

В.В. Сорокина

Проза XXI века: из опыта прочтения

Аннотация: Анализируя современную прозу, автор определяет главные ее тенденции, касающиеся формы и содержания. В центре внимания роман, – так как именно этому жанру отдают предпочтение прозаики начала XXI века, – исследованный с точки зрения традиции и в свете тех изменений, которые в целом были характерны для литературы конца XX – начала XXI века. Современная проза рассматривается в соотношении с эстетическими принципами, доминирующими в конце XX века (постмодернизм), в связи с формальными новшествами привнесенными в жанр романа.

Ключевые слова: современная проза, лирическая проза, роман, «романная свобода», реализм, модернизм, авангардизм, постмодернизм, сюжетостроение, автор и герой, специфика нарратива, С. Гандлевский, Е. Гришковец, М. Бутов, З. Прилепин, С. Минаев, П. Санаев, М. Шишкин, В. Кунин, Е. Водолазкин, И. Макьюэн, Т. Парсонс, П. Мейл, Дж. Барнс, Я. Вишневский, Б. Шлинк, М. Вальзер, Ф. Бегбедер, Л. Малерба, Г. Кох, Д. Кинг, Э. Лу, М. Варгас Льюса

Abstract: The analysis of the modern european literature concerns with the attempt to find out common features in west european and Russian prose of the beginning of the XXI c. Both literatures had many typological signs in the past, both have national peculiarities. At the same time it is evident that after postmodernistic experiment both literatures tend to classic tradition and especial interest to the image of the main personage and the narrative, construction of a plot. The prose became more lyrical and psychologic and turned to a mass reader.

Key words: contemporary prose, lyrical prose, novel, «novelistic freedom», realism, modernism, the avant-garde, postmodernism, construction of plot, the author and the character, specificity of narrative, S. Gandlevsky, Ye. Grishkovets, M. Butov, Z. Prilepin, S. Minaev, P. Sanaev, M. Shishkin, V. Kunin, Ye. Vodolazkin, I. McEwan, T. Parsons, P. Mayle, J. Barnes, J. Wiśniewski, B. Schlink, M. Walser, F. Beigbeder, L. Malerba, G. Koch, L. King, E. Loe, M. Vargas Llosa

Произведения европейской литературы начала XXI в. в силу прежде всего временного фактора не могут претендовать на историко-литературоведческий анализ – они принадлежат сфере интересов критики (т. е. являются частью современного литературного процесса). Однако, наблюдая за мозаикой

имен и форм, разобраться в которых еще не пришло время, можно попытаться сделать некоторые наблюдения общего характера.

Первое, что бросается в глаза, – чрезвычайное распространение именно больших эпических форм. Они кажутся не столь экспериментальными и вызывающими, как прежде. Наблюдается возвращение прозы к традиции, что в некоторой степени может быть объяснено реакцией писателей на изменившееся читательское сознание, ищущее не замысловатой техники, а доступного и увлекательного сюжета. При этом, хотя проза сегодня и стала менее изощренной технически, вкуса к экспериментированию, к поиску новых средств художественной выразительности она отнюдь не утратила.

Несомненно, на этот процесс оказало значительное влияние и расширение границ общения русской и западной литературы, культурный взаимообмен 1980–1990-х гг. и усиление западноевропейской тенденции к реалистическому письму в 1970–1980-е гг. как очевидному последствию кризиса постмодернизма. В этом движении очевидна ведущая роль эпических жанров как наиболее гибких и исторически (в отличие от лирики и драмы) лишенных более или менее строгих канонов. Уже к концу XX в. стало ясно, что среди всех эпических жанров роман оказался наиболее авторитетным и подвижным. Форма его приобрела новые модификации, практически размывающие его привычные классические черты.

Традиционно в современном литературоведении роман представляется как большая эпическая форма, предполагающая множественность сюжетных линий, изображение человека в сложностях жизненного процесса, охватывающего судьбы ряда действующих лиц в их становлении и развитии. Кроме того, обычно отмечают свободу и изменчивость этой литературной формы, призванные отражать образ современного героя. Являясь наследником античной и средневековой эпической литературы, ориентированной на изображение коллективного сознания, роман, начиная с эпохи Возрождения, стремится к изображению индивидуального сознания. «Отдельный человек не выступает более как представитель определенной группы людей; он обретает свою личную судьбу и индивидуальное сознание. Но в то же время отдельный человек непосредственно связан теперь не с ограниченным коллективом, но с жизнью целого общества или даже всего человечества. А это, в свою очередь, приводит к тому, что становится возможным и необходимым художественное освоение общественной жизни сквозь призму индивидуальной судьбы «частного» человека»¹, – пишет литературовед В. Кожин.

