

**Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение  
высшего образования  
«Башкирский государственный педагогический  
университет им. М. Акмуллы»**

*На правах рукописи*

**ПРОКОФЬЕВА Ирина Олеговна**

**УФИМСКАЯ ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ПРОЗА КОНЦА XX – НАЧАЛА  
XXI ВЕКОВ: СОСТОЯНИЕ И ФУНКЦИОНИРОВАНИЕ**

**СПЕЦИАЛЬНОСТЬ: 10.01.01 – РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА**

**ДИССЕРТАЦИЯ**

на соискание ученой степени кандидата  
филологических наук

Научный руководитель –  
доктор филологических наук,  
профессор В.В. Борисова

**Уфа 2016**

## СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ.....	3
ГЛАВА I. ПУТИ ЭВОЛЮЦИИ И ИНТЕГРАЦИИ СОВРЕМЕННОЙ УФИМСКОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ РУБЕЖА XX – XXI ВЕКОВ.....	19
1.1. Современная научно-критическая литература о российской прозе двух последних десятилетий.....	19
1.2. Современная уфимская литература двух последних десятилетий в литературной критике.....	38
ГЛАВА II. ТЕНДЕНЦИИ РАЗВИТИЯ УФИМСКОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ПРОЗЫ ДВУХ ПОСЛЕДНИХ ДЕСЯТИЛЕТИЙ.....	54
2.1. Исповедально-биографическая проза: роман П.А. Храмова «Инок».....	54
2.2. Художественно-публицистическая проза М.А. Чванова.....	63
2.3. Историко-философская проза В.А. Богданова, диалогия К.Ф. Зиганшина «Золото Алдана».....	73
2.4. Социально-бытовая, ироническая проза Ю.А. Горюхина, А.Р. Кудашева.....	95
2.5. Любовно-философская проза: роман Р.Х. Шаяхметовой «Слова и листья».....	107
ГЛАВА III. ПОИСК ГЕРОЯ НАШЕГО ВРЕМЕНИ В ПРОЗЕ С.Р. ЧУРАЕВОЙ, И.А. ФРОЛОВА, И.В. САВЕЛЬЕВА.....	115
3.1. Своеобразие героя в повестях С.Р. Чураевой («Последний Апостол (Повести о необычайных приключениях святого Павла)», «Ниже неба», «Девочка и графоман»).....	115
3.2. Своеобразие героя в рассказах С.Р. Чураевой («Моя пятидневная война», «Чудеса несвятой Магдалины»).....	136
3.3. Особенности образа главного героя в цикле армейских историй И.А. Фролова «Бортжурнал-57-22-10» и повести «Ничья» .....	147
3.4. Специфика изображения главного героя в цикле любовных рассказов И.А. Фролова «Теория танца».....	160
3.5. Особенности героя «нулевых» в повести «Гнать, держать, терпеть и видеть» и романе «Терешкова летит на Марс» И.В. Савельева.....	176
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	192
БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК.....	202

## ВВЕДЕНИЕ

**Актуальность** исследования. Н.К. Пиксанов, разработавший и обосновавший в 20-е годы прошлого века методологическую концепцию «областных культурных гнёзд», которая заключала в себе стройную схему изучения провинциальной культуры и литературы, писал: «Ещё один ряд необходимых новых исследований я обозначаю в формуле: «областные культурные гнёзда». <...> Та централизация, которая так заметна в политической русской истории, сказалась и на истории русского искусства и русской литературы, больше того, она обнаружилась и в русской исторической мысли. Подчиняясь централистским тенденциям, наша историческая мысль под новой русской культурой и литературой понимает собственно культуру и литературу столичную, не учитывая, просто забывая, областную» [125, с. 8-9]. Своевременные, но невостребованные и на время забытые идеи учёного нашли своё широкое применение и реализацию в 1980 – 1990 годы, актуальны они и сегодня.

Специальное многоаспектное изучение региональной литературы как локально-регионального феномена культуры позволяет противостоять глобализации и унификации национальных культур и российской культуры и составить целостное представление об общероссийском литературном процессе.

Уфимская литература конца XX – начала XXI веков, обладая несомненной самобытностью и являясь неотъемлемой частью общероссийской литературы, ещё не получила глубокой и полной оценки ни в российской, ни в региональной критике и требует сегодня всестороннего рассмотрения: выявления характерных тенденций в развитии уфимской литературы в целом и специфических черт в творчестве талантливых уфимских писателей в частности.

**Объект** исследования – русскоязычная проза уфимских писателей двух последних десятилетий: В.А. Богданова, Ю.А. Горюхина, А.Р. Кудашева,

К.Ф. Зиганшина, И.В. Савельева, И.А. Фролова, П.А. Храмова, М.А. Чванова, С.Р. Чураевой, Р.Х. Шаяхметовой – как отражающая основные тенденции и направления современной российской литературы и сохраняющая специфику литературы родного края.

**Предмет** изучения – феномен современной уфимской русскоязычной художественной прозы рубежа веков, её состояние и функционирование.

**Цель** диссертационной работы – анализ современной уфимской русскоязычной художественной прозы, осмысление основных тенденций её развития, систематизация наиболее ярких и значимых художественных результатов.

Достижение данной цели предполагает решение ряда исследовательских **задач**:

1) выявить в рамках историко-литературного процесса эволюцию современной уфимской прозы, проследить её интеграцию в российский литературный процесс;

2) рассмотреть современную русскоязычную уфимскую прозу как органическую часть российской литературы и как литературу, сохраняющую собственную, регионально-национальную идентичность;

3) охарактеризовать художественное своеобразие прозы трёх поколений уфимских писателей: старшего (К.Ф. Зиганшин, П.А. Храмов, М.А. Чванов), среднего (В.А. Богданов, Ю.А. Горюхин, А.Р. Кудашев, И.А. Фролов, С.Р. Чураева, Р.Х. Шаяхметова), младшего (И.В. Савельев);

4) определить типологические разновидности прозы уфимских писателей: исповедально-биографической; художественно-публицистической; историко-философской; социально-бытовой и иронической; любовно-философской;

5) раскрыть специфические черты образа героя нашего времени, представленного в прозе С.Р. Чураевой, И.А. Фролова, И.В. Савельева.

**Научная новизна** диссертационной работы состоит в том, что в ней впервые рассматривается уфимская проза конца XX и начала XXI веков, её

основные тенденции и направления в контексте современной русской литературы; подвергаются анализу особенности творческой индивидуальности целого ряда уфимских авторов, таких, как: Михаил Андреевич Чванов, Камиль Фарухшинович Зиганшин, Пётр Алексеевич Храмов, Юрий Александрович Горюхин, Вадим Алексеевич Богданов, Артур Рифкатович Кудашев, Раиля Хамитовна Шаяхметова; выявляется своеобразие героя нашего времени в прозе Светланы Рустэмовны Чураевой, Игоря Александровича Фролова, Игоря Викторовича Савельева в сопоставлении с современной русской литературой. Три последних автора, чьё творчество отмечено многими литературными премиями и произведения которых часто публикуются на страницах московских литературных журналов, выходят отдельными книгами, во многом определяют лицо уфимской прозы рубежа двух последних десятилетий и вызывают прочный интерес читательской аудитории, поэтому именно их творчество потребовало отдельного и наиболее глубокого изучения и концептуального осмысления.

**Теоретическая значимость** исследования заключается в аналитическом описании региональной художественной прозы как части целостного литературного процесса, отразившего поликультурные особенности Башкортостана и тенденции развития современной российской литературы.

**Практическая значимость** диссертационной работы обусловливается тем, что её положения и выводы могут стать основой для дальнейшего научного исследования уфимской и другой региональной прозы в частности и современного литературного процесса в целом.

Результаты изучения творчества уфимских писателей могут быть использованы в практике преподавания русской литературы на филологических факультетах вузов при подготовке общих и специальных лекционных курсов, создании учебных пособий по современной русской литературе и литературному краеведению, организации научно-

исследовательской деятельности студентов, обращающихся к изучению регионального аспекта современной российской литературы.

**Материал** исследования. Нами обозначен круг имён уфимских писателей, без которых нельзя в полной мере представить современную уфимскую литературу двух последних десятилетий; нами отобрано 50 произведений 10 прозаиков, хронологически связанных с указанным нами периодом.

**Теоретико-методологическую базу** исследования составили труды отечественных филологов, работы литературных критиков, посвящённые общим и частным проблемам поэтики, изучению основных направлений и течений в современной русской литературе, выявляющие особенности современного литературного процесса (П.В. Басинский, А.А. Ганиева, Н.Б. Иванова, Т.А. Касаткина, В.Я. Курбатов, В.Н. Курицын, Н.Л. Лейдерман, М.Н. Липовецкий, А.М. Марченко, А.С. Немзер, Г.Л. Нефагина, В.Е. Пустовая, И.Б. Роднянская, В.П. Руднев, И.С. Скоропанова, О.А. Славникова, К.А. Степанян, М.Н. Эпштейн и др.); работы, связанные с рассмотрением особенностей художественного творчества уфимских писателей, характеристикой литературного процесса (К.И. Абрамичева, В.О. Глуховцев, Ю.А. Горюхин, Л.А. Данилкин, А.С. Залесов, Л.В. Оборин, Б.В. Орехов, И.В. Савельев, П.И. Фёдоров, И.А. Фролов и др.); исследования, связанные с изучением провинциальной культуры и литературы (В.В. Абашев, В.Н. Алексеев, К.В. Анисимов, Е.Я. Бурлина, А.Н. Давыдов, Е.И. Дергачёва-Скоп, Н.М. Инюшкин, Т.Н. Маркова, Т.Н. Масальцева, Н.Е. Меднис, В.Г. Одинокоев, И.А. Разумов, Е.К. Созина, Б.А. Чмыхало, Е.Н. Эртнер и др.).

**Степень разработанности темы исследования.** Любое явление культуры неразрывно связано с местом его бытования – топосом. Поэтому закономерно, что пространственный модус рассматривается как основополагающий в философии, антропологии, этнографии, эстетике, теории культуры и искусства, а также в литературоведении. В знаменитой

теории хронотопа М.М. Бахтина временное становление является конститутивным моментом жанра, в свою очередь временное становление тесно связано с пространственными координатами. «Хронотоп, – пишет М.М. Бахтин, – как формально-содержательная категория определяет (в значительной мере) и образ человека в литературе; этот образ всегда существенно хронотопичен» [18, с. 235]. М.М. Бахтин указывает, что термин взят им из естественных наук (математического естествознания и конкретно – теории относительности Эйнштейна) и перенесён в литературоведение «почти как метафора» [18, с. 234]. Говоря о связи времени и пространства в литературе, учёный имел в виду художественное время и художественное пространство, которые конструируют художественную реальность. Перенос сущностных характеристик текста на феномен культуры позволяет рассматривать реальное пространство как поле (или сферу) знаковых элементов, взаимосвязь которых определена планом реального времени. Поэтому сегодня мы можем встретить случаи использования термина «хронотоп» в области философии и социологии, предметы исследования которых находятся в реальном времени и пространстве. Так, Е.Я. Бурлина, выделяя феномен провинциальной культуры, говорит о «перепутанном» хронотопе, с деформированными связями пространства и времени [36].

Пространственный модус культуры получил исследовательское освещение в трудах М.М. Бахтина, Н.А. Бердяева, Г.Д. Гачева, А.Я. Гуревича, Ю.М. Лотмана, Н.С. Трубецкого, О. Шпенглера. Пространственный код культуры изучался и изучается в работах по структурной семиотике. Любой феномен культуры содержит знание о месте своего происхождения и выражает это знание непосредственно или опосредованно через те или иные символические средства. Культура бытийствует локально: в локусе она получает оформление и самоутверждается во временном плане. Даже в том случае, когда локус понимается предельно абстрактно, превращаясь в категорию пространства, он не теряет силы оформления бытия культуры.

В истории литературоведения место создания или опубликования литературного произведения может иметь большую или меньшую значимость, но, даже редуцируясь до формального указания, никогда не переходит в разряд факультативных признаков, а остаётся знаком базовой информации о тексте наряду с именем автора. Доавторская литература, например фольклор и средневековые тексты литературного канона, связана с местом, географией своего происхождения теснее, чем литература авторская. Научная рефлексия отражает эту разницу.

Известно, что мифологическая школа, проявившая такое пристальное внимание к национально-локальным литературным формам, предметом своего изучения имела преимущественно фольклорные тексты. И неслучайно Н.К. Пиксанов в предисловии к своему пособию «Два века русской литературы», аргументируя необходимость изучения областных литературных центров («гнёзд» в его терминологии), ссылается на «Курс истории русской литературы» В.А. Келтуала, в котором использован принцип областной дифференциации в изучении древнерусской культуры и литературы [125, с. 8]. Именно летописный жанр древнерусской литературы ярче всего выражает тесную связь времени и пространства в культуре (и литературе) Древней Руси, так как летописные записи являлись летописанием определённой местности. Летописная запись не имеет смысла без места своего происхождения. Летопись являлась самоутверждением определённой территории, города, княжества, монастыря во времени, создавала историческое бытие. И это историческое бытие имело яркую пространственную форму.

Поэтика репродуцирует в художественных формах определённую модель построения мира. История неавторской (по определению С.С. Аверинцева, архаической) литературы тесно связана с местом её происхождения, это история территориальной литературы. Например, летописная Русская история, по словам Д.С. Лихачёва, «прикреплена к местности, неразрывна с географическими пунктами» [110, с. 266].



На наш взгляд, объяснение этого факта феодальной раздробленностью Древней Руси было бы далеко не достаточным. Неавторская литература непосредственно связана с местностью своего происхождения, поскольку местность является образом той общины, которая наделяла архаического автора правом голоса. Благодаря делегированному общиной праву голос автора был авторитетным, несмотря на то, что оставался безымянным. Именно неавторская литература выражает коллективное сознание некоего общества, которое получило социальное и культурно-историческое оформление на определённой территории.

Литература и её история хранят память об архаическом (можно сказать, первоначальном) концепте соотношения авторства и авторитета. Территориальная принадлежность литературного текста значима не только для изучения фольклора и средневековой литературы. Хотя именно неавторская литература «приобретает» автора в образе места своего происхождения, поскольку местом именуется и характеризуется община, делегировавшая право голоса безымянному исполнителю лирической народной песни или летописцу. Именно неавторская литература говорит от лица территории, области, края, города.

С появлением индивидуального начала в литературе (и искусстве) и закреплением места автора в структуре поэтики значимость связанности литературного текста с территорией ушла в тень, но не исчезла. И как только литературоведение прибегает к теоретическим концепциям или методам изучения, которые «ослабляют» авторское начало, например, либо переводя акцент на групповую принадлежность автора (социальную, этническую, национальную и т.д.), либо расширяя границы авторских текстов и самого понимания текста до «сверхтекста», территориальный аспект изучения литературы тут же выходит из закулисной тени и занимает центральное место.

Обострённый интерес отечественной гуманитарной науки к провинциальной, или, другими словами, региональной, областной, локальной

культуре, который мы наблюдаем на протяжении последних трёх десятилетий, поставил вопрос о методологических принципах и концепциях исследования культурных пространств и их различных форм (в том числе и литературных), находящихся в той или иной степени удаления от столичного центра. В ответ на поиски теоретического основания для изучения локальных культур наука обращается к понятию культурного гнезда, предложенного в своё время историком литературы Н.К. Пиксановым изначально в формулировке «литературное гнездо» и затем поддержанного и расширенного в предметных границах отечественными краеведами в 20–30-е годы (Н.П. Анциферовым, С.В. Бахрушиным, В.В. Богдановым, М.М. Богословским, И.М. Гревсом). Так, в статье 2002 года, посвящённой применению концепта «культурное гнездо» в анализе региональной духовной культуры Сибири, авторы обращают внимание на *«удивительные возможности»* (выделено нами) подобного способа описания культуры, дающего цельное представление о специфике культурного процесса, локализованного в провинции» [67]. Таким образом, концепт Н.К. Пиксанова признается как наиболее удобный способ синтетического описания провинциальной культуры.

К «культурным гнёздам» обращается исследователь пермской региональной культуры Н.М. Инюшкин [86]. В своей диссертационной работе на соискание учёной степени доктора философских наук «Провинциальная культура: природа, типология, феномены» (2005) учёный в качестве сущностного специфического признака любой провинциальной культуры называет качество срединности, которое актуализируется не вообще и повсюду, а только в своеобразном феномене – «культурном гнезде», представляющем собой (учёный прямо обращается к цитированию Н.К. Пиксанова) «не механическую совокупность культурных явлений и деятелей, но тесное единение их между собой, некоторое органическое слияние» [126, с. 60]. Именно в «культурных гнёздах», как в силовых полях

напряжения провинциальной истории, локальная культура находит свои формы выражения, самосознания, воспроизводства и преемственности.

Вместе с изучением региональной культуры через призму концепта «культурное гнездо» происходит не только актуализация теории и самого термина, но и углубление и расширение его толкования, а также интерпретация. Важно заметить, что желание современных литературоведов, историков, философов и т.д. «востребовать заново» появившийся в 20-е годы концепт помещает вновь востребованный термин в контекст иного теоретического дискурса, что непременно влечёт за собой интерпретацию концепта в свете новых методологических направлений и модификацию его в условиях нового научно-концептуального рельефа [67]. Надо признать, что метафорическое использование слова «гнездо» для создания научного термина было очень удачным: оно позволяло Н.К. Пиксанову создать цельную форму ёмкого понятия, которая определила его дальнейшую теоретическую плодотворность. Это делает возможным спустя без малого почти столетие применить концепт «культурное гнездо» в условиях другой расстановки научных направлений.

