

Государственное образовательное учреждение
высшего профессионального образования
«Уральский государственный педагогический университет»

На правах рукописи

ГРУШЕВСКАЯ Вероника Юлдашевна

**ХУДОЖЕСТВЕННАЯ УСЛОВНОСТЬ
В РУССКОМ РОМАНЕ
1970-Х – 1980-Х ГОДОВ**

10.01.01– русская литература

Диссертация на соискание ученой степени
кандидата филологических наук

Научный руководитель:
доктор филологических наук,
профессор Н.Л. Лейдерман

Екатеринбург – 2007

Оглавление

ВВЕДЕНИЕ	4
Вопросы типологии вторичной художественной условности	7
Взаимодействие вторичной художественной условности и романного мышления	36
Проблема вторичной художественной условности в русском романе 1970-х - начала 1980-х годов	46
ГЛАВА 1. ПОЭТИКА ВТОРИЧНОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ УСЛОВНОСТИ В РОМАНЕ АНАТОЛИЯ КИМА "БЕЛКА"	53
1.1. Формирование поэтики вторичной художественной условности в творчестве Анатолия Кима	53
1.1.1. Творческая индивидуальность. Духовные основания творчества Анатолия Кима	53
1.1.2. Основные элементы поэтики Анатолия Кима	57
1.1.3. Семантика вторичной художественной условности в творчестве Анатолия Кима в 1970-е годы	69
1.2. Вторичная художественная условность в романе А.А. Кима "Белка"	77
1.3. Принцип метаморфозы как конструктивный принцип художественного мира романа А. Кима "Белка"	85
1.4. Условность субъектной организации романа А.А. Кима "Белка"	102
1.5. Мифологизация как доминирующий принцип организации концепции мира в романе А. Кима "Белка"	113
ГЛАВА 2. ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ ВТОРИЧНОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ УСЛОВНОСТИ И ЖИЗНЕПОДОБИЯ В РОМАНЕ В.В. ОРЛОВА "АЛЬТИСТ ДАНИЛОВ"	117
2.1. Общая характеристика художественного мира романа "Альтист Данилов"	117

2.2. Взаимодействие обыденного и необычного в "человеческом измерении" романа	125
2.3. Обыгрывание демонологической образности как конструктивный принцип романа "Альтист Данилов"	137
2.3.1. Сатирический гротеск в романе В.В. Орлова "Альтист Данилов"	137
2.3.2. Взаимодействие вторичной художественной условности с литературной традицией	141
2.3.3. Роль сказочной фантастики в художественной системе романа	147
2.4. Условные и жизнеподобные формы раскрытия проблемы становления личности в романе В.В. Орлова "Альтист Данилов"	152
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	163
ЛИТЕРАТУРА	167

ВВЕДЕНИЕ

В настоящее время литература 1970-х – 1980-х годов предстаёт пространством напряженных духовно-нравственных поисков и интереснейших художественных экспериментов. Русская литература этого периода, постепенно освобождаясь от влияния коммунистической идеологии, но сохраняя традиционное для классической русской литературы осознание ответственности художника перед миром ищет новые пути воплощения личностного видения и переживания мира «в контексте бытия». Литературный процесс характеризуется расшатыванием соцреалистического канона и проникновением в литературу нереалистических художественных парадигм. Использование различных форм художественной условности занимает в этом процессе не последнее место.

Исследованию художественной условности посвящено большое количество работ, однако для современного литературоведа остаются открытыми многие вопросы, связанные с закономерностями и принципами функционирования форм художественной условности как в литературе в целом, так и на конкретных этапах историко-литературного процесса. Нуждаются в освещении те механизмы эстетического воздействия художественной условности, которые объясняют постоянный интерес читателей к художественной прозе, апеллирующей к мифологемам, фантастике, гротеску. Поскольку данная работа не претендует на полное и всестороннее исследование функций художественной условности, основное внимание уделено специфике её использования в русском романе 1970-х – 1980-х годов. В нашем исследовании будет вестись в постоянное соотнесение активизации условных форм в романе 70-х – 80-х годов XX века с особенностями историко-литературного процесса, так как «...без конкретно-исторического подхода понятие художественной условности настолько размывается, что теряет значение»¹.

¹ Дмитриев В.А. Реализм и художественная условность. М., 1974, С. 13.

В 1970-е годы в советской литературе появляется целый ряд произведений, поэтика которых включает поначалу робкое, затем более активное использование мифологических, сказочных, фантастических мотивов и образов, что позволяет исследователям говорить о возникновении новой тенденции в советской литературе. А.Г. Бочаров в книге «Бесконечность поиска» (1982) отмечает: «Напор ирреальных ситуаций в «обычной», не относящейся к жанрам фантастики прозе несомненен... Что-то есть в нем, безусловно, от успехов фантастики – так сказать, подспудное давление моды, что-то от стремления решать глобальные проблемы, не доверяя традиционным реалистическим формам, что-то от попыток несколько внешним образом преодолеть художественную устойчивость, художественную традицию»². Разными исследователями эта тенденция называется по-разному: ремифологизация современной художественной прозы³, актуализация ассоциативно-символических форм⁴, растущее значение условных образов⁵. В числе авторов, разрабатывающих новую для советской литературы поэтику художественной условности, можно назвать Г. Горина, А. Кима, В. Орлова, В. Катаева, В. Аксёнова и Ф. Искандера, А. Зиновьева, Вен. Ерофеева. Возможностями художественной условности пользуются даже писатели, известные, главным образом, как мастера, глубоко раскрывшие возможности реалистической поэтики: Г. Владимов («Верный Руслан») В. Распутин («Прощание с Матёрой»). В значительной степени интерес к возможностям вторичной художественной условности пробудила популярность фантастики, в частности творчество братьев Стругацких.

Широкое использование художественной условности приводит к необходимости её осмысления на теоретическом уровне. Вопрос о том, насколько

² Бочаров А.Г. Бесконечность поиска М. 1982. С. 101.

³ Белорусец А.З. Формы условности в современной художественной литературе (на материале советской и зарубежной мифологической прозы 60 – 80-х гг. XX века) Автореф. дис. на соискание учен. степени канд. филолог. наук. Москва, 1989.

⁴ Сулова Т.И. Проблема художественной условности в современной эстетической теории (на примере советского искусства 70-х-80-х годов). Автореф. дисс. на соискание ученой степени канд. философ. наук. Москва, 1989. С.13

⁵ Дмитриев В.А. Реализм и художественная условность. М., 1974, С. 232.

художественной стратегии социалистического реализма соответствует использование средств художественной условности, был одним из самых актуальных вопросов искусствоведческой теории в 1960-е годы. Какое содержание несёт эта эстетическая форма? Всегда ли художественная условность уводит от конкретных социально-исторических проблем? Не является ли она формой выражения хаоса, бессмыслицы, разлада и безысходности? В советской эстетической теории актуальность данной проблемы привела к появлению серьёзных исследований. Это работы Манна Ю.В. «О гротеске в литературе» (1966), Михайловой А. А. «О художественной условности» (1970), Мартынова Ф. Т. «Магический кристалл» (1971), Дмитриева В.А. «Реализм и художественная условность» (1974), Мелетинского Е. М. «Поэтика мифа» (1976), Николаева Д.П. «Сатира Щедрина и реалистический гротеск» (1977) и др⁶.

Объектом нашего исследования являются романы «Белка» (1984) Анатолия Кима и «Альтист Данилов» (1980) Владимира Орлова. Нами выбраны произведения, в структуре которых художественная условность занимает центральное место. Их рассмотрение осуществляется с учётом жанровой специфики. Предметом исследования являются характер, формы и эстетические функции художественной условности в данных романах.

Цель исследования: выявить формы взаимодействия художественной условности и романного мышления в историко-литературном процессе 1970-х – 1980-х на материале романов «Белка» Анатолия Кима, «Альтист Данилов» Владимира Орлова.

В соответствии с целью исследования поставлены следующие задачи:

- систематизировать представления о художественной условности, представить типологию художественной условности;
- соотнести специфику художественной условности с принципами романного мышления;

⁶ Виденеев Н.В. Сущность художественной условности // Философские науки. 1975. №5.; Дубровина А.Г. Проблема художественного обобщения в искусстве социалистического реализма. М. 1973;

- рассмотреть специфику художественной условности в романах А. Ки-ма «Белка» и В. Орлова «Альтист Данилов»;
- определить доминирующий принцип художественной условности в каждом из изучаемых произведений;
- выявить семантический потенциал художественной условности в раскрытии авторской концепции мира и человека;
- выявить связь принципов функционирования художественной условности в романе с характерными особенностями историко-литературного процесса.

Вопросы типологии вторичной художественной условности

В первую очередь необходимо конкретизировать понятие «вторичная художественная условность». Наиболее общее определение художественной условности, данное в «Теории литературы» В.Е. Хализева, отсылает к специфике обобщения в искусстве: «Специфика изобразительного (предметного) начала в литературе во многом predetermined тем, что слово является конвенциональным (условным) знаком, что оно не похоже на предмет, им обозначаемый»⁷. Следующим уровнем конкретизации интересующего нас понятия является разделение первичной и вторичной художественной условности, принципы которого подробно изложены в работах А.А. Михайловой⁸, Ф.Т. Мартынова⁹, Е.Н. Ковтун¹⁰, Е.Г. Доценко¹¹, в современных литературоведческих словарях¹². Согласно существующим определениям, первичная условность, («без-

Махлина О.Т. Еще раз об условности в искусстве. М. 1970.

⁷ Хализев В.Е. «Теория литературы». М. 2000. с. 96

⁸ Михайлова А. А. О художественной условности. Изд. 2-е, переработ. М.: «Мысль», 1970.

⁹ Мартынов Ф.Т. Магический кристалл. Свердловск.: Средне-Уральское Книжное Издательство, 1971.

¹⁰ См.: Ковтун Е.Н. Типы и функции художественной условности в европейской литературе первой половины XX в. Автореф. дис. на соискание учен. степени доктора. филолог. наук. М., 2000. Классификация определений художественной условности, существующих в отечественном литературоведении, сведена в таблицу «Иерархия значений понятия «условность».

¹¹ См.: Доценко Е.Г. С. Беккет и проблема условности в английской драме. Екатеринбург, 2005.

¹² Современный словарь-справочник по литературе. М. 2000. с. 581-586.

условная условность» или условность «в широком смысле этого слова»¹³) тесно сопряжена с природой самого искусства, «специфична для художественного отражения как деятельности человеческого сознания»¹⁴, а вторичная условность – это условность «в узком смысле слова», которая «характеризуется активным пересозданием природных форм»¹⁵ и является «видимым отступлением от внешнего правдоподобия»¹⁶ или понимается как «элемент необычайного, выявляемый в структуре литературных произведений»¹⁷. В данной работе мы рассматриваем спектр выразительных средств, характеризующихся «видимым отступлением от внешнего правдоподобия», ирреальностью, фантастичностью, то есть художественную условность, определяемую как **вторичная художественная условность**. В дальнейшем для определения этого явления мы будем использовать термин «художественная условность» в качестве синонима «вторичной художественной условности», так как существует определенная традиция подобного сокращения¹⁸.

В литературе, посвященной проблемам художественной условности, вторичная художественная условность противопоставляется жизнеподобию. В книге А.А. Михайловой «О художественной условности» жизнеподобие и условность рассматриваются как качественно разные типы художественного обобщения¹⁹, характеризующиеся соответствием «формы образа» действительности (жизнеподобие) или активным пересозданием природных форм, «пред-

¹³ Мартынов Ф. Т. Магический кристалл. Свердловск.: Средне-Уральское Книжное Издательство, 1971. С. 88

¹⁴ Михайлова А. А. О художественной условности. Изд. 2-е, переработ. М.: «Мысль», 1970. С. 104

¹⁵ Там же. С. 25-26.

¹⁶ Дмитриев В.А. Реализм и художественная условность. М.: Советский писатель. 1974. С. 19

¹⁷ Ковтун Е.Н. Типы и функции художественной условности в европейской литературе первой половины XX в. Автореф. дис. на соискание учен. степени доктора. филолог. наук. Москва, 2000. С. 3

¹⁸ См. работы Михайловой А.А., Дмитриева В.А., Мартынова Ф.Т., Ковтун Е.Н., Доценко Е.Г. и др.

¹⁹ Аналогичная классификация представлена в новейшей «Теории литературы» В.Е. Хализева: «Имеют место две тенденции художественной образности, которые обозначаются терминами *условность* (акцентирование автором нетождественности, а то и противоположности между изображаемым и формами реальности) и *жизнеподобие* (нивелирование подобных различий, создание иллюзии тождества искусства и жизни). (Хализев В.Е. «Теория литературы». М. 2000. С. 94)

принимаемым ради выявления, концентрации существенного» (условность)²⁰. В определении А.А. Михайловой важно указание на существование в условном типе художественного обобщения собственных механизмов эстетической убедительности: «Обладая эстетической убедительностью, верно отражая действительность, они вместе с тем отличаются от природных форм»²¹.

Характеристика условности и жизнеподобия как разных приёмов создания художественного образа даётся также в книге Ф.Т. Мартынова «Магический кристалл» (1971). В исследовании Ф.Т. Мартынова делается акцент на возможности снимать «обыденность предмета» посредством художественной обработки, погружая их в сферу эстетических значений. Но если жизнеподобие достигает такого эффекта, как бы сгущая естественные свойства предмета, то условность преднамеренно деформирует их²².

Существующие определения, хотя и описывают феномен художественной условности, оставляют открытыми несколько важных вопросов.

Так, указание на несоответствие между художественной условностью и естественными свойствами предметов свидетельствует о принципиальном отличии условности от миметических художественных форм, но не до конца раскрывает её специфику. Остаётся открытым вопрос о том, каким образом искажение природных форм, сознательное нарушение правдоподобия может быть эстетически убедительным. Кроме того, при исследовании феномена художественной условности не всегда продуктивным оказывается использование таких категорий, как «вымысел», «сознательное нарушение правдоподобия». Граница между правдоподобием и его сознательным нарушением подвижна, исторически переменчива, обусловлена изменениями, происходящими в культуре, самих принципах мышления. Так, говоря о возникновении архаической сказки, Е.М. Мелетинский отмечает: «Очень

²⁰ Михайлова А. А. О художественной условности. Изд. 2-е, переработ. М.: «Мысль», 1970. С. 25-26.

²¹ Там же.

²² Мартынов Ф. Т. Магический кристалл. Свердловск.: Средне-Уральское Книжное Издательство, 1971. С. 146-147.

часто один и тот же или сходный текст мог трактоваться одним племенем как настоящий миф, а другим – как сказочное повествование, исключенное из ритуально-сакральной системы»²³.

Даже оставаясь в рамках современных научных представлений о мире, мы не всегда можем уверенно и однозначно определить степень фантастичности образа. Ц. Тодоров в монографии «Введение в фантастическую литературу»²⁴ предлагает отделить «фантастическое» от «необычного» (обман чувств, иллюзия, продукт воображения, то есть все те выходящие за рамки правдоподобия случаи, когда известные нам законы мира остаются неизменными) и «чудесного» (реальность подчиняется неведомым нам законам). Собственно «фантастическое», по мысли автора, существует как неустойчивое состояние сомнения между истолкованием событий как «необычных» или «чудесных».

Ещё сложнее однозначно классифицировать эстетическое явление как относящееся к первичной или ко вторичной художественной условности. В работе Е.Н. Ковтун этой проблеме уделяется особое внимание: «Критерии разграничения первичной и вторичной условности, «собственно вымысла» и «субъективного переосмысления реальности художником» едва ли когда-нибудь удастся довести до безукоризненной чёткости»²⁵. Автор отмечает отсутствие единства во мнениях исследователей по данному вопросу: «Ряд учёных, подобно А. Михайловой или Н. Еланскому, относит гиперболу, заострение и символ ко вторичной условности, ставя их в один ряд с экспериментами в области художественной формы, характерными, например, для сюрреализма или театра абсурда»²⁶. Е.Н. Ковтун придерживается тезиса о том, «что эстетические нормы и

²³ Мелетинский Е.М. От мифа к литературе. Курс лекций "Теория мифа и историческая поэтика". М.: Российск. гос. гуманит. ун-т, 2001. С. 41.

²⁴ Тодоров Ц. Введение в фантастическую литературу // <http://lib.align.ru/books/13789.html>

²⁵ Ковтун Е.Н. Поэтика необычайного: Художественные миры фантастики, волшебной сказки, утопии, притчи и мифа (На материале европейской литературы первой половины XX века). М.: Изд-во МГУ, 1999. С. 31.

²⁶ Там же. С. 28.

художественные приёмы, о которых шла речь выше (ретроспекция и монтаж, алогизм, метафора и символ, нефантастический гротеск и т. п.), следует всё же «числить по ведомству» первичной условности». Для этого, чтобы разрешить данное противоречие, в работе вводится новый смысловой уровень понятия «художественная условность»: «третий уровень» условности (при узком понимании «вторичной условности» как использования заведомо невозможных в реальности ситуаций, явного вымысла), или подуровень вторичной художественной условности (при широком понимании данного термина как всякого нарушения автором логики реальности, как любую деформацию её объектов)²⁷.

Нуждается в дополнительном исследовании типология условности. Для разработки типологии условности необходимо выявить её основание, понять типы как разновидности определённой структуры, обозначаемой как художественная условность. Наиболее серьёзная попытка выстроить такую типологию предпринимается в работе Е.Н. Ковтун. Е.Н. Ковтун, основываясь на понимании вторичной художественной условности как явного вымысла, выделяет шесть самостоятельных типов художественной условности: рациональную фантастику и *fantasy*, сказочную, мифологическую, сатирическую и философскую условность²⁸.

Не исключая другие подходы, мы основываем классификацию типов художественной условности на генетическом принципе, поскольку для понимания эстетических механизмов определённых типов художественной условности необходимо обратиться к исходной содержательности, заложенной в процессе их формирования. Генетический принцип позволяет выстраивать классификацию, опираясь, в первую очередь, на исходную содержательность, рассматривая вторичную художественную условность не как «сознательное нарушение правдоподобия», а как независимый принцип отображения действительности, основанный на иррациональных формах

²⁷ Там же. С. 31.

²⁸ Там же. С. 48.

мировосприятия. Проблема соответствия или несоответствия изображаемого природным формам характерна для рационального сознания, в то время как формирование принципов художественной условности происходило в эпоху, не знавшую такого разделения. Это эпоха первобытной культуры, когда «первые шаги художественной деятельности были неотделимы от религиозно-магической практики»²⁹. Именно такой подход даёт возможность определить причины эстетической убедительности условных образов. Исходная содержательность определённых типов условности ложится в основу их генетической памяти, которая по-своему актуализируется в культурах последующих исторических эпох.

Для того чтобы понять истоки эстетической убедительности условных образов, необходимо обратиться к принципам функционирования мифологического сознания. На трудности определения понятия **миф** указывают все исследователи, обращавшиеся к данному феномену. Во многом это связано с тем, что миф входит в сферу интересов многих гуманитарных наук: антропологии, философии, эстетики, психологии. Мы рассматриваем миф как источник условных принципов художественного отображения реальности, создающих образы с точки зрения рационального сознания фантастические, но обладающие эстетической убедительностью, – качествами, характерными не только для мифологического мышления, но и для художественной условности в целом.

Исторически миф возникает как попытка построения на интуитивно-образном уровне восприятия целостной картины мироздания, способной обобщить эмпирический опыт. Потребность в целостном мировоззрении реализуется на фоне неполноты знаний о мире, неразработанности понятийного аппарата, опредмечивания массовых ожиданий, фобий, надежд. Ограниченность знаний о мире в мифе восполняется при помощи воображения. Миф – первая форма общественного сознания, организующая мир в це-

²⁹ Мелетинский Е.М. Введение в историческую поэтику эпоса и романа. М.: «Наука». 1986. С. 14.

лостную космологическую модель, следовательно, в генетической памяти мифа заложено представление о целостности миропорядка.

Современные представления о мифологическом мышлении разрабатывались в работах Л. Леви-Брюля, дающих характеристику дологического типа мышления, в котором все отношения имеют мистическую основу, предполагающую «наличие "партиципации" (сопричастности) между существами или предметами, ассоциированными коллективным представлением»³⁰; К. Леви-Стросса³¹, выдвинувшего теорию первобытного «сверхрационализма», в котором магическое мышление обеспечивает слитность чувственного и рационального. В современной науке мифологическое сознание рассматривается как синкретичное единство разных планов реальности: материального и идеального, объективного и субъективного, частного и общего. Е.М. Мелетинский, крупнейший отечественный специалист в области мифопоэтики, видит причину фантастичности мифологических образов в синкретичности первобытного мышления, в котором «универсальное совпадает с конкретно-чувственным. Вот почему мы находим в мифе трансформации внешнего вида: существо может иметь много рук, голов, глаз и т.д., например болезни могут быть представлены в виде чудовищ, люди в образе животных (тотемизм), целый космос в виде космического древа или антропоморфного великана»³².

Рассматривая мифологическое сознание, необходимо помнить, что это не просто архаический принцип восприятия или обобщения действительности, но особая форма человеческой культуры, организующая мировоззрение и поведение человека во всей его целостности. Это качество мифологического мышления привлекло внимание психологов: З. Фрейда и, в особенности, основоположника аналитической психологии К.Г. Юнга, который ввел в научный оборот понятие архетипа.

³⁰ Леви-Брюль Л. Первобытное мышление // Психология мышления. М: Изд-во МГУ, 1980. С. 138.

³¹ Леви-Стросс К. Структурная антропология. М.: «Наука», 1985.

³² Мелетинский Е.М. От мифа к литературе. Курс лекций «Теория мифа и историческая поэтика». М.: Российск. гос. гуманит. ун-т, 2001. С. 24.

Архетипы – универсальные образы, которые формируются на мифологической основе и пронизывают всю культуру человечества с древнейших времен до современности. Такие общечеловеческие символы, прообразы, мотивы, схемы и модели поведения, лежащие в основе мифов, фольклора и самой культуры в целом, переходят из поколения в поколение как «образы коллективного бессознательного».

Е.М. Мелетинский отмечает, что семантическое единство мифа и обряда порождает общность языка, важной задачей которого являлся вывод субъекта воздействия за рамки обыденно-нормального³³. Резкая смена обстановки в ходе обряда инициации, необычное звуковое и визуальное оформление обрядов, использование архаичного или малопонятного языка, перемена облика участников – все эти средства работали на создание эффекта временной смерти или погружения в иной мир и следующего затем перерождения, обретения нового статуса и новых возможностей.

С развитием рационально-теоретического сознания мифологические образы начинают оцениваться сквозь призму категории правдоподобия. Они не исчезают из культуры, но переходят в ту сферу, где категория вымысла допустима – в сферу поэтической фантазии³⁴. На их основе постепенно формируется особая система эстетических приёмов и выразительных средств, воспринимающихся в контексте рационализации мышления, развития понятийного аппарата и искусства, ориентированного на принцип жизнеподобия, как необычные и подчеркнута условные, и потому разрушающие автоматизм восприятия мира, открывающие нетиражированное, «необычное» в реальности.

³³ Мелетинский Е.М. Введение в историческую поэтику эпоса и романа. М.: «Наука». 1986. С. 15.

³⁴ «В Новое время, когда уже переставали верить в буквальное существование мифических образов, миф широко использовался и в целях реализма, и в целях романтизма, и в целях символизма, типологии и метафоризма, теряя свою буквальность и принимая переносный характер, даже становясь аллегорией», - А.Ф. Лосев «Проблема символа и реалистическое искусство» М. 1976.

Поэтика необычайного возрождает мифологические принципы восприятия реальности, в которых соединяются интерес к конкретному явлению и к тому мироустройству, которое породило явление. Миф выстраивает целостную картину мироздания, он *космографичен*; миф *креативен*, способен конструировать воображаемую, но ненаблюдаемую реальность; миф основан не на анализе, а на *ассоциативных связях*; миф преодолевает субъективность картины мира художника своей *архетипичностью*, воплощая универсальные законы, нормы; мифу присуща *трансцендентность* – способность выражать в образах, не принадлежащих сфере обыденно-нормального, символическое значение, сферу сакрального.

Семантическая ёмкость образов «необычайного» вносит особую экспрессию, расширяя представление о реальности, её границах до масштабов бытия, до метафизики «необычайного». Поэтика необычайного³⁵ распространяется на образы, создаваемые в художественном произведении, и на принципы обобщения действительности, опирающиеся не столько на логику, сколько на ассоциативные связи, архетипические иерархии, эмоциональные импульсы.

Поэтика необычайного обладает собственной убедительностью, отличной от убедительности миметического искусства. Художественная условность, в генетической памяти которой «записан» древнейший опыт мифологического взаимодействия с миром, укоренённый в коллективном бессознательном, обладает уникальными возможностями. Необычные формы, выводящие за границы обыденного опыта, привлекают внимание читателя. Их укоренённость в бессознательном, апелляция к иррациональным формам интерпретации реальности делают эстетическое воздействие менее осознаваемым, но более эффективным. Семантический потенциал поэтики необычайного позволяет создавать целостные модели мира, раскрывающие смысл и ценность бытия, воплощать желаемое, со-

³⁵ Подробное исследование поэтики необычайного осуществляется в монографии Е.Н. Ковтун «Поэтика необычайного: Художественные миры фантастики, волшебной сказки, утопии, притчи и мифа» М.: Изд-во МГУ, 1999.

здавать уникальную атмосферу свободы, отойти от детерминированного образа мира и человека.

Если в миметическом искусстве эстетическими средствами создаётся образ мира, изоморфный действительности и осмысляемый в категориях понятийного мышления, то образ мира, создаваемый средствами вторичной художественной условности, неизбежно контрастирует с моделью действительности, выстраиваемой рациональным сознанием, вступая с ней в самые разные отношения. Он выступает как принципиально иной, или как её искажение, обратная сторона, или как идеал, или как мир, отражающий невидимую реальность посредством цепочки подчас парадоксальных аналогий и соответствий. Хотя противопоставление «реального» и «условного» мира выходит за рамки текста, оно активизирует воображение читателя и обеспечивает специфический эстетический эффект.

Ещё Аристотель в «Поэтике» отмечал, что человек испытывает не только удовольствие от сходства изображения с оригиналом, но и удивление или потрясение, созерцая невозможное. Представляя невозможное, искусство «право, если оно достигает своей цели. Ведь цель достигается, если таким образом оно делает ту или иную часть рассказа более потрясающей»³⁶.

Ю. Манн видит эффект фантастики именно в расстоянии, существующем между реальным и фантастическим положением вещей: «Мы ощущаем огромность этого расстояния, но в то же время находим в действительности такие основания, которые сделали это сопоставление с ирреальным возможным и закономерным...»³⁷.

Поэтика необычайного остаётся в арсенале художественных средств на протяжении всего историко-литературного процесса. На её основе формируются веками шлифуемые **типы условной образности**, такие как фантастика, философское иносказание, гротеск, мифологизация. Они входят в художественную

³⁶ Аристотель. Этика. Политика. Риторика. Поэтика. Категории. Мн.: Литература, 1998. С. 1107.

³⁷ Манн Ю. О гротеске в литературе. М.: Советский писатель, 1966. С. 95

систему как отдельные элементы, действующие на разных уровнях создания художественного целого: как принципы, организующие художественный мир произведения, и как отдельные стилевые приёмы. Все эти элементы, имеющие определённые и достаточно изученные функции, вместе с тем, представляют собой подсистему, основанную на принципах «поэтики необычайного».

Сказочная фантастика. Не удивительно ли, что сказки, самые недостоверные истории, не содержащие ни единого «научно доказанного» факта, становятся первыми текстами, с которыми родители знакомят своих детей? Сказки, апеллирующие к наиболее адекватным детскому мышлению иррациональным формам восприятия, оказываются важнейшей формой передачи основ человеческой культуры новым поколениям. Эта внешне простая и наивная форма вмещает в себя огромные пласты накопленного человечеством опыта: этику и аксиологию, представления о прекрасном и безобразном, об основных социальных ролях и моделях отношений между людьми, концепции выбора, поступка, борьбы и жизненного пути.

Роль дологических форм мышления в процессе формирования сказочной фантастики фольклора отмечал В.Я. Пропп: «Фольклор, в особенности на ранних стадиях развития, – не бытописание. Дело чрезвычайно усложняется и затрудняется тем, что действительность передаётся не прямо, а сквозь призму известного мышления, настолько отличного от нашего, что многие явления фольклора бывает очень трудно сопоставить с чем бы то ни было. В системе этого мышления ещё не существует причинно-следственных связей, здесь господствуют иные формы связи, а какие – мы часто ещё не знаем. Нет ещё обобщений, нет абстракций, понятий, процессу обобщения здесь соответствуют какие-то иные, ещё мало исследованные операции мышления. ...Поэтому мы иногда тщетно будем искать за фольклорной реальностью реальность бытовую»³⁸.

³⁸ Пропп В.Я. Специфика фольклора // Пропп В.Я. Фольклор и действительность: Избр. статьи. М., 1976. С. 26-27

Утрачивая установку на достоверность, свойственную мифу, сказочная фантастика сохраняет древнейшие мифологические образы и мотивы. Е.Н. Ковтун отмечает, что сюжетная посылка, на основе которой необычайное в данном художественном мире оказывается возможным, детерминирована внетекстуально, т.е. опирается на традицию фольклорно-сказочного и архаико-мифологического изображения мира. От мифа сказочная фантастика унаследовала архетипические образы, всегда оставляющие место для обширной палитры в равной мере уместных психологических, социокультурных, этнографических и философских толкований.

В трудах В.Я. Проппа раскрывается связь сюжетной структуры волшебной сказки с обрядом инициации³⁹, т.е. с последовательностью испытаний героя, с переживаемым эмоциональным потрясением и переворотом в сознании, результатом которых становится обретение нового статуса. Актуальный во все эпохи мотив испытания связан с погружением героя в необычный мир, принципиально отличающийся от обыденного, с прохождением через экстремальные ситуации, результатом которого становится перерождение героя, выявление скрытых прежде способностей.

От произведений детективного и приключенческого характера с аналогичной сюжетной структурой сказочную фантастику отличает то, что преобразование героя наступает в результате столкновения с волшебным миром. Волшебный мир сказки напрямую соотносится с мифологической моделью мира, с её космографичностью, гармоническим устройством, магическими законами. Кроме того, специфику необычного в сказочной фантастике точно характеризует понятие «чудесного». А.Ф. Лосев философски осмысляет категорию чуда как явления, которое мыслится в соответствии его «идеально-личностному бытию», «стремлению личности к абсолютному самоутверждению, независимо от степени его эмпирической вероятности»⁴⁰.

³⁹ См.: Пропп В.Я. Исторические корни волшебной сказки. Л., 1986.

⁴⁰ См.: Лосев А.Ф. Диалектика мифа / Лосев А.Ф. Самое Само: Сочинения. М., 1999. С. 345.

Сказочная фантастика тяготеет к изображению таких фундаментальных категорий, как добро и зло, мудрость, красота, сила, власть в их абсолютных проявлениях. Сказочный мир свободен от многих условий и ограничений действительности, поэтому герой с помощью волшебных предметов и помощников может преодолеть самые сложные испытания, он наделяется сверхъестественными способностями: невероятной силой, ловкостью, умением летать, быть невидимым и т.п. Способность сказочной фантастики воплощать мечты человека является основой эстетической убедительности самых невероятных сказочных сюжетов и образов. Со способностью сказочной фантастики воплощать желаемое связан «ведущий принцип организации бытия — нравственный»⁴¹, т.е. то качество сказочного мира, которое определяет победу Добра над Злом. Поэтому в сказке успех героя напрямую зависит от его нравственных качеств.

Со временем сказочная фантастика становится важнейшим элементом развлекательной культуры. Развлекательная функция существенна для понимания принципов эстетической выразительности фантастических образов. Субъект, воспринимающий текст, получает возможность отвлечься от существующих проблем посредством погружения в захватывающую и поражающую воображение сказочную реальность и сопереживать совершающим подвиги героям. Кроме того, допущение вымысла позволяет использовать широкий спектр исключительно ярких, эффектных выразительных средств, создавать удивляющие и интригующие образы. Сказочные существа, невероятные положения, сверхъестественные способности сплетаются в красочный орнамент, который уже сам по себе является эстетической ценностью.

⁴¹ Ковтун Е.Н. Поэтика необычайного: Художественные миры фантастики, волшебной сказки, утопии, притчи и мифа (На материале европейской литературы первой половины XX века). М.: Изд-во МГУ, 1999. С. 169.

Эстетические возможности сказочной фантастики активно используются литературой, рассказывающей о путешествиях и приключениях: античным авантюрным романом, средневековым героическим эпосом, рыцарским романом. Усложняя сказочную структуру бытовыми подробностями, деталями частной жизни, изображением душевных переживаний, создавая определённый исторический и национальный колорит, античная и средневековая литература, тем не менее, сохраняет существенные черты сказочной концепции действительности, которую М. Бахтин определяет как «чудесный мир в авантюрном времени». Здесь «весь мир становится чудесным, а само чудесное становится обычным (не переставая быть чудесным)»⁴². Проявления сказочного: битвы героев с чудовищами, волшебные помощники, наделённые магической силой предметы задают универсальный масштаб изображаемого и придают ему статус идеального, «истинного» мира.

В XVII-XVIII веках на смену чудесному миру сказки приходит прозаический образ действительности. Фантастика, даже если ещё встречается («Хромой бес» (1707) А.Р.Лесажа, «Микромегас» (1752) Вольтера), то играет подчиненную роль. Однако уже со второй половины XVIII века интерес к фантастическому вновь пробуждается.

Особое внимание художественной условности уделяется в литературе романтизма. Новалис называет сказку высшей формой художественного творчества, каноном поэзии. Эта форма оказывается наиболее созвучной ключевой идее романтизма – раскрытию идеального в человеке. Сказка даёт пищу воображению, она позволяет приблизиться к переживанию чудесного, сочетать философскую символику с пластической выразительностью.

В XX веке широкое распространение получает жанр фэнтези, в котором образ чудесной реальности, выполняет всё те же функции. Это не только фон для захватывающих приключений, но и своеобразное поле метафизического

⁴² Бахтин М.М. *Формы времени и хронотопа в романе* / Бахтин М.М. Эпос и роман СПб.: «Азбука» 2000. С. 83

экспериментирования, позволяющее исследовать пути противоборства абсолютных проявлений добра и зла, взаимоотношения человека с миром богов, проблемы свободы и ответственности, границ силы и разума.

Философская иносказательность как тип художественной условности.

При синхронном подходе к построению типологии вторичной художественной условности возникает проблема классификации таких приёмов, как символ, метафора, аллегория. Как мы уже отмечали, Е.Н. Ковтун вводит новый смысловой уровень понятия «художественная условность», включающий в себя «гиперболу, заострение, метафору, символ, гротеск (нефантастический), алогизм и другие способы типизации, смещающие реальные пропорции и изменяющие привычный облик явлений, но не переходящие границ явного вымысла»⁴³. Поэтому при характеристике «философского иносказания» как особого типа художественной условности делается важное уточнение: «...Мы не можем не учитывать: там, где сатирическое (комическое) отображение действительности или философское иносказание является основным принципом построения произведения, вымысел тесно связан с другими художественными формами и приёмами, отнесенными нами ранее к сфере первичной художественной условности, — с заострением, метафорой, символом, гиперболой и т. п.»⁴⁴.

Мы полагаем, что провести чёткое разграничение между смешением реальных пропорций и явным вымыслом практически невозможно, в первую очередь, потому, что даже продуктивное воображение не создаёт ничего, что прежде не существовало бы в природе, а пересоздаёт уже существующие объекты⁴⁵. Но даже если попытаться применять критерий степени вымысла для раз-

⁴³ Ковтун Е.Н. Поэтика необычайного: Художественные миры фантастики, волшебной сказки, утопии, притчи и мифа (На материале европейской литературы первой половины XX века). М.: Изд-во МГУ, 1999. С. 31.

⁴⁴ Там же. С. 175.

⁴⁵ Теория развития творческого воображения и рушения изобретательских задач, изложенная в работах Г.С. Альтшуллера, Б.Л. Злотина, А.В. Зусмана описывает определенные приёмы творчества: 1) комбинирование – сочетание данных в опыте элементов в новые комбинации, объединение или дробление; 2) акцентирование – подчеркивание в образе определенных черт, увеличение, уменьшение, заострение; 3) инвертирование – выворачивание наизнанку. Эти приёмы применимы не только к предметам, но и к категориям времени, пространства, причинно-следственных связей.

граничения первичной и вторичной условности, окажется, что эстетические принципы и приёмы, относимые к дополнительному уровню условности, содержат потенциал необычайного, который может быть актуализирован (фантастический гротеск, материализованная метафора, развёрнутые аллегорические и символические картины и образы). Вместе с тем, эти художественные приёмы задают ряд специфических и принципиально важных подходов к интерпретации фантастических образов, которые при анализе поэтики вторичной художественной условности невозможно игнорировать. Гегель в «Эстетике» отмечал двойственность мифологических образов в античном искусстве, по отношению к которым «может возникнуть сомнение, должны ли мы остановиться на внешних образах как таковых и восхищаться ими лишь как прелестной игрой счастливой фантазии, — ведь мифология будто бы лишь бесцельное выдумывание побасёнок, — или же мы должны задаться вопросом о скрывающемся за ними более широком и глубоком смысле»⁴⁶.

Важным этапом, определяющим специфику философского иносказания, является период рационализации мифа. Нас интересует интерпретация необычного в мифе, ведь именно необычное и невозможное нуждалось в дополнительных трактовках. Развернутая характеристика данного этапа даётся в работе В.М. Найдыша «Философия мифологии. От античности до эпохи романтизма». Аллегорическая теория мифа рассматривается в данной работе как одна из наиболее ранних и влиятельных попыток рационалистической трактовки сущности мифотворчества: «Аллегорическая концепция мифа выводит смысл мифологии за её пределы, постулирует наличие в ней лишь несобственного смысла. В соответствии с этой теорией, мифология говорит нечто совсем иное, нежели то, что буквально в ней содержится («прочитывается»);

⁴⁶ Гегель Г.В.Ф. Эстетика: в 4 т. Т. II. М., 1971 С. 19-20.

подлинный же её смысл состоит в том, чтобы представлять некоторые иные смыслы, т.е. быть иносказанием»⁴⁷.

Рационализация мифа в русле аллегорической интерпретации характеризуется В.М. Найдышем как диалектически развивающееся явление. В процессе формирования философских концепций мироустройства античности (стоицизм, неоплатонизм) выявленные символично-аллегорические образы наделяются новым онтологическим смыслом: «Стоицизм перетолковывает аллегорическую концепцию мифа в направлении онтологизации выявленного аллегорического смысла, взятого в единстве с чувственным образом. Результат аллегорической интерпретации (аллегорический смысл) мифа не противопоставляется мифологическому образу, а вновь соотносится с ним, образуя некий семантический синтез, который наделяется онтологическим смыслом в качестве звена в системе структуризации Космоса, бытия... В результате расшифровка аллегорий приобретает совсем другую функцию — функцию постижения организации Космоса»⁴⁸.

Процесс рационального осмысления мифа определяет важные составляющие философского иносказания как типа художественной условности, определяет исходную содержательность, генетическую память данного принципа: интеллектуальный дискурс, поиск стоящего за символическими образами тайного знания, взаимосвязь с процессом философского осмыслением бытия, герменевтическое толкование необычного и невероятного. В философии стоицизма, в неоплатонизме и в христианстве постижение наполненного символами текста было не просто чтением, но представляло собой определённый инструмент преобразования человека.

⁴⁷ Найдыш В. М. Философия мифологии. От античности до эпохи романтизма. М.: Гардарики, 2002. С. 190.

⁴⁸ Там же С. 260

Традиции философской интерпретации необычных образов позволили расценивать художественную условность как приём, защищающий смыслы, достойные особого внимания, от вульгаризации. Дж. Боккаччо полагал, что в поэтическом и мифологическом творчестве кодирование смыслов осуществляется для того, чтобы «после поисков, усилий, всестороннего обдумывания и, наконец, открытия смысла стала более дорогой истина, потускневшая было от обыденности»⁴⁹.

Философское иносказание, становясь важным принципом поэтики необычайного, объединяет широкий спектр художественных приёмов, таких как символ, аллегория, метафора, притча. Ценность жизни, любви, творчества, свободы, проблемы существования Бога, смерти, истины, добра и зла, – эти «вечные темы» однажды становятся частью личного опыта каждого человека. Соприкосновение с ними переживается как ярчайшее прозрение, и потому всегда будет существовать потребность в искусстве, созвучном этому опыту. Посредством символа, метафоры, аллегии, притчи искусство воспроизводит этот внутренний опыт, часто невыразимый простым жизнеописанием или психологическим анализом. Философское иносказание, опираясь на космографичность унаследованных от мифа образов, позволяет строить новые метафизические модели мироздания, выявлять архетипическое содержание тех образов, которые невозможно непосредственно соотнести с реальностью, оперировать образами, тяготеющими к сфере сакрального.

«Путь» и «метаморфоза» – наиболее частые формы иносказательного изображения духовного опыта. Образ пути, проходящего через символическое пространство, сталкивает «я» с существующими вариантами самоидентификации и делает наглядным моменты экзистенциального выбора. Так организованы «Синяя птица» Метерлинка, «Кружной путь» К. Льюиса, «Паломничество в страну Востока» Г. Гессе, «Маленький принц» А. де Сент-Экзюпери.

⁴⁹ Боккаччо Дж. Генеалогия языческих богов // Эстетика Ренессанса. Т.2. М., 1981. С. 38.

Если философская иносказательность позволяет дать пусть не рациональное, но хотя бы метафорическое объяснение устройства мироздания, то **гротеск**, напротив, обнажает пустоты и противоречия в существующем порядке. Выворачивая наизнанку, заостряя, гипертрофируя узнаваемые формы, гротеск выявляет грани реальности, противоречащие нашему представлению о должном.

Гротеск имеет древние мифологические и ритуальные корни. С одной стороны, обряды, мифы, фольклор наполнены образами, отражающими пугающие и разрушительные стороны мира. Это хтонические чудовища, демоны, прочие мифические существа, представляющие силы хаоса. Е.М. Мелетинский, определяя содержательные доминанты мифа, отмечает: «Основной пафос мифа, несомненно, заключается в превращении хаоса в космос»⁵⁰. Борьба культурных героев с хтоническими чудовищами в мифе, инсценировка победы над персонифицированными силами зла в обряде являются выражением противоборства порядка и хаоса. С другой стороны, архетипический сюжет противоборства порядка и хаоса несколько иначе реализуется в близнечных мифах, где Триксер – брат-близнец культурного героя, наделённый демонически-комическими чертами, обнажает неустойчивость существующего порядка, воплощает смеховое начало, всё подвергает сомнению.