Эта мысль развивается в теоретическом труде В. Хализева: «Роман как жанр, склонный к синтетичности, резко отличен от иных, ему предшествовавших, являвшихся “специализированными” и действовавших на неких локальных “участках” художественного постижения мира. Он (как никто другой) оказался способным сблизить литературу с жизнью в ее многопланово-

¹ Кожин В. Роман // Литературная энциклопедия понятий и терминов. М., 2001. С. 890.

сти и сложности, противоречивости и богатстве. Романная свобода освоения мира не имеет границ»¹.

«Романная свобода», позволявшая писателям пользоваться этой формой на протяжении веков, в XX в. претерпела сильные потрясения, испытав воздействие со стороны кинематографа и массовой литературы, так же как изобразительное искусство в свое время – от фотографии. Художественный вымысел, рассказ истории и, как следствие, сюжет – основа традиционного романа – подверглись серьезному натиску, а в отдельных случаях («новый роман») были практически полностью уничтожены.

Такая тенденция уже была заложена в существовании двух типов романов, на что еще в начале XX в. указывал Б. Грифцов². К первому типу принадлежат романы, основанные на внешнем действии (приключенческие, детективные), ко второму – основанные на внутреннем действии (психологические). В них изображается макромир и микромир соответственно. Очевидно, что второй тип романа вырос из первого: приключения и путешествия создали странствующего героя, который, в свою очередь, отправился странствовать в поисках самого себя, своей экзистенциальной сущности, в поисках истины, прошлого, увлекая за собой читателя в лабиринты памяти, снов, фантазий.

В литературном процессе XX в. эти два типа романа развиваются параллельно. Очевидно, что так называемые «внешние» романы стремятся к сохранению традиционной романной формы и содержания (что и наблюдается в литературе условно реалистической). Романы «внутренние», менее заинтересованные в сохранении формальных жанровых признаков, неизбежно на протяжении всего XX в. будут экспериментировать с формой и содержанием, что изменит этот тип эпической литературы до неузнаваемости, превратит роман просто в постмодернистский «текст». А что потом?

К началу XXI в. на развитие европейской литературы оказали влияния факторы, без учета которых трудно представить дальнейшие пути ее развития. Закончившийся в 1980-х гг. постмодернистский эксперимент в западной ее части лишь подстегнул Восток к освоению этой опыта. Восточноевропейская и русская литературы после нескольких лет отчужденного от Запада состояния спешили примерить на себя эти экспериментальные одежды.

Рубеж XX–XXI вв. обнаружил явное сближение путей развития русской и западной литератур, которые большую часть XX в. представляли собой два ярко выраженных направления европейской литературы. Имея общие исторические корни и развиваясь в одном направлении вплоть до начала XX в., эти две составляющие европейской литературы пережили длительный процесс расхождения, чтобы к концу века обрести общие признаки.

В XX в. западная литература прошла через модернизм, экзистенциализм эпохи авангардизма, с одной стороны, психологического и интеллектуального

¹ Хализев В.Е. Теория литературы. М., 1999. С. 330.

² Грифцов Б.А. Теория романа. М., 1927.

реализма эпохи реализма, с другой. Русская литература сразу же после символизма Серебряного века прошла через Набокова, Булгакова, литературу зарубежья 1920–1980-х гг., с одной стороны; с другой, обогатилась социалистическим, а также интеллектуальным и психологическим реализмом. Все это вместе взятое привело к развитию некоей формы «модернизированного реализма», нашедшей воплощение, как в русской, так и в западной литературе.

Подобного рода наблюдения стали следствием анализа произведений, опубликованных в XXI в. и уже получивших различные формы признания: национальные премии, номинации, читательский спрос, экранизации. Среди них книги как русских писателей – С. Гандлевского, Е. Гришковца, М. Бутова, З. Прилепина, С. Минаева, П. Санаева, М. Шишкина, В. Кунина, Е. Водолазкина, так и западных – англичан И. Макьюэна, Т. Парсонса, П. Мейла, Дж. Барнса, поляка Я. Вишневского, немцев Б. Шлинка, М. Вальзера, француза Ф. Бегбедера, итальянца Л. Малерба, голландца Г. Коха, американца Д. Кинга, норвежца Э. Лу, перуанца М. Варгас Льюса. В произведениях этих писателей можно наблюдать формирование признаков современной прозы как по типу создаваемых в них образов героев и связанной с ними авторской позиции и идеологической направленности, так и по формальным составляющим.

