соло: Сборник. М.: ЭКСМО, 2010, с. 170.

⁷²⁴ Ук. соч., с. 170.

⁷²⁵ Ук. соч., с. 154.

⁷²⁶ Ук. соч., с. 152.

особенно в ранних, — это опуститься ниже уровня большинства. В одном из самых первых рассказов Сенчина «Вдохновение» главный (автобиографический) герой утверждает, что ему не нужны обманные утешения, потому что он знает, как отвратителен на самом деле человек, и не хочет, в отличие от окружающих, скрывать это. Подобное самоощущение сближает его с героями экзистенциальной литературы. «Склады, обувь, Польша, торговый дом, любовь, квартира в двух шагах от метро, победа в партии пинг-понга, мускулы, душевые комнаты, мексиканская бижутерия, слезы чужих писем, вечерок в ресторане, английский язык, седьмой сборник стихов, террорист, бегущий навстречу бессмертию, ночь после трудного дня, спокойная ночь после не даром прожитого дня. О, о, о! Мне ничего этого не надо. Этого ничего! Я отстраняюсь, я принимаю непристойную позу, я показываю, до какой степени мне не надо»⁷²⁷, — заявляет герой рассказа «Вдохновение». Это агрессивное противостояние героя обществу носит не романтический, а именно экзистенциальный характер — характер борьбы за сохранение себя. И заставляет вспомнить популярную цитату из поэмы «Москва-Петушки» Венедикта Ерофеева: «Я остаюсь внизу и снизу плюю на всю вашу общественную лестницу. Да. На каждую ступеньку лестницы — по плевку. Чтоб по ней подыматься, надо быть жидовскою мордою без страха и упрека. Надо быть п***ом, выкованным из чистой стали с головы до пят. А я — не такой»⁷²⁸.

В рассказе «Ничего» из сборника «Изобилие» в образе Лехи, которому симпатизирует рассказчик, узнается сартровский Антуан Рокантен и «Герострат»: «Они сделали этот мир под себя, и теперь им ништяк. А меня тошнит. О-о-о!.. Надо просто взять ствол и признаться во всем, что я о них думаю!..»⁷²⁹; а в образе Сереги много общего с Фредериком из «Путешествия на край ночи»: «люди могут в одну секунду — всего за секунду! — превратиться из божих подобий в кровожадных зверей и сожрать за одно неуютное слово, за один шаг не туда»⁷³⁰.

Примечательно, что в этом рассказе повествование также ведется от первого

⁷²⁷ Сенчин Р. Вдохновение // Октябрь. 1997. №12 [Электронный ресурс] — URL: <http://magazines.russ.ru/october/1997/12/senchin.html> (дата обращения 12.06.2014).

⁷²⁸ Ерофеев В. Москва-Петушки. М.: Захаров, 2004, с. 27.

⁷²⁹ Сенчин Р. Изобилие: рассказы. М.: КоЛибри, 2011, с. 61.

⁷³⁰ Ук. соч., с. 57.

лица, хотя герой не наделен автобиографическими чертами. В одном из интервью Сенчин произнес довольно смелую для читателей, знакомых с его творчеством, фразу: «Я всегда думаю, как бы я поступил на месте своего героя. Когда я пишу о людях, которые от меня отличаются, то я беру третье лицо — он, а не я»⁷³¹. Герой рассказа «Общий день» сам себя называет «ублюдком», радуется, что его школьная подруга с возрастом становится все дурнее, ест за ее счет, не работает, отбирает у матери деньги, чтобы накуриться, «завалиться в клуб и торчать там до утра, слушать группы, потанцевать»⁷³², предчувствует, что скоро начнет бить, потому что ненавидит (таким образом он мстит матери за то, что она родила его: «За удовольствие иметь ублюдка надо платить!»⁷³³). «По обкурке»⁷³⁴ герой любит доводить мать до истерики и уходит к себе, улыбаясь: «Я доволен, что в очередной раз отомстил ей за все, что здесь увидел. А что я увидел? Да ровным счетом ничего действительно интересного и приятного»⁷³⁵. Сенчин не имеет в виду, что на своем месте так же думал и так же вел бы себя, как этот герой. Не нужно видеть автопсихологизм⁷³⁶ в каждом герое Сенчина. В этом конкретном примере речь стоит вести о социальной детерминированности характера: Сенчин хочет сказать, что если бы он родился в жалкой трущобе с черными потолками, где «из щелей ползет желто-белый, как засохшая пена, все пожирающий грибок»⁷³⁷, где ютились парализованный дед, «страшно злая», слепая и глухая бабка и дядя-алкоголик, который жил в коридоре с собакой, которую никогда не выгуливали, и она гадила у

⁷³¹ «Все это счастье надуманно»: Интервью с Романом Сенчиным // Time Out. 21.02.2011 [Электронный ресурс] — URL: <http://www.timeout.ru/journal/feature/19404/> (дата обращения 12.06.2014).

⁷³² Сенчин Р. Общий день // Знамя. 1999. № 3 [Электронный ресурс] — URL: <http://magazines.russ.ru/znamia/1999/3/sench.html> (дата обращения 12.06.2014).

⁷³³ Ук. соч.

⁷³⁴ Ук. соч.

⁷³⁵ Ук. соч.

⁷³⁶ Термин «автопсихологизм», впервые упомянутый, но не получивший дефиниции в книге Л. Гинзбург [Гинзбург Л.Я. О психологической прозе. М.: INTRADA, 1999. 413 с.], определяется И.Ф. Гнусовой таким образом: «... автопсихологизм — это непосредственное внесение авторского опыта в произведение, имеющее отношение и к проблематике произведения, и к его форме и входящее <...> как в «зону героя», так и в «зону автора». В первом случае авторский опыт включается в образ героя через его внутренние монологи и диалоги, во втором автор через так называемые «отступления» напрямую размышляет о волнующих его проблемах» [Гнусова И.Ф. Автопсихологизм как особый тип романного повествования у М. Теккерея и Л.Н. Толстого // Вестн. Том. гос. ун-та. 2008. №309. С.1-12 [Электронный ресурс] — URL: <http://cyberleninka.ru/article/n/avtopsihologizm-kak-osobyu-tip-romannogo-povestvovaniya-u-m-tekkereya-i-l-n-tolstogo> (дата обращения: 04.06.2015), с. 1].

⁷³⁷ Сенчин Р. Общий день // Знамя. 1999. № 3 [Электронный ресурс] — URL: <http://magazines.russ.ru/znamia/1999/3/sench.html> (дата обращения 12.06.2014).

входной двери⁷³⁸, — то и он также бы вынес из опыта школьной жизни и армии только самое плохое, укрепился бы в своей ненависти к миру. Герой рассказа «Общий день» стал безработным наркоманом, а мог бы, как герой рассказа «Один плюс один», стать дворником — фактор случайности, как в жизни, в прозе Сенчина присутствует. Но все равно стал бы жестоким, неспособным любить, — человеком без будущего, заранее конченным. К социально-экономическим причинам добавляется биологическая: герой думает про себя, что «глуп от природы»⁷³⁹, и что «это все, это конец, это непоправимо»⁷⁴⁰.

Мотивация маргинального образа жизни у героя «Общего дня» та же, что у Сергея Стрельникова: «Я отказываюсь, я не хочу, а точнее — не могу. Работать. Как только я представляю, что меня долбит по башке трескотня будильника, что надо вскакивать и собираться, торопливо завтракать, бояться не опоздать...»⁷⁴¹ Про материальное положение матери он говорит: «им же всем дают ровно столько, чтобы не сдохли с голоду»⁷⁴² (под «им всем» герой имеет в виду людей, которые, в отличие от него, пытаются зарабатывать деньги честным трудом, или получают пенсию за прошлый честный труд). Друг Леша участвует в бешеной гонке и умеет делать деньги, но «ублюдок» не завидует ему: «крутится как заведенный, он не может позволить себе не то что вечерком как следует набраться водочкой или коньяком, но даже выкурить на двоих косяк. «Нет, старик, мне надо быть в форме», — говорит он. Такая участь не для меня»⁷⁴³. Одинаковое стремление не быть «одной из килек в общем трамвае»⁷⁴⁴ одного приводит к маргинальному существованию, другого — к обладанию собственным театром. Для Сенчина важно, что оба они остаются верны себе.

Отметим также, что даже от образа довольно благополучного, везучего человека исходит ощущение некой непрочности благополучия, у них тоже нет будущего. Стрельников признается: «Но, может, сломаюсь. Вполне может быть...

⁷³⁸ Ук. соч.

⁷³⁹ Ук. соч.

⁷⁴⁰ Ук. соч.

⁷⁴¹ Ук. соч.

⁷⁴² Ук. соч.

⁷⁴³ Ук. соч.

⁷⁴⁴ Сенчин Р. Дочка // Абсолютное соло: Сборник. М.: ЭКСМО, 2010, с. 152.

Каждую минуту стучит... Как приговор нам всем... Хм, не килькам...»⁷⁴⁵. Герой рассказа «Абсолютное соло», альпинист-рекордсмен, постоянно работающий над собой ради достижения своей мечты, в финале оказывается обреченным на гибель в безнадежном одиночестве, провалившись в горную расщелину.

Жизнь человеческая представляется гонкой, на которой, если упустил нужное время, уже не нагонишь, если один раз оступился — больше не поднимешься. Так случилось с главой семьи и с сыном Денисом в «Елтышевых», с главным героем романа «Информация» и многими другими героями прозы Сенчина. С одной стороны, героев убивает общественная система. С другой стороны, жертвами системы они становятся в силу своих природных свойств и в силу специфики общечеловеческой природы.

Есть еще и третий путь, не зависящий от воли «маленького» человека: желание, чтобы какое-либо невиданное событие разрушило устоявшийся ход вещей. В силу этого Артем Елтышев, который и в городе не находил повода для радости, подсознательно рад «катастрофе»⁷⁴⁶, надеется, что переезд будет ему во благо. Крушения жаждет герой повести «Зима», обеспеченный материально, но ведущий однообразное пустое существование, в котором невозможно развитие. «Теперь я все чаще думаю о том, что это тупое накатывание волн и редкие почти игрушечные штормы должны в конце концов смениться серьезным. Взбунтоваться, встать на дыбы... Наверное, множество людей ожидают и ожидали нечто подобное, но я ожидаю с чем-то вроде радости. Как какого-то избавления», — признается герой, — «хочется, чтобы случилось что-нибудь, пусть страшное, гибельное, но способное разбить пустоту и тоску»⁷⁴⁷. Отсутствие цели существования является источником этой невыносимой тоски: «Я тоже готов преодолевать преграды, согласен даже погибнуть. Но где эти испытания, где враги, с которыми нужно сражаться?»⁷⁴⁸.

Еще в статье 2005 года Максим Свириденков обратил внимание на

⁷⁴⁵ Ук. соч., с. 152.

⁷⁴⁶ Сенчин Р. Елтышевы: Роман // Дружба народов. 2009. № 3 [Электронный ресурс] — URL: <http://magazines.russ.ru:8080/druzhiba/2009/3/se14.html> (дата обращения 12.06.2014).

⁷⁴⁷ Сенчин Р. Зима // Знамя. 2012. № 6 [Электронный ресурс] — URL: <http://magazines.russ.ru/znamia/2012/6/s2.html> (дата обращения 12.06.2014).

⁷⁴⁸ Ук. соч.

«ощущение вечного опоздания»⁷⁴⁹ в прозе Сенчина. Герой рассказа «Один плюс один», который был настроен на серьезные отношения с девушкой, наконец, тщательно подготовившись, решился пригласить ее на свидание, но оказалось, что пару часов назад ее уже пригласил обеспеченный парень, — на одну ночь, как и сама она прекрасно понимает (ее отказ он понимает как крушение всей жизни и закатывает безобразный скандал, разрушающий всякую возможность второй попытки). Но, как правило, тема опоздания возникает в связи с ситуацией передела собственности в 1990-х. Это понимает Николай Елтышев, глава семейства Елтышевых из одноименного романа: «Тот момент, когда, как в сказке про богатыря, нужно было выбрать путь, по которому двинуться дальше, Елтышев проспал. Точнее, не момент это был, а несколько тягостных и в то же время суматошных, переломных, как оказалось, лет. Да и не спал Николай Михайлович, а наблюдал, взвешивал, примеривался, не веря, что ход жизни ломается всерьез и появляется шанс вырваться вперед многих»⁷⁵⁰. Лаконичная и весомая фраза «ход жизни ломается всерьез» — единственное упоминание о политических событиях, и все же именно этот момент, а вовсе не тот, когда велели освободить квартиру, стал для семьи Елтышевых, как для миллионов советских-российских семей, приговором. В образе родителей, Николая и Валентины, показаны типичные советские люди, которые в молодости надеялись всю жизнь прожить хоть трудно, но стабильно и «по-человечески»⁷⁵¹. Опоздание героя рассказа «Один плюс один», на самом деле, тоже носит классовый характер: он «опоздал» стать таким успешным, как тот парень, с которым девушка согласилась пойти.

Опоздавшим ощущает себя и герой повести «Зима», но уже в другом, общечеловеческом смысле. Стоя под величественными генуэзскими башнями, он чувствует: «и хорошо, и тоскливо. Будто нахожусь в нужном месте, но я опоздал, и нечто важное уже случилось. Не исключено, что оно произойдет снова, но когда —

⁷⁴⁹ Свириденков М. Ура, нас переехал бульдозер! // Континент. 2005. №125 [Электронный ресурс] — URL: <http://magazines.russ.ru/continent/2005/125/sv25.html> (дата обращения 12.06.2014).

⁷⁵⁰ Сенчин Р. Елтышевы: Роман // Дружба народов. 2009. № 3 [Электронный ресурс] — URL: <http://magazines.russ.ru:8080/druzhba/2009/3/se14.html> (дата обращения 12.06.2014).

⁷⁵¹ Ук. соч.

неизвестно. А ждаться — тяжело»⁷⁵². В бессмысленности человеческого существования автор неявно винит государство, сбросившее с себя ответственность за своих граждан, предоставившее их самим себе: «...обидно быть ненужными. Тошно от нынешней свободы»⁷⁵³.

Как мы уже отмечали в связи с анализом критики Андрея Рудалева, творчество Сенчина неоднородно. Если у Шаргунова его первые произведения («Малыш наказан» и «Ура!») так и остались самими значительными, хотя он эволюционировал от мира своих воспоминаний к изучению окружающей действительности, проникновению в судьбы других людей («1993»), то поздний Сенчин гораздо сильнее Сенчина раннего, показательным и самым резонансным его произведением стал роман «Елтышевы».

В произведениях 1990-х годов у Сенчина заметны романтические, натуралистические и экзистенциальные мотивы: решительное противопоставление себя всем другим людям, враждебное отношение к обществу и его нормам, утверждение низости человеческой природы, интерес к персонажам, которые эту изменчивость в себе не пытаются скрыть. «А мы с Серегой открыто смотрим вокруг налитыми мутью глазами, принимаем укусы и жалим сами. Мы все слышим, мы открыты, и только стойкий аромат перегара служит декоративной оградкой, которую любой при желании может перешагнуть. Но мало кто на это решается»⁷⁵⁴, — говорит про себя и своего друга герой рассказа «Ничего» с именем Роман. Тот же мотив открытых глаз, мы находим в эссе «Среди зараженного логикой мира», где про главного героя Мыша говорится: «устал видеть жизнь, не умея закрывать глаз, обманываться; он не видел на горизонте спасительных миражей, что помогают (заставляют) двигаться дальше, преодолевая день за днём... Он чувствовал в себе громадные силы, но ничего стоящего сделать не мог»⁷⁵⁵. Образ Мыша (Вани Буковского) возводится Сенчиным в квинтэссенцию основных черт поколения, к которому сам он принадлежит и о котором старается рассказать всю правду.

⁷⁵² Сенчин Р. Зима // Знамя. 2012. № 6 [Электронный ресурс] — URL: <http://magazines.russ.ru/znamia/2012/6/s2.html> (дата обращения 12.06.2014).

⁷⁵³ Ук. соч.

⁷⁵⁴ Сенчин Р. Изобилие: рассказы. М.: КоЛибри, 2011, с. 56.

⁷⁵⁵ Сенчин Р. Не стать насекомым. Публицистика. Критика. Очерк. М.: Литературная Россия, 2011, с. 18.

В уже упомянутом нами рассказе «Вдохновение» Сенчин за четыре года до Шаргунова произносит программные слова нового реализма: «Сейчас снова наступило время критического реализма,— говорю я, — литература вернулась к тому, с чего в общем-то и началась. Но критический реализм поверхностен и недолговечен, и уже Гоголь это понял и отрекся... А идти дальше мы не готовы. От наблюдения до анализа очень долгий путь...»⁷⁵⁶. Мы уже упоминали о сходстве понимания Сенчиным понятия «анализ» с Дзаваттини. Напомним, в качестве примера «анализа» итальянский сценарист приводил потенциально возможный фильм, целиком посвященный покупке женщиной пары ботинок⁷⁵⁷.

Один из рассказов Сенчина идеально, на наш взгляд, подходит для демонстрации владения писателем методом анализа в том смысле, какой вкладывал в него Дзаваттини. Мы говорим о рассказе «В обратную сторону»⁷⁵⁸.

Сюжет рассказа — путь домой пожилой деревенской женщины из города, где она продавала на рынке продукты со своего огорода. Деревня Малая Коя действительно существует в Минусинском районе Красноярского края, а значит, город, в который ездила героиня, и есть Минусинск.

Начинается действие в три часа дня, заканчивается где-то между пятью и шестью часами. За это время не происходит ничего, что выбивалось бы из повседневного ритма жизни героини, ничего, что удивило бы ее, по-настоящему порадовало или по-настоящему испугало. В описываемый день ей повезло с погодой и с тем, что расторговалась хорошо; не повезло же с тем, что сидячего места в «деревенском» автобусе не досталось и что через картофельную делянку Макеева срезать путь не удалось. А в целом день ничем не примечателен, похож на множество таких же дней. Сенчин подчеркивает обыденность, привычность, повторяемость событий, действий, обстановки: «к воскресенью огурцы нарастут, надо будет опять ехать в город; к тому же цветная капуста подходит, и она как раз сейчас на рынке в цене. Что ж делать, поедет. Опять весь день на ногах ради сотни

⁷⁵⁶ Сенчин Р. Вдохновение // Октябрь. 1997. №12 [Электронный ресурс] — URL: <http://magazines.russ.ru/october/1997/12/senchin.html> (дата обращения 12.06.2014).

⁷⁵⁷ См. Дзаваттини Ч. Умберто Д. От сюжета к фильму: Перевод с итальянского Г. Богемского. М.: «Искусство», 1960, с. 36.

⁷⁵⁸ Сенчин Р. В обратную сторону // Новый мир. 2001. № 12 [Электронный ресурс] — URL: http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2001/12/senchin.html (дата обращения 12.06.2014).

рублей, которые тут же испарятся, потратятся на незаметные, но необходимые мелочи...»⁷⁵⁹

На фоне эмоциональной ровности и монотонности изложения в рассказе кульминационной сценой становится эпизод столкновения с макеевскими охранниками. Позволим себе позаимствовать интонацию и даже дословно воспроизвести некоторые выражения Дзаваттини из отрывка о паре ботинок для разбора факта, представленного Сенчиным в рассказе «В обратную сторону»:

Пожилая женщина пытается сократить себе путь домой на два с небольшим километра, пройдя через частные владения. У нее астма и больные ноги. Что в это время делает ее муж? А внуки? Она торопится домой к парализованному мужу и маленьким внукам. Почему внуки живут у нее, а не у отца с матерью? Зачем она ездила в город?

Проезд на автобусе стоит 17 рублей, четыре буханки хлеба 14 рублей, трусики для внука 17 рублей. Каким тяжелым трудом она зарабатывает себе на жизнь, что для нее значит эти суммы? Всегда ли она жила в этой захолустной деревне, или ее с мужем привели сюда вынужденные обстоятельства? Кто ее спутники?

На частной территории растет картошка. Благоприятен ли климат этих мест для картошки? Выращивает ли картошку сама героиня? Как выглядит ее дом и огород? Чем она будет заниматься, когда доберется до дома?

А охранники, которые отказываются пропустить людей через территорию своего хозяина? Какого рода отношения создались между этими двумя группами людей — пассажирами автобуса и охранниками? Что означают, что представляют эти отношения, не стоит ли за мелкой стычкой большой классовый конфликт? У охранников тоже есть дети, и эта работа — одна из немногих возможностей прокормить их.

Закончим эти рассуждения прямой цитатой из «Некоторых мыслей о кино»: «Хотите услышать, о чем они говорят? Вот они перед вами...»⁷⁶⁰ Действительно,

⁷⁵⁹ Ук. соч.

⁷⁶⁰ Дзаваттини Ч. Умберто Д. От сюжета к фильму: Перевод с итальянского Г. Богемского. М.: «Искусство», 1960, с. 36.

рассказ Сенчина дает ответы на все вышеприведенные вопросы и представляет зримый всесторонний анализ незначительного житейского факта.

Деревня Малая Коя изображена неким замкнутым пространством, для характеристики которого Сенчин использует метафору мышеловки. Люди, попавшие в нее, как-то сразу слабеют и опускаются, в одночасье превращаются в стариков, обреченных на умирание, и даже если им удастся вырваться, бросив свою полуразвалившуюся избушку, впереди им стоит ждать не полноценной жизни, а лишь безрадостного дожития. Образу мышеловки противостоит образ самолета, на миг промелькнувшего в небе, символизирующего иллюзорность, мнимость, недостижимость всех якобы предлагаемых жизнью потенциальных возможностей.

Деревня Малая Коя скоро уйдет под землю, потому что под ней открылись карстовые провалы. Некоторые жители переезжают, другие отказываются переезжать, безосновательно надеясь, что как-нибудь обойдется. Здесь мы видим один из основных мотивов деревенской прозы («Прощание с Матерой», «Пожар» Валентина Распутина).

Сенчин этим и другими своими произведениями заявляет об отказе верить в проповедуемые миром современного российского менеджмента западные ценности, внушающие, что, просто работая над собой, человек из любого положения может выбраться к богатству и счастью (сравни, например, повесть «Нубук»). В реальности, которую стремится отразить Сенчин, у абсолютного большинства населения нет ни возможностей, ни сил противостоять материальному и социальному регрессу социума и тем более преодолеть его. Есть в российском обществе люди с изначально иными стартовыми возможностями, о которых Сенчин тоже не гнушается писать неоднозначно, без карикатурности и штампов. Таков, например, Андрей из рассказа «Вдохновение» и очень похожий на него Володька из романа «Нубук», Леша из рассказа «Общий день», Руслан из романа «Информация», Стахеев из романа «Ничего страшного» и другие. Но эти люди осознаются Сенчиным как «мутанты», потерявшие свое «я». Основную проблему общества Сенчин видит не в несправедливом распределении материальных благ, а в невыносимом ощущении своей ненужности, от которого наличие материальных

благ спасти не способно.

В рассказе «В обратную сторону» успешного персонажа нет, Макеев лишь упоминается, а Наталья Сергеевна и ей подобные настолько задавлены материальными проблемами, что об иных вопросах даже не задумываются, а Макееву завидуют: «Осенью сплавит в Дудинку и Норильск эту картошечку — и сытая жизнь у кулака⁷⁶¹. А тут бьешься, бьешься за копейку несчастную — и ни здоровья, ни мозгов, ни средств, чтоб из нищеты выбраться»⁷⁶².

Рассказ насыщен реалиями современности: мужики с вилами, выслуживающиеся перед своим хозяином в страхе перед потерей работы, давка в автобусе, но не менее важна передача атмосферы эпохи — настроение всеобщего отчуждения, глубочайшего одиночества и тяжелой бессмысленности существования, — настроение, которое позволит рассказам Сенчина не устареть, когда уйдет породившая их эпоха. И тончайший, еле уловимый за внешним бесстрашием изложения, гуманизм. Например, в том, что Наталья Сергеевна стесняется попроситься без очереди, видя, что перед ней стоят две старушки, «еле на ногах держатся»⁷⁶³, и парень с протезами вместо рук; в том, что у Натальи Сергеевны «потеплело и отмякло в груди»⁷⁶⁴ при встрече с Татьяной Дмитриевной, с которой у нее «по-настоящему хорошие отношения»⁷⁶⁵, потому что горе сблизило их (когда у Натальи Сергеевны в городе погиб сын, Татьяна Дмитриевна «И словом душевным, и делом — поддержала. Моталась по разным конторам с бумагами, поселила Наталью Сергеевну и ее мужа в городе у своей сестры, на похоронах что-то делала, поминки были на ее плечах. Мало что видела и соображала, конечно, в те дни Наталья Сергеевна, но все-таки заботу всегда почувствуешь»⁷⁶⁶). В сенчинском художественном пространстве такой человеческий поступок выглядит неестественно светлым лучом в темном царстве. Возможность перекинуться парой

⁷⁶¹ Не стоит воспринимать это слово в ироническом ключе. На наш взгляд, Сенчин считает, что это слово хорошо выражает характер социального расслоения, существующий в современной деревне.

⁷⁶² Сенчин Р. В обратную сторону // Новый мир. 2001. № 12 [Электронный ресурс] — URL: http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2001/12/senchin.html (дата обращения 12.06.2014).

⁷⁶³ Ук. соч.

⁷⁶⁴ Ук. соч.

⁷⁶⁵ Ук. соч.

⁷⁶⁶ Ук. соч.

фраз с таким же несчастным существом и короткая иллюзия «свободного полета»⁷⁶⁷, которую Наталья Сергеевна испытала, засмотревшись в окно, «растворившись в бездумном, очищающем каком-то созерцании...»⁷⁶⁸, — последние радости, которые остались героям в реальности рассказа Романа Сенчина «В обратную сторону». И это очень важно, что даже в ситуации перманентной тяжести борьбы за существование героиня все же находит минутку, чтобы предаться «свободному полету», что за вынужденным цинизмом неистребимой остается гуманистическая основа человеческой природы, которая на контрасте звучит ярче и достовернее и позволяет прозе Сенчина удержаться на тонкой грани между реализмом и натурализмом.

Рассказ «В обратную сторону» представляет собой образец чистого критического реализма, разве что отличающийся обилием малозначительных деталей (как мы уже говорили во второй главе, некоторая протокольность, свойственная прозе Сенчина, обусловлена полемической реакцией на полное отсутствие правды в современной ему культуре и является чертой, характерной для нового реализма в диахроническом аспекте).

Роман «Елтышевы» является наиболее зрелым и резонансным произведением в творчестве Сенчина. Это история семьи, которая из-за увольнения мужа из правоохранительных органов вынуждена покинуть ведомственную квартиру в городе и переехать на постоянное жительство в деревню в сорока километрах от города. Жить достойно на новом месте не получилось, и все члены семьи за несколько лет по разным причинам умерли (трое мужчин — в течение года, после этого еще несколько лет прожила необыкновенно быстро состарившаяся Валентина). «Трех мужиков — и каких мужиков! — в один год...»⁷⁶⁹ — горестно думает Валентина, и в этой мысли присутствует социальное обличение, ведь одного из сыновей убил отец (Николай), сам Николай умер от старости, и лишь Дениса убили другие люди. Но оттого, что Валентина не ищет виновных среди конкретных людей, мы понимаем, что убило Елтышевых именно состояние общества. Сенчину

⁷⁶⁷ Ук. соч.

⁷⁶⁸ Ук. соч.