Новый научный ландшафт в современной литературоведческой регионалистике отражён в предисловии к проекту «История литературы Урала». Автор этого предисловия Е.К. Созина выделяет основные подходы и методы в актуальных исследованиях региональной литературы.

Первый – традиционный, который построен на изучении литературы 2-ой половины XIX века и в рамках которого региональные литературные процессы рассматриваются как периферийные составляющие истории русской литературы. Сегодня этот подход обогащён системно-типологическим и сравнительно-культурологическим методами исследования.

Второй подход – структурно-семиотический (В.В. Абашев, А.Ф. Белоусов, Л.О. Зайонц, Ю.М. Лотман, Н.Е. Меднис, В.Н. Топоров,

Т.В. Цивьян и др.). Семиотика локуса рассматривает пространство как структурированное единство смыслов, то есть как текст, свертхтекст.

По мнению Е.К. Созиной, как продолжение и развитие семиотики пространства заявляет о себе феноменологический подход, опирающийся на феноменологическую философию, а также традиции геокультурологии и геофилософии. Согласно этому подходу, образ места (города, области, региона) – это имя места, являющееся не его конвенциональным знаком, а выражением смысловой сущности пространства, это имя, разворачивающееся в миф. В качестве представителей этого направления Е.К. Созина называет тюменского исследователя Е.Н. Эртнер и В.В. Абашева, подчёркивая особое значение новаторских работ последнего [154].

Заметим, что концепт культурного гнезда Н.К. Пиксанова без противоречий вписывается не только в инструментарий традиционного подхода, но и в структурную семиотику и феноменологию пространства. И, более того, цельная форма его ёмкого понятия позволяет избежать методологической эклектичности в условиях поисков синтетического подхода к изучению региональной литературы.

Понятие областного культурного гнезда Н.К. Пиксанова содержало в себе социологический аспект, который был далеко не второстепенным в этом подходе к изучению истории литературы. Автор концепта подчёркивает важность наличия совокупности социальных условий и, говоря современным языком, социальной инфраструктуры для появления и развития локальных очагов культуры. В «Двух веках русской литературы» указывается необходимость изучения историей литературы не только отдельных авторов, но и «литературной среды, всей полноты литературной жизни» [125, с. 11], в которую входит и история критики, и история журналистики и цензуры.

В работе «Областные культурные гнёзда», давая объяснение понятию «культурное гнездо» и перечисляя социальные институты, в которых оно реализуется (литературный кружок, театр, местная газета, гимназия,

семинария, публичная библиотека, народный университет, рисовальная школа), Н.К. Пиксанов говорит о социальной составляющей культурного гнезда: «Оно не мыслится без коллективной деятельности, оставляющей прочие объективные результаты» [126, с. 61].

Современные исследователи концепции Н.К. Пиксанова обращают внимание на важность её социологического аспекта. Так, например, Л.С. Соболева в статье «Концепт «культурное гнездо»: возврат из забвения» выделяет пять основных черт «культурного гнезда», причём все пять социально функциональны [153]. В переводе на язык социологического дискурса они будут звучать следующим образом: социализация творческой личности; установление общественных связей и социальная преемственность; обретение статуса творческой деятельности в иерархической системе общественных отношений; кадровый резерв специализированной культуры и коллективная самоидентификация, выраженная в особом областном менталитете и образе жизни.

Н.К. Пиксанов создал свою концепцию во времена, когда культурно-историческая школа ещё сохраняла свою доминирующую позицию в академическом литературоведении, методологические основы которого опирались на социальную детерминированность литературного процесса. Но, несмотря на то, что теория учёного выросла из культурно-исторического метода, понимание «среды» в его теории не столько скорректировано в условиях развития новых направлений в литературоведении рубежа XIX – XX веков, сколько приобретает цельную форму ёмкого понятия культурного гнезда как порождающей и воспроизводящейся культурной среды, в которой предпосылки творческой деятельности, её результаты и сами деятели связаны воедино.

Благодаря ёмкости концепта культурного гнезда, созданного на базе органической метафоры, теория Н.К. Пиксанова вписывается в теорию социальных полей французского социолога Пьера Бурдьё. Можно провести параллель между культурными гнёздами Н.К. Пиксанова и социальными

полями Пьера Бурдьё: и там, и здесь воспроизводящей силой является коллективная деятельность. Теория социальных полей, в частности литературного поля, позволяет осветить и конкретизировать социальный аспект концепта «культурное гнездо».

По мнению французского социолога, наука о литературе, как и любая наука о любой сфере культуры, должна произвести три взаимосвязанные операции: 1) проанализировать «позицию литературного поля внутри поля власти»; 2) произвести «анализ внутренней структуры поля»; 3) осуществить «анализ становления диспозиций, которые, будучи продуктом некоторой социальной траектории и некоторой позиции внутри литературного поля, находят в этих позициях более или менее благоприятную возможность реализации» [35].

Анализ третьего уровня («формирование габитусов» в терминологии Пьера Бурдьё) очень близок к пониманию задачи изучения литературной среды в «Двух веках русской литературы» Н.К. Пиксанова: «Определение социальной среды, воспитавшей известное литературное явление, часто поможет понять не только его психологическое, идейное содержание, но и формальные особенности, а также – причины расцвета или увядания» [125, с. 18]. Н.К. Пиксанов подчёркивает, что цель социологического аспекта анализа литературного явления не общественно-политическая оценка, а установление причин появления литературного произведения. Областное литературное гнездо как раз являлось той системой диспозиций, которая порождает практику производства литературных текстов, воспринимаемых и оцениваемых таковыми, то есть литературными, в соответствии с ценностями и представлениями самой системы.

Поэтому вопрос о существовании уфимской литературы (как и пермской, уральской и т.д.) должен ставиться ещё и как вопрос о наличии социального комплекса, порождающего, структурирующего литературную практику, а также её актуализирующего и институализирующего. Автор (и даже группа авторов) как основной агент производства литературного текста

не создаёт ещё порождающего социального комплекса, он только реализует его возможности, но не один, а в системе социальных институтов: литературной критики, литературных журналов, издательств, творческих союзов, образовательных учреждений.

Н.М. Инюшкин противопоставляет региональную литературу столичной как провинциальную. Принципы, которые он формулирует для характеристики культурного гнезда, литературного гнезда, опять-таки основаны на принципах, уже сформулированных Н.К. Пиксановым. Н.М. Инюшкин считает, что понятие «провинциальная культура» сохраняет в себе одновременно специфику пространства и специфику функционирования. Обязательными составляющими «провинциальной культуры» является «самоидентификация, самопознание и самоизменение» [86, с. 268]. Учёный пишет: «Провинция, её культура оказываются своеобразным контрольным пространством, той ареной, где история, время наиболее трезво и реально, по «гамбургскому счёту» проверяют ценность, устойчивость и плодотворность того, что пробует человечество для своего наилучшего жизнеустройства и духовного воплощения. Рассматривая суть происходящего, происходившего и того, что грядёт в национальной культуре, не будем забывать слова В.О. Ключевского: «В России центр на периферии» [86, с. 294].

Подобная мысль звучала в трудах славянофила И.С. Аксакова. Отстаивая идеи о подъёме областного общественного самосознания, он утверждал, что русскому провинциализму суждено великое будущее. Определяя интеллигенцию как «самосознающий народ», И.С. Аксаков считал, что интеллигенция «ни есть ни сословие, ни цех, ни корпорация, ни кружок... Это даже не собрание, а совокупность живых сил, выделяемых из себя народом» [82, с. 16].

Таким образом, всё вышесказанное определяет важность и необходимость изучения региональной литературы, литературного гнезда, являющегося сгустком духовной жизни того или иного края и вбирающего в

себя основные процессы как общероссийской, так и провинциальной культуры. Описание, анализ, систематизация, выявление своеобразия региональной литературы играет первостепенную роль в осознании человеком своей национальной идентичности, принадлежности к определённой нации, стране, культуре, своей причастности к духовной истории России, к духовной самобытности своего края.

**Методы исследования.** В ходе исследования синтезированы системный, историко-функциональный подходы, а также принципы сравнительно-типологического и интертекстуального анализа литературного произведения.

**Степень достоверности результатов исследования** обусловливается широтой и разнообразием изученного литературно-художественного материала, критическим отбором эстетически значимых произведений и их многосторонним исследованием, а также использованием системы методов, адекватных теме, цели и задачам диссертационной работы.

**Основные положения** исследования, выносимые на защиту:

1. Современная уфимская художественная литература двух последних десятилетий представляет собой целостное явление, аккумулирующее в себе и этнокультурные традиции родного края, и основные тенденции развития общероссийской литературы конца XX – начала XXI веков.

2. Основные векторы развития прозы трёх поколений уфимских писателей: исповедально-биографической; художественно-публицистической; историко-философской; социально-бытовой и иронической; любовно-философской – находят отражение как в современной уфимской, так и в современной российской литературе.

3. Интенсивный поиск героя нашего времени, стремление выявить его основные черты – важнейшая особенность творчества трёх уфимских писателей: И.В. Савельева, И.А. Фролова, С.Р. Чураевой, – которые создают на страницах своих произведений сильного, импульсивного и ищущего героя



(С.Р. Чураева); образ городского интеллигента (И.А. Фролов); героя «нулевых» годов – инфантильного, лишённого цельности представителя молодого поколения, в душе которого вопреки всему живёт мечта (И.В. Савельев).

**Структура** диссертационной работы отражает поэтапное выполнение поставленных задач. Диссертация включает введение, три главы, заключение, список использованной литературы.

Во **введении** определены объект и предмет данного исследования, обоснована актуальность темы, сформулирована цель работы, поставлены задачи для достижения этой цели, объяснены научная новизна, теоретическая и практическая значимость исследования, указаны его методы и теоретико-методологическая основа.

**Первая глава** посвящена обзору научно-критической литературы, которая характеризует как современную российскую, так и региональную литературы; вопросам эволюции русскоязычной литературы нашего края и её интеграции в современный литературный процесс.

Во **второй главе** рассматривается состояние и функционирование уфимской литературы двух последних десятилетий, тенденции её развития; анализируется исповедально-биографическая; художественно-публицистическая; историко-философская; социально-бытовая и ироническая; любовно-философская уфимская проза двух последних десятилетий.

**Третья глава** содержит анализ героя нашего времени и основных его черт в прозе С.Р. Чураевой, И.А. Фролова, И.В. Савельева – уфимских писателей, в чьём творчестве нашли проявление основные тенденции российской литературы и неповторимый авторский стиль.

**Заключение** содержит обобщающие выводы по проделанной работе.

**Библиографический список** включает 202 наименования.

**Апробация работы.** Основные положения диссертационного исследования апробированы в форме докладов на 5 научно-практических конференциях; отражены в 24 публикациях, в том числе 5 статьях в журналах, включённых в «Перечень рецензируемых научных журналов и изданий», утверждённых ВАК Минобрнауки РФ.

# ГЛАВА I. ПУТИ ЭВОЛЮЦИИ И ИНТЕГРАЦИИ СОВРЕМЕННОЙ УФИМСКОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ РУБЕЖА XX – XXI ВЕКОВ

## 1.1. Современная научно-критическая литература о российской прозе двух последних десятилетий

В оценке литературоведами и критиками современной русской литературы, начиная с общих тенденций развития литературного процесса и заканчивая выявлением своеобразия творчества того или иного писателя, можно выделить основные устойчивые оппозиции: 1) постмодернизм сегодня умер – постмодернизм всё ещё жив; 2) в 2000-х годах родился и развивается «новый реализм» – это всё тот же знакомый читателю традиционный реализм / социальный реализм / реализм, но с чертами всё того же постмодернизма т.д.; 3) новые десятилетия литературы (от 1990-х до 2000-х, от 2000-х до 2010-х годов) есть «замечательные десятилетия» – новые десятилетия литературы есть периоды полного её упадка; 4) современную литературу можно разделить на «простую» и «сложную», на коммерческую и высокую, на безыскусную и элитарно-интеллектуальную; 5) современная литература окончательно утратила тенденции, которые ведут к литературоцентризму, – она вновь постепенно возвращается к этим тенденциям; 6) творчество молодых писателей является прорывом в современной литературе – проза молодых терпит сегодня полный крах и т.п.

Горячо спорят об авторах и их текстах, давая им разноречивые оценки. Полярные характеристики получают и мэтры современной литературы (В.П. Астафьев, В.С. Маканин и др.), и те, кто только входит в литературу: их имена перемещаются из одних критических статей, монографий в другие, попадая в самые разные группы (военной, фантастической, исторической, детективной и т.д.) прозы; их тексты соотносятся с разными направлениями и течениями (одно и то же произведение критиками одновременно может быть

причислено и к литературе мейнстрима, и к «сложной», «высокой» литературе). Всё это говорит не только о многообразии и пестроте явлений, из которых складывается общероссийский литературный процесс двух последних десятилетий, но и противоречивости их оценки исследователями.

Бесспорно одно: современная литература первая фиксировала на страницах произведений писателей те болезненные, переломные процессы, которые шли в общественной жизни нашей страны; современная литература, сохраняя это качество, сама стала проекцией общественного разлада и распада, происходящего в окружающей нас жизни.

К.А. Степанян в статье «Кризис слова на пороге свободы», характеризуя духовное состояние современного человека, которое находит отражение в современной литературе, замечает: «Но самое, пожалуй, важное изменение в мировосприятии человека в уходящем столетии, <...> – это всё более утрачивающаяся связь с горним миром, затемняющееся даже представление о нём, образно говоря, «закрывающиеся» над человеком Небеса (конечно, Небеса не закрылись, но взор большинства людей перестал проникать туда, связь стала односторонней)» [155, с. 205–206].

Близкими данной точке зрения, на наш взгляд, являются мнения П.В. Басинского, М.Ю. Берга, А.Н. Варламова, Т.А. Касаткиной, М.А. Черняк и др. Так, М.А. Черняк считает, что одним из основных качеств современной литературы является «её прогрессирующий космополитический характер, связанный с процессами глобализации, стирание национальных различий» [191, с. 13].

По мнению П.В. Басинского, литература сегодня далека от такой важной категории, как сердечность, она потеряла важные нравственные ориентиры, а А.Н. Варламов, рассуждая об убийстве, убеждён, что «концентрация зла» в литературе «превысила все мыслимые пороги, зашкаливает за крайнюю черту и становится объектом для пародий и экспериментов» [37, с. 190].

Т.А. Касаткина, стремясь понять, «что происходит в произведениях тех, кто кровно и больно связан с теперешней жизнью слова», выявляет следующие закономерности в современной литературе: «Как опустошается слово, так опустошается и «художественное произведение» в ситуации «конца времён». Остаётся и предлагается вниманию читателей оболочка, скорлупа, шелуха». Литературовед связывает «опустошение и обескровливание текста» в постмодернизме с длительным процессом «секуляризации культуры» [89, с. 194].

М.Ю. Берг подчёркивает: «Если сравнить структуру постперестроечного поля культуры со структурой этого поля за два предшествующих века, то нельзя не заметить принципиальных отличий. Среди них – потеря культурой паллиативной религиозности, <...> размывание характерной системы стереотипов – потеря статуса *жреца* интеллигенцией, исчезновение вакансии поэта-пророка и мистического ореола вокруг Слова, резкое понижение социального статуса литературы и т.д. То есть исчезновение тех факторов, которые привели к созданию тенденций литературоцентризма» [21, с. 197].

Жаркая полемика о состоянии современной русской литературы 90-х годов XX века и первого десятилетия XXI века разгорелась в литературных журналах; её участниками стали литературоведы, литературные критики, писатели. В статье «Замечательное десятилетие. О русской прозе 90-х годов» А.С. Немзер пишет: «В 90-е годы литература не умерла и умирать не собирается» [116, с. 201]. Отталкиваясь от этого тезиса, критик отмечает «неровность» прозы 90-х, наличие «компенсаторной» стратегии, паузы в творчестве тех, кто уже громко и талантливо заявил о себе в литературе (В.П. Аксёнов, А.Г. Битов, В.Н. Вайнович, Ф.А. Искандер, Л.С. Петрушевская). «Литературная форма» этих мэтров в указанные годы, по убеждению А.С. Немзера, не самая лучшая, но у каждого настоящего художника есть право на паузу. Есть в литературе прозаики, чьё творчество в

90-е годы можно безоговорочно отнести (и с этим нельзя не согласиться) к «значимым исключениям».

Как считает А.С. Немзер, «девяностые годы стали «замечательным десятилетием», потому что было время «отдельных» писателей, работавших без оглядки на сложившуюся систему мод и групповые ценности», потому что творчество этих писателей «ориентировано на саморефлексию и утверждение значимого статуса литературы» [116, с. 209].

П.В. Басинский в статье «Как сердцу высказать себя?» О русской прозе 90-х годов» утверждает: «Апофеозом 90-х годов в литературе была идея *плюрализма*. Самая мысль о каких-то «границах» внушала отвращение», поэтому, к глубокому сожалению критика, «категория «сердечности» в оценке литературы кажется смехотворной и старомодной» [16, с. 185]. Тому пример – статья М.Н. Липовецкого «Растратные стратегии, или Метаморфозы «чернухи», в которой автор к «настоящим классикам современной «чернухи» относит В.П. Астафьева с его повестью «Весёлый солдат» [16, с. 187].

П.В. Басинский же, а чуть раньше А.С. Немзер, на наш взгляд, дают более точный комментарий повести В.П. Астафьева: это произведение о «народной душе», «о сохранении личности и её противоборстве силам зла».

Однако эти литературные критики не всегда так единодушны в своих отзывах о произведениях одних и тех же авторов. Так, для П.В. Басинского нашумевший роман В.С. Маканина остаётся «не совсем понятным», хотя в «Андеграунде...» пусть и неожиданно пробивается зерно «сердечной культуры» [16, с. 192]. А вот А.С. Немзер считает «Андеграунд...» одной из лучших книг «замечательного десятилетия» [116, с. 209].