Начнем с формы как наиболее бросающегося в глаза элемента. Если говорить о более или менее традиционном построении прозаического текста, то в большинстве случаев это оказывается именно так. Однако что есть «традиционная форма»? Истории литературы известны разнообразные художественные построения, способы повествования, смена точек зрения, включение всевозможных внесюжетных элементов, изменения последовательности изображения событий, пространственно-временных экспериментов. В этом смысле форма анализируемых произведений традиционна: приемы, выбираемые писателями, не выходят за рамки уже хорошо известных. Интерес, скорее, представляет не новизна приемов художественной формы, а их сочетаемость и мотивированность использования. Наблюдается откровенная «вторичность» формальных приемов, унаследованная от постмодернизма, который (в отличие от модернизма) всегда демонстрировал свое лояльное отношение к классическому наследию.

Один из самых устойчивых в классической литературе приемов – хронологическое построение сюжета – у выбранных писателей не очень популярно. Он встречается в романах Т. Парсонса «Муж и жена» (2002), Д. Кинга «Дневник киллера» (2003), П. Мейла «Хороший год» (2004), С. Минаева «Dухless» (2006). Все эти произведения объединяет намерение авторов воспроизвести последовательность изображаемых событий частной жизни героев в течение, как правило, не значительного по продолжительности, но важного для авторов и их героев периода жизни. Стилистически они пред-

ставляют интимные дневниковые записи, помогающие героям разобраться в себе, и написаны они чаще всего от первого лица.

В романе «Муж и жена» главный герой Гарри Сильвер пытается найти баланс эмоций, времени и жизненных сил между сыном, новой семьей и стареющей матерью. Схожая ситуация и у Иана Бриджеса, героя романа Д. Кинга. Характер его работы требует абсолютного хладнокровия, и его заказчики делают все, чтобы уберечь его от каких-либо привязанностей. Мать, наоборот, пытается устроить его личную жизнь, выяснить, есть ли у Иана подруга. Герой одинок, к концу романа он остается и без работы, и любимая девушка оказывается в реанимации, и жизненные проблемы не разрешены. Только в романе П. Мейла рассказ ведет автор, и это вполне объяснимо: герою Максусу Скиннеру, не очень удачливому клерку, не нужно бороться с эмоциями и совмещать несовместимое, раскрытие его внутреннего мира не требует больших усилий. После вынужденного увольнения он становится виноделом, так как получил по завещанию дяди недвижимость в Провансе. Даже внезапное появление взрослой дочери, о существовании которой он и не подозревал, не создает эмоционального напряжения и необходимости разбираться в своем внутреннем мире. В соответствии с выбранной повествовательной формой в этих произведениях представлена одна точка зрения, один рассказчик, и, как отмечалось, таких «однолинейных» художественных форм не много. Все другие романы, даже сохраняющие форму дневника и одного рассказчика, тем не менее избегают последовательного изображения событий, пользуясь различного рода ухищрениями. В книгах также можно встретить соединение хронологического повествования и рассказа от первого лица.

Другое дело повествователь: тут наблюдается большее разнообразие. Подавляющее число авторов стремится к многомерности изображения жизни, поэтому обращаются к двум и более точкам зрения, создавая объемную картину мира. В этом случае хронологическая последовательность происходящего практически невозможна. В романах Я. Вишневого «Одиночество в сети» (2001) и М. Шишкина «Письмовник» (2010), на первый взгляд, используется один из самых распространенных приемов двухуровневого повествования – «роман в письмах», но оказывается, что и здесь можно поэкспериментировать с формой. Герои Я. Вишневого выстраивают свои отношения в виртуальном пространстве (Интернете), поначалу не будучи даже знакомыми, а персонажи М. Шишкина вообще живут в разные времена, и их «переписка» – дело рук уже самого автора, совмещающего разные эпохи и также представляющего их истории в виртуальном мире. Постепенно становится ясно, что Сашенька живет примерно в 1960-х, а Володя участвует в войне 1900 г. с Китаем и погибает в первом же бою.

Получается, что жанр «романа в письмах», на протяжении нескольких веков бывший столь популярным в европейской литературе, теперь меньше востребован, зато приобрел новые нюансы формы.

Из первых наблюдений над романной формой начала века уже становится ясно, что основное внимание авторов будет сосредоточено на усилении роли повествователя, придании ему многомерности. Подавляющее количество выбранных произведений обнаруживает устойчивую ориентацию на различные комбинации повествования от первого лица. Этот рассказчик – субъект изображения, достаточно объективированный и связанный с определенной социально-культурной и языковой средой, с позиций которой он и представляет других персонажей.