⁷⁶⁹ Сенчин Р. Елтышевы: Роман. Окончание // Дружба народов. 2009. № 4 [Электронный ресурс] — URL: <http://magazines.russ.ru:8080/druzhba/2009/4/se28.html> (дата обращения 12.06.2014).

удалось показать историю семьи Елтышевых не как случайную неудачу семьи, но как типичный образ всеобщего развала и умирания. «Таких Елтышевых на юге Сибири — каждая вторая семья. Повального вымирания не происходит чудом, хотя всё в последние десятилетия — против людей»⁷⁷⁰.

Единственное упоминание о политической жизни страны — очень скупое высказывание о рубеже 1980-1990-х: «ход жизни ломается всерьез». Но этого достаточно, чтобы провести основную мысль: кто «опоздал» тогда, у того нет надежды на достойную жизнь: «Позже, больно сжимая кулаки, Николай Михайлович вспоминал, как ему предлагали уволняться со службы, «заняться делом», «вступить в долю», как появлялась то одна, то другая возможность действительно изменить судьбу. Но он не решался. Может, и правильно поступил — нескольких человек из тех, кто предлагал, быстро не стало, убили, еще нескольких посадили, но некоторые жили теперь так, что не подойти — они на другом уровне»⁷⁷¹.

Старшие в семье — Валентина и Николай — типичные советские «опоздавшие» на дележку начала девяностых люди, у которых сохранено понятие о совести и человеческом достоинстве, по причине которых вначале они с негодованием отвергают предложение о торговле самогоном, испытывая при этом «сожаление, что вот они не могут, как большинство других, торговать спиртом, а бизнес-то прибыльный, способный помочь им выбраться из вдруг обрушившейся полунисщеты»⁷⁷². Валентина, обдумывая судьбу своей погибшей семьи, пытается вспомнить, с какого момента началось их моральное падение, и приходит к выводу, что с момента, когда она дала согласие торговать ягодами на рынке. В образах старших членов семьи заключена мысль, что не все советские люди пригодны для переплавки в новую общественно-экономическую формацию, для некоторых она равносильна гибели, сначала внутренней, а потом и физической. Эпоха стабильности воспитала поколение людей совестливых, но слабых,

⁷⁷⁰ Между реализмом и панк-роком. Интервью с Романом Сенчиным // Российская газета. 16.08.2010 [Электронный ресурс] — URL: <http://www.rg.ru/2010/08/16/senchin.html> (дата обращения 12.06.2014).

⁷⁷¹ Сенчин Р. Елтышевы: Роман // Дружба народов. 2009. № 3 [Электронный ресурс] — URL: <http://magazines.russ.ru:8080/druzhba/2009/3/se14.html> (дата обращения 12.06.2014).

⁷⁷² Ук. соч.

нерешительных, негибких. Новые обстоятельства неизбежно сломают стержень в таких людях, демонстрирует Сенчин в своей прозе. Этой же проблеме посвящен рассказ «Ничего страшного» о преподавателе историко-филологического факультета педагогического университета, внешне похожего на графа Орлова, который ради денег, преодолевая стыд, всё же соглашается стать лицом казино «Ватерлоо».

Младшее поколение лишено того стержня, которым обладали родители. В образе Артема явлен пример вырождения семьи Елтышевых, причина нескладности его жизни объясняется врожденным дефектом: «С детства еще, примерно лет с пяти, Артем понял, что он не такой как все. Конечно, каждый чем-то отличается, но не очень, а он отличался очень»⁷⁷³. Отличие выразилось в том, что у Артема полностью отсутствовал интерес к жизни, поэтому все его действия были заторможенными, вымученными. Он инфантилен, не способен к труду, лишен чувства ответственности за свою судьбу. Объяснение этому исключительно биологическое — таким родился, и ничего уже не изменить. У Артема черты вырождения только внутренние, но представлены в романе и дети с внешними чертами вырождения — дети деревенского пьяницы Юрки: «Старшая, тринадцатилетняя Лида, выглядела на свой возраст, сложена была пропорционально, а уже следующий, одиннадцатилетний Павлик, ростом, сложением смахивал на восьмилетнего-девятилетнего; остальные тоже были низкорослыми, щуплыми, с туповатыми лицами... «И что из таких получится?»⁷⁷⁴, — говорит себе Валентина.

Денис, на первый взгляд, выгодно отличается от представителей своего поколения, — он талантлив, энергичен, любим в обществе, вызывает зависть у «недоделанного»⁷⁷⁵ брата Артема. Но и таким молодым людям Сенчин отказывает в будущем. Образ Дениса заставляет вспомнить героя рассказа Захара Прилепина «Славчук» — красавца, физически сильного, умеющего заставить себя уважать, на которого вешались все девчонки в деревне. В девяностые Славчук погибает от

⁷⁷³ Ук. соч..

⁷⁷⁴ Ук. соч.

⁷⁷⁵ Ук. соч.

бандитской пули, как и множество подобных ему ребят. Прилепин заканчивает рассказ неожиданным выводом: «Не было в нем никакого смысла»⁷⁷⁶. Так и в Денисе изначально не было никакого созидательного смысла, и, несмотря на симпатичные окружающим качества, в новом мире для него не было места. Осмелимся предположить, что в судьбе этого героя заключена мысль о том, что расслоение общества произошло в 1990-е годы окончательно и бесповоротно, и у тех, кто тогда не попал в число успешных, нет шанса обеспечить достойную жизнь ни себе, ни своим потомкам. В том, что единственная надежда семьи остается на приход сына из тюрьмы, видится трагическая ирония: Россию призваны спасти уголовники.

В «Елтышевых» значимым мотивом становится гибель рода: «Ты Елтышев. Запомни на всю жизнь! <...> Последний ты у меня!»⁷⁷⁷, — говорит Валентина Викторовна своему внуку, которому мать дала фамилию приемного отца. «И пошло все кувыркком, и нет больше семьи Елтышевых... Трех мужиков — и каких мужиков! — в один год...»⁷⁷⁸, — думает она в другом месте. Очевидно, что мальчик не запомнил, что он Елтышев, и род окончательно прервался.

Повествование ведется ясно, правдоподобно, подчеркнута объективированно: события подаются то с точки зрения Валентины, то Николая, то Артема (правда, сама речь героев не дифференцирована). На примере семьи Елтышевых Сенчин показывает глубину разложения и других, как постоянных, так и новых жителей деревни (о последних упоминается, когда говорят о том, кого еще обманули Харины). Состояние деревни, конечно, тоже виновно в гибели, моральной и физической, семьи Елтышевых, социальные факторы Сенчин тоже учитывает: «Последних тридцать коров в том году в Захолмово перегнали. На ферме когда-то, говорят, больше ста человек работало, а теперь два сторожа осталось — коровники караулят, чтоб шифер не потаскали... Пошивочный был заводик — мешки шили. Сторел. Поля были какие, даже пшеницу растили... Ничего...»⁷⁷⁹ Но при этом

⁷⁷⁶ Прилепин З. Славчук // Ботинки, полные горячей водкой: пацанские рассказы. М.: АСТ: Астрель, 2008, с. 59.

⁷⁷⁷ Сенчин Р. Елтышевы: Роман. Окончание // Дружба народов. 2009. № 4 [Электронный ресурс] — URL: <http://magazines.russ.ru:8080/druzhiba/2009/4/se28.html> (дата обращения 12.06.2014).

⁷⁷⁸ Ук. соч.

⁷⁷⁹ Сенчин Р. Елтышевы: Роман // Дружба народов. 2009. № 3 [Электронный ресурс] — URL: <http://magazines.russ.ru:8080/druzhiba/2009/3/se14.html> (дата обращения 12.06.2014).

упоминаются и успешные жители деревни: «Большая — существующие кое-как, в убогих избенках, вечно полупьяные, проводящие дни или на скамейках возле калиток, будто немощное старичье, или, с приходом тепла, на берегу пруда, над которым зависли жутковатые остатки сгоревшего заводика... Маленькая часть жила в крепких, на многие поколения, избах; усадьбы таких мужиков огорожены высокими глухими заборами, во дворах молчаливые, но страшно злые собаки — не лают попусту, а сразу рвут, если кто сунется»⁷⁸⁰. Снова видна непреодолимая пропасть социальной стратификации.

Сенчин, верный своей задаче освобождения человека от всяческих иллюзий, в романе «Елтышевы» развенчивает миф общественного сознания, заключающийся в том, что в деревне хорошо. Сначала Артем, который был в деревне только в детстве и только летом, помнит только, что там «много места для игр, много неба, ярко-зеленая, теплая трава, в которой приятно барахтаться. Казалось, что в деревне всегда лето; в двадцать пять лет верить в это, конечно, было бы нелепостью, но, против воли, что-то такое в душе тлело. Грело, когда ехал на разболтанном «пазике»⁷⁸¹. И бывшая сослуживица Валентины говорит: «Хорошо вам — деревня, воздух, а тут задыхаешься в этом асфальте...»⁷⁸² Да и сама Валентина, которая до катастрофы много лет не была на родине, представляла тогда деревенскую жизнь «как нечто светлое, единственно правильное»⁷⁸³.

И род Елтышевых, и деревню в романе губит окружающая действительность, но взятая не в частности, а как обобщение. Несмотря на очевидные социально-экономические причины, неотвратимость гибели приобретает характер рока. Механика этого процесса, его внутренние предпосылки не показаны Сенчиным, показан лишь результат, констатация факта. Есть у Сенчина и другие произведения о деревне, в которых анализируются именно факторы, которые ее постепенно губят, главным из которых становится полнейшее равнодушие властей. Герой повести «Прогноз погоды» пытается спасти урожай от надвигающейся бури и терпит поражение. Его упорство заставляет вспомнить повесть Бориса Екимова

⁷⁸⁰ Ук. соч.

⁷⁸¹ Ук. соч.

⁷⁸² Ук. соч.

⁷⁸³ Ук. соч.

«Пиночет», в которой также действует ответственный и упорный руководитель, искренне борющийся за возрождение деревни. Рассказом Сенчин, возможно, неосознанно, полемизирует с Екимовым, показывая, что причину упадка бесполезно искать в якобы обленившихся крестьянах, что истинная причина в том, что любой героизм на местах обречен на провал при сохранении общей ситуации в стране. Необычным для общей картины творчества Сенчина моментом в этом рассказе становится появление высшей силы. В том, что школу закрывают, что уже собранный хлеб не получилось вывезти, виновата человеческая нечистоплотность (нет ни транспорта, ни горючего, хотя по накладным числится и то, и другое), но в том, что деревню накрыла буря, прослеживается воля Божья. Жена говорит: «Нет, не минует. О-ох, на все, видать, воля Божья...»⁷⁸⁴, а председатель колхоза (ныне директор акционерного общества) отвечает: «Такой урожай намечался... Воля, говоришь... Да, крепко нас там, наверху, невзлюбили, ой крепко!»⁷⁸⁵ Не только власть, но и сама природа выступает у Сенчина против человека. Образ огромного огненного великана, который «дотянулся до солнца, схватил его в кулак, и стало почти темно»⁷⁸⁶ отсылает к «гневым небесам» без солнца в «Пирамиде» Леонида Леонова. При внимательном рассмотрении, этот образ логично вписывается в художественный мир Романа Сенчина, так как представляет собой всего лишь некую неопределённую карающую силу, которая призвана в одночасье завершить медленный процесс распада и гибели (данный образ, несмотря на пластическую убедительность, сродни абстрактному упоминанию конца света в повести «Зима»)

В «Елтышевых» Сенчин рассказывает историю реальной знакомой ему семьи, но не впадает в слепое копирование действительности: «...в реальности история семьи Елтышевых была страшнее, чем это получилось написать. Не всё бумага готова была стерпеть. Правда, их гибель была протяженнее во времени, чем в книге, зато деградация глубже»⁷⁸⁷, — говорит он об этом.

За чем бы ни наблюдал Сенчин (внешне охват явлений действительности в

⁷⁸⁴ Сенчин Р. Иджим. М.: Эксмо, 2010, с. 231.

⁷⁸⁵ Ук. соч., с. 232.

⁷⁸⁶ Ук. соч., с. 239.

⁷⁸⁷ Сенчин Р. «Не всегда присуждение премии лучше остановки в шаге от нее» // Беломорканал. 05.07.10 [Электронный ресурс] — URL: <http://tv29.ru/index.php?bl60number=2882> (дата обращения 17.05.2013).

его произведениях необыкновенно широк, количество описанных профессий несравнимо ни с одним современным автором), он пишет об одних и тех же проблемах, которые мы вкратце обозначили в данной главе, и делает одни и те же выводы из анализа разных жизненных ситуаций. Эта однообразность выводов говорит о том, что Сенчин не выдерживает позиции беспристрастного фиксатора и находит за поверхностью вещей некие обобщающие законы, понятые в границах своего авторского мировоззрения. В ряде произведений, как ранних («Вдохновение», «Общий день»), так и поздних («Зима», «Полоса») авторская идея передается не через посредство образов, а напрямую, через внутренний монолог персонажей, — риторически. Речь персонажей не дифференцирована в зависимости от пола, возраста и социального положения, она одинаково монотонная и лишена фразеологии, метафоричности, той «внутренней поэтичности» народа, на которой настаивал Шаргунов. В угоду правдоподобию Сенчин жертвует лаконичностью.

Как и у Шаргунова, у Сенчина можно найти постмодернистские черты в творчестве, но их стоит искать не там, где их находит автор статьи «Интертекстуальное поле романа «Нубук» Е.А. Василевич⁷⁸⁸. Она обнаруживает такие черты, как библейский слой интертекста (мотив благой вести и сюжет о блудном сыне), мифологемы, характерные для «петербургского текста», обыгрывание жанрового кода автобиографии, авантюрного романа, влияние на тексты Сенчина некоторых знаковых произведений мировой культуры и тому подобное. Но эти элементы не выступают в прозе Сенчина чужим текстом, а проявляются как составляющие писательской картины мира. Действительно постмодернистским элементом в прозе Сенчина можно считать авторефлексию текста, наблюдаемую во многих его произведениях, и комментирование одних своих произведений персонажами других своих произведений.

И Шаргунов, и Сенчин заняты проблемой преодоления человеком современной реальности. Но герой Шаргунова, борясь с обществом изнутри,

⁷⁸⁸ См. Василевич Е.А. Особенности художественной манеры Романа Сенчина («Афинские ночи») // Літературознавчі студії. Киев: «БиТ», 2010. вып. 26. С. 73-84 [Электронный ресурс] — URL: http://philology.knu.ua/library/zagal/Literaturoznavchi_studii_2010_26/73_84.pdf (дата обращения 19.12.2013).

приобретает его пороки. Герои Сенчина попадают в ловушку нонконформизма: отрицая все современные представления, они подпадают под власть этих же представлений, только взятых со знаком минус, — при такой позиции шаг вперед невозможен.

Сенчин и Шаргунов являют собой два полюса «нового реализма». Первый полюс — это экспрессия, подчеркнутая субъективность, наступательность и провокативность, напыщенный, отличный от обыденного язык (Сергей Шаргунов). Другой полюс — демонстративная объективированность изображения, сдержанная, «тихая» манера повествования, отказ от метафор и эпитетов, от сюжетной сложности, стремление писать «языком средней нормы»⁷⁸⁹, беспристрастная фиксация предметов, деталей быта, слов и жестов людей (Роман Сенчин). Эти полюса сходятся в точке преодоления вымысла и шаблонных форм, существующих в культуре. Для Лукача оба этих полюса являются выражением «стихийности», свойственной писателям-оппортунистам капиталистического общества. И тот, и другой по-своему разделяют (и пропагандируют) тактику «непосредственного» реагирования на современность во всех ее проявлениях, поэтому вместо того, чтобы двигать вперед процессы действительности, вынуждены, в силу исходной установки, «запоздало регистрировать совершившиеся факты»⁷⁹⁰. Все это явления декаданса, проявление растерянности перед хаосом мира, отказ от всеохватности и постижения глубинных закономерностей бытия. Но если Шаргунов в подавляющем большинстве своих произведений (за исключением последнего романа «1993») строит повествование как компиляцию фактов собственной памяти, которые передаются непосредственно и приобретают художественный смысл в результате взаимодействия друг с другом, то Сенчин неуклонно эволюционирует в сторону реалистического анализа фактов, раскрытия сущности противоречий, существующих в современном обществе, порой принимающего откровенно классовый характер,

Для демонстрации разницы между позициями по отношению к

⁷⁸⁹ Руднев В. П. Реализм // Словарь культуры XX века. М.: Аграф, 1999, с. 254.

⁷⁹⁰ Лукач Г. О двух типах художников // Литературный критик. 1939. № 1 [Электронный ресурс] — URL: <http://mesotes.narod.ru/lukacs/odvuh.htm> (дата обращения 12.06.2014).

действительности Шаргунова и Сенчина интересно рассмотреть произведения, написанные данными авторами на основе одного и того же фактического материала — аварийной посадки пассажирского самолета в тайге на аэродроме, который уже 10 лет считался заброшенным и должен был бы за это время полностью зарастить травой, но его бывший директор упрямо поддерживал полосу в рабочем состоянии (насколько это было возможно без финансирования, штата сотрудников и защиты со стороны закона от посягательств). Это происшествие случилось в сентябре 2010 года, о нем сообщали в новостях.

Как факт из жизни оно выглядит идеальным материалом для решения художественной задачи, поставленной Шаргуновым перед новой литературой в статье «Жизнь без героя». Но в рассказе⁷⁹¹ Соков (прототипом которого стал Сергей Сотников) представлен вовсе не как «настоящий, такой, в котором узнаваем сосед, брат, ты сам»⁷⁹², но как орудие в руках судьбы. Его портрет — это портрет психически нездорового человека, маньяка: «Был Алексей Петрович Соков худ, лёгок и с маленькими голубыми глазами — яркими, как у маньяка»⁷⁹³; «Слюна прыгала у него на губах, глаза горели так электрически ярко, что грибники предпочитали не связываться с психом»⁷⁹⁴. Но это сумасшествие отнюдь не медицинского, а мистического происхождения. Соков предстаёт юродивым, который будто бы родился и жил на земле для того, чтобы в нужный час спасти людей от гибели, что ему даны некоторые указания, неведомые окружающим: «И ещё Соков укрепился в деле. Он стал будто бы жрецом отмененной веры, который хранит священное пространство, ожидая сошествия божества»⁷⁹⁵.

Зададимся вопросом: что принципиально нового добавляет художественная версия Шаргунова к новостным сообщениям об этом случае? Только идею существования провидения. Таким образом, для Шаргунова реальный случай становится не более чем поводом для утверждения некой «высшей» мистической

⁷⁹¹ Шаргунов С. Полоса [Электронный ресурс] — URL: <http://shargunov.com/proza/polosa.html> (дата обращения 12.06.2014).

⁷⁹² Шаргунов С. Жизнь без героя // Известия. 18.02.2010 [Электронный ресурс] — URL: <http://izvestia.ru/news/358658#ixzz2LEdkTfge> (дата обращения 14.06.2014).

⁷⁹³ Шаргунов С. Полоса [Электронный ресурс] — URL: <http://shargunov.com/proza/polosa.html> (дата обращения 12.06.2014).

⁷⁹⁴ Ук. соч.

⁷⁹⁵ Ук. соч.

силы, — подход, противоречащий реалистическому.

У Шаргунова повествование выстроено как подготовка к предсказуемому и закономерному финалу («вдруг спасу кого-то»⁷⁹⁶, — говорит Соков в ответ на упреки родных; «Он махал руками страстно и длинно, зачёрпывая небо, точно призывал самолёт немедленно опуститься»⁷⁹⁷ и другие указания, подготавливающие читателя к счастливой развязке). Поэтому последняя фраза рассказа — о благополучном приземлении самолета — выглядит пафосно и оптимистично, как долгожданное торжество высшей справедливости.

Стоит, однако, добавить, что этой истории Шаргунов придает аллегорический смысл. Полоса явно ассоциируется с кладбищем, на котором похоронено советское прошлое. «Я же это... за ней слежу, как за кладбищем»⁷⁹⁸, — говорит Соков; «Полтора километра бетонки тянулись последним смыслом для Сокова и заканчивались непролазным болотом»⁷⁹⁹. В образе самолета, исходя из этого, можно увидеть символ воскрешения советской идеи.

У Сенчина реальный человек Сергей Сотников, названный в повести Шулиным, представлен обыкновенным, живым человеком, не таким уж и фанатичным, и не идеально честно исполняющим свои обязанности: все-таки получал он деньги за то, что пустил дальнобойщиков, старое оборудование сдал на металлолом... Это человек, который сформировал свой характер в эпоху стабильности и в силу своей индивидуальной особенности («пунктика»⁸⁰⁰) не изменился, когда вокруг все рушилось и изменялось до неузнаваемости. Мотивы его поведения психологически достоверны: стыдно перед бывшими сотрудниками, что при нем закрылся аэропорт, поэтому не хочет переехать в город, оставшись же, не может сидеть без дела. Сенчин показывает, что, по сравнению с другими жителями вымирающего поселка, Шулину повезло, что он нашел себе хоть иллюзорный, но смысл существования: «Шулину судьба дала возможность

⁷⁹⁶ Ук. соч.

⁷⁹⁷ Ук. соч.

⁷⁹⁸ Ук. соч.

⁷⁹⁹ Ук. соч.

⁸⁰⁰ Сенчин Р. Полоса // Дружба народов. 2012. № 5 [Электронный ресурс] — URL: <http://magazines.russ.ru/druzhba/2012/5/s3.html> (дата обращения 12.06.2014).

заботиться о чем-то, кроме территории внутри своей ограды»⁸⁰¹.

Похожий «подвиг» совершают герои раннего рассказа Сенчина «Сегодня как завтра»⁸⁰² (1997 года), ежедневно выходя на работу, на которой уже не платят зарплату: «Многие ушли с завода: те, кто порасторопней и поумней – завели свое дело, другие — в грузчики или еще куда-нибудь, где за работу стабильно платят, пусть даже нанимают на один день. А Ганин остался. Уже и не надеется, что на заводе дела поправятся, но что он еще умеет?»⁸⁰³ Так и Шулин, найдя свое призвание в служении авиации, не видит для себя иных вариантов судьбы.

В рассказе «Сегодня как завтра» описывается случай, что в камере пропаривания застряла форма, и члены бригады, вдыхая раскаленный воздух, обжигающий легкие, делают работу, с которой в силу старости уже не справляется предназначенный для этого механизм. Такой поступок требует от рабочих нечеловеческой самоотверженности, но оказывается, для них это будничное дело: такое случается «частенько»⁸⁰⁴.

В «Полосе» Сенчин не только показал предшествующее прилету самолета разрушение, еле сдерживаемое Шулиным, как постепенный процесс, но, что гораздо важнее, он показал, что это разрушение не остановилось и после чудесного случая. Удачная посадка самолета показана в повести как ряд счастливых обстоятельств, случайным образом совпавших в нужное время: только год назад ивняк вырубил, фуры иногда пускал на полосу, бревна убирал не сразу после их попадания на полосу, — просто «чудо»⁸⁰⁵, что именно в момент приземления самолета взлетно-посадочная полоса оказалась чистой. Но мысль повести в том, что чудо, каким бы потрясающим оно ни было, не может спасти малую авиацию, для этого нужен серьезный государственный подход, который при существующем положении вещей невозможен.

Счастливый случай с посадкой самолета ничего не исправил в судьбе героя, рассказ так и остался повторением сюжета «Елтышевых»: сначала была

⁸⁰¹ Ук. соч.

⁸⁰² Сенчин Р. В. Сегодня как завтра // Иджим: рассказы. М.: Эксмо, 2010. С. 125-139.

⁸⁰³ Ук. соч., с. 125.

⁸⁰⁴ Ук. соч., с. 136.

⁸⁰⁵ Сенчин Р. Полоса // Дружба народов. 2012. № 5 [Электронный ресурс] — URL: <http://magazines.russ.ru/druzhba/2012/5/s3.html> (дата обращения 12.06.2014).

нормальная советская жизнь, потом — крушение всего, чувство ненужности, абсурд существования: «А потом — бахнуло. Лопнуло и разлетелось то, что казалось надежным, на века, несмотря на все проблемы и перебои... Да нет, не прямо так взяло и бахнуло, если хорошенько все прокрутить в памяти. Постепенно лопалось, почти незаметно, и в этом-то вся беда. Никто и представить не мог, что мелкие лопанья в итоге развалят казавшееся нерушимым»⁸⁰⁶. Эпизод расформирования аэропорта похож на сцену отъезда грузовика в «Елтышевых», на котором перевезли вещи (в обоих эпизодах женщины «воюют, как на похоронах»).

Основной мыслью рассказа «Сегодня как завтра» является вначале случайно вырвавшаяся у Ганина, а потом осознанно и твердо повторенная им фраза «Не наладится». Точно такое же ощущение остается после чтения повести Сенчина «Полоса». Шулин понял это сразу же после того, как услышал слова президента, которые незнающему человеку могли бы внушить надежду, но Шулину сразу же открылись в своей пустоте и бессилии.

Оптимистические слова произносит, в день проводов на заслуженный отдых, старший товарищ и наставник Шулина Михаил Егорович, сохраняющий преданность делу спасения авиации до последнего вздоха: ««Главное, товарищи, очень прошу, приказываю даже, берегите что есть. Не позволяйте порушить... Разные времена родина наша переживала, и оказывалось, что прав тот был, кто сберегал. Давайте за это выпьем. Берегите. Возродится наше дело, товарищи!»⁸⁰⁷ Но уже через девять лет вера Михаила Егоровича в то, что вернуться для авиации лучшие времена, сошла на нет: «Поляжем в своих норах и сдохнем»⁸⁰⁸. Потом умирает еще один верный делу человек, а Михаил Егорович во время последней встречи предстает немощным и уже неспособным к общению, к обличению, к адекватному восприятию реальности⁸⁰⁹.

Таким образом, Сенчин не просто фиксирует факт, но глубоко анализирует его, выводит характер Шулина из его биографии, круга общения, особенностей

⁸⁰⁶ Ук. соч.

⁸⁰⁷ Ук. соч.

⁸⁰⁸ Ук. соч.

⁸⁰⁹ О «постмортальной» историсофской концепции сборника «Чего вы хотите» Романа Сенчина, в котором опубликована повесть «Полоса», см. статью Коровашко А.В. «О, черви земляные...» // Урал. 2014. №2 [Электронный ресурс] — URL: <http://magazines.russ.ru/ural/2014/2/17k-pr.html> (дата обращения 12.06.2014).

сформировавшей его общественно-политической атмосферы, подчеркивает типичность образа Шулина и тот печальный факт, что подобные ему люди принадлежат эпохе прошлой, а не настоящей или будущей: «И о Шулине затрубили: герой, герой. Да не герой... Другое слово нужно... Кто-то так же пытается сохранить корпуса закрытого завода, комбайн в развалившемся совхозе, сокращенную деревенскую школу, забытый военный склад, опустевшую ферму... Может быть, десятки таких по России, может быть, сотни, тысячи. Но время идет, просвета не видно, руки опускаются»⁸¹⁰. «Последние граждане сползающего в пропасть государства»⁸¹¹, — назвал таких людей Сенчин в статье о спектакле по роману «Санькя» (молодость героев не играет здесь значительной роли для Сенчина: логичнее было бы назвать героев Прилепина первыми гражданами «другой России», но Сенчин числит их по тому же разряду, что Шулина-Сотникова и умирающего от старости Михаила Егоровича). Примечательно, что мотивация поступка Шулина подана в том же ключе, что и в романе Прилепина «Санькя»: «Рассуждать и размышлять Шулин не умел. Не понимал, как кто-то может напряженно о чем-то думать, выбирать; к нему решения приходили быстро, даже не приходили, а словно бы находились в нем и в нужный момент высвечивались»⁸¹².