М.С. Ремизова в статье «Слишком человеческое. Некоторые размышления о литературе non-fiction» говорит о новом свойстве литературы «нулевых» и пишет об укоренившемся мнении, что «художественная литература теряет очки в состязании с литературой «документа» – мол, мемуары и дневники вызывают куда больший энтузиазм, чем романы», к той

же литературе документа, недоумевает автор, почему-то относят и эссеистику [132, с. 192]. Критик виртуозно развенчивает это утверждение, сопоставляя «документ» с художественным текстом, считая, что у художественного текста есть явное преимущество перед «документом». Писатель свободно оперирует множественностью правд. Трагическая же безысходность жизни может быть преодолена только катарсисом, который заложен «в истинно художественном тексте» [132, с. 197].

К вопросу о том, почему реальность, которую должен изображать художник, сама стала «произведением нового искусства», а «трансформация реальности стала разновидностью массовой культуры» обращается О.А. Славникова в статье «Спецэффекты в жизни и литературе» [152, с. 190]. «Литература, чтобы быть современной и не выпасть из общих информационных циркуляций, вынуждена «забывать» многое из того, чему она научилась, пребывая в контакте с миром, бесконечным в силу бесконечности глобального Автора. Актуальные художественные практики обращаются к детективу, технотриллеру, телевизионному шоу типа «съёмка скрытой камерой», к прямому репортажному документу. Достойным вариантом кажется переход к линнеевской каталогизации мира и культурной парадигме словаря» [152, с. 191]. Спецэффекты в литературе становятся неотъемлемой частью текста писателя, участвующего в производстве новизны.

Другой аспект поднятой О.А. Славниковой проблемы обозначает И.Б. Роднянская в статье «Гамбургский ёжик в тумане. Кое-что о плохой хорошей литературе». Филолог утверждает, что границы между хорошей-плохой или плохой-хорошей литературой сегодня абсолютно размыты; что гамбургский счёт как эстетический счёт, позволяющий расставить художественные произведения на литературной шкале по степени подлинности, уже неприменим к современной прозе. И.Б. Роднянская считает, что, к сожалению, для литературной критики наличие «слога и высокого профессионализма письма» является достаточным, чтобы

предложить литературный текст читателю. «Оценки «хорошо» и «плохо» становятся неуместны, и в восторженных, и в гневливых голосах слышится неуверенное дрожание. Искусство веками отдалялось от своей бытийной базы – Красоты, до поры, однако, не упуская её из вида через всё более сложные опосредования, через контрапункт светотени, через совершенство слога, опровергающее неприглядность натуры, через «враждебное слово отрицанья», отсылающее к идеалу. Но вот она скрылась из глаз совсем, и сразу всё омертвело. Остались муляжи – забавные, роскошные, величавые» [133, с. 176].

Ещё одной тенденцией литературы 90-х годов, по мнению М.М. Адамович, становится обращение целого ряда писателей к текстам, построенным на эксплуатации классики. Ответ на вопрос, как возникло направление «псевдоклассики» в современной литературе, критик даёт в своей статье «Юдифь с головой Олоферна. Псевдоклассика в русской литературе 90-х». М.М. Адамович убеждена, что «русская классика, с её оформленным этическим и эстетическим кредо, с её сбалансированными нормами, порождающими особый эффект гармонии и эстетичности <...>, необычайно привлекательна и удобна для игровой литературы постпостмодернизма, крепко-накрепко завязанной на эстетике игры» [10, с. 166].

Но такая оценка для Д.В. Бавильского («Критический реализм») является, во-первых, ошибочной прежде всего по отношению к характеристике постмодернизма, который неверно понимается автором предыдущей статьи, а во-вторых, опасной, так как ведёт к «формализации классики» [15].

Особый интерес вызывают сегодня не только отдельные статьи разных литературоведов и критиков, характеризующих, оценивающих те или иные явления литературы, но и книги, объединяющие отзывы, рецензии, статьи одного исследователя, позволяющие читателю получить целостное



представление о разных интерпретационных позициях, стратегиях ведущих критиков.

Важную установку исследовательского труда литературоведа, литературного критика точно сформулировал К.А. Степанян в статье «Постмодернизм – боль и забота наша». Он отметил: «Наши же литературоведы (опять-таки речь не о всех) не могут не осознавать, что главная их задача – через анализ тех или иных литературных явлений помочь понять жизнь, движение истории и общественной мысли или по крайней мере хоть немного приблизиться к этому пониманию. И помочь не только нескольким десяткам коллег и людей своего круга, а всем тем, для кого проблемы духовного состояния общества и современной культуры являются первоочередными» [156, с. 34].

Так, свои размышления о литературе и специфике её развития исследователи объединяют в книги (П.В. Басинский, Н.Б. Иванова, А.С. Немзер, В.Е. Пустовая). Такие сборники статей можно назвать книгами-обобщениями, которые позволяют всем любителям словесности проследить за основными тенденциями развития современной литературы.

С 2004 по 2007 годы печатаются книги А.С. Немзера, получившие название «Дневник читателя». Их можно отнести к своеобразным литературным хроникам, включающим в себя рецензии, обзоры, полемические заметки, статьи о классиках-юбилярах, рассказы литературного критика о книжных ярмарках.

В 2003 году в книгу Н.Б. Ивановой «Скрытый сюжет. Русская литература на переходе через век» вошли очерки о литературе последних лет, посвящённые творчеству В.П. Астафьева, В.С. Маканина, А.И. Солженицына, Т.Н. Толстой и многих других прозаиков [81]. В 2011 году в новую книгу Н.Б. Ивановой «Русский крест. Литература и читатель в начале нового века» были включены эссе, статьи о литературе и литературной жизни последних лет [80].

Вслед за Н.Б. Ивановой, в 2012 году П.В. Басинский в книге «Человек эпохи реализма. Статьи и эссе» объединяет публикации за последние двадцать лет. Эта книга интересна не только характеристиками тех или иных аспектов творчества целого ряда современных писателей, но и возможными между творчеством различных писателей параллелями [17].

Особый интерес представляют книги, включающие наиболее интересные работы разных авторов, например «Русская литература на рубеже XX–XXI веков», состоящая из литературоведческих статей, опубликованных с 1998 по 2011 годы в журнале «Вопросы литературы». В ней представлены взгляды ведущих российских литературоведов и критиков на литературный процесс постперестроечного периода, обозначены основные направления развития современной русской литературы, дан анализ её произведений. Открывает книгу раздел «Итоги и перспективы» – дискуссия о литературе 90-х, её тенденциях и путях развития. В дискуссии приняли участие Н.Б. Иванова, Л.И. Лазарев, С.В. Ломинадзе, И.Б. Роднянская, К.А. Степанян, А.И. Эппель.

Н.Б. Иванова абсолютно справедливо замечает: «У нас сегодня литература не одна, а несколько литератур. Литература, считающая себя центральной, – условно назовём её литературой – 1, – явно страдает малокровием, хотя и называет себя красивым словом «постмодернизм». Она истерична. У неё депрессия» [134, с. 11–12]. Поэтому читатель, по наблюдению критика, бежит к литературе броской, которая населена «красотками, ублюдками, героями». Это литература – 2. Но есть ещё литература – 3, она говорит на добротном, «человеческом, внятном языке», «прислушивается только к своему собственному голосу», «только вот глаз у неё не играет» [134, с. 12].

О полярности взглядов на современную литературу критиков, литературоведов и самих писателей свидетельствуют многочисленные дискуссии и круглые столы на страницах литературных журналов. Обратимся к одной из последних дискуссий, которая состоялась в

апрельском номере журнала «Знамя» за 2013 год: темой для диалога стало наличие / отсутствие в современной литературе героя. Вновь мнения разделились: в современной литературе всё громче заявляет о себе «нулевой герой», практически «вяло рефлексирующий фарш», «маленькие люди», которые «переживают вполне себе обычные жизни», считает Д.Н. Гуцко; нет дефицита героя – есть «дефицит идей и характеров», утверждает Ю.В. Буйда; герой должен быть по-настоящему живым, погружённым в «живую жизнь», убеждён А.А. Макушинский; интересен только тот герой, которого нельзя причислить ни к положительным, ни к отрицательным, который должен быть поводом для размышления, пишет А. Снегирёв, и т.д. [68, с. 185–191].

Эта дискуссия – продолжение разговора, который уже начали литературные критики и писатели. Так, например, в Е.В. Абдуллаев в 2011 году в статье «В поисках героя утраченного времени», рассуждая о прозе «тридцатилетних» (кстати, «тридцатилетними» их можно было назвать только в «нулевые»), замечает, что в прозу не пришло заметное поколение, так как его становление пришлось на некое «безвременье» и «исторический вакуум» [3, с. 210]. Несмотря на это, «тридцатилетние – пока последнее в современной русской прозе *историческое поколение*, но оно же и первое поколение, остро ощущающее конец истории, её исчерпанность в современном изводе, будь то законопослушная западная демократия или стабильная нефтекратия местного образца» [3, с. 211]. Что же касается поколения «двадцатилетних» (сейчас по возрасту 30-летние), то оно явно проигрывает даже предыдущему поколению.

Совершенно иной позиции уже в февральском номере журнала «Дружба народов» за 2013 год придерживается Е. Вежлян. Она убеждена, что «сейчас формируется новая литературная фронда, новый андеграунд»: «Поколение 20-летних (уже почти 30-летних) набирает вес и организуется, втягивая в этот процесс значимых для себя «старших», опираясь на «подземные», самые неожиданные традиции. Новая молодая литература тяготеет к сложности, к своеобразному эстетству. Но это – не эстетство

посмодернистов, а какая-то совсем другая утончённая игра, в которой сочетаются опора на эмпирическое (в отличие от постмодернистского солипсизма), на своего рода «стихийную чувствительность», и – утончённая эрудиция» [123, с. 221–222].

Интересный круглый стол на тему «Литература «нулевых»: место жительства и работы» на страницах журнала «Дружба народов» состоялся в январском номере за 2011 год. Н.Д. Александров считает, что в литературе «возникли и благополучно скуксились «новый бытовизм», «новая искренность», новая псевдореалистическая словесность, новый мистицизм и художественно-мифологические построения на тему альтернативной истории», а «литературная критика утратила свои позиции» [109, с. 186].

Р.Э. Арбитман сожалеет, что одной из тенденций первого десятилетия является определённое пренебрежение и недооценивание фантастики. Ещё одна черта десятилетия, по убеждению О. Балла, проявляется в том, что современная литература выходит «за пределы освоенного», литература «прижилась» в сетевом пространстве, обретая сетевые формы [109, с. 188].

В.Г. Бондаренко делает ряд интересных наблюдений: главная тенденция современной литературы – «уход от постмодернизма», так как представители этого направления ушли в соцарт или историзм, новые формы неоклассицизма; сошли со сцены «действующие лица литературы» XX столетия (В.П. Астафьев, Е.И. Носов, А.М. Пятигорский, С.В. Ямщиков); всё ещё составляет лицо литературы В.В. Личутин, В.С. Маканин, А.А. Проханов; возникла новая молодая литература – «новый реализм». Последнее понятие критик считает нелепым: молодая литература – это, скорее, «попытка прорыва одновременно из окружения коммерческой литературы и из душноватого круга постмодернистов как восстановление былого литературоцентризма, как преддверие модернизации всего общества» [107, 193].

Д.Л. Быков пишет, что «большая часть публикующихся авторов не делает какого-то последнего шага к шедевру» [109, с. 197]. Е. Вежлян

замечает: одна из особенностей литературы 2000-х годов – умение «вырабатывать мейнстрим», молодые амбициозные авторы стремятся «навязать миру не просто себя, но и новую систему эстетических координат», тогда как литературе вновь надо обратиться к «вопросам эстетики» и «обрести глубину» [109, с. 199–200].

Е.А. Ермолин рассуждает о «направлении трансавангардной литературы: это новый журнализм, это фиксация простой социальной правды в режиме очеркизма, социальной аналитики-расследования (в том числе исторического), культурно-исторического эссе, публицистического репортажа (ввиду специфики социума обычно – фельетона, памфлета, часто в модусах сентименталистской дидактики или иронического стёба), социального прогноза (в формате антиутопии) <...>» [109, с. 201]. О. Лебёдушкина подмечает, что удача в этом десятилетии, как ни странно, на стороне «убого-реалистического письма», она переместилась из массовой литературы в область «высокой словесности» [109, с. 203].

Завершает же обмен мнениями достаточно спорное, на наш взгляд, рассуждение А.Г. Рудалёва о реализме «нулевых»: «Это не какой-то поколенческий признак, а категориальное качество литературы, которая просто не имела права отгородиться от жизни и уйти в свою локальную искусственную резервацию и заняться игрой в бисер. Честно говоря, я не разделяю эти опасения об исходе реализма. Бытописанием и фактографичностью в русской литературе он никогда не исчерпывался. Напитавшись реальностью в «нулевые», отечественная литература должна пойти в народ, чтобы ухватить эстафету русской литературы» [109, с. 207–208].

Таким образом, доминирующие свойства современной литературы – это синтез различных направлений, основанных на противоположных эстетических принципах; стирание в литературе «нулевых» границ между классицизмом, сентиментализмом, романтизмом, модернизмом и реализмом; литературными жанрами; интеллектуальной и массовой литературой; поиск

и совмещение разных стилевых форм (от сложного письма до использования беллетристических приёмов); изменение художественных моделей, форм и конструкций, которое является приметой современного литературного процесса. Постмодернизм утрачивает свои позиции как направление, которое перестаёт быть новым, стилистическая и идеологическая новизна которого становится привычной. М.Н. Липовецкий утверждает, что сейчас мода на постмодернизм закончилась. В монографии «Паралогия: Трансформация постмодернистского дискурса в русской культуре 1920–2000-х годов» он заменяет понятие «постмодернизм» понятием «паралогия» [106].

Спор о смене постмодернизма «новым реализмом», разгоревшийся с особой силой в «нулевые», не угасает до сих пор. Серьёзные исследования постмодернизма принадлежат Д.В. Бавильскому, А.А. Генису, Т.А. Касаткиной, В.Н. Курицыну, Н.Л. Лейдерману, М.Н. Липовецкому, И.С. Скоропановой, М.Н. Эпштейну.

К.А. Степанян считает: «В русской литературе, как и в литературах большинства зарубежных стран, постмодернизм в последние два десятилетия уходящего века являлся центральным, магистральным направлением, на котором появляются наиболее заметные художественные явления и которое определяет общий контекст литературной ситуации, влияя и на другие творческие методы и стили. Многие русские писатели, которые, может быть, возмутились бы, если бы их назвали постмодернистами (учитывая традицию употребления этого слова в России), на самом деле являются именно ими» [155, с. 205].

Н.Б. Иванова в статье «Жизнь и смерть симулякров» утверждает, что постмодернизм не сдаёт своих позиций полностью: «Русский постмодернизм – в том виде, в котором его честно описали исследователи, – себя почти исчерпал. Но у него впереди, несомненно, есть возможности, до которых, правда, надо дорасти, дотянуться. Могу предположить, что это уже дело следующего поколения авторов. А пока что те, с кем читатель уже хорошо знаком, используют инструментарий, часто не свой, но лежащий «рядом»,

расширяя круг своих собственных стилистических и композиционных приёмов» [79, с. 196]. В статье убедительно звучит мысль о том, что постмодернизм не умер, он жив и преломляется в творчестве писателей, например, «абсорбирует удачные практики» в прозе В.С. Маканина.

Н.Б. Иванова по данному поводу замечает, что на смену постмодернизму в прозе молодых писателей идёт «традиционализм», «поставивший перед собой задачу преодоления постмодернизма» и вместе с тем органически связанный «с реабилитацией Большого стиля, духом ностальгии, неожиданно охватившим молодую литературу» [134, с. 20].

Наряду с понятием «традиционализм», возникает ещё одно – «новый реализм». В литературной критике разгораются жаркие споры «за» и «против» этого термина, споры о содержании данного явления. С одной стороны, С.А. Шергунов и его манифест «Отрицание траура», В.Е. Пустовая с целой серией манифестов, например «Пораженцы и преображенцы» (Октябрь. 2005. № 5), А.Г. Рудалёв со статьёй «Новая критика распрямил плечи» (Континент. 2006. № 128) и др., а с другой – Д.А. Маркова, М. Антоничева, И.А. Фролов, С.С. Беляков и др.

В.Е. Пустовая, призывая не путать понятия «реализм» и «новый реализм», подчёркивает: «Новый реализм – это поиск индивидуальных писательских смыслов в предметах и шумах реального мира, это интуитивная догадка о том, что через будто бы случайные встречи, вещи и судьбы с нами говорит Вечность. Мастерство нового реалиста – в умении не столько отражать, сколько трактовать действительность: он должен уметь, как древний прорицатель, узнавать надмирные истины, копаясь во внутренностях птицы-жизни. В этом смысле новому реализму принадлежит всякое реалистическое произведение, в основе которого ощутимо присутствует *тайна*. Новый реализм – это когда критику есть работа по разгадыванию внутреннего, недекларируемого прямолинейно смысла произведения <...>» [129, с. 400].

Р.В. Сенчин в статье «Питомцы стабильности или грядущие бунтари? Дебютанты нулевых годов» пишет, что на страницы литературных журналов вернулся реализм, но это реализм нового качества, который вряд ли в 90-е годы таковым бы именовался. Реалистами становятся «различные экспериментаторы в области словесности», приближаются к реализму и те, кто в 90-е годы был символом постмодернизма, например В.Г. Сорокин [147, с. 182].

