

ритмико-интонационный (сказовая ритмико-мелодическая основа), синтаксический, визуальный.

1. *Осокин Д.* Барышни тополя. М., 2003.
2. *Осокин Д.* Овсянки : рассказы, повесть. М., 2011.

В. В. Чудновский

г. Екатеринбург

«Брутальная» проза нулевых

«Брутальная» проза нулевых — это условное и максимально общее название для тематически близких произведений, появившихся в печати в последнее десятилетие. Что объединяет таких спорных и вместе с тем известных авторов, как А. Иванов, З. Прилепин, В. Пелевин и А. Геласимов? Категории метода, стиля и жанра в данном случае пока трудно применить: слишком очевидна разница между перечисленными писателями. Термин «брутальная проза» был использован мною, чтобы выделить ряд текстов (но не авторов!), в которых широко используются приемы массовой литературы. Именно эстетическая «пограничность» этих произведений делает их, на мой взгляд, ценными для современной критики и литературоведения.

Выдающийся философ и футуролог М. Эпштейн писал о значении выхода за определенные рамки в процессе познания: «Один из критериев, выдвигаемых теперь на первый план в познании, — это не степень соответствия идеи внеположенным фактам, а степень несоответствия привычным представлениям о фактах... Самые удивительные идеи вовсе не те, что произвольно искажают факты, и не те, что однозначно соответствуют им, а те, что вступают с фактами в напряженную связь притяжения-отталкивания, одновременно и подтверждаясь, и опровергаясь ими» [4, с. 411]. Представляется, что тезис о притяжении-отталкивании вполне применим и для художественного мышления.

В эпоху заката постмодернизма, нередко эксплуатировавшего приемы массовой культуры, мода на эпатаж, скандал постепенно размывает границы между массовой и элитарной культурой в плане объектов изображения. Любая попытка отнести то или иное произведение к массовой литературе или выделить константные признаки последней сегодня наталкивается на очень серьезное препятствие — отсутствие современной классики. Можно клеймить коммерческие романы за пустоту и однообразие, но что противопоставляется им кроме произведений советской школьной программы? Вспомним, что еще Ю. М. Лотман писал об относительности границ между массовым и элитарным: «Понятие массовой литературы подразумевает в качестве обязательной антитезы некоторую вершинную культуру... Массовая литература должна обладать двумя взаимно противоречащими признаками. Во-первых, она должна представлять более распространенную в количественном отношении часть литературы. При рассмотрении признаков “более распространенная — менее распространенная”... массовая литература получит более сильные характеристики. Следовательно, в определенном коллективе она будет осознаваться как культурно полноценная и обладающая всеми качествами, необходимыми для эстетического функционирования. Однако, во-вторых, в том же обществе должны действовать и быть активными нормы и представления, с точки зрения которых эта литература не только оценивалась бы чрезвычайно низко, как “плохая”, “грубая”...» [2, с. 211–212]. Об отсутствии в современном российском обществе принятых большинством эстетических норм как-то даже неудобно говорить.

В то же время сама массовая литература оказалась весьма ретроградной и обладает рядом непреложных законов. В книге Н. А. Купиной, М. А. Литовской, Н. А. Николиной «Массовая литература сегодня» перечислены канонические признаки произведений развлекательных жанров — популярность, тривиальность: «“Высокое искусство”... призвано разрушать стереотипы, массовая литература основана на стереотипах сознания... Главные ценности, которые отстаивает массовая литература, достаточно консервативны и освящены традицией: семья, собственность, патриотизм, любовь» [1, с. 54].

Интересен и тезис о структурно-смысловой жесткости, подразумевающей отсутствие авторской индивидуальности в массовой литературе [Там же, с. 61]. Другой современной исследователь, М. А. Черняк, выходя на те же конвенции массовой литературы, посвящает ее анонимности целую главу, где, в частности, говорится: «Близость поэтики и социальных функций фольклора и массовой литературы проявляется

в анонимности, деиндивидуализации творчества... Особенности восприятия массовой литературы определяются тем, что известное имя часто интересует читателя (и издателя) лишь как гарантия предлагаемого товара, поэтому издательство иногда сохраняет за собой право выпускать рукописи разных авторов под общим псевдонимом» [3, с. 154].