Помимо характера и движений души героя, Сенчина интересует история поселка Временный, причина и процесс его постепенного запустения, история авиации. Он стремится создать всеобъемлющую картину современной российской действительности, показать сущность процесса разрушения на всех уровнях реальности. Для этого Сенчину необходима была сцена встречи с президентом, которому совершенно разные люди задают вопросы о разных сферах современной жизни, и в каждом вопросе «беды, горе, неблагополучие» — «неблагополучие, получалось, всей страны»⁸¹³.

Таким образом, Роману Сенчину в ряде произведений действительно удалось

⁸¹⁰ Сенчин Р. Полоса // Дружба народов. 2012. № 5 [Электронный ресурс] — URL: <http://magazines.russ.ru/druzhba/2012/5/s3.html> (дата обращения 12.06.2014).

⁸¹¹ Сенчин Р. Конченые отморозки или последние граждане? // Не стать насекомым. Публицистика. Критика. Очерк. М.: Литературная Россия, 2011, с. 239.

⁸¹² Сенчин Р. Полоса // Дружба народов. 2012. № 5 [Электронный ресурс] — URL: <http://magazines.russ.ru/druzhba/2012/5/s3.html> (дата обращения 12.06.2014).

⁸¹³ Ук. соч.

воплотить на практике эстетические требования, которые сам писатель предъявлял к литературе нового реализма. Творчество Романа Сенчина, несмотря на чувствительное влияние натуралистической, экзистенциальной интенций и (в гораздо меньшей степени) литературы постмодернизма, реалистично в своей основе, и в то же время погоня за документальностью факта делает его творчество примером именно нового реализма в том понимании термина, которое мы сформулировали в первой главе.

3.3. Новый реализм в творчестве Захара Прилепина

Захар Прилепин большинством критиков, имеющих интерес к новому реализму, признается наиболее талантливым из интересующей нас группы писателей.

Если сравнивать произведения о Чеченской войне Аркадия Бабченко и роман Захара Прилепина «Патологии», то мы видим, что первые являют собой нечто среднее между литературой и non-fiction, предельно искреннее и варварски-непосредственное, подпадающее под жанровое определение «человеческий документ» (об этом термине мы говорили в параграфе 2.2), а прилепинский текст напрямую продолжает традиции русской литературы, разрешающей через конкретно-чувственные образы конечные вопросы человеческого существования. Прилепин не игнорирует законы жанра, выверяет композицию своих произведений, работает над традиционными атрибутами развития текста, такими, как последовательное развитие характеров и ситуаций от завязки к развязке, не жертвует этими элементами в погоне за обнаженностью письма и достоверностью реакций.

Прилепин, в отличие от Сенчина, не пишет о «среднем», но пишет о типичном в том смысле, в каком этот термин закрепился в марксистском литературоведении, — о том, что с наибольшей силой и заостренностью выражает сущность социально-исторических процессов. В романе «Санька» в этом смысле реалистично выражен протест молодого поколения против существующего

общественно-политического порядка вещей (но при этом авторская позиция романа «Санькя» тяготеет к мистике, к объективному идеализму). Образы Прилепина не сливаются со средой, но интенсивно выражают сложность взаимоотношений разных социальных и психологических типов современного человека. Образ спецназовца Хасана в романе «Патологии» — чеченец, воюющий на стороне федералов, — не являет собой образ среднестатистического чеченца, но его образ типичен с точки зрения выражения мысли о том, что не все чеченцы воспринимают русских врагами.

Сенчин в рецензии на роман «Санькя» приписывает конфликту романа классовый характер: «Захар Прилепин, по крайней мере, в литературе его сделал. По крайней мере на бумаге продолжил извечный классовый бой»⁸¹⁴. Действительно, классовое обоснование действий протагонистов романа очевидно в таких эпизодах, как ограбление, совершенное Тишиным (Эпизоду предшествовала прогулка Саши по гипермаркету, где на прилавках он увидел продукты, которые никогда не пробовал ни он сам, ни кто-либо из его друзей).

Роман «Санькя», в отличие от «Патологий», написан от третьего лица. И хотя мы видим только те события и предметы, которые видит Саша Тишин, всё же повествование от третьего лица позволяет роману быть полифоничным и дает автору больше возможностей для характеристики героя, чем если бы автор слился с героем и показывал только мир его сознания. К примеру, Саша довольно редко рефлектирует (это выражается в основном в диалоге двух голосов в его сознании — циничного и недоверчивого, с одной стороны, и сентиментального, с другой), а слова «Они взялись держать ответ за всех — в то время, когда это стало дурным тоном: отвечать за кого-то помимо самого себя»⁸¹⁵, — принадлежат уже автору.

В творчестве Прилепина нет той прозрачности образов, к которой, в духе доктрины ЛЕФ, призывал Максим Свириденков, напротив, Прилепин, говоря словами Свириденкова, «перекидывает на читателя работу по раскрытию

⁸¹⁴ Сенчин Р. И вновь продолжается бой // Литературная Россия. №22. 2006 [Электронный ресурс] — URL: <http://litrossia.ru/2006/22/00411.html> (дата обращения 12.06.2014).

⁸¹⁵ Прилепин Захар. Санькя: роман. М.: ООО «Издательство Ад Маргинем», 2006, с. 148.

образов»⁸¹⁶. Библейские реминисценции, образ-символ деревенского старика, богоборчество Тишина, наконец, вкус крестика, который Саша положил в рот перед штурмом здания захваченной героями администрации («Сначала он холодил язык, потом стал теплым. А потом — пресным»⁸¹⁷), не поддаются однозначному толкованию, но символический смысл в них, без сомнения, заложен.

Прилепин стремится не столько дать ответы, сколько поставить вопросы. Хотя иногда автор все-таки допускает безапелляционные утверждения, которые не идут на пользу его произведениям, поскольку поверхностны и не основаны на глубоком анализе действительности. К примеру, в романе «Санька» к ним относится оценка действий коммунистической партии, которая дана не в словах одного из персонажей, а от автора: «За минувшие со времени буржуазного переворота годы митингующие окончательно остарели и никого уже не пугали»⁸¹⁸. Напротив, члены партии «Союз Созидающих» (прототипом которой стала «Национал-Большевистская Партия») пугают окружающих своими действиями⁸¹⁹. Сопоставляя национал-большевиков, воплощающих молодую энергию протеста, и коммунистов как безусловных «стариков», полностью утративших былую пассионарность, Прилепин использует допустимый для реалистического творчества прием гиперболизации, но из-за ложности исходной идеи формируется образ реальности, не соответствующий действительности, искажающий ее (как будто молодые люди левых взглядов в те годы однозначно выбирали НБП из спектра оппозиционных сил, что не является правдивым с точки зрения исторической практики). Когда же Прилепин, вместо того, чтобы давать неубедительные публицистические ответы, конкретно-чувственно изображает реальность, достигается правдивость образов.

Все существующие идеологии, особенно современная потребительская,

⁸¹⁶ Свириденков М. Ура, нас переехал бульдозер! // *Континент*. 2005. №125 [Электронный ресурс] — URL: <http://magazines.russ.ru/continent/2005/125/sv25.html> (дата обращения 12.06.2014).

⁸¹⁷ Прилепин Захар. Санька: роман. М.: ООО «Издательство Ад Маргинем», 2006, с. 367.

⁸¹⁸ Ук. соч., с. 7.

⁸¹⁹ В связи с результатом, к которому приводят действия «союзников», хочется вспомнить фразу из повести Шаргунова «Ура!»: «А что анархисты в тухлых косухах... Чего они могут? Напугать престарелую, толстобоко бредущую прохожую? Пукнут всем скопом, ну а она, ясно, напугается: «Ой, Господи!» Она нормальная» [Шаргунов С.А. Ура! // *Новый мир*. 2002. № 6 [Электронный ресурс] — URL: http://magazines.russ.ru/novy_mi/2002/6/shar.html (дата обращения 12.02.2014)].

подаются в романе как пустые, поверхностные, ложные. Кроме коммунистической, в романе развенчиваются неразумно радикальная (террористическая) и фашистская позиции. Первая — в словах безрукого афганца, который предлагает вместо помидор метать гранаты. «Тебе ведь, как я понимаю, надо, чтобы все вокруг стреляли — тогда и самому начать проще. В толпе, да? Я надеюсь, что чуть позже у тебя будет такая возможность»⁸²⁰, — очень разумно отвечает ему Леша Рогов, один из Сашиних товарищей, демонстрируя свое осознание того факта, что пока еще революционные идеи не пользуются широкой народной поддержкой. В этом эпизоде, как и в ряде других, автор дает понять, что механика протеста, избранная героями и их организацией, заранее обречена на провал, у партии такого типа нет ни одного шанса на победу.

«Коричневая» идеология, в свою очередь, развенчивается появлением образа милиционера, который отпустил ребят после драки с кавказцами: «И ещё потому было немного гадко, что милиционер решил, будто пацаны с ним заодно против тех, кого он называл «чернозадыми». Но они не были заодно»⁸²¹. Таким образом, Прилепин доказывает, что идеология «эсэсовцев» (как и идеология реальной социальной силы НБП) не имеет ничего общего с фашистской идеологией.

Позиция Левы (в образе которого угадывается Дмитрий Быков) и «патриота-почвенника» Аркадия Сергеевича опровергаются не столько вербальными средствами, сколько через снижающие детали. В разговоре слевой такой деталью становится дырка от выбитого зуба, которая беспокоит Сашу больше, чем содержания слов, которые он произносит в ответ на реплики Левы. В разговоре с Аркадием Сергеевичем эту же функцию выполняет «пищевая метафора»⁸²²: Саша заморожен «вывернутыми» губами собеседника, словно покрытыми «пленкой с кипяченого молока, и оттого казались чересчур, неприятно живыми, из мяса»⁸²³, а в самые пафосные моменты Саша поглощен удовольствием от пищи, которой его угощает собеседник: «Да, да, Саня, вижу твоё негодование, — Саша в это время

⁸²⁰ Прилепин Захар. Санька: роман. М.: ООО «Издательство Ад Маргинем», 2006, с. 82.

⁸²¹ Ук соч., с. 93.

⁸²² Так данный прием именовала Юлия Щербинина. См. Щербинина Ю. Куда едут Фима и Саша? // Континент. 2009. № 140 [Электронный ресурс] — URL: <http://magazines.russ.ru/continent/2009/140/pu.html> (дата обращения 25.10.2012).

⁸²³ Прилепин Захар. Санька: роман. М.: ООО «Издательство Ад Маргинем», 2006, с. 265.

любовно смотрел на бутерброд с икрой. – Но это правда»⁸²⁴.

Мотивы, которые движут товарищами Саши из партии «Союз Созидающих», не лишены объективно-социального обоснования, которые они вполне осознают: «Гадкое, нечестное и неумное государство, умерщвляющее слабых, давшее свободу подлым и пошлым, — отчего было терпеть его? К чему было жить в нем, ежеминутно предающим самое себя и каждого своего гражданина?»⁸²⁵; «Я готов жить при любой власти, если эта власть обеспечивает сохранность территории и воспроизведение населения. Нынешняя власть не обеспечивает. Вот и вся разница»⁸²⁶. Но более важны для автора причины метафизические.

Саша Тишин был воспринят критикой как новый герой, «герой нашего времени», как наследник образов социалистов Максима Горького⁸²⁷ и т.д. Родился он, по-видимому, в середине 70-х (события, легшие в основу романа, такие как захват башни св. Петра в Риге, произошли в самом начале нулевых годов, и герою на тот момент около двадцати пяти). Он не является обыкновенным молодым человеком, как и его товарищи, о которых Прилепин пишет: «Непонятные, странные, юные, собранные по одному со всей страны, объединенные неизвестно чем, какой-то метиной, зарубкой, поставленной при рождении»⁸²⁸. И действительно, герои романа (Венька, Леша Рогов, Негатив и Позитив, Яна и другие «союзники») как будто родились с каким-то качеством, которого нет у окружающих. В романе этому качеству даже дается название: «врожденное чувство внутреннего достоинства»⁸²⁹ [курсив мой, — А.С.] Саша несколько раз думает про себя, что у него нет выбора, совершать ли какой-либо поступок (например, убийство несправедливого судьи): «Чувствовал странную мусть и тяготу внутри — и твердое знание при этом было, что ничего не избежать, он, Саша, все сделает, до конца. Словно это уже вне его воли и вне его власти — как приговор. Вынесен, не подлежит обжалованию. Исполнению подлежит»⁸³⁰. Об отсутствии выбора говорит

⁸²⁴ Ук соч., с. 267.

⁸²⁵ Ук соч., с. 114.

⁸²⁶ Ук соч., с. 193.

⁸²⁷ Подробнее об этом см. Сухих О.С. Очень своевременные книги (О традициях Ф.М. Достоевского и М. Горького в романе Захара Прилепина «Санька») // Вестник ННГУ. 2008. № 6. С. 290-296.

⁸²⁸ Прилепин Захар. Санька: роман. М.: ООО «Издательство Ад Маргинем», 2006, с. 10.

⁸²⁹ Ук соч., с. 236.

⁸³⁰ Ук соч., с. 241.

и Олег: «Если бы мы не взяли это оружие, — нас убили из него же, но безоружных. При том, что мы — правы. А они — нет. И у них есть выбор, а у нас выбора нет»⁸³¹. Поэтому наличие врожденного качества, которое могло бы быть истолковано натуралистически (люди, от рождения не способные к абстрактному мышлению, основывающие свои поступки на инстинктах и непосредственно воспринятом опыте), приобретает мистический смысл.

Отметим, что и Прилепин, и Шаргунов, художественно осваивая опыт Национал-Большевистской партии, в объяснении ее сущности не выходят за пределы мифологем газеты «Лимонка»: об избранности каждого, кто вступил в партию, о врожденном отличии «нацболов» от толпы. Шаргунов в «Птичьем гриппе» упоминает об утренней молитве нацинал-большевика и приводит короткую цитату из нее. Есть смысл процитировать ее целиком: «Я, Воин НБП, приветствую новый день, и в этот час Единения я со своими братьями! Чувствую мощную силу всех братьев по Партии, где бы они ни находились! Пусть моя кровь вольётся в Кровь Партии, пусть мы станем Единым Целым! Да, Смерть!» Прилепин не цитирует молитву, но художественными средствами передает это ощущение единения, родства «союзников» и их оторванности от остальных, обычных людей, отсутствие у них беспокойства за свою личную судьбу. «Мне выпало счастье знать людей, с которыми не запахло умереть. Я мог бы прожить всю жизнь и не встретить их. А я встретил. И на этом все заканчивается», — говорит Саша в разговоре слевой. В этой фразе также скрыт намек на невозможность успеха борьбы.

Роман «Санькя» от начала до конца пронизан мифологическими и библейскими аллюзиями. Перечислим лишь небольшую их часть. Роман состоит из 13 глав – чёртова дюжина; восстание совершают 12 человек, которые не могут не ассоциироваться с апостолами. Используется имя Матвей, отсылающее к одному из евангелистов. Саша в сцене избиения напрямую сопоставляется с Христом: он стоит спиной к дереву с неестественно вывернутыми назад руками, что напоминает распятие, удар розочкой от бутылки под правый сосок отсылает к копьё, пронзившему ребра Христа. Если не с Христом, то со святым мучеником

⁸³¹ Ук. соч., с. 365.

ассоциируется и арестованный Матвей⁸³², у которого «в кровавом месиве лица светился радостный, яркий глаз»⁸³³.

Окружающие люди (прохожие, свидетели последней вооруженной акции) неоднократно называют их «чертями» и «бесами», что, безусловно, является отсылкой к роману Достоевского. Во время шествия, за которым последовал погром улицы, «бабка» назвала Яну «нехристью»⁸³⁴. По отношению к Вене автор несколько раз использует наречие «бесновато», глагол «бесновался», называет его «черт веселый», Олег также говорит «бесновато». В финале романа раскрывается смысл, вкладываемый автором в слово «бес», — «проклятый». «Россию питают души ее сыновей — ими она живет. Не праведниками живет, а проклятыми. Я ее сын, пусть и проклятый. А ты — приبلуда поганая»⁸³⁵, — говорит Саша своему идеологическому оппоненту Безлетову, и логикой романа обусловлен вывод, что ни у Саши, ни у Безлетова не было выбора, быть ли «сыном», или «приблудой». Еще один смысл концепта «бесы» связан с богоборческим мотивом, с мотивом жертвования своей душой.

Соотношения добра и зла, святости и бесовщины в образах «союзников» поддерживаются цветовым контрастом чёрного и белого. Например, Костя Соловый в первой главе появляется весь в белом, но при этом размахивает чёрной цепью. Почти на всём протяжении романа идёт снег, и этот белый снег становится символом смерти, похорон, того, что Саша называет «русские проводы», но в то же время и символом очищения. Цвет правящего режима явственно проступает на портрете президента: «Фон картины был чёрный, словно президент появился из темноты и спешил теперь куда-то»⁸³⁶.

В романе «Санькя» выражается идея нового реализма о том, что все существующие на сегодняшний день системы ценностей нежизнеспособны. В художественном мире, созданном в романе, все идеи умерли, деревня еще держится в своей функции сосредоточия русского духа, но вот-вот умрет, и только молодые

⁸³² Наиболее близким прообразом для этого героя послужил Анатолий Тишин, возглавлявший Национал-большевистскую партию во время тюремного заключения Эдуарда Лимонова.

⁸³³ Прилепин Захар. Санькя: роман. М.: ООО «Издательство Ад Маргинем», 2006, с. 364.

⁸³⁴ Ук. соч., с. 11.

⁸³⁵ Ук. соч., с. 363.

⁸³⁶ Ук. соч., с. 361.

люди с обостренным чувством Родины способны подхватить эстафету у поколения дедов, ярким символом которого в романе выступает деревенский дед, который рассказывает Саше и его товарищам о Боге. Шаргунов говорил о наследовании от «деда-фронтовика», минуя «отца» (постмодерниста). В романе Шаргунова «1993» внук, сидящий в тюрьме после массовых беспорядков, разразившихся в России после выборов депутатов Государственной Думы и Президента 2011-2012 годов, думает о судьбе своего деда, умершего во время событий октября 1993 года, а об участии отца в общественно-политической жизни нет ни слова. Схожая мировоззренческая мысль получает выражение в творчестве Прилепина в качестве мотива «безотцовщины». Отцы либо умерли, как отец Саши Тишина (причем, отчасти по собственной вине, о чем говорит и бабушка Саши, — спился), либо предали, дезертировали, как Безлетов. Показателен внутренний монолог Саши: «Безотцовщина в поисках того, кому они нужны как сыновья. Мы — безотцовщина в поисках того, чему мы нужны как сыновья... Врешь ты. Есть и с отцами «союзники». Но им не нужны отцы... Потому что — какие это отцы... Это не отцы. Поэтому не вру»⁸³⁷. Разорвана цепь поколений, не произошло естественного обновления, поэтому «дети» оказались на пустом месте, где сохранились лишь остовы прошлого (коммунисты, деревенские жители) и бессмысленные декорации, созданные в период безвременья (гипермаркеты, телевидение, «Макдональдс» и т.д.)

Недоверие отцам перерастает в недоверие Богу. Ни у Егора Ташевского в «Патологиях», ни у Саши Тишина, ни на секунду не возникает сомнения в существовании Бога. Бог для Саши, как и для Егора Ташевского, — существо очень близкое, к которому можно обратиться в любое время, который всегда видит и слышит тебя. Подобно тому, как Егор обращался к Богу с просьбой не убивать его («Господи, только бы не сейчас! Ну, давай чуть-чуть попозже, милый господи! Милый мой, хороший, давай не сейчас!»⁸³⁸), Саша просит его: «Господи, довези нас!»⁸³⁹ Конфликт героя с богом строится не на проблеме веры и неверия, а на

⁸³⁷ Ук. соч., с. 145.

⁸³⁸ Прилепин Захар. Патологии: роман. М.: Андреевский флаг, 2005, с. 56.

⁸³⁹ Прилепин Захар. Санькя: роман. М.: ООО «Издательство Ад Маргинем», 2006, с. 314.

проблеме доверия и недоверия. Егор потерял доверие к Богу в день похорон отца: «После похорон я пришел домой, поставил кипятить чай, взялся подметать пол. Потом бросил веник, и под дребезжанье ржавого чайника, написал на стене «господи блядь гнойный вурдалак»⁸⁴⁰. Мальчик был уверен, что отец никогда не бросит его, не предаст: «Я был очень спокоен. Я съел котлету и макароны на завтрак. Я выпил чаю с пряником. Отец не мог меня бросить»⁸⁴¹. Но отец умер — значит бросил его. Подобные переживания Прилепин приписывает Леониду Леонову: «Однако есть смысл говорить о том, что неотступная леоновская мука богооставленности крепко рифмуется с тем фактом, что в детстве его оставил родной отец»⁸⁴², — пишет Прилепин в книге о советском писателе.

В «Послесловии», главе, начинающей роман «Патологии»⁸⁴³, этот мотив находит развитие в том, что сам герой пытается не обмануть доверия ребенка — приемыша, не доверяя при этом никому и ничему в окружающей действительности: «Иногда я сомневаюсь в виртуозности водителя. Когда мы, двое очаровательных мужчин, я и приемыш, путешествуем по городу, я сомневаюсь во всем. Я сомневаюсь в том, что цветочные горшки не падают с балконов, а дворняги не кидаются на людей, я сомневаюсь в том, что оборванный в прошлом месяце провод телеграфного столба не дает ток, а канализационные люки не проваливаются, открывая кипящую тьму. Мы бережемся всего. Мальчик доверяет мне, разве я вправе его подвести?»⁸⁴⁴ Для своего приемыша Егор старается быть тем существом, какого он сам мечтал видеть около себя всю свою жизнь, и в этом его противоположность герою «Черной обезьяны», который ничего не способен дать своим родным детям. Роман «Патологии» оптимистичен в отношении судьбы грядущего поколения, роман «Санька», напротив, безысходен.

Мы говорили о том, что герои Шаргунова испытывают потребность вернуть себе детство, и о том, как через призму детских воспоминаний представлял

⁸⁴⁰ Прилепин Захар. Патологии: роман. М.: Андреевский флаг, 2005, с. 39.

⁸⁴¹ Ук. соч., с. 37.

⁸⁴² Прилепин З. Понедельник эпохи: Леонид Леонов. М.: Астрель, 2012, с. 23.

⁸⁴³ Вопреки классическим традициям, Захар Прилепин помещает «Послесловие» - главу, события в которой происходят действительно после основного повествования - в начало романа. Этот сюжетный приём особым образом окрашивает последующие главы. В «Послесловии» задаются некоторые философские линии романа, которые заставляют воспринимать главы о буднях войны не как простое бытописание, но в метафизическом ключе.

⁸⁴⁴ Прилепин Захар. Патологии: роман. М.: Андреевский флаг, 2005, с. 6-7.

деревню Артем из романа Сенчина «Елтышевы». Та же тема ярко выражена в романе «Санькя» — в эпизоде возвращения Саши в деревню, на свою малую родину, где он провел счастливые дни детства, когда отец был жив. Теперь дома догнивают, соседи поумирали, плита, на которой он загорал вместе с отцом, «спустилась в воду и поросла зелёной, сопливой подводной растительностью»⁸⁴⁵, пляж «с аляным песком»⁸⁴⁶, прозванный Тимохиным углом, превратился в пустырь, заросший «лопушьем»⁸⁴⁷. Саша, в отчаянной попытке вернуть детскую радость, вырвал лопухи, но «пляж не стал ясным и чистым, как в детстве, нет. Пляж будто бы переболел какой-то заразой, оспой, и лежал неприветливый, весь в метинах и щербинах»⁸⁴⁸. В романе «Санькя» очень много образов, взятых из мира детства. Причём чаще всего эти образы возникают при описании радикальных действий «союзников». Например, в первой главе, наряду с упоминанием качелей, которые зачем-то толкнул Саша, появляются такие фразы: «Венька улыбался, словно из автобуса в нужный момент должны были вылететь не камуфляжные бесы в тяжёлых шлемах, а клоуны с воздушными шарами»⁸⁴⁹; «Улицу разворошили, словно кулёк с подарками»⁸⁵⁰. Когда громят «Макдональдс», Саша замечает нелепый помпон на шапочке Олега, отчего тот казался «жестоким ребёнком, переростком-мутантом»⁸⁵¹. Когда подожгли офис партии президента, пожар воспринимается так, «словно там начался добрый, хороший праздник, и все рады»⁸⁵². Больше всего детских деталей в последней главе. Например, увидев «грузные, поскрипывающие ворота»⁸⁵³, Саша «не к месту вспомнил»: «Такие в детстве всё время хотелось лизнуть языком»⁸⁵⁴. Веня говорит «громко и бодро, как в цирке»⁸⁵⁵. «В здание входили весёлые «союзники», увешенные оружием, как пираты»⁸⁵⁶. В этой же главе появляется образ короба, подаренного к празднику. Для Прилепина всё, что связано

⁸⁴⁵ Прилепин Захар. Санькя: роман. М.: ООО «Издательство Ад Маргинем», 2006, с. 56.

⁸⁴⁶ Ук. соч., с. 54.

⁸⁴⁷ Ук. соч., с. 56.

⁸⁴⁸ Ук. соч., с. 57.

⁸⁴⁹ Ук. соч., с. 6.

⁸⁵⁰ Ук. соч., с. 24.

⁸⁵¹ Ук. соч., с. 286.

⁸⁵² Ук. соч., с. 297.

⁸⁵³ Ук. соч., с. 332.

⁸⁵⁴ Ук. соч., с. 333.

⁸⁵⁵ Ук. соч., с. 351.

⁸⁵⁶ Ук. соч., с. 359.

с детством, имеет положительную коннотацию.

Вместе с деревней уходит в прошлое и род Тишиных. «Только один он, Саша, и остался хранителем малого знания о той жизни, что прожили люди, изображённые на чёрно — белых снимках, был хоть каким-то свидетелем их бытия. Не станет бабушки — никто никому не объяснит, кто здесь запечатлен, что за народ — Тишины»⁸⁵⁷. А лёжа в больнице, Саша узнаёт о смерти деда. «Дед умер... Нет теперь больше других Тишиных. Он один — Саша»⁸⁵⁸. Трагизм ситуации усугубляется ещё и тем, что Саша уже оторвался от деревенских корней, испорчен городом. Он сам осознаёт это и жалеет об этом: «Вспоминая себя, свою жизнь, Саша только того мальчика и любил, темноногого, в царапках»⁸⁵⁹. Осознаёт это и бабушка: «Саша был для бабушки невнятным напоминанием о том времени, когда семья была полна и сыны живы. Но она не в силах была наделить Сашу чертами его отца, почувствовать в нём свою — отданную сыну и проросшую во внуке — кровь. Саша был отдельным человеком, почти уже отчуждённым... Саша это понимал, и принял тихую, почти неосязаемую, тоньше волоса, отчуждённость бабушки спокойно»⁸⁶⁰. Финальные события романа с высокой долей вероятности приведут к гибели последнего из Тишиных, род исчезает навсегда. Важной деталью является то, что Саша ни разу не поклонился могиле деда. Когда «союзники» едут в деревню, Саша вспоминает об этом: «На могилу к отцу друзей свожу... Покажу ему, какие у меня друзья... Выпьем на могилке... Деду поклонюсь, не разу у него не был. А?»⁸⁶¹ Мы говорили, как для Валентины Елтышевой было важно, чтобы внук помнил, что он Елтышев, но ее чаяниям не суждено сбыться. В этом отношении романы «Санькя» и «Елтышевы» одинаково безысходны и одинаково страшна в них современная действительность, лишаящая будущего не только отдельного человека, но и его род, а значит — русских как нацию. Сам Сенчин, кстати, считает финал романа «Санькя» «на редкость сегодня

⁸⁵⁷ Ук. соч., с. 49.