Противоречивость мифологических интерпретаций проявлений хаоса, которые одновременно выступают источниками страха и обновления, закреплена в народной культуре. М. Бахтин описывает амбивалентность карнавального смеха, одновременно ликующего и высмеивающего, отрицающего и утверждающего, хоронящего и возрождающего⁵¹. Пародирование культурных норм нацелено на разрушение внешней видимости порядка, опустевшего изнутри, и, в конечном итоге, на исправление неидеального. Через амбивалентность смеховой культуры рождаются новые культурные основания, «возрождение и обновление жизни на лучших началах».

⁵⁰ Мелетинский Е.М. Введение в историческую поэтику эпоса и романа. М.: «Наука». 1986. С. 24.

⁵¹ См: Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная смеховая культура средневековья и Ренессанса. М., 1990. С. 17.

Ю. Манн в своей работе «О гротеске в литературе», анализируя отличие гротеска от сатирического заострения, отмечает, что гротеск не удовлетворяется подчеркиванием, сгущением, выдвиганием на первый план каких-либо черт предмета, а радикально искажает и «словно разрушает саму структуру». «В гротеске первичная условность любого художественного образа удвоится. Перед нами мир не только вторичный по отношению к реальному, но и построенный по принципу «от противного», или, точнее, вышедший из колеи»⁵².

В статье Ф. Бельтраме «Эстетика гротеска: к проблеме теоретического обоснования»⁵³, которая представляет собой тезисное изложение книги этого автора «Теория гротеска и её иллюстрация на материале повести Н.В. Гоголя «Нос», изданной на итальянском языке в 1996 году (Franca Beltrame, *Teoria del grottesco. Con un' esemplificazione nel racconto di N.V. Gogol «Il naso», Monfalcone: Edizioni della Laguna, 1996*), даётся общая характеристика поэтики гротеска и описывается специфика её семиотической подвижности. Это явление рассматривается как диалектическое отрицание классической (аристотелевской) эстетики, основанной на рациональном представлении о прекрасном как о торжестве «порядка», пропорции, симметрии, гармонии, а также диалектическое отрицание принципа правдоподобия. При этом принцип гротескного изображения, названный автором принципом «субъективной свободы», искажая изображение реальной действительности как бы «от обратного», намекает на её идеальную противоположность. Идеальный эталон выходит за рамки изображения и возникает как оптическая иллюзия, мираж.

Гротеск активно используется писателями в произведениях, эстетическими задачами которых является сатирическое осмеяние или остранение существующего порядка вещей. История мировой литературы даёт множество образцов гротескного типа художественной условности: «Гаргантюа и Пантагрюэль» Ф. Рабле,

⁵² Манн Ю. О гротеске в литературе. М.: Советский писатель, 1966. С. 20.

⁵³ Бельтраме Ф. Эстетика гротеска: к проблеме теоретического обоснования. // Гротеск в литературе: Материалы конференции к 75-летию профессора Ю.В. Манна. Москва-Тверь, 2004.

«Похвала глупости» Э. Роттердамского, «Путешествия Лемюэля Гулливера» Д. Свифта, «Микромегас» Ф.-М. Вольтера, произведения Э.Т.А. Гофмана, Н.В. Гоголя, М.Е. Салтыкова-Щедрина. В XX веке эстетические возможности гротеска становятся особенно востребованы: их активно использует литература экспрессионизма, примеры гротеска можно найти в творчестве Ф. Кафки, Б. Брехта, Е. Замятина, М. Булгакова, В. Аксёнова, В. Войновича.

Глобальные изменения, происходившие в Новое время в науке, экономике, политике, социальной сфере, существенно изменили основы построения картины мира и соответствующие эстетические принципы. Дальнейшее развитие литературы шло, в основном, под знаком демифологизации и изображения жизни «как она есть»⁵⁴. Художественные процессы в литературе Нового времени отражают общую установку на выявление закономерностей, существующих в мире. С этим связано и доминирование принципа жизнеспособности в поэтике, требующего от художника трезвого наблюдения за жизнью, способности верно списывать с действительности, схватывать типическое. Исключения лишь подтверждают общую тенденцию. В сатирической и дидактической литературе классицизма допускаются, как правило, вполне прозрачные для рационального понимания иносказания. Формы вторичной художественной условности в маньеризме и барокко, для которых поэтика необычного была постоянным фоном, характеризуются ещё большей эстетизацией.

Особое внимание художественной условности уделяется в литературе романтизма. Пробуждается интерес к фольклору, мифолого-героическому эпосу. Художники заново обращаются к поэтике необычного. «Художественное направление, провозгласившее могущество поэтического духа, придало фантастике чрезвычайное значение. ...Романтики высоко ценили познавательные

⁵⁴ Белинский В.Г. О русской повести и повестях г. Гоголя // Белинский В.Г. Взгляд на русскую литературу. М., Современник, 1988.

возможности фантастики, силу её воздействия на читателя, они разработали до совершенства, до изощренности поэтику фантастического»⁵⁵.

Однако в связи с нарастающим в культуре Нового времени стремлением искать эмпирическое обоснование любых явлений, в литературе романтизма, естественно тяготеющей к условным принципам обобщения, нередко возникает проблема мотивировки фантастического, которое тем или иным образом могло сочетаться с неизменной общей установкой на естественное изображение характеров и ситуаций. Наиболее устойчивые приёмы такой мотивировки – сон, слухи, галлюцинации, сумасшествие (вместе с тем, сны, безумие могут трактоваться и как способ преодолеть сковывающую воображение цензуру разума). Создаётся новый тип завуалированной, неявной фантастики, описанной Ю.В. Манном⁵⁶, оставляющий возможность двойного толкования, двойной мотивировки чудесных происшествий – эмпирически и психологически правдоподобного и необъяснимо-ирреального («Штосс» М.Ю. Лермонтова, «Песочный человек» Э.Т.А. Гофмана).

Вторичная художественная условность используется и в реалистической литературе. В.А. Дмитриев в книге «Реализм и художественная условность» на примере целого ряда произведений реалистической литературы XIX-XX веков («Медный всадник» и «Пиковая Дама» А.С. Пушкина, «Портрет», «Записки сумасшедшего» Н.В. Гоголя, «таинственные» повести И.С. Тургенева, «Двойник» Ф.М. Достоевского, «Холстомер» Л.Н. Толстого) показывает, что «так называемое нарушение жизнеподобия может быть и формой правдивого воссоздания самой жизни»⁵⁷.

Рационализация мышления, нарастающая в западной культуре с эпохи Просвещения, привела к тому, что символ, фантастика, гротеск стали играть второстепенную роль, помогая реализовать творческие задачи, определяемые

⁵⁵ Манн Ю.В. Поэтика Гоголя. М., 1978. С. 55.

⁵⁶ Там же.

⁵⁷ В. А. Дмитриев. Реализм и художественная условность. М., 1974, С. 19.

классицизмом, барокко, романтизмом. «...В фантастике писателей-реалистов обнаруживаются некоторые общие моменты – она выступает в их произведениях как один из компонентов формы, как "арсенал" искусства в своей экспрессивной заостренности»⁵⁸.

Наступает время, когда все надежды человечества связаны с развитием науки. Ожидания эпохи Просвещения в полной мере выразила научная фантастика. Писатели-фантасты разрабатывали своего рода новую мифологию, в которой на место богов приходят учёные, преобразующие мир. Но если сказке достаточно было чуда, чтобы приоткрыть идеальную перспективу становления человека, то обновленной фантастике для этого требовалась создать новую условную реальность, в которой реализация вековых ожиданий и воплощение человеческих фантазий осуществлялось бы на рациональных основаниях. Здесь фантастический хронотоп представляет собой вероятностный мир, детально проработанную модель возможной действительности, исследование жизни социума и индивидуума, изменения, происходящие в них под действием сдвигов в развитии науки. Научная фантастика концентрирует потенциал человеческой фантазии в сфере научно-технического и социального творчества, разворачивает футурологические прогнозы, поэтизирует романтику новых открытий и расширение возможностей человека.

Научная фантастика соединяет рациональное («научное») и иррациональное (фантастическое) начала. Под влиянием внелитературных факторов критика ставит на первый план одно или другое из них. Е. Харитонов отмечает, что в 1920-е – 1960-е годы научная фантастика рассматривается в основном как «приложение» к науке, в рамках популяризации научных знаний или беллетризованного изложения гипотез и проектов. «Об этом свидетельствуют и названия многих критических публикаций: "Создадим научно-художественные произведения, достойные нашей великой эпохи!", "Научно-фантастическая техника

⁵⁸ Чумаков В. Фантастика и её виды. // Вестн. Московского университета. Сер. 10: Филология. М., 1974. Вып. 2. С. 68-74.

начинающих писателей", "О жанре, которого у нас нет. Научно-техническая фантастика", "Научные романы жюльверновского типа" и т. д., и т. п.»⁵⁹.

В 1980-е годы появляются исследования, раскрывающие структурно-типологические связи между сказкой и фантастической литературой. Это, в первую очередь, работа Т.А. Чернышовой «Природа фантастики» (1984) и Е.М. Неёлова «Волшебно-сказочные корни научной фантастики» (1986).

В конце XX – начале XXI века намечается тенденция взаимопроникновения фэнтези и научной фантастики. М. Галина на страницах журнала фантастики «Если» отмечает, что фэнтези активно обновляется за счет включения мотивов научной и социальной фантастики, а «с НФ тоже происходят странные вещи; она всё чаще стала допускать на свои страницы Чудо... Фантастику на изменение подвигло примерно то же, что и фэнтези – разочарование социума в науке, исчерпанность первоначального позитивистского посыла, кризис идей, давление рынка, издательские предпочтения. А ещё – появление на нашем рынке прежде запретных образцов западной фантастики, в том числе субъективно-идеалистической (киберпанка, психоделики)»⁶⁰.

Создатели научно-фантастической литературы нашли эстетическое воплощение новой, стремительно развивающейся сферы человеческой жизнедеятельности – научно-технического прогресса, но исследования в области фантастологии показывают, что наиболее удачные образы и мотивы фантастических романов имеют древние сказочные и мифологические аналоги. В частности, в статье Чернышевой Т.А. «О старой сказке и новейшей фантастике» на основе многочисленных примеров убедительно раскрываются связи научной фантастики со сказкой и мифом. Автор показывает, что мифологические анало-

⁵⁹ Харитонов Е. Наука о фантастике вчера и сегодня. // www.fandom.ru/about_fan/haritonov_04.htm.

⁶⁰ «Это может быть подано в корректной форме - согласно знаменитому закону Кларка, который гласит, что любая продвинутая технология, наблюдаемая представителями общества, стоящего на более низкой ступени развития, будет восприниматься как чудо. А сейчас нередко это просто Чудо, спонтанное и необъяснимое. Ни зарождение Пандема, всемогущего и вездесущего суперразума, ни планеты, на которой можно "выспать" разные полезные вещи, ни появление оборотня в отдельно взятом русском городе не объяснить в логике строгих научных фактов». Галина М. Волшебная лампа киборга // esli.ru/rubrics/publicism/20060401003454publicism.html

ги имеют не только модифицированные сказочные образы, но и общая для всей научно-фантастической литературы система мотивировок, образы пространства и времени, мотив сверхцивилизации. Причины данного явления автор видит в специфике художественного мышления: «... Выбор писателем-фантастом любой сумасшедшей, невероятной концепции или теории определяется не только её научным потенциалом, её технической или социальной перспективностью, но подспудно и тем, насколько она "ретроспективна", насколько способна пробудить, оживить дремлющую фантазию прошлых эпох, так как в сознании современного человека живет память и об удивительно пластичном мире древности, и о перенаселенном духами и всякого рода нечистой силой мире средневековья. Но образы эти, зародившиеся в сознании наших отдаленных предков, возможно, просто как отражение непонятого явления, обогащались в течение последующих веков напряженной работой мысли десятков поколений, наполнились новым философским, этическим, психологическим содержанием, становились аккумуляторами идей невиданной мощности»⁶¹.

Многообразие литературной жизни XX века проявляется в одновременном сосуществовании направлений, из которых одни основаны на принципе жизнеподобия (реализм, романтизм, неосентиментализм, соцреализм), а другие используют возможности вторичной художественной условности (символизм, экспрессионизм, сюрреализм). Причины, по которым авторы обращаются к поэтике необычайного, различны, порой противоречивы.

Традиционные прозаические формы кажутся устаревшими. Жизнеподобие уже не гарантирует объективного исследования действительности. Мир человеческого духа подчас кажется единственной сферой, свободной от тенденциозности и социологического упрощения. Поэтому писатели-модернисты уже не обращаются прямо к реальности, а выражают подчеркнуто субъективное видение мира. На место привычных причинно-следственных связей, приходят ассоциативные — в качестве форм, способ-

⁶¹ Чернышева Т.А. О старой сказке и новейшей фантастике. *Вопр. лит.* 1977. № 1. С. 246

ных более адекватно передавать содержание сознания. Кроме того, новое истолкование мифа, предлагаемое аналитической психологией, помогает снять ограничения рационального характера на изображение странного и необычного в искусстве. Искусству этого периода свойственна интроспекция, отмеченная особенно заинтересованным вниманием к области подсознательного, к образам-архетипам.

А. Генис, подводя литературные итоги XX века, отмечает: «Оглядывая руины прошлого, художник XX века обнаружил пропажу своего материала — "объективной реальности". Она оказалась продуктом, сконструированным языком и культурой. ... Вооружившись афоризмом Ницше "Фактов не существует, есть только их интерпретация", модернизм изображал мир ареной борьбы разных субъективностей, разных трактовок реальности, существующей лишь в сознании автора. Модернизм стремился не расширить у зрителя представление об окружающей действительности, а воздействовать на его систему восприятия, на наш ментальный аппарат, конструирующий картину мира»⁶². Мир идей приобретает намного более существенное значение, чем попытки воссоздать действительность. Такая творческая установка обуславливает смелые эксперименты с художественной формой, благодаря которым, искусство обогащается условными приёмами.

Модернизм строит картину мира, не обращаясь прямо к реальности, а выражая подчеркнуто субъективное видение мира посредством образов и символов мировой культуры. Акцентирование конвенциональности художественного мира отменяет необходимость тщательно создавать иллюзию достоверности. Необычность изображаемого мира уже не нуждается в дополнительной мотивировке, подобной тому, которая существовала в искусстве романтизма и реализма.

Состояние культурного сдвига определяет принципы построения образа мира в искусстве XX века. В нём присутствуют две взаимодополняющие тен-

денции, по-своему использующие возможности поэтики необычайного. С одной стороны, на основе художественной деформации, алогизма фиксируется крушение образа Космоса, выстраиваются хаографические модели (произведения Э. Ионеско, Д. Хармса, С. Беккета). С другой стороны, через обращение к мифу в литературе осуществляются поиски смысла в хаосе современности, и попытки вписать опыт человека XX века в некую систему онтологических координат. Обращением к мифу подчеркивается устойчивость, вечность главных коллизий, проступающих через кажущуюся бессмыслицу реального.

Искусство XX века ведёт поиски нового языка, способного выразить новое видение мира, и обращается к средствам вторичной художественной условности, хранящих в своей эстетической структуре возможности воплощения иррационального мировосприятия. Художественные задачи символизма, экспрессионизма, сюрреализма предполагают максимально эффективное использование выразительных возможностей символа, гротеска, фантастики. Активное использование этих, давно ставших традиционными приёмов, актуализирует их исходную содержательность, что можно рассматривать в контексте **мифологизации** (встречаются другие определения данной тенденции: ремифологизация, неомифологизм) литературы.

Элементы мифа во все времена становились материалом литературы. Они широко использовались в античности, в Средние века. «В Новое время, когда уже переставали верить в буквальное существование мифических образов, миф широко использовался и в целях реализма, и в целях романтизма, и в целях символизма, типологии и метафоризма, теряя свою буквальность и принимая переносный характер, даже становясь аллегорией»⁶³.

В литературе XX века на фоне возрождения общекультурного интереса к мифологическому мировосприятию поэтика мифологизации оказывается особенно востребована. Е. М. Мелетинский отмечает: «Поэтика мифологизирова-

⁶² Генис А. Модернизм как стиль XX века. // magazines.russ.ru/zvezda/2000/11/genis-pr.html

⁶³ См.: А.Ф. Лосев «Проблема символа и реалистическое искусство» М. 1976.

ния – один из способов организации повествования после разрушения или сильного нарушения структуры классического романа XIX века сначала посредством параллелей и символов, помогающих упорядочить современный жизненный материал иструктурировать внутреннее (микropsихологическое) действие, а затем путем создания самостоятельного «мифологического» сюжета, структурирующего одновременно коллективное сознание и всеобщую историю»⁶⁴.

Анализу функционирования мифа в литературе XX века посвящена статья Н.Г. Медведевой «Взаимодействие мифа и романа в литературе»: «В отличие от мифа «первичного», архаического, миф в литературе – это художественный образ, в котором, однако, его мифологический архетип присутствует как определяющий структурный принцип и как прообраз для дальнейших интерпретаций»⁶⁵. «Критерием мифологичности образа или произведения в целом может служить наличие в нём материально воплощённого символа, а также некая архетипическая (не в юнгианском, а в более широком значении) модель, которая может реализоваться на всех уровнях художественной формы и присутствовать в произведении с разной степенью полноты ... от отдельных аллюзий до воссоздания сюжета»⁶⁶.

Проблемы «мифологического романа» XX века затрагиваются в работе Белорусец А. З. «Формы условности в современной художественной литературе (на материале советской и зарубежной мифологической прозы 60-х – 80-х гг. XX века)». Автор приводит множество примеров, убедительно доказывающих, что действующий арсенал средств современного «мифологического романа» составляют модели, схемы, структуры, мотивы наиболее распространенных мифов и ритуально-мифологических комплексов. «Миф предстаёт в современной прозе о человеке и природе как универсальная культурная формула, нахо-

⁶⁴ См.: Мелетинский Е.М. Поэтика мифа. М. 1976. С. 407.

⁶⁵ Медведева Н.Г. Взаимодействие мифа и романа в литературе // Современный роман. Опыт исследования. М.: Наука, 1990. С. 58.

⁶⁶ Там же. С. 59.

дящая в ней многообразное воплощение: от отдельного мотива до основы авторской концепции, сюжета и художественной структуры произведения»⁶⁷.

Если типы художественной условности задают общие принципы художественного отображения действительности, то на уровне внешней формы вторичная художественная условность реализуется в многообразии **форм художественной условности**. Метафора, олицетворение, аллегория, метонимия, гиперболы и литота – все эти художественные тропы являются воплощением ассоциирующей способности человека и определяют арсенал выразительных средств искусства. Строящиеся на основе определённых принципов продуктивного воображения: комбинирования (сочетание данных в опыте элементов в новые комбинации, объединение или дробление), акцентирования (подчеркивание в образе определённых черт, увеличение, уменьшение, заострение), инвертирования (выворачивание наизнанку), применимых не только к предметам, но и к категориям времени, пространства, причинно-следственных связей, формы художественной условности формируют широкую палитру средств организации текста. В произведениях, созданных по условным принципам отображения мира, эти выразительные средства обретают значение универсальных способов построения образа мира. В «Путешествиях Лемюэля Гулливера» Свифт использует возможности гиперболы и литоты, олицетворения, создавая с их помощью необычный художественный мир. В повести Н.В. Гоголя «Нос» синекдоха разрастается в знак целого, порождает новые смыслы. Аллегория ложится не только в основу любой басни, но может конструировать художественный мир целого романа, как это происходит, например, в сатирическом романе Дж. Оруэлла «Скотный двор». Метаморфоза как развернутое олицетворение, данное во временной протяженности, становится условной формой, определяющей построение мира в таком произведении, как «Метаморфозы» Апулея.

⁶⁷ Смирнова А.И. Русская натурфилософская проза 1960-1980-х годов: философия, мифология, поэтика. Автореф. дис. на соискание учен. степени доктора филолог. наук. Воронеж, 1995. С. 10.

Все эти формы художественной условности активно используются в литературе конца XX века. Среди многообразия проявлений художественной условности особого внимания заслуживают особенности их функционирования в романе. Наша задача – соотнести специфику художественной условности с принципами романного мышления.

Взаимодействие вторичной художественной условности и романного мышления

Следующая наша задача – определить место художественной условности в структуре романа, для чего необходимо поставить ряд вопросов. Как осуществляется взаимодействие художественной условности и романного мышления? Насколько органично входит художественная условность в структуру романного жанра? Не противоречат ли поэтике необычайного такие жанровые доминанты романа, как прозаичность, внимание к судьбе частного человека, стремление к её изображению на «широком фоне целостного мира»? Какие функции берет на себя художественная условность в романе?

Выявлению функций художественной условности в романной структуре препятствует отсутствие чёткого жанрового канона романа. М. М. Бахтин указывает на становящийся, незавершенный характер романного жанра, его способность глубоко и существенно отражать становящуюся действительность, «настоящее в его незавершенности»⁶⁸. В.В. Кожин в книге «Происхождение романа» (1963) отмечает, что теоретическое определение романа возможно только при условии раскрытия содержательности данной формы в процессе её становления, а также с учётом процессов, формирующих само романное мышление⁶⁹. Но даже установка на исследование генезиса романа целиком не решает проблемы. Дискуссии, посвященные проблемам происхождения романа, так и

⁶⁸ См. Бахтин М.М. Эпос и роман // Бахтин М.М. Эпос и роман. СПб.: «Азбука» 2000. С. 194-232.

⁶⁹ См. Кожин В.В. Происхождение романа. М.: «Советский писатель», 1963.

не привели к общему мнению относительно эпохи формирования жанровой формы. «Одни видят его <романа> истоки в рыцарском эпосе, другие относят возникновение жанра к ещё более ранним эпохам – к античности или древнейшим культурам Востока»⁷⁰, другие принципиально отделяют современный тип романа от «античного» или «средневекового».

Сам В.В. Кожин утверждает, что проза позднегреческих эротических повестей, проза рыцарского эпоса и та, привычная для нас форма романа, сложившаяся в Новое время, – это качественно различные явления, за которыми стоят разные типы художественного освоения мира. Подлинными прообразами нового европейского романа В.В. Кожин считает новеллы, фавль и шванки – жанры, за которыми стоял новый тип взаимодействия человека и общества, сложившийся в преддверии буржуазной эпохи: «относительное равновесие, равновеликость частного, опирающегося лишь на себя человека и целого мира»⁷¹. Однако, отрицая непосредственную связь романа с античной и средневековой литературой, В.В. Кожин не исключает частных влияний, утверждая, что роман прорастает из-под развалин основных эпических форм предыдущей эпохи. При таком теоретическом осмыслении европейский роман современного типа предстаёт как жанр, основывающийся на принципе жизнеподобия, и художественная условность должна рассматриваться здесь скорее как художественный эксперимент, трансформирующий традиционную жанровую модель.

⁷⁰ «Здесь и встает перед нами вопрос: не означает ли это, что итальянская новеллистика XIV — XV столетий не совершила всемирно-исторического художественного открытия и приоритет в данном отношении принадлежит писателям поздней античности? Мы найдем именно такое решение проблемы в работах ряда крупных литературоведов — во влиятельной книге Эрвина Руде «Греческий роман и его предшественники» (Лейпциг, 1876), в отечественных исследованиях: А. И. Кирпичникова «Греческие романы в новой литературе» (Харьков, 1876), К. Тиандера «Морфология романа» (в «Вопросах теории и психологии творчества», т. II, вып. 1. СПб., 1909), Б. А. Грифцова «Теория романам (М., 1927) и т. п. В. В. Сиповский, например, в своем известном фундаментальном труде прямо утверждает, что «по образцу» позднегреческой прозы «строится европейский... роман и даже эпос, начиная с эпохи Возрождения вплоть до XVIII века». Кожин В.В. Происхождение романа. М.: «Советский писатель», 1963, С. 29.

⁷¹ Там же. С. 90.

В отличие от В.В. Кожина, Е.М. Мелетинский считает, что на теоретическое осмысление романа как жанра повлияла литературная практика Нового времени, отклонявшая сказочную фантастику и стремившаяся внести в роман жизненную прозу. Исследователь показывает, что в средневековом романе специфика жанра проявилась достаточно отчетливо. Он отмечает гетерогенность путей формирования романа: «Роман во многих случаях возникает в результате трансформации героического эпоса и сказки, часто в ходе их взаимодействия. Источником романа могут стать другие жанровые образования, например легенды или предания, отчасти и литература дневниково-исповедального жанра. Процесс вызревания романа, как правило, ферментируется дополнительным воздействием лирических, лирико-драматических и риторических жанров. На последующих этапах на роман оказывает влияние и сатира»⁷².

Исследователь указывает, что принципиальным отличием романа от жанров, сохраняющих связь с «древней» мудростью или сакрализованным преданием, является то, что в романе повествование выступает в качестве чисто художественного вымысла, не претендующего на историческую или мифологическую достоверность. В этом плане фольклорным эквивалентом романа является сказка. «Со сказкой роман разделяет интерес к формированию и судьбе (испытаниям и приключениям) отдельной личности, но гораздо больше, чем сказка, ориентирован на изображение «частной жизни» и личности, достаточно эмансипированной от эпического фона. Роман дерзает и на недоступное сказке изображение внутренних душевных коллизий, а позднее — и на широкий бытовой фон»⁷³.

И.П. Смирнов в работе «От сказки к роману» (1972) исходит из предположения о полицентричности генезиса романа и рассматривает волшебную сказку как архетип одного из классов романа. При анализе «Повести о Савве

⁷² Мелетинский Е.М. Введение в историческую поэтику эпоса и романа. М.: «Наука». 1986. С. 124-125.

⁷³ Мелетинский Е.М. Введение в историческую поэтику эпоса и романа. М.: «Наука». 1986. С. 124.

Грудцыне» он рассматривает процесс трансформации сказки в «Повесть» через анализ сюжетного строения, функций персонажей, мотивов и символических атрибутов. Он убедительно доказывает, что волшеббно-сказочная структура не потерялась в личной книжной традиции, но послужила прародительницей для особого жанрового типа прозаического произведения. Продолжается выявление общности между сказкой и романом в ходе анализа «Капитанской дочки».

Создатели и теоретики романа современного типа (Шеллинг, Гюго, Бальзак, Белинский) отмечали, что гибкая жанровая форма позволяет роману вбирать приёмы, разработанные в других жанрах. Это касается не только родовых и жанровых признаков, стиля, характера повествовательности, но и возможности использовать средства художественной условности. Античный и средневековый роман вбирает многие возможности сказки, героической поэмы, допускающие широчайшее изображение чудесного, волшебного, потустороннего. Реалистический роман вбирает в себя художественные приёмы новеллы, фэблы и шванка, основанные на принципах жизнеподобия. Трансформации в поэтике романа чутко отражают изменения, происходящие в общественном сознании.

Наиболее значительные изменения в поэтике романа, происходившие, по мнению В.В. Кожина, в XVIII веке, совпали с эпохой интенсивной демифологизации художественного сознания, что не могло не отразиться на отношении к использованию вторичной художественной условности в романе. Если в XIV-XVII вв. слово «роман» употреблялось главным образом в значении волшебного, фантастического повествования о невероятных приключениях и было почти синонимичным «сказке», то в XVIII в. появляются «правдивые», «комические», «сатирические» и «мещанские» романы, жанровые определения которых для современников звучали как оксюмороны, противопоставляющие новый жанр привычному «рыцарскому роману». Реалистические требования, выдвигаемые рационалистическим мышлением, органично вплелись в жанровую структуру романа и во многом определили его облик. По мере развития

романа зона прозы жизни в нём расширяется. В начале XVIII века проза жизни – главный материал художественного отображения. Но если в XVII – начале XVIII века роман не является большой литературой, существуя как очерк нравов, рассказ о пережитом, собрание анекдотов, то во второй трети XVIII века роман необычайно быстро становится ведущим литературным жанром.

Генри Филдинг, ставший одним из первых мастеров и теоретиков романа нового типа, отмечает, что романистам, описывающим быт и нравы своего времени, необходимо строго придерживаться принципа правдоподобия: «Так как нас не поддержат и не подтвердят излагаемых нами событий ни общеизвестность их, ни согласные свидетельства, ни документы, то мы должны держаться в границах не только возможного, но и вероятного, в особенности изображая возвышенные добродетели и благородство сердца. Низостям и глупости, как бы ни были они чудовищны, поверят скорее — наши порочные нравы сильно этому способствуют»⁷⁴.

В XIX веке роман как жанр переживает этап бурного развития и при этом качественно преобразуется. Основываясь на тенденциях художественной практики своего времени, Гегель в «Эстетике» указывает на то, что художественный мир романа прозаичен, предполагает «рядоположенность и беспорядочное смешение безразличных явлений»⁷⁵. В.Г. Белинский, опираясь на идеи Гегеля при анализе тенденций развития русского романа, так характеризует различие между романом и поэмой: «Поэма рисует идеальную действительность и схватывает жизнь в её высших моментах... Роман и повесть, напротив, изображают жизнь в её прозаической действительности независимо от того, стихами или прозою они пишутся»⁷⁶.

Прозаизация романа определяет основные характеристики его художественного мира. В центре романа находится частная жизнь, «место легендарной

⁷⁴ Филдинг Генри. История Тома Джонса, найденыша. Ч. 1. М.: Правда, 1982. С. 373.

⁷⁵ Гегель Г.В.Ф. Эстетика: в 4 т. Т. III. М., 1971. С. 358.

⁷⁶ Белинский В.Г. Полное собр. соч., Т. 7. М., 1955, стр. 401.

или исторической фабулы занимает история жизни безвестного «вымышленного человека»⁷⁷. М.М. Бахтин, одной из основных особенностей романа называет «новую зону построения литературного образа в романе, именно зону максимального контакта с настоящим (современностью) в его незавершенности»⁷⁸. Возможность живого контакта с современностью, «погружения» читателя в мир, описываемый в произведении, является одним из наиболее очевидных художественных эффектов реалистического романа. Эти особенности, наряду с «незавершенностью» и «неправильностью» романной формы, связанной с «незавершенностью» и «неправильностью» самих героев⁷⁹, создают модель мира, который принципиально находится в постоянном развитии.

Но роман – это не аморфное повествование, не натуралистический сколок действительности, а целостная художественная система. Благодаря тому, что роман устремлен к прозе жизни, рисует живого человека, личность среди других личностей, втягивает разные формы, жанры, стили, многосюжетен, не скован пространственными и временными канонами, он способен максимально ёмко вбирать в себя отношения человека с миром, стереоскопично раскрывать место человека в обществе, государстве, природе.

Благодаря этой стереоскопичности в XIX веке романная структура складывается так, что проза жизни выстраивается в модель всеобщей связи явлений, окружающих человека. Именно поэтому жанр романа берет на себя функции одного из самых почитаемых жанров – жанра эпоса – и становится центральным жанром реализма и метажанром реалистического направления. Идет процесс романизации всех жанров реалистического направления. Новелла – жанр, предполагающий элемент неожиданного, необычного, трансформируется в рассказ. Комедия, пьеса – в бытовую драму.

⁷⁷ Кожин В.В. Происхождение романа. М.: «Советский писатель», 1963, С. 326.

⁷⁸ Бахтин М.М. Эпос и роман. СПб.: «Азбука» 2000. С. 202.

⁷⁹ См. Кожин В.В. Происхождение романа. М.: «Советский писатель», 1963, С. 325.

Реализм выявил потенциал романного жанра, а роман, в свою очередь, оказался жанровой формой наиболее адекватной реалистическому методу. В. Днепров в книге «Проблемы реализма» отмечает: «Романизм является основной чертой всего реалистического искусства XIX века»⁸⁰. Классическая форма романа сформировалась как жанр, в котором установка на жизнеподобие доминирует. Поэтому можно смело говорить о том, что вторичная художественная условность находится в дискуссионных отношениях с романом, сформировавшимся в эпоху реализма. Условность проникает в реалистический роман в редких случаях как демонстрация сбоя и сдвига. Элементы необычайного в подобных случаях входят в романную структуру как знаки расхождения с реальностью, нарушения её законов.

Закономерным результатом взаимодействия поэтики художественной условности и установки на воспроизведение прозы жизни является сатирический эффект. Выражение характерных черт действительности сквозь призму художественной условности приводит к снижению степени индивидуальной проработки образов и характеров, утрированию. Художественная условность подчеркивает, комически заостряет характерные черты изображаемого. Комический эффект усиливает игровой характер «условной» типизации, а также несоответствие между фантастическими образами и узнаваемыми чертами действительности. Взаимодействие поэтики художественной условности и прозаической установки на воспроизведение существующих общественных явлений приводит к появлению блестящих сатир Д. Свифта, Э.Т.А. Гофмана, Н.В. Гоголя, М.Е. Салтыкова-Щедрина, М.А. Булгакова и др.

В XX веке продолжают развиваться традиции реалистического романа (произведения Г. Грина, Ф.С. Фицджералда, Э. Хемингуэя, М. Шолохова, А. Солженицына, Ю. Трифонова, С. Залыгина, Ф. Абрамова и др.). Реалистические романы фиксируют изменения, происходящие в нравственной сфере,

⁸⁰ Днепров В. Д. Проблемы реализма. М., 1961. С. 73.

разворачивают описания городской жизни, чувственной субстанции вещей и событий, раскрывают актуальные социально-политические проблемы.

И всё же неоднократно в XX веке говорится о кризисе романного жанра или о необходимости его существенного обновления. В 20-е годы Ортега-и-Гассет говорит об исчерпанности жанра: «...Если жанр романа и не исчерпал себя окончательно, то доживает последние дни, испытывая настолько значительный недостаток сюжетов, что писатель вынужден его восполнять, повышая качество всех прочих компонентов произведения»⁸¹. Несмотря на полемическую заостренность данного тезиса, он отражает определённую потребность обновления традиционной романной формы, реализовавшуюся, в первую очередь, в модернистском искусстве.

Н.Т. Рымарь в статье «Роман XX века» отмечает, что периоды кризиса романа являются закономерным этапом жизни этого принципиально антитрадиционалистского жанра: «Не имея возможности опереться на готовую традицию, роман должен создавать свою форму каждый раз заново, всякий раз утверждая свою легитимность и жизненность – аутентичность. Это произошло и в XX веке: В. Шкловский писал о разрушении старой и возникновении новой "конвенции" романной формы»⁸².

Постепенно, в связи с формированием модернистского типа культуры, вторичная художественная условность начинает занимать в структуре романа более значимые позиции. Во многом модернистский роман противопоставляет себя классической романной форме, хотя и развивается параллельно с ней.

С изменением научной картины мира, усложнением образа человека возникает необходимость разработки новых форм описания по-новому воспринимаемой реальности. Тщательно воссоздаваемая романистами прошлого «правда

⁸¹ Ортега-и-Гассет. Мысли о романе. // www.polkaknig.ru/comment.php?text=302&cur_page=4#r

⁸² Рымарь Н.Т. Роман XX века // www.scriptum.gramota.ru/roman.rtf (Опубликовано в: Литературоведческие термины (материалы к словарю). Коломна, Коломенский пединститут, 1999. С. 63-67.)

жизни» стала казаться верхним слоем, маскирующим действительность. «Важнейшей общей причиной разрыва романа XX века с классической формой является признание в качестве иллюзорного и утопического того гуманистического решения нравственных проблем бытия обособленной личности, которое дал реализм»⁸³.

В ряду важнейших изменений в поэтике романа XX века Н.Т. Рымарь называет «дефабулизацию», «разъединение элементов» (повествовательное развертывание художественного мира становится прерывистым, обнажает «швы» и «конструкцию», – «сделанность» целого), отказ от того способа построения образа человека, который охватывается понятием «литературный характер» (образ романного героя часто строится как некий рассеянный ряд различных «я», «масок», «фигур»), «кризис авторства»⁸⁴.

Модернистский роман развивается в направлении всё большей детализации субъективной сферы (В. Вулф, М. Пруст, Д. Джойс). Усиление психологического элемента приводит не только к деструкции сюжета, но и к разрушению границ между субъектом и объектом. В модернистском романе на место привычных причинно-следственных связей, приходят ассоциативные — в качестве форм, способных более адекватно передавать содержание сознания (Д. Джойс, У. Фолкнер). Помимо этого, роман не избегает таких типично модернистских приёмов, как акцентирование конвенциональности текста, увлечение игрой слов, цитатностью, игрой на границе между вымыслом и реальностью.

Плодотворным жанровым симбиозом становится включение в структуру романа эстетических возможностей мифа. В начале века символисты пытаются выстроить жанр романа по законам «художественно-мифологического творчества»⁸⁵. На протяжении всего XX века роман активно использует возможности мифологизации. Авторы энциклопедического издания «Мифы народов мира»

⁸³ Там же.

⁸⁴ Там же.

⁸⁵ Исследования известнейших романов русского символизма представлены в работах С.П. Ильева «Русский символистский роман», Н.В. Барковской «Поэтика символистского романа».

относят «романы-мифы» (термин, закрепившийся за произведениями таких писателей, как Д. Джойс, Т. Манн, Г. Гарсиа Маркес) к «неомифологическим текстам»⁸⁶. Одним из эффективных средств создания такого романа становится взаимопроникновение двух реальностей: «низшей», первичной, и «высшей», на уровне которой открываются истинные причины явлений и вечные законы.

Миф не только позволяет выстроить некую продуманную концепцию мироустройства, но и даёт возможность для бесконечной художественной игры, аналогий, постоянно соотносящих разные уровни бытия: вечность и историю, мироздание и существование одного человека. В такой художественной системе пластическая выразительность и бытийная проблематика являются одинаково важными.

Наиболее ярким проявлением мифологизации в романе становятся романы «магического» или «фантастического»⁸⁷ реализма. Исследователи В. Кутейщикова и Л. Опсоват показывают, как в литературе Латинской Америки анализ национальных и общечеловеческих проблем сочетается с истолкованием действительности в мифологическом ключе: «Новый латиноамериканский роман внес громадный вклад в художественное развитие человечества, обогатив его видение сокровищами народного воображения. И вместе с тем он, как свидетельствует опыт истекшего десятилетия, всё решительней утверждает такой взгляд на мир, который отвечает запросам современной эпохи,— взгляд трезвый, требовательный и бесстрашный»⁸⁸.

В XX веке появляются романы, включающие в себя условность как существенный компонент модели мира. За счет использования символических, мифологических, фантастических, гротескных принципов художественной образности роман XX века приобретает возможность отображения сферы иррационального и архетипического в человеческом сознании, способность выходить

⁸⁶ См.: Лотман Ю.М., Минц З.Г., Мелетинский Е.М. Литература и мифы // Мифы народов мира. М., 1982. Т.2 С. 58-59.

⁸⁷ Красавченко Т.Н. Реальность, традиции, вымысел в современном английском романе. // Современный роман. Опыт исследования. М., 1990. С. 127.

⁸⁸ Кутейщикова В.Н., Опсоват Л.С. Новый латиноамериканский роман. М. 1983. С. 423.

на новый уровень философских обобщений и рассказать историю своих героев одновременно в контексте временного и вечного.

Проблема вторичной художественной условности в русском романе 1970-х – начала 1980-х годов

Литература 1970-х годов отражает сложность и неоднозначность общественно-политической и духовной жизни эпохи «развитого социализма» с характерным для неё двоемыслием. Противоречия эпохи отразились не только в содержании произведений, но и в форме, которая в условиях цензуры становилась особенно «содержательной», подспудно предлагая альтернативные принципы видения мира. В частности, противоречия эпохи нашли отражение в кризисе традиционной модели соцреалистического романа и в поиске новых жанровых решений.

Традиционный роман соцреализма ориентирован на принцип жизненности, которое воспринималось как средство художественного исследования исторических закономерностей, помогающее человечеству победить «в схватке с оковами старого мира». С позиций марксистско-ленинской культурной парадигмы, перспективы развития советского романа выглядели оптимистично. Предполагалось, что поскольку «советская литература способна научно осмыслить историю, видеть в ней не хаос, а закономерности»⁸⁹, то соцреалистический роман эпопейного типа неизбежно станет наиболее приметной формой.

На практике в 1970-е годы в русле «канонического» соцреализма создаются рыхлые, растянутые повествования, в которых большой захват событий сочетается с идеологическими шаблонами, натужной монументальностью (романы «Вечный зов» А. Иванова, «Истоки» Г. Коновалова, «Иду на

⁸⁹ Бочаров А.Г. Бесконечность поиска М. 1982. С. 70.

грозу» Д. Гранина). Критики этого периода (А. Бочаров, И. Золотусский, Г. Белая) отмечают потребность в масштабном социально-философском романе, стягивающем воедино главные проблемы духовной жизни современников. Но эти проблемы нуждались в глубоком осмыслении, не имеющем ничего общего с подгонкой под идеологические клише.

Вместе с тем, как показали углубленные исследования жанра советского романа, в глубине структуры соцреализма лежит сказочная подоснова, формирующая образ «якобы достоверного» мира⁹⁰. Т.И. Сулова, изучающая проблемы художественной условности в контексте развития социалистического реализма, отмечает: «Противоречивое, проблемное изображение действительности стало подменяться изображением её чисто внешней стороны, искусство лишилось непосредственности, раскрепощённости, в нём стала преобладать политическая заданность на изображение исключительно передового, положительного в жизни. ...Требование реализма в искусстве вылилось также в создание мифа о прекрасной жизни»⁹¹.

В полемике с идеологизированным образом мира, который создавался в советском искусстве, набирает силу тенденция, названная «правда жизни». Особую остроту спор о «правде жизни» обрел в период оттепели. Как реакция на идеологический схематизм в литературе возникает тенденция подчеркнутой публицистичности и «психологического натурализма» – течения, зародившегося в годы войны и раскрывающего лишенный возвышенно-условного ореола облик военного быта. В конце 1950-х – начале 1960-х к натуралистической поэтике обращаются авторы «лейтенантской прозы» Ю. Бондарев, Г. Бакланов, Ю. Гончаров, В. Быков, К. Воробьев и др. В романистике данная тенденция проявляется у авторов, освещающих острые проблемы недавней истории и современности и стремящихся к максимальной достоверности изложения. В романах

⁹⁰ См.: Clark Katerina. *Soviet Novel: History as Ritual*. Chicago, London: Chicago Univ. Press, 1980.

⁹¹ Сулова Т. И. Проблема художественной условности в современной эстетической теории (на примере советского искусства 70-х-80-х годов). Автореф. дис. на соискание ученой степени канд. фило-соф, наук. Москва, 1989. С. 10.

хронике К. Симонова «Живые и мертвые» рассказывается правда о первом, трагическом этапе войны. В романе В. Гроссмана «Жизнь и судьба» впервые исследуется феномен тоталитарного сознания. В романе А. Солженицына «В круге первом» и в его художественном исследовании «Архипелаг ГУЛАГ» с максимальной откровенностью говорится о проблемах столкновения личности с тоталитарной системой.