К конвенциям массовой культуры необходимо добавить и повышенное внимание к запретному, тому «культурному низу», который и делает ее массовой, по классификации Ю. М. Лотмана.

Вышеперечисленные критерии масскульты легко обнаружить в некоторых произведениях А. Иванова, З. Прилепина, А. Геласимова и даже В. Пелевина. Но при внимательном и непредвзятом чтении также легко увидеть, что приемы массовой культуры нередко используются для игры с читателем (традиция постмодернизма), для разрушения стереотипов массовой культуры. Что касается авторской индивидуальности, то здесь все строго противоположно массовой культуре.

Проза З. Прилепина, А. Иванова, А. Геласимова в плане популярности скорее уступает место детективам и книгам о спецназе, но нельзя не признать, что у нее достаточно широкий круг читателей. С точки зрения внимания к запретному как признака массовой культуры, эта проза неоднозначна, так как в ней легко можно найти все, что раздражает образованного человека.

Например, в романе З. Прилепина «Санькя» явно смакуется погром в центре Москвы, в который выливается политическая демонстрация молодых радикалов. Как положено в фильмах экшн, с этой сцены роман начинается, чтобы сразу увлечь скучающего читателя в водоворот опасной жизни революционера. Затем в романе детально показывается драка с кавказцами, и для тех, кто не заметил сразу, второй раз повторяется, что Саша, главный герой, попил из лужи. обстоятельно показаны способы пыток в ФСБ, подготовка теракта и разбойный налет, экспромтом совершаемый Сашей.

Внимание к запретным в высоком искусстве темам довлеет над сюжетами романов А. Иванова и повестей А. Геласимова. Так, в произведениях на школьную тему, в соответствии с тайным читательским ожиданием, неизбежно входит сюжет любви учителя и ученицы («Географ глобус пропил» А. Иванова), учительницы и ученика («Фокс Малдер похож на свинью» А. Геласимова). Работа в детском лагере учреждения дополнительного образования превращается в повод для сексуальных подвигов главного героя («Блуда и мудо» А. Иванова). В. Пелевин в пяти последних повестях высмеял государственную власть, подчас на уровне

саги о депутатах из «Нашей раши» («Зал поющих кариатид»), наказал олигархов в угоду любимому люмпен-пролетарию («Кормление крокодила Хуфу», «Пространство Фридмана»).

Постмодернизм притупил у любителей искусства чувство отвращения к антиэстетическому. Воспитанные на шедеврах вроде поэмы «Москва – Петушки» В. Ерофеева, мы часто забываем, что, возможно, внимание к запретному и есть самоцель популярных текстов. Ведь как удобно под предлогом борьбы с ханжеством насадить порнографию, под предлогом социального обличения выдать потребителям банальный боевик. Отсюда буквально словесно-ситуативные переключки между произведениями. Вот завуч разоблачает учительницу в повести А. Геласимова «Фокс Малдер похож на свинью»:

Они молчали еще, может быть, минут пять. На этот раз первой отважилась заговорить Лидия:

— Екатерина Михайловна...

— Я тебе не позволю устроить в школе публичный дом!

— Екатерина Михайловна...

— Я тебе не позволю!

— Я вам все объясню...

....

— Шлюха!

А вот похожий диалог из романа А. Иванова «Географ глобус пропил». Только на сей раз воинственная завуч по прозвищу Угроза Борисовна разоблачает ученицу, неожиданно оказавшуюся по совместительству ее дочкой:

Маша убрала руки со служкиных плеч и, полуобернувшись, исподлобья посмотрела на Угрозу.

— Маша, вон из кабинета! — голосом мертвеца приказала Угроза.