⁸⁵⁸ Ук. соч., с. 199.

⁸⁵⁹ Ук. соч., с. 53.

⁸⁶⁰ Ук. соч., с. 44.

⁸⁶¹ Ук. соч., с. 314.

оптимистическим»⁸⁶² потому, что герои Прилепина совершают решительные действия, в отличие от героев прозы Сенчина, которые лишь строят замыслы или лелеют мечты, но никогда не решаются разорвать путы медленно убивающей повседневности. Сенчину при оценке романа «Санькя» факт решительного действия важен сам по себе, независимо от результата. Для Прилепина гибель рода еще не означает полную безысходность (вспомним, что в «Патологиях» главным носителем созидательного начала стал не родной сын Егора, а «приемыш»), а физическая гибель не выступает исключительно отрицательным итогом. Ведь Саша чувствовал, что так будет, и всегда знал, что это правильно: «И каждый будет наказан, и каждый награжден, и ничего нельзя постичь, и все при этом просто и легко»⁸⁶³.

На источник мотива потерянности поколения, его заброшенности на Землю без цели и смысла существования, которые им необходимо отыскать, сам Прилепин дает указание в рассказе «Герой рок-н-ролла». Это цитата из песни Михаила Борзыкина: «Мы дети, которых послали за смертью и больше не ждут назад»⁸⁶⁴. Та же тема начинает роман Прилепина «Черная обезьяна»: «...едва только очутился здесь — сразу потерялся, запутался в руках родителей; когда еще едва умел ходить, они запускали меня, как косопузый кораблик, на сухой белый свет: иди ко мне! — суровый мужской голос; ну-ка, ну-ка, а теперь иди ко мне! — ласковый женский. Куда к тебе? Зачем ты меня звал, художник, пахнувший табаком, с порыжелыми от красок руками? Зачем ты звала меня, пахнувшая молоком, с руками, побелевшими от стирки? Я пришел — и что теперь? Рисовать, стирать?»⁸⁶⁵ Родители подарили жизнь, но не дали ориентиров, которые помогли бы разобраться, что с этой жизнью делать.

В «Черной обезьяне» персонаж по фамилии Милаев, сотрудник лаборатории, где изучают странных детей, рассказал главному герою историю о мальчике, которого военная экспедиция подобрала во время операции на Африканском

⁸⁶² Сенчин Р. И вновь продолжается бой // Литературная Россия. №22. 2006 [Электронный ресурс] — URL: <http://litrossia.ru/2006/22/00411.html> (дата обращения 12.06.2014).

⁸⁶³ Прилепин Захар. Санькя: роман. М.: ООО «Издательство Ад Маргинем», 2006, с. 185.

⁸⁶⁴ Прилепин З. Ботинки, полные горячей водкой: пацанские рассказы. М.: АСТ: Астрель, 2008, с. 93.

⁸⁶⁵ Прилепин З. Черная обезьяна: роман. М.: АСТ. Астрель, 2011, с. 7.

континенте⁸⁶⁶. В этой истории угадывается влияние фильма «Кровавый алмаз» (Blood Diamond, США-Германия, 2006, режиссер Эдвард Цвик) о гражданской войне в Сьерра-Леоне за право контролировать алмазные копи. В фильме мальчик из семьи простого рыбака попал в отряд Революционного объединенного фронта, где из таких же, как он, простых детей делают убийц, не знающих страха, беспрекословно подчиняющихся своему командиру, лишая их всяких индивидуальных эмоций и привязанностей. Когда отцу удается освободить мальчика, тот смотрит на него как на врага, называет предателем и даже наводит пистолет с твердым намерением убить. Примечательно, что в фильме командир говорит мальчикам: «Ваши отцы погибли. Ваши матери погибли <...> Теперь мы — ваша семья»; «Ваши отцы слабые. Они крестьяне, рыбаки. Всю свою жизнь они сосали кровь из нашей страны. Но вы — герои, которые спасут нашу нацию. И вы не дети больше. Вы мужчины. Никто и никогда не относился к вам с уважением, но вот с этим [с автоматом, —А.С.] в руках вас будут бояться. И не получив от кого-нибудь уважения, вы добьетесь его, пролив его кровь!» Мы видим в фильме тот же, что в романе «Санькя», мотив «безотцовщины». По отношению к «недоросткам» («малым людям»), захватывающим некий город в романе «Черная обезьяна», жители произносят фразу, в которой содержится тот же смысл: «Это всего лишь недоростки, — задыхаясь, говорил кто-то. — Что будет, когда подойдут их отцы?

— Их отцы те же, что наши отцы: мягкие, как гнилые яблоки, — сказали в ответ. — Они сами страшнее любых отцов!»⁸⁶⁷

В деталях описания подготовки к обороне города, в самом ощущении ожидания нападения чувствуется сходство с настроением романа Кутзее «В ожидании варваров», а в образах детей, от которых веет чем-то нечеловеческим, — образы негров-революционеров из его же романа «Железный век». «Я не могу указывать этим детям, что им делать. Теперь всё по-другому. Теперь нет отцов и матерей»⁸⁶⁸, — говорит про своих родных детей героиня Флоренс. Эта же Флоренс рассказывает историю: «Я видела, как горела женщина; она кричала «Помогите!», а

⁸⁶⁶ Ук. соч., с. 175-198.

⁸⁶⁷ Ук. соч., с. 136.

⁸⁶⁸ Кутзее Дж.М. Железный век (пер. М.П.Соболева). СПб.: Амфора, 2005, с. 63.

дети смеялись и подливали в огонь бензин»⁸⁶⁹. В романе присутствует герой, мальчик приблизительно пятнадцати лет, который наиболее ярко олицетворяет для автора ребенка «железного века» — века беспощадной жестокости: «Один из тех мальчиков, у которых слишком рано грубеет голос, которые к двенадцати годам оставляют детство позади и становятся жестокими, всезнающими. Упрощенные люди; упрощенные во всех отношениях: быстрее, проворнее, выносливее, чем настоящие; лишённые чувства юмора, беззастенчивые, невинные». Их упрощенность и ограниченность героиня видит в том, что они хотят просто действовать ради освобождения своей нации, отбросив рассуждения: «Он сделал нетерпеливое движение: разговоры, разговоры! Разговоры, придавившие целые поколения его предков. Ложь, обещания, уговоры, угрозы — его деды и прадеды сгибались под их тяжестью. Но он — нет. Он отбросил все разговоры. Будь они прокляты!» «Зверолюди», «варвары» Прилепина, желающие опираться только на «инстинкты» и «моторику»⁸⁷⁰ выросли в немалой степени из подобных образов прозы Кутзее. «Дети учат друг друга никогда не улыбаться, не плакать, не потрясать, словно молотом, поднятыми кулаками», то есть, делать свое дело без эмоций. В романе Кутзее поколение отцов признает превосходство детей над собой, нарушая, таким образом, естественный закон. Героиню романа, представляющую поколение стариков, ужасает такое поведение детей, она винит родителей, которые не внушили детям уважение к старшим, современность она называет «время ублюдков, время урод». Она вопрошает: «Какие родители выйдут из тех, кому внушили, что время родителей кончилось? Куда мы денем родителей после того, как уничтожим саму идею родителей?». Роман Прилепина «Черная обезьяна» продолжает эту тему, показывая отца, который непреодолимо далек от своих детей, слабые попытки сближения приводят к обратному результату, и в финале герой оказывается выброшенным из истории, одиноким человеком.

Тема «варварства» как силы, не вписанной в нормальное существование современного мира и поэтому способной его разрушить, в романе «Черная обезьяна» поддерживается также рефреном, который произносит сначала мать

⁸⁶⁹ Ук. соч., с. 81.

⁸⁷⁰ Прилепин Захар. Санька: роман. М.: ООО «Издательство Ад Маргинем», 2006, с. 195.

мальчика в городе, который захватывают «малые люди», потом мать ребенка, которого повстанцы забрали к себе в отряд из истории, рассказанной Милаевым: «Хоть бы кто-нибудь пришел и убил нас всех»⁸⁷¹, потом герой в своем бреду слышит похожие слова от своей жены: «Кто-нибудь пришел да и убил бы нас всех»⁸⁷². Жестокие недоростки таким образом приобретают статус очищающей силы, орудия судьбы мира.

Упоминание пигмеев, которые захватывают город, встречается также в романе Эдуарда Лимонова «Дневник неудачника»: «Потрясающе! — город Мучачу захватили пигмеи! Четыре фута ростом — лаконично сообщает радио. Я очень обрадовался. Приятно, когда город Мучачу захватывают пигмеи. Догадались ли они изнасиловать там всех больших женщин, а город поджечь?»⁸⁷³ В этих словах выражено то же желание, что и в словах «Хоть бы кто-нибудь пришел и убил всех нас!», — желание того, чтобы ненавистный обычный ход вещей был разрушен любой ценой.

Некий чиновник из президентской администрации Шаров, который руководит работой по изучению сумасшедших детей, говорит герою, что делает это для того, чтобы написать книгу, «помножить Достоевское на нейрогенетику»⁸⁷⁴, а герой, измученный своими жизненными неурядицами, кричит на него: «Лучше б ты выращивал натуральных уродов на своих скотобойнях для уничтожения еще больших уродов! Создал бы из них орду. Понимаешь, нет? Собрали бы орду, научили бы ее <...> идти, как саранча, по земле и жрать всё, что naroslo»⁸⁷⁵. Милаев, рассказывая герою свои мысли по поводу целей изучения детей, говорит, что Шаров таким образом исполняет некую ведомую только ему Божественную волю: «Он знает, что делает, и делает это потому, что ему — сказано»⁸⁷⁶. Эта воля, говорит Милаев, заключается в том, чтобы уничтожить человечество: «Господь не может сам погубить человека — ведь это самое любимое дитя его. И Господь не вправе поручить погрязшему в грехах человеку самому же истребить человек.

⁸⁷¹ Прилепин З. Черная обезьяна: роман. М.: АСТ. Астрель, 2011, с. 121, 179.

⁸⁷² Ук. соч., с. 280.

⁸⁷³ Лимонов Э. Дневник неудачника. СПб: Амфора, 2007, с. 58.

⁸⁷⁴ Ук. соч., с. 264.

⁸⁷⁵ Ук. соч., с. 264.

⁸⁷⁶ Ук. соч., с. 225.

Могут только они — безвинные, не вкусившие плода и напрочь лишённые жалости»⁸⁷⁷. В образе Шарова в романе «Чёрная обезьяна» появляется человек, преодолевший человечность: «Шаров ведь сам <...> лишен жалости совершенно... В таком, знаешь, ветхозаветном смысле. Лишен!»⁸⁷⁸, — говорит Милаев.

Похожая характеристика в романе «Санькя» даётся Костенко, лидеру партии «Союз созидателей» (прообразом которого послужил Эдуард Лимонов). В его философских книгах, пишет Прилепин, «так мало осталось от ребенка... Там вовсе не было доброты. В них порой сквозило уже нечто неземное, словно Костенко навсегда разочаровался в *человечине*, и разочаровался поделом. Он умел доказывать свои разочарования»⁸⁷⁹ (курсив мой — А.С.) Генезис этих двух образов — Шарова в «Чёрной обезьяне» и Костенко в «Саньке» — исходит из представления Прилепина о личности писателя Леонида Леонова. Одна из глав посвященной ему книги называется «До странности лишённый доброты...», а говоря об отношении между Леоновым и Пастернаком, Прилепин замечает, что Пастернак «боялся его [Леонова, —А.С.] не бесчеловечности, а вне-человечности, обращённости в какие-то другие сферы, тёмные и мучительные»⁸⁸⁰. И про то, что Леонов был лишен жалости в общечеловеческом смысле, Прилепин также упоминает в своей книге о писателе: «Наверное, чувство жалости у Леонова стало к тому времени каким-то иным по составу, чем у большинства людей. С тем же успехом можно спросить: а умеет ли жалеть валун или древесное кольцо...»⁸⁸¹ Мысль о разочаровании Бога в эксперименте по созданию людей, о его намерении уничтожить людей за то, что не оправдали Его доверия, заимствована Прилепиным из романа Леонова «Пирамида». В романе «Санькя» эта мысль передана через пророчества деревенского деда: «Не горит там ничего пока, в городе? Скоро загорится»⁸⁸²; «И говорю вам: скоро побежите все, как поймете, что от вас устали. Но бежать будет некуда: все умерли, кто мог приютить. В сердцах ваших все умерли, и приюта не

⁸⁷⁷ Ук. соч., с. 225.

⁸⁷⁸ Ук. соч., с. 225.

⁸⁷⁹ Прилепин Захар. Санькя: роман. М.: ООО «Издательство Ад Маргинем», 2006, с. 154-155.

⁸⁸⁰ Прилепин З. Понедельник эпохи: Леонид Леонов. М.: Астрель, 2012, с. 373.

⁸⁸¹ Ук. соч., с. 544.

⁸⁸² Прилепин Захар. Санькя: роман. М.: ООО «Издательство Ад Маргинем», 2006, с. 319.

будет никому...<...> Нету выхода вам больше, так»⁸⁸³. Дед объясняет свои предсказания тем, что Бог устал терпеть человечество: «Бывалочь, когда в деревне согрешит кто, Бог долго думал, годы и годы, наказать аль нет. А то и на деток грешника откладывал наказание. До самой смерти грешника ждал, что тот исправится. Вот как было: пока вера была человечесьей породе. Теперь сразу себя выказыват Господь <...> Господь нетерпеливый стал: знать, устал от нас. Раз знак подаст, поставит вешку, два, на третий раз оглоблей по хребту, напололам ломает... Приметили это, милки?»⁸⁸⁴

В романе «Патологии» Егору Ташевскому приснился сон: «Приснились слова. Кажется, такие: Бог держит землю, как измученный жаждой ребёнок чашку с молоком — с нежностью, с трепетом, — но может и уронить...»⁸⁸⁵ Как мы установили, это прямое заимствование из юношеской поэмы Леонова «Земля», в которой Черный ангел ударяет «Бога по деснице. А в деснице была Земля!»⁸⁸⁶, и, пересказывает Леонова Прилепин, «Бог выронил Землю, и «великий черный Сатана» украл ее» и начал уговаривать Землю умереть вместе с ним, а Бог при этом «издевается улыбкою Божьей»⁸⁸⁷. Поэма Леонова заканчивается фразой «Это был первый заговор»⁸⁸⁸. Леонова тема «кражи Земли и потерянности человечества»⁸⁸⁹, считает Прилепин, мучает всю последующую жизнь, и Прилепин в своем творчестве продолжает задаваться этим мучительным вопросом.

Из образа проклятого сына, как это ни парадоксально, вытекает, что Родина становится силой, противостоящей Богу. Бог из доброго и терпеливого превращается в карающего, то есть разрушителя, а подлинные сыновья Родины, отдавая (точнее, скармливая: «Россия питается душами своих сыновей»⁸⁹⁰) России свои души, противостоят разрушению силами созидания. Про Сашу Тишина и всех его товарищей можно сказать те же слова, которые Милаев произнес в отношении Шарова: «Едва ли, думая о Боге, он чувствует себя так же, как все мы, — слепцами,

⁸⁸³ Ук. соч., с. 320-321.

⁸⁸⁴ Ук. соч., с. 319.

⁸⁸⁵ Прилепин Захар. Патологии: роман. М.: Андреевский флаг, 2005, с. 266.

⁸⁸⁶ Цит. по Прилепин З. Понедельник эпохи: Леонид Леонов. М.: Астрель, 2012, с. 58.

⁸⁸⁷ Прилепин З. Понедельник эпохи: Леонид Леонов. М.: Астрель, 2012, с. 58.

⁸⁸⁸ Цит. по Прилепин З. Понедельник эпохи: Леонид Леонов. М.: Астрель, 2012, с. 58.

⁸⁸⁹ Ук. соч., с. 59.

⁸⁹⁰ Прилепин Захар. Санька: роман. М.: ООО «Издательство Ад Маргинем», 2006, с. 363.

отыскивающими на ощупь грудь, грешниками, и не надеющимися на спасение»⁸⁹¹. Шаров просто слышит волю Бога, считает Милаев, в силу своей «звериной интуиции»⁸⁹².

В романах Прилепина человек с «вне-человеческими» свойствами личности приобретает власть над людьми. Шаров создает армию детей, лишенных человеческого, Костенко же руководит парнями и девушками, состоящими в радикальной партии, которые сравниваются с общественно-опасными детьми и с варварами: «В бункере [штабе партии «Союз Созидающих», — А.С.] всегда было шумно и весело. Он был схож с интернатом для общественно-опасных детей, мастерской безумного художника и военным штабом варваров, решившихся пойти войной неведомо куда»⁸⁹³. Таким образом, поиск героями своего предназначения соединяется с путем к преодолению своей человечности.

Стоит отметить, что идея тождественности человеческого и звериного микрокосма является одной из магистральных линий творчества Захара Прилепина⁸⁹⁴. В романе «Патологии» в описании ощущений героя, прибывшего в Чечню, встречается фраза: «Поездка воспринимается через смену запахов — наверное, в человеке просыпается затаённое звериное...»⁸⁹⁵ Для главного героя романа «Патологии» спецназовца Егора Ташевского, принимающего участие в Чеченской кампании, доминирующим ощущением становится животный ужас, «тварный страх смерти»⁸⁹⁶. Психологическим выражением этого страха становится повышенное внимание героя к человеческому телу, его составляющим и механизмам функционирования, в особенности к своему собственному и телам близких Егору людей. Тело ребенка, усыновленного Ташевским после возвращения с войны, на фоне перманентного страха потери воспринимается как «цыплячье»⁸⁹⁷.

В патологической ситуации нарушается целостность восприятия героями

⁸⁹¹ Прилепин З. Черная обезьяна: роман. М.: АСТ. Астрель, 2011, с. 223,

⁸⁹² Ук. соч.

⁸⁹³ Прилепин Захар. Санька: роман. М.: ООО «Издательство Ад Маргинем», 2006, с. 147.

⁸⁹⁴ Подробнее об этом см. статью автора данного диссертационного исследования «Идея тождественности человеческого и звериного микрокосма в прозе Захара Прилепина» (Серова А.А. Идея тождественности человеческого и звериного микрокосма в прозе Захара Прилепина // Вестник Нижегородского государственного университета им. Н.И. Лобачевского. № 4 (1). 2013. С. 353-358).

⁸⁹⁵ Прилепин Захар. Патологии: роман. М.: Андреевский флаг, 2005, с. 20.

⁸⁹⁶ Словосочетание принадлежит критику С. Корчагиной.

⁸⁹⁷ Прилепин Захар. Патологии: роман. М.: Андреевский флаг, 2005, с. 7.

человеческого тела, которое предстает как бы разобранным на составные части: «Никак не вижу мёртвого целиком, ухо вижу его, забитое грязью, пальцы с вздыбившимися ногтями, драный рукав, волосы дыбом, ширинку расстёгнутую, одного сапога нет, белые пальцы ноги с катышками грязи между. <...> Где рука-то твоя вторая... <...> Забываю найти, высмотреть его левую руку, смотрю на следующий труп»⁸⁹⁸. Тело теряет человеческий облик, уподобляясь телу животного или неодушевлённому предмету: «Ночью мне приснился Плохищ, который, как картошину, чистил голову мёртвого чеченца. Аккуратно снимал ножом кожу, под которой открывался белый череп»⁸⁹⁹; а вот описание ещё одного убитого человека: «Рот раскрыт и лошадиные жадные зубы⁹⁰⁰ оскалены животной, будто мёртвый просит кусочек сахара, готов взять его губами. Глаза его словно покрыты слоем жира, подобного тому, что остаётся на невымытой и оставленной на ночь сковородке»⁹⁰¹. Но и тело живого человека, которого смерть может настичь в любой момент, приходится как бы собирать по частям: «Моё тело, славное моё тело...» — я пытаюсь почувствовать свои руки, и сначала чувствую автомат, его холод, а потом, кажется, ещё более холодные свои пальцы; ещё я хочу почувствовать свою кожу, свои соски, и, потершись о тельник, узнаю их, болезненные, сморщенные, как у старика»⁹⁰²; «Я смотрю на пацанов. Многие сидят, чуть прикрыв глаза, будто смотрят внутрь себя, перебирая, как на базаре, органы — так, печёнка... нет, печёнка не болит; селезёнка... и селезёнка работает; желчный пузырь... в порядке; сердечко... сердечко что-то пошаливает... да и в желудке беспокойно... Но, в общем, здоровья хоть отбавляй, будь оно неладно»⁹⁰³. «Я даже боюсь открыть рот, ощерить зубы, потому что на лице моём, кажется, сразу проступят костяные щеки и околелый подбородок того парня»⁹⁰⁴. В романе «Чёрная обезьяна», услышав вопрос от девушки в метро «А ты кто?», герой размышляет: «С чего начать: глаза, уши, печень, сердце. У всего своя биография, свои

⁸⁹⁸ Ук. соч., с. 111.

⁸⁹⁹ Ук. соч., с. 71.

⁹⁰⁰ Такая деталь, как «лошадиные зубы» у мертвого человека, заставляют вспомнить образ мёртвой разлагающейся лошади в стихотворении Бодлера «Падалъ».

⁹⁰¹ Ук. соч., с. 111-112.

⁹⁰² Ук. соч., с. 165.

⁹⁰³ Ук. соч., с. 149.

⁹⁰⁴ Ук. соч., с. 153.

воспоминания, свое будущее, до определенного момента разное. С какого места приступим, у меня ещё много мест»⁹⁰⁵.

При описании внутренних органов появляется мотив человеческого тела как мяса: «...кувыркаясь в автобусе, я прокусил щеку и кусок мякоти переваливался у меня во рту, где, как полоумный атлант, упирался в нёбо мой живой и розовый язык, будто пытающийся меня поднять усилием своей единственной мышцы»⁹⁰⁶; «Внутренности уже высосаны, пустое нутро ноет, где-то на дне живота, как холодец, подрагивает недоеденный пауком, отвалившийся откуда-то ломоть мяса»⁹⁰⁷.

Вышеприведённые образы необходимо воспринимать на фоне классической литературной традиции. Среди отечественной военной прозы достаточно вспомнить «пушечное мясо» в «Войне и мире» Л. Н. Толстого, «говядинку» в «Тихом Доне» М. Шолохова, «молодятину» в «Барсуках» Л. Леонова («Брали тогда и брили молоденьких, везли в самые железные места, где и земля-то сама как воск таяла и гнила стыдом. Тужились стороны, тужилось и Зарядье, посылая молодятину в пороховой чад»). В этом же смысле (в значении человеческого тела) в ряде произведений Л. Леонов употребляет слово «человечинка», как, например, в повести «Записи Ковякина», или слово «человечина» в романе «Вор», в письме «Неизвестному американскому другу» («Все гуще пахнет горелой человечиною в мире»), в романе «Пирамида» и т.д.

Необходимо отметить, что в раскрытии мотива человеческого тела как мяса, а точнее, мотива расчленения человеческого тела, Прилепин вслед за классиками употребляет сравнение людей со скотиной, которую ведут на убой (даже фраза: «Нас везут на убой» встречается в романе «Патологии», когда спецназовцы едут на опасное задание⁹⁰⁸), но при этом идёт дальше. Как и Л. Леонов, у которого в понятии «человечина» всегда, в дополнение к значению «человеческое мясо», содержится онтологический подтекст, Прилепин привносит в свои физиологические описания трагедийный подтекст богооставленности человечества.

⁹⁰⁵ Прилепин З. Черная обезьяна: роман. М.: АСТ. Астрель, 2011, с. 40.

⁹⁰⁶ Прилепин Захар. Патологии: роман. М.: Андреевский флаг, 2005, с. 10.

⁹⁰⁷ Ук. соч., с. 165.

⁹⁰⁸ Ук. соч., с. 159.

Через нарушение целостности восприятия человеческого тела и сравнение его с мясом достигается изображение окружающей капиталистической действительности как атмосферы всеобщего распада и разложения. На всех уровнях бытия отвергая эту реальность, Прилепин испытывает творческую потребность вписать современного человека, говоря словами Леонова из «Пирамиды», приводимыми Прилепиным в книге «Игра его была огромна», в «радикально расширяющееся прошлое»: как в историю прежних эпох, так и в «дочеловеческую» жизнь вселенной.

В качестве одного из приёмов решения данной художественной задачи в романе «Патологии» Прилепин использует развернутую метафору многоступенчатого биологического регресса — вынужденного (патологическими обстоятельствами) возвращения «венца творения» к состоянию первой ступени развития жизни на земле. В главе «Послесловие» читаем: «Даже не знаю, чем я шевелил, дёргал, дрыгал на этот раз, какой конечностью — хвостом ли, плавниками, крыльями...»⁹⁰⁹. Здесь процесс метаморфозы начат, но не завершён: в XII главе, когда Егор тонет в овраге, процесс начинается вновь: «...прыгаю, отталкиваясь ногами, приземляясь на руки, как убогое млекопитающее, решившее стать рыбой... дождь бьёт в лицо — в глухое, слепое, обрастающее жабрами и теряющее веки лицо...»⁹¹⁰; «Плыву, толкаю по-лягушачьи себя ногами»⁹¹¹. А через несколько абзацев видим: «Я не в состоянии расстегнуть ширинку, чтобы помочиться, рука всё-таки стала клешней, я орыбился, стал рыбой с пустыми, белыми глазами, с белым животом, как хотел того...»⁹¹². На наших глазах произошло воображаемое возвращение от высшей ступени эволюции к первоосновам жизни на земле: человек → зверь → млекопитающее → пресмыкающееся (лягушка) → рыба.

Образы человека-рыбы, человека-птицы, человека-ящера и т.д. не только отсылают нас к атавистическим образам мифологии и гротеску эпохи Возрождения, но и заставляют вспомнить галерею мутантов, созданных современной массовой культурой, в первую очередь кинематографом («Чужой»,

⁹⁰⁹ Ук. соч., с. 12.

⁹¹⁰ Ук. соч., с. 298.

⁹¹¹ Ук. соч., с. 299.

⁹¹² Ук. соч., с. 303.

«Муха», «Человек-паук» и другие подобные фильмы). В приведённых фрагментах, как и в остальном творчестве Прилепина, нет гротеска, так как фантазии героев не получают материального воплощения. Однако если иметь в виду тиражируемый масскультом сюжет появления нежданного пришельца из некоего внечеловеческого мира, которое выявляет иллюзорность и непрочность благополучия миропорядка, базирующегося на достижениях цивилизации, то можно говорить об аллюзии на этот популярный сюжет в романе «Патологии».