Несмотря на то, что эти факторы тормозили развитие условных форм, в начале 1960-х годов наблюдается их возрождение. В 1970-е годы условные формы применяются всё активнее. В драматургии – в пьесах и сценариях Г. Горина, в поэзии – в экспрессивной образности А. Вознесенского, в прозе – в произведениях А. Терца, В. Катаева, В. Аксёнова, Ф. Искандера, в повестях Ю. Рытхэу, в «Первой любви Ходжи Насредина» (1974) Т. Зульфикарова, «Тайне Сорни-най» (1976) Ю. Шесталова и другие. Начинает отчетливо проявляться тенденция, которую А.Г. Бочаров назвал тенденцией к философизации и интеллектуализации прозы. Об интеллектуализации современной прозы А.Г. Бочаров писал: «Речь идет о процессе, присущем всей мировой литературе XX века: увеличивать не просто познавательную, а именно интеллектуальную её ёмкость»⁹². О философизации художественного мышления писала Г. Белая: «Писателей интересуют универсальные истины, определяющие жизнь человека в человечестве. Мир осознается в контексте бытия, а не в контексте ограниченных во времени исторических событий»⁹³.

Активизация художественной условности в советской литературе 1970-х годов была обусловлена целым комплексом общекультурных и эстетических факторов. Сегодня можно говорить о том, что возрождение условных форм стало одним из проявлений кризиса общественного сознания, официальной ценностной системы. В условиях этого кризиса начинается поиск иных основ самосознания, проявляющийся в обращении к истории,

⁹² Бочаров А.Г. Бесконечность поиска М. 1982. С. 281

⁹³ Белая Г. А. Художественный мир современной прозы. М. 1983. С. 143.

корням, в попытках осмыслить место человека в мироздании. Кризис официальной идеологической парадигмы в литературе проявился в подспудном поиске новых форм видения мира, истории и личности, что не могло не проявиться в трансформациях романной формы.

Роман 1970-х находился в состоянии поиска – поиска новых идей и форм, новых героев и конфликтов, поиска нового масштабного ракурса изображения жизни. В эти годы появляются романы, для которых характерно осознание сложности отношений между личностью и обществом, серьёзное отношение к внутреннему миру человека, сочувствие к его праву на личную позицию. Литература 1970-х ставит проблемы, насущные как для всего общества, так и для бытия отдельной личности: поиск вечных нравственных основ, переосмысление истории, проблематизация традиционных конфликтов, погружение в сферу субъективного. В ряду произведений такого рода находятся тетралогия Ф. Абрамова «Братья и сёстры»(1958-1978), романы И. Акулова «Касьян Остудный» (1979), Д. Гранина «Картина» (1980), Ч. Айтматова «И дольше века длится день» (1980), Юрия Домбровского «Факультет ненужных вещей» (1964-1978), Юрия Трифонова «Старик» (1978), «Время и место» (1980). О поисках гармонии, стремлении дать масштабное художественное осмысление взаимосвязей человека с окружающим миром свидетельствуют идейно-эстетические свойства натурфилософской прозы В. Астафьева, Ч.Айтматова, В. Белова, С. Залыгина, А.Кима, В. Распутина⁹⁴.

Заметной тенденцией в романе этого периода становится появление ярких сатирических произведений, построенных на основе гротеска – форме, эффектно обыгрывающей существующие расхождения между официальным языком и реальностью. Эта тенденция выразилась в романах «Жизнь и необыкновенные приключения солдата Ивана Чонкина» (1963-1979) В. Войновича, «Остров Крым» (1981) В. Аксёнова. Эпическое завершение оказывается возможным

⁹⁴ См.: Смирнова А.И. Русская натурфилософская проза 1960-1980-х годов: философия, мифология, поэтика. Автореф. дис. на соискание учен. степени доктора филолог. наук. Воронеж, 1995. С. 8.

в «карнавальных» формах. На основе игры между отжившими клише и реальностью, выворачивающей их наизнанку, создаётся принципиально диалогичный «смеховой» эпос.

Одновременно пробуждается интерес к модернистским художественным системам. Параллельно с расширением палитры выразительных средств и более смелым использованием возможностей художественной условности в отечественное искусство 1970-х всё активнее проникает игровой элемент. В искусстве осваиваются трансформации и смещения формы, пространства и времени, одновременно появляются ирония, иносказание. Зарождение постмодернизма вводит в отечественную литературу новый тип мировидения: хаографические модели плюралистического мира⁹⁵. Развивается далекая от жизнеподобия, хотя и вполне рациональная поэтика языковой игры.

На возрождение условных форм оказали влияние и национальные литературы, вбирающие в себя различные мифологические и фольклорные модели. 1970-е годы – время расцвета национальных литератур в Советском Союзе. Национальные литературы существенно обогащают советскую литературу этого периода новыми темами, нетрадиционными образами и выразительными средствами, своеобразным культурным колоритом. Литературы Латвии, Литвы, Эстонии характеризуют богатые культурные традиции, что обуславливает развитие субъективно-повествовательной структуры, помогающей глубже проникать во внутренний мир героев (романы М. Слуцкиса, И. Микелинскаса)⁹⁶. Отличительной чертой литературы среднеазиатских республик становится опора на традиции восточного притчевого мышления, а литература народов Севера «несёт на себе печать преемствен-

⁹⁵ См.: Лейдерман, Н. Л. Современная русская литература [Текст] учеб. пособие для студентов вузов : в 3 кн. / Н. Л. Лейдерман, М. Н. Липовецкий. - М. : Эдиториал УРСС, 2001. - Кн. 2 : Семидесятые годы (1968-1986). - 288 с.

⁹⁶ См.: Лейдерман Н.Л. Движение времени и законы жанра. Свердловск, 1982, С. 172.

ности мифологической культуры и культуры цивилизованной как форм духовного опыта»⁹⁷.

В советской литературе идет процесс обогащения традиционной реалистической образности эстетическими принципами национальных литератур. Можно назвать целый ряд произведений Ч. Айтматова и Т. Пулатова, «Шёл по дороге человек» (1972-1973) О. Чиладзе, «Дата Туташхиа» (1979), Ч. Амир-эджиби «Закон вечности» (1980) Н. Думбадзе, в поэтике которых нашла отражение национальная модель мира, вбирающая в себя мифологическую и фольклорную модели.

Показательна эволюция Ч. Айтматова. Г. Гачев отмечает «непривычный тип художественности» произведений Ч. Айтматова. В его произведениях, где доминирует жизнеподобная структура, появляются вставные жанры легенды, притчи. При этом условность не противоречит реалистическому методу писателя, а является одним из современных его выражений. Художественная условность, мифологизация в произведениях Ч. Айтматова – это «способ размышления о вечном, о тех категориях бытия, которые существенны для нас в любой исторический момент, о духовном завещании прошлых эпох»⁹⁸.

Н.Л. Лейдерман и М.Н. Липовецкий указывают на то, что конструктивным принципом поэтики «интеллектуальной прозы», течения, набравшего силу в 1970-е годы, становится притчевость, соединяющая два плана: конкретно-изобразительный и обобщенно-метафизический: «...В рамках интеллектуального течения 1970-х годов вырабатывается целая система приёмов, позволяющая пластично и парадоксально сталкивать первый и второй планы притчеобразной конструкции»⁹⁹. Исследователи называют важнейшие из

⁹⁷ Качмазова Н.Г. Современная русскоязычная проза народов Севера. Автореф. дис. на соискание учен. степени канд. филолог. наук. Екатеринбург, 1995. С. 24.

⁹⁸ Цурганова Е.А. Миф в романе Чингиза Айтматова «Плаха» и проблемы нового мышления // Современный роман. Опыт исследования. М., 1990. С. 70

⁹⁹ Лейдерман Н. Л., Липовецкий М. Н. Современная русская литература: В 3-х кн. Кн.3: В конце века (1986-1990-е годы). М.: Эдиториал УРСС, 2001. С. 133.

этих приёмов: совмещение различных временных рядов, использование сюжетных моделей диспута, дискуссии, психологического эксперимента, детективного расследования, интеллектуальной экстраполяции, «мыслительного дискурса», фольклорно-мифологических включений: «...Обращение к фольклорно-мифологическим моделям и мотивам воспринималось как проекция современного (первого) плана непосредственно на масштаб Вечности...»¹⁰⁰. Введение условного фольклорно-мифологического плана в структуру романа задаёт вневременную систему оценок, гораздо более широкую по сравнению с традиционным социально-историческим ракурсом.

Рассмотрим некоторые романы, в которых тенденция к актуализации художественной условности проявилась достаточно отчетливо, попробуем определить место художественной условности в структуре романа, показать её роль в раскрытии авторской концепции мира и человека. Мы выбираем романы А. Кима «Белка» и В. Орлова «Альтист Данилов», использующие типы и формы вторичной художественной условности, наиболее характерные для романистики 1970-х годов.

¹⁰⁰ Там же. С.136.

Глава 1. Поэтика вторичной художественной условности в романе Анатолия Кима «Белка»

1.1. Формирование поэтики вторичной художественной условности в творчестве Анатолия Кима

1.1.1. Творческая индивидуальность. Духовные основания творчества Анатолия Кима

Анатолий Ким – представитель плеяды русских писателей, входивших в литературу в 1970-е годы. В этот период в литературе начался поиск новых этических ориентиров, отличных от системы ценностей поколения «шестидесятников», формирование новых мировоззренческих моделей и художественных стратегий. Одно из проявлений новой эстетики – это обращение к поэтике вторичной художественной условности.

Анатолий Ким печатается как прозаик с 1973 года — публикует рассказы в журнале «Аврора». Первая книга прозы «Голубой остров» выходит в 1976 году.

Реакция литературных критиков на дебют молодого писателя оказывается вполне благожелательной. За А. Кимом закрепляется репутация блестящего стилиста. «Проза Кима, – писал Л. Аннинский, – это рисунок простым карандашом, до жала отточенным. Это скрупулезнейший, японской чёткости рисунок, передающий мельчайшие подробности материи, поверхности, плоти»¹⁰¹. Зоркость художественной манеры, импрессионистическая изобразительность, внимание к деталям, нюансам цвета и света позволяют автору создать точную и эмоционально окрашенную картину. Таково описание морского побережья в повести «Собиратели трав»:

¹⁰¹ Аннинский Л. Превращения и превратности // Литературное обозрение 1985. № 8.–С. 32-36.

«Теперь конец июля — время на Сахалине самое лучшее, дозревший плод солнца сочится жёлтым мёдом и жарче греть уже не в силах. Счастливые лежбище купальщиков гомонит и возится на песке, заняв весь покатый пляж на правом крыле ровного лукоморья. Берег расцвел яркими, разноцветными лепестками купальных костюмов, чёрные тени бегут вслед за бегущими и лежат рядом с лежащими. Морской извечный шум дробится от пестроты звенящих человеческих голосов. Перед густо-синим лазуритом моря светятся оранжевые тела людей, они гоняются друг за другом, играют в мяч, лежат на песке или сидят, обняв колени, борются, вскидывая пятками песок, носят на руках женщин и детей, поднимают над запрокинутым лицом бутылки с питьем, играют в карты, усевшись в кружок. Надевают и снимают тёмные очки, встряхивают на ветру одеяла и потом расстилают их, неподвижно стоят и смотрят в море, в небо, на далекий голубой остров, на зелёные сопки побережья, прыгают в набегающих, янтарных на изгибе волнах и плывут по воде»¹⁰².

Фрагмент насыщен цветовыми характеристиками: жёлтый мёд солнца, разноцветные лепестки купальных костюмов, чёрные тени, густо-синий лазурит моря, оранжевые тела людей, голубой остров, зеленые сопки, янтарные на изгибе волны. Их дополняет широкий спектр характеристик звука и движения, сливающихся в выразительный образ красочного, наполненного жизнью мира. Но экспрессивность картины, выступая бесспорным свидетельством мастерства Кима-художника, не является основной задачей Кима-писателя. В годы учёбы в художественном училище он делает важный для своего дальнейшего творческого пути выбор – предпочитает литературу изобразительному искусству. Мотивы, обусловившие этот выбор, А. Ким в автобиографической повести «Моё прошлое» описывает так:

¹⁰² Ким А.А. Собиратели трав // Ким А.А. Голубой остров. М.: Советский писатель, 1976. С. 2..

«Мир художественного слова внезапно предстал передо мной как новая вселенная, в которой только и могло проходить моё подлинное существование»¹⁰³.

«...Пускай я и рисовал профессионально, и вкус у меня был развитым, но ведь давно уже я чувствовал, что всё переживаемое мной во внутренней жизни намного больше и значительнее того, что я мог бы выразить в своих рисунках и живописных работах»¹⁰⁴.

«...В те дни я окончательно понял, что хочу писать свою душу словами, а не красками»¹⁰⁵.

Литература привлекает А. Кима возможностью передать тончайшие оттенки внутренней жизни, рассказать о том, что определяет пути становления человека. Однако путь в литературу для начинающего писателя оказывается непростым. В самом начале своей литературной деятельности, не желая вылезать *«как на утверждении и прославлении действительности, так и на отрицании и диссидентской вражде к ней»¹⁰⁶*, он пишет свои произведения «в стол» без надежды на публикацию:

«Моё понимание писательства – не как общественного служения, а именно как формы мистического подвига или постоянной отшельнической молитвы – освобождало меня от удручающих переживаний по поводу отказов журналами печатать мои рассказы и стихи»¹⁰⁷.

Понимание искусства как формы духовного подвижничества, характерное для литературной позиции А. Кима, во многом определило содержание его творчества. Содержательные доминанты его произведений задаёт экзистенциальная проблематика, стремление раскрыть значимость духовной сферы в жизни человека.

¹⁰³ Ким А.А. Моё прошлое // Ким А.А. Остров Ионы. М.: Центрполиграф. 2002. С. 424.

¹⁰⁴ Там же.

¹⁰⁵ Там же. С. 426.

¹⁰⁶ См.: Ким А.А. Моё прошлое // Ким А.А. Остров Ионы. М.: Центрполиграф. 2002. С. 490.

¹⁰⁷ Там же. С. 494.

Критики находят в произведениях А. Кима следы влияния различных религиозных и философских концепций. Художественный мир А. Кима вбирает в себя восточную философию и русский космизм, идеи Т. де Шардена¹⁰⁸.

Пересечение проблематики творчества А. Кима с современными тенденциями религиозной и философской мысли определяется универсальностью творческих задач, которые ставит перед собой писатель: осмысление эволюционного пути человечества,¹⁰⁹ стремление осуществить художественный анализ внутренней жизни человека. В своих произведениях А. Ким в равной степени активно опирается на мистические традиции Востока и Запада. Их символика и образность выступают как одно из средств раскрытия тайн человеческой уникальности. Другим, не менее значимым средством является фантазия: «... только опыт духовного зрения, воображения, фантазии могут привести к настоящим открытиям. Открытия эти необходимо искать в творчестве, в художественных образах», – отмечает автор¹¹⁰.

Конфликты его произведений, как правило, восходят к последним вопросам человеческого бытия. В них ставятся и проблемы этического выбора и поиска путей противостояния злу, и вопрос о смысле наполненной страданиями и борьбой за существование человеческой жизни. Своеобразие литературной позиции Анатолия Кима накладывает отпечаток на поэтику его произведений. Её характерные черты – внимание к экзистенциальному пути героев, судьба, как

¹⁰⁸ — А несколько позже в ваших произведениях критики стали выделять художественное продолжение философских традиций, заложенных Фёдоровым, Вернадским, Циолковским, Т. де Шарденом. Вы специально изучали их работы?

— Да. Человек, рассматриваемый в аспекте натурфилософии, становится наиболее интересным для меня объектом познания. Бытие человека — это часть космической единой жизни, разве не красива идея? Каждый из нас не оторван от Вселенной, а является её частью. Человек не противопоставлен действительности, а существует в сочетании с ней. (Ким. А.А. За Анатолием Кимом - большая тайна! / Беседу записал Владислав Иванов. // Литературная Россия. 2001. № 36).

¹⁰⁹ См.: Смирнова А.И. Русская натурфилософская проза 1960-1980-х годов: философия, мифология, поэтика. Автореф. дис. на соискание учен. степени доктора филолог. наук. Воронеж, 1995.

¹¹⁰ Ким. А.А. За Анатолием Кимом - большая тайна! / Беседу записал Владислав Иванов. // Литературная Россия. 2001. № 36.

центральное звено пространственно-временной организации, философская индикаторность, мифологизация художественного мышления.

1.1.2. Основные элементы поэтики Анатолия Кима

Философская проблематика.

Повышенная философичность, внимание к вечным проблемам человеческого бытия проявляются в произведениях А. Кима на разных уровнях художественного целого.

На страницах прозы А. Кима возникают имена философов – А. Шопенгауэра и Тейяра де Шардена, писателей-мыслителей. Особенно значим для А. Кима опыт Л. Толстого. Герои А. Кима мыслят широкими философскими категориями – такими, как смерть и бессмертие, покой, справедливость, истина, свобода.

Отдельные, даже самые небольшие и наугад взятые фрагменты уже несут отпечаток целого. Размышления о жизни, о её смысле и итогах – всё это с поразительной настойчивостью присутствует в каждой фразе, и не только в прямых рассуждениях, но и в описаниях природы. Пейзаж в произведениях А. Кима обладает не только впечатляющей наглядностью и детальной проработанностью, но и обретает символическую глубину. Природные стихии предстают как символы Вечности, Красоты, Творческой энергии, связывающие человека с началами мироздания. Природа в произведениях А. Кима – это величественный мир, в котором грандиозно всё: и степные просторы, и стихийная мощь моря, и яркое небо, «необъятное и необозримое в высоту и ширь». Жизнь человека оказывается соизмерима с космическими масштабами вечных природных стихий. Так, в повести «Собиратели трав» созерцание природных стихий сопряжено с размышлениями о призрачности уходящей жизни:

«Здесь происходило много событий. Песок обрушивался со склона высокой дюны, когда пробежала по нему собака, падали чайки грудью на воду, приходил на чистый пляж человек и всем телом прикидал к шелковистому песчаному ложу. Высокое изменчивое небо являло, убирало и вновь творило свои картины. Но события, рождаемые движением живых и неживых частей мира, сверша-

лись и безмолвно исчезали во времени, не оставляя после себя долгого отзвука в приморском воздухе, – лишь неумолчно гремел прибой да тонко вскрикивали подхваченные ветром чайки.

Прошедшее время неуловимо, нет у него осязаемой субстанции, и не вынуть из всей громады прошлого даже малого грана его — кристалл секунды тает мгновенно, как пушистая снежинка, упавшая на теплую ладонь. Прошлое время иные люди представляют протяженным, как нить, а иные — как влекомое ветром, клубящееся, изменчивое облако. Но и в том и в другом случае к истраченному времени память может прикоснуться лишь в какой-то его части»¹¹¹.

Столь же философски насыщено кимовское повествование. Сюжет любого его рассказа, будь то «Невеста моря», «Шиповник Мёко» или «Брат и сестра» охватывает основные вехи жизни героев, и основа любого его сюжета – попытка ответить на вечный вопрос: «А был ли в их жизни смысл?»

Вглядываясь в жизнь простого человека, писатель стремится проследить, как происходит пробуждение самосознания, как человек приходит к осознанию того, что душа и предназначение каждого – уникальная, неповторимая тайна. «Я пришел из города, где было семь миллионов людей, семь миллионов вопросов, на которые трудно дать однозначный ответ», – размышляет художник, герой рассказа «Брат и сестра»¹¹². Он принадлежит к неприкаянным, находящимся в вечном поиске смысла героям Кима, которым недостаточно «жить, не хуже других». В размышлениях молодого художника возникает важная для автора мысль о том, что не заметить тайну своей души, пройти мимо, погружаясь в рутину повседневной жизни – предательство себя самого, путь к постепенной духовной деградации. «Я знал, что как бы ни одурял он голову водкой, как бы ни отрекался от самого себя, возлюбив одни прописные истины, дающие ему возможность существовать не думая, но от своей неповторимости ему не осво-

¹¹¹ Ким А.А. Собиратели трав // Ким А.А. Голубой остров. М.: Советский писатель, 1976. С. 238

¹¹² Ким А.А. Брат и сестра // Ким А.А. Голубой остров. М.: Советский писатель, 1976. С. 126.

бодиться, как и от рождения и смерти. А бездумье со временем становится мучительным пороком!» – размышляет художник о судьбе своего зятя¹¹³.

В произведениях Кима философская мысль существует открыто. Автор использует различные типы организации философского дискурса. Это обширные монологи, философские споры, «авторские отступления» и обращения к читателю, вставные жанры, дающие возможность открыто излагать те или иные идеи (исповеди, письма, заметки дневникового характера). Так, рассказ «Диагноз» представляет собой исповедь героя, пережившего клиническую смерть: *«Думаешь, я страшно рад, что меня воскресили? Воскресить-то воскресили, а как быть с новым пониманием жизни? Вернее же, с непониманием её? Кто мне сумеет объяснить — ты, может быть? — как я должен распорядиться с реальными днями моей жизни, которые остались до следующего инфаркта?»*¹¹⁴

В произведениях Кима «последними вопросами» нередко задаются люди, оказавшиеся перед лицом смерти. Смерть художника Мальвазии в повести «Луковое поле», смерть матери в повести «Лотос» подталкивают героев к переосмыслению своего места в мире. Смертельно больной герой повести «Собиратели трав» (1976) впервые приходит к осознанию себя в бытии, открывает ценность всего сущего:

«Я подумал, что этот бугор, на котором я стою, и есть самый центр мира. Тот самый, о котором мы все имеем смутное, но навязчивое представление. Ну, словом, бывает же у нас такое ощущение, мечта, что ли, что где-то находится место, где сосредоточено всё самое лучшее, прекрасное, — и туда мы должны непременно устремиться. Отсюда и эта навязчивая идея, эта тяга к столицам, поэтому мы в определённый период юности рвемся уехать из родных мест... Нет никакого особенного места на земле. Вернее, таким местом, где сосредоточено всё самое главное, может оказаться любой кусочек

¹¹³ Там же. С. 129.

¹¹⁴ Ким А.А. Диагноз // Ким А.А. Невеста моря. М. 1982. С. 134.

земли. Бугор, заросший лопухами, или что-нибудь подобное. Это – то самое место, где однажды откроется тебе нечто огромное»¹¹⁵.

Изобилие риторических отступлений в произведениях А. Кима обусловлено задачей создания образа суждения. Непрестанная рефлексия, размышления, интуитивные прозрения ведут героев к пониманию своего места в мире. Постоянно дополняя изображаемое комментариями героев и повествователей, автор вносит в художественный мир своих произведений дополнительное измерение – измерение духовной реальности.

Риторичность стиля

Обширные риторические отступления появляются уже в ранних произведениях А. Кима. Так, повесть «Соловьиное эхо» (1976) наполнена размышлениями повествователя – внука Отто Мейснера, который на основе дневниковых записей, воспоминаний бабушки воссоздаёт историю своего деда, украшая текст фантастическими картинками, вплетая свои воспоминания и размышления о прожитой жизни. Избранная форма повествования делает возможным свободное обращение с пространством и временем произведения, беседы внука с умершим дедом, обращения к читателю. Повесть насыщена размышлениями о счастье, о поисках нравственной опоры в бурном жизненном потоке, об условности и избирательности памяти, о преодолении одиночества и смерти:

«... Напомним ещё раз себе, что ... человек нашего воображения и братской тоски нашей по нему является лишь приблизительным и условным запечатлением. И кто же, кто станет возражать на то, что всякий воспоминаемый милый человек является лишь частью нашего духа, нашей мечтой и безупречным изваянием наших помыслов. ... И если однажды майским утром проснуться от близких и неистовых звуков соловьиной песни да выйти в прохладную густоту утра, в тишину с оглушительным соловьиным боем, то вдруг сможем непостижимым образом

¹¹⁵ Ким А.А. Собиратели трав // Ким А.А. Голубой остров. М.: Советский писатель, 1976. С. 232

вспомнить и о самом себе — и в немоте печали, восторга и примирения постигнуть, как мало удерживает общая память и как бесценно то, что она сохраняет.

И тогда станет ясно, что человек, имевший душу, сохранится в мире не тем, что он собою представляет, а каким-то мгновенным и ярким отсветом своим, похожим на вспышку выстрела за широким ночным полем ...

Я один из потомков Отто Мейснера, магистра философии Кенигсбергского университета, у меня огненно-рыжие волосы. Я вижу вспышку выстрела на дальнем краю ночного поля. И вслед за этим представляю своего легендарного Гросфатера, величественно разгуливающего по небесам, среди звезд ночных. ...Мне хотелось бы постичь самое таинственное, что передаётся незримыми путями потомку от предка, и на протянутых перед собою ладонях вырастить большую, как дыня, каплю того огня, который вечно бежит по душам человеческим, словно по веткам пламя. И мир людей представляется мне огромным роем самодвижущихся факелов»¹¹⁶.

Данный фрагмент сочетает патетичность, риторичность и условность стиля. Здесь активно используется «высокая» лексика (*небытие, запечатление, изначальный, сущий, незримый*), обилие метафор усиливает патетическое звучание: «*изваяние наших помыслов*», «*призрак воспоминания*», «*оглушительный соловьиный бой*», «*вечная печать тайны*». Повествователь, рассуждая о жизни и смерти, об остающемся в памяти потомков образе человека, использует развёрнутые сравнения. Так, он сравнивает след, оставленный человеком со вспышкой выстрела, а мир людей – с роем самодвижущихся факелов. Давая волю фантазии, он рисует фантастичную фигуру Отто Мейснера, величественно разгуливающего по небесам. Возвышенная стилистика, обилие метафор, художественная условность придают данному фрагменту скорее характер интуитивной, эмоционально окрашенной элегической медитации, чем абстрактного и логически выверенного философского рассуждения.

¹¹⁶ Ким А. А. Соловьиное эхо // Ким А.А. Избранное. М. 1988. С. 181.

А. Ким не случайно вводит образ героя-повествователя, сельского учителя, который ставит перед собой не столько литературные, сколько личные задачи познания своих корней и самого себя. Это определяет раскованность повествования, даёт возможность осуществлять смелые эксперименты в области формы. В рассказ о любви Отто Мейснера, вплетаются рассуждения о жизни, фантастические картины, в своем сочинении внук вступает в диалог с дедом, дополняет историю Отто Мейснера воспоминаниями о своей жизни.

Подобная форма организации повествования помогает А. Киму решать свою главную творческую задачу – раскрыть мир человеческой уникальности, писать на «языке человеческого сердца»¹¹⁷. Внутренний мир героя-повествователя раскрывается через его размышления о прошлом, о вечном и о дне сегодняшнем. Соединение повествования и комментария к нему помогает не только очертить внутренний облик повествователя, но и изобразить процесс духовного поиска, сопряженный не столько с логичными философскими рассуждениями, сколько с субъективными и эмоционально окрашенными интуитивными прозрениями. А. Ким стремится создать в своих произведениях образ духовного пространства, которое «невозможно увидеть, но можно чувствовать, верить в него»¹¹⁸. Риторические отступления в произведениях Кима предстают в образе «прозрений» и «откровений», передаваемых посредством условного, наполненного символами и метафорами языка.

Риторические отступления используются в произведениях А. Кима для описания особых, экзистенциально значимых событий. Так, в романе «Лотос» (1980) прозаическое описание посещения Лоховым могилы матери дублирует «стихотворение в прозе»:

«Снег. О снег! Падает, тает, возносится хлопьями облаков и вновь летит на землю стаями тихих бабочек. Прохладный круговорот снега. Чист белый

¹¹⁷ Ким А.А. Моё прошлое // Ким А.А. Остров Ионы. М.: ЗАО Изд-во Центрполиграф, 2002. С. 547.

¹¹⁸ Ким А.А. За Анатолием Кимом – большая тайна! / Беседу записал Владислав Иванов. // Литературная Россия. 2001. № 36.

саван на мертвых телах прошлогодних трав. Прекрасен путник, чьими ногами нарушена божья целина зимнего кладбища. Это он, мой сын! Пришел мой сын наведаться ко мне, океан гремит, шуршит льдами и крошевом ледяного сала — шуги. Следы легли через сугробы голубым ожерельем. Прихотливо изрезаны, узорчаты края каждой ямки следа — как красив путь, по которому сын пришел из жизни к моей смертной вечности, к подземному гробу, к могиле моей!

Я пришел к тебе с Лотосом Солнца в руке, незабвенная моя, неискупленная вина моя, бедная мама, чей последний вздох я принял как залог повинной своей любви. Над твоей могилой промелькнула озабоченная ворона, не знающая о несравненном своем счастье махать крыльями, скользить по воздуху, неведомо ей и то, почему шуга, ледяная кудрявая шуба на тугих волнах, издаёт такой терпеливый шорох, словно шепот согласия и примирения — мудрых чувств, ведомых снегу и льду, небу и океану, мне и тебе, холодная подземная мать.

...Снег, снег! Мягкая, как пух, вода. Пушистая ипостась воды. Я стала снегом, белой как снег, пушистой и невесомой.

Я снегом стала, а потом ручьем, который весело скакал по камешкам и раздувал свой шлейф, с крутой скалы отважно спрыгивая вниз, на каменную тропку к океану.

Ты стала облаком, подводной тишью океана, струей луны на перекатах речки и звёздными крупинками в бездне ночи»¹¹⁹.

Данный фрагмент характеризуется открытой условностью, метафоричностью. В романе стихотворение в прозе соседствует с прозаическим описанием посещения постаревшим художником могилы матери. В прозаическом отрывке мысли Лохова блуждают: то он вспоминает свой недавний визит в Японию, то обращается к замыслу будущей картины, то его занимает неожиданное происшествие – появление лисицы в кладбищенской ограде. В стихотворении в прозе задаётся иной ракурс, отбрасываются второстепенные детали, происходит

¹¹⁹ Ким А.А. Лотос // Ким А.А. Избранное. М. 1988. С. 282 - 283

обращение к главному: *«Пришел мой сын наведаться ко мне», «Я пришел к тебе ... незабвенная моя, неискупленная вина моя, бедная мама».*

В данном фрагменте голоса сына и матери чередуются, но при этом они лишены индивидуальных речевых характеристик – поэтичность и патетическое звучание свойственны им в равной степени. Лишенные индивидуально окрашенного звучания голоса героев звучат, словно универсальное воплощение человечности. Такие голоса сливаются в единый, звучащий над миром Хор:

«И я буду лежать одна, / и голос мой из-под земли пробьется, / вырвется / и воспарит обратно к Хору, // и, белым голубем летя, / мелькая одиноко в голубой пустыне — / ввысь и ввысь, / к гремящему алмазному венцу хорала, — // любовь моя, / мой горловой раскат ликующего смеха, / мои сверкнувшие жемчужным светом очи — // я, материнская любовь, / пройду преображенье в МЫ / и обрету свободный беспечальный голос в Хоре»¹²⁰.

Ритмическая организация подчеркивает неотмирность звучащего голоса, его принадлежность к сфере чистого духа, лежащей вне прозаической действительности. Введение в повествование философских отступлений, вставных жанров, использование насыщенного символами и метафорами языка позволяют А. Киму органично вводить в текст различные формы художественной условности.

Условность субъектной организации

В повестях «Луковое поле» (1976), «Лотос» (1980) и в романе-сказке «Белка» появляется образ МЫ как особая философско-эстетическая категория. В творчестве А. Кима образ МЫ, понятия Хора и Голоса – это важные элементы идейно-художественной структуры.

Раскрытие МЫ-концепции осуществляется на разных уровнях художественного целого. В романе «Лотос» в процессе художественного творчества

¹²⁰ Там же. С. 313.

герою приоткрывается существование некой неподвластной смерти связи между людьми:

«Творя каждый раз новый лик — и только новый, небывалый ещё,— природа как творец проявляла недюжинный талант и взыскательность. Подобная работа не могла быть проделана впустую, бесцельно. Но Лохов знал, что художник, рисуя новое лицо, с тайным, нечеловеческим усилием духа стремится передать такие черты, которые выявляют единство случайного и вечного, прихотливого и неизменного. И смутный образ всеобщего бессмертия, символ которого Лохов обозначил понятием МЫ, явился перед ним»¹²¹.

В повести «Луковое поле» МЫ-концепция раскрывается через символические образы великанов и Звёздных братьев. Фантастический мир великанов создан воображением странного художника по прозвищу Мальвазия. Его интуитивное прозрение находит отклик в сознании самых разных героев, и мир великанов обретает полное право на существование наряду с привычными деталями деревенского пейзажа. В финале произведения эта фантастическая деталь обретает символическое значение, и неторопливые великаны становятся символом торжества одухотворённой жизни над смертью, космического призвания человека:

«Но было всегда, будет всегда сияние всех нас, которое называется МЫ — это словно грома грохотание в майскую грозу, когда в чёрной туче все извивы и ответвления громадной неистовой молнии напрягутся, хлестнут слепящим светом, нальются сверхсилою до последнего огненного волоса, замрут на какое-то мгновенье, а после опадут и погаснут навсегда; это проникновение миллиардов чутких щупалец наших во влажные земные тайники, где мы берем теплую плазму жизни, с тем чтобы зеленым пламенем выплеснуть её на поверхность земли. Над вашими свободными головами выгнулся гулкий свод неба, самоиспускающего голубое сияние. О груди наши бьются, толкутся и затем

¹²¹ Там же. С. 331

расходятся в стороны барашиковые облака, подхваченные разворачивающимся — словно петли брошенного аркана — воздушным циклоном.

И мы идем степенною толпою седовласых исполинов, мирно беседуя о корнях родства белых звезд-гигантов с нашим не последним во Вселенной родом Солнца, а внизу вдруг раздаётся неистовый вопль – и мы знаем, что это взывает к нам ещё одна человеческая душа, возжаждавшая доброты и бессмертия. И мы видим, как человек стремится скорее, скорее вырасти, достигнуть своей высшей сущности. Вот он бежит вдоль горизонта, словно беря разгон для прыжка в небо, – на бегу растёт, и по мере того, как он увеличивается в размерах, движения становятся всё замедленнее. Вот уже его неуклюжие сапоги громоздятся над краем земли в виде двух невероятных башен, которые, если приглядеться повнимательнее, уже стали почти бесплотны и просвечивают насквозь. А над этими зыбкими, как туманы, сквозящими ногами колеблется полувоздушное тело новорожденного великана, который поначалу с некоторой растерянностью смотрит на распахнувшийся по-новому мир, затем направляется в нашу сторону. И отныне каждый его шаг нетороплив, как полёт облаков, дыхание дней и как чувства сердца, познавшего справедливость и покой»¹²².

Авторская мысль о «высшей сущности человека» выражена гиперболическим образом великанов. Наложение фантастических образов великанов на первый жизнеподобный план повествования помогает осмыслить судьбы героев повести в космических масштабах.

Другим символом, раскрывающим МЫ-концепцию в повести «Луковое поле», становится образ Звёздных братьев: «Мы зачинаемся в нежности среди звёздных миров, как среди кустов, — в теплой плазме нежности отца и матери, благословенных родителей наших. Ликуйте! В мире ожидается новая звезда – будущая звезда, чей яркий свет слепит сомкнутые очи неистовых твор-

¹²² Ким А. А. Луковое поле // Ким А.А. Избранное. М. 1988. С. 165-166.

цов, и взрывом радости, двуголосой стремительной фугой, увенчается долгий путь вселенских веществ к мигу сотворения человека»¹²³.

«МЫ-фрагменты» выражают авторскую концепцию бессмертия человека не только посредством метафор и символов, но и открытым тестом: *«И вот она, моя концепция человека, которая пришла ко мне фантастическим и, если хочешь, провидческим путем через сон: МЫ, каждый из нас,— явления такие же, как звезды. МЫ летаем, МЫ бессмертны и свободны, поэтому не надо сходить с ума за всех тех грубо загнанных в смертную яму — они разлетелись по своим путям вечности в тот миг, когда их убивали. А если нам так тяжело и одиноко без них — сыновей, братьев, отцов, сестер,— то лишь потому, что мы ещё не знаем о своей звёздной сущности. Не надо нам бога для утешения, но если не познаем своего бессмертия — зачем и жизнь? Так вот, мой Звёздный Брат, грядущий, прекрасный, любимый: когда ты познакомишься с этой версией Человека — как равного звездам, духовного, а, значит, и бесконечного существа,— в тот же миг ты и поймешь мою правоту»¹²⁴.*

В создании образа МЫ – Хора Человеческого отразилось увлечение Анатолия Кима идеями русского космизма и французского мыслителя Тейяра де Шардена: «Признаюсь, в своё время эти идеи были для меня спасительными. Они помогали преодолевать наш страшный, убогий, мучительный быт, безвременье, тупость официальной идеологии, засилье разнообразных стереотипов. Многие именно в это время вполне сознательно принимают решение существовать несправедливо. Логика ясная: раз мир зол, то почему я должен быть добр? Безысходно было очень. Как раз в то время мне попалась книга Тейяра де Шардена “Феномен человека”. Потом я уже познакомился с некоторыми работами Циолковского. Они сильно поддержали меня. Они разомкнули масштаб представлений о происходящих жизненных процессах.

¹²³ С. 106.

¹²⁴ Ким А.А. Луковое поле // Ким А. Избранное. М. 1988. С. 131.

Мне кажется, ноосферные идеи Тейяра де Шардена, они великолепны сами по себе как эстетическое явление»¹²⁵.

В произведениях А. Кима Хор Голосов преодолевает естественную ограниченность каждого отдельного сознания, он находится вне художественного пространства и времени, для него не существует ограничений и смерти:

«Тишина ширилась, пронизывалась каким-то светом, дышала веянием непостижимого жара и раскрылась над ним прозрачным невероятным сводом, под которым собрались МЫ все, застыв в минутном молчании. Нет, смерть не показалась — её не было. Сверкающая капелька жизни взмыла ввысь и, ударившись о голубую твердь неба, превратилась в белое облако. Сын испытал загадочное, доселе не испытанное чувство величайшего спокойствия, которое пришло к нему в миг, когда отлетело дыхание матери. Я умерла, не ощутив при этом ничего — как и тогда, когда родилась,— и теперь могла со стороны видеть всю свою жизнь и славить её в песнопениях нашего Хора. МЫ узнали, что дело, называемое смертью, есть неоспоримое свидетельство того, что твоя жизнь была именно такою, какую ты будешь видеть в своих вечных сновидениях под шум океана, под горькие вопли чаек»¹²⁶.

Риторические отступления, подобные «МЫ-фрагментам», комментирующие и обобщающие повествование, задают онтологический масштаб восприятия. Сплав риторики, смысловой многозначительности, поэтичности, подкрепленной ритмической организацией словесной ткани и внешней алогичностью повествования, меняющего углы зрения, временную и пространственную локализацию, позволяет А. Киму придать произведениям предельно широкий масштаб философского обобщения в тех случаях, когда в основу сюжета положена бытовая ситуация.

¹²⁵ Ким А.А. В поисках гармонии / Беседу записал Шкловский Евг // Лит. обоз. 1990. № 6. С. 55.

¹²⁶ Ким А.А. Лотос // Ким А.А. Избранное. М. 1988. С. 337

1.1.3. Семантика вторичной художественной условности в творчестве

Анатолия Кима в 1970-е годы

Произведения А. Кима, написанные в 70-е годы, по преимуществу, жизненно неподобны. Однако уже в ранних рассказах появляются условные образы. Их важнейшим источником становятся мифологические представления корейской народной культуры, хорошо знакомой писателю.

В рассказе «Бродяги Сахалина» даётся несколько трактовок бытующих в народе легенд о призраках. Чтобы ввести условный элемент в произведение автор использует усложнённую композицию «рассказ в рассказе». Произведение состоит из вложенных друг в друга историй, имеющих самостоятельные заглавия: «Рассказ пастуха», «Рассказ одноглазого», «Продолжение рассказа одноглазого», «Конец рассказа пастуха», «Из записок учителя». Соответственно, на протяжении всего произведения меняется несколько повествовательных манер. Условный элемент является неотъемлемой частью народной культуры, к которой принадлежат рассказчики. Наличие условности в рассказе «Кровная месть» также обусловлено обращением к миру народной легенды. Оно осуществляется через использование традиционных для фольклора мотивов и сюжетных ходов. В произведении переплетаются два жанровых начала: народная легенда с характерными мотивами и поворотами сюжета (кровная месть, неожиданное возвращение, удивительный ребенок, встреча с духом умершего отца, чудесное исцеление, предсказанная смерть) и прозаическая стихия рассказа, тяготеющая к объективному воспроизведению жизни и быта корейского поселка. Своеобразие рассказа основано на взаимодействии этих двух повествовательных жанров. Зафиксированные в народных легендах представления о предназначении человека, судьбе, справедливости подвергаются испытанию жизнью. Прозаизация разрушает традиционные сюжеты народной легенды: рождённый для кровной мести сын целиком погружен в заботы мирной жизни, неотомщенный детоубийца умирает лёгкой смертью, а призванный быть поэтом становится обыкновенным крестьянином: *«Но случается так, что он не может почему-либо*

исполнить своей миссии, и тогда, разрывая роковое кольцо судьбы, строит маленький щитовой дом, покупает свадебного гуся, вступает в профсоюз — и навсегда остаётся среди тех, кого ожидает безвестность»¹²⁷.

В рассказе «Улыбка лисицы» условность также мотивирована близостью героев к миру народной культуры, но если в рассказах «Бродяги Сахалина» и «Кровная месть» взаимодействие с мифологическим видением мира осуществлялось на уровне речевой и жанровой организации произведения, то в рассказе «Улыбка лисицы» столкновение мира народной культуры и современной рационалистической цивилизации ложится в основу конфликта. Герои рассказа — два товарища из сахалинского поселка — приехали учиться в Ленинград. Один из них, Бонги, вскоре бросает учёбу ради любви к маленькой жеманной девушке по прозвищу Лисица и возвращается в родной поселок. Через несколько лет его друг Инсу, окончив учёбу, приезжает на родину. Он узнает, что Бонги обзавелся семьей, оставил прежние замыслы, целиком погрузившись в бытовые проблемы. Во время дружеского застолья выясняется, что в поселке жива вера в мистические силы. Друзья рассказывают Инсу бытующие в посёлке легенды о призраках, вставших из могил мертвецах, а Инсу призывает их отказаться от сказок, неуместных «в наш просвещенный век». Далее, в соответствии с мифологической логикой, скептик Инсу получает наглядное доказательство существования потусторонних сил. Он идет домой через кладбище, и видит там странную смеющуюся лисицу. До рассвета он не может найти выход за пределы кладбищенской ограды, а загадочная лиса постоянно сопровождает его. Эта таинственная история в рассказе подаётся сквозь призму восприятия жителей поселка: десятилетнего Хису, «брatца Инсу, которому студент в минуту потрясения всё и рассказал», и суеверного Хона, который прямо соотносит появление лисицы на кладбище с возвращением жены Бонги. Формально появление оборотня в рассказе мотивировано суеверностью жителей поселка, но вместе с тем оно выполняет вполне конкретную эстетическую функцию. С одной стороны,

¹²⁷ Ким А.А. Кровная месть // Ким А.А. Невеста моря. М. 1982. С. 30.