— Не твое дело! — негромко, но с ненавистью ответила Маша.

— Вон, шлюха, я сказала! — тихо, одними интонациями рявкнула Угроза.

Разве не в пору говорить здесь о стереотипности массовой литературы, когда автор просто штампует образы и сюжеты, боясь обмануть читательский запрос? Однако в это не верится по целому ряду причин.

Во-первых, все любовные истории в этих произведениях проникнуты вполне искренним чувством тоски, но, как правило, оттенены карнавальными образами и сюжетами. У А. Иванова как раз главная любовь

героя всем назло платоническая. Профанирует эротические образы к финалу повестей В. Пелевин.

Во-вторых, В. Пелевин, А. Иванов, А. Геласимов и З. Прилепин, провоцируя читателя на ожидание клишированных образов и перипетий, почти всегда обманывают читательские ожидания и догадки, особенно в том, что касается оценок изображаемого. Так, например, в начале романа «Блуда и мудро» герой думает о Призраке Великой Цели, по сравнению с которым все в его жизни выглядит безнравственно и глупо. Если мы ждем душевных терзаний героя или наказания за разврат, то напрасно: к финалу выясняется, что он создал новый тип семьи — «фамильон», где все так или иначе счастливы, в то время как традиционная семья терпит крах. Семейные ценности, в свою очередь, — краеугольный камень массовой культуры. Но и «фамильон» в сюжете романа распадается, так как его создатель, Моржов, вынужден исчезнуть. Таким образом, вместо ухода от проблем, отмечаемого в качестве признака масскультга, А. Иванов их только заостряет.

«Брутальную» прозу делают таковой главные герои. Как правило, в центре произведения молодой мужчина или мужчина средних лет. У В. Пелевина может стать героем и девушка («Зал поющих кариатид»), и мальчик-подросток («Ассасин»), но сходство конфликтов и мотивов есть и в этом случае. Предельно короткая дистанция между автором и главным героем создает особую интонацию повествования, часто прерываемого дневниковыми записями («Фокс Малдер похож на свинью» А. Геласимова, «Географ глобус пропил» А. Иванова), или само повествование тяготеет к хронике, дневнику. Довольно быстро мы понимаем, что человек, доверительно сообщающий о себе со страниц повести или романа, не нужен окружающему миру. И это не классический конфликт личности и общества. Герои русской классики не хотели становиться конформистами, но и не могли стать героями в эпико-героическом смысле этого слова. В любом случае общество готово было их принять на определенных условиях. Читая роман «Блуда и мудро», невольно ловишь себя на мысли, что современный мужчина средних лет с более или менее сложной душевной организацией буквально физически не нужен буржуазному обществу, отягощенному советским наследием. Он бы и рад принять правила общества и плыть по течению, но общество заинтересовано в его исчезновении, и на него ополчаются все — и представители всякого рода администраций, и уголовники.

Герой повести А. Иванова «Географ глобус пропил», псевдоучитель Служкин, ненавистен почти всем, кто с ним знаком. Завуч ненавидит его

за отсутствие дисциплины в классе, разумеется, не оказывая никакой методической помощи. Коллеги не отстают в этом от начальства. Жена ненавидит его за учительскую зарплату и за то, что вышла за него случайно. Ученики, втайне обожающие своего учителя за то, что он не похож на педагога, доводят его по той же самой причине. Вдобавок он запутан в любовных треугольниках, где молодые женщины пытаются использовать его для манипуляции другими мужчинами. Единственной отдушиной для Служкина становится запретная и взаимная любовь с ученицей, показанная, повторим, без тени скабрёзности.