Решению данной художественной задачи, среди прочего, служит приписывание человеческих чувств и переживаний собакам (в романе «Патологии» — самцу и самочке колли в вольере, псу Филе, наконец, Дези, любимой собаке из детства Егора Ташевского) и сближение людей и животных через страдание и страх смерти: «Вся тварь совокупно стенает и мучится донныне», — выплыла в моей голове большая, как облако, фраза⁹¹³, — мысленно произносит герой в финале романа «Патологии». Главного персонажа романа «Чёрная обезьяна» по кругам его внутреннего ада гонит тот же «тварный» ужас небытия: герой не может задерживаться на одном месте, подобно жутко издыхающей собаке из романа «Патологии», которая «испуганно вскакивает, будто чувствует, что легла на то самое место, где должна встретить смерть»⁹¹⁴. В ситуациях непосредственной опасности для жизни «звериное», просыпаясь в человеке, помогает ему выжить, опираясь на инстинкты. Когда спасти свою жизнь можно только через последовательность быстрых и чётких действий, нельзя опираться на человеческий разум. «Если б я мог, я б закричал. Если б задумался на секунду — сошел бы с ума»⁹¹⁵, — констатирует Егор в главе «Послесловие» романа «Патологии», представляя, как пытается спасти себя и ребёнка из упавшего в реку автобуса. «Не думай», — «попросил себя» Сержант из рассказа с одноименным названием, когда необходимо выбраться вместе со своими бойцами из-под чеченских пуль⁹¹⁶.

«Преимущество» зверя над человеком в художественном мире Прилепина

⁹¹³ Ук. соч., с. 315.

⁹¹⁴ Ук. соч., с. 20.

⁹¹⁵ Ук. соч., с. 10.

⁹¹⁶ Прилепин З. Сержант // Грех: роман в рассказах. М.: Вагриус, 2007, с. 251.

заключается в том, что «звери не умеют сомневаться»⁹¹⁷, а также не способны прощать. В романе «Патологии» собака Дези никогда не простила Егора за то, что однажды он кидал в нее камни (и здесь можно увидеть аллюзию на образ Марии Магдалены, которая, напротив, простила всех). Саша Тишин гордится, что никогда никого не простил: «иногда вспоминал: может, забыл он хоть одну обиду, простил кого напрасно. Нет, не было такого. Всегда, через не хочу — хамил, бил в лицо, кидался, ошестинившись»⁹¹⁸.

Эпизод избиения Саши становится определенной инициацией, посвящением в Воины: «Деда было жаль... Но Саша уже как-то свыкся с мыслью, что дед уходит, что вот-вот оборвется. И поэтому не саднило невыносимо, как после отца. «Или, может быть, что-то изуродовали во мне? — думал Саша. — Где-то внутри сбили жилку жалости, оборвали ее... А?»⁹¹⁹ «И голова пустой стала, лишенной эха. Никто не откликнулся внутри нее, ни на одно слово, и воспоминания теплые и детские ушли»⁹²⁰. Последствия пыток заставляют вспомнить роман Оруэлла «1984», в котором главной задачей «полиции мыслей» было заставить человека предать самое дорогое, после чего он уже никогда не мог быть прежним (герой Оруэлла мысленно предает любимую девушку под угрозой самой страшной для него пытки). Целью издевательств над Сашей было заставить его выдать Матвея, лидера организации, и Яну, девушку, которую Саша любил. Добиться этого милиционеры от него не смогли, но мысленно он предал Яну. Во внутреннем диалоге Саши голоса говорят: «Она родная? Жена тебе? Ты ведь предал ее, когда было больно... Проклял даже?» — «Отстань, не хочу говорить. Не хочу. Не предал. Не проклял. Просто было очень больно»⁹²¹. Предательство заключалось в том, что он поверил, что Яна нарочно сдала его милиции, когда дала ему мобильник, который прослушивался, и позвонила по нему, упомянув акцию в Риге. Но в итоге Саша не превратился в ничтожество, как герой Оруэлла, а, напротив, преодолел все человеческие чувства, которые раньше мешали ему действовать («сбили жилку жалости»⁹²²).

⁹¹⁷ Прилепин З. Патологии: роман. М.: Андреевский флаг, 2005, с. 45-46.

⁹¹⁸ Прилепин З. Санька: роман. М.: Ад Маргинем, 2006, с. 256.

⁹¹⁹ Ук. соч., с. 200.

⁹²⁰ Ук. соч., с. 218.

⁹²¹ Ук. соч., с. 201.

⁹²² Ук. соч., с. 200.

Валерия Пустовая пишет: «Персонажи-Воины никогда не являются главными, сквозными героями Прилепина — они присутствуют в его прозе эпизодически, как образцовые модели, рядом с которыми главный герой ощущает неполноценность своей обыкновенной, не воинской человечности»⁹²³. В произведениях Прилепина довольно часто встречаются «звероподобные» герои, крайне жестокие, не знающие нежности и сострадания, которые остаются такими всегда, в любой жизненной ситуации, а не только на грани жизни и смерти. Жестокость и бесстрашие — доминантные черты их личности. В «Патологиях» таким героем является, например, Андрюха по прозвищу Конь, который отказался покидать здание, захваченное боевиками, предпочитая погибнуть, убив еще хотя бы кого-нибудь из врагов, Кизя, который стреляет в голову чеченцу одиночными сорок семь раз. В романе «Санькя» в образе «зверочеловека» выступает политический экстремист Олег, не способный сострадать живому существу, и, отчасти, Негатив, не знающий страха (отчасти, потому что Негатив очень любит своего брата, выращивает цветы, трогательно заботится о товарищах, а отсутствие жалости направляет в основном на одного себя). В рассказе «Убийца и его маленький друг» из книги «Ботинки, полные горячей водкой» главный герой Примат жаждет чужой смерти и совсем не боится своей. В рассказе «Сержант» такими героями выступают Кряж и Вялый, в романе «Черная обезьяна» — сержант Филипченко и т.д. В портретах этих персонажей отсутствует осуждение или авторская неприязнь, присутствует скорее, спокойная симпатия, порой переходящая в любование. И читателю передаётся обаяние силы этих персонажей, рядом с которыми особенно жалкими выглядят безмянный стажёр сержанта Филипченко или два друга Новиков и Леша из рассказа «Допрос».

Такие «человекозвери» органично смотрятся только в патологической ситуации нескончаемой жестокости, но оказываются ущербными в нормальной человеческой жизни. Примечателен отрывок из разговора персонажа по кличке Кряж — «идеального воина», по терминологии В. Пустовой — с Сержантом:

«— Кряж, я забыл, у тебя дети есть? — спросил Сержант. Он вдруг не без

⁹²³ Пустовая В. Матрица бунта // Континент. 2009. № 140 [Электронный ресурс] — URL: <http://magazines.russ.ru/continent/2009/140/пу23.html> (дата обращения 25.10.2012).

ужаса представил, как Кряж будут играть со своими чадами.

Кряж пожал плечами:

— Откуда, — странно ответил он»⁹²⁴.

Саша Тишин изначально не был «зверочеловеком», но стремился к этому, понимая, что в таких людях нуждается родина, и в итоге стал им после избиения. Мы помним, что в художественном мире Прилепина отсутствие жалости является признаком причастности человека к неким надчеловеческим сферам. Подобное перерождение — необходимое условие «правильного» действия в патологической ситуации: как на войне, так и в борьбе за революцию. Но если Егору Ташевскому не удалось преодолеть в себе человечность (да он и не стремился к этому), то Саше Тишину в конце романа, в сцене бунта, это удалось до конца: «Саша ни о чем не думал, ничего не страшился, был стерилен и прозрачен, как шприц»⁹²⁵.

В связи с идеями Сергея Шаргунова о «выклипании бытия» и «заново открытых словах», необходимо рассмотреть значимый для Прилепина концепт «первобытный». Это слово упоминается в рассказе «Сержант», в котором подробно раскрывается проблема тождества человеческого и звериного в образе главного героя. В ситуации грани жизни и смерти герой понимает, что опора на разум и человеческие чувства погубит его. «Думаешь всё-таки о матери», — поймал себя Сержант. «Не думаю, не думаю, не помню никого, самых близких и родных не помню...»; «Хочу не помнить, хочу не страдать, хочу есть камни, крутить в жгуты глупые нервы, и чтоб не снилось ничего. Чтобы снились камни, звери, первобытное...» «До Христа — то, что было до Христа: вот что нужно. Когда не было жалости и страха. И любви не было. И не было унижения...»⁹²⁶ А потом герой видит в своем секундном сне лицо Сталина, который олицетворяет для него «первобытное», не знающее жалости и страха, которое и помогает Сержанту на время стать «идеальным» солдатом.

Это же слово употребляется в рассказе «Грех» для описания ощущений юного героя при виде вскрытого нутра зарезанной на мясо свиньи: «Все это живое,

⁹²⁴ Прилепин З. Сержант // Грех: роман в рассказах. М.: Вагриус, 2007, с. 233.

⁹²⁵ Прилепин З. Санька: роман. М.: Ад Маргинем, 2006, с. 347.

⁹²⁶ Прилепин З. Сержант // Грех: роман в рассказах. М.: Вагриус, 2007, с. 247.

пресыщенное жизнью *в самом настоящем, первобытном* ее виде и вовсе лишенное души, — все это с яркими, цветными, ароматными внутренностями, с раскрытыми настезь ногами, с бессмысленно задранной вверх головой и чистым запахом свежей крови не давало, мешало находиться на месте, влекло, развлекало, клокотало внутри»⁹²⁷. Слову «первобытный» в этом отрывке в качестве синонима дается слово «настоящий», и при этом подчеркивается отсутствие души, которая есть только у человека и наличие которой и является дифференцирующей чертой между человеком и зверем (или камнем), носит в себе жалость, сомнения, мучения выбора и веру.

Слово «первобытное» употребляется и в романе «Санькя» при характеристике стихов Костенко: «И Саша вдруг вспомнил, как был удивлен, когда <...> вдруг наткнулся в библиотеке на стихи Костенко, детские, абсурдистские <...>. В них присутствовало просто нереальное, первобытное видение мира — словно годовалый ребенок, познающий мир, научился говорить и осмыслять всё то, что видит он впервые, — осмыслять самочинно, и озвучивать познанное без подсказок. И мир в стихах Костенко получился на удивление правильным, первобытным — таким, каким он и должен быть, вернее, *таким, какой он есть*, — просто нам преподали, преподнесли, объяснили этот мир неверно. И с тех пор мы смотрим на многие вещи, не понимая ни смысла их, ни предназначения...»⁹²⁸. Снова характеристика «первобытный» стоит рядом с характеристикой «настоящий» — «такой, какой он есть». Как и в высказываниях Шаргунова о «юных словах», обращает на себя внимание сходство формулировок с теоретическими установками формальной школы, а именно, с приемом остранения, который также предполагает видение предмета как будто в первый раз, с теорией «адамизма» (акмеизма) и с хайдеггеровской (в большей степени, чем у Шаргунова) «непотаенностью бытия». В романе «Санькя» Прилепин стремится четко проговорить априорные истины: «С тех пор как повзрослел, к армейскому возрасту — всё стало очевидным. Неразрешимых вопросов больше не возникало. Бог есть. Без отца плохо. Мать добра и дорога. Родина одна. «Волга впадает в Каспийское море...» — пошутил

⁹²⁷ Прилепин З. Грех // Грех: роман в рассказах. М.: Вагриус, 2007, с. 65.

⁹²⁸ Прилепин З. Санькя: роман. М.: Ад Маргинем, 2006, с. 154.

Саша, и не усмехнулся внутренне. Да, впадает»⁹²⁹.

И, что ещё важно, «первобытное» восприятие мира в приведённой цитате объявляется свойственным ребёнку в том возрасте, в котором он ещё не успел усвоить общепринятых стереотипов. Развитие этой мысли заключено также в эпизоде, когда Саша с Яной видят на улице маленьких детей и называют их «зверьками»:

«Смотри, какой зверёк, — сказал Саша о малыше лет полутора, топающим с мамой, держа в малой лапке её палец. — Совершенно ещё бессмысленный, изъясняющийся по большей части звуками малыш.

— Нет, это — зверок! — сказала Яна, улыбаясь, с ударением на «о», — а зверёк — это когда лет пять-шесть, острые зубки, быстрый взгляд, чумазый и уже умеет хитрить и даже немножко подличать.

— Да-да, — согласился Саша, — а это зверок. Зверочек, лапа»⁹³⁰.

«Весь Прилепин — это тяга к дочеловеческому, дорефлективному, телесному, безусловному. Отсюда образная система всех его книг — что Сталин, что грудки на диванчике»⁹³¹, — пишет в этой связи Андрей Степанов. И «зверюга», и «зверёк» в произведениях Прилепина — это существо, пребывающее в состоянии «первобытного» мировосприятия.

В романе «Санькя» с первой главы задаётся мотив разрушения: ребята из партии «Союз Созидающих» ломают сначала ограду вокруг коммунистического митинга, затем начинают разрушать игральные автоматы, разбивать витрины кафе и магазинов, ломать манекены, переворачивать машины и т.д. Интересно, какой вывод делает Саша из данного поступка: «Город оказался слабым, игрушечным — и ломать его было также бессмысленно, как ломать игрушку — внутри ничего не было — только пластмассовая пустота»⁹³². Мотив внутренней пустоты и бесполезности города появится и в последней главе, когда ребята, вооруженные, уже чувствуют себя его хозяевами: «Но внутри было ощущение, будто к празднику

⁹²⁹ Ук. соч., с. 114.

⁹³⁰ Ук. соч., с. 120.

⁹³¹ Степанов А. О радикальном реализме // Прочтение. 13.11.2007 [Электронный ресурс] — URL: <http://prochtenie.ru/texts/23550> (дата обращения 12.06.2014).

⁹³² Прилепин З. Санькя: роман. М.: Ад Маргинем, 2006, с. 29.

подарили большой короб, — а внутри короба ломанный картон, старый ботинок, объедки, остановившиеся часы, рамка из-под чего-то, ржавый гвоздь»⁹³³. Данную метафору поясняют слова Олега, сказанные уже во время последней акции:

— А ты думал, это всё всерьёз? — спросил Олег.

— Что всерьёз? — обернулся Веня.

— Это... их... государство, — с необыкновенным презрением произнёс Олег⁹³⁴.

В этом эпизоде — разгадка противоречия между названием партии «Союз созидателей» и действиями ее членов, направленными на разрушение. Мировоззрение «союзников» основано на свободе от всевозможных комплексов и идеологических штампов. «Мне не нужна ни эстетическая, ни моральная основа для того, чтобы любить свою мать или помнить отца. А партия тоже не нуждается в идеях, она нуждается в своей родине»⁹³⁵, — говорит Саша. Поэтому, чтобы что-то создать, нужно разрушить всё пустое и наносное. Этим же объясняется разгром «Макдональдса» и погром в гипермаркете — уничтожение «ненастоящих» ценностей буржуазного мира. В результате Прилепин подводит читателя к мысли о том, что, кроме идеологии Саши и его друзей, в России не осталось ничего истинного, что «всё остальное потеряло значимость»⁹³⁶.

Некоторые критики отмечали, что герои романа «Санька» не мыслятся в статике, а только в непрерывной динамике, в действии⁹³⁷. Щербинина в статье «Куда едут Фима и Саша» идет дальше и утверждает, что именно через действие герои познают мир: «Акт ограбления — та же самая коммуникативная стратегия: понять значение через материальное действие, буквально (физически) присвоить смысл»⁹³⁸. Та же идея — в словах «союзника» Леши Рогова: «Мы режем друг друга, потому что одни в России понимают правду так, а вторые — иначе. Это и резня, и

⁹³³ Ук. соч., с. 356.

⁹³⁴ Ук. соч., с. 356.

⁹³⁵ Ук. соч., с. 71.

⁹³⁶ Ук. соч., с. 114.

⁹³⁷ См., к примеру, Яранцев В. Тернии греха // Сибирские огни. 2008. №11 [Электронный ресурс] — URL: <http://magazines.russ.ru/sib/2008/11/iar15.html> (дата обращения 12.06.2014).

⁹³⁸ Щербинина Ю. Куда едут Фима и Саша? // Континент. 2009. № 140 [Электронный ресурс] — URL: <http://magazines.russ.ru/continent/2009/140/pu.html> (дата обращения 25.10.2012).

постижение»⁹³⁹.

В этом отчетливо проглядывается экзистенциальная идея о недоверии слову и доверии исключительно поступку. Эта же особенность становится причиной визуальности и «кинематографичности» прозы Прилепина. Подтверждение тому, что Саша Тишин знает «истину» «до слова», можно найти в одном из его внутренних диалогов: «Еще думал о том, что сказал Леве о родстве, и спрашивал себя: «А есть ли у тебя самого это самое родство?... Помнишь, как ты сбежал из своей деревни... Есть родство, ты?» — «Есть. Есть. Только я не знаю слов, чтобы это доказать»⁹⁴⁰.

В романе «Черная обезьяна» прямым текстом сказано об утрате словом его божественного созидательного смысла: «с восхитительной очевидностью мне, еле смышленому ребенку, стало ясно, что слова бессмысленны, они вместе со всеми своими надуманными значениями рассыпаются при первом прикосновении — оттого, что и эти значенья, и сами слова мы придумали сами, и нелепость этой выдумки очевидна»⁹⁴¹. В отличие от героев романа «Санькя», герой романа «Черная обезьяна» оторван от почвы, поэтому за разрушенными словами он не видит никаких смыслов, вместо априорной основы, которая открывается Саше Тишину, этот герой находит лишь черную пропасть и проваливается в нее.

Валерия Пустовая отметила эту черту творчества Прилепина: «Почва во внеисторическом, философском смысле — синоним данности. Все, что человек не выбирает свободно в результате осознания себя как себя, а вбирает безлично, осваивая без труда»⁹⁴². По ее наблюдениям над текстом, герой Прилепина оказывается в ситуации потери почвы, перед лицом пустоты, но «не готов отнестись к образовавшейся пустоте как к факту», «для него смысловой провал коллективного бытия — вызов, задача по преодолению, заново-наполнению смыслом»⁹⁴³. Повторим, что эта мысль справедлива для Саши Тишина и его товарищей, которые этот смысл носят в себе, а герой романа «Черная обезьяна»

⁹³⁹ Прилепин З. Санькя: роман. М.: Ад Маргинем, 2006, с. 78.

⁹⁴⁰ Ук. соч., с. 201.

⁹⁴¹ Прилепин З. Черная обезьяна: роман. М.: АСТ. Астрель, 2011, с. 11.

⁹⁴² Пустовая В. Матрица бунта // Континент. 2009. № 140 [Электронный ресурс] — URL: <http://magazines.russ.ru/continent/2009/140/пу23.html> (дата обращения 25.10.2012).

⁹⁴³ Ук. соч.

этого смысла лишен.

Прозе Прилепина свойственен пафос радостного принятия пластического мира, воспевание простых, не испорченных цивилизацией радостей, что сближает его с Шаргуновым. Подобно тому, как Шаргунов описывает свои «зимние радости»⁹⁴⁴, Прилепин не менее заразительно упивается солнечным теплом, радуется дыханию, восхищается гармоничностью человеческого тела. Героев Сенчина, напротив, как правило, ничего не радуется, и господствующей является атмосфера подавленности и тоски, пафос же возникает только в связи с ожиданием радикальных перемен.

В художественном мире Прилепина нет ничего случайного, рамки человеческой свободы предельно ограничены волей высших сил. В романе «Патологии» Егор Ташевский, осмысливая патологическую ситуацию войны в Чечне, говорит: «Бог наделяет божественным смыслом само рождение человека — появление существа по образу и подобию Господа. А свою смерть божественным смыслом должен наделить сам человек, — говорю я. «Тогда ему воздастся», — хочу добавить я, но не добавляю. — «Иначе, зачем здесь умирают наши парни...» — хочу я сказать еще, но не говорю»⁹⁴⁵. Человек в произведениях Прилепина лишается выбора, как только переступает черту, отделяющую простую человечность от пути «воина», исполняющего услышанную Божью волю. Но выбор заключается в том, что эту черту можно не переступать, удержаться в последний момент, как сделала, например, Верочка, которая бросила своих товарищей, когда они пошли на верную смерть.

Если бы Прилепин использовал образы, взятые из реальной действительности лишь для того, чтобы проиллюстрировать свою субъективно-идеалистическую философию, мы не могли бы отнести его произведения к реализму. Но мы склонны видеть в метафизических мотивах прозы Прилепина не декларацию неких привнесенных в действительность из авторского мышления готовых схем, а поиск ответов на неразрешимые вопросы человечества,

⁹⁴⁴ Шаргунов С.А. Ура! // Новый мир. 2002. № 6 [Электронный ресурс] — URL: http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2002/6/shar.html (дата обращения 12.02.2014).

⁹⁴⁵ Прилепин Захар. Патологии: роман. М.: Андреевский флаг, 2005, с. 266.

исследование действительности в ходе этого поиска. Утверждению некоей «высшей» силы, управляющей жизнями людей, сопротивляется живой человеческий «материал», выражающий реальные социальные силы, которым подчинены образы и их взаимосвязь. Несмотря на фрагментарный характер прозы⁹⁴⁶ Прилепина, мир предстает в ней целостным и гармоничным, законы его развития — всеобщими и объективными. При этом ярко проявляются черты символизма, но в ассимилированном реалистическом виде, в строгих границах жизнеподобия.

Вся без исключения проза Прилепина автопсихологична. Форма, напоминающая дневниковую, в сочетании с повествованием от первого лица, создает иллюзию особой достоверности, естественности и даже небрежности текста. Фрагментарность, «кинематографичность» образов, сосредоточение на изображении движения, стремление заново дать имена фундаментальным истинам, очистив их от культурологического налета, — это, вспоминая слова Шаргунова, элементы «авангардизма» в реалистической по преимуществу прозе Прилепина. В освоении модернистских методов реализмом Прилепин ушел гораздо дальше Шаргунова и Сенчина. Если последние опираются на достоверность собственного «я» и на непосредственную фиксацию реакций своих автопсихологических персонажей, то Прилепин наполняет насколько возможно широким, общечеловеческим смыслом каждый свой образ. В прозе Захара Прилепина эстетические принципы нового реализма получают окончательное закрепление.

Произведения нового реализма, созданные тремя его ведущими авторами, объединяют следующие идейно-содержательные особенности:

1. Острое неприятие современной российской действительности, желание перемен любой ценой, поиск силы, способной принести перемены.
2. Убеждение в отсутствии готового крепкого фундамента, на который можно опереться современному поколению. Ощущение, что почва уходит из-под ног,

⁹⁴⁶ О фрагментарности как примете современной литературы, обусловленной социальными реалиями, см. статью Горалик Линор. Фрагментарная проза: от Новалиса до «Живого Журнала» // НЛО. 2002. №54 [Электронный ресурс] — URL: <http://magazines.russ.ru/nlo/2002/54/lgor.html> (дата обращения 12.06.2014).

приводит писателей не к безграничной свободе интерпретации и игры, свойственной культуре постмодерна, а к тоске по априорным истинам, к необходимости поиска настоящих ценностей. Поиск осуществляется через преодоление конструкций культурного опыта. Представители нового реализма уверены в существовании таких абсолютных ценностей, как «родина», «почва», «кровь», «отец», «мать», «сын», «род», «нация», «истина». Наслоения культуры, по их мнению, скрывают эти данности и собственную экзистенцию от современного человека. Поэтому в произведениях нового реализма обнаруживается опора на доразумное, рефлекторное и инстинктивное, «варварское» постижение мира. Утверждение существования неартикулируемых истин может показаться идеологическим эклектизмом, но на деле оно является борьбой с изжившими себя мифами, житейскими предрассудками и политическими идеологиями, потерявшими живое содержание и ставшими объектом спекуляций.

3. Новый герой, представленный в прозе нового реализма, является человеком из поколения детей Перестройки, лишенным приемлемых жизненных ориентиров, брошенным поколением отцов на произвол судьбы. Связь с прошлыми поколениями утрачена, поэтому ценности необходимо обрести самостоятельно, совершив конкретные и осязаемые поступки, требующие волевого и нравственного усилия.

Существенная разница между художественными мирами Шаргунова и Прилепина, с одной стороны, и Сенчина, с другой, заключается в отношении к действию. Если у первых двух названных писателей действует активный герой, выражающий себя в первую очередь в поступке и преодолевающий обстоятельства, в прозе последнего абсолютное большинство героев не может решиться на активное действие, выражает себя в отказе от активности и побеждается, таким образом, действительностью. Следовательно, произведения Шаргунова и Прилепина тяготеют к концепции, свойственной соцреализму, тогда как проза Сенчина выступает продолжателем критического реализма в современной литературе.

4. Советский период подаётся глазами молодого человека как ушедшая

история, которую необходимо понять через свидетельства ещё живых ее свидетелей, но не как личный осознанный опыт. Детство мифологизируется как потерянный рай.

5. Противопоставленность героев толпе (в романтическом смысле – у С. Шаргунова и З. Прилепина, в экзистенциальном ключе – у Р. Сенчина).

6. Пристальный интерес к современности, обращение к остросоциальным, политическим темам, «болевым точкам» российского общества, забота о судьбах деревни, актуализация проблемы социальной стратификации населения страны.

7. Стыд за современников, убежденность в бессмысленности выбранного ими существования становится источником эсхатологических мотивов.

8. Отказ от неправдоподобного вымысла, опора на личный опыт или подлинные свидетельства других людей. Ни один из рассмотренных писателей (даже Роман Сенчин, вопреки его декларациям) не стоит на позиции беспристрастного фиксатора действительности, пропуская наблюдаемые реалии через свое мировоззрение. Непосредственному, неотрефлексированному отклику на людей и события отдается предпочтение перед проведением писателем аналитической работы.

9. Повышенное внимание к человеческой экзистенции, к тому, что останется, если освободить образ человека от социального и культурного «налета», навязанной обществом «оболочки».

10. Физиологизм, интерес к своей и чужой телесности.

10. Эмоциональность (у Сенчина, правда, это качество выражено в более слабой форме, чем у Шаргунова и Прилепина).

11. Генетическая связь с творчеством Э. Лимонова и диалог с его произведениями.

12. Повторяющимися сюжеты и мотивы:

- добровольная маргинальность героя, сознательный отказ от построения успешной карьеры и больших заработков в силу личностных особенностей или нежелания сливаться с толпой;

- гибель рода или оторванность молодого человека от собственных корней;

- любовная линия никогда не имеет благополучного завершения, молодые герои обречены на одиночество;

- причины поступков героев, как правило, не имеют рассудочного характера.

Общие формальные черты прозы нового реализма сводятся к следующим признакам:

1. Сосредоточенность на продолжительности настоящего момента и фрагментарность.

2. Использование пафоса без тени иронии. Избитые фразы произносятся как в первый раз, — серьезно, с подчеркиванием непреходящего смысла.

1. Преобладание повествования от первого лица, при котором повествователем выступает автобиографический герой и доминирует точка зрения автора.

2. Язык прозы отличается от языка литературной нормы. В произведениях Шаргунова и Прилепина присутствует игровое отношение к языку, при этом у Шаргунова обнаруживается несомненное влияние футуристической и авангардной поэзии. Язык Сенчина отличается от нормы, напротив, нарочитой сниженностью и умышленным отказом от метафоричности.

3. Синтаксис прозы ориентирован на конструкции, присущие устной речи.

4. Преобладание коротких жанровых форм, тяготение к созданию сборников рассказов, в которых отдельные произведения объединены между собой наличием автобиографического героя, связаны хронологически и образуют эмотивную линию.

Общность данных существенных признаков позволяет говорить о том, что новый реализм в русской литературе 2000-х годов представляет собой литературное течение в рамках реалистического направления.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В качестве основной черты реализма как типа художественного мышления о действительности необходимо отметить его способность закреплять в культуре достижения предшествующих направлений, течений, стилей и методов, формируя, таким образом, твердую платформу для нового, многовекторного, развития искусства, чтобы на следующем витке вновь синтезировать эти векторы в гармоничную форму. Однажды найденная форма рано или поздно обрастает штампами, впадает в стагнацию, что ведет к кризису (переосмыслению), следовательно, обновлению художественных средств.

