

Марк ЛИПОВЕЦКИЙ

## Диапазон «промежутка»

(эстетические течения в литературе 80-х годов)

### I

Тыняновское определение историко-литературного «промежутка» как нельзя лучше подходит для характеристики того состояния, которое сложилось в отечественной литературе в 80-е годы. «Поэтическая инерция кончилась, группировки смешались, масштаб стал неизмеримо шире. Объединяются совершенно чужие поэты, рядом стоят далекие имена. Выживают одиночки<sup>1</sup>, — сказанное ученым о поэзии середины 20-х годов сегодня применимо и к поэзии, и к прозе, и к драматургии. Не случайно в текущей критике отнюдь не редкость возгласы о «конце литературы». Между тем Ю. Тынянов в той же статье предостерегал от небрежного отношения к паузам в литературном процессе: «Новый стих — это новое зрение. И рост этих новых явлений происходит только в те промежутки, когда перестает действовать инерция; мы знаем, собственно, только действие инерции — промежутки, когда инерции нет, по оптическим законам истории кажется нам тупиком. (...) У истории же тупиков не бывает. Есть только промежутки<sup>2</sup>».

Следовательно, есть смысл в том, чтобы, взглядываясь в произведения современной, в 80-е годы созданной литературы, попытаться выделить некие «общие знаменатели» — те эстетические элементы «нового зрения», которые формируются на наших глазах и благодаря которым на руинах прежде авторитетных школ и течений («деревенской» и «диссидентской» прозы, «тихой» лирики, андерграунда) складываются новейшие, еще не всегда даже распознанные литературные течения. Таким образом, на первый план выдвигаются два основных вопроса: во-первых, о закономерностях, проявившихся в прозе, поэзии и драматургии 80-х; во-вторых, как выделить то новое эстетическое качество, которое отличает данный период от предыдущих и последующих.

Говоря об эстетических течениях, мы исходим из мысли Н. Лейдермана о том, что всякая литературная система необходимо и достаточно характеризуется специфическим единством метода (принципами художественного познания), стиля и жанра, при том что «в каждую литературную

<sup>1</sup> Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977, с. 169.

<sup>2</sup> Там же.

эпоху иерархия категорий будет в чем-то иной»<sup>3</sup>. В случае литературного течения, видимо, правильнее говорить о единстве типа стиливых форм, доминирующего метажанра и отдельных познавательных принципов, нередко связанных с некоей философской концепцией.

Однако сложность литературного периода 80-х годов связана с тем, что в этом «промежутке», как и вообще в «промежутках», то и дело возникают противоречивые сращения между рефлексами отживших свой век литературных течений и зародышами новых форм, по крайней мере, налицо их сосуществование. Так, к примеру, эстетические черты соцреализма как течения дают о себе знать не только в одиозных произведениях А. Иванова, П. Проскурина, Ю. Бондарева, А. Проханова. Соцреалистическая эстетическая конструкция, пережив определенную мутацию в годы первой «оттепели», породила «соцреализм с человеческим лицом» (выражение С. Довлатова), и в 80-е годы мы находим яркие образцы этого течения в повестях Б. Васильева, романах Вл. Максимова, прозе Д. Гранина и даже в романном цикле главного оппонента социализма и соцреализма — А. Солженицына, автора исторической эпопеи «Красное колесо».

В чем существо «соцреализма с человеческим лицом»? Здесь перед нами вся система жанрово-стилевых средств соцреализма: авторитарность повествования, подчинение личной судьбы героя некоей общей исторической необходимости, схематизм, эстетическая контрастность конструкции, тяготение к панорамным, с одной стороны, и к сентиментально-дидактическим формам — с другой, заданность конфликта и его предрешенность и т. д.; однако диаметрально изменяется содержание идеологии, которая по-прежнему остается определяющим фактором всей этой эстетики. Если в «классическом» соцреализме господствовала марксистская, партийно-советская идеология, то здесь на первый план выдвигается идеология антимарксистская, антисоветская, антипартийная — короче говоря, либерально-демократическая либо либерально-националистическая. Но *идеология*, а не художественная философия! Вот почему неизбежно во всех этих и других произведениях возникает процесс разрушения цельности художественного мира, форма «отслаивается» от содержания. В высшей степени показательным замечание критика Б. Сарнова по поводу эпопеи А. Солженицына: «Если у Горького в «Климе» — живые люди, живые фигуры, то у Солженицына вся его гигантская конструкция — это некая партитура, где разнообразные идеи — философские, историософские, идеологические — разложены «на голоса». И искусственные, неживые персонажи обмениваются этими идеями. Причем обмен этот происходит в самых неподходящих для этого обстоятельствах: например, между мужчиной и женщиной в постели»<sup>4</sup>.