Герой, неизбежно вступающий в противостояние с обществом, даёт автору возможность показать страну в традициях критического реализма. Срез российского общества, с силой мастера очерка показанный в другом романе А. Иванова — «Блуда и мудо», наводит на мрачные размышления. Автор блестяще подобрал метафору для понимания болезни общественного сознания в нашей стране — «пиксельное мышление», не признающее динамики и логических связей. «Моржов знал выражение “клиповое мышление”. Выражение было неверным. Мышление — это логика, процесс. А процесс не может существовать разорванными вспышками, как железная дорога не может существовать только в виде мостов через реки. Клиповым может быть лишь видение мира, а не мышление. Мышление — пиксельное: механическое сложение картины мира из кусочков элементарного смысла». Такое мышление может оправдать что угодно, загнать человека во тьму любых предрассудков, а главное — заставляет его покорно подчиняться.

Своеобразный пиксель мышления выбирает в качестве мишени З. Прилепин. Герой романа «Санька», молодой революционер, не может смириться с пикселями пресловутой стабильности. В неизменности окружающей жизни его убеждает как либерал Безлетов, так и представитель правящей партии Аркадий Сергеевич:

— Раскрой глаза и увидишь сам, Саня, — влюбленно суживая глазки, ответил Аркадий Сергеевич. — Россия не вынесет еще одной ломки — сама разломится на части — и уже никаким совком ее не собрать тогда. Что еще держит всю это громадину на полконтинента, посуди сам? Ни общего Бога, ни веры в будущее, ни общих надежд, ни общего отчаянья — ничего нет, ни одной скрепы! Только власть!

Картины быта и нравов в духе физиологического очерка, нарисованные в романе, казалось бы, подтверждают эту мысль.

И все же «брутальная» проза не совсем трагична, иначе она не была бы брутальной. Во многом именно карнавальная грубость коллизий, в некоторых случаях — языка, простой и ясный комизм деталей постоянно редуцируют пафос безысходности и абсурда. Эта брутальность в соответствии с карнавальной традицией происходит из естества, природы, которая в то же время, в лучших традициях романтизма, противопоставляется пошлости и бескультурию, мелочности и тупой злобе обывателей. Первое и главное поле битвы в этой войне — сам герой.

Оказавшись в хаосе житейских дрязг, Служкин, герой романа А. Иванова «Географ глобус пропил», не собирается сдаваться. У него нет сил противостоять откровенному идиотизму жизни эпохи лихих девяностых, и тогда он выбирает себе роль посредника между людьми и хаосом природы. Хронотоп романа четко распадается на две части: бесплотная и серая обыденность — мир школы и городских квартир, красочный и грозный мир — уральские леса и скалы. Именно там Служкин сколачивает, впрочем, без конкретной цели, настоящий юношеский коллектив, пройдя с девятиклассниками через все испытания «сплавки» на катамаране. Будучи не в состоянии играть роль лидера, он побеждает и подростковые страхи, и подростковую анархию своих учеников, просто оставляя их наедине с природой. Преодолевает он и себя — столь вождельного любителями «клубнички» романа с ученицей так и не происходит. Еще герой романа силен физически: он спасает своих учеников от уголовников, а это уж совсем против пиксельных правил, хотя и перекликается с голливудскими «школьными» боевиками.

Герой романа «Блуда и мудо» художник Моржов спасает от рейдерского захвата Дворец пионеров и добивается всех женщин, которых запланировал добиться, кроме той, в которую влюблен по-настоящему. Это ли не торжество законов природы — закона компенсации? И, конечно, как и всем героям «мужской» прозы, ему приходится драться за свое человеческое достоинство: он дважды стреляет в уголовников, а в конце романа вершит правосудие над убийцей своей возлюбленной. Параллельно он помогает своему другу, краеведу Щекину, осуществить сложный и абсолютно естественный педагогический процесс, аналогичный тому, что был показан в романе «Географ глобус пропил».

Природа берет свое и в романе З. Прилепина «Санька». Молодой революционер Саша, прямой наследник горьковского Павла Власова, обречен на противоборство не только с бездушным и циничным государством, но и с программой самоуничтожения. Кажется, что на протяжении

всего романа он словно заставляет себя быть маргиналом, и общество бы это вполне устроило, а он остается бойцом, подобно Мартину Идену, который, выбросившись с корабля, никак не мог утонуть. Совершив неожиданно для себя ограбление, попытавшись после этого уйти в запой, Саша наутро встает прежним человеком: «Сидел на кухне, молодой, сильный, совсем непохмельный».