Термин «новый реализм» также следует понимать в диахроническом аспекте, а не только как обозначение не связанных друг с другом явлений, локально наблюдаемых в определенные годы в культуре разных стран. Бесспорно, например, существование общих черт, свойственных неореализму в русской литературе Серебряного века, новому реализму в кино Италии 40-х годов XX века, некоторым явлениям в русской литературе 1990-х годов и тем текстам, которые ассоциируются с новым реализмом в наши дни.

Факторы, способствовавшие повороту к реализму в литературном процессе 2000-х годов, имели как общественно-политический, так и внутрилитературный характер.

В «нулевые» годы в литературу вступило новое поколение, особенностью которого стало отсутствие советского культурного опыта. Вместе с тем, как мы установили, существует глубокое генеалогическое родство нового реализма с творчеством Эдуарда Лимонова и публикациями на страницах газеты «Лимонка».

Появление нового реализма было обусловлено также назревшей на рубеже веков необходимостью смены постмодернистской парадигмы и ожиданием нового – правдивого и серьезного – искусства. Указанное ожидание отразилось, в частности, на «наградной» политике жюри литературных премий, которые начали отдавать предпочтение именно литературе с признаками реализма. Поворотным моментом здесь, безусловно, стало вручение в 2002 году премии «Национальный бестселлер»

роману «Господин Гексоген» Александра Проханова – писателя, который стал, наряду с Эдуардом Лимоновым, одним из ориентиров для прозы «нулевых годов».

При рассмотрении статей и интервью авторов, которых культурная общественность традиционно причисляет к представителям нового реализма, мы выявили, что его эстетические принципы по-разному понимаются такими писателями и критиками, как Сергей Шаргунов, Роман Сенчин, Андрей Рудалев, Валерия Пустовая, Захар Прилепин, Максим Свириденков, Герман Садулаев и другими. Отсутствие полного совпадения эстетических установок не позволяет говорить о новом реализме как течении или школе в литературе, но общая установка на возвращение к жизни вечных ценностей, отброшенных постмодернизмом, осознание некой поколенческой миссии и оппозиционные политические настроения объединяют названных писателей в литературное движение.

Детальный анализ художественной практики трёх ведущих представителей нового реализма — Сенчина, Прилепина и Шаргунова — не выявил достаточного количества общих черт в их творчестве, позволяющих говорить о едином художественном методе. Если Романа Сенчина и Захара Прилепина надо отнести к писателям реалистического типа, то в отношении творчества Сергея Шаргунова стоит говорить о его промежуточном положении между реализмом и модернизмом. Тем не менее каждый из этих писателей по-своему преодолевает постмодернистскую парадигму, внося свой вклад в «реабилитацию» реалистических тенденций в русской литературе и возвращение реализма в центр современного литературного процесса.

БИБЛИОГРАФИЯ

I Источники

1. «Все это счастье надуманно»: Интервью с Романом Сенчиным // Time Out. 21.02.2011 [Электронный ресурс] — URL: <http://www.timeout.ru/journal/feature/19404/> (дата обращения 12.06.2014).
2. «Читатель ждет, чтобы в книгах была реальная жизнь...»: Интервью Андрея Рудалева с Романом Сенчиным // THANKYOU.RU: блог. 13.08.2012 [Электронный ресурс] — URL: <http://blog.thankyou.ru/roman-senchin-interview/> (дата обращения 12.06.2014).
3. Бабченко А. Фэнтези о войне на тему «Чечня» // Новая газета. 2008. № 90 [Электронный ресурс] — URL: <http://www.novayagazeta.ru/society/37769.html> (дата обращения 12.06.2014).
4. Гуцко Д. Высоконравственная затея // Вопросы литературы. 2007. №4 [Электронный ресурс] — URL: <http://magazines.russ.ru/voplit/2007/4/gu15.html> (дата обращения 12.06.2014).
5. Денежкина и Ко. Антология прозы двадцатилетних. СПб: Лимбус Пресс, 2003. 528 с.
6. Для тебя. Сборник произведений лучших писателей России, объединенных Гражданским литературным форумом. М.: «ПоРог», 2010. 560 с.
7. Захар Прилепин: Меня волнует собственно человек как таковой: что он, зачем он, куда он... // Artmageddon: Метафизика культурной борьбы. 17.04.2012 [Электронный ресурс] — URL: <http://artmageddon.net/archives/3879> (дата обращения 12.06.2014).
8. Кутзее Дж.М. В ожидании варваров (пер. А.Михалева). СПб: Амфора, 2004. 463 с.
9. Кутзее Дж.М. Железный век (пер. М.П.Соболева). СПб.: Амфора, 2005. 304 с.

10. Лимонка в тюрьму: сборник [сост. А. Волынец]. М.: ЗАО Издательство Центрполиграф, 2012. 414 с.
11. Литературная матрица: Учебник, написанный писателями. XX век. В 2-х тт. Т. 2. СПб.-М.: Лимбус Пресс, 2011. 800 с.
12. Между реализмом и панк-роком. Интервью с Романом Сенчиным // Российская газета. 16.08.2010 [Электронный ресурс] — URL: <http://www.rg.ru/2010/08/16/senchin.html> (дата обращения 12.06.2014).
13. Мы — рискованное поколение: Беседа Сергея Шаргунова и Владимира Бондаренко // Завтра. 2002. №51(473). 17.12.2002 [Электронный ресурс] — URL: <http://zavtra.ru/content/view/2002-12-1773/> (дата обращения 07.09.2015).
14. Мысли в пути. Роман Сенчин. Сергей Шаргунов (искушение красками) // Новый мир. 2005. № 2 [Электронный ресурс] — URL: http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2005/22/my19.html (дата обращения 12.06.2014).
15. Новейшая история. Новый реализм // Собака.ru. СПб. Май 2012. С.108-121.
16. Пессимистический реалист. Беседа Натальи Осс с Романом Сенчиным // Известия. 16.11.2010 [Электронный ресурс] — URL: <http://www.bigbook.ru/smi/detail.php?ID=10562> (дата обращения 12.06.2014).
17. Писатель за быт. Интервью Дениса Спиридонова с Романом Сенчиным // Новая газета. 12.08. 2014. № 58 [Электронный ресурс] — URL: <http://www.novayagazeta.ru/society/23111.html> (дата обращения 12.06.2014).
18. Поколение «Лимонки» [сост. А. Глущенко]. Екатеринбург: Ультра.Культура, 2005. 384 с.
19. Прилепин З. Terra Tartarara: Это касается лично меня: [эссе]. М.: АСТ: Астрель, 2009. 221 с.
20. Прилепин З. Ботинки, полные горячей водкой: пацанские рассказы. М.: АСТ: Астрель, 2008. 188 с.
21. Прилепин З. Восьмерка: маленькие повести. М.: АСТ, Астрель, 2012. 348 с.

22. Прилепин З. Грех: роман в рассказах. М.: Вагриус, 2007. 256 с.
23. Прилепин З. Именины сердца: разговоры с русской литературой. М.: АСТ: Астрель, 2009. 412 с.
24. Прилепин З. К нам едет Пересвет: отчет за нулевые: [эссе]. М.: Астрель, 2012. 445 с.
25. Прилепин З. Книгочет: пособие по новейшей литературе с лирическими и саркастическими отступлениями. М.: Астрель, 2012. 444 с.
26. Прилепин З. Понедельник эпохи: Леонид Леонов. М.: Астрель, 2012. 831 с.
27. Прилепин З. Черная обезьяна: роман. М.: АСТ. Астрель, 2011. 285 с.
28. Прилепин З. Я пришел из России: эссе. СПб.: Лимбус Пресс, ООО «Издательство К. Тублина», 2008. 256 с.
29. Прилепин Захар. Патологии: роман. М.: Андреевский флаг, 2005. 320 с.
30. Прилепин Захар. Санька: роман. М.: ООО «Издательство Ад Маргинем», 2006. 368 с.
31. Пустовая В. Диптих // Континент. 2005. № 125 [Электронный ресурс] — URL: <http://magazines.russ.ru/continent/2005/125/ru24.html> (дата обращения 12.06.2014).
32. Пустовая В. Манифест новой жизни / Пролог. 2004. Вып. 3 [Электронный ресурс] — URL: <http://ijp.ru/razd/pr.php?failp=01501200215> (дата обращения 12.06.2014).
33. Пустовая В. Мушкетеры десять лет спустя // Знамя. 2010. № 3 [Электронный ресурс] — URL: <http://magazines.russ.ru/znamia/2010/3/ru22.html> (дата обращения 22.11.2013).
34. Пустовая В. Пораженцы и преображенцы // Октябрь. 2005. №5 [Электронный ресурс] — URL: <http://magazines.russ.ru/october/2005/5/pust18.html> (дата обращения 12.06.2014).
35. Пустовая В. Рожденные эволюцией: Опыты по воспитанию героя: Яцутко, Чередниченко, Кабаков, Павлов, Санаев, Зайончковский // Континент. 2006. № 129 [Электронный ресурс] — URL:

<http://magazines.russ.ru/continent/2006/129/ru17.html> (дата обращения 12.02.2014).

36. Пустовая В. Человек с ружьем: смертник, бунтарь, писатель: О молодой «военной» прозе // Новый мир. 2005. № 5 [Электронный ресурс] — URL: http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2005/5/ru9.html (дата обращения 12.06.2014).

37. Рудалев А. Катехизис «нового реализма». Вторая волна: Не так страшен «новый реализм», как его малюют // Российский писатель. 2010 [Электронный ресурс] — URL: <http://www.rospisatel.ru/konferenzija/rudaljev.htm> (дата обращения 12.06.2014).

38. Рудалев А. Аванс не оправдался: Как там ведет себя Шаргунов? // Литературная Россия. 2006. № 29-30 [Электронный ресурс] — URL: <http://www.litrossia.ru/archive/item/1051-tratatest> (дата обращения 12.06.2014).

39. Рудалев А. Болотные пузыри // День литературы. 2010. № 12 (172) [Электронный ресурс] — URL: <http://zavtra.ru/denlit/172/11.html> (дата обращения 12.06.2014).

40. Рудалев А. В ожидании критики // Вопросы литературы. 2007. № 4 [Электронный ресурс] — URL: <http://magazines.russ.ru/voplit/2007/4/ru10.html> (дата обращения 12.06.2014).

41. Рудалев А. В ожидании критики // Вопросы литературы. 2007. № 4 [Электронный ресурс] — URL: <http://magazines.russ.ru/voplit/2007/4/ru10.html> (дата обращения 12.06.2014).

42. Рудалев А. В поисках нового позитива // Урал. 2007. №2 [Электронный ресурс] — URL: <http://magazines.russ.ru/ural/2007/2/ru11.html> (дата обращения 12.06.2014).

43. Рудалев А. Как собиралось «братство кольца» // Беломорканал. 30.10.2011 [Электронный ресурс] — URL: <http://tv29.ru/index.php?point=blogs&record=1071> (дата обращения 12.06.2014).

44. Рудалев А. Новое десятилетие литературы началось! // Литературная Россия. 03.09.2010. № 36 [Электронный ресурс] — URL: <http://litrossia.ru/2010/36/05539.html> (дата обращения 12.06.2014).

- 45.** Рудалев А. Прорыв в новое десятилетие // День литературы. 2011. № 10(182) [Электронный ресурс] — URL: <http://zavtra.ru/denlit/182/12.html> (дата обращения 12.06.2014).
- 46.** Рудалев А. Суровая мистика сапога // Континент. 2005. № 124 [Электронный ресурс] — URL: <http://magazines.russ.ru/continent/2005/124/ru22.html> (дата обращения 12.06.2014).
- 47.** Рудалев А. Улыбайтесь, это всех раздражает // Литературная газета. 17.03.2010. № 10 [Электронный ресурс] — URL: http://lgz.ru/article/N10--6265---2010-03-17-/UI%D1%8Bbayt%D0%B5sy%2C-%D1%8Dto-vs%D0%B5h-razdrazha%D0%B5t11950/?sphrase_id=22490 (дата обращения 12.06.2014).
- 48.** Садулаев Г. Когда царя ведут на гильотину // Однако. 8.08.2010 [Электронный ресурс] — URL: <http://www.odnako.org/blogs/kogda-carya-vedut-na-gilotinu/> (дата обращения 12.06.2014).
- 49.** Садулаев Г. Критика нечистого разума // Литературная Россия. 2009. № 26 [Электронный ресурс] — URL: <http://www.litrossia.ru/2009/26/04306.html> (дата обращения 12.06.2014).
- 50.** Садулаев Г. Пришло время молчания // Российская газета. 2010. № 5299 (220) [Электронный ресурс] — URL: <http://www.rg.ru/2010/09/30/sadulaev.html> (дата обращения 12.06.2014).
- 51.** Садулаев Г. Я — чеченец! Екатеринбург: Ультра.Культура, 2006. 288 с.
- 52.** Свириденков М. Ура, нас переехал бульдозер! // Континент. 2005. №125 [Электронный ресурс] — URL: <http://magazines.russ.ru/continent/2005/125/sv25.html> (дата обращения 12.06.2014).
- 53.** Сенчин Р. [Без заголовка] // Литературная Россия. №48. 30.11.2007 [Электронный ресурс] — URL: <http://www.litrossia.ru/2007/48/02051.html> (дата обращения 12.06.2014).
- 54.** Сенчин Р. «Не всегда присуждение премии лучше остановки в шаге от нее» // Беломорканал: информационное агентство. 05.07.2010 [Электронный

ресурс] — URL: <http://tv29.ru/index.php?>

point=main&date=1280001599&newsrighnumber=2882&bl60number=2296 (дата обращения 12.06.2014).

55. Сенчин Р. Абсолютное соло: Сборник. М.: ЭКСМО, 2010. 352 с.

56. Сенчин Р. Алексеев — счастливый человек // Новый Мир». 1999. № 5 [Электронный ресурс] — URL: <http://magazines.russ.ru> (дата обращения 12.06.2014).

57. Сенчин Р. Афинские ночи [Электронный ресурс] // Знамя. 2000. № 9 [Электронный ресурс] — URL: <http://magazines.russ.ru/znamia/2000/9/sench.html> (дата обращения 12.06.2014).

58. Сенчин Р. Без фильтра. Два рассказа об одном и том же // Сибирские огни. 2006. №12 [Электронный ресурс] — URL: <http://magazines.russ.ru/sib/2006/12/se16.html> (дата обращения 12.06.2014).

59. Сенчин Р. В обратную сторону // Новый мир. 2001. № 12 [Электронный ресурс] — URL: http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2001/12/senchin.html (дата обращения 12.06.2014).

60. Сенчин Р. Вдохновение // Октябрь. 1997. №12 [Электронный ресурс] — URL: <http://magazines.russ.ru/october/1997/12/senchin.html> (дата обращения 12.06.2014).

61. Сенчин Р. Даже Пугачева о самой себе поет // НГ-EXLIBRIS. 20.11.2003 [Электронный ресурс] — URL: http://www.ng.ru/ng_exlibris/2003-11-20/5_sechin.html (дата обращения 12.06.2014).

62. Сенчин Р. Елтышевы: Роман // Дружба народов. 2009. № 3 [Электронный ресурс] — URL: <http://magazines.russ.ru:8080/druzhba/2009/3/se14.html> (дата обращения 12.06.2014).

63. Сенчин Р. Елтышевы: Роман. Окончание // Дружба народов. 2009. № 4 [Электронный ресурс] — URL: <http://magazines.russ.ru:8080/druzhba/2009/4/se28.html> (дата обращения 12.06.2014).

- 64.** Сенчин Р. Захар Прилепин. Черная обезьяна; Анна Козлова. Все, что вы хотели, но боялись поджечь: Любовь в реале // «Знамя». 2011. №11 [Электронный ресурс] — URL: <http://magazines.russ.ru/znamia/2011/11/se17.html> (дата обращения 12.06.2014).
- 65.** Сенчин Р. Зима // Знамя. 2012. № 6 [Электронный ресурс] — URL: <http://magazines.russ.ru/znamia/2012/6/s2.html> (дата обращения 12.06.2014).
- 66.** Сенчин Р. И вновь продолжается бой // Литературная Россия. №22. 2006 [Электронный ресурс] — URL: <http://litrossia.ru/2006/22/00411.html> (дата обращения 12.06.2014).
- 67.** Сенчин Р. Иджим. М.: Эксмо, 2010. 416 с.
- 68.** Сенчин Р. Изобилие: рассказы. М.: КоЛибри, 2011. 220 с.
- 69.** Сенчин Р. Информация. М.: Эксмо, 2011. 488 с.
- 70.** Сенчин Р. Конгревова ракета: Двести лет со дня рождения Виссариона Белинского // «Урал». 2011. №6 [Электронный ресурс] — URL: <http://magazines.russ.ru/ural/2011/6/se23.html> (дата обращения 12.06.2014).
- 71.** Сенчин Р. Минус // Знамя. 2001. № 8 [Электронный ресурс] — URL: <http://magazines.russ.ru/znamia/2001/8/sen.html> (дата обращения 12.06.2014).
- 72.** Сенчин Р. Мы идем в гости // «Дружба Народов». 2006. №7 [Электронный ресурс] — URL: <http://magazines.russ.ru/druzhba/2006/7/se18.html> (дата обращения 12.06.2014).
- 73.** Сенчин Р. Не стать насекомым. Публицистика. Критика. Очерк. М.: Литературная Россия, 2011. 240 с.
- 74.** Сенчин Р. Ничего страшного // Дружба Народов. 2003. № 5 [Электронный ресурс] — URL: <http://magazines.russ.ru/druzhba/2003/5/senchin.html> (дата обращения 12.06.2014).
- 75.** Сенчин Р. Новый реализм — направление нового века // Пролог. 2001. № 3 [Электронный ресурс] — URL: <http://www.ijp.ru/razd/pr.php?failp=00104600067> (дата обращения 08.11.2014).

76. Сенчин Р. Новый реализм // Органон. 18.10.2007 [Электронный ресурс] — URL: <http://organon.cih.ru/proza/senchin02.htm> (дата обращения 09.12.2014).
77. Сенчин Р. О жизни всерьез // «Дружба Народов». 2006. №7 [Электронный ресурс] — URL: <http://magazines.russ.ru/druzhba/2006/7/se18.html> (дата обращения 12.06.2014).
78. Сенчин Р. Обратю в средние века // Литературная Россия. 2004. №11. С. 14-15.
79. Сенчин Р. Общий день // Знамя. 1999. № 3 [Электронный ресурс] — URL: <http://magazines.russ.ru/znamia/1999/3/sench.html> (дата обращения 12.06.2014).
80. Сенчин Р. Один плюс один // Дружба Народов. 2001. № 10 [Электронный ресурс] — URL: <http://magazines.russ.ru/druzhba/2001/10/sen.html> (дата обращения 12.06.2014).
81. Сенчин Р. Переключка с написанным. Фотовыставка Ильи Кочергина // «Знамя». 2007. №9 [Электронный ресурс] — URL: <http://magazines.russ.ru/znamia/2007/9/se22.html> (дата обращения 12.06.2014).
82. Сенчин Р. Полоса // Дружба народов. 2012. № 5 [Электронный ресурс] — URL: <http://magazines.russ.ru/druzhba/2012/5/s3.html> (дата обращения 12.06.2014).
83. Сенчин Р. Рассыпанная мозаика: рассказ в прозе тридцатилетних // Континент. 2006. №130 [Электронный ресурс] — URL: <http://magazines.russ.ru/continent/2006/130/se26.html> (дата обращения 12.06.2014).
84. Сенчин Р. Регион деятельности: рассказ // Континент. 2005. № 125 [Электронный ресурс] — URL: <http://magazines.russ.ru/continent/2005/125/se15.html> (дата обращения 22.11.2014)
85. Сенчин Р. С печалью и надеждой: Леонид Теракопян. Между исповедью и проповедью // «Знамя». 2011. №2 [Электронный ресурс] — URL: <http://magazines.russ.ru/znamia/2011/2/se21.html> (дата обращения 12.06.2014).

- 86.** Сенчин Р. Свечение на болоте // «Знамя». 2005. №5 [Электронный ресурс] — URL: <http://magazines.russ.ru:81/znamia/2005/5/sen11-pr.html> (дата обращения 12.06.2014).
- 87.** Сенчин Р. Сто семь страниц кошмара, или Секрет активной старости // Пролог. 2003 [Электронный ресурс] — URL: <http://www.ijp.ru/razd/pr.php?failp=03701700067> (дата обращения 12.06.2014).
- 88.** Сенчин Р. Тува: очерк. М.: ООО «Ад Маргинем Пресс», 2012. 128 с.
- 89.** Шаргунов С. «Новые реалисты» поименно // Литературная газета. № 25. 2004 [Электронный ресурс] — URL: <http://www.ironews.ru/year-2004/month-september/day-7/text-541.html> (дата обращения 12.06.2014).
- 90.** Шаргунов С. Беседа с журналистами газеты «Северный рабочий» // В квартире 44. 2009. Вып. № 2 [Электронный ресурс] — URL: <http://vkvartire44.ru/publicus/sergej-shargunov-na-territorii-svobody.htm> (дата обращения 22.11.2013).
- 91.** Шаргунов С. В литературе всегда просторно // Культурная эволюция. 26.12.2012 [Электронный ресурс] — URL: <http://yarcenter.ru/articles/culture/literature/v-literature-vsegda-prostorno-60880/> (дата обращения 03.06.2015).
- 92.** Шаргунов С. Вась-Вась: Повесть // Новый мир. 2010. №4 [Электронный ресурс] — URL: http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2010/4/sh4.html (дата обращения 12.06.2014).
- 93.** Шаргунов С. Генерация алых: Интервью Елене Новосёловой // Российская газета. 2011. №5457 [Электронный ресурс] — URL: <http://www.rg.ru/2011/04/15/shargunov.html> (дата обращения 12.06.2014).
- 94.** Шаргунов С. Жизнь без героя // Известия. 18.02.2010 [Электронный ресурс] — URL: <http://izvestia.ru/news/358658#ixzz2LEdkTfge> (дата обращения 14.06.2014).
- 95.** Шаргунов С. Задолбали оплакивать русскую литературу! // Московский Комсомолец. 9 сентября 2013. № 26328 [Электронный ресурс] — URL:

<http://www.mk.ru/specprojects/free-theme/article/2013/09/08/911914-roman-vernulsya.html> (дата обращения 12.06.2014).

96. Шаргунов С. Интервью программе «В поисках смысла» с Еленой Зеленской // Телеканал «Спас». 23.10.2012 [Электронный ресурс] — URL: <http://www.pravmir.ru/kakoj-rukoj-pisat-metel-i-kuda-propali-tolstye-zhurnaly-elena-zelinskaya-i-sergej-shargunov-v-poiskah-smysla-vidiotekst/> (дата обращения 12.06.2014).

97. Шаргунов С. Как меня зовут? // Как меня зовут? Малыш наказан: Повести. М.: Вагриус, 2006. С. 5-166.

98. Шаргунов С. Как там ведёт себя Шаргунов? (рассказы «Бедный Рязанов», «Молодой патриот», «Love story», «По дороге в Пермь») // Новый мир. 2000. №3 [Электронный ресурс] — URL: http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2000/3/shargun.html (дата обращения 19.03.2014).

99. Шаргунов С. Книга без фотографий [Электронный ресурс] — URL: <http://shargunov.com/kniga-bez-fotografiy.html> (дата обращения 12.06.2014).

100. Шаргунов С. Кричали лузеры «Ура!» и креативом забросали: Интервью Дудиной И. // На Невском. 2010. № 4 [Электронный ресурс] — URL: <http://www.esisbest.ru/2010/04/29/shargunov/> (дата обращения 12.06.2014).

101. Шаргунов С. Малыш наказан // Как меня зовут? Малыш наказан: Повести. М.: Вагриус, 2006. С. 167-286.

102. Шаргунов С. Мальчик со спичками // Топас: Литературно-философский журнал. 01.09.2004 [Электронный ресурс] — URL: <http://www.topos.ru/article/2695> (дата обращения 12.06.2014).

103. Шаргунов С. О книгах, о литературе // vkvartire44.ru. 2009. №2 [Электронный ресурс] — URL: <http://vkvartire44.ru/publicus/sergej-shargunov-na-territorii-svobody.htm> (дата обращения 29.01.2014).

104. Шаргунов С. Отрицание траура // Новый мир. 2001. № 12 [Электронный ресурс] — URL:

http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2001/12/shargunov.html (дата обращения 17.12.2012).

105. Шаргунов С. Отчаиваться не надо! Я рассказал о другом герое // ПРАВДА.Ру. 15.01.2002 [Электронный ресурс] — URL:

<http://www.pravda.ru/politics/15-01-2002/833378-0/> (дата обращения 12.06.2014).

106. Шаргунов С. Пишите про природу! // Литературная газета. 2003 №50 [Электронный ресурс] — URL: <http://www.x-books.com.ua/wiev.php?pt=26&partname=%E4%E5%EA%E0%E1%F0%FC&id=417> (дата обращения

12.06.2014).

107. Шаргунов С. Полоса [Электронный ресурс] — URL:

<http://shargunov.com/proza/polosa.html> (дата обращения 12.06.2014).

108. Шаргунов С. Птичий грипп. М.: АСТ, Астрель, 2008. 224 с.

109. Шаргунов С. Ре-во-лю-ция! // Завтра. 19.01.2005. №3 (582)

[Электронный ресурс] — URL: <http://www.zavtra.ru/content/view/2005-01-1972/> (дата обращения 12.06.2014).

110. Шаргунов С. Стратегически мы победили // Континент. 2005. №125

[Электронный ресурс] — URL:

<http://magazines.russ.ru/continent/2005/125/sh26.html> (дата обращения 12.06.2014).

111. Шаргунов С. Ура! // Новый мир. 2002. № 6 [Электронный ресурс] —

URL: http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2002/6/shar.html (дата обращения 12.02.2014).

112. Шаргунов С. Усталые западники: «Прогрессивная» литература конца и начала века // Русский журнал. 2008. № 2. С. 76-82 [Электронный ресурс] —

URL: http://www.intelros.ru/pdf/rus_magazin/02_2008/10.pdf (дата обращения 24.07.2014).

113. Шаргунов С. Хочется сочно смеяться и затейливо сочинять //

Политический журнал. 29.10.2008 [Электронный ресурс] — URL:

<http://www.bigbook.ru/articles/detail.php?ID=5563> (дата обращения 12.06.2014).

- 114.** Шаргунов С. Чародей: повесть // Для тебя. Сборник произведений лучших писателей России, объединенных Гражданским литературным форумом. М.: «ПоРог», 2010. С. 243-286.
- 115.** Шаргунов С. Это праздник с кандалами на ногах... // НГ-EXLIBRIS. 2003. № 6 [Электронный ресурс] — URL: http://www.ng.ru/person/2003-02-20/5_man.html (дата обращения 12.06.2014).
- 116.** Шаргунов С. Я тучи разведу руками // Русский журнал. 25.07.2002 [Электронный ресурс] — URL: http://old.russ.ru/krug/20020725_sharg.html (дата обращения 12.06.2014).