Эти процессы явственно говорят о том, что в данном случае перед нами реликты умирающей, изживающей себя эстетической системы, и значит, перспективы литературного развития связаны отнюдь не с этими, а с какими-то иными эстетическими течениями. Какими же?

## II

Одно из этих течений также восходит своими истоками к литературе 70-х годов. А точнее — ко второй половине 70-х, когда, как мы теперь знаем, было написано несколько значительных реалистических романов, таких как «Время и место» Ю. Трифонова, «Факультет ненужных вещей» Ю. Домбровского, «Искушение» и «Псалом» Ф. Горенштейна, «И дольше века длится день» Ч. Айтматова, «Белые одежды» В. Дудинцева, «Разбилось лишь сердце

<sup>3</sup> Лейдерман Н. Л. О теоретических принципах изучения историко-литературного процесса. (К характеристике системы «метод — стиль — жанр».) «Проблемы типологии литературного процесса». Пермь, 1980, с. 11.

<sup>4</sup> «Иностранная литература», 1990, № 7, с. 213.

мое» Л. Гинзбурга. В этих романах завершался опыт целого историко-литературного периода, начавшегося еще во времена «оттепели». Но в каждом из них присутствовал элемент, достаточно непривычный на фоне традиционного психологического реализма. Если обыкновенно в традиции русского психологического реализма в центре внимания писателя оказывались сложные, драматические отношения, складывающиеся между личностью и системой как социально-исторических, так и бытовых обстоятельств, то произведения, о которых идет речь, отличаются тем, что в них социально-исторические и бытовые коллизии как бы *поглощаются* коллизиями онтологическими, экзистенциальными, выступают как частный случай последних. Не только в этих романах, но и в «Опрокинутом доме» Ю. Трифонова, в последних рассказах Ю. Казакова («Во сне ты горько плакал», «Свечечка»), новеллистическом цикле В. Распутина «Век живи — век люби», в творчестве таких прозаиков, как Вл. Маканин, А. Ким, Р. Киреев, поздний А. Битов, М. Кураев, а также в лирике О. Чухонцева, И. Лиснянской, С. Липкина, Б. Чичибабина, Б. Окуджавы, Д. Самойлова, Вл. Соколова и более молодых поэтов Ю. Кублановского, Б. Кенжеева, М. Поздняева, О. Хлебникова и других, в драматургии Л. Петрушевской, В. Арро, Л. Разумовской, В. Славкина, А. Казанцева — во всей этой литературе (а я называл наиболее заметных авторов) путь кропотливого реалистического исследования действительности приводит к тому, что один из фундаментальных для реалистической эстетики познавательных принципов — принцип детерминизма — отступает на второй план, а его место занимают философские принципы, более всего напоминающие об экзистенциализме. Но важно подчеркнуть, что эти принципы не выражены в рационалистической форме, чаще всего они и не осознаются писателями. Они имплицитно присутствуют в образе мира, который создается этой литературой, и если говорить о нео-экзистенциалистской словесности, то в данном случае мы имеем дело, так сказать, с органическим экзистенциализмом художественного мировосприятия.

В первую очередь образ обстоятельств в этой литературе приобретает отчетливо выраженные экзистенциалистские черты. Так, важнейшим элементом хронотопа становится «пограничная ситуация», обнажающая для человека абсурдность его прежнего состояния. Это может быть ситуация распада обычного порядка вещей, как в прозе В. Маканина или в драме «новой волны»; либо встреча человека лицом к лицу с будничным ужасом небытия, как это происходит у Ф. Горенштейна, А. Кима, Л. Петрушевской, в поздних рассказах Ю. Казакова. Возможен и вариант, наиболее полно разработанный в поздней прозе Ю. Трифонова: глобальная историческая катастрофа, свершившаяся в нашей стране, помещает судьбу человека в пространство «пограничной ситуации».