Наиболее часто встречающийся вариант – это один рассказчик на протяжении всего текста. Такое встречается в книгах Е. Гришковца «Рубашка» (2004), М. Бутова «Мобильник» (2006), С. Минаева «Духless» (2006), П. Санаева «Похороните меня за плинтусом» (2007), Т. Парсонса «Муж и жена», Б. Шлинка «Возвращение» (2006), Г. Коха «Ужин» (2009), Ф. Бегбедера «Французский роман» (2011), Дж. Барнса «Предчувствие конца» (2011), Д. Кинга «Дневник киллера», Э. Лу «Допплер» (2004), М. Варгаса Льюса «Похождения скверной девчонки» (2006). Как видно, и русские и западные писатели здесь практически едины. Во всех этих случаях функция повествования прикреплена к персонажу, соединяя в себе формальный и художественный приемы. Персонаж как бы превращается в автора, а в случае с романом Ф. Бегбедера еще и приобретает внешность и биографию самого автора-создателя, сочинившего роман «в уме, без ручки, с закрытыми глазами»¹ и находящегося в том же пространстве и времени, что и сюжет.

К тому же типу повествования примыкает субъект повествования от третьего лица. Здесь, так же как и в случае с хронологически выстроенным сюжетом, примеров не много: «Санька» (2006) З. Прилепина, «На основании статьи...» (2010) В. Кунина, «Хороший год» П. Мейла, «Биография любви» (2001) М. Вальзера.

Обязательное для «романа в письмах» наличие двух повествователей может встретиться и в других повествовательных формах. Роман Л. Малерба «Римские призраки» (2006) построен на переключке двух первых лиц – мужа и жены. Каждый изображает одни и те же события своими глазами. Третьего тут не дано, и читателю приходится выбирать между двумя «правдами».

Еще реже встречается соединение авторского повествования от третьего лица с прямым голосом, как правило, центрального персонажа, рассказывающего свою историю или комментирующего происходящее. Такую структуру произведения выбрали И. Макьюэн в «Искуплении» (2001) и Е. Водолазкин в «Лавре» (2013). У Макьюэна в эпилоге знаменитая писательница рассказывает подлинные истории своих героев, которые в трех частях уже

¹ Бегбедер Ф. Французский роман. СПб.: Азбука-Классика, 2013. С. 11.

прочитанного читателем романа заканчиваются иначе. Е. Водолазкин наполняет текст романа развернутыми монологами героя, обращенными к умершей возлюбленной, в которых он сообщает ей о событиях своей жизни.

Усложнение построения сюжета введением нескольких повествователей дополняется также членением сюжета на дробные элементы (отдельные рассказы, письма), объединенные, например, образом рассказчика, как в случае с книгой П. Санаева «Похороните меня за плинтусом», состоящей из отдельных историй из жизни маленького мальчика, или исключительно авторской идеей, как у М. Шишкина в «Письмовнике».

Помимо внимательного отношения к выбору субъекта повествования современные авторы наследуют и классические формы внесюжетных элементов.

Здесь вообще трудно представить какие-либо новшества. Наоборот, внесюжетные элементы произведений используются писателями обширно и традиционно.

Подавляющее большинство западных книг снабжено посвящениями и (или) эпиграфами – исключение составляют романы М. Вальзера «Биография любви» и Д. Кинга «Дневник киллера». Среди русских книг посвящения и эпиграфы встречаются значительно реже. Тем более обращает на себя внимание использование внесюжетных элементов в построении книги С. Минаева «Dухless, или Повесть о ненастоящем человеке» и Е. Водолазкина «Лавр, неисторический роман» – они буквально ими насыщены. Указанная отсылка к «Повести о настоящем человеке» придает произведению обобщающий характер. Автор, как и Б. Полевой, несомненно «попал в нерв поколения», что проявилось в исключительной популярности каждой из книг среди молодежного читателя своего времени. Травестирование советской литературы продолжается и в тексте этого романа («Они сражались за розницу»¹).

Кроме того, автор использует названия и эпиграфы к каждой главе на русском и английском языках, цитаты из Интернета, модных журналов, мультфильмов, произведений Э. Лимонова, объявлений, бухгалтерских смет, слоганов. Активную роль в тексте С. Минаева играют различные заимствования, в том числе вкрапления в русский текст слов и выражений, переданных латиницей (the telki, ZIMA-2); иноязычные слова, передающие реалии чужого быта («аутсорсить», «И это очень демедж брэнда и может вызывать у консьюмер нехороший филинг. Окей? »²; «Вообще, WHAT THE HELL IS GOING ON?»³

В романе Е. Водолазкина используются абсолютно те же приемы – меняется только объект изображения. Писатель не воссоздает современный культурный контекст, как С. Минаев, а, наоборот, имитирует (ведь роман «неисторический»!) некий условный контекст. Этим объясняется и деление структуры произведения на «Пролегомену», «Книгу познания», «Книгу от-

¹ Минаев С. Dухless, или Повесть о ненастоящем человеке. М.: Астрель, 2012. С. 139.

² Там же. С. 48.

³ Там же. С. 82

речения», «Книгу пути», «Книгу покоя», буквенное обозначение номеров глав, использование архаичной лексики¹.