эта таинственная история в рассказе раскрывает силу архаического мировосприятия в современных людях, открытых для разных картин мира, накопленных человеческой культурой; с другой стороны, сюжет становится метафорой постановки авторской проблемы выбора жизненного пути. В рассказе раскрывается хрупкость европейского рационализма, его уязвимость в столкновении с древними иррациональными силами – круговоротом природных циклов, инстинктивной жизнью, мистическим восприятием реальности, таящимся в подсознании человека. Мотив оборотничества, возникающий в этом рассказе, впоследствии наиболее полно будет раскрыт в романе-сказке «Белка».

Художественная условность играет важную роль в раскрытии идейного мира повести «Утопия Гурина». Иллюзия достоверности тщательно выстраивается на всем протяжении повести. Художественное время не привязано к конкретным историческим событиям, но все косвенные признаки определённо указывают на то, что действие повести разворачивается в 70-е годы. В конкретно-историческом аспекте объектом изображения выступает судьба интеллигента, малоизвестного актёра, чья преданность искусству и высокие нравственные идеалы оказываются неуместными в набирающей силу цивилизации потребления. Пространство повести определяется маршрутом путешествия Гурина, «мелкого актёра», уезжающего из Москвы в холодный Сарымский край, чтобы начать там новую жизнь. Вымышленный Сарымский край обладает набором несколько утрированных характеристик природы и быта, присущих районам Севера и Сибири. Повесть наполнена натуралистическими деталями: запах пахнущей прогорклой пудры тещи-торгашки, распластанный на полу женский сапог с разверстым голенищем, носки, подтяжки, подъезд, где «густо воняет всякой дрянью и кошками» и т.п.

Тем не менее, автор трижды обращается к поэтике художественной условности, и эти фрагменты в повести играют ключевую роль. Рассмотрим эти эпизоды.

1. Внутри повести помещено утопическое произведение, написанное Гуриным в доме своего друга Алексея Даниловича Тянигина, являющегося двойником и одновременно антиподом главного героя (образ Алексея Даниловича выбрал лучшие качества «делового человека»). Утопия становится важным средством выражения внутреннего мира друзей, их идеалов. Утопия Гурина сопровождается пометками Алексея Даниловича: *«...Мечты твои говорят о многом. Например, о том, что ты веришь в будущее... И вообще – ты человек хорошей, редкостной души, но когда же, наконец, ты созреешь и станешь взрослым человеком... Когда перестанешь витать в облаках...»*¹²⁸.

2. По принципам художественной условности строится небольшое сказочное представление, разыгранное Гуриным перед детьми. В этом эпизоде Гурин раскрывает свой главный талант – способность вести зрителей за собой в мир, созданный лишь силой воображения: *«Он весёлым взглядом обвёл детские лица, уставленные, словно подсолнухи, в его сторону, и заметил в них внимательную зачарованность, явную предвестницу созерцательного единства зрителей, столь знакомую каждому артисту, – и Гурина захотелось играть. Зная, что внимание и самоотрешенность будут нарастать в детях, если вести их дальше по странным путям оживающей фантазии, он повернулся и вышел на середину комнаты, к столу»*¹²⁹.

Этот эпизод несёт двойную функцию. Импровизация Гурина позволяет не только заглянуть в творческую мастерскую актёра, но и средствами философского иносказания ставит те же идейно-нравственные проблемы, что и вся повесть:

«Я расскажу, что случилось с одним моим знакомым Дедом Морозом... До следующего Нового года, как вы сами понимаете, нам делать нечего. Зимой Деды Морозы слоняются туда-сюда, а весной, когда растает снег, прячутся куда-нибудь поглубже в землю и спят, как медведи в берлогах... Однажды я ви-

¹²⁸ Ким А.А. Утопия Гурина. // Ким А.А. Невеста моря. М. 1982. С. 240.

¹²⁹ Там же. С. 270.

дел в Москве, как перетаскивали пятиэтажный дом с одного места на другое. Делалось это таким образом. Дом отпилили от фундамента, затем подняли на домкратах, — Гурин показывал руками, как осторожно и медленно подымался многоэтажный дом, — после подвели громадные полозья, как у саней, опустили на них дом, и штук десять тракторов потащили его по ровному месту к новому фундаменту, который выстроили шагов за сто в стороне... А Дед Мороз, мой знакомый, вырыл себе берлогу как раз на том месте, где построили новый фундамент. Он так крепко спал, что даже не заметил, какая работа шумела вокруг него. Он очнулся, когда на его спину опустили дом. Груз был очень тяжелый, и любого другого раздавило бы в лепешку, но Дед Мороз был необычайной силы волшебник. Он сначала лежал и думал: если не смогу поднять дом, то мне крышка: придётся до самой смерти лежать здесь. А потом он начал действовать... — Гурин, распластавшись на столе, показывал тихим от волнения детям, как придавленный тяжестью человек медленно, с трудом, пядь за пядью подводит под грудь руки, стягивает колени, затем с невероятным усилием поднимается с земли...»¹³⁰.

Сказка Гурина оказывается притчей о судьбе художника, чьё существование настолько слито с праздничным миром искусства, что в будничной жизни он оказывается чужим, и однажды ему приходится расплачиваться за свою отрешённость. Этот единственный в повести эпизод, описывающий профессиональную деятельность Гурина, выступает своеобразным испытанием веры героя в преображающую силу искусства. Гурин с помощью своего мастерства способен ввести зрителей в иллюзорный мир, но он понимает, насколько этот мир уязвим и хрупок, как трудно ему выдержать столкновение с действительностью: «Гурин чувствовал, что ещё шаг — и рухнет фантастическое видение, возникшее в глазах зрителей благодаря его невероятным творческим усилиям, и очнутся они от наваждения, и увидят пустоту вместо громадного многоэтажного дома, который не коим образом не может уместиться на полиро-

¹³⁰ Там же. С. 271.

ванном обеденном столе. Но с возвращением к действительности, столь несовместимой с миром кудесника, зрители ощутят к нему недоверие, тайную досаду, что поддались чужой власти и наваждению»¹³¹.

Вставные эпизоды усложняют психологический конфликт повести. Ни мечты об идеальном мире, ни жизнь в воображаемом мире искусства не дают оснований для утверждения идеалов: жизненные принципы хамов торжествуют. Не склонный к фантазиям Тянигин рисует пессимистическую картину ожидающего героев будущего: *«Да всё то же самое будет. Пенсия будет, да! Вставные зубы будут, искусственная челюсть! И телевизор будет — до одурения. И в поликлинику будем бегать, часами сидеть в очереди. Вот что будет. И никто не раскается и ничего такого не почувствует, кроме страха, что скоро тапки откинёт»¹³²*. Гурин, с горечью признавая правоту друга и крушение всех жизненных надежд, всё же остаётся верен своему идеалу человека: *«Ладно, ...я свищ в своем собственном заднем проходе, я бездарь, сукин сын, блоха на заднице истории. Меня сожрет Свинья... Я сдохну, и школьники не будут приносить цветочки на мою могилу. Я кончу, может быть, мусорищиком где-нибудь в новом микрорайоне Москвы. Всё это может быть... Но мне всё равно жаль тебя, Алексей Данилович. Я всегда, до самого последнего вздоха своего буду верить в свои заблуждения, в детский лепет, как ты изволишь это называть. Ну а тебе, с чем же тебе жить всё оставшееся время? Что будешь делать с этим реализмом, который открыл ты в себе и в своем Игоре Петровиче? Как ты будешь действовать, имея такие веские основания не уважать себя?»¹³³*

Герои повести утратили веру в возможность изменить жизнь к лучшему, но для того, чтобы продолжать жить дальше, им необходимо сохранять основы веры в человека. Для Гурина такой основой становятся редкие минуты духовного преображения: *«Когда по утрам я просыпаюсь, мне не хочется и глаз открывать... Зачем позорить ещё один день своим присутствием?.. А после кое-как*

¹³¹ Там же. С. 271.

¹³² Там же. С. 280.

встанешь и, кряхтя, выползешь на улицу. И вдруг очнешься, глотнешь первый глоток холодного воздуха... И увидишь такое чудесное утро, что без всяких рассуждений и согласишься: не может быть, чтобы это было зря»¹³⁴. Для Тянигина защитой души от запустения и отчаяния является труд: «...Я могу сделать со своей жизнью то, чего мне угодно. А мне угодно, Юрий Сергеевич, поработать за жизнь столько, сколько душа просит. Я хочу наработать до такой степени, чтобы умирать было не жалко. Как ездовой пес, которого не спускают с ляжки, я хочу свалиться и подохнуть в своей ляжке, дрыгая ногами от усталости. Такое, паря, призвание у меня, наверное»¹³⁵.

3. Утопия и сказка, являясь вставными произведениями, созданными героем, не нарушают жизнеподобия изображаемого мира, и только заключительный эпизод повести – полёт Гурина – переворачивает представление читателя о свойствах созданной в повести художественной реальности. Автор находит условное художественное решение конфликта. Полёт меняет представление Гурина о законах мироустройства, вселяя веру в человека и надежду на осуществление своей мечты: «Ему подумалось, что если он и впрямь послан кем-то от чужих миров, то пославший его является одним из существ, кто не допускает подлости, кто сам печален и любим и тоже любит кого-то, и ему больно в час разлуки с другом. И хорошо известно ему, что вся боль и любовь, которую он ощущает как свою душу, есть прозрачная и невидимая субстанция сказки»¹³⁶.

Повести «Луковое поле» (1970-1976), «Соловьиное эхо» (1976), «Лотос» (1980) включают элементы художественной условности в виде художественных фантазий и прозрений героев, а также символов и метафор, проникающих в художественное пространство произведений (Великаны Мальвазии, Звёздные Братья в «Луковом поле», полёт Отто Мейснера, его разговор с

¹³³ Там же. С. 280.

¹³⁴ Там же. С. 279.

¹³⁵ Там же. С. 281.

¹³⁶ Там же. С. 284.

внуком-звездой в повести «Соловьиное эхо», многочисленные примеры встреч и бесед с умершими в романе «Лотос», использование условной формы субъектной организации – Хора Голосов, отражающей мистическую концепцию бессмертия человека).

В 1980-е – 1990-е годы А. Ким не ограничивается вставными условными элементами в жизнеподобном контексте. В этот период в творчестве А. Кима доминирует поэтика художественной условности. Открыто условны роман-сказка «Белка» (1984), роман-притча «Отец-лес» (1989), «Посёлок кентавров» (1992), роман-гротеск «Сбор грибов под музыку Баха» (1998), «Онлирия» (2000), роман «Близнец» (2000), метароман «Остров Ионы» (2001).

«Если составить частотный словарь языка А. Кима, то, наверное, выяснится, что чаще всего в его повестях встречаются слова с таким понятием, как «тайна». Категория «таинственного» существенна в художественном мышлении писателя», – отмечает Н. Любимов¹³⁷. А. Ким, активно вводя в пластичный мир своих произведений поэтику художественной условности, стремится создать образ мира, не ограниченного внешней очевидностью, и потому «таинственное» становится одним из ключевых понятий в его творчестве: *«Человеческие миры – это не только...наличная реальность, но и реальность более глубокая – реальность человеческого воображения, веры, находящая отражение в культуре, искусстве, мифологии. Поэтому в моих произведениях не только люди, но и великаны, карлики, разные мифические существа»*¹³⁸.

На страницах произведений А. Кима появляются ангелы, демоны, призраки, оборотни, великаны, кентавры. Фантастические образы, мифологические и фольклорные мотивы становятся характерным признаком художественной манеры А. Кима. Интуитивные прозрения о тайнах мироздания и человека, выражаемые посредством метафор и символов, теперь разворачиваются в художе-

¹³⁷ Любимов Н. Печать тайны. // Ким А.А. Избранное. М. 1988. С. 5.

¹³⁸ Ким А.А. Моя родина – русский язык / Беседу записала Н. Игрунова // Дружба народов. 1996. № 4. С. 163

ственные миры, наполненные условными образами. Через соединение фантазии,

философствования в онтологических масштабах, интуитивного поэтического мировосприятия и прозаической точности в творчестве А. Кима вырабатывается художественная система, вбирающая в себя мифопоэтическое видение мира и романное мышление. Все эти художественные открытия нашли применение в романе «Белка».

1.2. Вторичная художественная условность в романе А.А.

Кима «Белка»

В романе «Белка» (1984) собраны наиболее яркие особенности проблематики и поэтики А. Кима. В произведении ставятся экзистенциальные и натурфилософские вопросы, в нём сочетается риторика и пластическая выразительность образов. Особенностью романа становится активное использование поэтики художественной условности. Об открытой условности художественного мира свидетельствует жанровое определение, данное автором – «роман-сказка». В экспозиции романа разъясняются важнейшие свойства условного художественного мира: способность повествователя к превращениям и перевоплощениям:

«Прошу вас запомнить и впредь различать две вещи, о которых я сейчас расскажу вам. Речь идет о превращениях и перевоплощениях. Я могу мгновенно превращаться в белку и, обратно, принимать человеческий облик в минуты особенные, отмеченные каким-нибудь сильным возбуждением или испугом...

Перевоплощения же происходят у меня при неизменности телесной сущности — просто моя душа вселяется в того или иного человека, и не только в человека, но даже в бабочку или пчелу — и это происходит не по моей воле и в момент, совершенно не предвидимый мною. ... Этих перевоплощений у меня может быть сотни за одну минуту, и я порой изнемогаю, побывав за время, что стою на краю тротуара, дожидаясь зеленого светофора, то каким-то клерком из Сингапура, у которого в кармане развалился отсыревший бумажный пакет с завтраком, то мелкопоместным дворянином из Рязанской губер-

нии прошлого века, который начитался Г. Торо и хочет жить одиноко в лесу, и т. д. Каждое подобное перевоплощение для меня как краткий обморок, когда душа на время покидает тело; но бывают и затяжные обмороки, когда эта самая душа, словно истинная белка скачет зигзагами всё новых перевоплощений, как по ветвям густого леса»¹³⁹.

Превращения (метаморфозы) и перевоплощения определяют важнейшие законы создаваемого в романе художественного мира. Рассмотрению эстетических функций этих форм художественной условности мы посвятим отдельные параграфы данной главы.

Но помимо метаморфоз и перевоплощений, играющих в художественной структуре романа первостепенную роль, в произведении присутствует множество условных образов, не являющихся структурообразующими, но в своей совокупности формирующих многослойную реальность художественного мира.

Так, в начале романа повествователь встречает своего двойника:

«Стена, вдоль которой я пробегая, кончается, и за углом дома я сталкиваюсь с человеком, который испуганно отпрыгивает в сторону, поправляя на носу очки. Что-то такое в нём меня останавливает, не давая промчатся дальше, я внимательнее приглядываюсь к нему — и замираю в великом удивлении. Передо мною стоит мой двойник, только одежда на нём другая и очки не такие, какие обычно я ношу.

"Что же происходит, — бормочу я себе под нос. — Или в этом городе я сошел с ума и уже галлюцинации начались?.." — "Ничего подобного, — отвечает двойник (и точно — моим голосом!). — По физическим законам, которые тебе известны, ты не должен видеть меня. Ведь я тот, кем ты станешь через много лет... А смысл нашей встречи в том, что я твоя будущая тоска, которая рождается из той самой, что в эту минуту грызет тебя изнутри. ... В душе, на самом дне, лежит у тебя комочек яду. Он отравит всю

¹³⁹ Ким А. А. Белка // Ким А.А. Избранное. М. 1988. С. 462. Все последующие ссылки даны на это издание, страницы указаны в скобках.

твою будущую жизнь". — "Что же это за яд?" — спрашиваю я. "Звериный страх, — ответили мне, — вот как он называется. Ты так и не осмелишься стать человеком"» (458).

Этот эпизод, расположенный в начале первой главы в ряду других эпизодов, вводящих в художественный мир романа, предвосхищает дальнейшее развитие действия и основной конфликт произведения. Данный эпизод служит примером типичного для творческой манеры А. Кима повествовательного ракурса, при котором возможны скачки и перемещения во времени и пространстве, предвидение будущего. Используя фантастический сюжет, встречу повествователя со своим двойником из будущего, автор задаёт кольцевую композицию, замыкает время романа в художественное целое, подобное циклическому времени мифа.

В начале первой части выстраивается целый ряд вставных эпизодов, созданных по принципам художественной условности.

Такова история со сказочным зачином: *«Жил-был на свете некто Шуран...»* (469). Это сказка о художнике-монументалисте, женившемся на красивой женщине, которая *«росточком была чуть побольше авторучки», «отличалась скандальным нравом, держала мужа под башмаком и постоянно, безжалостно высмеивала его перед чужими людьми»*. Данный вставной эпизод строится на контрастах: художник-монументалист гигантского роста и его миниатюрная супруга составляют забавную пару, вздорный нрав крошечной жены оттеняет восторженную влюбленность Шурана. Рассказ о Шуране состоит из двух частей: фантастической истории любви, заканчивающейся таинственным исчезновением супруги, и прозаического описания его дальнейшей жизни: *«И вновь остался Шуран один, зажил прежней жизнью, в поведении его никаких особенных изменений не замечалось, только стал он чрезмерно увлекаться вином, застольными спорами и дачным строительством, все немалые деньги, получаемые за свои фрески и мозаику, всаживал на расширение и прежде немалой по размерам дачи — пристроил второй этаж, завел финскую баню, арте-*

зианский колодец и на сооружение железобетонной пристани для катера потратил лето тяжелейшего труда. Разумеется, напрашивался вопрос: для чего он всё это делает?» (469-470).

Части противопоставлены друг другу. Описанию счастья супругов в первой части противопоставлена прозаическая характеристика быта одинокого человека во второй. Поэтика сказочной условности усиливает этот контраст.

Ряд вставных фантастических сюжетов уже с первых страниц выявляет сферу романной проблематики: искусство, любовь, поиски счастья и смысла жизни. Автор не даёт прямых ответов на «вечные вопросы», но, используя поэтику художественной условности, пытается взглянуть на них сквозь призму самых мощных форм иррационального постижения мира: искусства и мифа. Развивая тему человеческого счастья, автор в следующую историю (о семействе художника Литвягина) вплетает мифологему предвидения будущего:

«...Вот Литвягин, художник-плакатист, имеющий восьмерых детей, спрашивает у самого себя: для какой надобности ты расплодился столь буйно? На что смог лишь ответить: хрен его знает, хотелось мне, чтобы как можно больше крошечных чудаков крутилось у меня под ногами. Ещё в молодости, когда я был холостым, часто настигала меня одна и та же фантазия: будто стою я за мольбертом, руки заняты — палитру и кисти держу, а вокруг меня и в ножках мольберта вертятся, путаются, звонко пицат штук десять шустрых ребятишек — и это все мои дети, и я ору на них, а у самого на душе покой и радость. Потом было вот какое диво: я женился, у меня пошли дети, один, второй, третий, — и как-то разговорились мы с женою, я и расскажи ей о своей юношеской фантазии, а она аж подскочила и говорит мне: точно такие же видения были у меня. Только, мол, не под мольбертом они крутились, а сидели, громко галдя, как воробьи, вокруг огромного обеденного стола, заваленного всякой вкусной едой. Ну, после этого у нас и сомнения все отпали, мы сочинили с нею ещё пятерых, и все вышли мальчишки — младшему было три года, старшему всего тринадцать, и стоило на нас посмотреть, когда мы всей

гурьбой с сумками и удочками отправлялись на рыбалку или выезжали на прогулку и катили по дороге каждый на своем велосипеде» (471).

По А. Киму, человек может обрести счастье лишь выйдя за рамки обычного, прикоснувшись к тайне. Автор ищет новые выразительные средства, способные адекватно выразить эту идею. Воплощением душевной нечуткости, ограниченности сферой материального является появление на страницах романа «плоского человека»:

«Плоский человек, злоеющий бедолага, шел дерганой, вихляющей походкой навстречу мне по дачной улице. Лицо у него было таким нездешним, то есть выражение его настолько чуждым всей окружающей обстановке — летней дачной ублаженности, сладкому клубничному духу, исходящему от садовых участков, чувству довольства на замкнутых лицах полуобнаженных дачниц, ... и настолько дьявольски пусты были бесцветные глаза человека, что в них и неловко, и страшно было смотреть, и брала душу оторопь при мысли: на какие дела мог бы пойти человек с подобными глазами, в которых, господи, нельзя было прочесть ни одного из чувств и помыслов, питающих человеческую надежду. С каким-то болезненным, неестественным напряжением души я сближался с ним, словно ожидая от встречного нападения или же сам собираясь вероломно напасть на него (а он на меня и не взглянул, его засасывала, видимо, собственная пустота души, он не видел окружающего мира, ухоженного дачного поселка среди сосен и елей, аккуратных штaketных оград, железных и кирпичных гаражей, возле которых копались владельцы машин, — для него действительность свелась к досадному ощущению болезненного волдыря, боли, идущей снизу от ноги, и к раздражающему щебету двух ласточек, звуку, нисходящему сверху от проводов электролинии); поравнявшись и проходя мимо него, я вдруг потерял человека из виду, он исчез, как невидимка, и слева от меня, где он должен был находиться, было пусто» (472-473).

Вводя образ «плоского человека», автор прибегает к возможностям философской иносказательности. В данном фрагменте «плоскость» – символ абсо-

лютного эгоизма, той сосредоточенности на себе, которая приводит к абсолютной отчужденности от всего окружающего мира. Но этим иносказательное значение образа «плоского человека» не ограничивается. В эпилоге автор возвращается к этому образу:

«Плоский человек ...с мертвой тоскою взирает на воду, в ту пустоту и бездонность, что опрокинулась под ногами и видит отражение пролетающего ворона, в когтях которого вроде бы висит кукла с длинными волосами; но эта кукла вдруг приходит в движение и кричит отчаянным голосом: "Помогите!" Но совершенно безучастным остаётся плоский человек: не шелохнувшись, провожает он взглядом пролетающего с добычей ворона и снова лениво плюет в воду. Он живет всего в двух измерениях, и там нет места для волшебства и сказки; ему так тоскливо, что хоть вешайся, но он даже не осознает того состояния, в котором всегда пребывает» (712-713).

В эпилоге романа истории Шурана и плоского человека пересекаются, образуя единое смысловое поле, формирующее авторскую концепцию: человек не может обрести счастье в мире, лишенном измерения духовной реальности, измерения «волшебства и сказки» (713).

Сон как традиционный приём введения художественной условности в прозаическое произведение используется в эпизодах, повествующих о детстве Мити Акутина. Митя Акутин в пятнадцать лет начинает рисовать, и это занятие для него *«было так же хорошо, просто и естественно, как видеть во сне живую мать, любоваться синей Окой, солнцем в ряби её широких вод, весенними караванами журавлей и гусей»* (478). Вмешательство учительницы Лилианы Борисовны, возможно, было полезно для развития способностей мальчика, но *«душа его смущалась всё больше, и порою рисовать ему вовсе не хотелось»* (481). А. Ким смог передать тонкие оттенки внутренней жизни ребёнка-художника, используя возможности поэтики художественной условности:

«В раскрытой двери сарая показался белый венчик волос старика Февралёва, он кивнул мне и затем, словно вытаскивая сеть из реки, стал перебирать

руками и по воздуху подтягивать мое размягчившееся существо к себе. В ящичке на стружках я оставил другое, подменное, существо, бесчувственное, как колода, но об этой подмене учительница не подозревала. А старик Февралёв, отнеся меня под мышкой за сарай, поставил на ноги и хлопнул по спине. Но я сосредоточил всё своё внимание не на этом дружеском хлопке, а на том быстром, резком, нетерпеливом прикосновении узкой руки учительницы, которое запомнила моя юная безмятежная грудь. Лилиана толкнула меня, чтобы я остался лежать и чтобы в таком беспомощном положении, должно быть, полнее ощутил свой стыд и глубже проникся раскаянием. Но я коварным образом сбежал от её нотаций и вместе с веселым призраком столяра отправился к Оке. Мы сбежали по широкому скату берега к воде, и там, скрывшись в кустах, старик долго шевелил зелеными верхушками ивняка, затем появился передо мной, держа в руках два дырявых ведра, — сегодня, значит, полетим на дырявых ведрах, такова новая придумка Февралёва» (485).

А. Ким создаёт двуплановое изображение, включающее «реальный» мир, где Лилиана Борисовна читает наставления, и фантастический мир детских снов, где веселый призрак Февралёв учит Митю наслаждаться вечным прекрасным настоящим. Но не бегство от настоящего утверждается в детских снах, а «раздвижение» настоящего, его творческое претворение. Если прагматизм Лилианы вдохновляется честолюбивыми фантазиями о большом будущем талантливого ученика и успехом собственной педагогической миссии, то основу детских снов составляет погружение в мир природы и простых вещей: дровяного сарая, старого ведра, леса, воды и травы. По Киму, именно художник, со всеми своими чудачествами и житейской неприспособленностью, способен в полной мере ощутить настоящее и увидеть красоту реального мира.

Если светлый детский сон переносит Митю Акутина в чудесный иллюзорный мир, где человек обретает небывалую свободу и способность к полёту, то галлюцинации Иннокентия Лупетина порождают образы, сочетающие угнетающую обыденность и пугающую фантастику. Таков гротескный образ Бубы –

чудовищной опухоли, которую герой воспринимает как своего ребёнка, разговаривает с ней, размышляет о её характере и судьбе. Образ Бубы стал воплощением не нашедшей применения жизненной силы, «разрешением бремени» Иннокентия, похоронившего свой талант в глухой деревне.

Галлюцинации как приём рациональной мотивировки фантастического обуславливают появление на страницах романа говорящего мерина. Сходящий с ума Иннокентий обнаруживает мерина Верного на конном дворе с распоротым поперек брюхом и вывалившимися наружу кишками: *«Когда я стал напротив, широко расставив ноги, он вдруг вздохнул и хрипло молвил: "Бей точно промеж ушей... Да обухом, обухом, не острием!" Я вздрогнул, братцы, и уронил наземь топор; потом шагнул к нему и приподнял с его глаз длинную челку. На меня глянуло человеческое лицо! Это был мой старый знакомый, тот самый московский акварелист, с которым я как-то познакомился у костра»* (670). Со словами несчастного мерина Верного, объявившего Лупетину, что и после смерти «вкалывать надо до хрипа» (671), в роман входит образ дурной бесконечности, подобной «свидригайловской баньке» Достоевского, подчеркивающий трагизм положения героя.

Органичной частью художественного мира романа-сказки «Белка» являются мифологические и фольклорные образы. На страницах романа появляется леший, потешающийся над незадачливыми, не знающими леса грибниками (520); ангелы-хранители, беспомощно барахтающиеся в воздухе, растеряв своих подопечных (569); призраки, являющиеся Жоре Азнауряну. Кроме того, один из главных героев романа восстает из гроба, призраком скитается по земле (566) и обретает способность перемещаться во времени и пространстве. *«Новая жизнь Мити Акутина отличалась от прежней, прежде всего, тем, что всемогущество и всепроникаемость не прерывались для него пробуждением от сна, как бывало, а продолжались непрерывно, подчиненные лишь одному: любому, малейшему капризу его чувств и желаний»* (626). Стремясь к художественному раскрытию сферы субъективного, А. Ким создаёт художественный мир, где

стирается грань между фантазией и реальностью, где сверхъестественное и естественное существуют нераздельно, где опредмечиваются фобии и ожидания, материализуются метафоры и символы.

Таким образом, мы видим, что условные приёмы и образы наполняют роман-сказку «Белка», однако их функции в романе не равнозначны. Центральное место в структуре романа занимает принцип метаморфозы.

1.3. Принцип метаморфозы как конструктивный принцип художественного мира романа А. Кима «Белка»

Столкновение человеческой и звериной семантики даёт необычный ракурс, позволяет создавать яркие, выразительные, лаконичные образы¹⁴⁰.

Метаморфозы, перевоплощения выступают как изначально заданные правила игры, законы художественного пространства. Благодаря сочетанию с жизненно-неподобным, исторически-конкретным фоном повествования (в романе даётся множество деталей, воссоздающих современную автору атмосферу) они перестают восприниматься как явления сверхъестественные, и поэтому удивление перед стихией чудесного сменяется поиском её семантического наполнения.

Правила художественной игры достаточно легко прочитываются, во-первых, благодаря значительной разработанности семантической оппозиции «человек-зверь» в мировой культуре, во-вторых, благодаря достаточно ясному принципу конструирования образа, раскрытому уже на первых страницах ро-

¹⁴⁰ Одним из источников образного строя романа «Белка» для писателя послужили детские впечатления от встречи с корейским физиогномистом: «Когда я был еще мальчиком, у нас в доме появился корейский физиогномист, человек, гадавший по лицам. Он нагадал, что у меня отец – обезьяна и мой младший брат – тоже обезьяна, мать – свинья, одна сестра, младшая самая – дракон, другая – тоже свинья, а я – белка... Это было связано с символами. Свинья символизирует существо, которое везде найдет пищу, практичное, прагматичное. Обезьяна – человек, который очень любит подражать и живет, подражая другим, своего рода конформист. Он от среды берет все. А белка... Он сказал только одно: белка означает – красивый. И он будет связан в своей жизни со всем, что красиво, т.е. будет иметь отношение к искусству. Шло время, я уже давно занимался литературой и однажды подумал, что внутренний конфликт нашей жизни в том, что зоологический инстинкт глубоко внедрен в общество, является его основой, а всякая надстройка – дух или сознание – только обслуживает зоологические законы. И в людях я начал замечать какие-то звериные типы. Это был один из моментов характерного для меня скрытого трагизма, некой философской лирики. Как раз тут-то мне и вспомнилась история моего детства» (Ким А.А. Моя родина – русский язык / Беседу записала Н. Игрунова // Дружба народов. 1996. № 4. С. 163)

мана. Столкновение противоборствующих начал – звериного и человеческого – раскрывается в описании толпы в столичном универмаге. В этой сцене герой внезапно обретает новый способ видения мира и ему открывается существование оборотней среди настоящих людей:

«Я остановился в толпе и с великой тоскою огляделся. И увидел, какое множество самых разных оборотней снует меж людьми, такими же прекрасными, как и вы, моя бесценная. Художники Возрождения лучше других сумели постичь эту подлинную человеческую красоту – метры Боттичелли, Джорджоне, Тициан... А тут рядом с вами топало через зал, клацая когтями о каменные плиты пола, мохнатое семейство бурых медведей: папа нес под мышкой свернутый в толстый рулон полосатый бело-розовый матрац, мама, прихрамывая, тянула за лапу хныкающего большелобого медвежонка. Щеголиха-шимпанзе в модной мини-юбке, с кожаной сумочкой на длинном ремешке, перекинутом через плечо, прошла мимо и ревниво оглядела вас с ног до головы...» (460).

Эту картину можно назвать микромоделью всего художественного мира романа. Система персонажей в романе разделяется на два лагеря: оборотней и людей. Здесь же раскрывается и символическое содержание противопоставляемых понятий – звериного и человеческого. Воплощением «человеческого» становятся образы, созданные великими художниками Возрождения, – Боттичелли, Джорджоне, Тицианом; а основной характеристикой мира оборотней становятся вещи: полосатый матрац, модная мини-юбка, кожаная сумочка. Сопоставление оборотней и людей отчетливо выявляет авторскую концепцию человека. Человек одухотворен и наделён достойной восхищения красотой, в то время как суeta оборотней вызывает «великую тоску».

При реализации принципа метаморфозы в романе оказываются задействованы два типа организации условного образа: семантический потенциал оппозиции «человек-зверь» и метафорическое соединение типизированных характеристик людей и образов животных.

Семантический потенциал оппозиции «человек-зверь»

Невозможно найти животное, которое не имело бы хоть какого-то сходства с человеком. Эта одна из наиболее естественных метафорических пар лежит в основе массива мифологических, фольклорных и литературных текстов и является устойчивой культурной константой.

Идея метаморфозы существовала в культуре с древнейших времен. Об этом свидетельствует мифология всех народов мира. Мифологическое сознание признаёт существование иных миров и верит в возможность проникновения из одного мира в другой путем метаморфозы. Способностью превращения обладают сверхъестественные существа: боги или демоны, а также люди, которых они наделили особой властью над материальным миром. Вместе с тем, в мифологии превращение человека в животное нередко расценивается как наказание за нарушение воли богов. Особенно ярко эта идея представлена в индуистской мифологии, где следование страстям влечет за собой перерождение в облике животного или другого существа, стоящего ниже на эволюционной лестнице.

Уже здесь можно отметить амбивалентность принципа метаморфозы. С одной стороны, превращение даёт свободу, возможность преодолевать природные ограничения; с другой стороны – это наказание.

В волшебных сказках мотив превращения восходит к представлениям о тотемном животном – покровителе рода. Здесь превращение в то или иное животное может быть знаком принадлежности к определённой социальной группе. Иногда герой превращается в животное, чтобы выполнить волшебное поручение или спастись от преследования. Распространен сюжет о временном превращении человека в животное в результате действия злых колдовских чар, которые в конце сказки обычно снимаются.

Этот сюжет воспроизводится в «Метаморфозах» Апулея. Амбивалентность принципа метаморфозы проявляется здесь в полной мере: радость Луция от приобщения к магическому знанию сменяет наказание за блуд – череда стра-

даний, вызванных пребыванием в шкуре бессловесного животного. Парадоксальное единство человеческой души и тела осла не только придаёт занимательность роману, но и дают возможность поставить психологический эксперимент, в процессе которого перенесенные испытания превращают легкомысленного юношу в верного слугу Изида.

В классической литературе Нового Времени идея метаморфозы как наказания за грех трансформируется. В романтической литературе превращение человека в животное чаще всего воспринимается как метафора деградации личности. Однако иногда метаморфоза становится средством выражения внутреннего конфликта, когда уродливый внешний облик скрывает подлинную красоту души героя. Примером такого рода может служить превращение героя сказки Э. Т. А. Гофмана «Щелкунчик». Метаморфоза Щелкунчика в конце сказки – знак разрушения иллюзии злых чар и открытия истинной красоты.

В романтической литературе большое внимание уделяется теме духовного роста, преодоления темных начал, действующих в душе человека. В сказке Г. Х. Андерсена «Русалочка» метаморфозы позволяют материализовать этапы духовного восхождения человека.

В целом, можно говорить о двойственности эстетических функций принципа метаморфозы. С одной стороны, принцип метаморфозы позволяет реализовать идею освобождения от природных ограничений. Способность к метаморфозе даёт силу животного и власть над реальностью, которой обладают боги.

С другой стороны, семантика метаморфозы несёт в себе мощный этический потенциал, заложенный в возможности оценивать любую трансформацию в рамках определенной системы координат. Так, противопоставление человеческого и звериного способно выразить идею как восходящего, так и нисходящего движения по эволюционной лестнице, отображать изменения, происходящие в сознании героя.

Амбивалентность принципа метаморфозы исторически объяснима. Поскольку на разных стадиях исторического развития отношения человека и жи-

вотного претерпевали изменения, то это отразилось в семантическом наполнении данной оппозиции, определив её внутреннюю противоречивость. Данная константа содержит два полюса оценки «животной» семантики: «тотемный» и «нравственно-аллегорический».

В более архаичных семантических пластах, восходящих к тотемизму, животные символизируют инстинктивную жизнь, плодородие и изобилие. Так, в древности человек обращался к тотемическим первопредкам, чтобы получить их силу. Отголоски этих представлений сохраняются до наших дней. Популярная сегодня традиция китайских и японских гороскопов утверждает, что знание «своего» животного и умелое использование его сильных и слабых сторон ведут к самопознанию, мудрости и успеху.

Нравственно-аллегорическое прочтение основано на представлении о том, что образы животных содержат изначально заложенные в природе символы духовного состояния человека, в частности, борьбы добра и зла. Подобная символично-морализаторская традиция восприятия характерна для древнего «Физиолога» и вышедших из него средневековых бестиариев¹⁴¹. В «Физиологе» и бестиариях описание форм и свойств животных, нагружаясь оценочным, нравственным смыслом, служило, прежде всего, аллегорическому представлению тех или иных сторон человеческого характера, например, инстинктивным порывам, которые необходимо обуздать, прежде чем вступить в сферу духовного.

Принцип метаморфозы потенциально способен апеллировать к разным мировоззренческим системам: пантеистической, характеризующейся единством природного и человеческого миров, и теистической, утверждающей принципиальную разграниченность этих миров. Эта основа метаморфозы позволяет создавать масштабные модели мира, реализуя в художественном произведении глубочайшие архетипы человеческой культуры.

¹⁴¹ См.: Семёнова С. Звери, люди и новое мышление // Перспектива-89. М. 1989. С. 138.

Модели взаимоотношений человека и природы, реализованные в романе А.А. Кима «Белка».

В романе «Белка» широко используются различные варианты отношений внутри оппозиции Человек-Зверь, существующие в культуре, начиная с самых древних времен. Спектр взаимоотношений человека и природы, реализованный в романе, в какой-то степени отражает этапы их эволюции. Он включает в себя и древние анимистические представления, и тотемизм, и средневековый символизм, и современное экологическое сознание. С. Семёнова, анализируя «мифическое время» первых младенческих воспоминаний героя-повествователя, открывает присутствие в них тотемистических представлений: *«Лесные дебри в одной из провинций Северной Кореи, мертвая женщина..., и рядом её трехгодовалый сын, и к нему спускается белка, несущая в своих глазах привет от мира, в который он явился. И в этом зверином взгляде “светились такие любопытство, дружелюбие, веселие и бодрость, что я рассмеялся и протянул руку”.* Эти два встречных движения – как бы души природы к нему... и его навстречу оттиснулись навсегда в глубинно-бессознательном слое души как знак, тотем его происхождения. Это мифическое время, в которое уходят земные истоки кимовского персонажа, одновременно далёкая, первоначальная реальность и для рода людского в целом: *архаичнейшей его религией ещё в эпоху человеческого стада, едва выделившегося из природы, был как раз тотемизм, вера в своё происхождение от того или иного животного предка, почитавшегося священным. Древнейшие мифологические ритуалы запечатлели это первое осознание человеком своих эволюционных корней, чувство преемственного родства цепей жизни»¹⁴².*

¹⁴² Там же.

Использование тотемистических представлений – это лишь одна из граней, раскрывающих значение метаморфозы в романе А. Кима. Тема единства всего живого, нравственное осмысление взаимосвязи человека и природы также входит в систему отношений внутри семантической пары Человек-Зверь. Повествователь-белка наделён дарами естественности и единства с миром природы, которые давно утрачены людьми.

«В лесу я преображаюсь и, миг забыв о всех навыках цивилизованного общества, лезу на деревья и принимаюсь скакать по ветвям. Натешившись вволю, я взбираюсь на макушку самого высокого дерева и надолго замираю, качаясь на гибкой ветке. Причудливый мир вершинного леса открывается моим глазам, я вижу сплошную зелень, колеблемую ветром наподобие волн морских, но эти волны, опадая и вздымаясь, не теряют своего первоначального вида, вновь и вновь с мягким упорством самых стойких существ возвращаются к своим очертаниям. И я часами смотрю на буйное движение, ничего не меняющее, на плавный бег, никуда не приводящий, благоговейно постигаю мудрое свойство гибкого зеленокудрого народа быть податливым и лёгкому напору ветра, и урагану, но, поддаваясь, сохранять себя в первозданном виде» (518).

А. Ким использует элементы мифологического видения мира. Здесь герой погружен в природную стихию, а природа персонифицирована, и он слышит её голос. Белка знает законы леса, повадки лешего. Анимистические и пантеистические представления входят в роман как одна из составляющих целостной модели мира.

Один из уровней осмысления конфликта романа – это восстание природы против стремления человека утвердить своё владычество. *«Цель его невероятной деятельности вроде бы сводится к тому, чтобы уничтожить, свести, обратить в рабство всех остальных – нелюдей – и утвердить на Земле своё тоталитарное владычество. Но пусть случится так – с чем же останется он – с какой прелестью собственного существования? Неужели же с одним хвастливым чувством в душе, что всех превзошел, всех покорил?» (521)*

Но, несмотря на обилие моделей взаимоотношений человека и природы, реализованных в романе, системообразующую роль здесь играет нравственно-аллегорическое прочтение семантической оппозиции «Человек-Зверь».

Принцип метаморфозы как символично-аллегорическое изображение нравственной борьбы в романе.

Стержнем конфликта является противопоставление символично-аллегорических понятий «звериного» и «человеческого», противопоставление подлинной человеческой природы и мира оборотней – мира мещанства.

При создании образов героев романа используется распространенный в фольклоре мотив оборотничества. В фольклоре оборотни – это либо люди, связанные с нечистой силой, колдуны и ведьмы, которые помимо прочих сверхъестественных поступков способны принимать облик разных животных; либо волкодлаки, люди-оборотни, в определённое время превращающиеся в волков. Эти существа строят обычным людям всяческие козни: вызывают болезни, наводят порчу на скот, совращают верующих, губя их души.

В романе А. Кима в ряде описаний превращения зверя в человека воссоздаётся мистический колорит фольклорных быличек: ночь, мелькающие таинственные тени, тусклый свет.

«Возле ограды, окружавшей двухэтажный навильон мастерских, я увидел тень какого-то огромного животного, что промелькнула по ту сторону металлической сетки. Приблизившись к калитке, я тихо открыл её и крадучись пошел по дорожке, нагибаясь и стараясь увидеть при свете дальних фонарей то, что тяжеломерно передвигалось за штакетником. Вблизи мне удалось ясно рассмотреть его – это был невероятных размеров дог. Он прошел почти в двух шагах от меня, пыхтя, пофыркивая, стуча когтями по камешкам, и, перебежав через лужайку, наполовину скрылся за толстым стволом дерева. Мне хорошо было видно, как пес машет хвостом, а затем, вытянув его саблей, высоко поднимает ногу. Закончив туалет, дог двинулся вперед – и из-за ствола

вместо него вышел человек, застегивая на ходу брюки. Он направился прямо ко мне, остановился по ту сторону забора; положив одну руку на штакетник, заговорил со мною и попросил разрешения прикурить ...» (502)

Оборотни у А. Кима – это забывшие о тайне человеческого духа обыватели, *«пожиратели хлеба и мяса, ревностные служаки»*. *«Золото губит человека. Но зато я вина попил, мяса пожрал и женщин поимел» (503)*, – эту сжатую формулу жизненной философии оборотня излагает бывший каменщик, а ныне сторожевой пес Трычкин, который когда-то, найдя в старом нужнике клад, бросил семью и махнул на юг.