Д.А. Маркова считает, что «нового реализма» в природе нет. Эту точку зрения она отстаивает в журнале «Знамя» (2006. № 6) в статье «Новый-преновый реализм, или Опять двадцать пять». М. Антоничева в статье «О тенденциозности в литературной критике» (Континент. 2006. № 128) поддерживает Д.А. Маркову, считая понятие «новый реализм» искусственным.

С.С. Беляков в статье «Поминки по новому реализму?» в 2006 году в журнале «Урал» утверждает: «История нового реализма началась лет пять назад. Для меня это было всего лишь возвращение «радикального реализма», отрицавшего художественный вымысел и противопоставлявшего опостылевшему fiction «правду жизни». Радикальный реализм – «отражение жизни», максимально затронутое фантазией, – существовал давно. Новый реализм – его очередная реинкарнация», «все новореалистические «эксперименты» совсем не новы» [20, с. 238–239]. Новый реализм «больше существует в программных статьях, чем в реальных произведениях» [20, с. 239].

К этой же позиции склоняется А.А. Ганиева, которая в статье «И скучно, и грустно. Мотив изгойства и отчуждения в современной прозе» замечает: «Не устоявшийся ещё как понятие «новый реализм» возник в российском литпроцессе не в виде самостоятельного направления. Скорее – как программа отрицания постмодернизма и его признаков. Словом, «новый реализм» – это литература, по художественным своим приёмам очень разная, но сведённая единым настроением, единым отношением к миру, одинаковым



духовным самочувствием. Это не столько даже направление как единство писательских индивидуальностей, а всеобщее мироощущение, которое отражается в произведениях, самых неодинаковых по своим художественным и стилевым решениям» [49, с. 176–177].

Ещё более резкие оценки звучат в статьях Д.Н. Гуцко («Высоконравственная затея»), чьё творчество связывали с «новым реализмом» и который поспешил отмежеваться от него; И.А. Фролова («Новый реализм как диктатура хамства»), М.Е. Бойко («Взлёт и падение N – реализма») и того же С.С. Белякова («Истоки и смысл «нового реализма»: к литературной ситуации нулевых»).

Д.Н. Гуцко считает, что «нового реализма» просто не существует, а «постмодернизму рано выписывать свидетельство о смерти» [63, с. 101]. С.С. Беляков уверен, что «материальной базой» «нового реализма» стала премия «Дебют» и форум молодых писателей в Липках: именно оттуда пришла в литературу «масса юных невежественных литераторов». И.А. Фролов замечает: «Новые реалисты» есть всего лишь литературные потомки «деревенщиков». С одним существенным отличием. У «новых реалистов» нет никакого языка. «Новые реалисты» отринули виртуозность языка, выбрали в качестве своего инструмента не скрипку и даже не барабаны – способностей не хватило, – а консервные банки и кастрюли с палками. И барабанят уже десяток лет» [180], хотя С.С. Беляков это утверждение относит к несправедливым: среди тех, кого связывали с «новым реализмом», есть поэты и прозаики, виртуозно владеющие словом.

М.Е. Бойко пишет: «В конце XX века сторонникам «нового реализма» удалось представить литературный процесс как борьбу «нового реализма» с «постмодернизмом». Термин «постмодернизм» столь же размыт, как и термин «новый реализм», ибо оба лишены содержательного представления сущности. Некоторым критикам удалось свести литературный процесс к борьбе двух терминов-пустышек, терминов-свищей. А поскольку постмодернизм успел набить оскомину, симпатии склонились на сторону

«нового реализма». Сыграло свою роль и превращение слова «постмодернизм» в жупел для людей, уязвлённых катастрофой 1990-х гг. Но повторю: редуцирование современной русской литературы к двум размытым направлениям – «новый реализм» и «постмодернизм» – является искусственным и тенденциозным» [27].

Также довольно часто литературоведы, критики и писатели обращаются к проблеме условного деления современной литературы на высокую и низкую, элитарную и мейнстрим. К последней часто относят фантастику, альтернативную историю, историческую прозу и т.д.

М.Ф. Амусин в статье «Чем сердце успокоится. Заметки о серьёзной и массовой литературе в России на рубеже веков» подчёркивает: «Массовая литература занята утверждением, культурным санкционированием господствующих дискурсов, принятых в данном обществе норм, стереотипов, мифов, поддерживающих его стабильность. А «высокая» литература так и норовит поставить это всеобщее достояние под сомнение, подвести под критико-аналитическую гильотину, она обращает коллективное сознание к новым горизонтам, к спорному, выходящему за рамки общепринятого» [134, с. 186].

О наличии литературного маятника от «сложной» к «простой» литературе пишет и М.Н. Липовецкий в своей статье «Пейзаж перед. («Простота» и «сложность» в современной литературе)» (Знамя. 2013. № 5): «Слова «сложность» и «простота» я употребляю в кавычках как временные знаменатели для более точных определений. Глядя на колебания литературного маятника, можно высказать следующее предположение. Очевидно, что в такие переходные в историческом отношении периоды, как 1920-е или перестройка, возникает нестабильный баланс между тенденциями к «простоте» и «сложности». Период же, когда доминирует вектор «сложности» – Серебряный век или «длинные» семидесятые, – как ни странно это может прозвучать, предвосхищают исторические катастрофы, радикальные перемены символического и социального порядка. Впрочем, это

не так уж странно: «сложность» и возникает как симптом неприменимости прежних «простых» представлений о себе, истории и обществе» [107, с. 176–179]. Отмечая в маятнике литературы движение от социального к эстетизированному и наоборот, литературовед размышляет о «новом реализме», причинах его возникновения как результата «*разыгрывания и проработки*» исторической травмы в литературе мейнстрима, «магических реалистов».

Интригует название статьи Л.А. Данилкина «Клудж. Как литература «нулевых» стала тем, чем не должна была стать ни при каких обстоятельствах», в которой говорится о сложном и во многом переходном периоде современной литературы. Главная особенность литературы «нулевых» – это отсутствие какой-либо взаимосвязанности всех её элементов и направлений: «Раз нет общего знаменателя – нет и «середины», центра. Нет конкуренции школ, течений, направлений, всё конкурирует со всем – и каждый текст живёт внутри своей ниши; даже так называемый мейнстрим, который сейчас ассоциируется с широко понятым реализмом, на самом деле чрезвычайно разнороден», и даже возможно «мирное сосуществование радикального постмодернизма и кондового реализма» [66]. Л.А. Данилкин делает вывод: литература «нулевых» не поддаётся централизации, а только «гуртованию» [66].

О.А. Славникова в статье «Проигравшие время», разделив литературу на «тленную», коммерческую и литературу, «претендующую на качество», пишет, что последняя рождается и создаётся гораздо медленнее, чем первая [150, с. 213–214]. Но и от той, и от другой литературы у читателя всё равно остаётся впечатление, что этот плод не совсем свежий, не совсем актуальный для читателя, так как писателю сложно конкурировать с событиями реальной жизни. Отсюда и потребность в обращении писателей к таким жанровым формам, как миф, антиутопия, альтернативная история.

Парадоксально звучит название статьи О.А. Славниковой – «Произведения лучше литературы. Субъективный обзор прозы». «Валовой»

продукт литературы, по мнению автора, в целом неудачен, а вот отдельные тексты писателей представляют определённый интерес. В этом и заключён парадокс современной литературы. В творчестве «лучших» писателей можно было увидеть две тенденции: первая – тяга к «простоте», в которой практически можно обнаружить «гения пушкинского масштаба, а вторая – возвращение к литературе «нового соцарта» [151, с. 194].

В связи с этим обостряются вопросы о том, какого героя чаще всего воспроизводит современная литература в столь сложный, драматичный и переходный для неё период; каким содержанием наполняют своего героя писатели «среднего» и «младшего» поколений, в какие обстоятельства в зависимости от житейского, духовного опыта прозаика он погружён. М.С. Ремизова в статье «Детство героя: Современный писатель в попытках самоопределиться» считает, что состояние современной прозы далеко не утешительно, писателю интереснее не сама действительность, а его восприятие этой действительности. Отсюда закономерно, что на первый план в целом ряде текстов выходит рассказчик, частично или полностью совпадающий с самим автором [134]. Кстати, эту же особенность современной прозы подмечает и Н.Б. Иванова: субъектом и объектом художественной рефлексии становится собственное сознание и подсознание писателя, что проявляется в дневниках, эссе, мемуарах, автобиографиях [134, с. 18].

В статье М.С. Ремизовой практически выносятся приговор современному герою, существующему на страницах современной прозы: «Он страшно слаб, этот герой, и по-своему беззащитен. Собственно, его эскапизм (и инфантилизм как одна из возможных форм этого эскапизма) есть средство его трудной приспособляемости к обстоятельствам, достаточно грубым для чувствительных натур. При всей его романтизированной «надмирности» он всего лишь заговоривший о себе маленький человек. <...> У него узкий и частный опыт – да и откуда взяться другому у человека, смертельно боящегося реальности?» [134, с. 316].

Практически та же мысль звучит в книге М.А. Черняк «Отечественная проза XXI века: Предварительные итоги первого десятилетия»: «Маленький человек», «лишний человек», «нигилист» и другие традиционные герои классической литературы трансформируются в прозе современных писателей. Безверие, инфантильность, слабость – далеко не полный список характерных черт нового героя нового века» [191, с. 22].

А.А. Ганиева в статье «Мятеж и посох. Романтический протест героев неформально-экстремального толка» пишет о том, что молодые прозаики делают героем своих произведений представителей различных молодёжных субкультур: «В современной молодой литературе очень часто демонстрируются персонажи из полупреступных кругов, из низших слоёв общества, из неблагополучных семей» [50, с. 175].

М.С. Кормилова в статье «Недолюбили. Об инфантильном герое в молодой литературе» утверждает: «Инфантильное сознание – только одна из черт молодой литературы, свойственная далеко не всем авторам и вовсе не обязательно возникающая от порока самолюбования или литературного ученичества. Это не ругательство, ни в коем случае! Ругать большого ребёнка, не разобравшись, в чём дело, – по крайней мере непедagogично. Часто это даже состояние персонажа, а не автора, то есть удачный приём, выдвигающий ловко найденного, типичного героя времени» [94, с. 186].

Подытоживая разговор о своеобразии современного героя, вновь обратимся к статье О.А. Славниковой «Проигравшие время», в которой автор очень точно заметил: «Вообще реальному «тридцатилетнему» очень трудно по нынешним зыбким временам впасть в литературу и сделаться героем прозы. Понятно, что это трудности не прототипа, но автора – не имеющего расстояния, чтобы увидеть большое, и *проигрывающего время*» [150, с. 216].

Как мы видим, современная российская литература, различные тенденции её развития порождают сегодня самые жаркие споры среди литературоведов, критиков и писателей. Столь же глубокий интерес исследователей, на наш взгляд, вызывает региональная (возможны варианты:

областная, краевая, провинциальная, русскоязычная литература многонационального региона) литература, её состояние и функционирование.

## **1.2. Современная уфимская проза двух последних десятилетий в литературной критике**

Устойчивая оппозиция – литература центра и литература периферии – возникла ещё в 19 веке: об этом писали В.Г. Белинский, Н.А. Добролюбов, А.Н. Пыпин. Методологическая концепция-теория изучения провинциальной культуры и литературы была предложена Н.К. Пиксановым («Два века русской литературы», «Областные культурные гнезда») в 1920-х годах. Широкое применение и реализацию идея областного культурного гнезда Н.К. Пиксанова нашла в 1980 – 1990 годы, популярна она и по сей день.

К изучению провинциальной культуры и литературы обращаются В.В. Абашев, В.Н. Алексеев, К.В. Анисимов, Е.Я. Бурлина, А.Н. Давыдов, Е.И. Дергачёва-Скоп, Н.М. Инюшкин, Т.Н. Масальцева, Н.Е. Меднис, В.Г. Одинокоев, И.А. Разумов, Е.К. Созина, Б.А. Чмыхало, Е.Н. Эртнер и др.

Особо хотелось бы остановиться на диссертационных работах, связанных с изучением национальной и региональной литературы. Это исследования А.Ш. Абдуллиной, М.С. Абдурахмановой, О.И. Бирюковой, Е.Г. Власова, Р.А. Кудрявцевой, О.Г. Ласунского, С.А. Мамедова, О.И. Снитко, И.С. Хугаева, А.М. Хусауовой, Б.А. Чмыхало и других. Работы этих учёных носят обобщающий характер и направлены на определение основных тенденций в развитии литературы своего края, той или иной национальной литературы.

Так, М.С. Абдурахманова в диссертации «Современная кумыкская проза» рассматривает постперестроечную русскоязычную прозу Дагестана, традиции развития кумыкской литературы и её жанровые разновидности. Учёный выявляет следующие особенности кумыкской литературы: её тесную связь со школой русской классической и многонациональной российской

прозы одновременно; богатство и разнообразие жанровых разновидностей кумыкской литературы (лирической, социально-бытовой, психологической, философской и автобиографической); создание диалектического национального характера, что «является в ней преходящим, оттого что выражает национальное начало на каждом этапе его развития» [6, с. 7].

Цель работы И.С. Хугаева «Осетинская русскоязычная литература: генезис и становление» – осветить генезис осетинской русскоязычной литературы, выявить логику её развития. Одна из особенностей данной литературы заключается в билингвизме её авторов, чьё творчество объединяет в себе и осетинское, и русскоязычное литературное наследие. И.С. Хугаев в диссертации ставит перед собой задачу проследить за эволюцией русскоязычной осетинской литературы и специально охарактеризовать её развитие на первом этапе – с середины XIX до начала XX веков. В практической части исследования учёный обращается к осетинской художественной литературе, к её особой, русскоязычной «ветви». Он утверждает, что русскоязычие не может препятствовать наличию и выражению национального в тексте произведения и в литературе в целом; национальное воздействует на «матричную» форму русского текста подобно тому, как языковой субстрат влияет на различные уровни того или другого языка [184].

Тема исследования А.Ш. Абдуллиной «Поэтика современной башкирской прозы» наиболее близка теме нашей работы, так как башкирская и русскоязычная литература региона развиваются в одном поликультурном, этнокультурном пространстве. Учёный замечает, что башкирская литература «подчиняется современным художественным тенденциям и переживает различного рода изменения как в идейной, так и в композиционно-структурной, жанрово-стилевой и художественно-эстетической сферах. Богатая современная башкирская литература существует в общем культурном пространстве Российской Федерации, взаимодействует со всеми составляющими общероссийского литературного процесса, вбирает в себя

основные элементы эстетики современной литературы. Башкирская проза конца XX – начала XXI веков представляется динамичной системой обновления и изменения. В современном литературном процессе сосуществуют реалистическое и постреалистическое стилевые течения, границы которых подвижны и проницаемы» [5, с. 3].

Опираясь на классификацию направлений в современной литературе, предложенную Г.Л. Нефагиной, А.Ш. Абдуллина выделяет в башкирской литературе реалистическую (традиционную), условно-метафорическую и прозу «новой» волны (альтернативную литературу). Традиционную реалистическую прозу учёный делит на два течения: художественно-публицистическую и философскую. Исследователь утверждает, что особое место в современной башкирской литературе занимает «женская» проза, обогатившая региональную литературу новыми жанровыми и стилистическими находками, расширившая башкирскую литературу новыми взглядами на мироустройство. Башкирская условно-метафорическая литература занята преобразованием мира, созданием образной проекции мира будущего. И, наконец, проза «новой» волны реалистична, но в ней можно обнаружить модернистические тенденции. Писатели этого направления предлагают новую точку зрения на окружающую действительность, разрушают существующие идеалы: «Художественный уровень башкирской прозы последних двадцати лет определяет реалистическая литература. Но отличительная особенность современного литературного процесса заключается в том, что наряду с реализмом довольно робко, но уже заметно пробивается так называемая альтернативная литература, ориентированная на модернистские традиции» [5, с. 7].

Как мы видим, М.С. Абдурахманова, И.С. Хугаев и А.Ш. Абдуллина, выявляя различные особенности развития кумыкской, осетинской, башкирской литератур, единодушны в одном: национальная и русскоязычная литература края – неотъемлемая часть российской литературы, «переживающая» те же этапы развития, что и вся русская литература в



целом. Также нужно отметить, что в современной российской критике всё чаще звучит весьма интересная мысль: российская литература сегодня явно утрачивает тенденции, которые ведут к литературоцентризму, особый интерес вызывает провинциальная литература определённого региона.

Е.В. Абдуллаев в статье «Экстенсивная литература 2000-х» (Новый мир. 2010. № 7) подчёркивает, что меняются географические границы литературы: меньше стало авторов из Москвы (Подмосковья), сдал позиции Питер (хотя автор говорит о поэзии, мы думаем, это утверждение справедливо и для прозы) [4, с. 178]. В.А. Орлова в статье «Как айсберг в океане. Взгляд на современную молодую литературу» пишет: «Ещё о литературе регионов. К сожалению, мы в Москве её знаем мало. Нет единого информационного пространства, когда сказанное на краю земли слово отзывается на другом. Это тоже наша потеря – ведь что ни говори, а в советское время такое пространство было. И толстые журналы играли здесь исключительно важную, действительно значимую роль. Наши знания о литературной жизни за пределами Москвы, безусловно, скудны» [122, с. 164].

Обратимся к круглому столу 2000 года «Знамя» о «Знамени» и не только» (Знамя. 2000. № 1), в рамках которого речь шла о судьбах и стратегиях развития литературных журналов. Там было высказано суждение, непосредственно относящееся к теме нашего исследования. По мнению О. Ермолаевой, новые имена, новую прозу, стихи, публицистику надо искать в регионах, где есть «неслабые писательские организации» [78, с. 191]. Опираясь на это справедливое утверждение, перейдём непосредственно к обзору литературной критики, посвящённой уфимской литературе, её состоянию и функционированию.