Большое внимание уделяется усложнению повествовательной структуры всякого рода вставными конструкциями. Среди них на первом месте письма (открытки, записки). Без них не обошелся ни один автор, а иные вообще сделали этот прием основным. Предыстории, сны, видения, вставные рассказы, сноски, документы, внутренние монологи по-прежнему в арсенале средств художественной изобразительности.

Выстраивая сложные повествовательные конструкции, писатели прежде всего работают над созданием образа повествователя, который порой совпадает и с образом главного героя, но, что важнее, выстраивается образ самого создателя, который чаще всего представляется как личность образованная, впитавшая обширный культурный контекст разных эпох. Цитирование, ссылки на литературные авторитеты становятся важным средством создания образа. Здесь очевидно преимущество российских авторов, обращающихся как к отечественной литературе и истории, так и к европейскому и мировому опыту.

В романе С. Гандлевского «[Нрзб.]» (2001) при воссоздании писательской среды вполне мотивировано обращение к произведениям Стерна, Дефо, Байрона, Фолкнера, Т. Манна, Гёте, Лессинга, Дж. Лондона, Л. Шестова, М. Цветаевой. У С. Минаева совершенно иной идеологический и историко-культурный контекст, соответствующий времени, – Б. Полевой, Уэльбек, Булгаков, Г. Миллер, Эллис, Дитрих, Мураками, Пушкин, Лермонтов, Грибоедов, группа «Битлз».

Среди западных писателей выделяется, несомненно, Ф. Бегбедер, сумевший сделать ссылки, аллюзии, цитирования, пародирования одними из главных средств создания образа героя-рассказчика. «Французский роман» изобилует отсылками к «Королю Лиру», Бодлеру, Ронсару, «Великому Гетсби», «Воспитанию чувств», Лимонову, «Анне Карениной». В данном случае речь идет уже о средстве создания образа главного героя, ставящего себя выше навязываемого ему общества. Автор обращается не только к литературным образам, но и к классическим композиционным приемам: полемике с читателем, цитированию протоколов допросов, графическим изображениям, поясняющим словесные описания. Одно из таких изображений автор называет «Картографией встречи» его родителей, проживавших в юности на виллах в Гетари. В этом принявший условия игры читатель, конечно, угадывает трагестирование приемов Л. Стерна.

Современная проза демонстрирует разнообразие языковых характеристик, обусловленных индивидуальностью автора, его приверженностью к тому или иному литературному направлению, отношению к литературной традиции,

¹ «Неделя имат семь дний и прообразует житие человеческое: а̄-й день рождения детища, в-й день юноша, г-й день совершен муж, д-й день средовечие, э-й день седина, е-й день старость, з-й день скончание» (*Водолазкин Е. Лавр. М.: АСТ, 2013. С. 86*).

склонностью к языковому эксперименту. Общей чертой, объединяющей произведения, созданные в русле разных художественных направлений, является стремление их авторов погрузить читателя в стихию живой речи, что порой выражается в примитивизации языка и, как следствие, примитивизации картины мира.

Наиболее последовательно сохраняется склонность к нагнетанию натуралистических деталей у русских писателей. Тут и нецензурная лексика, и детализация насилия в романе З. Прилепина «Санька»: «Он кромсал и дробил крыс, ударял их пяткой тяжелого сапога по головам, оглушая, – и снова орудовал лопаткой, расчлняя с хэканьем мерзкие тушки, иногда сипло ругаясь»¹; описание физиологических процессов у Е. Водолазкина в «Лавре»: «Арсений забросил ее ногу себе на плечо и правой рукой попытался войти в лоно. Рука вроде бы не проходила, но пальцы ощутили младенца. Темя. Шею. Плечи»². У С. Гандлевского в романе «[Нрзб.]» нередко можно встретить подобные фразы: «Босиком по колкому мартовскому снегу Криворотов забежал за угол, улыбнулся на опаленный солнцем сугроб и принялся, облегченно подрагивая, сверлить его струей в полутора метрах от себя»³. Всего этого, и особенно нецензурной лексики, вполне можно было бы избежать, если бы писатели не стремились ориентироваться на массовую аудиторию. На русской прозе начала века все еще сказывается неподцензурная стихия позднего постмодернизма, когда именно язык стал сферой выражения авторских намерений.