Возможно, самые причудливые формы неведомые и справедливые законы природы принимают в мире В. Пелевина. Всевластные чиновники и олигархи получают заслуженное наказание то от жука богомола, воплощения вечности, в повести «Зал поющих кариатид», то от бездарного фокусника, ипостаси одного из таинственных древнеегипетских богов в повести «Кормление крокодила Хуфу». Если рассматривать повести В. Пелевина как единый цикл, то, вопреки гротескному преувеличению пороков, произведение обретает вполне жизнеутверждающий смысл. В первой повести цикла героиня, танцовщица и жрица любви Елена, погибает после трансцендентного контакта с высшим существом — духом богомола. В последней повести подросток Али, воин из наводящего ужас на крестоносцев ордена ассасинов, разочаровывается в своих хозяевах. Он узнает, что рай, который ему показывали ранее, — просто инсценировка, сделанная наставником с помощью блудниц и наркотиков. Хотя за финалом повести следует пестрая стилизация читательских комментариев из блогосферы, в памяти остается прозрение героя (в противовес ослеплению героини из первой повести — «Зал поющих кариатид»).

Главный итог произведений «брутальной» прозы — возвращение простых и ясных ценностей, таких как любовь, дружба, родина и, как это ни странно прозвучит, — человеческое тело в его возрожденческом значении.

Как и герой классики, герой «брутальной» прозы занят поиском своего места в мире. Герои В. Пелевина, А. Иванова, З. Прилепина и А. Геласимова, пройдя через муки одиночества и неразделенной любви, обретают некое знание о мире и становятся новыми людьми, пусть иногда на короткий миг перед смертью (например, «Зал поющих кариатид», «Санька»). Такой сюжет делает самое провокационное и близкое к массовой культуре произведение продолжением традиций русской классики. Кроме того, обращаясь к опыту массовой культуры как к «культурному низу», авторы «брутальной» прозы попадают в стихию карнавальная культуры, а ее законы не терпят однозначности.

1. Кулина Н. А., Литовская М. А., Николина Н. А. Массовая литература сегодня. М., 2010. С. 54.

2. Лотман Ю. М. О содержании и структуре понятия «художественная литература» // Лотман Ю. М. Избр. ст. : в 3 т. Таллин, 1992. Т. 1.

3. Черняк М. А. Категория автора в массовой литературе // Черняк М. А. Феномен массовой литературы XX века. СПб., 2005.

4. Эпштейн М. Теория и фантазия // Эпштейн М. Парадоксы новизны. О литературном развитии XIX–XX веков. М., 1988.

Е. В. Чурахина

г. Челябинск

Функции и роль литературного текста в кинотексте (на материале фильма Андрея Тарковского «Зеркало»)*

Существует непреложная истина о том, что кинематограф как явление культуры полифункционален. Он включает в себя приемы, использовавшиеся не только, да и не столько в визуальных видах искусства, сколько в литературе. До последнего времени литературная составляющая связывалась в основном с такими понятиями, как «сценарий» и «экранизация литературного произведения». Вместе с тем исключительно важной является проблема бытования текста литературного в тексте кинематографическом. Изучение этого вопроса позволяет взглянуть на функционирование произведения под иным углом зрения, расширить его понимание. При этом ключевыми становятся понятия «текст в тексте» и «кинотекст». Наиболее подробно данные явления творческого процесса исследованы в работах Ю. М. Лотмана «Об искусстве» и «Семиотика кино и проблемы киноэстетики».

С его точки зрения, «текст в тексте» — «это специфическое риторическое построение, при котором различие в закодированности разных

* Работа выполнена под руководством канд. филол. наук, доц. кафедры литературы Челябинского государственного университета Д. В. Харитонова.