Рассмотрим литературно-критические статьи, характеризующие уфимскую литературу. С опорой на отзывы тех, кто писал об уфимской прозе, попытаемся ответить на несколько важных, на наш взгляд, вопросов: как литературная критика оценивает художественный уровень уфимских

прозаиков, кто из писателей удерживает явно лидирующие позиции и можно ли говорить о наличии полноценного литературного процесса в Уфе.

Обращают на себя внимание статьи, вошедшие в журнал «Гипертекст» (Уфа, 2006. № 6). Этот номер примечателен тем, что в нём опубликовано сразу несколько достаточно острых материалов, посвящённых уфимской литературе («Взгляд на уфимскую литературу 2006 года (первое полугодие)», «Эндоскопия», «Увы: Уфа. Мы не ждём перемен»).

В обзоре литературных публикаций за первое полугодие 2006 года К.И. Абрамичева и Б.В. Орехов приходят к выводу о том, что зрелых молодых авторов в Уфе пока нет. А тех, кто заслуживает внимания, увы, уже к молодым прозаикам отнести нельзя: «Светлана Чураева, конечно, вечно молода, но автор всё-таки уже давно известный, публиковавшийся в столичных изданиях, не говоря уже о местной прессе. А что касается Яковлева, то этого действительно талантливого писателя нет в живых больше года» [8, с. 21]. Собственно, кроме повести «Ниже неба: акварели» С.Р. Чураевой и стихотворного сборника «Древо жизни» А.В. Яковлева, в этом году (точнее полугодии) ничего стоящего не появилось. К явным неудачам отнесена подборка рассказов И.В. Савельева «Вельская пастораль» (хотя и напечатанная в «Знамени») и рассказ С.Л. Круля «Богомаз» и др. Все замечания, высказанные К.И. Абрамичевой и Б.В. Ореховым о литературной жизни Уфы первого полугодия 2006 года, убедительны и справедливы.

В статье «Эндоскопия» Ю.А. Горюхин полусерьёзно, полушутя пишет о валовом продукте, который он называет так: «Нетленные рукописи редактору издательства от домохозяек, пенсионеров и пионеров». У Ю.А. Горюхина, который является и редактором, и писателем, получился, во-первых, ироничный рассказ о тяжёлой жизни редактора, а во-вторых, крик души об отсутствии настоящего литературного материала для хорошего литературного журнала [60]. Современная уфимская книга талантливого прозаика, «будь он хоть трижды Гоголь», никогда не опубликуется в центральном государственном издательстве без протокола обсуждения в

местном Союзе писателей. Над Уфой нависла «атмосфера радикального консерватизма». Такие неутешительные выводы делает автор журнала «Гипертекст» в статье под названием «Увы: Уфа. Мы не ждём перемен» [162, с. 28].

В материалах С.Л. Круля «Заговор фарисейства, или Обезличенный город», Б. Назмутдинова «Полигон бездействия» об уничтожении, нивелировании исторического облика Уфы звучит та же мысль о, мягко говоря, культурном неблагополучии в столице Башкортостана. В связи с этим, как нам кажется, назревает ещё один закономерный вопрос о том, может ли в «атмосфере радикального консерватизма» существовать и развиваться настоящая литература [162, с. 28].

Может: литература существует и развивается. В 2008 году в Уфе в издательстве «Вагант» практически одновременно вышли два литературных альманаха: «Голоса вещей – 2» (название дано по аналогии с предыдущей книгой «Голоса вещей») и «Тайная история монголов». Оба сборника, несмотря на различия в концепциях, изложенных составителями в предисловии, композиции (в первый включена и поэзия, и проза, во второй – только проза), наборе авторов, преследуют общую цель – познакомить читателя с лучшими писателями и поэтами Уфы. Хотя именно лучшие авторы «мигрируют» из альманаха в альманах: из 20 писателей «Тайной истории монголов» 10 являются авторами текстов в «Голосах вещей – 2». Литературные альманахи не остались незамеченными, о них заговорили, причём как в Уфе, так и в других городах России [53, с. 156].

Прежде всего рассмотрим, как оценивают содержание и качество художественных текстов, вошедших в сборники, их составители: А.Г. Хусаинов (руководитель литературного объединения «УФЛИ») и Ю.А. Горюхин (главный редактор журнала «Бельские просторы»), И.А. Фролов (член редакционной коллегии того же журнала). Информация о составителях, данная в скобках, важна, так как «Голоса вещей – 2» в основе своей сформирован из произведений членов литературного объединения, а

«Тайная история монголов» – из тех, кто публиковался в «Бельских просторах». Отличительным признаком альманаха «Тайная история монголов» составители считают её жанр – «городской рассказ», но в «городских по духу рассказах» проявляется ещё одна важная черта: в специфике мышления авторов нашли отражение Запад и Восток: «Невозможно не творить новую мифологию – она возникает сама, когда молодой ум западного человека по-своему гранит и шлифует древнюю мудрость Востока» [158, с. 4]. Именно это утверждение в полной мере объясняет столь экзотическое и интригующее название альманаха. И, наконец, самое главное: эта книга – одновременно «только хорошая литература» и «заявка на вхождение в высшую лигу» [158, с. 3]. Безусловно, хорошая литература и даже очень хорошая в этом сборнике есть, но рядом с ней есть и слабая, которая вряд ли когда-нибудь появится «в высшей лиге» российской литературы.

В лаконичном предисловии к «Голосам вещей – 2» А.Г. Хусаинов пишет: «Первая часть книги посвящена произведениям, которые создавались в Уфе в последнее десятилетие. В них прослеживается набирающая силу философия уфацентризма, нового литературного течения – интереса, внимания, любви, если хотите, к родному городу» [53, с. 3]. А на обложке книги читаем достаточно категоричное утверждение: «Кто не ходит на «УФЛИ» – первый кандидат на неизвестность!». К сожалению, как верно заметил Л.В. Оборин (Знамя. 2009. № 7), многие тексты, особенно поэтические, представленные в этом альманахе, не самого лучшего качества: «В общем, процент поэзии, о которой стоит говорить, в альманахе удручающе мал: я насчитал шесть поэтов, а в альманахе их – больше семидесяти», поэтому от безызвестности их не спасёт даже посещение заседаний «УФЛИ» [119, с. 231].

Л.В. Оборин, сопоставляя две уфимские книги, делает вывод: «Уровень текстов в «Тайной истории монголов» в целом гораздо выше, чем в «Голосах вещей – 2». Но всё же это книга неровная»; её восприятие носит

фрагментарный характер и опирается «на действительно сильные ключевые тексты: рассказы Игоря Фролова «Доброе утро, Германн!», Светланы Чураевой «Моя пятидневная война», Айдара Хусаинова «Аждаха», Артура Кудашева «Колдун» и «Тайная история монголов», Анатолия Яковлева «Зубочистка», Игоря Савельева «Домик в чугунном загончике» [119, с. 231–232].

Вслед за Л.В. Обориным, Е.Ю. Москвин (Сибирские огни. 2009. № 8), комментируя произведения, вошедшие в «Тайную историю монголов», пишет: «Большинство рассказов – это очень хороший уровень прозы, профессиональность стиля. Все авторы (даже те, чьи произведения не удались) одарены. Отмеченные неудачи связаны или с неоправданным экспериментаторством, или с банальностью смысла, надуманным изобретением сюжета, формы и т.д. Но всё же это крепкая проза определённого уровня, срез, в полной мере дающий представление о том, что представляет собой сегодня башкирская литература» [113].

О. Селянина в статье с «говорящим» названием «На полпути к Олимпу» (Урал. 2009. № 4), оценивая «Тайную историю монголов», замечает: «Вот так постепенно складывается перед нами почти весь пазл этого неординарного сборника. Разные истории, разные герои. Молодые и старые. Милосердные и грубые. Смешные и трагические. Влюблённые и бесчувственные. И не всегда помнящие о том мире, где правами героев наделены «монголы» с их тайной историей. Будничные истории героев нашего времени» [146, с. 250].

П.И. Фёдоров в статье «Новые монголы» (Бельские просторы. 2009. № 4) подчёркивает: «Этот альманах явился событием нашей культурной жизни уже хотя бы потому, что в нём без всякого провинциального лицемерия и комплекса неполноценности впервые за последние годы честно ставится диагноз нравственному здоровью нашего общества. Утратив ценности традиционной культуры, новые «монголы» оказались в мире первостихий (огня, воздуха, воды, земли), вращаются вокруг архетипов

коллективного бессознательного: Эроса и Тантоса (Любви и Смерти)» [165, с. 170–171]. Поэтому автор статьи условно делит все произведения писателей на две противоположные группы: к полюсу Смерти тяготеет, например, А.В. Яковлев («Зубочистка»), а к полюсу Любви – С.Р. Чураева («Моя пятидневная война»). Думается, что это верное наблюдение: указанные тексты на самом деле полярны по своей эмоциональной тональности, пафосу: у первого – трагический (в тексте царит и побеждает всё поглощающее разрушение), у второго – жизнеутверждающий (в рассказе побеждает всё созидаящая любовь). Но ряд имён, о которых говорит в своей статье П.И. Фёдоров, явно не укладывается в две предлагаемые им группы. Это Ю.А. Горюхин, И.П. Максимов, И.В. Савельев, И.А. Фролов.

Недоказательно и то, что П.И. Фёдоров относит рассказ И.А. Фролова «Доброе утро, Германн!» к постмодернизму. На наш взгляд, уфимский прозаик как в этом, так, собственно, и в других своих текстах остаётся в рамках реалистической прозы. Но абсолютно бесспорен вывод критика о том, что в альманахе рядом с писателями, произведения которых вызывают интерес и заслуживают высокой оценки как добротная проза, «при нынешнем мастерстве молодых авторов некоторым из них не о чем сказать», в их прозе «мало доброты, любви, веры, милосердия, то есть того, чем во все времена славилась русская проза» [165, с. 173].

Обратимся к небольшой заметке «Бродячие творцы книг», опубликованной в журнале «Бельские просторы» (2009. № 8). Её автор И. Шапиро (псевдоним Ю.А. Горюхина) даёт оценку деятельности уфимского издательства «Вагант», благодаря которому в столице Башкортостана стали издаваться книги под общим грифом «Уфимская книга» (возглавляет издательство филолог, писатель С.В. Вахитов). Сопоставляя и характеризуя два друг за другом появившихся альманаха («Голоса вещей – 2» и «Тайная история монголов»), автор заметки подчёркивает, что первый альманах прозаических и поэтических текстов построен хаотично, тексты явно разного художественного достоинства, да и

распределение по рубрикам сомнительно, туманны также и названия этих рубрик, например «околоуфлийские» (слово, как мы понимаем, образовано от названия литературного объединения «УФЛИ»).

В альманах же «Тайная история монголов», считает И. Шапиро (Ю.А. Горюхин), включены произведения тех уфимских писателей, которым уже не надо доказывать свою состоятельность, так как они отмечены российскими литературными премиями, но всё же и «монголы» «достаточно неровны по своему уровню» [198, с. 194]. Как мы видим, Е.Ю. Москвин, Л.В. Оборин, П.И. Фёдоров и И. Шапиро (Ю.А. Горюхин) единодушны в общей оценке литературного качества альманаха «Тайная история монголов». Мы согласны, что литературную «руду», представленную в двух уфимских книгах, можно смело разделить на зрелую и незрелую, на добротнo-художественную, обладающую многими достоинствами (интересными сюжетами, запоминающимися героями, разнообразием используемых приёмов, замечательным юмором и т.д.), и малохудожественную, с вялым сюжетом и размытым героем. Хотя, бесспорно, украшают и тот, и другой литературный сборник 2008 года произведения А.Р. Кудашева, И.В. Савельева, И.А. Фролова, С.Р. Чураевой и некоторых других писателей.

В.О. Глуховцев, вслед за И. Шапиро (Ю.А. Горюхин), в том же номере журнала «Бельские просторы» даёт оценку абсолютно разным, ничем не связанным между собой книгам, но объединённым одним и тем же общим грифом издательства «Вагант» – «Уфимская книга». Для нас в статье В.О. Глуховцева представляет интерес собственно не сам комментарий к творчеству трёх уфимских авторов, их книгам, а мысль, которая сформулирована в виде вопроса в начале рецензии. Почему, имея десяток хороших авторов, Уфа до сих пор не может заявить о наличии и интенсивном развитии полноценного литературного процесса? [52]

Ответим на этот вопрос. Десяток добротных прозаиков для одного города больше свидетельствует о наличии литературного процесса в столице

Башкортостана, нежели об его отсутствии. О движении литературной жизни Уфы говорит, во-первых, качество художественных текстов, а во-вторых, возраст писателей, активно включённые в литературный процесс старшее и среднее поколения. К сожалению, пока молодых зрелых прозаиков в уфимской литературе почти нет. Возрастная и, если можно так сказать, художественная градация говорит об интенсивном развитии уфимской прозы, качественный уровень которой определяют не только публикации в московских литературных журналах, но и многочисленные литературные премии.

В июньском номере информационно-публицистического еженедельника «Истоки» за 2013 год было опубликовано интервью уфимского прозаика, критика, публициста И.А. Фролова, который, рассуждая о состоянии российской и уфимской литературы, говорит о подъёме литературной жизни в Уфе, правда, пока в большей степени в области поэзии. «Переходя к нашим писателям, отмечу, что перекося проза – поэзия у нас ещё сильнее, чем в среднем по России. Не буду трогать старшее поколение, начну со среднего – прозаиков, которые пишут на уровне «высшей лиги». Я бы назвал из средневозрастных Юрия Горюхина, Камиля Зиганшина, Артура Кудашева, Светлану Чураеву, из молодых – одного Игоря Савельева. Но и этот ряд меня не совсем удовлетворяет – пока эти авторы только обещают, но не вышли на полную писательскую мощь, не создали вещей, достойных их талантов, – за исключением разве что Камиля Зиганшина, автора романов «Скитники» и «Золото Алдана». Не могу не вспомнить роман «Инок», но его автор ушёл из жизни давно...» [83, с. 10].

Примечательно, что ещё в 2010 году А.Ю. Залесов в своей статье «Современная уфимская литература: приглашение к введению в учебный курс» среди хорошо пишущих авторов называет практически тех же: «Игорь Фролов, Артур Кудашев, Игорь Савельев, Юрий Горюхин, Светлана Чураева. Мы не ставим целью объять все имена уфимской литературы, а обозначаем авторов, тексты которых будут интересны студентам. Эти авторы



публикуются и в центральных журналах, и в головных издательствах и являются номинантами всероссийских литературных премий. Самый молодой из них, Игорь Савельев, был приглашён на встречу писателей с Владимиром Путиным. Игорь Фролов уверенно заявляет, что его книга «Вертолётчик», выложенная в интернете, скачана уже 100000 раз, сам тираж бумажной версии книги давно распродан, теперь издательство «Вагант» готовит второе издание. Артур Кудашев в своей книге «Кофе для чайников» (Уфа : Изд-во «Вагант», 2010) разместил два рассказа – «Красная Директория» и «Подлинная история ресторана «Землянка», – которые являются, на наш взгляд, высокосовершенными. Как и рассказ Игоря Фролова «Наша маленькая скрипка» (Бельские просторы. № 9. 2010). Появление трёх рассказов такого уровня есть духоподъёмное явление для уфимской литературы и заявляет о её высокой планке в жанре рассказа. Прочтите, и вы получите истинное удовольствие. Книга «Рой» уфимских авторов-фантастов Всеволода Глуховцева и Эдуарда Байкова увидела свет в 2010 г. в одном из издательств Петербурга» [72, с. 119–120].

Такое единодушие в перечне самых ярких имён в уфимской литературе не поражает, так как именно этим авторам есть что предложить современному читателю. Именно эти имена чаще всего мелькают и на страницах уфимских и российских изданий, входят в лонг/шорт листы литературных премий и конкурсов. В нашей работе мы расширим круг имён писателей, произведения которых, на наш взгляд, заслуживают оценки и глубокого анализа.

Парадоксальность ситуации, которая сложилась в Уфе (а мы думаем, что она характерна для всей России), заключается ещё и в том, что «качественная литература и перспективные, интересные авторы» в ней есть, но «слаба связь между местными литераторами и читателями – слаба настолько, что порой о новых интересных авторах республиканский читатель узнаёт только после того, как те становятся лауреатами всероссийских премий, а то и вовсе покидают республику» [163, с. 16].

Мы убеждены, что ситуация постепенно меняется и во многом помогает привлечь внимание читателя к уфимскому автору многолетняя деятельность различных литературных объединений, действующих в Уфе («УФЛИ», «Тропинка», «Тысячелистник»), на заседаниях которых обсуждаются тексты (поэтические, прозаические) уфимских авторов; деятельность русскоязычных изданий «Истоки» и «Бельские просторы»; литературно-критических журналов «Гипертекст» и «Персонаж», первый из которых функционирует с 2004 года, второй – с 2011 года. Критические материалы, рецензии на произведения уфимских авторов, входящих в различные литературные объединения, составляют основное содержание «Гипертекста». Работа этого журнала неоднократно получала высокую оценку в прессе. Более того, в программу гуманитарных факультетов высших учебных заведений Республики Башкортостан вводятся дисциплины, посвящённые изучению истории, культуры и литературы родного края. Для реализации, например, курса «Литературное уфаведение» в БГПУ им. М. Акмуллы составлена и издана хрестоматия по современной уфимской прозе (Современная уфимская художественная проза (1992 – 2012). Хрестоматия. – Уфа : БГПУ, 2013), проведён конкурс рецензий и эссе по современной уфимской прозе среди учащихся средних школ, лучшие работы были опубликованы (сборник «Уфимская куничка: Творческие работы школьников и студентов»). Всё вышесказанное позволяет утверждать, что в Уфе сформировалось и развивается «литературное гнездо», которое функционирует внутри социального комплекса: литературной критики, литературных журналов, издательств, творческих союзов, образовательных учреждений.