И только в романе И. Макьюэна «Искупление» натуралистические подробности используются как полноценный художественный прием, усиливающий глубину потрясений героини, вынужденной пройти через ужасы военного госпиталя ради высокой цели искупления своей давней вины. «И повсюду висел специфический спертый запах – смесь вязкого кисловатого запаха свежей крови, вони грязной одежды и пота, солярки, дезинфицирующих средств, медицинского спирта, а поверх всего – смрад гангренозной плоти»⁴. Здесь художественный прием напрямую связан с авторской идеей и ее раскрытием, поэтому, скорее, потрясает яркостью впечатления, чем глубиной отвращения. Сцены, изображающие ужасы войны, в этом романе обслуживают не пацифистские настроения, а работают исключительно на создание образа страдающей героини, в детстве совершившей нечестный поступок, а теперь за него вынужденно расплачивающейся. В этой связи особенно трогательна ее забота об изувеченном французском юноше, которого она пытается обнадежить: «Брайони не собиралась совсем снимать повязку, но, когда она ее ослабила, тяжелая стерильная прокладка соскользнула вместе с подложенным под нее окровавленным тампоном. У Люка недоставало части черепа. Голова была обрита во-

¹ Прилепин З. Санька. М.: Астрель, 2012. С. 210.

² Водолазкин Е. Лавр. С. 96.

³ Гандлевский С. Проза. М.: Астрель, 2012. С. 225.

⁴ Макьюэн И. Искупление. М.: ЭКСМО; СПб.: Домино, 2011. С. 428.

круг пролома, зиявшего от макушки до уха. Под зазубренными краями черепа виднелось губчатое розовое вещество – мозг»¹.

Приведенные примеры позволяют прийти к выводу, что большинство современных прозаических произведений обладает существенными признаками формальных жанровых схождений, что позволяет говорить о наметившейся общности в развитии современного европейского романа.

Очевидность формальной близости еще не может служить доказательством единства содержания. Однако несомненно, что в подавляющем своем большинстве эти произведения объединяет определенный тип субъективного повествования. Романы эти связаны авторским желанием показать современного человека, пытающегося разобраться в своих ощущениях, чтобы найти самого себя. Для этого писатели чаще всего обращаются к истокам, лежащим в детстве героев, воспоминаниям молодости, поискам не только своей сути, но и своих предков, порой даже имени родителей.

Красноречиво об этом свидетельствуют начала некоторых из них:

«Я проснулся утром и сразу подумал, что заболел. Не почувствовал, а именно подумал. Мысль была точно такой же, как когда просыпаешься в первый день каникул, которых ты так ждал...»²;

«В детстве я всегда проводил летние каникулы в Швейцарии, у бабушки и бабушки. Мама отводила меня на вокзал и усаживала в вагон; если мне везло, то я ехал без пересадки и через шесть часов выходил на перрон, где меня уже поджидал дед...»³;

«Я старше, чем мой прадед. Капитану Тибо де Шатенье было 37 лет, когда 25 сентября 1915 года в девять пятнадцать утра, во время второго сражения в Шампани, он погиб где-то между долиной речки Сюипп и опушкой Аргоннского леса»⁴;

«Мой прадед был в молодости членом “Народной воли”. Такова семейная легенда. И не исключено, что действительно – числился. Хотя, перекопав (когда пытался искать опору своему самостоянью в истории рода) множество всяких свидетельств и документов, я обнаружил, что имя его упоминается всего однажды...»⁵;

«Вот что я запомнил (в произвольной последовательности):

- лоснящаяся внутренняя сторона запястья;
- пар, который валит из мокрой раковины, куда со смехом отправили раскаленную сковородку...
- запертая дверь, а за ней – давно остывшая ванна.

¹ Там же. С.448.

² Гришковец Е. Рубашка. М.: Махаон, 2012. С. 5.

³ Шлинк Б. Возвращение. М.: Азбука, 2013. С. 5.

⁴ Бегбедер Ф. С. 7.

⁵ Бутов М. Свобода. М.: Астрель, 2011. С. 5.

Последнее, вообще говоря, я сам не видел, но память в конечном итоге сохраняет не только увиденное»⁶.

Расследование собственного прошлого предпринимается героями в непростые моменты своего существования. Память становится главным орудием обретения самого себя.

Герой романа Б. Шлинка «Возвращение» отправляется в обратный путь в компании одного из самых древних мифов об Одиссее. Объясняя необходимость в таком выдающемся проводнике, писатель отмечает: «Единственное, что остается неизблемым, связано с тем, что “Одиссея” представляет собой переработку древнего мифа о путешествии, приключениях и возвращении домой, происходящих вне времени и определенного пространства, – переработку в эпос, в историю, которая происходит уже в определенное время и в определенном месте. “Одиссея” создала формулы пространства и времени, без которых мы не имели бы истории и не рассказывали бы историй»².

Все начинается с того, что немецкий мальчик Петер Дебауер, у которого отец пропал без вести, каждое лето проводит у швейцарских бабушки с дедушкой, занимающихся литературным редактированием. Среди ненужных гранок, данных мальчику для занятий в школе, он находит отрывки романа неизвестного автора. В нем речь идет о бежавшем в Германию из русского плен солдате. Зачитываясь гомеровской «Одиссеей» и романом безымянного автора, молодой человек постепенно начинает распутывать клубок таинственных случайностей, связанных с судьбой его не то пропавшего без вести, не то погибшего на войне отца. Роман, в основу которого заложены поиски героем самого себя, начинает приобретать элементы детективного повествования, чем и удерживает внимание читателя. Писатель явно рассчитывает на самую широкую читательскую аудиторию, которая может состоять и из поклонников острого сюжета, и из любителей психологического анализа.