В романе А. Кима представлена целая портретная галерея современных оборотней.

«Я как-то видел удивительного футболиста, – это был один из самых безобидных оборотней, помесь бульдога с унитазом, урбанис-обормотус, их выращивают возле теплых батарей парового отопления, кормят из соски, летом перевозят на дачу, в четырехлетнем возрасте детенышей-обормотус тащат на поводке в секцию фигурного катания или в школу спортивной гимнастики, откуда в десять лет некоторые из них выходят мастерами спорта, а отдельные экземпляры, тщательно и беспощадно выученные, вскоре становятся чемпионами» (682).

Главная задача оборотня – «выйти в люди», занять достойное положение на социальной лестнице. Этот тезис иллюстрирует история дельфина-плакатиста, которому Белка помогает «стать человеком». Белка находит дельфина на набережной, помогает ему устроиться художником в издательство и скоро обнаруживает, что его протее быстро делает карьеру благодаря конформизму и подхалимству – он *«вытягивался, как бравый солдат Швейк, выпячивал грудь и ел начальство глазами» (589)*.

В романе «Белка» с помощью принципа метаморфозы выстраивается образ общества, в котором звери, удачно маскирующиеся под людей, чувствуют себя прекрасно. Миром оборотней правят сильные и успешные хищники. Тако-

ва Ева – львица-миллионерша из Австралии. Человеческий образ Евы – воплощение женственности и обаяния. Сцена первой встречи Георгия и Евы, милой девушки с конопушками на переносице, окрашена в самые идиллические тона. И всё же Ева не просто принадлежит к миру оборотней, она достигла вершины власти и освоила самые утончённые формы имитации человечности:

«За внешней хрупкостью и обличьем милой, веснушчатой большеротой девчушки из какой-нибудь среднероссийской провинции, за славянской её нежной золотистостью таилась чудовищная мощь стальных мускулов, она была совершенством того мира, где великая охота на конкурентов составляет основу и смысл бытия. У неё были заводы, у неё были танкеры, у неё были большие доходные дома почти во всех крупных городах Австралии, у неё была вилла в Монте-Карло, она была владелицей неисчислимых стад тонкорунных овец, в подвалах Цюриха гномы берегли её золото, она держала в своих белых, нежных с длинными пальцами ручках судьбы тысяч людей и пятнадцати директоров, сплошь из тигров, медведей и буйволов.

Но эта магнатка, как и все истинно великие, была сама простота и скромность, она профессионально разбиралась в живописи, помнила все мелодии своего любимого Генделя, могла довольно мило сыграть на клавесине и, когда какого-нибудь из наших львят прохватывал понос, сама варила чернику, собранную для неё рязанской бабушкой, и отваром отпаивала заболевшее дитя» (649).

Особое место в портретной галерее оборотней занимает фигура убийцы Мити Акутина охранника-кабана Артюшкина, звериную сущность которого выдаёт розовая поросычья шея, выступающая над воротником форменного бушлата, круглый, подвижный пяточок с двумя дырками ноздрей, нагло выставленными на зрителя, *«крохотный чубчик, оставленный над узким лбом, на котором была всего одна, но зато глубокая морщина» (572).* Воскресшему Мите Акутину, получившему способность проникновения во внутренний мир других существ, чудесным образом становится известна заурядная история этого

оборотня: разрыв с семьей, скука любовных свиданий, размышления о толстой пачке, зашитой в матрасе своей подруги. Артюшкин – один из маленьких людей этого мира, но у Кима тема маленького человека получает трактовку, расходящуюся с традиционным для русской литературы пониманием. За внешне безобидными качествами оборотня сквозит дьявольская личина: *«Перед Митей находился один из маленьких людей этого мира, лишенный какой бы то ни было таинственности. И всё же дьявол был в нем»* (574). Нехитрые желания и заботы маленького человека обретают угрожающий смысл: душевная пустота в сочетании с жадным стремлением к чувственным удовольствиям и равнодушием к чужой боли делают оборотня-обывателя способным к бессмысленному и жестокому убийству.

Мотив оборотничества, пришедший из фольклора, становится основой построения детективной фабулы произведения. Главный герой выясняет, что среди людей находится множество оборотней и что он – один из них. Во время учёбы Белка узнает о некоем «чёрном списке», в который внесены он и трое его друзей: Георгий, Дмитрий и Иннокентий – самые талантливые ребята курса. Со временем Белке и его друзьям открывается существование заговора зверей:

«Велик заговор зверей, охвативший эту планету, и пока нет ни какого резона считать его одолимым – никакого резона, коли мы существуем в разрозненности наших отдельных времен. А они, почуяв гибельность для себя в человеческом начале, сумели организовать... и я, Георгий Азнаурян, могу свидетельствовать о том, что у них существует международная тайная организация, подобная масонской ложе, самолично присутствовал я однажды на их грандиозном конгрессе в Гонолулу, куда ездил вместе с женою на так называемый (официально) Международный конгресс любителей домино.

В программе этого конгресса были серьёзные доклады по истории и теории домино, показательные товарищеские встречи прославленных мастеров игры, принятие устава международного общества доминошников и прочее; но главным была всё же развлекательная часть между заседаниями, эти страши-

ные оргии обжорства и пьянства, соревнования пивоглоотов, посещения матчей женского бокса, совместные купания нагишом и катание на яхтах – все эти плотоядные увеселения, организованные на денежки богатых покровителей и членов общества. Эта неофициальная часть и являлась, собственно, сутью данного конгресса, призванного как я понял, продемонстрировать торжество международного заговора хищников, его великую победу над человеческим началом» (658).

У цивилизованных оборотней неуёмная жажда удовольствий обретает философское обоснование, суть которого разъясняет Георгию Азнауряну анонимный идеолог заговора. Он говорит о неизбежности смерти, после которой ничего не будет, и о земных радостях: *«Вот женщина, а вот вино... Не бог весть что, разумеется, ну да всё же лучше, чем ничего» (692).* Идеолог оборотней пытается объяснить Георгию Азнауряну утопичность и опасность его веры в преображение человека, апеллируя к историческому и житейскому опыту: *«Вы только подумайте, каким он был всегда, — и вам станет ясно, что иным он уже не будет. ... Я хочу убить вашу веру, ... потому что она есть призрак, смущающий и соблазняющий человеческий ум. Предполагать, что человек когда-нибудь преобразится в необыкновенно прекрасное, могущественное существо, это призрачная идея, которая и сводит людей с ума. ... Наши великие войны, эти колоссальные убийства, — всё это и есть последствия сумасшествия. Я видел и революции, и мировые войны. Я знаю, как это сумасшествие выглядит...» (695).*

Идеолог заговора подводит Азнауряна к простому и логичному выводу: *«Всё будет так, как было. Разве что удобства добавятся в этой печальной жизни. Удобства — это главное, не правда ли?» (695).*

Роман охватывает судьбы четырех друзей: Белки, Георгия, Дмитрия и Иннокентия. Каждый из героев пытается противостоять заговору оборотней, сохранить человечность и творческий дар.

Оборотни ведут борьбу за души героев романа и воздвигают разнообразные препятствия на пути их человеческого и творческого становления. Они уничтожают тех, кого нельзя запугать, купить или сломать. Так, оборотень Артюшкин убивает Митю Акутина. А. Ким использует условный образ заговора оборотней, чтобы выявить те обстоятельства, которые препятствуют становлению человека.

Так, одному из четырех людей-художников, Георгию Азнауряну открывается обратная сторона сытого изобилия. *« ... А чем я вам мешаю? Для чего вся эта прорва еды, вина, полный холодильник наготове жратвы, после которой ничего не хочется делать, только спать или заниматься глупостями? Вы покушались на мою жизнь с помощью холодильника, тетя!»* (506). Всё, что происходит в его судьбе, кажется счастливой сказкой: брак с австралийской миллионершей, роскошная студия, сытая жизнь, «авангардистские» опыты с испачканными в краске жуками, коммерческий успех «живописи скарабеев», обеспеченный грамотно организованной рекламной кампанией. Однако всё это внешнее благополучие оказывается частью лишаящего жизненных сил и опустошающего душу «покушения на человека» и приводит Георгия к жизненному и творческому краху.

На долю Иннокентия Лупетина выпадают испытания иного рода: безысходность, нищета, крушение жизненных надежд. Иннокентий возвращается в родную деревню, чтобы осуществить мечту своей жизни, – учить детишек живописи. Но школа оказалось закрыта, потому что в деревне не осталось маленьких детей, а мать Иннокентия заболела вскоре после того, как он вернулся домой. Лупетин двенадцать лет безвыездно прожил в деревне, чтобы допокоить матушку, работал на конном дворе и при телятнике и за всё это время ни разу не брал карандаша в руки и не открыл ни одного тюбика краски.

«И постепенно прорастали во мне, как проросли и в матери, как и во всех нечестивцах, оказавшихся способными совершить самые бесчеловечные поступки, зерна бесовского заговора, незаметным образом посеянные и во

мне. Таким образом, я был побежден изнутри тайными агентами невидимой "пятой колонны" врагов человеческих... Из веселого, бодрого матроса я превратился в деревенского чудака-нелюдима, из подающего надежды молодого художника — в здоровенного конюха с неизменной кепкой, надвинутой козырьком на сумрачные, убегающие в сторону, ни на ком не останавливающиеся глаза» (661).

В эпизодах, посвященных жизни Иннокентия Лупетина в деревне раскрываются этапы постепенной духовной деградации, «озверения» человека.

Фигуры Белки и Лилианы-хорька введены в роман как наглядные свидетельства борьбы животного и духовного начал в человеке. Для Белки звериное начало проявляется в животном страхе за собственное благополучие и жизнь. Герой так и не решился выбрать тернистый путь художника-творца. Страх обрекает его на унылое существование незаметного чиновника. Тем не менее, повествователь-белка с благоговением относится к «подлинным людям», прекрасные черты которых в его сознании противопоставлены многочисленным оборотням, снующим вокруг. Белка верит в могущество и высокое предназначение человека, но часто удивляется бессмысленности многих его действий. *«Но не могу я примкнуть и к подлинным людям, потому что сам не такой, как они. Во мне нет беспечного, поистине божественного бесстрашия – я весь одержим... страхами. Мне не дано блаженной слепоты, когда, сияющие заревом бесчисленных мировых катастроф, они веселятся в хороводах, сочиняют оперетты и ходят друг к другу в гости» (516).*

Среди главных героев романа есть и другое двуединое существо – Лилиана, подруга Мити Акутина. Она и хорек, любящий чужую кровь, но и «незаядкая женщина, способная общаться с посланниками иных миров».

Эти герои-оборотни стремятся изжить в себе звериное начало. Они становятся участниками нравственного эксперимента, цель которого – доказать возможность преодоления звериных инстинктов. Принцип метаморфозы становится средством наглядно-образного выражения нравственной борьбы героев.

Автор не даёт готовых решений нравственного конфликта. Судьбы героев романа складываются трагично: Иннокентий сходит с ума в деревенской глуши, Георгий бросает живопись, Дмитрий убит оборотнем Артюшкиным, а Белка в страхе перед заговором зверей прожил жизнь незаметным чиновником. Кажется, сама история свидетельствует о том, что сила оборотней побеждает человечность, лишённую клыков и когтей. *«Среди скорбных и темных от горестей лиц, одиноко блуждавших в толпах оборотней, пробужденных теплой сыростью истории, мелькнуло серьёзное, молодое лицо Спасителя, окруженного дюжиной запыленных учеников, и Сын Человеческий, как он называл себя, вынужден был с помощью разных чудес доказывать правоту добра. Между тем не умеющих убивать убивали те, которые умели убивать, и казалось, что полное наше истребление неминуемо»* (711). В условный мир романа вплетаются христианские мотивы. Нравственно-аллегорическая трактовка оборотничества с характерным для неё обличением проявлений звериных инстинктов в человеке в структуре романа обретает трагическое звучание. Торжество оборотней в мире обусловлено их звериной жизнеспособностью, умением приспособиться к обстоятельствам, жизненной силой, идущей от архаичных тотемных интерпретаций принципа метаморфозы.

В романе-сказке «Белка» перед читателем ставится множество вопросов. Что значит быть человеком? Как раскрыть в себе лучшие человеческие качества? Можно ли противостоять гнетущему давлению жизненных обстоятельств? Каково будущее человечества? В романе-сказке «Белка» принцип метаморфозы, обнажающий нравственный конфликт произведения, является конструктивным принципом, охватывающим весь роман. Метаморфозы выступают как ключевой элемент символично-аллегорической картины мироздания, раскрывающей противостояние добра и зла.

Метаморфоза как материализованная метафора

В основе любого параллелизма между животными и свойствами человеческого характера лежат наблюдения за повадками животных. В результате этих наблюдений образ животного обрастает эпитетами, обычно характеризующими человеческое поведение: лиса – хитрая, заяц – трусливый, волк – жестокий и т. д. А. Ким использует антропоморфные эпитеты при создании образов своих персонажей. Тихий и добрейший Кузьма Иванович, предмет последнего увлечения Лилианы, оказывается длинноухим зайцем, удравшим, стоило только Лилиане обратить на него своё пристальное внимание. Чиновники-служаки разных рангов у Кима часто принимают собачье обличье. Это псы разных мастей: фокстерьеры, бульдоги, дворняги. Склонная к «безудержному гетеризму» Татьяна Понамарчук из расположенного в подвале архива носит прозвище Киски.

Кроме того, при создании образов оборотней у Кима большое значение имеет внешнее сходство людей и животных. Именно внешнее сходство впервые наталкивает повествователя на мысль о существовании оборотней: *«Я давно уже, с детства, заметил сходство некоторых людей с животными. Был в нашем поселке здоровенный парень Гриша, возился с нами, с мелкотой, и просвещал нас по некоторым тайным вопросам пола, до которых мы ещё не доросли, и была у него огромная серая собака Лобан, с головой, как у теленка, с висячими ушами, ну, до того похожая на своего хозяина, что я диву давался. Однако, когда я пытался с кем-нибудь из своих приятелей обсудить эту тему, меня почему-то никто не понимал. Не то воображение моих юных товарищей не развилось до того, чтобы улавливать сходство людей и животных, не то моё собственное уже тогда зашкаливало через норму»* (522). Соотнося образ того или иного животного с человеческими пристрастиями, чертами характера, А. Ким создаёт выразительные и узнаваемые типы.

Одним из важнейших законов построения художественного мира А. Кима становится материализация метафоры. Описывая служебные интриги в не-

большом издательстве, где работает главный герой, автор даёт пластическое воплощение метафоры «дрались, как собаки»:

«Проходя мимо директорского кабинета, я услышал шум и грохот и приостановился... То, что я увидел, навсегда останется в моей памяти. Петр Сергеевич катал по ковру поэта-частушечника, схватив его за горло. Тот отчаянно брыкался, повизгивая, и работая четырьмя конечностями сразу, пытаясь, очевидно, распороть брюхо обидчику, но Крапиво, плотно прижав врага грудью и обхватив лапами, мощно наседавал сверху, толкал его по ковру. Ключья пены летели в стороны, клыки с лязгом стучались о клыки. Но вскоре, приведенный в состояние полной беспомощности, Николай Николаевич принял позу покорности, то есть поднял все четыре лапки, подставил горло и, откинув на сторону голову, жалобно заскулил» (516).

В этой сцене служебный выговор материализован в образе собачьей свары. Такой приём позволяет живо передать и властолюбие Крапиво, и заискивание частушечника перед подавляющей звериной агрессией начальника. В пространстве романа чувство ненависти, захватившее героев, приводит к буквальной утрате ими человеческого облика. Неравенство, основанное на превосходстве сильного над слабым, уравнивает служебные отношения героев с законами стаи.

В романе Кима «Белка» метаморфозы в разных эпизодах обладают разной степенью условности, колеблющейся от метафоры до бесспорного превращения. Так, Татьяна Пономарчук, хотя и сравнивается с кошкой, но нигде в неё не превращается, а мужчина-бобёр на пляже даже не подозревает о своей двойственной природе: *«Ко мне вразвалочку подошел седоватый пузатый бобер, впрочем сам не догадывавшийся, наверное, кто он таков...» (656).* Мать Лилианы в одном фрагменте сравнивается с коровой: *«Мама! Я вижу в твоих выцветших, когда-то зеленых глазах тоску и недоумение, как у старой коровы, которая не понимает, почему её телка-дочь не хочет стоять рядом и мирно перетирать жвачку» (489);* но в другом – превращается в курицу: *«Но вдруг я*

услышал громкое кудактанье и нервическое “клу-клу” – из комнаты Лилианы выбежала крапчатая курица, растопылив крылья, и круглые, огненные глаза её были безумны, и я вдруг узнал истинную природу слепой самоуверенности и житейского вдохновения курицы-рябы, понял вдохновение клуши, высидевшей цыплят» (535).

Зачастую метаморфоза не реализуется буквально, а так и остаётся на уровне сравнения. *«Из-за меня он осмелился наложить руку на этого пьяного зверя»,* – размышляет Лилиана над поведением Мити во время стычки с подвыпившим попутчиком, а Митя в этот момент наблюдает, как злоба и ревность уходят из его души: *«Я выпустил его руку, всё во мне замерло, и то, что оцетинилось, было в моей груди подобно зверю, – чувство неистовой мужской ревности – миг исчезло, будто юркнув в какую-то нору» (С. 487).*

Проведённый анализ показывает, что в романе Кима происходит полная дешифровка художественного потенциала метаморфозы, способной выступать метафорой нравственной эволюции или деградации, средством типизации, поднимать глубочайшие культурные пласты, оставаясь при этом экспрессивным фантастическим образом, открывающим богатые возможности для художественной игры. Принцип метаморфозы позволяет создать многоплановый роман, соединяющий универсальность мифа и пластику образного мышления, попытку целостного осмысления мироустройства и интерес к личности, к человеческой судьбе.

1.4. Условность субъектной организации романа А.А. Кима «Белка»

1.4.1. Перевоплощения как конструктивный принцип субъектной организации романа

В организации художественного мира романа-сказки «Белка» помимо принципа метаморфозы важную роль играет условный принцип организа-

ции повествования. В его основе лежит способность Белки к перевоплощениям: «...*Моя душа вселяется в того или иного человека, и не только в человека, но даже в бабочку или пчелу. ... Вот смотрите: я уже не я, а некто Кеша Лунетин, студент художественного училища, 187 см роста, бывший матрос Балтийского флота — я всё ещё ношу брюки клеи и полосатую тельняшку...*» (442).

Слово «перевоплощение» имеет два значения: «способность принимать какой-нибудь новый вид, образ, превратиться в кого(что)-нибудь» и «способность артиста к перевоплощению». Если первое значение отсылает к сфере мифологии, то второе вполне жизнеподобно. В романе реализованы оба значения, соответственно, существуют два уровня прочтения перевоплощений героя.

Условная интерпретация перевоплощений в романе доминирует, кроме того, она выполняет ряд важных идейно-художественных функций.

Благодаря художественной условности, заложенной в основу субъектной организации, в романе возникает полилог, который персонифицированный повествователь Белка ведёт со своими друзьями. Его голос преобладает и определяет стилистику повествования. В романе его функция соотносится с ролью солиста, голос которого доминирует и определяет стилистику, но может на какое-то время уступить место хору:

«Не станем осуждать нашего солиста, который, не обладая подлинным интеллектом человека и будучи всё же наполовину зверем, весьма любил поразмышлять о странностях жизни, пространства, сновидений, подземных пещер, современной цивилизации, о любви и смерти и прочем, что доказывает его всё же незаурядность и любопытное переходное состояние разума, развивающееся от интуиции в направлении к высшему человеческому самопознанию» (592).

Но наряду с условной интерпретацией перевоплощений в романе представлена нефантастическая трактовка, когда всё повествование строится как воспоминания Белки о прожитой жизни и о своих погибших друзьях: *«Где те-*

перь мои друзья? Их нет, и я окружен золотистыми призраками. Дорогая, вы слышите голоса моих нестрашных призраков? Я-то их слышу хорошо. Они, разумеется, звучат во мне, внутри моего одиночества, — но когда меня не станет, где, в каком пространстве смогут они возникать?» (474). Способность к перевоплощениям даёт Белке возможность вести безличное повествование. Благодаря перевоплощениям, персонифицированный повествователь может свободно перемещаться в пространстве, обладает всеведением.

Перевоплощения повествователя определяют смену субъектов повествования. Голоса героев сменяют друг друга, каждый рассказывает свою историю. Нередко разные потоки сознаний перетекают друг в друга в пределах одного абзаца и даже одного предложения:

«У нас тогда и тени зависти не могло возникнуть в душе, ароматная жратва Раздутой Щеки лишь усиливала спокойное наше презрение к нему, ибо он мог привозить от своей деревенской родни сало хоть мешками, но я был лучшим живописцем, а я был лучшим рисовальщиком в училище...

Благословенное время! Мы догнали возле трамвайной остановки Лупетина, тебя, Кеша, похожего на молодого царя Петра, когда тот впервые задумался, а не пора ли прорубить окно в Европу, — да, ребяташки, я тоже увидел вас — и на душе у меня стало веселее, от мороза ваши физиономии стали румяны, хоть прикуривай от них, буйные головушки без шапок, через плечи перекинута этюдники на ремнях» (581) (здесь и далее выделено автором – В.Г.).

Анатолий Ким конструирует сложные предложения, в которых отношения одновременности, выражаются через сопоставительно-противительные союзы, причём в каждой части предложения речь ведётся от первого лица. «Перехват» повествования, смена субъекта речи синтаксически оформлена как единый речевой поток:

«Я умирал с чувством величайшего облегчения, а я хоронила его с мыслью, что он поплатился не за свою вину, вернее, убит без всякой вины, един-

ственно потому, что этому миру совершенно безразлично, кто умирает, когда и почему. Лилиану спрашивали, кто я для неё, состою ли в родстве с нею, я слышал каждое слово её ответов какому-то официальному ведомственному лицу и, хотя не мог открыть глаз и увидеть их, представлял бескровное лицо своей учительницы, любовницы и верной поклонницы — я отвечала, что погибший — мой двоюродный брат, потом я вскрикнула и пошатнулась, и следователь принялся утешать меня с заботливым рвением и отдал мне письмо Мити, написанное не мне, не мне! — милицкий офицер не совсем поверил в моё родство, но не стал требовать у меня доказательств» (545).

В первых четырех частях романа доминирует голос Белки. В них поясняются законы, по которым построен художественный мир романа, раскрывается противостояние людей и оборотней, положенное в основу действия, рассказывается история студенческой дружбы героев, обрисовываются их характеры. Далее каждому из главных героев романа посвящается отдельная часть: «Акутин», «Лилиана», «Георгий», «Лупетин», «Белка». Каждая из этих частей представляет собой исповедь, в которой герои подводят итоги своего противостояния заговору оборотней. Тем не менее, в исповедь каждого героя могут вплестаться голоса его друзей.

Благодаря условной форме организации повествования в романе активно используется принцип вариативности – одно и то же событие изображается с разных ракурсов (брак Георгия, смерть Мити, любовь-страсть Лилианы, болезнь Иннокентия). Через соединение «поточков сознания» разных героев в единое речевое целое раскрывается ограниченность субъективного видения, но одновременно, создаётся многомерное повествование, претендующее на объективность: **«И была та ночь ужасной, мучительной для нас обоих, потому что я, так же отчетливо, как свет нагой электрической лампочки, густо покрытой мушиными точками, одиноко висящей под потолком, — как жёлтый свет этой бесславной лампочки, узрел гибель и безумие моего бедного друга, которого навестил в его деревенской избе после многих лет разлуки, который**

предстал передо мною в грязной нательной рубахе, в широких бесформенных портах, в бурых изломанных валенках, с зловещим блеском в глазах, с лысой головою, на которой лишь сзади лохмами висели длинные спутанные волосы, и в самой горячке душевной болезни, — а я вспомнил, братцы, что не было у меня товарища милее ...ия, и, позабыв о всякой осторожности, решил довериться ему, я показал старому другу опёнка Бубу, — он показал мне свою гигантскую опухоль на ноге и предложил мне побеседовать с ним, — но лучше бы я не делал этого, потому что ...ий, в галстукке, в очках, красиво поседевший, стал, наверное, довольно преуспевающим человеком, а может быть, чего доброго, вступил в заговор зверей... Он отвернулся от Бубы, не захотел даже поговорить с ним, попросту не пожелал лишней секунды внимания уделить ему, и я понял, что теперь мне не миновать кары за убитого Верного, который оказался акварелистом» (672).

Здесь смена речевых потоков делает наглядным одно из самых страшных последствий заговора – возникшее между старыми друзьями отчуждение. В эпизоде пролеживаются этапы нарастающего непонимания: изначальное стремление друзей сблизиться, открывшееся Белке безумие Иннокентия, подозрительность, отчуждение, отчаяние. Но, тем не менее, повествование строится как воспоминание о прошлом: **«И была та ночь ужасной, мучительной для нас обоих»**, в момент речи сознания героев сливаются, отчуждение преодолено.

Благодаря перевоплощениям Белки, пространственная разобщенность героев, сыгравшая роковую роль в их судьбах, преодолевается на уровне субъектной организации повествования:

«И вот нас разбросало по всему свету, хотя голоса наши сплелись. Я в Австралии, а я в Москве, а я недавно восстал из гроба и не пойму, где нахожусь, — передо мною тихая улица какого-то поселка, и старая женщина идет, тянет за ручонку маленькую девочку... А я, братишки, наконец-то в деревне, только на этот раз уже не поспею к вам с мешком картошки на спине, нет, я остаюсь здесь навсегда» (581).

Введение принципа перевоплощения позволяет придать новые свойства романной многомерности изображения жизни. Стереоскопичное изображение отношений человека с миром достигается не только за счет переплетения разных судеб, но и за счет сопоставлений целого ряда субъективных видений мира.

Каждый из героев романа пытается по-своему осмыслить происходящее, выстроить свою жизненную философию. Герои размышляют о заговоре оборотней, творчестве, любви и смерти.

Среди вопросов, волнующих героев романа, не последнее место занимает поиск перспектив эволюционного роста человечества. Каким будет человек? Есть ли будущее у человечества или ростки духа окажутся задавлены мощью звериных инстинктов? Принцип полилога позволяет выстраивать многогранную концепцию человека. Размышления героев о человеке, о его месте в мире, о заложенных в нём возможностях, формируют многомерную и цельную концепцию, дополняя друг друга.

Так, художник Митя Акутин, вернувшийся из царства смерти, для того чтобы совершить своё творчество жизни, раскрывает своё понимание человека и его миссии на земле: *«Все художники. И каждый рисует не для самолюбования и славы, а для постепенного выявления в себе Вечного Живописца. Он велит каждому быть художником и, значит, – свободным. Вечный Живописец сотворил прекрасный мир, он совершенен, с ним сравняться невозможно, конечно, ведь слишком он велик, но если ты принесешь ему что-то новое и стоящее, он может поучиться у тебя»* (635).

Тема искусства – одна из важнейших тем произведения. Именно раскрывая в себе творца, «выявляя в себе Вечного Живописца», герои романа реализуют человеческое начало.

Свои взгляды на борьбу оборотней и людей, на предназначение человека в мире раскрывает Иннокентия Лупетина. *«Есть две жизни в этом мире, где водится жизнь. Одна проходит в блеске лучезарных богов где-нибудь на вершине Олимпа, ... в этой жизни всякая распря разрешается самым справедли-*

вым образом: зло наказывается и добродетель торжествует без пролития крови, – это идеальный мир бессмертных, недоступный тем, которые носят кепки на лысых головах.... Другая жизнь – это угрюмая, алчная, сырая, смерть пасет стада этой жизни, все они стараются подражать своему пастырю: сами набрасываются на кого послабее и умерщвляют его; ... это жизнь диковинных чудовищ на дне морском, мораль которых сводится к тому, чтобы пошире разинуть пасть и попытаться как-нибудь проглотить своего ближнего... А между высшим бытием и низшим соединительной тканью является человеческая жизнь» (662).

Иннокентий представляет мир расколотым на две противостоящие друг другу сферы: высшее духовное пространство нравственных идеалов и низшее бытие животных, над которыми властвует смерть. Видение Иннокентия помогает выявить не столько перспективы человеческого бытия, сколько раскрыть трагизм существующего положения человека, разрываемого между этими двумя мирами.

О будущем человечества ведут спор Георгий Азнаурян и старик, безымянный идеолог потребительского «рая». Рациональному индивидуализму оборотней Георгий может противопоставить лишь абсурдную веру в преобразование человека: *«Допустим, что так оно и есть... и мудрость ваша неоспорима. Но всё равно позвольте заявить вам следующее. Я плевать хотел на эту истину, если она и на самом деле истина. Я хочу верить и верю: человек ещё изменится. Он сейчас вовсе не такой, каким будет в грядущие времена, я не знаю этого наверняка, как знаете вы, но я верю, а это вовсе другое, чем ваше великое знание» (693).*

Благодаря условной организации повествования, основанной на фантастической способности к перевоплощениям, персонифицированный повествователь обретает всеведение, способность свободно перемещаться в пространстве, проникать в мысли и чувства других героев, беседовать с ними (что отличает его от безличного повествователя). Таким образом, в романе сливаются

потоки сознаний разных героев, что даёт возможность сопоставлять их внутренний мир, пути нравственного противостояния «заговору», их субъективные видения отдельных событий и их мировоззрения. Характерной особенностью романа является то, что в результате сопоставления ряда субъектов речи, возникает не столько диалог, предполагающий разные точки зрения, сколько взаимодействие, создание эффекта многомерности изображаемого, усиливающее убедительность речи.

Таким образом, в романе А. Кима «Белка» объектом художественного отображения становится внутренний мир человека. Сопоставление разных историй нравственной борьбы позволяет раскрыть драматизм процесса становления личности в подчиняющемся животным инстинктам мире, очертить границы романной концепции человека. Особый ракурс повествования помогает преодолеть субъективную изолированность каждого героя, подготавливает появление особой формы нарративной и концептуальной организации текста – «МЫ-фрагментов».

1.4.2. «МЫ-фрагменты» как особая форма нарративной и концептуальной организации текста

Непрерывная смена голосов, оформленная единым речевым потоком, подготавливает появление хорового говорения – коллективного субъекта речи. Голоса героев романа сливаются, субъективно-личное «я» перерастает в обобщённо-философское «МЫ». В характере использования этого местоимения в романе прослеживается некоторая эволюция. Поначалу оно обладает семантическим признаком ассоциативной множественности. Местоимение строится по принципу «я и ещё кто-то», служит для выражения единства говорящего с другими лицами:

«Мы любили одних и тех же художников; при взгляде на какую-нибудь новую работу нам не нужно было обмениваться мнениями и даже многозначительно переглядываться. Я с восхищением следил за тем, как появляются из-под акварельной кисти друга прозрачные, тончайшие воплощения его нежного

чувства красоты, а мне было радостно и горячо от огненной яри живописи Георгия, меня бодрило его плотное пастозное письмо, эти грубые нашлепки краски, я так не умел — точно так же, как и он не умел передать двумя-тремя прозрачными мазками акварели состояние дня. Но мы несли в себе некое общее чувство прекрасного, что делало каждый миг дружбы счастливым» (600-601).

Когда голоса героев сливаются, значение множественности строится по принципу «многие говорящие», предающее сказанному статус универсального или истинного. МЫ-фрагменты являются особой формой риторических отступлений, в которых подводятся итоги, формулируются выводы, даётся оценка изображенных в романе событий. Эпическую завершенность придаёт МЫ-фрагментам особый ракурс – ракурс посмертного осмысления свершившейся жизни:

«Нас было четверо, друзей, — никого не осталось на земле; так неужели смерть сильнее того вдохновения, которое вело нас по жизни? Но смерть всего лишь факт, событие, а не вечная остановка и не прекращение всех событий — смерть у каждого из нас была, ну и слава богу, а МЫ полетим дальше. И с непреложной истиной, к которой обязывает нас обретенное бессмертие, а вернее — посмертное наше многоголосие, каждый из нашей четверки поведаст о своей борьбе и гибели с надлежащим эпическим покоем» (474).

МЫ-фрагменты становятся частью концепции мира, выстраиваемой в произведении. Посмертное говорение героев в романе становится воплощением идеи бессмертия человека. Риторические отступления создают новый уровень художественной структуры произведения, дополняя жизнеподобный и условный планы романа. «МЫ-фрагменты» как особая форма нарративной и концептуальной организации текста эпизодически появляются в последних главах романа и непрерывно звучат в эпилоге. Слияние голосов в финале романа отменяют посредничество героя-белки:

«Да, мы связаны с белкой, как мелодии, гармонии и способы контрапункта связаны с их творцом, — но бывает и так, что музыкальное произведение

как бы начинает жить само по себе, отделившись от бренной жизни создателя и, словно независимое живое существо, совершает по времени своё долгое путешествие» (711).

Местоимение МЫ вбирает в себя *«не только четверых друзей-студентов, давно умерших в разные времена», но и читателей, «НАС ВСЕХ, которых в данное мгновение эта бегущая книжная строка подвела к страстям и надеждам белки, тем самым доказывая, что воистину существует нечто бессмертное и надмирное — человеческое духовное МЫ, звучащей частицей которого является каждый из нас» (627).* Поскольку в романе «Белка» воссоздаётся целостная универсальная концепция мира, МЫ-фрагменты предстают в романе голосом всего человечества.

Уникальность коллективного субъекта речи в романе «Белка» основана на особой концепции Хора Голосов. А. Ким пытается создать образ мыслящего, коллективного организма, восходящий к учению о ноосфере¹⁴³: *«Человек будущего! Оно уже есть, оно говорит с вами — будущее так же наличествует, как и прошлое, всё уже давным-давно произошло, и Вселенная до краев наполнилась всеми совершившимися событиями. И будущие люди уже существуют, и прошлые люди ещё существуют, а МЫ, составляющие ныне звучащий Хор Жизни, всегда гудим, хлопочем единым ульем какого-нибудь одного человеческого поколения» (656-657).*

На идейно-тематическом уровне «МЫ-фрагменты» представляют собой концептуальный противовес звериному началу в мире и человеке, раскрытому в романе с помощью принципа метаморфозы. Борьба с заговором оборотней для

¹⁴³ Ноосфера — особый этап в развитии биосферы, в котором решающее значение приобретает духовное творчество человечества. Выделение личностного начала – лишь этап развития ноосферы, за которым последует консолидация личностных сознаний и создание сверхличности. Теория ноосферы разрабатывалась в трудах Вернадского и Ле Руа, Тейяра де Шардена. Ле Руа и Тейяр де Шарден развивали свои концепции в рамках католического модернизма, а Вернадский опирался на круг научных и религиозных идей, выдвинутых русским космизмом (теория «экстрема» А. П. Сухова-Кобылина, получившая оригинальное развитие в трудах Н. Ф. Федорова, материалистический панпсихизм, пневмосфера Флоренского). См.: Вернадский В. И. Философские мысли натуралиста. М., 1988; Он же. Научная мысль как планетное явление. М., 1991; Тейяр де Шарден П. Феномен человека. М., 1987; Он же. Божественная Среда. М., 1994.

героев романа, *«проживших не очень-то завидную жизнь и кончивших плачевно благодаря звериным козням»* (627), завершается поражением. Но если жизненные принципы оборотней оказываются адекватны биологическим и социальным законам, то главным героям романа открывается измерение духовной реальности, которое основано на *«более могущественной и универсальной основе, чем рьяная забота каждого существа о собственной сохранности»* (627).

В характерном для романа космическом масштабе философствования нравственная проблематика оказывается неразрывно связана с вопросами индивидуальной и универсальной эсхатологии: *«Невозможно, чтобы наши тяжкие жизненные усилия и мучительные страсти так бы и рассеялись в мировом пространстве, не оставив после себя никакого следа в этом мире»* (628).

В романе будущее человечества в абсолютной перспективе видится как избавление от морального зла (звериного начала) и зла физического (смерти и страдания): *«всё же придет другой мир, в котором никто никогда не сможет убивать»* (716). В романе А. Кима оказывается, что *«воцарение эры бессмертных»* является итогом окончательного разделения между добром и злом, победы первого над вторым: *«Но непременно высшим условием для того, чтобы смерть перешла в бессмертие, является необходимость каждому сотворить свою жизнь по-человечески»* (716).

В романе «Белка» Хор Голосов выступает не только как сила, противостоящая злу и смерти, но и как форма преодоления отчуждения и одиночества: *«Она (Белка – В.Г.) вызвала нас из молчаливого небытия, дала каждому голос и тем самым, ещё не догадываясь о своем могуществе, даровала нам бессмертие. Оно заключается не в том, что каждый из нашего великого сонма длил бы своё унылое и бессмысленное существование без конца, а в том, что, благодаря перевоплощениям белки, безвестное маленькое «я» каждого из нас перешло в МЫ, соединившись в сей миг с великим множеством других «я», — и в каких бы разных веках и эпохах ни были рассеяны МЫ, миг нашего перехода в бессмертное состояние всегда будет длиться в настоящем времени»* (711).

Таким образом, в произведении создаётся трехуровневая модель мира: оборотни – люди – Хор Голосов, в которой «МЫ-фрагменты» предстают высшим этапом духовной эволюции человечества.

1.5. Мифологизация как доминирующий принцип организации концепции мира в романе А. Кима «Белка»

Подведем итоги наших наблюдений. В романе «Белка» художественная условность сочетается с жизнеподобным, исторически конкретным фоном повествования: определена география происходящих событий (Москва, Северная Корея, берег Оки, Австралия, Тегеран), даны приметы времени конца 1970-х – начала 1980-х годов. Однако художественное обобщение этой исторически конкретной, узнаваемой действительности осуществляется по принципам художественной условности.

Как мы видим, спектр условных форм, использованных в романе, чрезвычайно широк. Своё место в художественном мире романа занимают мифологические, мистические, сказочные образы и мотивы, гротеск, символ, аллегория, материализованная метафора. Однако их функции далеко не равнозначны. Если одни формы художественной условности лежат в основе построения отдельных образов и эпизодов (маленькая жена Шурана, образ плоского человека, сны Мити, образы ангелов и т.п.), то другие – метаморфозы, перевоплощения, МЫ-фрагменты лежат в основе организации художественного мира романа «Белка».

Центральным конструктивным принципом художественного мира романа является принцип метаморфозы. Заложённое в нём противопоставление понятий «звериного» и «человеческого» становится стержнем конфликта. В романе Кима актуализируется архетипическое содержание принципа метаморфозы. Здесь реализован широкий спектр отношений внутри оппозиции «Человек-Зверь»: инстинктивная жизнь, близость к природе с одной стороны, и нравственно-аллегорическое выражение борьбы добра и зла, с другой. Системообразующую роль в романе играет нравственно-аллегорическая интерпретация.

Метаморфозы выступают средством выражения авторской оценки изображаемого, становятся метафорой нравственной эволюции или деградации, отображают изменения, происходящие в сознании героя.

Иные функции выполняет условный принцип перевоплощений, организующий художественную речь в романе. Смена субъектов повествования, сопоставление ряда философских дискурсов, взаимодополняющих друг друга, создают эффект объективного изображения, усиливает убедительность развернутой в произведении концепции мира и человека.

Несмотря на присутствие разных трактовок принципа метаморфозы и разных субъектов повествования, для романа «Белка» характерна дидактичность. Она обусловлена доминированием нравственно-аллегорической интерпретации принципа метаморфозы и введением особой формы нарративной и концептуальной организации текста – «МЫ-фрагментов». Риторические отступления, где субъектом речи является обобщенно-философское «МЫ», определяют завершенность художественного мира романа и однозначность оценок, выраженных в произведении.

В романе А. Кима «Белка» выстроена целостная модель мира. Так, на прямое выражение авторской концепции нацелена философичность дискурса, заданная обилием размышлений и споров, нравственно-философским характером конфликта, аллегорическим использованием принципа метаморфозы, открыто философичными риторическими отступлениями.

Целостность концепции мира определяет и завершённое время романа. Кольцевая композиция, заданная в эпизоде встречи повествователя со своим двойником из будущего, замыкает художественное время романа, уподобляя его циклическому времени мифа. Эффект завершённого времени создаётся и благодаря особому ракурсу, заданному обобщенно-философским «МЫ»: «вселенная до краёв наполнилась всеми совершившимися событиями».

Космографичность романа реализована на всех уровнях художественной структуры произведения. Модель мира, воплощённая в романе «Белка», состоит

из нескольких слоёв. Первый слой – это жизнеподобный фон повествования, обобщающий характерные черты современной автору действительности. В модели мира, представленной в романе – это видимый мир, за которым скрыта иная реальность – мир оборотней, призраков и других сверхъестественных существ.

Второй слой романной модели мира строится по принципам художественной условности. Здесь использование художественной условности создаёт двойственный эстетический эффект. Художественная условность определяет поэтику романа, задаёт важнейшие свойства изображаемого мира. А. Ким создаёт мир, где нет резкой грани между объективным и субъективным, между реальностью и миром снов, галлюцинаций, фантазий. С одной стороны, функцией условных образов в романе является раскрытие субъективной сферы человеческого бытия, её универсальных законов и высших проявлений, создание образа духовной реальности, отличной от обыденного опыта, измерения «волшебства и сказки». Без этого сказочного начала (роман-сказка – авторское жанровое определение) существование человека становится бедным и тоскливым, как у «плоского человека», *«который живет всего в двух измерениях, и там нет места для волшебства и сказки»* (713). А. Ким, противопоставляя «прозе жизни» образы, не принадлежащие сфере обыденно-нормального, актуализирует трансцендентность поэтики необычного.

С другой стороны, результатом взаимодействия «поэтики необычного» и «прозы жизни» является сатирический эффект. Выражение характерных черт действительности сквозь призму условных образов приводит к их утрированию. Дидактичность символично-аллегорического принципа метаморфозы усиливает отрицающий пафос произведения.

Двойственность эстетического эффекта обусловлена взаимодействием поэтики необычного с прозаической стихией романа: *«Томительна и неволебна наша жизнь, и никто против этого не бунтует, И я пытаюсь сочинить сказку, чтобы развлечь вас, но в пряжу сказочного повествования помимо воли моей вплетаются нити презренной прозы жизни, и ничего с этим я не могу по-*

делать. Поэтому ткань, которую я тяну, раскидываю перед вами, испещрена ужасными дырками, прожжена тлеющими окурками, украшена канцелярскими скрепками» (591).

Третий слой романной модели противостоит символично-аллегорической картине мира, заполненного оборотнями, и воссоздаёт измерение духовной реальности. Основным средством её воплощения в романе является художественная речь. Именно художественная речь раскрывает сферу субъективности как особое измерение, соотносимое с ноосферными идеями русского космизма и Тейяра де Шардена. Образ особого измерения человеческого сознания создаётся благодаря возможности метафорической интерпретации условных образов, постоянной смене субъектов повествования, а также мистической концепции Хора Голосов – начала, противостоящего злу, смерти, отчуждению и одиночеству.