В статье «Формула критической массы», появившейся в «Гипертексте» (2011), А.Г. Хусаинов пишет: «На наш взгляд, литература движется не отдельными людьми, а поколениями, которые представляют собой сложные социально-территориальные организмы и взаимодействуют больше между собой, чем с внешним миром. То есть нынешняя российская литература есть

сложный конгломерат московской, питерской, уфимской, екатеринбургской и так далее литератур. Их успешность, как всякого организма, зависит от ресурсов, от востребованности, численности и прочих факторов. Главным итогом этого десятилетия я бы назвал создание в Уфе атмосферы литературного творчества <...>» [187, с. 28–33]. Из этой преамбулы и последующих рассуждений автора статьи можно сделать вывод: в Уфе есть полноценный литературный процесс, и даже больше: уже сложилась полноценная литературная критика. А.Г. Хусаинов утверждает, что И.В. Савельев не стал бы так популярен, если бы «не отрицательная реклама <...>, тонны критики, которые на него опрокинули», в уфимском журнале «Гипертекст». Хотя, мы уверены, «тонны критики» обеспечила молодому писателю российская критика, а значит, и его закономерно растущую популярность.

В этом же номере журнала «Гипертекст» опубликована статья И.В. Савельева «Шпионы неизвестной родины». Прозаик, критик размышляет о путях-дорогах молодых авторов в писательство, которых на этом тернистом пути отвергают те, кто, казалось бы, должен гордиться их успехами, прежде всего их земляки. И.В. Савельев описывает ситуацию, когда литературное сообщество Калининграда не проявило должного восторга по поводу встречи с молодыми авторами-земляками, которые были отмечены на «Дебюте». Возможно, в этом эмоциональном материале есть проекция и некоторой личной, невысказанной обиды уфимского автора на старших коллег-писателей, критиков. Так, в 2004 году И.В. Савельев, получив премию «Дебют» за повесть «Бледный город», был встречен в родном городе критическим отзывом Б.В. Орехова «Бледный «Бледный город». Автор статьи пишет: «Я и многие мои коллеги – филологи, литературные редакторы, люди, просто любящие и знающие изящную словесность, не сговариваясь, сошлись во мнении, что повесть эта слаба и откровенно малохудожественна, так что трудно понять, чем руководствовалось жюри премии «Дебют», благодаря которой текст повести

попал в редакцию «Нового мира» [120, с. 11]. Мы видим, что литературный дебют молодого уфимского автора, как, собственно, и многие другие публикации на страницах московских журналов, не оставались незамеченными земляками и получали оценку в журналах «Гипертекст» и «Бельские просторы». И сам И.В. Савельев также не раз выступал как критик: его статьи были посвящены творчеству уфимских писателей Ю.А. Горюхина, И.А. Фролова, С.Р. Чураевой и др.

В заключение хочется обратиться к статье-обзору П.И. Фёдорова «Русская проза Уфы: прошлое, настоящее, будущее», в которой он пунктирно прослеживает путь развития уфимской литературы от второй половины XIX века до дней нынешних. Подводя предварительные итоги, П.И. Фёдоров пишет: «Сегодня русская проза об Уфе и её критическое сопровождение разделились на три основных русла. Главное по качеству и по объёму принадлежит писателям, группирующимся вокруг журнала «Бельские просторы». Это направление представлено именами Игоря Фролова, Юрия Горюхина, Светланы Чураевой, Камиля Зиганшина, Сергея Круля, Салавата Вахитова, Артура Кудашева, Игоря Савельева, Дениса Лапицкого, Максима Яковлева и других» [166, с. 38]. Творчество этих писателей и некоторых других авторов и будет предметом нашего исследования.

Ранее мы уже отмечали, что нет чётких оценок современной российской литературы: произведения одного и того же писателя критики относят к разным литературным направлениям и жанрам. Подобное «разноголосие» мы можем наблюдать и в характеристике современной уфимской прозы (например, «Историю Горюхина» Ю.А. Горюхина относят то к историческому, семейному анекдоту, то к циклу новелл, а рассказ «Доброе утро, Германн!» И.А. Фролова – к постмодернизму или реалистическому направлению одновременно и т.д.) Однако мы считаем, что прозу современных уфимских писателей объединяет одно общее свойство – нравственный пафос, стремление к сердечности, о которой писал

П.В. Басинский и которую утрачивает сегодня российская литература, но сохраняет, как нам кажется, провинциальная литература, аккумулируя в себе творчество целого ряда уфимских авторов. Стремление предложить читателю свою систему нравственных ценностей сближает столь не похожих по художественной манере уфимских писателей разных поколений.

В уфимской литературе двух последних десятилетий, как и в современной российской литературе, можно смело выделить художественно-публицистическую, автобиографическую, историко-философскую, социально-бытовую, любовно-философскую прозу. Эти виды прозы находят отражение в творчестве таких уфимских авторов, как В.А. Богданов, Ю.А. Горюхин, К.Ф. Зиганшин, А.Р. Кудашев, М.А. Чванов, Р.Х. Шаяхметова.

Трёх других уфимских писателей – С.Р. Чураеву, И.А. Фролова, И.В. Савельева – сближает поиск героя нашего времени, стремление выявить его основные черты сегодня. С.Р. Чураева ведёт этот поиск, обращаясь к этнографическому материалу, к христианской теме, создавая сильные и цельные женские характеры; И.А. Фролов рисует образ городского интеллигента, творческую натуру, наделённую даром писателя. Это творческое начало проявляется в герое, когда он погружён и в армейскую среду, будучи борттехником вертолёта в Афганистане (цикл «Бортжурнал № 57-22-10»), и в среду провинциального города, работая ночным сторожем, чтобы освободить самое волшебное время – ночь – для творчества (цикл «Теория танца»). И.В. Савельев, как самый молодой среди указанных нами авторов, закономерно ищет героя в молодёжной среде, часто инфантильной, серой и безликой.

## ГЛАВА II. ТЕНДЕНЦИИ РАЗВИТИЯ УФИМСКОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ПРОЗЫ ДВУХ ПОСЛЕДНИХ ДЕСЯТИЛЕТИЙ

### 2.1. Исповедально-биографическая проза: роман П.А. Храмова «Инок»

«Жизнь – это война с забвением...». Эти слова из романа «Инок» уфимского художника и писателя Петра Алексеевича Храмова как нельзя лучше подходят к тому, чтобы подчеркнуть главную особенность данного произведения, которое, безусловно, обладает многими художественными достоинствами. Главный герой романа – маленький мальчик, чья душа тонко распознаёт и глубоко оценивает прекрасное и безобразное в окружающей его действительности, который включает и ассимилирует в себе прошлое и настоящее, сиюминутное и вечное; уютное пространство родного дома и целой России, настоящее нашего Отечества и его историю, пейзаж родного края и бездну вселенной. В тексте писателя, как это часто бывает в автобиографических произведениях, легко и виртуозно соединяются оценки этого мира главным героем, который предстаёт перед читателем то шестилетним мальчиком, то подростком, то двадцатилетним молодым человеком, то ещё более зрелым и мудрым мужчиной.

С одной стороны, перед читателем разворачивается широкая картина военной и послевоенной жизни уфимцев (именно из Уфы родом герои романа), которая благодаря авторским комментариям расширяется до полотна общероссийского бытования. А с другой стороны, художник создаёт исповедальное полотно внутренней жизни, поражающей своей тонкостью и филигранностью. В центре исповедально-биографического романа – развитие и становление души главного героя; весь сюжет сфокусирован на душевных состояниях и переживаниях мальчика, чьи оценки порой бывают мудрее, точнее и глубже, чем у взрослых, на истории его семьи, на судьбоносных событиях в жизни бабушки, дедушки, отца и матери.

Своё произведение П.А. Храмов назвал «Инок». Заглавие явно носит символический характер. В «Толковом словаре живого великорусского языка» В.И. Даля читаем: «Инок – монах, чернец, черноризец; отшельник, пустыножитель» [64, с. 297]. Иноком главного героя назвала его первая учительница Анна Дмитриевна во время беседы с ним, когда она пыталась объяснить своему ученику основы арифметики, дающиеся ему с большим трудом из-за «излишне» развитого художественного воображения: «А ты интересный мальчик, прямо-таки – инок». «Инок – это священник?» – спросил я. «Нет, – отвечала она, – необязательно. Инок – это просто другой, иной человек – и-ной», – сказала она с улыбкой» [186, с. 80].

Конечно, иным можно назвать любого не вписывающегося в окружающий мир человека, не принимающего его правила, отвергающего основы тоталитарной системы, – мир, который в любом уничтожает индивидуальное, неповторимое начало. Но нам думается, что символический подтекст, возникающий в названии романа, более глубокий, христианский. Невольно вспоминается цитата из Библии, которой завершается повесть Н.С. Лескова «Очарованный странник»: «Провещания его остаются до времени в руке сокрывающего судьбы свои от умных и разумных и только иногда открывающего их младенцам» [105, с. 398]. В романе П.А. Храмова есть размышления, явно близкие к Библии и к мировоззрению «неукротимого ерисиарха» Н.С. Лескова. Мудрыми и разумными Христос называет людей, усвоивших ложную мудрость, а младенцами – открытых людей, с чистым сердцем, подобных детям. Главный герой «Инока» – человек с девственной младенческой душой, которая остаётся незамутнённой, несмотря на то что она взрослеет, мужает, закаляется, сталкивается с мерзостью жизни. Герой-инок, как лесковский странник Иван Флягин, всё более и более очаровывается красотой жизни, не черствея душой, сохраняя её хрустально-чистой, отталкивая от себя всё наносное и уродливое.

Неслучайно роман начинается с мифологемы «дом», с детального описания дома, в котором поселили семью мальчика: «Ах, какой это был

дом! <...> Весь деревянный (только лестница белокаменная), бревенчатый, с дивно врезанным орнаментом наличников, карнизов и балкончиков, с крутой крышей и флюгером на ней, с островерхими ажурными башенками, он как бы стремился к небесам и походил на остановившееся пламя. Он был весь розовый, а там, где облупилась розовая краска, как пепел, мерцало старое, в светло-серых ворсинках дерево» [186, с. 3]. А рядом с домом стоял тополь, над которым поднималась вечерами «тополиная звёздочка», названная бабушкой мальчика «вещей». К тополю герой относился как к вечному дереву жизни, тополь воплощал для мальчика красоту, загадочность и непостижимость целой вселенной. Дерево стояло за садом, за которым «была рыжая глинистая гора, на горе – морг, а над моргом – тополь» [186, с. 7]. Перед нами яркое соединение тленного и вечного.

Тополь и дом будут стёрты с лица земли, но не забыты героем. Дерево безжалостно срубят, и символично то, что проститься с ним мальчик придёт к зданию морга, где среди других брёвен он узнает свой мёртвый тополь. «Это было первое горе в моей жизни», – заметит автор, передавая чувства героя. И сила переживаний мальчика огромна. Достаточно сопоставить чувства героя после смерти дедушки, когда он скажет: «Это была первая смерть в моей жизни» [186, с. 170–172]. Смерть дедушки воспринимается мальчиком как страшное, но всё же неизбежное и давно ожидаемое событие (дедушка долго болел), а смерть тополя для героя – это уничтожение самой жизни, её основ.

Дом в повести тоже убьют: его уничтожат позже, после войны, сравнивая с землёй. Герой П.А. Храмова, придя проститься с ним, увидит «свежий асфальт и каток в углу бывшего нашего двора» и почувствует неловкость: «Странно и совестно, как всегда, когда своими глазами видишь неотвратимость смерти» [186, с. 223]. На наш взгляд, дом в романе писателя можно сопоставить с эдемом, а тополь – с райским садом. Ведь вечное стремление человека к красоте и гармонии связано с желанием вернуться в эдем, из которого он когда-то был изгнан. На стыке веков, ощущая



катастрофичность бытия, А.П. Чехов во многих своих произведениях будет создавать образы дома и сада, мечтая, что через сто лет земля превратится в цветущий сад и человек наконец-то станет счастливым. Наверно, поэтому дом из романа «Инок» сравнивается П.А. Храмовым не только со сказочными «хоромами царя Салтана», «диковинным теремом», «вальтеровским замком» – в нём угадывается «совестливая и смиренная интеллигентность чеховского дома с мезонином» [186, с. 3–7].

Композиционный принцип, положенный в основу романа, – принцип контраста. В произведении писателя два полюса: добро и зло, вечное и сиюминутное, прекрасное и безобразное. К первому относится живая природа (небо, звёзды, река, собаки, лошади и т.п.); созданные человеком и подаренные вечности храмы, картины; славная история России, её литература; и, конечно, родные и близкие по духу люди, с чистой, стойкой, восприимчивой, как у ребёнка, душой.

Полюс зла – это государственная система, машина тоталитаризма, извращающая, уничтожающая человека, превращающая его в жестокий «живой» механизм. В конце произведения одна из героинь скажет об этом так: «Да... рабочий класс самый реакционнейший, он ничем не связан с вечностью – ни землёй, ни собственностью, ни людьми, ни памятью... Ни своей работой: все его поделки устаревают через пять-десять лет. Класс, работающий на свалку, – отсюда психология временщиков: после нас хоть потоп... Это не крестьяне: умирать собрался, а рожь сей... Это пьяные временщики, у которых нет ничего святого... Даже отечества... Даже надежд – их заменяют автоматы... роботы... Вот они и беснуются...» [186, с. 223–224]. Временщики П.А. Храмова – это те же дачники, которые появились в зрелой прозе и драматургии А.П. Чехова, дачники, пришедшие на смену осёдлой жизни, дворянской усадьбе и не несущие ответственности за всё происходящее на этой земле.

В романе П.А. Храмова мы встречаем ряд философских и нравственных категорий и понятий, которым автор даёт точные определения.

Когда писатель рассуждает об этих категориях, его высказывания, выводы звучат ёмко и афористично. Приведём только самые яркие примеры таких афоризмов: «Ржавеет золото и истлевают сталь, крошится мрамор – к смерти всё готово. Всего прочнее на земле – печаль и долговечней царственное слово. Печаль. Слово. А меж ними – жизнь. Или то, что вместо неё» [186, 163]; «За двадцать лет, истерев сотни подошв и кистей, я понял одно: смирение перед Божьей волей есть единственно возможная форма существования человеческой души на этой земле» [186, с. 155]; «Литература – это не обычный «предмет» вроде химии, а способ сохранения человеческой души и форма праведного её существования» [186, с. 173]; «Талант в России воспринимается как покушение на естественный ход вещей» [186, с. 203]; «Грубость и хамство – это просто пароль советского человека» [186, с. 43] и др.

Интересны пространственно-временные особенности романа. Произведение состоит из трёх частей: в первой четырнадцать, во второй двенадцать, в третьей шестнадцать глав. В центре художественного текста – развитие и взросление светлой, божьей, детской души мальчика, чьи ощущения и оценки жизни отнюдь не кажутся наивными или незрелыми. В начале романа герою пять-шесть лет, затем он уже первоклассник, достигает отроческого возраста, дальше перед читателем юноша, закончивший школу, и, наконец, двадцатилетний мужчина. Но эти «возрастные состояния» души героя даны в повести не линейно, а зачастую параллельно. Приведём только один пример. Встретились два друга, мальчик и Стёпа, они ждут девочек Машу и Агарь, за которыми трогательно ухаживают. И вдруг, глядя на них, Степан говорит о том, что это идут их будущие вдовы. Эти слова оказались пророческими: через много лет, замечает герой-повествователь, Агарь получит похоронку на своего мужа, боевого лётчика Степана Курпея. И такие переходы от настоящего к будущему и от настоящего к прошлому растворены в тексте произведения.

Писатель нечасто, но прибегает к приёму ретроспективы. Читатель узнаёт об истории семей мальчика и его школьных друзей, правда, такие сведения фрагментарны, но это в свою очередь не мешает П.А. Храмову дать глубокую характеристику репрессированному русскому дворянству. О своих корнях, о своих бабушке и дедушке, о силе, стойкости, верности своим убеждениям и благородстве русской интеллигенции мальчик будет помнить всегда. С детских лет он с уважением и благоговением относился и к русской культуре. Ещё в детстве бабушка прочитала внуку жизнеописание А.С. Пушкина, и после этого родной тополь ассоциировался у мальчика с Лицейским садом, по которому то «скучно бродил, то бегал вприпрыжку родненький наш арапчонок» [186, с. 8]. Именно рассказ о смерти А.С. Пушкина, строки В.А. Жуковского о последних минутах жизни поэта заставили ещё маленького человека относиться к смерти далеко не по-детски. «А смерть Пушкина я по сей день воспринимаю как вообще Смерть. Да, смерть впечатлительного и благородного, великого и простого сердца превратила ужас абстрактного небытия в суть христианского прощения души» [186, с. 8]. Уже повзрослевший мальчик представлял себе А.С. Пушкина «жгуче-светлоглазым и смуглым, сердечно-простым и благородным, – то с усмешливо-мудрым, то с весёлым, волчьим, жизнелюбивым оскалом; он понимал всех, оставаясь никем не понятым» [186, с. 174].

Ещё одним ярким впечатлением детства стало посещение мальчиком и его друзьями под руководством его крёстной Елены Григорьевны музея, в котором дети впервые увидели картину своего земляка М.В. Нестерова «Видение отроку Варфоломею», вернее, её незаконченный вариант. Обратившись к этой картине, Елена Григорьевна рассказала ребятам о Сергии Радонежском, о Дмитрии Донском, о Куликовской битве, о единении Руси, о вере и Боге.