II Литература

- 117.** «День литературы» — за и против (Обсуждение газеты в Центральном доме литераторов 18 февраля 2002 года) // День литературы. 2002. №3 (67). С. 76 – 80.
- 118.** Абдрашитов В. Неореализм вернет зрителей в зал // Искусство кино. 1993. №9. С. 75–78.
- 119.** Абдуллаев Е. В поисках героя утраченного времени // Дружба народов. 2011. № 3 [Электронный ресурс] — URL: <http://magazines.russ.ru/druzhba/2011/3/ab15.html> (дата обращения 12.06.2014).
- 120.** Агеев А. Голод 55: Практическая гастроэнтерология чтения // Русский журнал. 1.10.2001 [Электронный ресурс] — URL: http://old.russ.ru/krug/20011001_ag.html (дата обращения 12.06.2014).
- 121.** Агеев А. И. Гражданин убегающий // Новый мир. 2007. № 5 [Электронный ресурс] — URL: http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2007/5/aa17.html (дата обращения 16.12.2012).
- 122.** Адамович М. Соблазненные смертью. Мифотворчество в прозе 90-х: Юрий Мамлеев, Милорад Павич, Виктор Пелевин, Андрей Дмитриев // Континент. 2002. № 4 (114). С. 405-419 [Электронный ресурс] — URL:

<http://magazines.russ.ru/continent/2002/114/adam.html> (дата обращения 12.06.2014).

123. Аксенов И. Мы не кастраты, мы — солдаты. Смысл жизни — преодоление // НГ-EXLIBRIS. 2004. № 44 [Электронный ресурс] — URL: http://www.ng.ru/ng_exlibris/2004-11-18/6_soldiers.html (дата обращения 22.01.2014).

124. Анкудинов К. Степень разрешения // «Новый Мир». 2003. №5 [Электронный ресурс] — URL: http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2003/5/ankud.html (дата обращения 12.06.2014).

125. Антоничева М. Новые писатели — кто они? // Урал. 2006. № 4 [Электронный ресурс] — URL: <http://magazines.russ.ru/ural/2006/4/an16.html> (дата обращения 12.06.2014).

126. Базен А. Что такое Кино? М.: Искусство, 1972. 382 с.

127. Басинский П. Возвращение: Полемиические заметки о реализме и модернизме // «Новый Мир». 1993. №11. С. 230-238.

128. Басинский П. Как сердцу высказать себя? // Новый мир. 2000. №4. С. 185-192.

129. Басинский П. Что такое русский реализм? // Литературная учеба. 1995. Кн. 2/3. С. 156-158.

130. Басинский П. Что такое русский реализм? // Литературная учеба. 1995. Кн. 2/3. С. 156-158.

131. Белжеларский Е. Вихри враждебные // Итоги. 08.06.2009 [Электронный ресурс] — URL: <http://www.bigbook.ru/articles/detail.php?ID=7151> (дата обращения 12.06.2013).

132. Белжеларский Е. Некоторые любят помрачнее // Итоги. 29.08.2011 [Электронный ресурс] — URL: <http://www.itogi.ru/arts-kniga/2011/35/169153.html> дата обращения 12.06.2013).

- 133.** Беляков С. Возвращайтесь // НГ-EXLIBRIS. 16.10.2008 [Электронный ресурс] — URL: http://www.ng.ru/ng_exlibris/2008-10-16/7_bednie.html (дата обращения 25.10.2012).
- 134.** Беляков С. Дракон в лабиринте: К тупику нового реализма // «Урал». 2003. №10 [Электронный ресурс] — URL: <http://magazines.russ.ru/ural/2003/10/bel.html> (дата обращения 12.06.2014).
- 135.** Беляков С. Заговор обреченных, или Захар Прилепин как зеркало несостоявшейся русской революции // Новый мир. 2006. № 10 [Электронный ресурс] — URL: http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2006/10/be15.html (дата обращения 12.06.2014).
- 136.** Беляков С. Истоки и смысл «нового реализма»: к литературной ситуации нулевых // Российский писатель [Электронный ресурс] — URL: <http://www.rospisatel.ru/konferenzija/beljakov.htm> (дата обращения 07.09.2015).
- 137.** Беляков С. Л. Поминки по новому реализму? // Урал. 2006. № 11 [Электронный ресурс] — URL: <http://magazines.russ.ru/ural/2006/11/bel12.html> (дата обращения 16.12.2012).
- 138.** Беляков С. Малыш растет // Урал. 2005. №7 [Электронный ресурс] — URL: <http://magazines.russ.ru/ural/2005/7/tt13.html> (дата обращения 12.06.2014).
- 139.** Беляков С. Новые Белинские и Гоголи на час // Вопросы литературы. 2007. № 4 [Электронный ресурс] — URL: <http://magazines.russ.ru/voplit/2007/4/be13.html> (дата обращения 12.06.2014).
- 140.** Беляков С. Призрак титулярного советника // Новый мир. 2009. № 1 [Электронный ресурс] — URL: http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2009/1/be14.html (дата обращения 25.10.2012).
- 141.** Беляков С. Реванш // Литературная газета. 2010. № 16-17 (6272) [Электронный ресурс] — URL: http://lgz.ru/article/N16-17--6272---2010-04-28-/R%D0%B5vansh12448/?sphrase_id=83990 (дата обращения 12.06.2014).
- 142.** Беляков С. Счастливчик: Роман Сенчин. Конец сезона. Повесть // Урал. 2007. № 5 [Электронный ресурс] — URL: <http://magazines.russ.ru/ural/2007/5/ber19.html> (дата обращения 12.06.2014).

- 143.** Бирюков Ф. Апостроф: Сергей Шаргунов. «Как меня зовут?» // Завтра. 2006. № 24 (656) [Электронный ресурс] — URL: <http://www.zavtra.ru/content/view/2006-06-1483/> (дата обращения 12.06.2014).
- 144.** Бойко М. Взлет и падение N-реализма // XXI век. Итоги литературного десятилетия: Материалы международной научно-практической конференции (М., Ульяновск: УлГТУ, 2011) [Электронный ресурс] — URL: <http://mikhail-boyko.narod.ru/article/sbornik.html> (дата обращения 27.11.2013).
- 145.** Бойко М. Казус Сенчина: Сожаление о растроченном впустую идеализме // НГ-EXLIBRIS. 02.11.2006 [Электронный ресурс] — URL: http://exlibris.ng.ru/tendenc/2006-11-02/8_senchin.html (дата обращения 25.10.2012).
- 146.** Бойко М. О дивный новый реализм // Литературная газета. 2010. № 12 (6267) [Электронный ресурс] — URL: <http://lgz.ru/article/N12--6267---2010-03-31-/O-divn%D1%8By-nov%D1%8By-r%D0%B5alizm12106/> (дата обращения 12.06.2014).
- 147.** Болотян И. О драме в современном театре: verbatim // Вопросы литературы. 2004. №5 [Электронный ресурс] — URL: <http://magazines.russ.ru/voplit/2004/5/bolo2.html> (дата обращения 12.04.2014).
- 148.** Бондаренко В. «Новый экстремизм» // День литературы. 2002. №9 (73) [Электронный ресурс] — URL: <http://bookre.org/reader?file=48351> (дата обращения 12.06.2014).
- 149.** Бондаренко В. Иди и воюй // Для тебя. Сборник произведений лучших писателей России, объединенных Гражданским литературным форумом. М.: «ПоРог», 2010. С. 515-520.
- 150.** Бондаренко В. Как тебя зовут? // Завтра. 14.06.2005 [Электронный ресурс] — URL: <http://www.zavtra.ru/content/view/2005-06-1572/> (дата обращения 12.06.2014).
- 151.** Бондаренко В. Новый реализм // Завтра. 2003. №34 (509) [Электронный ресурс] — URL: <http://zavtra.ru/content/view/2003-08-2071/> (дата обращения 12.06.2014).

- 152.** Бондаренко В. Попытка прорыва // Литературная газета. 2010. № 13 (6268) [Электронный ресурс] — URL: http://lgz.ru/article/N13--6268---2010-04-07-/Pop%D1%8Btka-pror%D1%8Bva12210/?sphrase_id=83989 (дата обращения 12.06.2014).
- 153.** Боров Ю. Социалистический реализм. Взгляд современника и современный взгляд. М.: АСТ, Олимп, 2008. 480 с.
- 154.** Боров Ю. Соцреализм: драма переживания утопии как жизненной возможности // Советник президента. №45. 2007 [Электронный ресурс] — URL: http://www.sovetnikprezidenta.ru/45/1_kultura.html (дата обращения 12.06.2014).
- 155.** Булавка Л. Социалистический реализм: превратности метода. Философский дискурс. М.: Культурная революция, 2007. 272 с.
- 156.** Булавка Л.Ю. Социалистический реализм: превратности метода. Философский дискурс. М.: Культурная революция, 2007. 274 с.
- 157.** Булкина И. Новый Пролеткульт // Знамя. 2010. № 3 [Электронный ресурс] — URL: <http://magazines.russ.ru/znamia/2010/3/bu20.html> (дата обращения 22.11.2013).
- 158.** Варламов А. Антилохер: История одной премии // Октябрь. 1997. № 12 [Электронный ресурс] — URL: <http://magazines.russ.ru/october/1997/12/varlamov.html> (дата обращения 12.06.2014).
- 159.** Василевич Е. А. Критическая рецепция творчества Захара Прилепина // Русская литература. Исследования. 2011. Вып. 15. С. 156-165.
- 160.** Василевич Е.А. Интертекстуальное поле романа Р. Сенчина «Нубук» // Русская литература. Исследования. Сборник научных трудов. Вып. XIII. Киев: «БиТ», 2009 [Электронный ресурс] — URL: http://archive.nbuv.gov.ua/portal/Soc_Gum/Rli/2009_13/vasilevich.pdf (дата обращения 16.01.2013).
- 161.** Василевич Е.А. Особенности художественной манеры Романа Сенчина («Афинские ночи») // Літературознавчі студії. Киев: «БиТ», 2010. вып. 26. С.

73-84 [Электронный ресурс] — URL:

http://philology.knu.ua/library/zagal/Literaturoznavchi_studii_2010_26/73_84.pdf
(дата обращения 19.12.2013).

162. Василевич Е.А. Особенности художественной манеры Романа Сенчина («Афинские ночи») // Літературознавчі студії, випуск 26, 2010 рік С. 73-84 [Электронный ресурс] — URL:

http://philology.knu.ua/library/zagal/Literaturoznavchi_studii_2010_26/73_84.pdf(дата обращения 12.06.2014).

163. Висконти о Висконти: [сборник: пер. с. итал.] М.: Радуга, 1990. 442 с.

164. Вишневецкая Ю. Красные дьяволята // Эксперт. 3 марта 2003. — URL: http://www.cargobay.ru/news/ehkspert/2003/3/3/id_101924.html

165. Владимов Г. Возвращение к реализму // Вопросы литературы. 2001. № 5 [Электронный ресурс] — URL: <http://magazines.russ.ru/voplit/2001/5/vlad.html>
(дата обращения 12.06.2014)

166. Воинствующий сплоченный новый реализм [Электронный ресурс] — URL: <http://gadsjl-7.livejournal.com/962278.html> (дата обращения 12.06.2014).

167. Вордсворт У. Предисловие к «лирическим балладам» // Литературные манифесты западноевропейских романтиков: [Под ред. А. С. Дмитриева]. М.: Изд-во Моск. ун-та, 1980. с. 261-278.

168. Ганиева А. Не бойся новизны, а бойся пустозвонства // Знамя. 2010. № 3 [Электронный ресурс] — URL:

<http://magazines.russ.ru/znamia/2010/3/ga17.html> (дата обращения 22.11.2013).

169. Ганиева А. А. И скучно, и грустно. Мотивы изгойства и отчуждения в современной прозе // Новый мир. 2007. № 3 [Электронный ресурс] — URL: http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2007/3/ga15.html (дата обращения 25.10.2012).

170. Ганиева А. А. Полет археоптерикса. О мотивах современной российской прозы // Издательский дом «Литературная учеба»: электрон.литературно-критический журнал. 2009. № 2 [Электронный ресурс] — URL: <http://www.lych.ru/online/0ainmenu-65/38--s22009/328--a-----> (дата обращения 25.10.2012).

- 171.** Ганиева А. Серым по серому: Роман Сенчин // Вопросы литературы. 2010. № 3 [Электронный ресурс] — URL: <http://magazines.russ.ru/voplit/2010/3/ga9.html> (дата обращения 12.06.2014).
- 172.** Гароди Р. О реализме без берегов: [пер. с фр.] Москва: Прогресс, 1966. 203 с.
- 173.** Гениева Е., Гайдар Е., Ярошенко В. Программка «Вестника Европы XXI века // Вестник Европы. 2001. №1 [Электронный ресурс] — URL: <http://magazines.russ.ru/vestnik/2001/1/gen.html> (дата обращения 12.06.2014).
- 174.** Гинзбург Л.Я. О литературном герое. М.: Советский писатель, 1979. 223 с.
- 175.** Гинзбург Л.Я. О психологической прозе. М.: INTRADA, 1999. 413 с.
- 176.** Гнюсова И.Ф. Автопсихологизм как особый тип романного повествования у М. Теккерея и Л.Н. Толстого // Вестн. Том. гос. ун-та . 2008. №309. С.1-12 [Электронный ресурс] — URL: <http://cyberleninka.ru/article/n/avtopsihologizm-kak-osobyu-tip-romannogo-povestvovaniya-u-m-tekkereya-i-l-n-tolstogo> (дата обращения: 04.06.2015).
- 177.** Голенко Ж. Здравствуй, племя младое... знакомое? // Вопросы литературы. 2006. № 1 [Электронный ресурс] — URL: <http://magazines.russ.ru/voplit/2006/1/go2.html> (дата обращения 25.10.2012)
- 178.** Голенко Ж. Литературный симулякр // Вопросы литературы. 2007. № 4 [Электронный ресурс] — URL: <http://magazines.russ.ru/voplit/2007/4/go16.html> (дата обращения 12.06.2014).
- 179.** Голенко Ж. Читать модно! // Вопросы литературы. 2004. №5 [Электронный ресурс] — URL: <http://magazines.russ.ru/voplit/2004/5/go1.html> (дата обращения 12.06.2014).
- 180.** Гольдштейн А. Литература существования // Зеркало: литературно-художественный журнал. 05.05.2011 [Электронный ресурс] — URL: <http://zerkalo-litart.com/?p=3359> (дата обращения 12.06.2014).

- 181.** Горалик Линор. Фрагментарная проза: от Новалиса до «Живого Журнала» // НЛО. 2002. №54 [Электронный ресурс] — URL: <http://magazines.russ.ru/nlo/2002/54/lgor.html> (дата обращения 12.06.2014).
- 182.** Городецкий С. Некоторые течения в современной русской поэзии [Электронный ресурс] — URL: <http://www.gumilev.ru/acmeism/5/> (дата обращения 12.06.2014).
- 183.** Господин «Гексоген»: Обсуждение нового романа Александра Проханова в Центральном доме литераторов // Завтра. Выпуск №53 (422). 25.12.2001 [Электронный ресурс] — URL: <http://zavtra.ru/content/view/2001-12-2531/> (дата обращения 12.06.2014).
- 184.** Давыдов А. Размышление на грани веков // Знамя. 2001. №6 [Электронный ресурс] — URL: http://magazines.russ.ru/znamia/2001/6/for_dav.html (дата обращения 12.06.2014).
- 185.** Данилин А.Г. LSD. Галлюциногены, психоделия и феномен зависимости. М.: Центрполиграф, 2001. 521 с.
- 186.** Данилкин Л. Восстановление разорванных утят // АПН-НН. 09.06.2007 [Электронный ресурс] — URL: http://www.apn-nn.ru/pub_s/1302.html (дата обращения 12.06.2014).
- 187.** Дёгтев В. Толстой и Шолохов // Литературная Россия. 2001. №37 [Электронный ресурс] — URL: <http://www.litrossia.ru/archive/58/criticism/1377.php> (дата обращения 12.06.2014).
- 188.** Дзаваттини Ч. Акт мужества // Кино Италии: Неореализм: Пер. с итал. / Сост., вступ. ст. и комм. Г. Д. Богемского. — М.: Искусство, 1989. — С. 380-385.
- 189.** Дзаваттини Ч. Дневники жизни и кино: ст., интервью; Добряк Тото: [повесть для детей, которую могут читать также и взрослые]. М.: Искусство, 1982. 302 с.
- 190.** Дзаваттини Ч. Некоторые мысли о кино // Умберто Д. От сюжета к фильму: Перевод с итальянского Г. Богемского. М.: Искусство, 1960. С. 15-46.

- 191.** Дзаваттини Ч. Слова через край: Сборник. М.: Радуга, 1983. 416 с.
- 192.** Дзаваттини Ч. Умберто Д. От сюжета к фильму: [Перевод с итальянского Г. Богемского]. М.: «Искусство», 1960. 238 с.
- 193.** Ермолин Е. Время правды пришло // Новый Мир. 2001. № 11 [Электронный ресурс] — URL: http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2001/11/erm.html (дата обращения 12.06.2014).
- 194.** Ермолин Е. Глазами соучастника // Дружба народов. 2000. № 1 [Электронный ресурс] — URL: <http://magazines.russ.ru/druzhba/2000/1/ermol.html> (дата обращения 12.06.2014).
- 195.** Ермолин Е. Не делится на нуль // Континент. 2009. № 140 [Электронный ресурс] — URL: <http://magazines.russ.ru/continent/2009/140/ee22.html> (дата обращения 25.10.2012).
- 196.** Ермолин Е. Реабилитация свободы // Континент. 2004. №119 [Электронный ресурс] — URL: <http://magazines.russ.ru/continent/2004/119/erm22.html> (дата обращения 12.06.2014).
- 197.** Ермолин Е. Случай нового реализма // Континент. 2006. № 128 [Электронный ресурс] — URL: <http://magazines.russ.ru/continent/2006/128/ee27.html> (дата обращения 25.10.2012).
- 198.** Ерофеев В. Поминки по советской литературе // Литературная газета. 1990. № 27. С. 8-16.
- 199.** Иваницкая Е. Negotium // Дружба Народов. 2002. №10 [Электронный ресурс] — URL: <http://magazines.russ.ru/druzhba/2002/10/ivan.html> (дата обращения 12.06.2014).
- 200.** Иванова Н. «Бандерша и сутенер: Роман литературы с идеологией: кризис жанра» // «Знамя». 2000. №5 [Электронный ресурс] — URL: <http://magazines.russ.ru/znamia/2000/5/ivanova.html> (дата обращения 12.06.2014).

- 201.** Иванова Н. Жизнь и смерть симулякра в России // Дружба народов. 2000. №8 [Электронный ресурс] — URL: <http://magazines.russ.ru/druzhba/2000/8/ivanova.html> (дата обращения 12.06.2014).
- 202.** Иванова Н. Козьей мордой луна // Дружба Народов. 2002. №1 [Электронный ресурс] — URL: <http://magazines.russ.ru/druzhba/2002/1/ivan.html> (дата обращения 12.06.2014).
- 203.** Иванова Н. Преодолевшие постмодернизм // «Знамя». 1998. №4 [Электронный ресурс] — URL: <http://magazines.russ.ru/znamia/1998/4/ivanova.html> (дата обращения: 01.06.2014).
- 204.** Иванова Н. Ускользящая современность. Русская литература XX–XXI веков: от «внекомплектной» к постсоветской, а теперь и всемирной // Вопросы литературы. 2007. № 3 [Электронный ресурс] — URL: <http://magazines.russ.ru/voplit/2007/3/iv7.html> (дата обращения 12.06.2014).
- 205.** Казначеев С. Краткая история вопроса о новом реализме (Не могу смолчать) // Российский писатель, материалы международной научно-практической конференции «Итоги литературного года — итоги десятилетия: язык — литература — общество» 21 апреля 2010 года [Электронный ресурс] — URL: <http://www.rospisatel.ru/konferenzija/kaznatsheev.htm> (дата обращения 12.06.2014).
- 206.** Казначеев С.М. Новый реализм: очередное возрождение метода // Гуманитарный вектор. 2011. №4 (28). С. 91-95 [Электронный ресурс] — URL: <http://zabvektor.ru/home/archive?id=6&locale=ru> (дата обращения 12.06.2014).
- 207.** Казначеев С.М. Проблема нового реализма: регенерация метода // Филологические науки. 2008. №1. С. 24-34.
- 208.** Казначеев С.М. Проза: между Болконским и Обломовым // Литературная Россия. 2000. № 4 [Электронный ресурс] — URL: <http://www.litrossia.ru/archive/21/criticism/421.php> (дата обращения 12.06.2014).

- 209.** Качалкина Ю. Купание красного быка // Октябрь. 2004. №5
[Электронный ресурс] — URL:
<http://magazines.russ.ru/october/2004/5/kach23.html> (дата обращения 12.06.2014).
- 210.** Келдыш В. А. Русский реализм начала XX века. М.: Наука, 1975. 280 с.
- 211.** Келдыш В.А. Предисловие // Русская литература рубежа веков (1890-е — начало 1920-х годов). Книга 1. М.: ИМЛИ РАН, «Наследие», 2001. С. 3-12.
- 212.** Келдыш В.А. Реализм и натурализм // Русская литература рубежа веков (1890-е — начало 1920-х годов). Книга 1. М., ИМЛИ РАН, «Наследие», 2001. С. 191-258.
- 213.** Келдыш В.А. Реализм и неореализм // Русская литература рубежа веков (1890-е — начало 1920-х годов). Книга 1.— М.: ИМЛИ РАН, «Наследие», 2001. С. 259-335.
- 214.** Келдыш В.А. Реализм и неореализм // Русская литература рубежа веков (1890-е — начало 1920-х годов). Книга 1. М.: ИМЛИ РАН, «Наследие», 2001. С. 259-335.
- 215.** Келдыш В.А. Русская литература «серебряного века» как сложная целостность // Русская литература рубежа веков (1890-е — начало 1920-х годов). Книга 1. М.: ИМЛИ РАН, «Наследие», 2001. С. 13-68.
- 216.** Кино Италии: Неореализм: Пер. с итал. / Сост., вступ. ст. и комм. Г. Д. Богемского. М.: Искусство, 1989. 431 с.
- 217.** Кливенкова Д.А. Черты неореализма в романе В.С. Маканина «Испуг» // Современная филология (II): материалы междунар. заоч. науч. конф. (г. Уфа, январь 2013 г.) Уфа: Лето, 2013. С. 31-34 [Электронный ресурс] — URL: <http://www.moluch.ru/conf/phil/archive/78/3279/> (дата обращения 11.01.2014).
- 218.** Кожин В. В. Роман – эпос нового времени // Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении: в 3-х т., Т. 2. М.: Наука, 1964. С. 97–172.

- 219.** Кокшенева К. Все та же любовь... Проза молодых: мифы и реальность // Наш современник. 2002. №7 [Электронный ресурс] — URL: <http://www.nash-sovremennik.ru/p.php?y=2002&n=7&id=12> (дата обращения 12.06.2014).
- 220.** Кокшенева К. Империя без народа // Русское поле: Содружество литературных проектов. 2002. Вып. 1 [Электронный ресурс] — URL: <http://moloko.ruspole.info/node/674> (дата обращения 12.06.2014).
- 221.** Кольридж С. Т. Из «литературной биографии» // Литературные манифесты западноевропейских романтиков: [Под ред. А. С. Дмитриевой]. М.: Изд-во Моск. ун-та, 1980. с. 279-293.
- 222.** Кольридж С. Т. Из лекции VIII // Литературные манифесты западноевропейских романтиков: [Под ред. А. С. Дмитриевой]. М.: Изд-во Моск. ун-та, 1980. с. 296-297.
- 223.** Коровашко А.В. «О, черви земляные...» // «Урал». 2014. №2 [Электронный ресурс] — URL: <http://magazines.russ.ru/ural/2014/2/17k-pr.html> (дата обращения 12.06.2014).
- 224.** Корчагина С. Онтология войны // ПРАВАЯ.ru. 05.08.2005 [Электронный ресурс] — URL: <http://pravaya.ru/idea/20/4468> (дата обращения 14.06.2015).
- 225.** Костырко С. Обозрение С. К. # 111: «Ура!» как манифест «юной литературы» — о повести Сергея Шаргунова в «Новом мире» // Русский журнал. 25.06.2002 [Электронный ресурс] — URL: http://old.russ.ru/krug/period/20020625_kost.html (дата обращения 12.06.2014).
- 226.** Костырко С. Обозрение С. К. # 112: Немного нервное, в продолжение разговора про повесть Шаргунова — про этику литературной критики, про «хорошие книги» «плохих людей», про бандитские могилы и т.д // Русский журнал. 2.07.2002 [Электронный ресурс] — URL: http://old.russ.ru/krug/period/20020702_kost.html (дата обращения 12.06.2014).
- 227.** Костырко С. По кругу // Новый мир. 2006. № 10 [Электронный ресурс] — URL: http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2006/10/ko16.html (дата обращения 25.10.2012).

- 228.** Кракауэр Э. Природа фильма. Реабилитация физической реальности. М.: Искусство, 1974. 235 с.
- 229.** Кузнецова А. Новые-новые // Знамя. 2010. № 3 [Электронный ресурс] — URL: <http://magazines.russ.ru/znamia/2010/3/ku22.html> (дата обращения 22.11.2013).
- 230.** Кузнецова А. Берега реализма // Дружба Народов. 2003. №5 [Электронный ресурс] — URL: <http://magazines.russ.ru/druzhba/2003/5/kuzn.html> (дата обращения 12.06.2014).
- 231.** Кузьмина Л. К истории «Догмы-95»: ретро с амбициями новой волны // Киноведческие записки. 2004. № 66. С. 297-328 [Электронный ресурс] — URL: <http://www.kinozapiski.ru/ru/article/sendvalues/71/> (дата обращения 11.01.2014).
- 232.** Кукулин И. «Какой счет?» как главный вопрос русской литературы // Знамя. 2010. № 4 [Электронный ресурс] — URL: <http://magazines.russ.ru/znamia/2010/4/ku19.html> (дата обращения 12.06.2014).
- 233.** Кукулин И. Гипсовые часы (Рец. на кн.: Волос А. Маскавская Мекка. — М., 2003) // НЛО. 2004. №68 [Электронный ресурс] — URL: <http://magazines.russ.ru/nlo/2004/68/ku22.html> (дата обращения 12.06.2014).
- 234.** Кулаковская Е.И. Новый реализм: специфика и основные черты // Культура и текст: электронный научный журнал. 2011. № 12. С. 472-474 [Электронный ресурс] — URL: <http://www.ct.uni-altai.ru/wp-content/uploads/2012/09/Кулаковская2011.pdf> (дата обращения 27.10.13).
- 235.** Кулаковская Е.И. Новый реализм: специфика и основные черты // Культура и текст: электронный научный журнал. Барнаул, 2011. № 12. С. 472-474 [Электронный ресурс] — URL: <http://www.ct.uni-altai.ru/2011-11> (дата обращения 16.03.2013).
- 236.** Куренная Н.М. Социалистический реализм. Историко-культурный аспект (Из опыта восточноевропейских литератур. 1930-1970-е годы). М.: Институт славяноведения РАН, 2004. 188 с.