Соединение пластики исторически-конкретного плана изображения с нравственно-аллегорическим планом и эпически-завершённым звучанием МЫ-фрагментов позволяет создать универсальную и всеохватывающую концепцию мира, выразить авторское видение вечного в преходящем. Принцип метаморфозы позволяет представить жизнь человека как борьбу между духовным и звериным, показать трагизм судеб тех, в ком духовное начало превалирует, их слабость перед звериным началом в мире и в них самих. Особая условная форма субъектной организации, объединяющая голоса героев в единое МЫ является обращением к иррациональному и мифическому ресурсам духовности в человеческой культуре. Обилие мифологических образов и мотивов, интерес к вечным вопросам человеческого бытия, интерес к субъективной сфере, многоплановость и космографичность художественной модели мира, позволяют говорить о мифологизации как доминирующем принципе организации концепции мира в романе «Белка».

Глава 2. Взаимодействие вторичной художественной условности и жизнеподобия в романе В.В. Орлова «Альтист Данилов»

2.1. Общая характеристика художественного мира романа «Альтист Данилов»

Роман В.В. Орлова «Альтист Данилов» впервые был опубликован в журнале «Новый мир» в 1980 году (№ 2-4). По свидетельству современников¹⁴⁴, роман стал событием литературной жизни, повсеместно обсуждался, а желающие прочесть его записывались в библиотеках в очередь. Тем не менее, критики, комментирующие шумный читательский успех, встретили роман достаточно сдержанно. К. Милов, выделяя в качестве несомненного достоинства произведения сатирическую линию (историю хлопобудов как «обличение современного мещанства»¹⁴⁵), отмечает немотивированность использования «сверхъестественных» элементов: «У Вл. Орлова происхождение героя, разработка структуры "Девяти Слоёв", описания их деятельности и влияния на земную жизнь занимают непропорционально большое место и притом (учитывая их большой объём) не несут никакой смысловой нагрузки»¹⁴⁶. Л. Аннинский остроумно и масштабно сатирического осмеяния находит недостаточными: «Пропадает и ещё один важнейший момент — сатира. Бесцельные метания Клавдии и общество хлопобудов слишком мелки, сатирического обобщения из них не получается»¹⁴⁷; «когда мелким штришком пишут Клавдию, эту, так сказать, акулу в чалме с бриллиантами, — меня берет не злость, как надо бы, а тоска: градус не тот»¹⁴⁸.

¹⁴⁴ См.: Аннинский Л. Мне бы ваши заботы! // Литературное обозрение. 1980. № 9. с. 41-45; Еремина С., Пискунов В. И тут случилась музыка. // Литературное обозрение. 1980. № 9. с. 45-49; Милов К. Альтист Данилов. Люди и демоны. // Молодость Сибири (Новосибирск). 1980. № 107. С. 3.

¹⁴⁵ Аннинский Л. Мне бы ваши заботы! // Литературное обозрение. 1980. № 9. С. 42.

¹⁴⁶ Милов К. Альтист Данилов. Люди и демоны. // Молодость Сибири (Новосибирск). 1980. № 107. С. 3.

¹⁴⁷ Там же.

¹⁴⁸ Аннинский Л. Мне бы ваши заботы! // Литературное обозрение. 1980. № 9. С. 44.

Л. Аннинский, размышляя о причинах шумного успеха, полагает, что «Альтист Данилов» отвечает полуосознанным ожиданиям читателей. Полузапретные метаморфозы из разных «сюрреалистических» направлений мировой литературы вызывают у «державца марку интеллигента, подписчика на журналы «Знание — сила» и «Техника молодежи» массу общекультурных ассоциаций – тут тебе и Кафка, и Лем, и Гофман, и ещё... «половина литературной энциклопедии»¹⁴⁹. Кроме того, по мнению критика, роман попал в резонанс с реальным и весьма характерным настроением «среднестатистического доброго человека»: «И тревожит меня в успехе романа «Альтист Данилов» вовсе не интерес публики к демонам и чертовщине, а эта духовная лень, от которой все мы готовы к черту на рога полезть, чёрт знает что вообразить и чёрт-те что себе позволить (по мелочам), лишь бы одним махом, и, ничего не делая, выпрыгнуть в «духовность» из постылого быта»¹⁵⁰.

В защиту романа выступили С. Ерёмин и В. Пискунов, которые в ряду достоинств произведения отметили смеховое начало и искусное воссоздание современного быта. Кроме того, авторы указали на важность музыкальной проблематики: «В музыкальной проблематике заключен «реальный смысл» «Альтиста Данилова», что уверенно подчеркнул в своем предисловии «человек со стороны» — композитор Р. Щедрин и что не сумели услышать профессиональные литературные критики. Точнее: в сопряжении проблематики музыкальной и социально-бытовой»¹⁵¹.

С. Ерёмин и В. Пискунов указывают на необходимость рассматривать «Альтиста Данилова» не в сравнении с мировыми «демонологическими» шедеврами, а в контексте современной беллетристики: «научной фантастики», «молодежной повести 60-х»:

¹⁴⁹ Там же. С. 41.

¹⁵⁰ Там же.

¹⁵¹ Ерёмин С., Пискунов В. И тут случилась музыка. Литературное обозрение. 1980. № 9. С. 48.

«И если бы ...оценивали «Альтиста Данилова», ведя отсчет не от Булгакова, а от подобной «периферийной», выражаясь словами Ю. Н. Тынянова, литературы, то не испытали бы они такого разочарования. Возможно, даже и порадовались бы, что Орлову удалось сместить эту «периферию» к центру, создать на её основе свой вариант «романа о художнике», тем самым, осуществив некий внутренний сдвиг в существующей системе жанров. Ибо литературная «периферия» выходит, согласно тыняновской концепции, на авансцену, когда возникает потребность обновления художественного зрения и перемен в литературе. «Альтист Данилов» во многом ответил на эту потребность, выразившуюся, например, в «ажитажном» читательском интересе к латиноамериканскому роману с его фантастическим, острогротескным видением мира»¹⁵².

Рецензии, вышедшие после первой публикации, содержали ряд оговорок, придававших роману статус занимательного («прелестное чтение»¹⁵³), чем-то экстравагантного, но не выдающегося произведения. Критики отмечали, что творческие удачи в романе «Альтист Данилов» сочетаются с более или менее серьёзными недостатками: «У автора пока не получилось сочетания картины эпохи с фантастическим сатирическим видением мира. Но его труд, безусловно, заслуживает внимания как опыт создания психологического портрета нашего современника с использованием средств фантастики»¹⁵⁴. Л. Аннинский предрекает роману недолгую жизнь: «Поговорят и успокоятся. Год даю этому возбуждению: через год, глядишь, иные игры вытеснят из нашего повседневного литературного быта доброго альтиста Данилова, который добивался-таки кое-каких вещей, потому что был наполовину демоном»¹⁵⁵.

Однако спустя четверть века оказывается, что роман «Альтист Данилов» по-прежнему интересен читателю. Роман издан в США, Германии, Франции,

¹⁵² Ерёмкина С., Пискунов В. И тут случилась музыка. // Литературное обозрение. 1980. №9. С. 46.

¹⁵³ Аннинский Л. Мне бы ваши заботы! // Литературное обозрение. 1980. № 9. С. 41.

¹⁵⁴ Миллов К. Альтист Данилов. Люди и демоны. // Молодость Сибири (Новосибирск). 1980. № 107. С. 3.

¹⁵⁵ Аннинский Л. Мне бы ваши заботы! Литературное обозрение. 1980. № 9. С. 45.

Японии. В начале XXI века он с успехом выдерживает несколько переизданий в России. Устойчивый читательский интерес свидетельствует о том, что произведение В. Орлова заслуживает более пристального внимания. Однако на сегодняшний день серьёзные исследования романа практически отсутствуют.

В основе построения художественного мира романа лежит соединение исторически-конкретного и сверхъестественного. Этот художественный приём имеет богатейшие фольклорные и литературные традиции. Подобная модель используется в быличках, легендах, произведениях классической («Фауст» И.В. Гёте, «Эликсир сатаны» Э.Т.А. Гофмана, «Вечера на хуторе близ Диканьки» Н.В. Гоголя, «Письма Баламута» К.С. Льюиса, «Мастера и Маргариту» М.А. Булгакова) и массовой литературы, обыгрывающей присутствие в мире демонических сил. Тем не менее, роман В. Орлова «Альтист Данилов» обладает целым рядом идейно-художественных особенностей, позволяющих не затеряться среди обширной литературы, обыгрывающей демонологические сюжеты.

В романе содержатся многочисленные отступления от традиционных представлений о нечистой силе: отсутствуют мотивы богоборчества, искушения, мотив вражды демонов с человеческим родом редуцирован до юмористических описаний мелких пакостей бесов, вроде порчи супов или «недопущения нейтрино». К числу подобного рода отступлений и умолчаний относится устройство демонического мира. Девять кругов ада здесь превращаются в Девять Слоёв, напоминающих не ад Данте, а устройство утопического города, в котором предусмотрены отдельные уровни для работы, учёбы, отдыха и развлечений. Демон Данилов, вместо того, чтобы, согласно мифологической традиции, воплощать ирреальное злое начало, выступает в романе в качестве положительного героя. Единственным эпизодом, в котором в полной мере реализована способность бесов воздействовать на души разумных существ является рассказ Кармадона об успешном выполнении задания на молибденовой планете, однако даже эта миссия Кармадона выносится за пределы человеческого мира. Можно сказать, что автор последовательно избегает тех элементов тра-

диционной демонологии, которые могли бы придать произведению характер мистического откровения или философского иносказания. Единственное свойство нечистой силы, сохранённое и обыгранное в романе – это присущая демонам прерогатива знания и могущества. Демоны не связаны условиями пространства и времени, обладают властью над стихиями, способны принимать любое обличье. Акцентирование всемогущества при редуцировании или исключении прочих демонических свойств приводит к тому, что мистика демонизма превращается в фантастику, что было отмечено критиками сразу после выхода романа в свет: «Именно фантастика, а точнее, современная так называемая научно-фантастическая литература подсказала автору романа не только отдельные приёмы описания межгалактических катаклизмов, но и один из центральных сюжетных мотивов: всемогущество героя, не решающегося употребить его тогда, когда ставка должна быть сделана только на человеческие силы, выступающего благодетелем человечества только в критических, так сказать, экстремальных ситуациях или, напротив, "по мелочам"»¹⁵⁶.

«Реальный» мир романа детально проработан, место действия привязано к Останкино, время действия точно датировано автором. Так, роман сопровождается примечанием: *«Тут я должен заметить, что рассказываю о событиях, какие происходили, а, скорее всего, не происходили, в 1972 году. Тогда ещё можно было париться в Марьинских банях, а теперь нет Марьинских бань. И ЖК № 21 перевели из дома с башенкой, а дом за ветхостью снесли. И острова Сан-Томе и Принсипи находились тогда во владении Португалии, ещё не позревавшей о 25 апреля 1974 года. Прошу принять это во внимание»*¹⁵⁷.

Сверхъестественный слой художественной реальности в романе также проработан достаточно подробно. Обрисовано устройство Девяти Слоёв, описан «быт» этого фантастического мира, охарактеризовано взаимодействие демонов с

¹⁵⁶ Ерёмина С., Пискунов В. И тут случилась музыка. //Литературное обозрение. 1980. №9. С. 46.

¹⁵⁷ Орлов В.В. Альтист Данилов. Киев: Музычна Україна, 1988. С. 97. Все последующие ссылки даны на это издание, страницы указаны в скобках..

миром людей. Отношения демонов с людьми строятся по традиционной для демонологической литературы схеме: люди в массе своей не подозревают о присутствии демонов, а демоны скрыто вмешиваются в человеческую жизнь.

Фантастическое устройство художественного мира раскрывается с первого абзаца: *«Данилов считался другом семьи Муравлевых. Он и был им. Он и теперь остаётся другом семьи. В Москве каждая культурная семья нынче старается иметь своего друга. О том, что он демон, кроме меня никто не знает»* (3). Образ главного героя, полудемона, объединяет «сверхъестественный» и «реальный» слои художественного мира. Интригу романа создаёт не только тайна фантастической природы Данилова, но и парадоксальное сочетание двух несовместимых концептов: друг семьи – демон.

В общих чертах образ Владимира Данилова обрисовывается уже в первых главах. Здесь характер героя последовательно раскрывается в окружении людей и сверхъестественных существ. В первой главе герой предстаёт в дружеском окружении Муравлевых, во второй главе Данилова характеризует его поведение на собрании домовых.

Первая сцена романа – картина дружеского застолья – задаёт тональность всего произведения. Описания трогательных проявлений дружеского участия, приготовления аппетитных блюд, ароматных напитков направлены на создание праздничной атмосферы: *«ждёт своего часа мелко порубленная баранина», «кофеварка возникает на французской клеёнке кухонного стола»*. Олицетворения, метафоры и сравнения придают происходящему сказочный ореол. Приготовление «божественных напитков» сопоставляется с магическим действием: *«Над чаем и кофе в доме Муравлевых обряд совершает сам Данилов. Чай он готовит и зелёный, и русский, кофейные же зёрна берет только с раскаленной аравийской земли, а бразильские надменно презирает, находя в их вкусе излишнее томление и кисло-горький оттенок. Каждый чай по науке Данилова должен иметь свою степень цвета – и русский, и зелёный, а уж о кофе не приходится и говорить, и Данилов доктором Фаустом из сине-чёрной оперы Гуно*

(...) *стоит на кухне над газовой плитой*». Описание аромата плова, наполняющего квартиру, и вовсе гиперболизировано: *«А дух какой! Такой дух, что в кишлаках под Самаркандом понимающие люди наверняка теперь стоят лицом к Москве*». Также гиперболизирован особый нюх Кудасова на обеды: *«На обеды, выпивки, чаепития у Кудасова особый нюх. Стоит ему повести ноздрей – и уж он сразу знает, у кого из его знакомых какие куплены продукты и напитки, и к какому часу их поставят на стол. Ещё и скатерть не достали из платяного шкафа, а Кудасов уже едет на запах в трамвае. Иногда он и ноздрей не ведёт, а просто в душе его или в желудке звучит вещей голос и тихо так, словно печальная тень Жизели, зовёт куда-то»* (3).

В свою очередь, описание собрания домовых, несмотря на фантастичность происходящего, наполнено прозаическими деталями. Сверхъестественное собрание составляют типичные представители дворового сообщества: играющие в шахматы пенсионеры, волосатые шалопаи с гитарами, местные активисты и стукачи. Само описание стилистически снижено – используются канцеляризмы: *«прикреплён», «при ЖЭКе», «собрание»*, указывающие на подчинённое положение персонажей. История с нарушителем Иваном Афанасьевичем, который по доносу скандалиста Григория Николаевича *«был унесён туда, откуда возврата нет»*, недвусмысленно намекает на взаимоотношения граждан с не в меру жёсткой и бдительной властью. Собрание домовых, подчинённое демоническим Канцеляриям, предстаёт частью иерархической системы, распространяющей свои правила на сферу частной жизни. Отношения между домовыми определены, в первую очередь, должностными обязанностями и служебной иерархией. Так, домовые вынуждены терпеть доносчика Георгия Николаевича: *«...Он по-прежнему ходил в собрание домовых и держал себя чуть ли не героем. Мол, что я сделал, то и сделал, и мне ещё за это спасибо скажут, а ваша собачья забота меня уважать и пить со мной виски. И с ним пили виски, молчали, а пили»* (7). Искусственность отношений накладывает отпечаток на застолья домовых: *«Домовые брали угощения, а жевали их, и не только влажные*

ломтики дынь, но и каракумские деликатесы, вяло, словно бы из вежливости. Не было ни у кого аппетита» (7).

Уже в первых главах романа Данилов предстаёт как довольно симпатичная личность: друг культурной семьи Муравлевых, благородный герой, способный поставить на место зарвавшегося доносчика. Но поведение Данилова идет вразрез с его демоническими обязанностями, и потому он должен быть наказан. В третьей главе Данилов получает повестку из демонического мира, сулящую неведомые неприятности.

Кажущаяся простота деления романа на два плана: «обыденный» и «сверхъестественный» – осложняется целым рядом факторов.

Уже в первых главах романа странное и обыденное тесно переплетаются. В мире людей происходит немало странного и удивительного – так, Кудасов обладает необыкновенно чутким обонянием, в то время как домовые на своих собраниях занимаются самыми обычными делами.

Кроме того, художественный мир романа делит на два плана система авторских оценок. Насыщенное метафорами и красочными сравнениями описание дружеского застолья у Муравлевых создаёт возвышенную и несколько сентиментальную атмосферу, а мир домовых наполнен суетой и служебными дрязгами, и подаётся комически-снижено.

Таким образом, художественный мир романа представляет собой сложную систему переплетения типичного и необычайного, жизнеподобного и условного, возвышенного и низменного. Кроме того, художественная условность в романе – это постоянная игра с мифологической и литературной традициями. Наша задача – определить функции этих разнородных элементов в художественной системе произведения.

2.2. Взаимодействие обыденного и необычного в «человеческом измерении» романа

Мы уже отмечали, что останкинские главы довольно точно воспроизводят столичный быт и атмосферу того времени. В поле зрения романиста попадает множество деталей, характеризующих жизнь москвичей: застолья, очереди, буфеты, пивные ларьки, служебные интриги, домашние заботы, содержание утренних газет, детали интерьера, модные выставки, спектакли, кинофильмы, книги и т.п. В романе любовно воспроизводится топография московских улиц, хранящих память о знаменательных событиях прошлого: *«Шли они берегом Яузы, а потом пересекли бульвар и голым, асфальтовым полем Хитрова рынка добрались до Подкопаевского переулочка и у Николая в Подкопае свернули к Хохлам. Справа от них тихо темнели палаты Шуйских и выше — длинный, голубой днем, штаб эсеров, разгромленный в августе восемнадцатого и ставший нынче детским садом, а в кривом колене Хохловского переулочка их встретила ночным гудом нотопечатни Юргенсона, ныне музыкальная типография, каждый раз обжигавшая Данилова памятью о Петре Ильиче, приносившем сюда свои тёплые ещё листы»* (51). Сумасшедший ритм жизни большого города точно передаёт одна деталь – во всем круговороте событий Данилов так и не может найти время, чтобы забрать брюки из химчистки.

Однако даже здесь, в останкинских главах, в самых прозаических и бытовых ситуациях присутствуют элементы странного и необычного.

Ю. Манн в нефантастических произведениях Н.В. Гоголя выделяет элементы, адекватные формам фантастики. Они свободны от значений чуда и тайны и *«располагаются уже в плоскости не ирреального, но скорее странно-необычного»*¹⁵⁸. Ю. Манн показывает, как в позднем творчестве Гоголя фантастика переходит в странное и необычное в изображаемом мире или в поведении персонажей. *«Можно в известном смысле считать, что у Гоголя фанта-*

¹⁵⁸ Манн Ю.В. Поэтика Гоголя. М., 1978. С. 101

*стика ушла в стиль»*¹⁵⁹, – отмечает исследователь. В романе «Альтист Данилов» можно найти немало примеров «нефантастической фантастики» такого рода.

Необычное в романе проявляется в стилистике через обилие неожиданных сравнений: *«в душе его или в желудке звучит вещей голос и тихо так, словно печальная тень Жизели, зовёт куда-то»* (3); *«Тихо стало на Аргуновской. Зябка даже. Словно озноб какой нервный со всеми сделался. Или будто грустный удавленник начал к ним ходить»* (7); *«Данилов ... сложил повязку аккуратно и торжественно, словно японские офицеры в присутствии императора флаг на закрытии зимних игр в Саппоро»* (9); *«смотрела ... на Данилова удивленно, с трепетом, как Садко на рыбу Золотое перо»* (40).

Кроме того, необычное проявляется в поведении персонажей. Одной из бросающихся в глаза странностей являются ночные звонки графомана Подковырова, зачитывающего Данилову нелепые афоризмы собственного сочинения. Следует отметить, что звонки Подковырова сопровождают критические моменты в жизни героя (до и после дуэли с Кармадоном, по возвращении из Девяти Слоёв), моменты, сопряженные со смертельной опасностью. Нелепые диалоги служат своеобразным буфером, возвращающим героя из «пограничной ситуации» к обычному течению жизни и выдают смеховую подоплёку романа.

В «человеческом измерении» романа серьёзное и смеховое тесно переплетены. История талантливого музыканта разворачивается на фоне современной жизни, воссоздаваемой в традициях гоголевской сатиры средствами «нефантастической фантастики».

Сквозь призму комического заострения «земная» жизнь предстаёт чередой обыденных нелепостей. Мы уже говорили об удивительном нюхе Кудасова на угощения. К этому можно добавить необычное поведение Кудасова и его супруги за столом: *«...съест порции три мясного и тут же за столом засыпает. Ноздрей лишь тихонечко всасывает воздух, а с ним и запахи — как бы чего*

¹⁵⁹ Там же. С. 128.

эдакого грешным делом не пропустить. И жена его, деликатная женщина, делает вид, что и она дремлет с открытыми глазами» (4).

Формой проявления необычного в жизнеподобном художественном мире романа выступают слухи, мистификации и отдельные упоминания об удивительных событиях, например, о рыбе протоперус, которая «выйдя из аквариума, может зарезать среднюю кошку».

В один ряд с проявлениями странно-необычного, можно поставить образы массовой культуры, входящие в роман в эпизодах, посвященных испанским каникулам Кармадона. Массовая культура представлена в романе как живущий сенсациями мир, в котором факты гиперболизируются, переплетаются с домыслами и фантазиями. Так, в радиопередаче изображение похождения быка Кармадона подаётся в контексте современной мифологии: *«Сначала передали новости о шахматах, потом о фигурном катании. И тут диктор сообщил, что в трехстах километрах от побережья Центральной Африки на острове Принсипи... обнаружен и пойман синий бык необыкновенных размеров. Профессор из Оксфорда Чиверс, немедленно вылетевший на Принсипи, назвал поимку быка принципскими крестьянами подвигом для науки и заявил, что мифические, но возможные снежный человек и чудовище из озера Лох-Несс – существа менее сенсационные, нежели исполинский бык» (97).*

Реакция средств массовой информации на сенсационное событие представлена в двух вариантах: капиталистическом и советском. В первом случае огромный бык заинтересовал представителей шоу-бизнеса, организовавших грандиозную корриду с участием знаменитостей Фила Килиуса и Синтии Кьюкомб. При этом каждая из сторон, участвующих в грандиозном представлении, умело извлекает выгоду из происходящего (Бурнабито получает десять миллионов долларов за корриду и за продажу телевидению права на показ быка, запускает линию мясных консервов, продаёт сувениры, террористы получают пять миллионов долларов и т.д.).

«Фантастичность стиля» в полной мере присуща языку медиасенсаций. Для стилистики массовой культуры, иронически воссоздаваемой в романе, характерны гиперболизация, интерес к исключительному и необычному, экспрессивность: *«Известный боксер Фил Килиус... прямо в аэропорту заявил, что убьет при публике синего принципского быка одним ударом кулака»* (102). *«Синий бык уже звал на вечернюю корриду с кровавых афиш. Морда его была зловеща, вся в пене, а рога пугали публику как обструганные колы в эпоху романтизма турецких пленников»* (99).

Реакция средств массовой информации в СССР тоже не чуждается мистификаций – уже идеологических. Комментарии к похождениям Принципского быка наполнены обличениями «загнивающего капитализма», ненасытного миллионера Бурнабито и тяжелых условий труда принципских крестьян (97-98).

Приключения Кармадона в облике быка Василия в СССР выдержаны в ином стилистическом ключе. Появление в колхозе огромного быка становится поводом для составления вдохновенных фальсифицированных отчетов об успехах народного хозяйства: *«Немедленно в сопровождении представителей отправит в Москву на Выставку достижений выведенного в колхозе (это подчеркивалось) племенного быка Василия. Для показа гостям столицы и обмена опытом»* (129).

Мы видим, что мир медиапространства в романе представлен как важная составляющая образа современности. Сопоставляя разные, но в равной мере иронически утрированные реакции средств массовой информации, автор раскрывает механизм превращения мистификации в социокультурный миф. Но помимо этого, образы медиасенсаций привносят в роман элементы игры, карнавальности, театрализованности.

Соединение иронии и карнавального, игрового начала определяют художественную атмосферу романа. Рассказ о находке быка и его транспортировке в Москву напоминает анекдотические истории о пошехонцах:

«Первушину и бригаде стало жалко животное, мерзло оно ни за что, и когда через час показался поезд, пусть и не красноярский, бригада с помощниками из пассажиров, как могла, сдала быка в багаж. Уплывали, уменьшаясь, последние огни поезда, взмокий Первушин глядел им вслед довольный. Вышел Соломатин, спросил: "Готова бригада-то?" "Да мы его уже посадили!" – счастливо улыбнулся Первушин. "Куда?" "Да вон на тот поезд!" "Он же в Хабаровск!" – охнул Соломатин. "Ну в Хабаровск... – сказал Первушин. – А то он тут замерз бы! Да и не всё ли ему равно – что Москва, что Хабаровск! Везде свои люди. Если надо, так они его и обратно отправят... А то окоченел бы..."» (134).

Мистификации не только выступают как неотъемлемый элемент стиля произведения, но и пронизывают и скрепляют художественную структуру. Интрига романа выстраивается под знаком «зеркальной» мистификации: под маской человека скрывается демон, под маской демона – человек. В «человеческом измерении» мотив мистификации связан, главным образом, с описанием псевдонаучного проекта Ростовцева – инициативной группы хлопот о будущем:

«В инициативную группу хлопот о будущем, понял Данилов, сошлись замечательные умы. Люди ключевых, на сегодняшний день, профессий. Те же кибернетики, имеющие дело с ЭВМ, из института Лужкова, понадобились им лишь на подсобные работы, связанные с расчетами, просчетами и прочей математикой. ... А так ядро группы составили социологи во главе со знаменитым Облаковым, футурологи, юристы, психологи, философы, два частных фрейдиста, специалисты по экономическим и международным вопросам и бог весть ещё кто, даже один писатель: ну этот для того, чтобы править протоколы и ведомости и — если возникнет нужда — простыми словами описывать удачные дела хлопобудов. А на вторых ролях — для консультаций и практических действий — группа предполагала использовать — и использовала уже! — людей любых профессий: и начальников ЖЭКов, и агитаторов, и вагоновожатых, и врачей, и охотников, и собаководов, и парикмахеров, и мозоли-

стов, и мастеров наземной часофикации, и реставраторов лица, и преподавателей вузов, и модельеров от Зайцева, и детективов, и дизайнеров, и аквариумистов, и председателей месткомов — да кого хочешь, лишь бы все эти лица были деловые и значительные, не больные и не старые, лучше до сорока, и могли протянуть на своем посту ещё, по крайней мере, два десятка лет» (77).

Издевательски-нелепый неологизм «будохлопы» или «хлопобуды», придуманный Ростовцевым, выделяет «современное образованное мещанство» в особый класс. В его сатирическом обличении первые критики видели основное достоинство романа. Автор не скупится на иронические характеристики («здесь стояли сорока- и тридцатилетние люди, в самом соку, а им и ещё соки предстояло добирать» (69), «...были они чрезвычайно озабоченные и значительные, ни на кого ни глядели, ... спешили куда-то, ...словно в преддверии великих событий, с очередного заседания на внеочередное»¹⁶⁰), комические контрасты и несоответствия, разоблачающие реминисценции. Так, восторженная реплика Клавдии оказывается невольной цитатой из пушкинского «Пророка»:

«А уж футурологи, те вообще всё наперед знают — у них движение каждой пылинки в истории определено — и так и в процентах — и травки каждой прозябанье...

— Неужто и гад морских подводный ход? — спросил Данилов.

— Насчет морских не знаю... Но у нас там есть человек из фирмы "Океан"... Он разберется с морской рыбой, если надо...» (79).

Случайная цитата, услышанная Даниловым, оказывается принципиально значимой: в глазах «будохлопов», уповающих на футурологические прогнозы дипломированных специалистов, любой учёный видится современным пророком. Образованными «будохлопами» движет тот же древний инстинкт, что побуждал людей обращаться к оракулам и гадалкам — страх перед неизвестностью. Пошлость «будохлопов» выдают не только случайные оговорки, но и де-

тали, в частности, комическое несоответствие мещански-банальной обстановкой квартиры Ростовцева с завышенными амбициями «будохлопов»:

«Вообще же люди, сидевшие за пустым обеденным столом, накрытым индийской клеёнкой в шашлычных сюжетах, а их было девять человек, походили и на приёмную комиссию, хотя Данилову и трудно было представить заседание приёмной комиссии в комнате с телевизором, старенькими тумбочками в балясинах, ореховым трюмо, мраморным рукомошкой и немецкими ковриками на стенах — гуси на них паслись и прыгали кролики возле склонившейся к ручью Гретхен, видимо, дочери мельника» (72-73).

В сопоставлении с представителями «образованного мещанства» раскрывается характер главного героя. В глазах будохлопов он предстаёт как «человек неустойчивый и лёгкий» (Клавдия), «беспечный, живущий только нынешним днем» (Кудасов). На самом деле Данилов, выплачивающий деньги за две кооперативные квартиры (свою и Клавдии), не подходит на роль беспечного мечтателя. Но в отличие от будохлопов, Данилов равнодушен к идеалу «достойного положения», сформулированному Клавдией: *«Каждый порядочный, уважающий себя человек желает жить хорошо и даже лучше чем хорошо. И желает занять положение, которое ему по душе. Перейти из последних в первые. Ну не в первые, а в восьмые» (77).*

Несмотря на обилие сатирических средств, использованных в романе, при приближении черты «современного мещанства» утрачивают плакатную однозначность. «Крупным планом» изображается Клавдия, бывшая жена Данилова и восторженная последовательница движения «будохлопов». Образ Клавдии, грезящей о блестящем положении и слепо доверяющей провокационным прогнозам Ростовцева, комичен, но при этом не лишён несколько утрированного романтизма. Пошлость личных устремлений Клавдии сочетается с наивными мечтаниями о красивой и наполненной страстями жизни:

¹⁶⁰ Орлов В. Альтист Данилов. К., 1988. С. 71

«У Клавдии над столом, в рамке и под стеклом, группой, "под деревню", разместились портреты женщин. ... Маргарита Наваррская. Жанна д'Арк. Екатерина Дашкова на лошади. Зинаида Волконская. Софья Ковалевская. Александра Коллонтай. Софи Лорен. Сама Клавдия. Юная и хорошенькая. ... Миледи из "Трех мушкетеров ...

– А отчего эти женщины оказались вместе? – спросил Данилов, имея в виду портреты в рамке...

– Если все их свойства перемешать и слить в одной! Что было бы! Я б перевернула весь мир!

– У тебя вселенские масштабы?

– Данилов, какие во мне энергии и порывы! Если б ты знал!» (243).

Фантастические авантюры Клавдии вносят свою лепту в создание карнавальной атмосферы произведения. Между её утопическими прожеками и реальностью существует огромная дистанция, которую сама Клавдия не замечает. Она с неослабевающим энтузиазмом затевает всё новые и новые предприятия: крадёт лаву с вулкана Шивелуч, собирает «лишние» дипломы, заказывает чалму для королевского приёма, практикуется в написании писем по дипломатическому протоколу. С появлением Клавдии актуализируются мотивы мистификации и маскарада – она постоянно играет новые роли: примерная жена, светская львица, деловая женщина, хозяйка салона. Клавдии удаётся ввести в заблуждение многих, но не Данилова, когда-то попавшего под влияние Клавдии, но избавившегося от наваждения. Данилов в своей мягкой манере, избегая резких оценок, разоблачает несоответствие между масками и сущностью Клавдии:

... Когда Войнов возьмет меня под руку, я словно бы иной персоной стану... На другие места мы станем садиться... И уж с этих мест на худшее меня не пересадят. Я и салон заведу.

– Прости, но, скажем, Волконская Зинаида была интересна гостям, умела и музыку писать, и стихи, и играла неплохо...

– *Какой ты, Данилов, бестактный! Твоя Волконская была бездельница, а я работаю для народа...* (78).

Клавдия отрицает «бездуховный» быт, не задумываясь о содержании интеллектуальной и духовной жизни. Ей достаточно внешних примет исключительности. Своей великой целью Клавдия называет независимость, однако её поведение всецело подчинено капризам моды:

– *Слушай, а вдруг через десять лет модно будет иметь по трое детей, – подумал Данилов. – Ты что же, родишь?*

– *Рожу, – сказала Клавдия Петровна.*

– *А пока будешь терпеть?*

– *Я и терплю, ты сам знаешь...». (80)*

В поведении Клавдии немало нелепого: грёзы о будущем блестящем положении, отчаянное стремление к успеху, заставляющее верить самым нелепыми выдумкам Ростовцева – тому, что лава превратится в изумруды, что через десять лет вместо экономиста Войнова ей понадобится муж-голограф. Разительный контраст между романтическими порывами и мещанской приземлённостью Клавдии остаётся неизменным источником комизма. Но в романе Клавдия чаще предстаёт в зоне сознания Данилова, неизменно стремящегося понять каждого. И обнаруживается, что её алчность и тщеславие, сочетаются с детскими качествами: наивным прямодушием и неуёмной фантазией.

Образ Клавдии противоречив – в нём сочетаются напористость и беспомощность, умение манипулировать людьми и детская наивность. Собранные в одну рамку портреты известных женщин и непрекращающийся маскарад – лишь бесплодные попытки обретения идентичности, ускользающей в бесконечной погоне за внешними признаками красивой жизни.

Не менее противоречив образ скучающего шутника Ростовцева, ярким пятном выделяющегося на фоне одинаково респектабельных «будохлопов». Мистификатор-Ростовцев органично вписывается в карнавальный художественный мир произведения. В романе он – один из самых таинственных пер-

сонажей, при этом герой никак не связан со сверхъестественными силами. Каждое появление Ростовцева напоминает костюмированное представление:

«...В прихожей появился румяный Ростовцев, окончивший два института, махорочный дымок исходил из его федоровской трубки, а на плече у Ростовцева сидел зелёный попугай» (74);

«Круглыми глазами из-под очков Ростовцев поглядывал на Данилова, будто исследователь-натуралист. На голове его был черный котелок, каких уж лет восемьдесят не видели на Сретенке, в руке Ростовцев держал дорогую трость с жёлтой костяной ручкой, увенчанной фигуркой двугорбого верблюда-бактриана, а на левом боку его, там, где военные люди должны были бы иметь кобуру с пистолетом Макарова, прямо поверх пальто висел на ремне метровой турецкий кальян» (196).

Экзотические костюмы Ростовцева выступают важной частью карнавального мира произведения. Многие персонажи в романе Орлова прибегают к маскарэду: Клавдия, примеряющая чалму, Данилов, эффектно повязывающий марлевую повязку, Кармадон, принимающий облик синего быка, начальник демонической канцелярии, представляющийся скромным порученцем. Столь же органично вписывается в феерический художественный мир «Альтиста Данилова» и склонность Ростовцева к мистификациям. Он, как и Данилов, не тот, кем кажется: поначалу он выглядит главным «будохлопом», вдохновителем и отцом-основателем движения предусмотрительных стяжателей, а на проверку оказывается шутником-мистификатором, затеявшим грандиозный розыгрыш над несимпатичными ему «пронырами». Так же, как и прочие персонажи, Ростовцев раздираем противоречиями: вокруг него бурлят страсти – он изнывает от скуки; ненавидящий «проныр» – делает их сильнее; его натура сочетает внутреннюю свободу и природную одаренность с инфантильностью. В финале он признаётся Данилову в том, что многочисленные остроумные затеи не приносят ему удовлетворения, и, по сути, жалуется на пустоту жизни:

«Я шальной, легкомысленный, меня захватывает сам процесс розыгрыша или игры, меня как несёт, так и несёт... И в этом моё несчастье... Или счастье... А-а-а!» – взмахнул ложечкой Ростовцев. – Надоело!

– От хлопобудов вы бежали к лошадям?

– Да, – кивнул Ростовцев, – как только возникла очередь хлопобудов и зажила своей жизнью, у меня стал пропадать к ней интерес. Теперь, похоже, пропал совсем.

– Но придет пора, вы проедетесь перед публикой по конкурному полю на жеребце без седла и удил, и вам надоедят лошади.

– Надоедят, – согласился Ростовцев. – В прошлом апреле съехал на спор на "Москвиче", чужом разумеется, в Одессе с Потемкинской лестницы. Теперь мне эта лестница скучна. А лестница красивая.

– Всю жизнь вы эдак?

– Да, – сказал Ростовцев. – Натура такая» (409-410).

Проявления необычного в «Альтисте Данилове» не ограничиваются странностями персонажей и мистификациями. Формы странно-необычного оказываются востребованы там, где герои-музыканты экспериментируют, намечая контуры искусства будущего. В романе описываются два необычных музыкальных эксперимента: исполнение музыки, написанной машиной, и «тишизм» Земского, играющего свои произведения, не касаясь струн.

Музыка – важнейшая тема произведения. Для героев это и выражение их ощущения жизни, и форма самоидентификации, и дело, которому они служат: *«...Он имел потребность выразить перед людьми самого себя. Он хотел им говорить о своем отношении к миру и жизни. Слова не стали бы ему помощниками. Смычок и альт – другое дело» (416).* Поэтому сугубо теоретические проблемы: является ли музыка бездушной формой, создать которую может и компьютерная программа, или её ядром является внутренняя музыка, звучащая в душе человека, или это нечто иное, обретают для героев жизненно важный смысл.

Если проявления странно-необычного, рассмотренные в данном параграфе, по-преимуществу, комичны, то «обыкновенное чудо» земной любви – встреча с Наташей – преображает будни даже такого фантастического существа, как Данилов: *«Неужели явилась эта тонкая женщина с прекрасными серыми глазами – и всё в моей жизни изменилось?... Ведь выпадают же иным людям чудные мгновения, отчего же и мне чудное мгновение не испытать»* (44). В данном случае, поэтическая аллюзия подчеркивает возвышенную, праздничную атмосферу, характеризующую развитие отношений Данилова и Наташи. В присутствии любимой женщины Данилов даже играет иначе: *«Вдохновение, что ли, нынче снизошло? ...А ведь я для Наташи играл»* (49). Любовь преображает не только творчество, но и мироощущение героя:

«Наташа была всюду и всегда — и в нотах, и в полётах дирижерской палочки, и на сцене, не только в движениях Жизели или трепетной Одетты, но и в шуршании занавеса, в звуках падающих цветов, пусть даже брошенных «сырами» артиста Володина, и дома — в мечтаниях Данилова при жареве яичницы, и на улицах в торопливой, схваченной морозом толпе» (131).

Как видим, образ «человеческого измерения» строится на основе сочетания традиционной для «классической» формы романа типизации с элементами странно-необычного. Необычное поведение персонажей, слухи и мистификации, пародирование стилистики массовой культуры являются средствами комического изображения современной роману действительности. Однако игровое начало, детские черты, проявляющиеся в поведении героев, бросающаяся в глаза театрализованность эпизодов, переводящая всё нелепое и смешное в русло карнавальной культуры, смягчают жесткость сатирической оценки. Открытость Владимира Данилова, его стремление понять другого человека, душевная чуткость определяют основной эмоциональный настрой произведения. Место сатиры, направленной на обличение мира мещанства, в романе занимает юмористический пафос.

Вместе с тем, «человеческое измерение» – это лишь часть художественного мира романа. Вторая, не менее значительная часть посвящена описанию мира сверхъестественного. Функции фантастической образности в романе мы рассмотрим в трёх аспектах. В первую очередь, необходимо определить точки соприкосновения условного мира с действительностью, затем, рассмотреть особенности взаимодействия условных образов романа с литературной и мифологической традициями, и, наконец, определить место собственно фантастического элемента в романе.

2.3. Обыгрывание демонологической образности как конструктивный принцип романа «Альтист Данилов»

2.3.1. Сатирический гротеск в романе В.В. Орлова «Альтист Данилов»

В основу фабульного построения романа заложена двойная мистификация: главный герой – демон, таящийся от людей и человек, таящийся от демонов. Если первая часть задана «правилами игры», то вторая составляет сюжетную интригу. Вопрос о том, почему герой отказывается от преимуществ демонического положения, поможет раскрыть специфику использования вторичной художественной условности в произведении.

Первое бросающееся в глаза свойство «сверхъестественного» мира в «Альтисте Данилове» – это сочетание образности литературной и фольклорной демонологии с социально-бытовой конкретикой. Мы видели, как во второй главе описывается собрание домовых, напоминающее обычные дворовые посиделки. Мир сверхъестественных существ, разработанный в главах, посвященных пребыванию Данилова в Девяти Слых (глава 4, 35-44), построен по тому же принципу. Герой, попавший в демонический мир, бродит по коридорам многочисленных Канцелярий, имитирующих бурную деятельность и раздающих бесполезные указания.

Изображение бюрократической системы средствами художественной условности имеет богатую литературную традицию. Можно вспомнить «Записки сумасшедшего» и «Нос» Н.В. Гоголя, «Историю одного города» М.Е. Салтыкова-Щедрина, «Баню» В.В. Маяковского, «Замок» Ф. Кафки, «Тёркин на том свете» А.Т. Твардовского. Поэтика гротеска, использованная в этих произведениях, создаёт образ бюрократической системы как абсурдного и механического антимира, подавляющего человеческую индивидуальность. Исследователи отмечают, что в советской литературе в 1960-е – 1970-е годы актуализируется поэтика гротеска, ставшая формой выражения «фантазмагорической, противоестественной и уродливой природы советского социального устройства и советской психологии»¹⁶¹.

Демонический мир «Альтиста Данилова» конструируется в русле этой сатирической традиции. Сочетая игру в демонологию с социальной сатирой, В. Орлов создаёт мир Девяти Слоёв, который представляет собой иерархическую социальную систему со своей идеологией, бюрократическим аппаратом, набором поощрений и наказаний. Здесь есть Канцелярия от Порядка, Канцелярия от Улавливания Душ, Управление Женских Грёз, Группа Борьбы за Женские Души, есть даже Канцелярия от Наслаждений. Система образования, надеяющаяся выпускников «Большим Откровением», штампует одинаково видящих мир демонов (впрочем, главному герою «Откровения» удалось избежать, прикинувшись одним из лодырей, которым «дипломы выдавали махнув рукой»). А чтобы борьба за людские души велась в ногу со временем, существует особый Научный Слой.