Роман русского писателя З. Прилепина «Санькя», кажется, на первый взгляд мало имеет общего с немецкой книгой: воспоминания, связанные с бабушкой и дедушкой, в обоих случаях наполненные сентиментальным очарованием детства; обращение к широкому читателю, выражающееся, правда, по-другому – в отступлении от литературной нормы и эпатировании насилия. Во всем другом общего мало: один герой – юрист средних лет, вполне устроенный в этой жизни; другой – член радикальной организации, не устроенный ни в каком смысле. Но в обоих случаях герои проходят через поиски самого себя, стремление разобраться в том, что происходит в их жизни, вокруг них. Эти стремления реализуются как в осмысленном (в случае с Петером), так и в неосознанном (в случае с Сашей Тишиным) поиске отца. Герой Б. Шлинка буквально отправляется в далекое путешествие – в Америку, где, по его сведениям, тот преподает в университете, а Саша тянется к знако-

⁶ Барнс Дж. Предчувствие конца. М.: Эксмо, 2012. С. 3.

² Шлинка Б. С. 247–248.

мому умершего отца Безлетову, несмотря на принципиальные идеологические с ним расхождения. «Саша перебирал себя, тасовал осколки зеркала. Удивиться или огорчиться было почти нечему. Нет, просто нечему. С тех пор как повзрослел, к армейскому возрасту – все стало очевидным. Неразрешимых вопросов больше не возникало. Бог есть. Без отца плохо. Мать добра и дорога. Родина одна»¹. Оба героя обращаются к своим истокам в поисках поддержки в трудные минуты своей жизни.

В трудной жизненной ситуации оказался и Фредерик Бегбедер, герой «Французского романа»: его задержала полиция за употребление кокаина в общественном месте. После того как прокурор продлевает его заключение еще на сутки и молодой человек становится вынужденным свидетелем бесчеловечных условий содержания людей «в самом сердце Парижа», страх и негодование приводят его к переосмыслению своей собственной жизни. В результате после непродолжительного заключения герой выходит на свободу не только автором романа, но другим человеком, обретшим утраченное детство. «Эта повесть – не слепок с реальности, а рассказ о моем детстве – таком, каким я его увидел и на ощупь воссоздал. У каждого свои воспоминания. Но отныне это заново сотворенное детство, эта реконструкция прошлого, и есть моя единственная правда»².

Одни герои обращаются к детству, чтобы обрести себя и найти смысл в том, что с ними происходит. Другие, наоборот, разбираются в настоящем, чтобы обрести свое детство, а вместе с ним и чувство сопричастности большой семье. У третьих есть и большая семья, и яркое, насыщенное событиями и друзьями детство, но вся жизнь перевертывается из-за любви. Об этом книги Е. Гришковца, М. Варгаса Льоса. В них страстное чувство героев определяет их жизнь, отвлекает от намеченных планов. Таким образом, рассказ об этом чувстве становится путем к освобождению от него.

В романе «Похождения скверной девчонки» мальчик Рикардо из хорошей семьи жил в перуанской столице, мечтал о Париже и был влюблен в красавицу-чилийку Лили с соседней улицы. Он часто представлял себе их вдвоем на французских бульварах и сотни раз признавался Лили в любви – без ответа. А потом вдруг выяснилось, что Лили вовсе никакая не чилийка, а самая обыкновенная перуанка: дочь кухарки выдавала себя за девушку из другой страны, чтобы затесаться в круг хороших и богатых мальчиков вроде Рикардо. Ее ложью будет пронизан весь роман – и вся жизнь главного героя.

Действие романа занимает полвека – именно столько длится любовь скромного романтика к веселой авантюристке. Рикардо хочет простого счастья. Лили, в свою очередь, нужна жизнь, полная приключений: она меняет имена, паспорта и любовников. А Рикардо тем временем сменил только место жительства – наконец переехал в Париж и работает переводчиком-син-

¹ Прилепин З. С. 109.

² Бегбедер Ф. С. 209.

хронистом в ЮНЕСКО. Повествование ведется от первого лица и представляет собой искренний рассказ о большом чувстве на фоне коротких и четких зарисовок истории второй половины XX в. Здесь и революция на Кубе, и Лондон 1970-х гг., и Париж 1960-х, и признания в любви к русскому языку и литературе.