Абсурд логично возникает в мирообразе этой прозы как ее необходимый элемент. Это абсурд без примеси фантастики, абсурд абсолютно реалистический, так как он глубоко укоренен не только в социальной, исторической, но и в бытовой реальности, в вечной ткани человеческого существования, выхолащенной до такой степени, что в ней не обнаруживается никаких живых ценностей, способных придать ей черты отличия от хаоса небытия. В высшей степени показательны с этой точки зрения драматургическое и прозаическое творчество Л. Петрушевской. Причем в ее творчестве доходящее до гротеска сгущение абсурдности картины жизни в то же время разрешается катарсисом, возникающим вследствие центрального для Петрушевской мотива онтологической ценности каждого мгновения повседневности, трагической и высокой неразделимости быта и бытия.

Герой этой словесности наиболее полно определяется предложенным

А. Камю термином «человек абсурда»: «...выбора нет, отсюда и горечь. Абсурд не освобождает, он связывает. Он не дает разрешения на любые поступки. «Все позволено» не означает, будто ничто не запрещено. Абсурд только делает равноценными последствия поступков. Он не советует поступать преступно. Это было бы ребячеством, однако он обрекает на бесполезность угрызение совести»<sup>5</sup>. Отсюда, например, специфика драмы «новой волны», в которой драматический персонаж, не существующий, как известно, вне поступка, оказывается в ситуации, когда сознает равную абсурдность любого волевого воплощения своего выбора. Отсюда же характерный, например, для прозы А. Кима или А. Битова мотив иллюзорности, призрачности всей наличной реальности и, более того, прожитой человеком жизни.

Естественно, что центральной философской проблемой этой литературы становится проблема преодоления несвободы иллюзорного существования и обретения внутренней свободы. Это особая свобода: «Абсурд просвещает меня... завтрашнего дня нет. Вот в чем причина моей внутренней свободы... Погрузиться в столь бездонную уверенность, почувствовать себя с этого момента в достаточной мере посторонним собственной жизни, чтобы укрупнить ее очертания и окинуть беглым взглядом, не страдающим близорукостью влюбленного,— тут проявляет себя принцип освобождения»<sup>6</sup>. Не этот ли трагический тип свободного самосознания стал постоянной темой поэзии Д. Самойлова, Б. Чичибабина, Б. Окуджавы, И. Лиснянской? Не о нем ли пишет О. Чухонцев в таком, к примеру, стихотворении?

По гиблому насту, по талой звезде  
найдешь меня там, где не будет нигде.  
Есть дальняя пристань, последний приют,  
где скорби не знают и мертвых не чтут.  
Кто был для единого слова рожден,  
пусть ветром и пеплом развеян, но он  
как кочет туда безголовый взлетел,  
а это, скажу вам, не худший удел.

В литературе подобного типа выработан целый арсенал приемов, воплощающих этот эстетический идеал — идеал трагической свободы. В данном качестве может использоваться и гоголевский прием «конфузной ситуации», остраивающей человека от самотечности жизни (В. Маканин, А. Ким, А. Битов); и особая театрализованная атмосфера, в игровом плане концентрирующая неброский абсурд жизни, ее неприметную пограничность небытию (Л. Петрушевская, М. Кураев, Р. Киреев, театр В. Славкина, Л. Разумовской); не редка здесь и особая авторская позиция, прямо соотносящая каждый феномен повседневности с масштабом и контекстом бытийного порядка (проза Ф. Горенштейна, позднего Ю. Трифонова, поэзия Б. Чичибабина, Д. Самойлова и др.).

Важная черта этой литературы видится также во все более глубоком развитии процесса *романизации*, распространяющегося и на малые жанры прозы, и на драматургию, и на лирику. Это закономерно, так как само формирование этого типа эстетической концепции рождено потребностью преодоления того, что Бахтин называл полной «овнешненностью» человека через поиски контакта с онтологическими, а значит, в принципе не могущими обрести бесповоротное завершение ценностями и состояниями бытия. Причем романная широта и символическая целостность мировосприятия, как правило, в этой литературе приглушены теснотой и мелочностью узких социально-бытовых коллизий. Романный масштаб возникает лишь где-то в точке недолгой встречи мировосприятия героя с

<sup>5</sup> Камю А. Творчество и свобода. Статьи, эссе, записные книжки. М., 1990, с. 72—73.

<sup>6</sup> Там же, с. 67.

эстетическим мировоззрением автора, что, на мой взгляд, свидетельствует о трагической неразрешимости главнейших вопросов в самой жизни и о форсированности авторского усилия преодолеть экзистенциальный тупик хотя бы в акте творчества.