Имя А.П. Чехова практически рефреном проходит через весь роман, упоминаются многие его произведения («Вишнёвый сад», «Три сестры»,

«Каштанка»). И даже там, где, казалось бы, речь не идёт о писателе и его творчестве, всё равно ассоциативно мы ощущаем чеховское начало: говорится ли о русской интеллигенции, даётся ли описание дома и сада (в этих картинах сохранён и передан чеховский дух), рассказывается ли о первом путешествии мальчика, во время которого герой, как чеховский Егорушка из повести «Степь», впервые открывает для себя огромный мир, чувствуя в бескрайних просторах богатырское, мощное начало, и т.д.

Но, пожалуй, самыми интересными являются рассуждения одной из героинь романа об особой этике А.П. Чехова, которую можно охарактеризовать как «комфортный стоицизм культуры»: «Чехов – единственный наш писатель, который понимал, что дело не в социальных и общественных идеях, которые неизбежно ссорят людей, не в «направлениях», которые тоже их разобщают, а в постоянном – как жизнедеятельность живого организма – нравственном усилии» [186, с. 228].

Но временная категория «вечное» (славная история России, её литература, живопись, храмы и т.д.) сопряжена в тексте романа с категориями, понятиями и именами общественно-политической жизни: тоталитарная система, классовая вражда, вожди советского государства (Ленин, Сталин, Хрущёв), культ личности и т.п. Даже дети вовлечены во взрослые политические игры: они рассуждают, спорят, высказывают своё отношение к поверженному кумиру Сталину и новому «пророку» Хрущёву. Вот диалог главного героя и его верного друга, девочки Маши, в которую мальчик был влюблён с первой их встречи: «Михална, – сказал я назидательно, – товарищ Сталин был гораздо сложнее, чем представлялось это колхозным добродетелям блаженного Никиты». Маша сменила тон: «Да. Но этот юродивый реабилитировал и твоего, и моего дедушку». Я вздохнул <...>, сказал уже вслух с раздражением: «Пойми же, Маша, Сталин был точно по размеру нашего народа. Его любили и любят под стать его подлости, его холопства, его зависти, чудовищной его жестокости, по точным размерам примитивнейшей его «справедливости». Невидящим

взглядом Маша посмотрела окрест и спросила меня простенько: «А народ всегда был таким?» Я задумался. И тогда, и сейчас» [186, с. 94].

И всё же центром автобиографического романа П.А. Храмова являются не политические события, историческое прошлое и настоящее России, а люди с живыми и мёртвыми душами. И те, и другие поражают своей полнотой и точностью изображения. Великая литература XIX века подарила миру женские образы, в каждом из которых воплотилось представление русского художника об истинной красоте женской души. На наш взгляд, и П.А. Храмову удалось внести свой неповторимый вклад в создание вечных женских образов.

В произведении целая галерея ярких женских характеров. Среди них особо выделяются образы бабушки и Маши. Они для героя воплощение истинной, непостижимой силы духа, чистоты помыслов, верности своим убеждениям и целомудрия.

«Такой же постоянной, как река, и изменчивой, как её состояние, была моя бабушка – русская дворянка, с крепкими мужицкими руками, молчаливая, твёрдая, светлоглазая, невероятно впечатлительная, до смешного самостоятельная и до странности добрая» [186, с. 4]. Бабушка всегда была для своего внука верным другом, примером глубоко образованного человека и настоящей интеллигентности. Она всей душой верила в то, что на хамство и злобу нужно и можно отвечать только добром. «Кроткая и чуткая Маша характер имела вполне русский – несокрушимый, как у боярыни Морозовой» [186, с. 121]. Именно в Маше, с которой главный герой романа познакомился ещё в первом классе, мальчик почувствовал родственную душу, способную на самоотверженную помощь, понимание и сострадание. Безусловно, именно характеры бабушки и Маши получились у П.А. Храмова наиболее цельными и яркими.

Нельзя не обратить внимание ещё на некоторые особенности романа «Инок»: во-первых, пейзажные зарисовки, в которых чувствуется мастерство писателя-живописца, художника (точно передан цвет, положены тени,

расположены детали пейзажа и т.д.), а во-вторых, тонкий юмор, иронию автора. Приведём только один пример. На «кумачовом предначертании» мальчик прочёл: «Под знаменем Маркса – Ленина – Сталина и товарища Минжуренко У.К. – вперёд к победе коммунизма!». Оказалось, что Минжуренко У.К., который был почему-то указан на лозунге рядом с великими вождями, – партработник районного масштаба. «Дня через два всё разъяснилось: сам товарищ Минжуренко У.К., прибывший в колхоз для воодушевления, прочитал лозунг и сказал колхозным вождям с укоризной, но всепрощающей мягкостью: «Нельзя же так, товарищи, вы про Энгельса забыли» [186, с. 141].

Отметим также образ героя-повествователя, который выступает в тексте то тонким, внимательным созерцателем природы, то философом, чьи размышления о жизни опираются на вечные христианские истины, то безжалостным критиком уродливых явлений действительности. Более же всего поражает в храмовском герое твёрдая гражданская позиция, его убеждения, которым может позавидовать современный бесхребетный человек – человек безвременья.

В статье «Хрустальный крест» П.И. Фёдоров пишет: «С истинным христианским смирением П. Храмов рисует в своём романе не ужасы сталинизма, а веру людей, помогавшую выжить в нечеловеческих условиях. В отличие от многих современных писателей он чётко фиксирует борьбу Добра со Злом в окружающем мире и душах своих героев. Решающую роль играет <...> глубинное соответствие его произведения религиозно-нравственным традициям русской культуры» [166, с. 84].

Имя П.А. Храмова стоит особняком в уфимской литературе. Его исповедально-биографический роман несколько десятилетий шёл к своему читателю. Он был опубликован в 2007 году (Санкт-Петербург), а затем подготовлен к печати издательством «Китап» (Уфа) в 2012 году. «Инок» – одно из лучших автобиографических произведений, которое можно смело поставить в один ряд с автобиографической прозой, ставшей классикой:

повестью С.Т. Аксакова «Детские годы Багрова-внука», трилогией Л.Н. Толстого «Детство. Отрочество. Юность», трилогией А.М. Горького «Детство», «В людях», «Мои университеты», повестью М. Карима «Долгое-долгое детство».

П.А. Храмов создаёт роман, который одновременно вбирает в себя черты исповеди, автобиографического и символично-философского произведения. Уфимский писатель является прототипом своего героя, сохраняющего мировосприятие и маленького, и взрослого человека; героя, который не только рассказывает историю своей жизни, но и даёт оценку своим действиям и поступкам, раскрывая глубину своего внутреннего мира. Поэтому связь «автор – читатель» в романе «Инок» не так прямолинейна, как в строго документальной автобиографии, а становится более сложной: «автор – образ – читатель», особенно по мере роста и развития центрального персонажа романа. На протяжении всего произведения, сохраняя исповедальный тон повествования, писатель не разрывает «ленту» воспоминаний, все события плавно вливаются в русло творческой задачи автора, служат естественным подтверждением его взглядов на жизнь, на судьбы мыслящей не так, как все, личности в трудное для России военное и послевоенное время, время сталинских репрессий и хрущёвской оттепели. Именно поэтому в центральных образах, создаваемых автором, совмещено два плана: сюжетно-конкретный и символично-философский. Символично-философский подтекст расширяет хронологические границы романа «Инок», позволяя оперировать автору такими временными категориями, как прошлое, настоящее, будущее и вечное.

## **2.2. Художественно-публицистическая проза М.А. Чванова**

«Билет в детство» – это название рассказа, которое можно взять эпиграфом ко всему творчеству уфимского автора, это прикосновение человека и целого народа к незамутнённому, хрустально чистому, как

родник, началу, обретение и укрепление стержневого в самом себе и национальной культуре. Данное произведение, датированное 1971 годом, поставило в 70-х годах XX века прозу Михаила Андреевича Чванова в один ряд с прозой В.П. Астафьева, В.И. Белова, В.Г. Распутина и других мэтров советской, российской литературы, хотя рассказ не был сразу по достоинству оценён критикой.

Творчество М.А. Чванова возвращает современного читателя к добротной реалистической художественной литературе, вызывая эстетическое удовольствие и заставляя задуматься о незыблемых духовных ценностях, о своих корнях, родниках своей души. Ведь основной темой прозы и публицистики М.А. Чванова и по сей день является нравственность, обращение к утраченным истокам. Неслучайно одна из ведущих черт творчества писателя, как и многих прозаиков его поколения, – публицистичность.

Мы обратимся к анализу повестей и рассказов М.А. Чванова, написанных в 2000-х годах и наиболее ярко отражающих взгляды писателя сегодня. Это рассказы «Новая русская» сорока и сорочонок Тишка», «А жизнь-то, похоже, налаживается...», «Плывущие вверх по реке Времени», «Французские письма», повести «Последний день Года Собаки», «Белый Ангел (Всё ещё впереди...)».

Повесть «Последний день Года Собаки» была включена автором в сборник его произведений «Вверх по реке Времени» (2009), написанных в разное время (с 1967 по 2004 годы), и опубликована отдельно в журнале «Бельские просторы» (2002. № 4).

Героями повести становятся собаки. Отношение людей к беспородным псам и безошибочное умение собак определять, плохой или хороший перед ними человек, становится для героя произведения мерилom настоящего, истинного в окружающем его мире. Рефреном через весь текст М.А. Чванова проходит мысль о том, что, возможно, человеку ниспосланы испытанья и несчастья за то небрежение, которое он допускает по отношению к



преданным, умным, более чутким сердцем, чем сам человек, но бессловесным тварям Божьим. Рассказывая о судьбах собак, писатель, конечно же, говорит читателю о судьбах тварей двуногих, часто попирающих все законы Божьего мира, который они последовательно и усердно разрушают.

В повести «Последний день Года Собаки» писатель говорит о наболевшем: «о страшной кавказской войне», о Чечне; о гражданской войне в России; о Смутном времени и разрухе в нашей стране сейчас; о лжи и обмане «лукавых думцев» и «кремлёвских сидельцев»; о единстве веры и братстве народов; о «человекодавах» и многом другом. Так широка историко-политическая проблематика данного произведения.

Однако, кроме ярко выраженного публицистического, гражданского начала, в повести М.А. Чванова продолжает жить глубоко интимное, задушевно-исповедальное начало. Рядом с проникнутыми горечью и болью картинами прошлого и настоящего нашего Отечества изображён человек, который задаётся вопросами о том, зачем он на этой земле, в чём его истинное предназначение, почему его душа болит и почему не покидает её неизбывное чувство вины.

Всё это позволяет говорить о глубоком бытийном подтексте данного произведения. «Почему, – вопрошает герой-повествователь, – первыми уходят самые добрые и тихие – как люди, так и собаки? Неужели на самом деле наша жизнь на Земле – только приготовление к другой, и они со своей нездешней добротой уже только мучаются здесь, и их уже давно ждут там, в заоблачных высях? А самое странное, что от общения с ними мы не становимся лучше, мы привыкаем к их безграничной – может, неземной доброте? – доброте как к должной, и вместо того чтобы следовать ей, словно вампиры по отношению к ним. Может быть, потому Бог и торопится их забрать от нас? В то же время, может, в маленькой надежде, что мы почувствуем боль утраты и потому станем лучше?..» [189, с. 505].

Так М.А. Чванов истории рождения, преданной службы и смерти собак, события жизни главного героя, окружающих его людей погружает в реалии нашего прошлого и настоящего. Именно поэтому у писателя практически нельзя отделить личные переживания, судьбу отдельного человека от жизни истерзанного Отечества, того края, в котором человек родился и живёт, осознавая или не понимая степень и меру своей ответственности перед всем живым в этом огромном, сложном, одновременно безумном и мудром, жестоким и милосердным мире.

В повести нет ни одного незначимого или просто проходного события-эпизода. Мы остановимся только на некоторых фрагментах, «выхваченных» нами из произведения. У героя умирает отец. Но удивляет не рассказ брата повествователю об истинных причинах смерти отца: единственный завод в маленьком провинциальном городке выпустил в атмосферу ядовитое облако, после чего больница городка была переполнена. Это уже мало кого удивляющая и почти не пугающая в своём небрежении к человеческой жизни повседневность. На похоронах отца из монотонного и даже обыденного состояния героя выбивает (герой редко навещал отца: отношения были напряжёнными) древний славянский плач сухонькой, маленькой, тихой, забитой старушки – младшей сестры отца тёти Натальи: «И странно, тогда на похоронах отца этот древний плач меня по-своему успокоил: откуда он в забитой безголосой старой женщине, в беспесенной семье, в которой не помнили своих корней дальше трёх поколений?! Значит, есть что-то, пусть бессознательное, в человеческой памяти, в народе, что не прерывается, несмотря ни на что. На время, может, как бы забывается, а потом вспоминается снова... Этот древний плач из глубины веков – может быть, одно из доказательств, что мы ещё не умерли как народ? Может, именно этот плач в конце концов и спасёт нас?..» [189, с. 522].

В последних словах автора звучит неизбывная надежда и вера в возрождение России, чего с каждым годом становится меньше и на что так

хотелось бы опереться в ожидании хоть какого-нибудь проблеска в беспросветной, «беспесенной» и уже «безголосой» жизни Отчизны.

И ещё одна подробность, связанная с похоронами отца, – поминки. В автобусе и столовой вдруг не хватило мест для родственников. Как оказалось, все места заняли «люди, кормящиеся около кладбища»: «Я бы не сказал, что это были откровенные бомжи-выпивохи: некоторые старушки в согласии с ритуалом были пусть скромно, но чисто одеты в чёрное, траурное. А это старичок, показали мне, тоже инвалид войны, у него неплохая пенсия, но её отбирают пьяницы сыновья и внуки, и он вынужден тоже ходить на чужие поминки, а уж сегодня, когда хоронят такого же инвалида войны, ему как бы долг» [189, с. 513].

Поражает созданная писателем зрительная картина: старушки одеты чисто и в траурное, а для бездомного старика фронтовика похороны бывшего солдата – «как бы долг». В поведении стариков нет наглого желания покориться за чужой счёт, а только безысходность и боль. В выделенных нами деталях сфокусировано стремление стариков сохранить хоть какое-то достоинство, оправдание их поведения и сострадание, уважение к ним.

Рассмотрим ещё два эпизода: рассказ о смерти Талхи (одного из сторожей садового кооператива) и о стоне, плаче-предупреждении, предостережении самой земли нашей.

История Талхи незамысловата и буднична в своей драматичности: его выгнала из дома жена, правда, выгнала она вместе с ним и сына. Так слесарь по тепловым котлам с трикотажной фабрики попал в женское общежитие той же фабрики, в котором прожил два года, а потом ушёл: «осточертело». Всё бросил и стал сторожем в садовом кооперативе. Он был лучшим сторожем на памяти героя-повествователя: собаки к нему относились с уважением, для них наступили «лучшие дни». Через два года Талха уехал в Сибай, нашёл работу, ему дали комнату в общежитии. Но всё же он находил время приехать за триста километров, чтобы привезти собакам ливерной колбасы.

Талха умер в одиночестве: не было денег на его лечение; помощь, которую оказал ему герой-повествователь (больше никто не откликнулся) пришла поздно, хотя деньгигодились: на них Талху похоронили. «Меня смерть Талхи не то чтобы потрясла: но родился, жил же зачем-то человек?! По-своему редкий – который мог за триста километров приехать только для того, чтобы навестить в общем-то чужих собак, с которыми он коротал несколько зим. И вот умер в полном одиночестве, даже из больницы заранее, не дождавшись смерти, ради экономии койко-времени выбросили, не нужный ни нынешнему государству, что естественно, но, как оказалось, ни детям» [189, с. 529].

Человек словно мусор в нашей стране. Причём он не нужен не только государству, которому в меру своих способностей и трудолюбия служит, но и самым близким людям. Что-то случилось с нами, с целым народом, у которого так и не получается стать нацией. Ни радость, ни горе нас больше не объединяет (правда, и радости в нашей жизни почти не осталось). Вот и стонет земля наша в плаче своём, предостерегая нас, оглохших равнодушным сердцем своим.

Практически через всю повесть М.А. Чванова лейтмотивом проходит обращение к поверью о древней могиле и святом роднике, который стал бить на святом месте. Как-то старик татарин рассказал герою древнее поверье, что земля, на которой стоят садовые домики, и святая, и проклятая одновременно: убили на ней чужестранца, который шёл, «чтобы освятить великой вестью об Исае, христианском Боге, как можно большую землю», возможно, потом из-за этого «пошла в здешних местах страшная междоусобица». На бугре в пойме, которая рядом со святым местом (а может быть, прямо там, уже никто не помнит, похоронен христианский странник), слышат крики и голоса: деревенский мулла услышал там вой падающих снарядов и крики людей и рассказал сельчанам о начавшейся войне, хотя о ней объявили по радио только на следующий день; в этой пойме герою-повествователю не раз приносил ветер весть об «уже свершившейся беде».

Глубоко символично в повести М.А. Чванова то, что не предадут, служат верой и правдой, любят и даже, как люди, ревнуют только собаки. «Я однажды сделал для себя банальный вывод, что о человеке можно судить по отношению к собакам, только не к своим, а к бездомным» [189, с. 496]. А человек, растеряв в этой жизни привязанности, любовь, милосердие, утратив даже надежду, мается, испытывая жгучее чувство вины, что ничего не сберёт, не оставил и вообще не понял, зачем пришёл на эту землю.