Повесть «Рубашка» Е. Гришковца – произведение камерное. Всего один день из жизни молодого архитектора, приехавшего в Москву из провинциального города, и его друга детства, прилетевшего так не кстати. Герой влюблен в девушку, имени которой даже не знает, но эта влюбленность мешает ему жить и работать. Он мечется по городу, замечает за собой слезку, вспоминает странные сны о спасении разведчиков на корабле. Любовь завладела им, и герой пытается от нее избавиться: «Этой ночью я понял, что любовь не может быть ни счастливой, ни несчастной. Она невыносима в любом случае. Я лежал на полу и понимал, что не понимаю, ЧЕГО Я ХОЧУ?!!»¹

Все эти герои живут в разных странах, занимаются разными профессиями: среди них писатели, журналист, бывшие клерки, учителя, киллер, юрист, активист радикальной организации, монах, компьютерщик. У них есть друзья: Андрюха из «Свободы» и Пудис из «Мобильника» М. Бутова, Адриан из «Предчувствия конца» Дж. Барнса, Вадим из «Dухless» С. Минаева. Их любят: Барбара из «Возвращения» Б. Шлинка, Устина из «Лавра» Е. Водолазкина, «она» из «Одиночества в сети» Я. Вишневого, Аделаида из «Дневника киллера» Д. Кинга. В детстве и зрелости с ними были их братья: Серж из «Ужина» Г. Коха, Шарль из «Французского романа» Ф. Бегбедера. Внешне все они люди не одинокие: имеются и родители, и жены, и у некоторых дети, но их объединяет потребность остаться наедине с собою и разобраться в своей жизни. Этим и определяется высокая степень субъективности этой прозы.

Не всегда авторы изображают героя в развитии, чем сужают возможности романной формы. Да и усложнение структуры повествования нередко компенсирует бедность событийной стороны произведений. Некоторые произведения вполне можно назвать повестями (как «Мобильник» и называется самим автором), но и «Рубашка» вполне соответствует этому определению, не говоря уже о «Саньке», «Похороните меня за плинтусом». Не похожа на роман и книга воспоминаний Дж. Барнса «Предчувствие конца». «Римские призраки» Л. Малерба скорее новелла с психологически заостренными интонациями семейного полураспада.

Так или иначе, все эти произведения вполне могли бы претендовать на название лирической прозы, где центральное место занимает не сюжет, а изображение переживаний, мыслей, осмысление прожитого.

В современной прозе намечается развитие процессов, обычно свойственных лирике, когда возникает такое единство автора и героя, что зачастую они вообще сливаются, приобретая не только черты общей биографии, как у Б.

¹ Гришковец Е. С. 113.

Шлинка, П. Мейла, З. Прилепина, Т. Парсонса, Э. Лу, Дж. Барнса, М. Варгаса Льоса, П. Санаева, но и имя, как у Ф. Бегбедера.

Традиционно в эпосе и драме была четкая грань между субъектом и объектом. Первым с этого пути свернули романтики, придав романтической прозе явные черты лиризма. Далее появилась лирическая проза М. Пруста, Дж. Джойса, И. Бунина, К. Паустовского, А. де Сент-Экзюпери, П. Лене, Ф. Фюмана, З. Ленца, в произведениях которых смысловым центром стало сознание героя, воссоздаваемое через цепь душевных переживаний и мыслей, но главное – преломление мира в индивидуальном сознании. Отсюда и усложненный характер передачи явлений и фактов действительности, да и сама действительность приобретает свойства воспоминаний, ощущений.

Все эти признаки – без исключения – налицо и в анализируемых произведениях, что явно свидетельствует об отходе современной европейской литературы от эксперимента элитарного искусства и острой сюжетности массовой литературы и о возрастании ее интереса к одной из традиционных форм – лирической прозе.

Литература

- Барнс Дж.* Предчувствие конца. М.: Эксмо, 2012.
- Бегбедер Ф.* Французский роман. СПб.: Азбука-Классика, 2013.
- Бутов М.* Свобода. М.: Астрель, 2011.
- Водолазкин Е.* Лавр. М.: АСТ, 2013.
- Гандлевский С.* Проза. М.: Астрель, 2012.
- Гришкова Е.* Рубашка. М.: Махаон, 2012.
- Макьюэн И.* Искупление. М.: ЭКСМО; СПб.: Домино, 2011.
- Минаев С.* Духless, или Повесть о ненастоящем человеке. М.: Астрель, 2012.
- Прилепин З.* Санька. М.: Астрель, 2012.
- Шлинка Б.* Возвращение. М.: Азбука, 2013.

Сведения об авторе:

Вера Владимировна Сорокина,
докт. филол. наук
ст. научн. сотрудник
филологический факультет
МГУ имени М.В. Ломоносова

Vera V. Sorokina,
Doctor of Philology
Senior Researcher
Philological Faculty
Lomonosov Moscow State University