Применение образности «сверхъестественного» для изображения научной жизни уже использовалось А. и Б. Стругацкими в фантастических повестях «Понедельник начинается в субботу» и «Сказка о Тройке». В. Орлов развивает данный приём, представляя Пятый Научный Слой как пародийное отображе-

¹⁶¹ См: Лейдерман Н. Л. и Липовецкий М. Н. Современная русская литература: В 3-х кн. Кн.2: Семидесятые годы (1968-1986). М.: Эдиториал УРСС, 2001. С. 91- 129.

ние земного научного мира. Здесь есть «Лаборатории отсушки», «Академии Дурного Глаза», «Оранжевая летающих тарелок», «Отдел Бермудского Треугольника» и т.п. Здесь проводятся бессмысленные исследования (так, существует «Научная группа проблем щекотания»), вводится новая терминология для обозначения хорошо известных понятий («Ты произносишь "гиперпутешествие" и чувствуешь, как усложняется твое понимание мира»), политическая конъюнктура определяет направления научных исследований («Что же касается большинства исследований в Пятом Слое, то ... характер их, главным образом, прикладной. ... Иногда и без сверхзадачи. Но с обязательным истечением из живой нынче доктрины»), существует мода на определённые теории:

– *Это глупая теория. Но на неё нынче мода.*

– *А что же её не опровергнуть?*

– *Она не нуждается в опровержении»* (350).

«Демоническому» и «земному» мирам «Альтиста Данилова» соответствуют две системы координат. И если права и обязанности демона, представленные в четвертой главе романа, развёрнуты из лермонтовского «... всё знать, всё чувствовать, всё видеть, Стараться всё возненавидеть И всё на свете презирать!», то законы устройства человеческой жизни по-романному неопределённые.

Существенно то, что в «человеческом измерении» герой романа, при всех своих достоинствах, – обычный человек, не титан, не преобразователь, не мыслитель-теоретик. Он – музыкант, причём музыкант талантливый, но вне своего искусства он обычен – так же как все суесться, личные неудачи и разочарования не обходят его стороной, ему есть что терять и есть за кого «дрожать». Тем не менее, он явно предпочитает это уязвимое состояние демоническим сверхвозможностям. Если отбросить явно игровой демонический антураж, становится ясно, что за противопоставлением «демонического» и «человеческого» стоит противостояние двух концепций личности: человека-винтика в сверхмощной системе (пусть и сверхщедро вознаграждённого) и обычного человека, живуще-

го обычной жизнью, но в своём мире свободного. Данилов предпочитает не пользоваться универсальными откровениями бесовского мира, а *«открывать всё заново и самому, как это делали люди. С любопытством, дотошностью и умением удивляться любой мелочи»* (26).

Перипетии противостояния героя и «демонической» системы описываются подробно и составляют сюжетную основу произведения. В начале романа Данилов получает повестку в демонический суд, затем даётся предыстория конфликта, и в последних главах романа описывается судебное заседание и его последствия. Сразу необходимо отметить, что в «человеческом измерении» развивается параллельная сюжетная линия – история «земного» становления героя, охватывающая его любовь, работу, творчество, дружбу – всё многообразие личных устремлений составляющих человеческую жизнь.

Герой ищет и находит в демонической системе лазейки, позволяющие ему оставаться собой, не нарушая видимость порядка. Он устраивает фейерверки и аттракционы на ведомственных балах, пытается игнорировать приказы свыше, использует канцелярскую волокиту для тихого саботажа: *«Четыре года шла переписка о молоке, и четыре года Данилов ничего не делал»* (29). В конце концов, он вновь находит убежище безобидной индустрии развлечений: отмачивает земные шутки для Канцелярии от Наслаждений.

В. Орлов через гротескные образы демонического мира воспроизводит феномен характерного для эпохи «застоя» двоемыслия. Герой вынужден как бы раздваиваться, скрывая за мнимой идентичностью исполнителя свою подлинную сущность: *«Данилов давно считал: следует всегда оставаться самим собой в главном, а в мелочах – уступать, мелочей много, они на виду, оттого-то и кажутся существенным, главное же – одно и в глубине, уступки в мелочах и создают видимость подчинения и прилежности. Пусть считают, что он послушный. Но он-то как был Данилов, так и будет им»* (165).

Как показал проведённый анализ, гротескное изображение демонического мира при всей фантастичности, освещает вполне земные проблемы. художе-

ственная условность в данном случае является формой сатирического острания и лишь подчеркивает разрыв, существующий между миром бюрократических директив и частной жизнью простого человека. Но функции художественной условности в романе не исчерпываются социальной сатирой. За рамками сатирического гротеска остаётся множество фантастических эпизодов, которые можно было бы объяснить излишне тщательной проработкой вымышленного мира или рассматривать как декоративно-развлекательный элемент, однако, на наш взгляд, и эти элементы являются частью общей картины и несут содержательную нагрузку.

2.3.2. Взаимодействие вторичной художественной условности с литературной традицией

Уже первые критики отмечали обилие скрытых цитат в романе В. Орлова: «"Альтист Данилов" весь насыщен литературными реминисценциями. Похоже, что создавался он по тому же принципу, следуя которому главный герой сочинял свою "внутреннюю" музыку: "Поначалу его внутренний музыкальный язык был простым. Данилов взял Девятую симфонию Бетховена... и из её звуков и выражений составил для себя как бы словарь... Но потом пошли в дело и фортепьянные концерты Чайковского и "Пиковая дама". Четвертая симфония Брамса, отдельные фразы итальянцев, Малера, Хиндемита, Шенберга... Данилов даже стал многое себе позволять. С удовольствием, но и с разбором, как некий гурман, распоряжался он чужими звуками"»¹⁶².

Для романа характерно обилие не только литературных реминисценций, но и отсылок к произведениям искусства самых разных видов, родов и жанров. Это могут быть знакомые с детства сказки, классические произведения, любимые фильмы, музыкальные шедевры и популярные шлягеры. Формы, актуализирующие тот или иной текст в сознании читателя, также могут быть различными: споры героев об искусстве, содержимое книжных полок, упоминание ки-

нофильмов, аллюзии и реминисценции в повествовании и речи героев, и, конечно, музыка, звучащая в мире романа. Так, в романе упоминаются опера Ш. Гуно, пластинка Б. Окуджавы, куплеты Бубы Касторского из «Неуловимых мстителей», Венера Бурделя, пьесы Дариуса Мийо, «Хроника пикирующего бомбардировщика», «Серенада Солнечной долины», «Семнадцать мгновений весны», монография о Гойе, «Лебединое озеро» Чайковского, мелодии Глена Миллера, «Ода к радости» Бетховена, музыка Моцарта, «Лед Цеппелин», «Пинк Флойд» – этот список можно продолжить. Важнейшей функцией аллюзий и реминисценций является воссоздание культурной атмосферы эпохи: они выступают как приметы времени, часть городской жизни. Вместе с тем это форма психологической характеристики, способ создания эмоционального фона и передачи настроения героев.

Устройство Девяти Слоёв также можно рассматривать как форму интертекстуальной игры. Сверхъестественный мир в романе подчеркнуто вторичен по отношению к человеческой культуре. Несмотря на то, что в демоническом мире возможны любые формы, привычки его обитателей представляют собой искажённую копию земных обычаев, а населяют его знакомые фольклорные и литературные персонажи:

«Иные ретрограды, не имеющие и понятия о правилах приличия, принялись иногда в присутствии Данилова к атмосфере и шептали раздраженно: "Фу ты! Человеком пахнет!" Одна беззубая старушка с клюкой, нечесаная и немытая, заявила об этом громко. Потом, в Седьмом Слое Удовольствий, прикинувшись юной красавицей, она, заискивая перед Даниловым, крутилась возле него, надеясь обольстить, но Данилов нарочно поел лука и луком дышал юной старушке в лицо» (25).

В романе «Альтист Данилов» обыгрываются трактовки демонизма, принадлежащие к разным культурным эпохам. Условное допущение позволяет свести в едином пространстве романа фольклорных «ретроградов», отца Данилова

¹⁶² Еремина С., Пискунов В. И тут случилась музыка. // Литературное обозрение. 1980. № 9. С. 45.

демона-«вольтерьянца», который пел арии и был сослан за вольнодумство, и демонов эпохи романтизма – ровесников Данилова.

Как известно, среди мифологических персонажей искусство романтизма особое внимание уделяло героям, наделенным демоническими качествами. Демонические позы романтических героев, нередко принимающих мифологические обличья (Манфред и Каин Д.Г. Байрона, Прометей П.Б. Шелли, Демон М.Ю. Лермонтова), были предельным заострением романтического индивидуализма и свободолюбия. В конструировании мира Девяти Слоёв штампы романтизированного демонизма играют немаловажную роль. На романтическое происхождение демонического образа Данилова указывает возраст героя: «по людским понятиям он родился в конце восемнадцатого столетия» (25). Описание учёбы в демоническом лицее, строится на аллюзиях на поэму М.Ю. Лермонтова «Демон»:

«По окончании лица Канцелярии от Познаний он должен был бы всё знать, всё чувствовать, всё видеть и всё людское в этой связи презирать и ненавидеть¹⁶³» (26).

Или:

«Данилова и раньше тянуло к красивым женщинам, теперь же, укутывая свои симпатии к ним видимыми глазу наставников презрением и ненавистью, – иначе не иметь ему стипендии! – Данилов очень быстро приволок на склад учебной базы восемнадцать теплых и страстных женских душ. ... "Как это ты их?" – спрашивали. "Да уж чего проще, – говорил Данилов небрежно, – сны-то им золотые навевать!" – "На шелковые ресницы, что ли?" – "Ну если желаете, то и на шелковые..."» (27).

Прозаическое переложение поэтических цитат, соединенное с сатирическим изображением школьной рутины создаёт комический эффект. Его усили-

¹⁶³ Ср: «И все, что пред собой он видел

Он презирал иль ненавидел» (Лермонтов М.Ю. Собр. соч.: В 4-х т. М.-Л.: Изд-во АН СССР, 1959. Т.1. С. 557. Все последующие ссылки даны на это издание, страницы указаны в скобках).

вает художественная условность, «остраняющая» одновременно и школьные реалии, и культурные стереотипы романтической демонологии.

Романтические реминисценции продолжают играть важную роль в разработке образа сверхъестественного мира на протяжении всего романа. Так, отсылкой к романтическим текстам является сцена купания Данилова в молниях (глава 4), полёты по небу (глава 4)¹⁶⁴ и в космическом пространстве (глава 42)¹⁶⁵, дуэль и др. Романтические образы, перемещённые из лиро-эпической стихии поэмы в прозаический мир романа, осовремененные, нагруженные психологической и социальной мотивировкой и доведенной до абсурда конкретизацией деталей первоисточника, обретают пародийное звучание.

Комический эффект создаёт утрирование демонического облика: *«Валентин Сергеевич выпрямился, отлетел вдруг в центр залы, захохотал жутким концертным басом, перстом, словно платиновым, нацелился в худую грудь Данилова и прогремел ужасно, раскалывая пивные кружки, запертые на ночь в соседнем заведении на улице Королева»* (15).

В романе ведётся полемика с максимализмом романтического мироощущения. На роль титанического героя претендует однокашник Данилова демон Кармадон, носящий на правом плече татуировку-девиз: «Ничто не слишком». Однако его каникулы на земле, где он попытался «ощутить себя супердемоном» (328), раскрывают несостоятельность претензий «аса» Кармадона. Кармадон, представший в начале романа преобразователем, изменившим направление развития молибденовой цивилизации, в конце произведения осознает свою слабость, начинает сомневаться в целесообразности своей миссии, признаётся в растущем равнодушии к демоническим «идеалам».

Двойником «супердемона» Кармадона является его брат Новый Маргарит. Если Кармадон практик, деятель, то новый Маргарит представляет тип теоре-

¹⁶⁴ Ср: «Печальный Демон, дух изгнания Летал над грешною землей...» (С. 555)

¹⁶⁵ Ср: «... Он следил Кочующие караваны В пространстве брошенных светил ...» (С.504)

тика, мыслителя, посвятившего себя не преобразованию миров, а поискам истины. Новым Маргаритом движет сомнение в истинности Большого Откровения. Однако он мучается теми же вопросами, что и его брат: *«Зачем я суечусь? Куда спешу?»* (349).

Встреча Данилова с отцом выполняет ту же функцию, что и беседы с Кармадоном и Новым Маргаритом. Отец Данилова сослан на безжизненную планету, где он способен воспроизвести любую реальность. Он воссоздаёт ключевые моменты развития человеческой цивилизации и в этом иллюзорном мире властвует над умами правителей, меняет ход истории. Однако Данилов видит в этом грандиозном представлении лишь бесплодную игру ума одинокого старика: *«А ведь он, наверное, доволен, – думал Данилов, – своим миром. Он не просто смотрит забавные картины, он творит. Это интересно, но не для меня. Ведь это не жизнь, а игра, это уже вторичное... что же играть в жизнь, если можно просто жить?..»* (361).

Образ Данилова противопоставляется литературному клише «демонического» романтического героя. Данилов, отказавшийся от всеведения, не претендует ни на исключительность, ни на особую миссию, он предпочитает жизнь обыкновенного человека, погруженного в бытовые заботы, человека со своими слабостями: *«Данилов может быть несдержан, может «хорохориться», может поддаться страху, ощутить безнадежность. Но он благороден и нравственно щепетилен во всем. ...В каждом человеке – будь то Миша Корнеев, «тишист» Земской, взбалмошная Клавдия или нахальный шутник Ростовцев, – Данилов находит точку, где тот при всех своих заблуждениях, пороках, дикостях – человек ищущий, страдающий»*, – пишет Л. Герасимова в обзорной статье «В преддверии восьмидесятых»¹⁶⁶. Данилов, в отличие от демонических героев, не противопоставляет себя прочим «смертным»: *«Хуже обстояло у Данилова дело с необходимостью всё презирать и ненавидеть. В теории-то он жутко стал всё презирать. Как он всё ненавидел! Но вот на практике, то ли*

из-за нехватки общих знаний, то ли по какой иной причине, чувство ненависти к человечеству то и дело вызывало у Данилова колики в желудке и возле желчного пузыря» (26-27). «...К людям Данилов всё отчетливее относился не с ненавистью, а с жалостью и даже с приятнью» (27).

Вокруг главного героя выстраивается система бинарных оппозиций, выявляющая достоинства «скромного демона». Кармадон, Новый Маргарит, Клавдия, Ростовцев в откровенных беседах с Даниловым излагают свои жизненные принципы, но при этом почти одними и теми же словами жалуются на пустоту и бессмысленность жизни.

Кармадон: *«...А зачем? Зачем я путал волопасам сны? Зачем мы? Зачем я? Зачем мне бессмертие?» (147).*

Новый Маргарит: *«Однако порой тошно становится... Зачем я сучусь? Куда я спешу?... Зачем мы вообще?» (349).*

Клавдия: *«Ничего не случилось... А так... Тошно, и всё... Бегаешь, крутишься, а зачем? Все мелкое... И всё пустое!» (242).*

Ростовцев: *«А-а-а... надоело! ...А не разыгрывает ли кто нас? Не шутит ли над нами? Не чья-либо шутка – моя жизнь?» (410).*

Обилие аллюзий и реминисценций в условном мире Девяти Слоёв представляет собой не только пародийный коллаж, но и определённую систему, сталкивающую Владимира Данилова с разными мировоззренческими моделями. В этом диалогическом сопоставлении раскрывается характер главного героя. В первую очередь мы видим, что герой романа – обычный человек, не только по внешним признакам, но и по внутреннему самоощущению. Важнейшей идеей романа «Альтист Данилов» является то, что частная жизнь обыкновенного человека может быть интереснее романтически гиперболизированной не только как предмет художественного изображения. Герой, обладающий особыми возможностями, тем не менее, способен увидеть, что обычная жизнь может быть более полной и счастливой, чем жизнь обладающих сверхвозможно-

¹⁶⁶ Герасимова Л. В преддверии восьмидесятых. // Москва. 1981. №3. С. 195.

стями демонов и стремящихся к таким возможностям будохлопов. Он умеет «удивляться любой мелочи» и радоваться, замечая прекрасное в настоящем.

Мы видим, что демонология в романе В. Орлова лишена мистической нагрузки. В её основе лежит сатирический гротеск и интертекстуальная игра с литературной традицией. Описание демонического мира пронизывает ирония, акцентирующая конвенциональность изображаемого. Жёсткость сатирической оценки смягчается позицией главного героя, принципиально не претендующего на исключительность и не противопоставляющего себя миру. Неизбежный комизм действительности воспринимается здесь как часть становящегося, а потому бесконечно многообразного и интересного бытия. Вместе с тем, многочисленные сопоставления героя с носителями самых разных мировоззренческих установок помогают создать выразительный и динамичный образ положительного героя.

2.3.3. Роль сказочной фантастики в художественной системе романа

В романе «Альтист Данилов» выразительные возможности фантастического мира не ограничиваются сатирой и интертекстуальной игрой. Само полудемоническое положение героя неизбежно вносит в роман элемент волшебства.

Л. Аннинский иронично комментирует тот факт, что герой романа пользуется браслетом «Земля-Небо»: *«Я не могу сбросить со счетов тот браслетик, — как бы ни клялся Данилов, что он его применяет только в самых экстраординарных случаях, ибо это не «деталь» в портрете милого человека, а элемент той художественной системы, в которой (и ради которой) он порожден как образ. И браслетик свой демонский пускает Данилов в ход, заметьте, не тогда, когда надо кардинальный вопрос жизни решить (в вопросах кардинальных такое всеислие... как бы это получше сказать... снимает сами вопросы — это просто неинтересно). А вот достать седло барашика из ресто-*

рана «София» или там кусок курицы перехватить в железнодорожном буфете, или на модное мероприятие на ВДНХ прорваться, или когда тебе в пивной забулдыги морду хотят набить, — тут браслетик»¹⁶⁷.

Хотя общая эстетическая оценка сверхъестественных возможностей героя (поэтизация духовной лени) кажется нам несправедливой, однако требование критика рассматривать их как элемент общей художественной системы романа абсолютно правомерно. Действительно, многие проявления фантастического, связанные с демоническим статусом героя, не осуществляют никакой функции в рамках сатирического изображения бюрократической иерархии, а значит, выполняют какие-то иные задачи.

С. Ерёмина и В. Пискунов отмечают родство проявлений сверхъестественных возможностей героя с приёмами фантастической литературы. Увлечение новыми возможностями, открывающимися благодаря условному допущению, является общим свойством научной и сказочной фантастики.

В романе «Альтист Данилов» сказочная условность присутствует там, где контраст с обыденным позволяет ей проявиться отчетливее. В «останкинских» главах сказочная фантастика имеет самостоятельную эстетическую ценность, создавая игровую атмосферу, подобную праздничной атмосфере цирковых представлений. Одним из самых ярких эпизодов, демонстрирующих сверхъестественные возможности героя, рода является сцена купания Данилова в туче, в которой герой романа, подобно лермонтовскому Демону, стремится в «толпе стихий мятежных сердечный ропот заглушить»¹⁶⁸:

¹⁶⁷ Аннинский Л. Мне бы ваши заботы! // Литературное обозрение. 1980. № 9. С. 43-44.

¹⁶⁸ Ср: «В борьбе с могучим ураганом,

Как часто, подымая прах,
Одетый молнией и туманом,
Я шумно мчался в облаках,
Чтобы в толпе стихий мятежной
Сердечный ропот заглушить,
Спасти от думы неизбежной
И незабвенное забыть!» (С.528.)

«Сладость предстоящих удовольствий манила его. Он сорвался с места и полетел из теплых струй навстречу туче. Над станцией Крюково он врезался в темную, влажную массу и, разгребая руками лондонские туманы нижнего яруса тучи, стал подниматься на самый верх её к взблескивающим ледяным кристаллам. Там он вытянулся и начал сам преобразовываться в ледяные кристаллы, принимая их же положительный заряд. Ему и теперь было хорошо, он не торопил тучу, а она упрямо теснила теплый фронт воздуха, намереваясь дать в небе над Останкином генеральное сражение.

Минут через двадцать они уже были над Останкином. Тут и началось! Всё в туче пришло в движение, задрожало, занервничало, забурлило, сила лихая ощутила в себе способность к взрыву. Где-то внизу холодный воздух уже столкнулся с теплым, и вот наконец движение дошло до льдистого покрывала тучи, а стало быть и до Данилова, и он вместе с другими кристаллами льда ринулся вниз, чтобы там, внизу, превратиться в водяные пары. Ринулся без оглядки, отчаянно, теряя в загульном падении ионы и приобретая отрицательный заряд. "Хорошо-то как! – думал Данилов, ощущая в себе пронзительную свежесть нового заряда. – Ах как хорошо!" Но он помнил, что это только начало.... Крутую и гладкой дорогой, открытой теперь для движения, отрицательные заряды полетели вниз со скоростью в десятки тысяч километров в секунду, и Данилов вместе с ними понесся к земле на самом острие молнии, завывал, гремел от восторга. И с голубыми искрами ухнул, врезался в стальную иглу громоотвода Останкинского дворца» (19).

Эстетическое значение этой сцены не ограничивается буквализацией известного текста. Эмоциональная атмосфера эпизода в романе принципиально отличается от настроения первоисточника. Подробное описание физических явлений, происходящих в грозовой туче, использование научной терминологии и цифр («положительный заряд», «тёплый фронт воздуха», «водяные пары», «скоростью в десятки тысяч километров в секунду») одновременно пародирует собственные научной фантастике приёмы введения условности и иронически

контрастирует с трагедийным звучанием первоисточника. Кроме того, эпизод настолько разработан, что актуализируются смыслы, заложенные в самой идее полёта. «Купание в туче» – захватывающая картина сверхъестественного аттракциона, в котором герой, наделённый невероятной силой, ловкостью, умением летать, способностью к превращениям, сталкивается с сопоставимой по мощи природной силой. Герой Орлова, в отличие от лермонтовского «печального» Демона, наслаждается полётом («сладость предстоящих удовольствий манила его», «ему и теперь было хорошо», «Данилов ... гремел от восторга»), его экстатическое состояние скорее сопоставимо с первым полётом булгаковской Маргариты.

Четвёртая глава представляет собой череду следующих друг за другом сказочных чудес: Данилов спускается с неба, чтобы помочь тоскующему незнакомцу, Данилов купается в туче, Данилов летит в Анды и Европа проплывает под ним, к нему приходят его фантастические приятели: кот Бастер (завелся в Египте во времена Изиды и Озириса), вечная жрица и пророчица Химеко и демоническая женщина Анастасия. Здесь всё фантастическое и необычное, хотя и порождает определённые культурные ассоциации, но всё же остаётся, по преимуществу, потоком сказочных чудес, имеющих самостоятельную эстетическую ценность:

«Вот отправится, бывало, в Японию к своей знакомой Химеко на остров Хонсю, а сам вдруг услышит звон каких-то особенных колокольцев, обернется поневоле на звон и сейчас же пронесётся в Тирольских горах над овечьим стадом, дотрагиваясь на лету пальцами до колокольцев. И тут же вспомнит, что хотел узнать, бросил ли писать Сименон, как о том сообщили по радио, или не бросил, и вот, не упуская из виду желанную Химеко, он заглянет в лозаннский дом Сименона, благо тот рядом. Потом его привлекут запахи жареной баранины в Равальпинди, стычки демонстрантов на Соборной площади в Санто-Доминго и плач ребёнка в пригороде Манилы; ребёнку этому Данилов тихонеч-

ко подложит конфету и слезу утрет, и полетит к Химеко, но и теперь он не сразу окажется возле неё, а приключений через пять» (21).

Чудесное здесь соотносимо с важнейшим свойством сказочной фантастики – воплощать желаемое. Сказочная условность доминирует в сцене космического полёта (глава 42), в которой Данилов переводит себя «в Кеплеров вариант мира», где наслаждается музыкой небесных тел. В сцене космического полёта средствами художественной условности раскрывается одно из проявлений музыкальности героя – его умение видеть и слышать красоту мироздания, наслаждаться ей.

Герой использует особые возможности не только ради острых ощущений и необычных удовольствий. Иногда он шалит, устраивая публике в клубе НИИ развлечение с тарелкой; иногда его проделки напоминают московские приключения свиты Воланда: извлечение Турукановым, присвоившим заграничные подарки всего оркестра, бесконечной ленты из галстуков и колготок напоминает представление в Варьете. Иногда демон Данилов выступает в качестве защитника добродетели, как в фантастической сцене воспитания хулиганов у пивного автомата.

И в «демоническом», и в «человеческом» измерении герой способен радоваться жизни, видеть и создавать чудесное. Он не может и не хочет творить чудеса, серьёзно меняющие жизнь, поскольку всё лучшее, к чему он стремится, должно быть достигнуто без помощи волшебства, но маленькие сказочные представления, устраиваемые Даниловым, вносят в произведение атмосферу праздника или детской игры. Не случайно, демоническая специализация Данилова – создание праздника. Не случайна и фигура периодически упоминаемого, но никак в развитии действия не участвующего, профессора Деревенькина, критикующего теории существования внеземных цивилизаций. Фигура профессора Деревенькина воплощает рациональное начало, изгоняющее чудо из жизни людей, что объясняет иронически утрированную враждебность не только Данилова, но и детей, выразителей авторской оценки в романе.

Для сказочной фантастики «Альтиста Данилова» чрезвычайно характерен эпизод, в котором Коля-водопроводчик пускает изо рта паровозный дым:

«– А не тяготит вас дым? – осторожно спросил Данилов. – Вы к врачам не обращались? Вдруг бы они и вылечили...»

– Зачем мне врачи? От чего мне лечиться? Мне дым не мешает. Я когда дышу и говорю, он не идет. Могу петь. – Тут Коля остановился и запел: "Стою на полустаночке в цветастом полушалочке, а мимо пролетают поезда", и верно, дыма из него не вышло. – И ем я хорошо. Иногда только мясо пахнет костром. Вроде шашлыка. Это когда я из глубины дыхну, то дым. А людям нравится. Просят. Как-то я три раза подряд дыхнул, дали воблу.

– Но, может, вы хотите от него отделаться? Не мучит он вас?

– Да ты что! Коля поглядел на Данилова с укором. – У меня жизнь интересная» (228-229).

Данный эпизод является выразительным примером использования сказочной фантастики в романе «Альтист Данилов». Сказочность сочетается здесь с театральностью и самоиронией. Фантастика такого рода пронизывает всё произведение. Возникая в разных эпизодах на протяжении всего романа, сказочная фантастика определяет эмоциональный фон произведения, внося в него атмосферу праздника и ожидания чуда.

2.4. Условные и жизнеподобные формы раскрытия проблемы становления личности в романе В.В. Орлова «Альтист Данилов»

В романе «Альтист Данилов» взаимодействие «мистического» и «реального» планов изображения раскрывает комические или драматические стороны действительности и определяет двойственность романного освещения личностного начала.

В «мистическом» измерении разворачивается авантюрная сюжетная линия: повестка, воспоминания о лицейском детстве, плутовские истории, связанные с одурачиванием Канцелярий, дуэль с Кармадоном, и, наконец, суд, разрешившийся удачным для Данилова стечением обстоятельств.

Однако основное внимание в романе сосредоточено не на перипетиях демонической «карьеры» Данилова, а на изменениях, происходящих в душе героя. Сюжет становления личности организует весь роман. Несмотря на богатые изобразительные возможности художественной условности, проблема личности – центральная проблема произведения – не может быть раскрыта без изображения событий частной жизни в традиционном для современного романа прозаическом контексте. Поэтому из сорока семи глав романа тридцать семь посвящены «земной» жизни Данилова.

И в «человеческом», и в «демоническом» измерениях Данилов маскирует своё подлинное «я». Однако благодаря постоянной игре, противопоставляющей «маски» героя и его сущность, постепенно проступают контуры идентичности. В пёстрой картине современной жизни, воссозданной в романе, центральное место занимают те сферы приложения человеческих сил и способностей, в которых индивидуальность проявляется наиболее полно и свободно, – сферы творчества и любви.

В романе, рассказывающем о жизни альтиста, музыкальность является неотъемлемым свойством художественного мира. Автор находит различные формы словесного выражения музыкальности: упоминания известных произведений и композиторов, беседы героев об искусстве, изображение огромной работы, необходимой для подготовки музыкального выступления, выразительные описания исполнения и восприятия музыкальных произведений:

«Снова альт Данилова, как и Данилов, находился в борьбе, в любви, в сладком разрыве, в мучительном согласии со звуками оркестра. Он и сам был как оркестр и не желал смириться с металлической поступью труб и ударных, наступавших на него то в марше, то в каком-то визгливом зверином танце, и,

заглушенный, исковерканный было ими, возникал вновь и жил, звучал, как жил и звучал прежде. А потом, оказавшись вдруг в нечаянных вихрях скерцо, бросался за сверкающим полётом скрипок, исчезал в их звуках, словно бы купаясь в них, озорником выскакивал вперед, сам манил скрипки куда-то, и тут всё стихало, и только альт Данилова, только сам Данилов утончившимся и потеплевшим звуком то ли печалился, то ли радовался в долгожданном покое и сосредоточенности. Но то были короткие мгновения. И снова толпа. Земля, вселенная захватывали Данилова, и ему было хорошо и горько и хотелось плакать. И при всем при этом всегда валторна и кларнет – прошлое и второе Я – существовали рядом с альтом Данилова, валторна порой грустила, вздрагивала как-то или что-то предсказывала, а порой звучала светло, будто исчезнувшая свежесть юных лет, кларнет был нервен, вцеплялся в мелодию альты, рвал её, грозил и мучился, и скрипом тяжелой чёрной двери, впускающей страшного гостя, кларнета опекал контрабас» (257).

Не будучи специалистами, мы вряд ли сможем по достоинству оценить степень раскрытия музыкальной проблематики. Однако вряд ли это является принципиальным. На наш взгляд, введение музыкальной темы – это не только определённый жизненный материал, осваиваемый художником, но и ещё и условный (в широком смысле слова) художественный приём. Профессиональный рост музыканта-исполнителя выступает здесь метафорой становления личности. Многие «вечные» вопросы ставятся в рамках кажущихся специфически-профессиональными дискуссий.

О том, что проблемы музыкальной жизни выходят за рамки узкопрофессиональных, свидетельствуют события шестой главы, где рассказывается о самоубийстве музыканта Миши Коренева. В воспоминаниях Данилова Коренев предстаёт ищущим человеком, не удовлетворяющимся благополучным существованием обывателя: *«Хватит, хватит, хватит! – говорил Миша. – Хватит мне всего! И денег, и женщин, и развлечений, и комфорта! Это всё шелуха, целлофан. Это всё средства существования! А само существование – где! Где*

оно? Рано или поздно, но все мы оказываемся наедине с жизненной сутью – и что мы тогда? Ничто!» (60). Для Михаила Коренева, как и для Владимира Данилова, музыка – это возможность обрести и выразить свою «жизненную суть».

Если Коренев безуспешно пытался достичь уровня великих музыкантов прошлого, то Земской, достигший определённых профессиональных высот, говорит об исчерпанности традиционного искусства. Земской претендует на создание нового направления, расширяющего границы искусства и изобретает «тишизм» – авангардное направление, основанное на феномене «внутренней музыки». На практике эксперимент Земского разделяет исполнителя и слушателя стеной тишины, исключает саму возможность взаимопонимания, сотворчества.

Данилов, как и Земской, обладает «внутренним слухом», умеет «думать музыкой», но при этом не отказывается от рутинной работы музыканта, сопряжённой с сомнениями, страхами, изматывающими репетициями, минутами слабости. Исполнение музыки становится для героя поступком, действенным способом рассказать миру о своей человеческой индивидуальности: *«...Он имел потребность выразить перед людьми самого себя. Он хотел им говорить о своём отношении к миру и жизни. Слова не стали бы ему помощниками. Смычок и альт – другое дело»* (416).

Музыкальность героя проявляется не только в творчестве, но и в его способности видеть и ценить красоту мироздания. Данилов слышит музыку «небесных сфер» и музыку стремительно меняющегося современного мира.

Многообразие музыки, упоминаемой на страницах романа, является одной из форм выражения многообразия жизни, которое умеет ценить главный герой: *«Играл Данилов и дома и в театре. Играл в яме с упоением даже музыку опер и балетов, какую прежде считал для себя чужой. Теперь у него было желание войти внутрь этой музыки без чувства превосходства над ней и её композитором, понять намерения и логику композитора и обрести в музыке,*

пусть так и оставшейся ему чужой, свободу мастера, которому подвластна любая музыка» (415).

Тема искусства занимает в романе важное место. Образ звучащей музыки, соотношение голосов солиста и оркестра, раскрытые в произведении, напоминают сложные, диалогичные отношения личности с огромным миром, воссоздаваемые в романе:

«Сегодня же музыка Переслегина удивила Данилова. Она была мощная, нервная, широкая, порой трагическая, порой нежная, порой ехидная и ломкая, порой яростная. Альт в ней жил человеком, личностью, возможно – Переслегиным, или нет, им, Даниловым, с его прошлым и его вторым "я" – валторной и кларнетом, оркестр же был – толпой, жизнью, веком. Землей, вселенной, в них и существовал альт. То есть должен был бы существовать. Утром Данилов был на сцене, но будто бы сидел в своей комнате и там музицировал сам для себя, а жизнь и век шумели за стенами дома в Останкине. Только услышав оркестр, Данилов понял, как велик мир, переданный звуками симфонии, и как важен в этом мире голос альта. Симфония была не о мелкой личности, нет. Личность эта как будто бы соответствовала веку и вселенной» (234).

Исполнение симфонии Переслегина является кульминацией произведения. Этому моменту предшествует трудный путь: годы учёбы, постоянная работа, волнения, связанные с приобретением и утратой альта Альбани, напряжённые репетиции, сомнения, споры, минуты слабости. Это момент, когда герою удаётся сказать своё слово в музыке, когда на наших глазах он из рядового оркестранта превращается в большого музыканта с индивидуальной творческой манерой. В музыке Данилов стремится выразить всё многообразие личного опыта: *«Ему показалось, что жизнь альта в этой симфонии – отражение его, Данилова, жизни. И изгибы чувств альта – это изгибы его чувств. Будто себя он ощутил в нервном движении альта по страницам партитуры, свои мучения и свои надежды, свою любовь и свои долги. В четвертой части он обнару-*

жил даже летучее место, где альт, или он, Данилов, останавливается возле химчистки с намерением получить брюки, но сейчас же набежавшая волна жизни подхватывает его и несёт дальше, оставив брюки висеть. Лишь изредка альту, как и ему, Данилову, выпадали мгновения для раздумий или просто для тихих чувств, но мгновения эти были недолгие, они тут же срывались в бурю или в суету» (139-140).

Фантастичность художественного мира создаёт особые условия, в которых суверенность личности от влияний внешней среды становится наглядной. Перед демоническим судом над героем производят своеобразный психологический эксперимент, помещая его в Колодец Ожидания, в котором абсолютную пустоту сменяет хаотичный поток фантастических и устрашающих образов. Чтобы сохранить себя, свою индивидуальность, герой переводит свои ощущения в музыкальные образы. Музыка становится организующим началом, формой преодоления страха и душевного распада.

Музыкальность героя проявляется и как способность улавливать гармонию в каждой частице бытия, и как метафора душевной чуткости. В полной мере этот дар Данилова проявляется в отношениях с любимой женщиной. Встреча с Наташей даёт герою новое, неведомое ранее видение красоты человека: *«вот вошла она – и стало и легко, и торжественно, и грустно» (44)*. Для Данилова не существует противоречия между любовью и его служением искусству. Не случайно, Земский пугает Данилова судьбой скрипача Шитова, не ставшего большим художником лишь из-за того, что тот *«дрожал о ближних» (212)*. Данилов тоже готов ради дорогого друга, бросив альт, бежать с авоськой в магазин или в аптеку за горчичниками и кислородной подушкой (238). Он не противопоставляет искусство и жизнь. Душевная чуткость Данилова в равной мере проявляется и в его отношениях с людьми и в музыкальном творчестве. Творческая позиция Данилова отражает авторскую концепцию взаимоотношений художника и действительности. Особую роль в выражении авторской концепции играет завершающее череду условных образов фантастическое наказание,

которое герой получает на демоническом судебном процессе. Приговор, сформулированный на гротескном языке Девяти Слоёв, как «Люстра» и «Чуткость к колебаниям», в «человеческом измерении» оборачивается пониманием неизбежности смерти и обострившейся способностью ощущать чужую боль. С этим опытом герой романа начинает новый этап своей жизни, намеченный в заключительных главах. Для него наступает период творческой и духовной зрелости.

Последние строки произведения, в которых загадочным образом вновь обнаруживается альт Альбани, оставляют ощущение открытого финала. Разумеется, образ становящейся действительности определяет не столько обрыв второстепенной авантюрной линии, сколько незавершенность судьбы главного героя, оставляемого нами на подъеме творческих сил.

Таким образом, кажущаяся хаотичной череда земных и демонических приключений, выстраивается в стройную систему, если рассматривать её как этапы становления личности главного героя.

В романе «Альтист Данилов» переплетение условности и жизнеподобия, игры, мечты и иронии создаёт сложную, лишённую однозначных оценок картину мира. Роман «Альтист Данилов», при всей своей фантастической составляющей, в первую очередь является романом о нравственных и творческих поисках человека. При этом образный строй романа не распадается, напротив, автору удаётся создать цельный художественно верный характер главного героя.

Итак, резюмируем. В художественном мире романа «Альтист Данилов» условность и жизнеподобие, обыденное и необычное тесно переплетаются. Наиболее полно поэтика художественной условности реализована в главах, описывающих мир сверхъестественных существ, однако и в «человеческом измерении» можно обнаружить отдельные черты поэтики необычайного. Вместе с тем, в образах «демонического» мира легко обнаружить характерные приметы эпохи.

Мы установили, что образ «человеческого измерения» жизнеподобен, однако, элементы необычного присутствуют в речи и в поведении героев. «Не-

фантастическая фантастика» в останкинских главах выполняет двойные функции. С одной стороны, она создаёт сатирический образ «будохлопов» – представителей современного мещанства. Вместе с тем, игровое начало представляет остранимый мир «будохлопов» как иллюзию, видимость жизни. С другой стороны, странности, чудачества, мистификации создают в романе карнавальную атмосферу. Ощущение праздничности художественного мира усиливают образы музыки, присутствующие на протяжении всего произведения.

В образе фантастического мира Девяти Слоёв также сочетаются элементы обыденного и необычного. С одной стороны, в описаниях устройства Канцелярий, специфической лексике отчетов и распоряжений легко обнаруживается гротескное изображение бюрократической системы. Средствами абстрагирующей художественной условности в романе удаётся поставить вопрос о взаимоотношении человека и власти, описать существовавшие в эпоху застоя формы скрытого противостояния государственной системе. С другой стороны, некоторые принципы построения мира Девяти Слоёв, опираются на культурный контекст, поэтому важное место в построении условного художественного мира занимает интертекстуальная игра. На уровне стиля интертекстуальная игра выступает одним из средств создания комического эффекта, создаваемого за счет прозаического переложения поэтических цитат, осовременивания первоисточника, его сопоставления с бытовым контекстом. Но вместе с тем, интертекстуальная игра выступает формой диалога с традицией, определяющей авторскую концепцию личности. Полемизируя, главным образом, с традицией романтизма, автор ставит в центр произведения героя, умеющего удивляться мелочам и ценить светлые стороны действительности.

Кроме того, гротескные образы в сочетании с акцентированной с помощью системы интертекста конвенциональностью, придают миру Девяти Слоёв карнавальность и театрализованность. Так, судебный процесс Данилова сопровождается театральными эффектами: огненными буквами, неожиданным пре-

ображением порученца Валентина Сергеевича в могущественного начальника Канцелярии, световыми вспышками и т.п.

Характеристика функций художественной условности в романе «Альтист Данилов» была бы неполной без анализа сверхъестественных возможностей героя как важного элемента художественной системы. Поэтика «особых возможностей», общая для сказки и научной фантастики, создаёт особое настроение ожидания чуда, реализации мечты. Элементы «сказочной фантастики» наряду с иронией и акцентированной конвенциональностью создают праздничную, карнавальную атмосферу романа.

Мы видим, что в романе «Альтист Данилов» используются разные типы и формы художественной условности. Однако, несмотря на все различия, художественная условность в романе выполняет две основные функции: сатирическое изображение действительности и создание карнавальной атмосферы. Эта особенность поэтики вызвала некоторое недоумение критиков, указывающих на недостаточную остроту сатирического обличения. Проведенный нами анализ показывает, что подобная двойственность поэтики не случайна. В романе актуализируется карнавальное мироощущение, которое генетически родственно сатирическому гротеску, но вместе с тем характеризуется преобладанием праздничного, жизнеутверждающего смехового начала. Поэтому, несмотря на сатирическое изображение актуальных проблем современности, в романе доминирует позитивное мироощущение, юмористический пафос, существенными характеристиками которого являются карнавальность и сказочность. В «человеческом» измерении романа позитивное мироощущение раскрывается через образы любви, дружбы, творчества, через любование бытовыми мелочами вплоть до кулинарных подробностей.

Выстраиваемый средствами условности и жизнеподобия карнавальный художественный мир является фоном, на котором в «сверхъестественном» мире разворачивается история превращения демона в человека, а в «человеческом измерении» представлены важнейшие этапы становления личности. Роман

В. Орлова «Альтист Данилов» – это роман об обычном московском музыканте, творческие достижения которого – скорее плод многолетних усилий и преданности своему делу (он начинает сольную карьеру в тридцать пять), чем выдающегося таланта. В. Орлов именно внешней непримечательностью героя объясняет своё обращение к поэтике необычайного: «Многие личности в быту, в повседневных служебных и житейских обстоятельствах вовсе не реализуются, проявляют лишь частицы своих возможностей и особенностей. И возникает желание поставить в повести или романе знакомого тебе человека, не вырывая при этом его из быта совсем, в некие необыкновенные обстоятельства, в которых бы его личность «просветилась», чтобы сказать людям о чем-то существенном. Я тут про себя. Так было со мной. В повести «Что-то зазвенело». Потом — в «Альтисте Данилове»...»¹⁶⁹.

В целом, условность в романе «Альтист Данилов» носит игровой характер. Если в романе А. Кима совокупность приёмов художественной условности выстраиваются в целостную космографическую модель, то в «Альтисте Данилове» вторичная художественная условность не разрушает романную модель мира, в центре которой находится судьба «частного» человека. Фантастический план изображаемого мира и вся совокупность условных приёмов, при всей их красочности, отступают на второй план перед изображением земной жизни. И сравнительно незначительный объём, занимаемый «демоническими» главами, и повышенное внимание к повседневным деталям, и принципы изображения героев, и общая концепция указывают на доминирование романного начала. Парадоксальным образом, разрабатывая традиционную мистическую модель, предполагающую соседство мира людей с миром сверхъестественного, автор «Альтиста Данилова» выстраивает не миф, не иносказательную картину, а модель мира, характерную для романного мышления. В романе «Альтист Данилов» вторжение мира сверхъестественного не приводит к появлению исчерпывающих объяснений происходящего или к открытию универсальных закономерностей.