Все сказанное об этом течении современной литературы позволяет сделать вывод, что перед нами особый тип реализма, в котором трансформирован лишь принцип обобщения: типизация конкретных социально-исторических черт действительности в характере героя сменилась здесь выработанным в эстетике модернизма принципом обобщения в образе и психологии человека сформировавших его онтологических «обстоятельств», которые в частности проявляют себя и через социально-историческую конкретику, хотя и не исчерпываются ею. В сущности, такие процессы синтеза реализма с модернизмом непрерывно шли в русской литературе XX века: следы этих взаимодействий мы находим и у М. Булгакова, и у А. Платонова, и у В. Набокова, и у Б. Пастернака. Однако лишь сегодня эти процессы выразились не в гениальных прозрениях великих художников, но в общелитературной тенденции.

### III

Другое, достаточно отчетливое течение в современной русской литературе не скрывает своего происхождения от эстетики *поставангарда*. Правда, необходимо оговориться, что мы найдем не так уж много образов «чистого» поставангардистского творчества в современной русской литературе (да и они, как правило, малоплодотворны) — зато в избытке варианты диалога поставангардистской эстетики и обычной реалистической традиции. Кроме того, в отличие от западного поставангарда отечественные образцы литературы этого типа не стоят в жестокой оппозиции к собственно модернистской традиции: напротив, «серебряный век» русской литературы осознается здесь как одна из наиболее родственных философско-эстетических систем. Учитывая эти оговорки, мы можем проследить развитие данной литературной линии от поздних романов В. Набокова, поэмы (да и всего последующего творчества) Вен. Ерофеева, поэзии И. Бродского, метапрозы А. Синявского (Абрама Терца), «Пушкинского дома» А. Битова, «мовизма» В. Катаева до явлений новейшей литературы, представленной именами таких прозаиков, как Саша Соколов, Т. Толстая, В. Пьецух, Евг. Попов, Вик. Ерофеев, А. Иванченко, З. Гореев, В. Сорокин, таких поэтов, как Т. Кибиров, А. Еременко, А. Паршиков, В. Кальпиди, А. Пригов, Л. Рубинштейн, Т. Щербина, таких драматургов, как А. Шипенко и Н. Садур.

Теоретиками этого течения (у нас в первую очередь М. Эпштейном) уже отмечена внутренняя дифференцированность поставангарда: говорят о концептуализме, метареализме, соц-арте, уживающихся в пределах этой эстетической парадигмы. Однако какие константы формируют эту парадигму?

Попробуем обозначить их общие контуры (используя модель художественного метода, предложенную Н. Лейдерманом).

Принцип художественного постижения действительности выражается, во-первых, в специфическом восприятии мира как текста. Причем сам акт художественного «чтения» этого мирового текста, осуществляемый автором, осознается здесь как абсолютно самоценный процесс и поэтому изначально отбрасывается возможность адекватной и окончательной интерпретации этого текста, исключается наличие истинного «кода». Отсюда столь важная для этой эстетики атмосфера безоглядной и беспредельной иронии, авторефлексивности повествования, зыбкости очертаний мирообраза и т. д.

Во-вторых, принцип художественного пересоздания действительности связан с выдвижением на первый план *игровых* отношений между элемен-

тами внутреннего мира художественного произведения, а также между текстом в целом и внетекстовой реальностью. Это и поэтика словесного артистизма, и игровое оперирование различными культурными языками и кодами, и своеобразная игровая цитатность, полистилистика, постоянная смена языковых и культурных масок, захватывающая как персонажей, так и самого автора. В результате произведение представляет собой каждый раз новый и в высшей степени индивидуальный сложный образ культуры, культурной вселенной, обживаемой автором и его персонажами. Причем в отличие от классического модернизма этот образ не отменяет реальность как несуществующую, но вступает с ней в напряженный диалог, позволяющий, опять-таки минуя уровень социальных, исторических, психологических коллизий, напрямую выйти на уровень онтологического видения мира.

Принцип эстетической оценки здесь в высшей степени специфичен, так как законом этой поэтики становится художественное преодоление философской границы между «своим» и «чужим» (а без этой границы сомнительными оказываются сами условия оценки). Процесс преодоления границы между «своим» и «чужим», обычно все-таки являющийся в этой словесности прерогативой автора-творца, приобретает смысл происходящего на наших глазах процесса самосозидания полностью *свободного* культурного, а значит, и философского сознания.