- 237.** Кучерская М. Погружение в пустоту: Роман Сенчин. Афинские ночи. Повести. Рассказы // Новый мир. 2001. № 10 [Электронный ресурс] — URL: http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2001/10/sench.html (дата обращения 12.06.2014).
- 238.** Латынина А. Манифестация воображаемого // Знамя. 2010. № 3 [Электронный ресурс] — URL: <http://magazines.russ.ru/znamia/2010/3/la16.html> (дата обращения 22.11.2013).
- 239.** Лебедушкина О. Вы полагаете, все это будет носиться? Литературный быт, масс-медиа и мода // Дружба народов. 2009. № 5 [Электронный ресурс] — URL: <http://magazines.russ.ru/druzhba/2009/5/le12.html> (дата обращения 17.12.2012).
- 240.** Лебедушкина О. Новое поколение в поисках утраченной простоты, или Децл как прием // Дружба Народов. 2004. №7 [Электронный ресурс] — URL: <http://magazines.russ.ru/druzhba/2004/7/lebed12.html> (дата обращения 12.06.2014).
- 241.** Лебедушкина О. Реалисты-романтики // Дружба народов. 2006. № 11 [Электронный ресурс] — URL: <http://magazines.russ.ru/druzhba/2006/11/le13.html> (дата обращения 25.10.2012).
- 242.** Лебедушкина О. Часть пространства, которая занята Богом... // Дружба Народов. 2002. №5 [Электронный ресурс] — URL: <http://magazines.russ.ru/druzhba/2002/5/lebed.html> (дата обращения 12.06.2014).
- 243.** Левенталь В. Верлибры, свежие верлибры! // Октябрь. 2010. № 2 [Электронный ресурс] — URL: <http://magazines.russ.ru/october/2010/2/le16.html> (дата обращения 12.06.2014).
- 244.** Лейдерман Н. Литературные итоги XX века: Траектории «экспериментирующей эпохи» // Вопросы литературы. 2002. №4 [Электронный ресурс] — URL: <http://magazines.russ.ru/voplit/2002/4/lei.html> (дата обращения 12.06.2014).

- 245.** Лейдерман Н.Л. и Липовецкий М.Н. Современная русская литература: 1950— 1990-е годы: Учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений: В 2 т. Т. 2: 1968 — 1990. М.: Издательский центр «Академия», 2003. 688 с.
- 246.** Леонтьев К. Цветущая сложность: Избранные статьи. М.: Молодая гвардия, 1992. 320 с.
- 247.** Лешуков В. Дети отцов // Русский журнал. 27.09.05 [Электронный ресурс] — URL: <http://www.russ.ru/avtory/Leshukov-Vladimir> (дата обращения 12.06.2014).
- 248.** Лимонов Э. Дневник неудачника. СПб: Амфора, 2007. 272 с.
- 249.** Лисонов Э. Со скепсисом к литературе: Интервью с Э. Лимоновым // НГ-EXLIBRIS. 17.07.2003 [Электронный ресурс] — URL: http://www.ng.ru/ng_exlibris/2003-07-17/2_limonov.html (дата обращения 12.06.2014).
- 250.** Литература факта: Первый сборник материалов работников ЛЕФа / Под ред. Н. Ф. Чужака [Переиздание 1929 года]. М.: Захаров, 2000. 285 с.
- 251.** Литературные манифесты от символизма до наших дней. М.: XXI век-Согласие, 2000. 608 с.
- 252.** Лорченков В. Русский Олимп — брошенный диван // Октябрь. 2010. № 2 [Электронный ресурс] — URL: <http://magazines.russ.ru/october/2010/2/lo19.html> (дата обращения 12.06.2014).
- 253.** Лукач Г. Золя и реалистическое наследие // Литературное обозрение. 1940. № 16. С. 39-45 [Электронный ресурс] — URL: <http://mesotes.narod.ru/lukacs/zola2.html> (дата обращения 12.09.2014).
- 254.** Лукач Г. К проблеме объективности художественной формы // Литературный критик. 1935. № 9 [Электронный ресурс] — URL: <http://mesotes.narod.ru/lukacs/obektivnost.htm> (дата обращения: 12.06.2014).
- 255.** Лукач Г. О двух типах художников // Литературный критик. 1939. № 1 [Электронный ресурс] — URL: <http://mesotes.narod.ru/lukacs/odvuh.htm> (дата обращения 12.06.2014).

- 256.** Лукач Г. Спор идёт о реализме // Интернациональная литература. 1938. № 12. С. 172-189 [Электронный ресурс] — URL: <http://mesotes.narod.ru/lukacs/spor.html> (дата обращения 12.06.2014).
- 257.** Маканин В. Асан // Знамя. 2008. №8 [Электронный ресурс] — URL: <http://magazines.russ.ru/znamia/2008/8/ma2.html> (дата обращения 12.06.2014).
- 258.** Маканин В.С. Интервью радио «Эхо Москвы». 2009 [Электронный ресурс] — URL: <http://www.echo.msk.ru/programs/kazino/569027-echo/#element-text> (дата обращения: 10.01.2011).
- 259.** Мандельштам О. Утро акмеизма [Электронный ресурс] — URL: <http://www.gumilev.ru/acmeism/4/> (дата обращения 12.06.2014).
- 260.** Маринетти Ф. Манифест футуризма // Метафизические исследования, выпуск XIII: Искусство. СПб: Алетейя, 2000. с. 299-303.
- 261.** Маркевич Г. Основные проблемы науки о литературе. М.: Прогресс, 1980. 375 с.
- 262.** Маркова Д. Не цельности ради // Знамя. 2010. № 3 [Электронный ресурс] — URL: <http://magazines.russ.ru/znamia/2010/3/ma19.html> (дата обращения 22.11.2013).
- 263.** Маркова Д. Новый-преновый реализм, или Опять двадцать пять // Знамя. 2006. № 6 [Электронный ресурс] — URL: <http://magazines.russ.ru/znamia/2006/6/ma12.html> (дата обращения 25.10.2012).
- 264.** Маркович В.М. Вопрос о литературных направлениях и построении истории русской литературы XIX века // Известия РАН. Серия литературы и языка. 1993. №3. С. 26-32 [Электронный ресурс] — URL: <http://febweb.ru/feb/izvest/1993/03/933-026.htm> (дата обращения 08.09.2015).
- 265.** Мартынова О. Загробная победа соцреализма // OpenSpace.ru. 14.09.2009 [Электронный ресурс] — URL: <http://os.colta.ru/literature/events/details/12295/> (дата обращения 17.12.2012).
- 266.** Медведева Н. Г. Мама, я жулика люблю! Лимонов Э. Это я — Эдичка! Воронеж: Центрально-Черноземное кн. изд-во, 1993. 464 с.

- 267.** Мережинская А.Ю. «Поколение 90-х» и «двадцатилетние». Типологические черты литературного направления. Статья первая // Русская литература. Исследования: Сб. науч. трудов. Вып. 13. Киев: «СПД Карпук С.В.», 2009. С. 262-283 [Электронный ресурс] — URL: <http://dspace.nbuu.gov.ua/bitstream/handle/123456789/31044/21-Merezhinskaya.pdf?sequence=1> (дата обращения 14.08.2013).
- 268.** Мережинская, А.Ю. Художественная специфика русской «миддл-литературы» (на материале прозы 2000-х гг.) // Русская литература. Исследования: Сб. науч. трудов. Вып. 12. Киев: Изд-во «БиТ», 2008. С. 6-26 [Электронный ресурс] — URL: <http://www.nbuu.ua/portal/SocGum/rli/200812/merezhinskaya.pdf> (дата обращения 12.06.2014).
- 269.** Насрутдинова Л. Х. Функции цитат и культурологических ассоциаций в прозе «нового реализма»: Доклад [Электронный ресурс] // Международная научная конференция «Языковая семантика и образ мира». Казань: 1997 [Электронный ресурс] — URL: http://old.kpfu.ru/science/news/lingv_97/n213.htm (дата обращения 27.10.13).
- 270.** Немзер А. Малыш обласкан: пять литераторов получают гонорары // Время новостей. 24.12.2001 [Электронный ресурс] — URL: <http://www.vremya.ru/2001/235/10/17885.html> (дата обращения 12.06.2014).
- 271.** Немзер А. Мертвые и живые // Немзерески. 18.06.2002 [Электронный ресурс] — URL: http://www.ruthenia.ru/nemzer/jurnaly06_18.html (дата обращения 12.06.2014).
- 272.** Немзер А. Почти без гостинцев // Немзерески. 18.12.2001 [Электронный ресурс] — URL: http://www.ruthenia.ru/nemzer/jurnaly18_12.html (дата обращения 12.06.2014).
- 273.** Новиков В., Новикова О. Сладострастье потеснило сердечность. Или нет? // Звезда. 2007. № 3 [Электронный ресурс] — URL: <http://magazines.russ.ru/zvezda/2007/3/no13.html> (дата обращения 12.06.2014).

- 274.** Новиков Д. Поморские сказы имени Шотмана, или Мифы нового реализма // Вопросы литературы. 2007. № 4 [Электронный ресурс] — URL: <http://magazines.russ.ru/voplit/2007/4/no14.html> (дата обращения 12.06.2014).
- 275.** Оборин Л. Митинг на палубе // Знамя. 2010. № 3 [Электронный ресурс] — URL: <http://magazines.russ.ru/znamia/2010/3/ob21.html> (дата обращения 22.11.2013).
- 276.** Орлова В. Дебют — вечен // НГ. 18.11.2004 [Электронный ресурс] — URL: http://www.ng.ru/ng_exlibris/2004-11-18/6_debut.html (дата обращения 12.06.2014).
- 277.** Орлова В. Как айсберг в океане: Взгляд на современную молодую литературу // Новый мир. 2005. № 4 [Электронный ресурс] — URL: http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2005/4/orl10.html (дата обращения 12.06.2014).
- 278.** Орлова В. Они придут // Пролог. №12(32). 2004 [Электронный ресурс] — URL: <http://www.ijp.ru/razd/pr.php?failp=03201300246> (дата обращения 12.06.2014).
- 279.** Орлова В. Проза молодых // Пролог. 2003.10.01 [Электронный ресурс] — URL: <http://www.ijp.ru/razd/pr.php?failp=01801000246> (дата обращения 12.06.2014).
- 280.** Орлова О. Чужой Сенчин: Эстетика остранения // Ших.ру. Ноябрь 2003 [Электронный ресурс] — URL: <http://www.cih.ru/orlova/o13.html> (дата обращения 12.06.2014).
- 281.** Павлов О. В завершение полемики о «новом реализме» // Русский переплет: литературный интернет-журнал. 30.10.2000 [Электронный ресурс] — URL: <http://www.pereplet.ru/cgi/zametki.cgi?id=16> (дата обращения 12.06.2014).
- 282.** Павлов О. Метафизика русской прозы // Октябрь. 1998. № 1. С. 167-183 [Электронный ресурс] — URL: <http://magazines.russ.ru/october/1998/1/pavlov.html> (дата обращения 12.06.2014).

- 283.** Павлов О. Остановленное время // *Континент*. 2002. №113
[Электронный ресурс] — URL:
<http://magazines.russ.ru/continent/2002/113/pavl.html> (дата обращения 12.06.2014).
- 284.** Пирогов Л. Погнали наши городских // *Литературная газета*. 2010. № 9 (6264) [Электронный ресурс] — URL: http://www.lgz.ru/article/N9--6264---2010-03-10-/Pognali-nashi-gorodskih11875/?sphrase_id=82791 (дата обращения 12.06.2014).
- 285.** Плахов А. Европейское кино: новый реализм // *Вестник Европы*. 2001. №2 [Электронный ресурс] — URL:
<http://magazines.russ.ru/vestnik/2001/2/pl.html> (дата обращения 12.06.2014).
- 286.** Погорелая Е. Путь чувственности к духу (Роман Сенчин. Вперед и вверх на севших батарейках) // *Октябрь*. 2008. № 5 [Электронный ресурс] — URL: <http://magazines.russ.ru/october/2008/5/po29.html> (дата обращения 25.10.2012).
- 287.** Подлубнова Ю.С. Современный литературный процесс: Проза 2000-х гг.: конспект лекций. Екатеринбург: УГТУ–УПИ, 2009. 94 с.
- 288.** Померанцев В. М. Об искренности в литературе // *Новый Мир*. 1953. № 12. С. 218-245.
- 289.** Потапова З.М. Неореализм в итальянской литературе. М.: Изд-во АН СССР, 1961. 228 с.
- 290.** Поэзия французского символизма. Лотреамон. Песни Мальдорора. М.: Изд-во МГУ, 1993. 512 с.
- 291.** Пропп В.Я. Проблемы комизма и смеха. М.: Издательство «Лабиринт», 1999. 288 с.
- 292.** Проханов А. Господин Гексоген. М.: Ad Marginem, 2002. 475 с.
- 293.** Проханов А. Политолог. М.: Ультра.Культура, 2006, 792 с.
- 294.** Пустовая В. Иск маленькому человеку // *Новый мир*. 2009. № 12
[Электронный ресурс] — URL:

http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2009/12/ru13.html (дата обращения 17.12.2012).

295. Пустовая В. Матрица бунта // *Континент*. 2009. № 140 [Электронный ресурс] — URL: <http://magazines.russ.ru/continent/2009/140/ru23.html> (дата обращения 25.10.2012).

296. Ращупкина Д. Персонаж нашего времени // *Октябрь*. 2005. № 5 [Электронный ресурс] — URL: <http://magazines.russ.ru/october/2005/5/ra23.html> (дата обращения 12.06.2014).

297. Ремизова М. К вопросу о классовом антагонизме // *Новый мир*. 2002. №2 [Электронный ресурс] — URL: http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2002/2/rem.html (дата обращения 12.06.2014).

298. Ремизова М. Опытное поле // *Дружба народов*. 2002. №1 [Электронный ресурс] — URL: <http://magazines.russ.ru/druzhba/2002/1/remiz.html> (дата обращения 12.06.2014).

299. Ремизова М. Первое лицо главного героя // *Континент*. 2003. №116 [Электронный ресурс] — URL: <http://magazines.russ.ru/continent/2003/116/remiz.html> (дата обращения 12.06.2014).

300. Роднянская И. Гамбургский ёжик в тумане: Кое-что о плохой хорошей литературе // *«Новый Мир»*. 2001. №3 [Электронный ресурс] — URL: http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2001/3/rodn.html (дата обращения 12.06.2014).

301. Роднянская И. Род атридов // *Вопросы литературы*. 2010. № 3 [Электронный ресурс] — URL: <http://magazines.russ.ru/voplit/2010/3/ro12.html> (дата обращения 22.11.2013).

302. Роднянская И., Губайловский В. Книги необщего пользования // *Зарубежные записки*. 2007. №12 [Электронный ресурс] — URL: <http://magazines.russ.ru/zz/2007/12/ro8.html> (дата обращения 12.06.2014).

303. Романов И. А. Новый реализм как феномен современной русской литературы // *Интерпретация текста: лингвистический, литературоведческий и*

методический аспект: материалы V Междунар. науч. конф. Чита: ЗабГУ. 2012. С. 83–93.

304. Ротай Е.М. Константы художественного мира в повестях Р. Сенчина // Научный журнал КубГАУ. 2012. № 77 (03). С. 400-411 [Электронный ресурс] — URL: <http://ej.kubagro.ru/2012/03/pdf/36.pdf> (дата обращения 06.05.2015).

305. Рубцов А.В. Быть русскими! Но – сегодня. В преддверии «либерально-патриотического синтеза» // Независимая газета. 13.10.2000 [Электронный ресурс] — URL: http://iph.ras.ru/uplfile/ideol/roubcov/1995-2009/NG_13_10_2000.html (дата обращения 12.06.2014).

306. Рудалев А. «Новый реализм»: попытка апологии // Для тебя. Сборник произведений лучших писателей России, объединенных Гражданским литературным форумом. М.: «ПоРог», 2010. С. 420-427.

307. Рудалев А. Православие, Просвещение и Великая Победа – такова основа русской государственности: Интервью // Для тебя. Сборник произведений лучших писателей России, объединенных Гражданским литературным форумом. М.: «ПоРог», 2010. С. 437-444.

308. Рудалев А. Пустынножители // Для тебя. Сборник произведений лучших писателей России, объединенных Гражданским литературным форумом. М.: «ПоРог», 2010. С. 427-437.

309. Руднев В. П. Реализм // Словарь культуры XX века. М.: Аграф, 1999. С. 252-255.

310. Руднев В. П. Ритм // Энциклопедический словарь культуры XX века: Ключевые понятия и тексты. М.: Аграф, 1999. С. 257-259.

311. Руднев В. П. Функциональная асимметрия полушарий головного мозга // Словарь культуры XX века. М.: Аграф, 1999, с. 343-344.

312. Руднев В.П. Интертекст // Словарь культуры XX века. М.: Аграф, 1999. С. 113-118.

313. Руднев В.П. Словарь культуры XX века. М.: Аграф, 1999. 384 с.

314. Русская литература рубежа веков (1890-е — начало 1920-х годов). Книга1. М.: ИМЛИ РАН, «Наследие», 2001. 960 с.

- 315.** Савельев И. Триптих: Взгляд на литературу «двадцатилетних» // Урал. 2008. № 6 [Электронный ресурс] — URL: <http://magazines.russ.ru/ural/2008/6/sa15.html> (дата обращения 25.10.2012).
- 316.** Сартр Ж.-П. Экзистенциализм — это гуманизм // Сумерки богов. М.: Политиздат, 1989. С.319-344.
- 317.** Сиротин С. Испытания новой критики // Октябрь. 2009. №12 [Электронный ресурс] — URL: <http://magazines.russ.ru/october/2009/12/ss17.html> (дата обращения 12.06.2014).
- 318.** Славникова О. Rendez-vous в конце миллениума // Новый Мир. 2002. №2 [Электронный ресурс] — URL: http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2002/2/slav.html (дата обращения 12.06.2014).
- 319.** Славникова О. К кому едет ревизор? // Новый Мир. 2002. №9 [Электронный ресурс] — URL: http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2002/9/slav.html (дата обращения 12.06.2014).
- 320.** Славникова О. Проигравшие время // Дружба народов. 2000. № 1 [Электронный ресурс] — URL: <http://magazines.russ.ru/druzhba/2000/1/slavnik.html> (дата обращения 12.06.2014).
- 321.** Славникова О. Та, что пишет, или Таблетка от головы // Октябрь. 2000. № 3 [Электронный ресурс] — URL: <http://magazines.russ.ru/october/2000/3/slavnik.html> (дата обращения 12.06.2014).
- 322.** Смирнов И. Затянувшееся десятилетие // Русский журнал. 12.04.2002 [Электронный ресурс] — URL: http://old.russ.ru/culture/20020312_sm.html (дата обращения 12.06.2014).
- 323.** Смирнов И.П. Мегаистория. К исторической типологии культуры. М.: Аграф, 2000. 543 с.
- 324.** Старобинец А. В зоне вызова // НГ. 08.06.2006 [Электронный ресурс] — URL: <http://fantlab.ru/article514> (дата обращения 25.10.2012).

- 325.** Степанов А. О радикальном реализме // Прочтение. 13.11.2007 [Электронный ресурс] — URL: <http://prochтение.ru/texts/23550> (дата обращения 12.06.2014).
- 326.** Степанян К.А. Явление и диалог в романах Ф.М. Достоевского. СПб.: Крига, 2010. 400 с.
- 327.** Сухих О.С. «Очень своевременные книги» (О традициях Ф.М. Достоевского и М. Горького в романе Захара Прилепина «Санька») // Вестник ННГУ. 2008. № 6. С. 290-296.
- 328.** Сухих С.И. «Технологическая» поэтика формальной школы. Нижний Новгород: КиТиздат, 2001. 160 с.
- 329.** Сухих С.И. Заблуждение и прозрение Максима Горького. Нижний Новгород, 1992. 222 с.
- 330.** Сухих С.И. Историческая поэтика А.Н. Веселовского. Нижний Новгород: КиТиздат, 2001. 120 с.
- 331.** Сухих С.И. Методология литературоведения: комплексный и системный методы анализа литературы // Вестник ННГУ. 2012. № 6 (1). С. 298-303.
- 332.** Сухих С.И. Социологическая поэтика в русском литературоведении I-й половины XX века. Нижний Новгород: ООО «Типография Поволжье», 2006. 136 с.
- 333.** Сухих С.И. Теоретическая поэтика А.А. Потебни. Нижний Новгород: «КиТиздат», 2001. 288 с.
- 334.** Сухих С.И. Эволюция доктрины соцреализма во 2-й половине XX в. // Вестник ННГУ. 2013. № 2(1). С. 300-305.
- 335.** Сухих С.И. Эволюция доктрины соцреализма во второй половине XX в. // Вестник ННГУ. 2013. № 2(1). С. 300-305.
- 336.** Татаринов А. Современный роман: важные встречи с небытием // Вопросы литературы. 2013. № 6 [Электронный ресурс] — URL: <http://magazines.russ.ru/voplit/2013/6/4t-pr.html> (дата обращения 12.06.2014).

- 337.** Теракопьян Л. На краю: Роман Сенчин и его герои // Дружба народов. 2005. № 3 [Электронный ресурс] — URL: <http://magazines.russ.ru/druzhba/2005/3/tera12.html> (дата обращения 12.06.2014).
- 338.** Тузков С.А. Неореализм: Жанрово-стилевые поиски в русской литературе конца XIX — начала XX: учебн.пособие. М.: Флинта: Наука, 2009. 336 с.
- 339.** Тульский М. О вечных человеческих типах (интервью с С. Шаргуновым) // Независимая газета. 2001. №243 (2553) [Электронный ресурс] — URL: http://www.ng.ru/capacity/2001-12-29/10_types.html (дата обращения 12.06.2014).
- 340.** Файбисович С. Наезд жизни на литературу // Общая газета. 1999. № 28 [Электронный ресурс] — URL: <http://www.ozon.ru/context/detail/id/194399/> (дата обращения 12.06.2014).
- 341.** Фролов И. Чудище стозевно и безъязыко: «Новый реализм» как диктатура хамства // Литературная газета. 2010. № 11 (6266) [Электронный ресурс] — URL: http://www.lgz.ru/article/N11--6266---2010-03-24-/Chudisht%D0%B5-stoz%D0%B5vno-i-b%D0%B5zayaz%D1%8Bko12025/?sphrase_id=82791 (дата обращения 12.06.2014).
- 342.** Холмогоров М. Время собирать камни // «Вопросы литературы». 1996. №1 [Электронный ресурс] — URL: http://magazines.russ.ru/voplit/1996/1/xx_vek1.html (дата обращения 12.06.2014).
- 343.** Цыркун Н. Догма 95 // Искусство Кино. 1998. № 12 [Электронный ресурс] — URL: <http://kinoart.ru/archive/1998/12/n12-article10> (дата обращения 12.06.2014).
- 344.** Чанцев А. Эстетический фашизм: Смерть, революция и теория будущего у Ю. Мисимы и Э. Лимонова // Вопросы литературы. 2005. № 6 [Электронный ресурс] — URL: <http://magazines.russ.ru/voplit/2005/6/ch1.html> (дата обращения 12.06.2014).

- 345.** Чередниченко С. Три искушения «нового реализма» // Литературная Россия. 2008. № 8. 22.02.2008 [Электронный ресурс] — URL: <http://litrossia.ru/2008/08/02546.html> (дата обращения 25.10.2012).
- 346.** Черняк М.А. Эхо серапионов в контексте проза начала XXI века // Уральский филологический вестник. 2012. № 1. С. 123-134.
- 347.** Четина Е. Драма и театр 2000-х годов: Проблемы и стратегии развития // Свободная мысль. 2009. № 3 (1598). С. 77-86.
- 348.** Чудакова М.О. Комментарий к «Ответ на анкету к IV Международному съезду словистов» // Эйхенбаум Б.М. О литературе: Работы разных лет. М.: Советский писатель, 1987. С. 536-539.
- 349.** Чупринин С. Новый реализм // Чупринин С. Русская литература сегодня. Жизнь по понятиям. М.: Время, 2007. С. 363–365.
- 350.** Чупринин С. Свободные радикалы // Знамя. 2003. №9 [Электронный ресурс] — URL: <http://magazines.russ.ru/znamia/2003/9/chuprin.html> (дата обращения 12.06.2014).
- 351.** Шайтанов И. Профессия — критик // Вопросы литературы. 2007. № 4 [Электронный ресурс] — URL: <http://magazines.russ.ru/voplit/2007/4/sh9.html> (дата обращения 12.06.2014).
- 352.** Шимко Л. РАБ ЧАР РУН: Роман, пьеса, эссе. М.: Вест-Консалтинг, 2012. 290 с.
- 353.** Ширяев В. 1001 нож в спину нового реализма // Урал. 2011. № 1 [Электронный ресурс] — URL: <http://magazines.russ.ru/ural/2011/1/sh12.html> (дата обращения 12.06.2014).
- 354.** Шкловский В. Литература вне «сюжета» // О теории прозы. М.: «Федерация», 1929. С. 226-246.
- 355.** Шкловский В.Б. Воскрешение слова // Гамбургский счет: Статьи – воспоминания – эссе (1914 – 1933). М.: Сов. писатель, 1990. С. 36–42.
- 356.** Шкловский В.Б. Искусство как прием // Гамбургский счет. М.: Советский писатель, 1990. С. 58-72.

- 357.** Шоломова С. Голос времени. Библиофильские миниатюры о В.Г. Короленко. Выпуск 1. Харьков, 2008. 288 с.
- 358.** Щеглова Е. Художественная литература и критика: Второй квартал 2004 г. // Континент. 2004. №121 [Электронный ресурс] — URL: <http://magazines.russ.ru/continent/2004/121/bsk20.html> (дата обращения 12.06.2014).
- 359.** Щербинина Ю. Куда едут Фима и Саша? // Континент. 2009. № 140 [Электронный ресурс] — URL: <http://magazines.russ.ru/continent/2009/140/ru.html> (дата обращения 25.10.2012).
- 360.** Щербинина Ю. Под парусами паракритики // Континент. 2010. № 145 [Электронный ресурс] — URL: <http://magazines.russ.ru/continent/2010/145/sh24.html> (дата обращения 12.06.2014).
- 361.** Эйхенбаум Б.М. О литературе: Работы разных лет. М.: Советский писатель, 1987. 543 с.
- 362.** Эпштейн М. De'but de siecle, или От пост- к прото-. Манифест нового века // Знамя. 2001. № 5 [Электронный ресурс] — URL: <http://magazines.russ.ru/znamia/2001/5/epsh.html> (дата обращения 23.08.2014).
- 363.** Эпштейн М. Постмодернизм в России. М.: Изд-во Р. Элинина, 2000. 368 с.
- 364.** Яacobсон Р. Работы по поэтике: Переводы. М.: Прогресс, 1987. 464 с.
- 365.** Яранцев В. Прощание с «нулевыми»: Апрельские записи // Сибирские огни. 2010. № 4 [Электронный ресурс] — URL: <http://magazines.russ.ru/sib/2010/4/ia12.html> (дата обращения 12.06.2014).
- 366.** Яранцев В. Тернии греха // Сибирские огни. 2008. №11 [Электронный ресурс] — URL: <http://magazines.russ.ru/sib/2008/11/iar15.html> (дата обращения 12.06.2014).

III Диссертации:

367. Казначеев С.М. Феноменология русского реализма: генезис, эволюция, регенерация: автореф. дисс. ... доктора филол. Наук. Москва, 2014. 38 с.

368. Ротай, Е.М. «Новый реализм» в современной русской прозе: художественное мировоззрение Р. Сенчина, З. Прилепина, С. Шаргунова»: автореф. дисс. ... канд. фил. наук. Краснодар, 2013. 24 с.

369. Сорокина Т.В. Отечественная проза рубежа XX - XXI веков в аспекте «вторичных художественных моделей»: Л. Петрушевская, Ю. Буйда, Вик. Ерофеев: автореф. дисс. ... канд. филол. наук. Казань, 2005. 23 с.

370. Сорокина Т.В. Отечественная проза рубежа XX - XXI веков в аспекте «вторичных художественных моделей»: Л. Петрушевская, Ю. Буйда, Вик. Ерофеев: дисс. ... канд. филол. наук. Казань, 2005. 168 с.