¹⁶⁹ Бондаренко В.Г. Московская школа или эпоха безвременья. М. 1990. С. 66.

«Сверхъестественное измерение» является частью незавершённой, становящейся реальности романа современного типа. Оно выступает такой же формой художественного освоения повседневной жизни, как и измерение «человеческое». В романе «Альтист Данилов» художественная условность помогает привлечь внимание к сфере ценностей, чувств и поступков «частного» человека.

Заключение

Анализ функций вторичной художественной условности в романе 1970-х – 1980-х годов показал, что традиционная жанровая форма реалистического романа обогащается условными художественными средствами.

Наиболее заметными тенденциями, характеризующими трансформации романного жанра в 1970-е – 1980-е годы **являются:**

Ассимилирование романом поэтики необычайного, традиционно связанной с романтическими и модернистскими стратегиями. Романистами активно используется миромоделирующий потенциал мифа, особая экспрессия фантастики или гротеска, многомерность символических образов. Символ, гротеск, метафора, сказочная фантастика, мифологизация включаются в структуру романа на разных уровнях художественного целого. При этом «проза жизни» остается важной характеристикой романа, не растворяющейся в потоке фантастических образов. Включение условных элементов в прозаическую структуру позволяет выстраивать многослойную модель мира, в которой первый слой – это детально проработанный жизнеподобный фон повествования, дополненный условным планом.

Вторичная художественная условность обогащает спектр эстетических средств раскрытия «всеобщей связи явлений». Рассмотренные нами произведения обладают определенной логикой интеграции жизнеподобного и условного планов изображения и условных элементов разных типов в единую художественную систему. Таким объединяющим началом становятся определенные конструктивные принципы (принцип метаморфозы в романе «Белка», обыгрывание демонологической образности в романе «Альтист Данилов»), анализу которых уделялось основное внимание при анализе каждого из романов.

Романы А. Кима и В. Орлова объединяет общность проблематики: идейно-тематическим центром романов является проблема нравственного и творческо-

го становления человека. Доминирующие в романах формы художественной условности задают направления художественных исследований: если в романе А. Кима создается мифологически-универсальная модель мира, в которую вписана авторская концепция человека, перспектив и границ человечности, то роман В. Орлова целиком сосредоточен на проблеме становления творческой личности.

А. Ким и В. Орлов обращаются к поэтике необычайного и в 1980-е – 1990-е годы. Но если в фантастических произведениях В. Орлова (романы «Аптекарь», «Шеврикука или Любовь к привидению») эта модель носит игровой характер, то в произведениях А. Кима (здесь можно говорить не только о романе «Белка», но и о произведениях, написанных в 1980–1990-е годы) актуализируются мифологические корни условности. На страницах его произведений в жизнь наших современников вторгаются демоны («Онлирия», 1993), духи («Близнец», 1999), библейские персонажи («Остров Ионы», 2000). При этом «проза жизни» не исчезает в потоке условных образов. В детально воссозданном обыденном мире проявляется иная реальность. Фантастика обретает онтологические масштабы, свидетельствуя о том, что в творчестве Кима складывается художественная система, соединяющая мифопоэтическое видение мира и реалистическую точность современной прозы.

В отечественной литературе 1970-х – 1980-х поэтика необычайного, апеллирующая к глубинным мифо-синкретическим структурам мышления, становится эффективной формой обогащения конкретно-исторических образов универсальными смыслами и аналогиями. Так, в литературе 1970-х семантическая ёмкость оппозиции «Человек-Зверь», скрепляющая структуру романа А. Кима «Белка», используется достаточно часто. Метаморфоза выражает текучесть, незавершенность реальности, проблематизирует взаимоотношения человека с миром природы (так происходит в произведениях «Анико из рода Ного» (1976), «Илир» (1979) А. Неркаги, «Владения» (1975) Тимура Пулатова), исследует феномен человека («Когда киты уходят» (1973) Ю. Рытхэу, «Черепаша Тарази»

(1985) Тимура Пулатова) и становится формой психологического анализа («Тайна Сорни-най» (1976) Ю. Н. Шесталова).

Введение мифологических мотивов или персонажей в ткань реалистического повествования чаще всего характерно для авторов, тяготеющих к осмыслению проблем современного мира сквозь призму культурной традиции: Ф.Абрамова, В.Белова, В.Астафьева, В. Распутина, Ч. Айтматова. Мифологическое видение мира вплетается в прозаическое повествование через вставные жанры (житие Евдокии великомученицы в романе Ф. Абрамова «Братья и сёстры», лебяженские сказки в «Комиссии» С. Залыгина, «И дольше века длится день», «Белый пароход» Ч. Айтматова), воспроизводящие те пласты национального сознания, где ещё живы элементы мифологического мирозерцания. Условные образы зачастую становятся символами утраченных ценностей традиционной культуры. Так, в повести В. Распутина «Прощание с Матёрой» появляется Хозяин острова – таинственный домовый, прощающийся с островом и погибающий вместе с ним.

Роман 1970-х – 1980-х ищет связи между поведением, социальной жизнью человека и общими закономерностями бытия. Художественная условность становится формой, выявляющей эти связи, воплощающей в тексте авторскую концепцию мира и человека. Нередко носителями авторской концепции становятся герои, духовная эволюция которых составляет стержень романного действия. Условные формы, раскрывающие «всеобщую связь явлений», становятся способом этической проверки проступков современного человека.

Если в 1970-е – 1980-е годы актуальность художественной условности объяснялась тем, что она выступала как экспериментальная форма, альтернативная социалистическому реализму, то в 1990-е и 2000-е годы «серьёзная» литература относится к открытому нарушению правдоподобия более осторожно. Отношение к условности в современной литературе неоднозначно. С одной стороны, ощущается переизбыток условных форм, о чем свидетельствует возвращение реализма, растущая популярность литературы нон-фикшн. Но вместе с тем,

условность становится одной из самых востребованных художественных форм. Неизменной популярностью пользуются жанры научной фантастики, фэнтези, готическая эстетика. Условные формы широко используются в кинематографе, литературе, игровой культуре, рекламе. При всей сознаваемой условности фантастические образы остаются основными выразителями коллективного бессознательного, на их основе выстраиваются основные сюжеты современной мифологии, они являются наиболее популярными формами художественной игры.

Поэтика необычайного не уходит и из «большой литературы». Включение элементов необычайного в жизнеподобный художественный мир можно обнаружить в романах О. Славниковой «2017», «Кащей и Ягда, или Небесные яблоки» Марины Вишневецкой, «Укус Ангела» Павла Крусанова, в произведениях Виктора Пелевина, Алексея Иванова, Дмитрия Быкова, Дмитрия Липскерова.

Таким образом, использование вторичной художественной условности в рассмотренных нами романах («Белка» А. Кима и «Альтист Данилов» В. Орлова) оказывается частью важной тенденции литературного процесса 1970-х – 1980-х годов. Можно говорить о том, что интерес к поэтике необычайного в настоящее время закономерен. Неоднородность современного литературного процесса свидетельствует о том, что поэтика необычайного входит в художественную структуру современного романа наряду с реалистической и натуралистической поэтикой, дополняя и обогащая спектр эстетических средств раскрытия «всеобщей связи явлений».

Литература

Общая литература:

1. Аристотель. Этика. Политика. Риторика. Поэтика. Категории [Текст] / Аристотель. – Минск : Литература, 1998. – 1392 с.
2. Асмус, В. Ф. В защиту вымысла [Текст] / В. Ф. Асмус // Вопросы теории и истории эстетики : сб. ст. – М., 1968. – С. 11-36.
3. Барковская, Н. В. Поэтика символистского романа [Текст] / Н. В. Барковская ; Урал. гос. пед. ун-т. – Екатеринбург : [б. и.], 1996. – 286 с.
4. Барт, Р. Миф сегодня [Текст] / Р. Барт // Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика / Р. Барт ; сост., общ. ред. Г. К. Касикова. - М., 1994. – С. 72-130.
5. Барт, Р. Мифологии [Текст] : пер. с фр. / Р. Барт ; сост., общ. ред. Г. К. Касикова. – М. : Изд-во им. Сабашиных, 1996. – 314 с.
6. Бахтин, М. М. Автор и герой в эстетической деятельности [Текст] / М. М. Бахтин // Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества / М. М. Бахтин. – М., 1986. – С. 9-191.
7. Бахтин, М. М. Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве [Текст] / М. М. Бахтин // Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики : исслед. разных лет / М. М. Бахтин. – М., 1975. – С. 6-71.
8. Бахтин, М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная смеховая культура средневековья и Ренессанса [Текст] / М. М. Бахтин. – М. : Худож. лит, 1990. – 543 с.
9. Бахтин, М. М. Формы времени и хронотопа в романе [Текст] / М. М. Бахтин // Бахтин М. М. Эпос и роман / М. М. Бахтин. – СПб., 2000. - С. 9–193.
10. Бахтин, М. М. Эпос и роман [Текст] / М. М. Бахтин // Бахтин М. М. Эпос и роман / М. М. Бахтин. - СПб., 2000. - С. 194–232.

11. Бахтина, В. А. Эстетическая функция сказочной фантастики [Текст] / В. А. Бахтина ; Саратов. гос. ун-т. – Саратов : Изд-во Саратов. ун-та, 1972. - 52 с.
12. Белая, Г. А. Философско-эстетические проблемы современной литературы [Текст] / Г. А. Белая. – М. : Знание, 1982. - 40 с.
13. Белая, Г. А. Художественный мир современной прозы [Текст] / Г. А. Белая. – М. : Наука. – 1983. – 192 с.
14. Белинский, В. Г. О русской повести и повестях г. Гоголя [Текст] / В. Г. Белинский // Белинский о Гоголе : ст., рец., письма / под ред. С. Машинского. – М., 1949. – С. 32-89.
15. Белорусец, А. З. Формы условности в современной художественной литературе (на материале советской и зарубежной мифологической прозы 60 – 80-х гг. XX века) [Текст] : автореф. дис. ... канд. филол. наук / А. З. Белорусец. – М., 1989. – 21 с.
16. Бочаров, А. Г. Бесконечность поиска [Текст] : худож. поиски соврем. совет. прозы / А. Г. Бочаров. - М. : Совет. писатель, 1982. - 424 с.
17. Бражников, И. Л. Мифопоэтический аспект литературного произведения [Текст] : автореф. дис. ... канд. филол. наук / И. Л. Бражников. – РАН. Ин-т мировой литературы им. А.М.Горького. - М., 1997. - 22 с.
18. В. Н. Калюжный. От мифологического пространства Кассирера к пространствам современной культурологии. [Электронный ресурс] / В. Калюжный // Paragigma. Журнал сравнительной философии - № 2. – 29 января 2004 г. – Режим доступа к журн.: <http://paradigma.narod.ru/02/contents2.html>
19. Выготский, Л. С. Психология искусства. [Текст] / Л.С. Выготский ; – Педагогика, 1987. - 344 с.
20. Гегель, Г. В. Ф. Эстетика [Текст] : в 4 т. / Г. В. Ф. Гегель ; [под ред. и с предисл. М. Лифшица]. – М. : Искусство, 1968. – 1973.
21. Голосовкер, Я. Э. Логика мифа [Текст] / Я. Э. Голосовкер. - М. : Наука, 1987. - 217 с.

22. Гротеск в литературе [Текст] : материалы конф. к 75-летию проф. Ю. В. Манна. – М. : [б. и.] ; Тверь : [б. и.], 2004. - 154 с.
23. Гуревич, Г. И. Беседы о научной фантастике [Текст] : кн. для учащихся / Г. И. Гуревич. - 2-е изд., доп. и испр. - М. : Просвещение, 1991. - 158 с.
24. Гуревич, Г. И. Карта страны фантазии [Текст] / Г. И. Гуревич. - М. : Искусство, 1967. - 176 с.
25. Дмитриев, В. А. Реализм и художественная условность [Текст] / В. А. Дмитриев. - М. : Совет. писатель, 1974. - 280 с.
26. Днепров, В. Д. Проблемы реализма [Текст] : монография / В. Д. Днепров ; Л. : Советский писатель. Ленинградское отделение, 1960. – 352 с.
27. Доценко, Е. Г. С. Беккет и проблема условности в английской драме [Текст] : монография / Е. Г. Доценко ; Урал. гос. пед. ун-т. – Екатеринбург : [б. и.], 2005. – 391 с.
28. Джингра, К. Пути развития научно-фантастического жанра в советской литературе [Текст] : автореф. дис. ... канд. филологич. наук. / Джингра К. – Л. : [б. и.], 1968.
29. Жирмундский, В. М. Теория литературы. Поэтика. стилистика [Текст] : избр. труды / В.М. Жирмундский – Л. : Наука. Ленинградское отделение, 1977. – 407 с.
30. Жирмунский, В. М. У истоков европейского романтизма [Текст] / В. М. Жирмунский, Н. А.Сигал // Уолпол.. Казот. Бекфорд. Фантастические повести. – Серия "Литературные памятники" – Издание подготовили В.М.Жирмунский и Н.А.Сигал. – Л., "Наука", 1967
31. Залыгин, С. Литературные заботы. О времени и о себе [Текст] / С. Залыгин. – М. : Современник, 1972. – 302 с.
32. Затонский, Д. В. Франц Кафка и проблемы модернизма [Текст] : учеб. пособие для институтов и факультетов иностр. яз. / В. Д. Затонский ; изд-е 2-е, – М. : Высшая школа; 1972. – 136 с.

33. Затонский, Д. В. Художественные ориентиры XX века [Текст] : монография / В. Д. Затонский ; – М.: Советский писатель, 1988. – 416 с.
34. Ильев, С. П. Русский символистский роман. Аспекты поэтики [Текст] / С. П. Ильев. – Киев. : Лыбидь, 1991. – 172 с.
35. Ингарден, Р. Исследования по эстетике [Текст] / Р. Ингарден. - М. : Иноиздат, 1962. – 572 с.
36. Кабаков, Р. И. «Повелитель колец» Дж. Р. Р. Толкина и проблема современного литературного мифотворчества [Текст] : автореф. дис. ... канд. филол. наук. / Р. И. Кабаков. – Л. : [б. и.], 1989.
37. Кагалицкий, Ю. И. Что такое фантастика? [Текст] / Ю. И. Кагалицкий. - М. : Худож. лит., 1973. – 352 с.
38. Качмазова, Н. Г. Современная русскоязычная проза народов Севера [Текст] : автореф. дис. ... канд. филол. наук / Н.Г. Качмазова. – Екатеринбург. : [б. и.], 1995. – 26 с.
39. Качмазова, Н. Г. Сюжет – метаморфоза в повести А. Неркаги “Илир” [Текст] / Н. Г. Качмазова // Русская литература XX века: направления и течения / Урал. гос. пед. ун-т ; отв. ред. Н. Г. Барковская. – Екатеринбург, 1996. – Вып. 3. – С. 67-82.
40. Ковтун, Е. Поэтика необычайного: Художественные миры фантастики, волшебной сказки, утопии, притчи и мифа [Текст] : (на материале европ. лит. первой половины XX в.) / Е. Ковтун. - М. : Изд-во МГУ, 1999. – 308 с.
41. Кожинов, В. В. Происхождение романа [Текст] / В. В. Кожинов. - М. : Совет. писатель, 1963. - 440 с.
42. Кожинов, В. В. Статьи о современной литературе [Текст] / В.В. Кожинов ; М.: Современник, 1982. – 303 с.
43. Кожинов, В. В. Статьи о современной литературе [Текст] / В.В. Кожинов ; М.: Сов. Россия, 1990. – 544 с.
44. Косиков, Г. К. К теории романа (роман средневековый и роман Нового времени) [Текст] / Г.К. Косиков // Проблемы жанра в литературе средневе-

ковья / Литература Средних веков, Ренессанса и Барокко, вып. I, М.: Наследие, 1994. – с. 45-87.

45. Кошелев, С. Л. Философская фантастика в современной английской литературе. Романы Дж.Р.Р. Толкина, У. Голдинга и К. Уилсона 50-60 гг. [Текст] : автореф. дис. ... канд. филол. наук / С.Л. Кошелев. – МГПИ им. В. И. Ленина. - М. : [б. и.], 1983. - 16 с.

46. Кривцун, О. А. Эстетика [Текст] : учеб. для вузов / О. А. Кривцун. - М. : Аспект Пресс, 2000. - 434 с.

47. Крохина, Н. П. Мифопоэтические аспекты литературы XIX-XX веков [Текст] / Н.П. Крохина. // Начало: Сб. работ молодых ученых. - М., 1990. - С. 171-188.

48. Кубасов, А. В. Проблема романизации рассказов А. П. Чехова [Текст] : автореф. дис. ... канд. филол. наук / А.В. Кубасов. – Свердловск : [б. и.], 1988. – 18 с.

49. Кутейщикова, В. Н. Новый латиноамериканский роман: 50-60-е годы [Текст] : литературно-критические очерки / В. Кутейщикова, Л. Опсоват. – М.: Советский писатель, 1976. – 368 с.

50. Леви-Брюль, Л. Первобытное мышление [Текст] : пер. с фр. / Л. Леви-Брюль ; под ред. В. К. Никольского, А. В. Киссина. – М. : Атеист, 1930. – 339 с.

51. Леви-Брюль, Л. Сверхъестественное в первобытном мышлении [Текст] : пер. с фр. / Л. Леви-Брюль. - М. : Педагогика-Пресс, 1994. - 608 с.

52. Леви-Стросс, К. Структурная антропология [Текст] / К. Леви-Стросс. - М. : Наука, 1985. - 535 с.

53. Лейдерман, (Липовецкий), М. Н. Русский постмодернизм: поэтика прозы [Текст] : дис. ... д-ра филол. наук / М.Н. Лейдерман (Липовецкий) – Урал. гос. пед. ун-т. – Екатеринбург : [б. и.], 1996. – 460 с.

54. Лейдерман, Н. Л. Движение времени и законы жанра: жанровые закономерности развития советской прозы в 1960-е – 1970-е годы [Текст] : / Н. Л. Лейдерман ; Свердловск : Средне-Уральское кн. изд.-во, 1982. – 254 с.

55. Лейдерман, Н. Л. Неявный диалог. «Русский лес» Л. Леонова и «Доктор Живаго» Б. Пастернака [Текст] / Н. Л. Лейдерман ; Урал. гос. пед. ун-т. – Екатеринбург, 1999. – 70 с.

56. Лейдерман, Н. Л. Постреализм [Текст] : теорет. очерк / Н. Л. Лейдерман ; Урал. гос. пед. ун-т. – Екатеринбург : Словесник, 2005. – 244 с.

57. Лейдерман, Н. Л. Современная русская литература [Текст] : учеб. пособие для студентов вузов : в 3 кн. / Н. Л. Лейдерман, М. Н. Липовецкий. - М. : Эдиториал УРСС, 2001. - Кн. 1 : Литература "Оттепели" (1953-1968). - 288 с.

58. Лейдерман, Н. Л. Современная русская литература [Текст] учеб. пособие для студентов вузов : в 3 кн. / Н. Л. Лейдерман, М. Н. Липовецкий. - М. : Эдиториал УРСС, 2001. - Кн. 2 : Семидесятые годы (1968-1986). - 288 с.

59. Лейдерман, Н. Л. Современная русская литература [Текст] : учеб. пособие для студентов вузов : в 3 кн. / Н. Л. Лейдерман, М. Н. Липовецкий. - М. : Эдиториал УРСС, 2001. - Кн. 3 : В конце века (1986-1990-е годы). - 160 с.

60. Лейдерман, Н. Л., Русская литература XX века: закономерности исторического развития. Кн. 1. Новые художественные стратегии [Текст] / Л.Н, Анпилова, Н.В. Барковская, И.Е. Васильев и др. ; отв. ред. Н.Л. Лейдерман – Екатеринбург : УрО РАН., 2005. – 466 с.

61. Лейтес, Н. С. Немецкий роман 1918-1945 : эволюция жанра [Текст] : учебное пособие по спецкурсу / Н. С. Лейтес ; Пермь, 1975. – 324 с.

62. Липовецкий, М. Н. Русский постмодернизм (очерки исторической поэтики) [Текст] : монография / М. Н. Липовецкий ; Урал. гос. пед. ун-т. - Екатеринбург : [б. и.], 1997. - 317 с.

63. Лихачев, Д. С. Поэтика древнерусской литературы [Текст] / Д. С. Лихачев. - Л. : Наука, 1967. - 372 с

64. Лихачев, Д. С. Принцип историзма в изучении литературы [Текст] / Д. С. Лихачев // Взаимодействие наук при изучении литературы : сб. ст. - Л., 1981. - С. 89–101.

65. Лихачев, Д. С. Смех как "мировоззрение" [Текст] / Д. С. Лихачев // Лихачев Д. С. Смеховой мир Древней Руси / Д. С. Лихачев, А. М. Панченко. - Л., 1976. - С. 7–90.

66. Лосев, А. Ф. Античная мифология в её историческом развитии [Текст] : нелитератур. текст / А. Ф. Лосев. - М. : Учпедгиз, 1957. – 620 с.

67. Лосев, А. Ф. Диалектика мифа [Текст] / А. Ф. Лосев ; сост., общ. ред. А. А. Тархо-Годи. - М. : Мысль, 2001. – 560 с.

68. Лосев, А. Ф. Проблема символа и реалистическое искусство [Текст] / А. Ф. Лосев. – М. : Искусство, 1976. – 367 с.

69. Лосев, А.Ф. История эстетических категорий [Текст] / А. Ф. Лосев, В. П. Шестаков. - М. : Искусство, 1965. – 374 с.

70. Лотман, Ю. М. Избранные статьи [Текст] : в 3 т. / Ю. М. Лотман. - Таллинн : Александра, 1992. - Т. 1. – 492 с.

71. Лотман, Ю. М. Литература и мифология [Текст] / Ю. М. Лотман, З. Г. Минц // Учен. зап. Тарт. ун-та. – Тарту, 1981. – Вып. 546 : Труды по знаковым системам. - Т. 13. – С. 40-51.

72. Лотман, Ю. М. Литература и мифы [Текст] / Ю. М. Лотман, Е. М. Мелетинский, З. Г. Минц // Мифы народов мира : энциклопедия : в 2 т. / гл. ред. С. А. Токарев. – М., 2003. - Т. 2. – С. 58-65.

73. Лотман, Ю. М. Миф – имя – культура [Текст] / Ю. М. Лотман, Б. А. Успенский // Учен. зап. Тарт. ун-та. – Тарту, 1973. – Вып. 308 : Труды по знаковым системам. - Т. 13. – С. 282-305.

74. Лузина, С. А. Художественный мир Дж.Р.Р.Толкьена: поэтика, образность [Текст] : автореф. дис. ... канд. филол. наук / С. А. Лузина. – МПГУ. - М. : [б. и.], 1995.

75. Манн, Ю. В. О гротеске в литературе [Текст] / Ю. В. Манн. - М. : Совет. писатель, 1966. – 183 с.
76. Манн, Ю. В. Поэтика Гоголя [Текст] / Ю. В. Манн. - М. : Худож. лит., 1978. – 413 с.
77. Маркес, Г. Г. Поэзия реальности и трезвость фантазии [Текст] / Г. Г. Маркес // Литературная газета. - 1982. - 8 дек. – С. 4.
78. Мартынов, Ф. Т. Магический кристалл [Текст] : эстет. восприятие и условность в искусстве / Ф. Т. Мартынов. – Свердловск : Сред.-Урал. кн. изд-во, 1971. – 172 с.
79. Медведева, Н. Г. Взаимодействие мифа и романа в литературе [Текст] / Н. Г. Медведева // Современный роман: опыт исследования / отв. ред. Е. А. Цурганова. - М., 1990. – С. 57-67.
80. Мелетинский, Е. М. Введение в историческую поэтику эпоса и романа [Текст] / Е. М. Мелетинский. - М. : Наука, 1986. - 319 с.
81. Мелетинский, Е. М. От мифа к литературе [Текст] : курс лекций / Е. М. Мелетинский. - М. : Рос. гос. гуманитар. ун-т, 2001. - 170 с.
82. Мелетинский, Е. М. Поэтика мифа [Текст] / Е. М. Мелетинский. - М. : Наука, 1976. – 407 с.
83. Мещерякова, М. И. Неомифологическая проза в круге детского и юношеского чтения [Электронный ресурс] / М. И. Мещерякова. – Режим доступа : <http://www.rusf.ru/litved/fant/me2.htm>
84. Мещерякова, М. И. Русская неомифологическая проза в круге детского и юношеского чтения второй половины XX века [Электронный ресурс] / М. И. Мещерякова. – Режим доступа : <http://www.rusf.ru/litved/fant/me3.htm>
85. Мещерякова, М. И. Что есть фантастика? [Электронный ресурс] / М. И. Мещерякова. – Режим доступа : <http://www.rusf.ru/litved/fant/me1.htm>
86. Мискина, М. С. Фольклорно – мифологические мотивы в прозе Чингиза Айтматова [Текст] : автореф. дис. ... канд. филол. наук / М. С. Мискина. - Томск, 2004. – 22 с.

87. Мифологический словарь [Текст] / гл. ред. Е. М. Мелетинский. - М. : Совет. энцикл., 1991. – 736 с.
88. Михайлова, А. А. О художественной условности [Текст] / А. А. Михайлова. - Изд. 2-е, перераб. - М. : Мысль, 1970. - 300 с.
89. Мущенко, Е. Г. Путь к новому роману на рубеже XIX-XX веков [Текст] / Е. Г. Мущенко ; Воронеж. гос. ун-т. – Воронеж : Изд-во ВГУ, 1986. - 185 с.
90. Набоков, В. В. Две лекции по литературе [Текст] / В. В. Набоков // Иностранная литература. - 1997. - № 11. – С. 185-233.
91. Найдыш, В. М. Философия мифологии. От античности до эпохи романтизма [Текст] / В. М. Найдыш. - М. : Гардарики, 2002. - 554 с.
92. Неёлов, Е. М. Волшебно-сказочные корни научной фантастики [Текст] / Е. М. Неёлов. - Л. : Изд-во ЛГУ, 1986. – 198 с.
93. Николаев, Д. П. Сатира Щедрина и реалистический гротеск [Текст] / Д. П. Николаев. - М. : Худож. лит., 1977. – 358 с.
94. Николаев, П. А. Советское литературоведение и современный литературный процесс [Текст] / П. А. Николаев. – М. : Художественная литература, 1987. – 334 с.
95. Овчаренко, А. И. Социалистическая литература и современный литературный процесс [Текст] / А. И. Овчаренко. - 2-е изд. , перераб. и доп. – М.: Современник, 1973. – 493 с.
96. Овчаренко, А.И. Большая литература: основные тенденции развития современной художественной прозы. 1945-1985. Семидесятые годы. [Текст] : А. И. Овчаренко. – М.: Современник, 1988. – 621 с.
97. Одинокое, В. Г. Художественная системность русского классического романа. Проблемы и суждения [Текст] / В. Г. Одинокое. – Новосибирск: Наука, 1976. – 196 с.

98. Павлов, С. Пора договориться о терминах [Текст] / С. Павлов // В мире фантастики: Сб. лит.-крит. статей и очерков.– М.: Мол. гвардия, 1989.– С. 151-163.

99. Переверзев, В. К вопросу разграничения жанров НФ литературы и «фэнтези» [Текст] / В. Переверзев // Тезисы докладов и сообщений на Всесоюз. науч. конференции-семинара, посвящ. творчеству И. А. Ефремова и проблемам науч. фантастики.– Николаев, 1988.– С. 70 - 72.

100. Пospelов, Г. Н. Реализм и его разновидности в русской литературе [Текст] / Г. Н. Пospelов // Пospelов Г. Н. Вопросы методологии и поэтики : сб. ст. / Г. Н. Пospelов. - М., 1983. - С. 212-254.

101. Потebня, А. А. Теоретическая поэтика [Текст] : учеб. пособие для студентов вузов / А. А. Потebня. - М. : Высш. шк., 1990. - 344 с.

102. Потebня, А. А. Эстетика и поэтика [Текст] / А. А. Потebня. - М. : Искусство, 1976. – 416 с.

103. Пропп, В. Я. Исторические корни волшебной сказки [Текст] / В. Я. Пропп. – Л. : Изд-во Ленингр. ун-та, 1946. – 340 с.

104. Пропп, В. Я. Морфология волшебной сказки [Текст] / В. Я. Пропп ; сост., науч. ред. И. В. Пешкова. – М. : Лабиринт, 1998. – 512 с.

105. Пропп, В. Я. Фольклор и действительность [Текст] : избр. ст. / В. Я. Пропп. - М. : Наука, 1976. - 326 с.

106. Рымарь, Н. Т. Введение в теорию романа [Текст] / Н. Т. Рымарь. – Воронеж: Изд.-во Воронежского ун-та, 1989. – 170 с.

107. Рымарь, Н. Т. Роман XX века [Текст] / Н. Т. Рымарь // Литературоведческие термины : (материалы к слов.) / Коломин. гос. пед. ин-т. - Коломна : [б. и.], 1999. - С. 63-67.

108. Скотт, В. О сверхъестественном в литературе и, в частности, о сочинениях Эрнста Теодора Вильгельма Гофмана [Текст] / В. Скотт ; пер. с англ. А. Г. Левинтона // Собр. соч. : в 20 т. / В. Скотт. - М. ; Л., 1965. - Т. 20. – С. 602-652.

109. Смирнов, И. П. От сказки к роману [Текст] / И. П. Смирнов // Труды отдела древнерусской литературы. – Л., 1972. – Т. 27 : История жанров в русской литературе X-XVII вв. - С. 284-321.

110. Смирнова, А. И. Русская натурфилософская проза 1960-х – 1980-х годов: философия, мифология, поэтика [Текст] : автореф. дис. ... доктора. филол. наук / А. И. Смирнова – Воронеж : [б. и.], 1995. – 42 с.

111. Смирнова, А.И. Концепция мифопоэтического в эстетической мысли Серебряного века [Текст] / А.И. Смирнова // Вестн. Волгоград. гос. ун-та. Сер. 8, Литературоведение. Журналистика . - Волгоград, 2002. - Вып. 2. - С. 100-105.

112. Сулова, Т. И. Проблема художественной условности в современной эстетической теории (на примере советского искусства 1970-х – 1980-х годов) [Текст] : автореф. дис. ... канд. филос. наук / Т. И. Сулова. – М., 1989. – 19 с.

113. Т. 1. Литературное произведение и художественный процесс / отв. ред. Ю. Б. Бореев. – 2003. – 373 с.

114. Тamarченко, Е. Уроки фантастики. Заметки критика [Текст] / Е. Тamarченко // Поиск-87: Приключения. Фантастика: Повести, рассказы, критика, библиография.– Пермь: Кн. изд-во, 1987.– С. 376-397.

115. Теоретико-литературные итоги XX века [Текст] / отв. ред. Ю. Б. Бореев. – М. : Наука, 2003.

116. Тодоров, Ц. Введение в фантастическую литературу [Электронный ресурс] / Ц. Тодоров. - Режим доступа : <http://lib.align.ru/books/13789.html>

117. Толкиен, Д. Р. Р. О волшебных сказках [Текст] / Дж. Р. Р. Толкиен // Утопия и утопическое мышление : антол. заруб. лит / под общ. ред. В. А. Чаплицкой. - М., 1991. – С. 202-224.

118. Толстой, Л. Н. Об искусстве и литературе [Текст] : в 2 т. / Л. Н. Толстой. - М. : Совет. писатель, 1958.

119. Топоров, В. Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ [Текст] : исслед. в обл. мифопоэтического / В. Н. Топоров. - М. : Прогресс, 1994. – 621 с.
120. Топоров, В. Н. Первобытные представления о мире (общий взгляд) [Текст] / В. Н. Топоров // Очерки истории естественнонаучных знаний в древности : сб. ст. / отв. ред. А. Н. Шамин. - М., 1982. - С. 8-40.
121. Успенский, Б. А. Семиотика искусства [Текст] / Б. А. Успенский. - М. : Яз. рус. культуры, 1995. - 360 с.
122. Фрейд, З. Художник и фантазирование [Текст] / З. Фрейд ; пер. с нем. Р. Ф. Додельцева [и др.]. - М. : Республика, 1995. – 400 с.
123. Фрейденберг, О. М. Миф и литература древности [Текст] / О. М. Фрейденберг ; Рос. гос. гуманитар. ун-т. - М. : Вост. лит., 1998. – 800 с.
124. Фрейденберг, О. М. Происхождение греческой лирики [Текст] / О. М. Фрейденберг // Вопросы литературы. - 1973. - № 11. – С. 101-123.
125. Фуко, М. Воля к истине: по ту сторону знания, власти и сексуальности [Текст] : работы разных лет / М. Фуко ; пер. с фр. С. Табачниковой. - М. : Касталь, 1996. – 448 с.
126. Хализев, В. Е. Теория литературы [Текст] : учеб. для студентов вузов / В. Е. Хализев. - М. : Высш. шк., 2002. – 400 с.
127. Хейзинга, Й. Homo ludens. Опыт исследования игрового элемента в культуре [Текст] / Й. Хейзинга ; пер. В. В. Ошиса // Самосознание европейской культуры XX века : мыслители и писатели Запада о месте культуры в соврем. ове / сост. Р. А. Гальцева. - М., 1991. – С. 69-94.
128. Химич, В. В. В мире Михаила Булгакова. [Текст] : монография / В. В. Химич ; – Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2003. – 336 с.
129. Человек и его символы [Текст] / К. Г. Юнг [и др.] ; под общ. ред. С. Н. Сидоренко. – М. : Серебрян. нити, 1997. – 368 с.
130. Черная, Н. И. В мире мечты и предвидения : научная фантастика, ее проблемы и художественные возможности [Текст] / Н. И. Черная.– Киев: Наукова думка, 1972. – 228 с.

131. Чернышева, Е.Г. Мифопоэтические мотивы в русской фантастической прозе 20 - 40-х годов XIX века [Текст] : автореф. дис. ... д-ра филол. наук; / Е.Г, Чернышева. – Моск. пед. гос. ун-т. - М., 2001. - 33 с.

132. Чернышева, Т. А. О старой сказке и новейшей фантастике [Текст] / Т. А. Чернышева // Вопр. лит. (М.). - 1977. - № 1. - С.229-248

133. Чернышева, Т. А. О старой сказке и новейшей фантастике [Текст] / Т. А. Чернышева // Вопросы литературы. - 1977. - № 1. - С. 229-248.

134. Чернышева, Т. А. О художественной форме утопии [Текст] / Т. А. Чернышева. // Поэтика рус. сов. прозы. – Иркутск, 1975. – С.22-40.

135. Чернышева, Т. А. Природа фантастики [Текст] : монография / Т. А. Чернышева. – Иркутск : Изд-во Иркутск. ун-та, 1984. – 336 с.

136. Чернышева, Т. А. Фантастика и современное натурфилософское мифотворчество [Текст] / Т. А. Чернышева // Художественное творчество : вопр. комплекс. изучения. - Л., 1983. – С. 58-75.

137. Чернявская, Ю. Трикскер, или Путешествие в хаос [Текст] / Ю. Чернявская // Человек. - 2004. - № 3. - С. 39-52.

138. Чистов, В. К вопросу о жанровой специфике научной фантастики [Текст] / В. Чистов // Тезисы докладов и сообщений на Всесоюз. науч. конференции-семинара, посвящ. творчеству И. А. Ефремова и проблемам науч. фантастики.– Николаев, 1988.– С. 66-70.

139. Чумаков, В. Фантастика и ее виды. [Текст] / В. Чумаков // Вестн. Московского университета. – Сер. 10: Филология. – М., 1974. – Вып. 2.– С.68-74.

140. Шеллинг, Ф.-В. Философия искусства [Текст] / Ф.-В. Шеллинг. - М. : Мысль, 1966. – 496 с.

141. Эйхенбаум, Б. М. Как сделана шинель Гоголя [Текст] / Б. М. Эйхенбаум // Эйхенбаум Б. М. О прозе : сб. ст. / Б. М. Эйхенбаум ; сост. И. Ямпольский. - Л., 1969. – С. 306-326.

142. Эльяшевич, А. Лиризм. Экспрессия. Гротеск [Текст] : о стилевых течениях в лит. социал. реализма / А. Эльяшевич. – Л. : Худож. лит., 1975. – 356 с.

143. Эльяшевич, А. Литература семидесятых [Текст] / А. Эльяшевич // Звезда. - 1979. - № 3. - С. 196.

144. Эсалнек, А.Я. Своеобразие романа как жанра [Текст] учебное пособие / А.Я. Эсалнек. – М.: Издательство Московского университета. 1978. – 159 с.

145. Ярошенко, Л. В. Жанр романа-мифа в творчестве А.Платонова [Текст] : монография / Л.В.Ярошенко. – Гродно: ГрГУ, 2004. – 137 с.

Анатолий Ким

1. Аннинский, Л. Превращения и превратности [Текст] / Л. Аннинский // Литературное обозрение. - 1985. - № 8. - С. 32-36.

2. Антонов, А. Роман-кентавр Анатолия Кима [Текст] / А. Антонов // Грани. - 1994. - № 171. - С. 131-143.

3. Бальбуров, Э. А. Поэтический космос Анатолия Кима [Текст] / Э. А. Бальбуров // Гуманитарные науки в Сибири, Сер. Филология. - 1997. - № 4. - С. 18.

4. Бондаренко, В. Образ человека [Текст] / В. Бондаренко // Бондаренко В. Г. «Московская школа» или эпоха безвременья / В. Г. Бондаренко. - М., 1990. - С. 169-189.

5. Залыгин, С. Своей дорогой [Текст] / С. Залыгин // Дружба народов. - 1981. - № 6. - С. 241-245.

6. Ким, А. В поисках гармонии [Текст] / А. Ким ; беседу записал Е. Шкловский // Литературное обозрение. - 1990. - № 6. - С. 53-58.

7. Ким, А. "Время жанров" – спекуляция рынка [Текст] / А. Ким ; беседу записал В. Славкин // Литературная Россия. - 1996. - № 8. - С. 11.

8. Ким, А. За Анатолием Кимом большая тайна! [Текст] / А. Ким ; беседу записал В. Иванов // Литературная Россия. - 2001. - № 36. – С. 10.

9. Ким, А. Моя родина – русский язык [Текст] / А. Ким ; беседу записала Н. Игрунова // Дружба народов. - 1996. - № 4. – С. 157-166.

10. Ким, А. Наше будущее обеспечено нашим прошлым [Текст] / А. Ким ; беседу записал А. Неверов // Труд. - 1999. - 25 нояб. - 1 дек. (№ 222). - С. 20.

11. Ким, А. Не будет "завтра" без "вчера" [Текст] / А. Ким ; беседу записал А. Неверов // В мире книг. - 1985. - № 11. - С. 81-82.

12. Ким, А. Никогда не умру [Текст] / А. Ким ; беседу записал М. Поздняев // Столица. - 1993. - № 36. - С. 54-56.

13. Ким, А. Поклонимся одуванчику [Текст] / А. Ким ; беседу записала Е. Фролова // Учительская газета. - 2000. - 18 апр. - С. 18.

14. Ким, А. Потомок королей и крестник Смоктуновского [Текст] / А. Ким ; беседу вели О. Николаева, А. Николаев // Новые известия. – 1999. - 2 сент. - С. 7.

15. Ким, А. Путешествие души [Текст] / А. Ким // Диалог. - 1990. - № 3. - С. 102-109.

16. Ким, А. Смерть – всего лишь порог [Текст] / А. Ким ; беседу ведёт И. Кузнецов // Литературная газета. - 1996. - № 6. - С. 5.

17. Ким, А. Я пишу о бессмертии [Текст] / А. Ким ; беседу записала С. Руденко // Учительская газета. - 2000. - 19 сент. - С. 24.

18. Ким, А. Избранное [Текст] : повести, романы / А. Ким. - М. : Совет. писатель, 1988. – 718 с.

19. Ким, А. Голубой остров [Текст] : рассказы и повести / А. Ким. - М. : Совет. писатель, 1976. – 334 с.

20. Ким, А. Нефритовый пояс [Текст] : повести / А. Ким. - М. : Молодая гвардия, 1981. – 399 с.

21. Ким, А. Онлирия [Текст] : роман / А. Ким // Новый мир. - 1995. - № 2-3.

22. Ким, А. Остров Ионы [Текст] / А. Ким. - М. : Центрполиграф, 2002. - 557 с.
23. Любимов, Н. Печать тайны [Текст] / Н. Любимов // Ким А. Избранное : повести, романы / А. Ким. - М., 1988. - С. 3-12..
24. Немзер, А. О чем же пела белка? [Текст] / А. Немзер // Литературное обозрение. - 1985. - № 8. - С. 29-32.
25. Семёнова, С. Звери, люди и новое мышление [Текст] / С. Семенова // Перспектива-89. - 1989. - № 4. – С. 23-32.
26. Соболев, В. О лесе человеческом [Текст] : заметки о романе А. Кима "Отец-лес" / В. Соболев // Литературное обозрение. - 1990. - № 10. - С. 79-81.
27. Степаян, К. Люди и боги в свете иронии [Текст] : о романе А. Кима "Поселок кентавров" / К. Степаян // Независимая газета. - 1992. - 11 сент. - С. 7.
28. Холщевникова, Е. "В зеленой куще жизни..." [Текст] / Е. Холщевникова // Аврора. – 1979. - № 3. - С. 150-153.
29. Юкина, Е. Достоинство человека [Текст] / Е. Юкина // Новый мир. - 1984. - № 12. - С. 245-248.

Владимир Орлов

1. Аннинский, Л. Мне бы ваши заботы! [Текст] / Л. Аннинский // Литературное обозрение. - 1980. - № 9. - С. 41-45.
2. Бондаренко, В. Г. «Московская школа» или эпоха безвременья [Текст] / В. Г. Бондаренко. - М. : Столица, 1990. – 272 с.
3. Воронина, И. Что привело к драме? [Текст] / И. Воронина // Литературное обозрение. - 1976. - № 9. - С. 18-19.
4. Герасимова, Л. В преддверии восьмидесятых [Текст] / Л. Герасимова // Москва. - 1981. - № 3. - С. 189-196.
5. Еремина, С. И тут случилась музыка [Текст] / С. Еремина, В. Пискунов // Литературное обозрение. - 1980. - № 9. - С. 45-49.

6. Милов, К. Альтист Данилов. Люди и демоны [Текст] / К. Милов // Молодость Сибири. - 1980. - 4 сент. (№ 107). - С. 3.
7. Пискунов, В. Живая трава [Текст] / В. Пискунов // Октябрь. - 1989. - № 8. - С. 203-206.