В поставангардистской литературе ощущается и присутствие своей миромоделирующей доминанты, иначе говоря, своего «старшего жанра» (Ю. Тынянов). Таким «старшим жанром» в данном случае становится *мениппея*, и мы, с моей точки зрения, вправе зафиксировать определенную мениппейность русского поставангарда. С древней мениппеей эту литературу сближают диалогический подход автора и героя к самим себе, комическая релятивность миропонимания, сочетающаяся с исключительным философским универсализмом, сопоставимым с художественной культурологией «другой» литературы. Так же и в мениппее, и в поставангарде эстетическая игра нацелена на испытание идей, призванных ответить на «последние вопросы» бытия в расщепленной, абсурдной, фантазмагорической реальности. Отсюда и общность философско-эстетического пафоса. М. Бахтин писал о необходимости освободить все вещи, дать им вступить в свободные, присущие их природе сочетания, даже если они покажутся причудливыми с точки зрения привычных традиционных связей. Правда, в отличие от мениппеи в русской игровой литературе перестраивание традиционной картины мира происходит на основании культурной, а не биологической, не социальной или религиозной природы вещей и явлений.

#### IV

Наконец, в литературном процессе 80-х существует целый ряд художественных миров, в которых черты философского неореализма и постмодернизма неразделимо сплетаются друг с другом. К им, на мой взгляд, относятся проза Ф. Искандера, В. Войновича, М. Жванецкого, С. Довлатова, В. Попова, Ю. Алешковского, поэзия В. Высоцкого, драматургия Гр. Горина и Э. Радзинского. Здесь сочетаются два плана. С одной стороны, постмодернистское игровое оперирование готовыми кодами высокой культуры, исторического документа, блатного фольклора, народного мифа, разнообразных «речевых жанров» и — в качестве обязательного компонента — кодом советской идеологической риторики, легко превращающейся в соц-арт. С другой стороны, неперемное присутствие сугубо реалистического образа экзистенциально абсурдистской реальности, сближающего это течение с философским неореализмом.

Ферментом, позволяющим соединить два этих мирообраза, нередко оказываются либо авторский юмор, либо вообще гротескный стиль, либо — в драматургии — демонстрационная театральность (прием). Все эти средства возводят в принцип эстетического моделирования *парадокс* — сочетание того, что на первый взгляд несочетаемо. Так появляются мудрый дурак Ваня Чонкин в романе В. Войновича и рыцарственный приспособленец Сандро у Ф. Искандера: так рождается герой прозы С. Довлатова — лишенный иллюзий, умный и зоркий «человек абсурда»; так ненормативная лексика в прозе Ю. Алешковского становится орудием разрушения официальной псевдонормы (на самом деле скрывающей трагикомические фантазмагии тоталитаризма); так формируется феерический стиль прозы М. Жванецкого, соединившего пародию и исповедь, абсурдизм и морализаторство; такова и поэтика В. Высоцкого, строящаяся, по верному наблюдению А. Македонова, на сочетаниях «широчайшей панорамы объективной действительности и напора живого действенного личного голоса человека»; «суровой реалистической романтики вместе с антиромантикой»<sup>7</sup>.

В этой ветви современной литературы также ощущается воздействие общего «старшего жанра» — характерно, что этот жанр является одним из ярчайших в группе серьезно-смеховых жанров, т. е. родствен мениппее, и в то же время отнюдь не чужд романной традиции, вернее, является одним из ее источников. Речь идет об *анекдоте* — причем в этой литературе используются обе жанровые ипостаси анекдота: историческая (рассказ о необычайном историческом происшествии) и современная (наиболее интенсивный жанр городского, в основном интеллигентского фольклора). От анекдота в этой литературе идет не только специфика коллизий и ситуаций, но и общая ценностная модель мира, в которой абсолютно все — от святынь и официоза до массовых стереотипов и мифов — вывернуто наизнанку и подвергнуто непочтительному осмеянию.

Трудно сказать, какая из тенденций литературного процесса 80-х наиболее продуктивна. Каждая из них обладает специфическим эвристическим потенциалом и вместе с тем комплексом специфических внутренних противоречий, настоятельно требующих преодоления. Однако само существование этих течений и их трудная, подчас драматичная эволюция не оставляют места для размашистых рассуждений о «конце литературы» вообще и русской словесности в частности.

---

<sup>7</sup> Македонов А. В. Сверхшения и кануны. О поэтике русской советской лирики 1930—1970-х годов. Л., 1985, с. 352.