Герои рассказов и повестей М.А. Чванова не раз задаются вопросами о том, как жить дальше, где найти пристанище; как уйти из этой жизни, чтобы никому не быть обузой; почему жизнь потеряла всякий смысл. В повести «Белый Ангел (Всё ещё впереди...)», в которой максимально актуализировано остро публицистическое начало, главный герой Иван – военный журналист-аналитик, военный корреспондент в Афганистане, участник войны в Югославии, считающий себя «подранком Великой Отечественной, сыном инвалида её», мечтающий написать «книгу о войне, какой ещё никто не написал: без всяких прикрас, чтобы, прочитав её, люди ужаснулись и, может быть, наконец остановились» [189, с. 565].

Это повесть-раздумье, повесть-плач, повесть-исповедь человека, который размышляет о судьбе русского и сербского народов, когда-то бывших частью «единого древнерусского народа» и сегодня не оправдавших «своего исторического, а значит, божественного предназначения». Но, как это ни больно, оба народа едины сейчас в своём саморазрушении и самоуничтожении. «Неужели такова наша общая славянская суть?..» [189, с. 541]. Этот страшный в своей безысходности вопрос – в центре повести М.А. Чванова. И хотя произведение начинается с личной линии героя (он надеется, что его примет любимая женщина в Сербии, к ней он хотел бы вернуться), она постепенно уходит на второй план, уступая место горьким размышлениям о драматических судьбах родственных народов – русского и сербского.

Иван приходит к выводу: «В любви, как в литературе, нужно иметь талант, в ней должна быть какая-то безоглядность, решимость на последний шаг» [189, с. 565]. Именно эта решимость отличает другого героя М.А. Чванова из рассказа «Французские письма». Это рассказ о любви, которая преодолела всё, подарила счастье, надежду и понимание, что это чувство (даже если ты разлучён с тем, кто тебе дорог) спасает душу от разрушения, помогает вновь обрести смысл жизни.

В центре сюжета – судьбы двух зрелых, состоявшихся людей, которые когда-то были близки, однако расстались: герой был женат. Но через восемь лет, овдовев, Он, уже известный писатель, вспоминает о Ней... История любви, рассказанная автором, далеко не нова, но подкупает в ней искренность и мысль о том, что любовь по природе своей жертвенна, она не терпит сомненья, именно она помогает человеку преодолеть испытания, выпавшие на его долю.

Героиня, будучи мусульманкой, повинувшись порыву своего сердца, ради любимого принимает православие, получая при крещении имя Серафима. Поэтому в финале «Французских писем», когда герои расстаются (она не может развестись с мужем, который попал в аварию и стал инвалидом, и остаётся из-за него во Франции), писатель обращается к истории жизни православной святой, связав, таким образом, судьбы двух женщин, чьи сердца озарила вера и любовь. М.А. Чванову удаётся в самой простой, казалось бы, житейской истории увидеть потаённый, глубинный смысл.

В центре следующего рассказа с интригующим названием «Новая русская» сорока и сорочонок Тишка» – эпизод из дачной жизни героя: для того чтобы спасти от птиц грядки с клубникой, приходится разорять сорочьи гнёзда. Птица плетёт гнездо, а герой потом снимает его с дерева и относит подальше от дачного участка. Так, в очередной раз, дождавшись, когда сорока сплетёт гнездо, герой обнаруживает, что оно «из алюминиевой проволоки разной длины и толщины и только внутри, для уюта, что ли,

традиционно обмазано глиной» [189, с. 253]. Благодаря такому нововведению птицу стали называть «новорусской сорокой».

Но не она, а её птенец Тишка стал центральным действующим лицом рассказа. «И ещё: случайно или не случайно, но Тишка появился у меня, он прилетел ко мне, может, в самое трудное для меня время, когда я просыпался с единственной мыслью: как бы хорошо, если бы однажды вообще не проснуться» [189, с. 255].

Рассказ о сорочонке Тишке становится для писателя ещё одним поводом рассказать о растерзанной человеческой душе. Автор в каждом проявлении природы находит источник раздумий о человеке, о том, что всё живое вокруг пытается доказать самые простые истины, о которых человек забыл.

И ещё один рассказ нельзя оставить без внимания – «А жизнь-то, похоже, налаживается...». Герой рассказа находится в состоянии душевного криза. Вот начало произведения: «<...> Уже который месяц каждое утро, за редким исключением, он просыпался с чувством, что лучше бы не просыпаться. Как бы хорошо: взять однажды и не проснуться – и никаких проблем, и, главное, против совести не надо идти» [188, с. 5].

Такое чувство часто посещает персонажей последних произведений писателя, и настоящее спасение для них даже не вера (практически у всех есть нательный крестик), а загородный дом, собаки, единение с природой. Вот и герой рассказа, боясь спугнуть своё решение, вместо обычной поездки на дачу идёт в поход на «коварную гору» [188, с. 8]. Собственно, весь сюжет данного произведения – это описание трёхдневного похода героя, его душевного состояния и раздумий.

В горах он вспоминает о своих предках, которые, прикипев сердцем к одному месту, «штыками или лозунгами» были гонимы к другому. Задумывается герой о том, «что случилось с русским народом», почему он, помогая другим народам, вызывает потом их жгучую ненависть, почему погибла русская деревня и «расхристаны и не ухожены кладбища».

Размышляет герой и о том, как хорошо было бы, если бы свирепая пурга, неожиданно разыгравшаяся в горах, не дала ему возможности вернуться назад и простой несчастный случай, непогода помогли бы навсегда уйти из жизни. Герой задаёт себе вопросы о том, как случилось так, что не оставил он на земле после себя продолжения; почему его жизнь, такая удачная, «благополучная», с точки зрения обывателя, не сложилась, почему ему уютнее среди чужих, а не среди близких ему людей; что такое гордыня, готова ли его душа к покаянию и почему Бог, несмотря ни на что, оберегает его.

На вершине горы герой спрашивает себя: «Что тянет человека на горные вершины, вопреки всему, порой не взирая на смерть? По сути, любые вершины, хоть эта несложная, хоть самая сложная, как Эверест, одинаковые: на них нечего делать, кроме как осмотреться вокруг и поскорее начать спуск. И не только из-за необходимости добраться до первого ночлега или из-за недостатка кислорода. Почему-то, так стремясь к вершинам, человек не может долго находиться на них, душа просится вниз...» [188, с. 12]. Именно там, в горах, происходит с героем спасительное изменение: жизнь налаживается.

Произведение М.А. Чванова, на наш взгляд, распадается на несколько небольших историй: рассказ о главном герое прерывается то воспоминаниями о походе тридцатилетней давности, когда из-за непогоды герой и его товарищи прошли мимо избушки, в которой планировали переночевать, то рассказом о встрече с рысью; то исповедью-монологом Американца, деревенского чудака, с русскими корнями, приехавшего из Америки и обосновавшегося в глубинке. Именно горячий монолог Американца, волновавшегося за жизнь героя, возвращает читателя к теме апатии и уныния, веры и безверия русского народа, теме ответственности каждого за судьбу своего Отечества.

И снова, как мы видим, в произведении М.А. Чванова за, казалось бы, будничной ситуацией, событием возникает целый ряд философско-



исторических раздумий автора. Всё это роднит данное произведение с рассказом «Плывущие вверх по реке Времени...», где описание пятидневного похода-сплава старых друзей выливается в глубокое размышление о судьбе России, о судьбах близких главному герою людей.

Проза М.А. Чванова, созданная на рубеже веков, сохраняет ярко выраженное публицистическое начало, которое выходит на первый план, часто оттеняя сюжет, событийную часть произведений. Эта устойчивая черта современной реалистической литературы позволяет художнику сказать о наболевшем, наполнить размышления писателя-реалиста глубоким гражданским и философским содержанием. Обращаясь к частному случаю, к истории жизни героя, автор стремится показать общие, социально-нравственные недуги. Уфимский прозаик намеренно схематизирует образ своего героя, наделяя чертами целого поколения – поколения шестидесятых.

### **2.3. Историко-философская проза В.А. Богданова, диалогия К.Ф. Зиганшина «Золото Алдана»**

Вадим Алексеевич Богданов – уфимский прозаик, чьи произведения: повесть «Ехылхан» (2011), рассказ «Радости» (2010), рассказ «Гуси-лебеди» (2014), сказки «Сказки до скончания века» (2005) и, конечно же, роман «Книга небытия», опубликованный в Москве издательской компанией «Подвиг» (2006), – заслуживают пристального внимания и глубокого комментария.

В центре романа «Книга небытия» – история поиска Святого Грааля – чаши, из которой Иисус Христос вкушал на Тайной вечере и куда, по преданию, Иосифом Аримафейским была собрана кровь из раны Сына Божьего, распятого на кресте. Святой Грааль упоминается ещё в кельтских и нормандских легендах как одно из орудий Страстей Господних. С IX века начинается активный розыск этой и других христианских реликвий:

плащаницы, меча, копья и др. Событийный стержень сюжета произведения – поиск и борьба за обладание христианской святыней.

Но мы уверены, что роман уфимского автора будет интересен читателю не только уходящей в глубь веков интригой, хорошим знанием исторического, мифологического материала, а прежде всего раздумьями писателя о вере и безверии, свободе и несвободе, жизни и смерти, верности и предательстве; о зверином, тёмном и человеческом, светлом в наших душах, то есть размышлениями практически обо всех сторонах человеческого бытия, тайниках человеческой души. Наполнение В.А. Богдановым исторических сюжетов («Книга небытия», «Ехылхан»); событий, происходящих в далёком или в недавнем прошлом, всего лишь в веке XX («Радости»); сказочных сюжетов («Сказки до скончания века») философскими обобщениями и подтекстом является отличительной стороной художественного мира данного уфимского писателя.

Тем интереснее становится «расшифровка» названия романа «Книга небытия». Слово «книга» многозначно. С одной стороны, книга – источник знаний, мудрости, накопленного человечеством опыта. С другой стороны, под словом «книга» мы подразумеваем саму жизнь во всём её многообразии и движении. Читая «книгу жизни», человек постигает новое, неизведанное, открывает вечные законы бытия. «Небытие» значит «несуществование, ничтожество» [26]. Таким образом, на наш взгляд, автору в заглавии произведения удаётся соединить несоединимое: жизнь во всей её полноте и её отсутствие; движение к конкретной цели и стремительный полёт в бездну, в пустоту, движение к разрушению. Писатель выделяет в природе человека важное, возможно, доминирующее начало – стремление к самоуничтожению, к смерти и хаосу.

Неслучайно начинается роман с образа времени, который неразрывно связан в тексте с мотивами веры и безверия, бытия и небытия, рождения и смерти: «Время – двенадцатый век, обычное поганое время, когда не знаешь,

что легче – жить или умереть, и понимаешь, что самое правильное не рождаться» [26].

Символично, что у главного героя «Книги небытия» нет имени: автор называет его Непонятный. Непонятный, вероятно, потому, что герой, испытывая мучительные страдания от тяжёлой раны, призывая к себе смерть, всё-таки выжил, для того чтобы «сделать то, что должен», то, что ему предназначено Богом. Возможно, для того чтобы понять, что есть Добро и Зло.

Текст произведения разделён писателем на три главы. Первую главу обрамляют два подзаголовка: «Перекрёсток I – Начало» и «Перекрёсток II»; вторую главу завершает «Перекрёсток III». Части, названные прозаиком «Перекрёстками», – скрещения судеб людей, одержимых одной целью – поиском чаши.

Получить чашу важно потому, что она путь к власти и способна помочь стать имамом и даже пророком, а на пути к власти все средства хороши: предательство, временное перемирие с заклятыми врагами, убийство детей, война против всех на святой земле. Нет страшнее зверя, чем человек, который безжалостно уничтожает себе подобных, не пытаясь скрыть низменность своих целей и желаний.

Повествование носит притчевый характер. Прокомментируем несколько эпизодов из произведения В.А. Богданова, которые, как нам кажется, наиболее полно раскрывают философский подтекст романа.

В конце первой главы главный герой спорит с псевдокупцом – человеком, присвоившим себе чужое имя и называющим себя Аламгиром. Непонятный сравнивает своего спутника с луной, потому что он такой же ущербный, как убывающий (или только родившийся) месяц, а себя – с «куском кизяка, который не бросили в пламя» [26]. Герой утверждает: «Я много жил на этом свете, я много ходил, много видел. Я видел, как рождается облако в горах. Я поднимался выше облаков. Ничего там нет – никакого Бога, и облака – это просто туман, а никакая не твердь небесная. Может быть,

поэтому и лежим мы все верблюжем дерьмом у дороги, и никогда нам не загореться. Нет, по-моему, никакого Бога нет... А если и есть, то это не Бог» [26]. Аламгиру очень хочется согласиться с Непонятным, но он боится, что Бог услышит. Утром и того, и другого убили. Казалось бы, наказан человек за своё сомнение и отказ от Бога. Но Непонятный снова выжил, и об этом читатель, по замыслу автора, узнает чуть позже.

Разговор персонажей романа о Боге в начале «Перекрёстка П» продолжает повествователь: «Человек перелистывает страницы своей жизни. Он пишет их или всего лишь читает? Если читает, то кто их написал? А если пишет, то кто прочтёт их? Другие люди? Но они пишут своё... Вот доказательство существования Бога. Как ни прикинь, в любом варианте должен присутствовать Бог – либо писатель, либо читатель. Я не могу надеяться на Бога, потому начал писать сам. А читать предоставляю вам» [26].

В данных фрагментах есть дух вечного сомнения: сколько будет существовать человек, столько он будет идти к Создателю, ровно столько же он будет отвергать его. Яркое доказательство этому и эпизод разговора мудреца, раздающего советы, слагающего сказки, предсказывающего будущее, и дерьмочиста-жука, чистильщика сточных канав и уборщика падали из вечного города Иерусалима. Этот диалог – иллюстрация того, как любое знание и истина могут толковаться человеком совершенно иначе, низводя любую философскую преамбулу до простого бытового факта. «Оборванный философ, торгующий на базаре», убеждён, что Бог все знания о своей природе «доносит до нас через вдохновенных пророков», а чистильщик в ответной реплике говорит о том, что передающий Слово чаще всего коверкает его истинный смысл. Сын чистильщика искажил слова отца своего и неверно передал их матери, за что и был бит дерьмочист по возвращении домой своей разъярённой женой. «Вот, что бывает», – замечает жук, – «когда вкладываешь свои слова в чужие уста» [26].

Но философ не сдаётся, он пытается доказать чистильщику, что главным, определяющим божественную природу является то, что Бог есть Творец «и, сотворив людей, Бог проявил для нас самого себя». На что дерьмочист говорит: «Вот, положим, возьмём, к примеру, выгребную яму. В ней живут опарыши. Живут в дерьме, жрут дерьмо и радуются. И несколько раз в день к ним валится дерьмо. И эти опарыши думают, что Человек (их божество) даёт им еду и среду для житья. И они думают, что это его главное свойство. По ихому выходит, мудрец, что наше главное свойство – срать. И человек есть Засранец! Так? Нет, не так, никогда не поверю, что я засранец, а остальное только дополняет главное. Вот, может быть, то, что мы принимаем за главное свойство Бога, для него самого не более важно, чем для нас навалить дерьма в выгребную яму» [26].

Поистине человек обладает великим «талантом» ниспровергать истины, разрушать божественное начало, перемешивая всё чистое с грязью. Но, безусловно, человек лишь одно из многих Божественных творений, и только сам человек может выбирать, быть ему божеством для опарышей или всё же попытаться отразить в себе Божье начало, Божий лик.

Ещё несколько эпизодов заслуживают внимания. В одном братья из отряда, именуемого в романе то «руками Аллаха», то «пальцами Аллаха», говорят о Добре и Зле. Брат Указательный рассказывает историю о попе, который пытался спасти жизнь ромейскому солдату, хотя тот вёз его на казнь. Ромейский солдат выжил, а попа сожгли. Поэтому Указательный с тех пор «добывает злых, чтобы добрые сами себе не причинили вред» [26]. Мораль воина, задумавшегося о тайнах бытия, проста: неси смерть, а по сути – твори зло, чтобы приумножить добро.

По-разному открывается Бог человеку. Так, в отрывке, где отец и сын, «глава рода и будущий Хранитель» Бальбандирет, ждут, когда Бог им откроет свой лик, вглядываясь в тёмный камень, видят его каждый по-своему. Мальчику Бог улыбается, а для отца Бог «печален и сосредоточен», ведь он «тоже думал о племени» [26]. Каждому даётся по его житейскому

опыту, его грузу ответственности и забот, но всё равно каждому Бог «лечил душу, врачевал тела, вселял уверенность и спокойствие». «Он насыщал божественной эманацией. <...> Бог вёл их сквозь время. В века» [26].

У Бога в «Книге небытия» есть и другое имя: главный герой романа называет его Злой. Человек, мучимый невыносимой телесной болью, призывает Злого даровать ему смерть. Человек легко подменяет Бога Злым и Злого Богом. Неслучайно в финале романа в споре между Конником и монахом Алексеем о сущности Бога автор обращается к Апокрифам Иоанна. Вечна борьба за человека между Добром и Злом, но есть в человеческой душе искра света, даже если он не догадывается об этом, и, только прозрев, человек укрепит нарушенную полноту света в своей душе и в этом мире.

Заключительным аккордом романа являются слова, взятые писателем из «Новозаветных апокрифов»: «Вера получает, любовь даёт. Никто не сможет получить без веры, никто не сможет дать без любви. Поэтому, чтобы получить, мы верим, а чтобы воистину дать, мы любим» [26]. Эта цитата созвучна утверждению монаха Алексея, что в каждом «человеке частица Господа, вот ты и живи этой частицей» [26]. Но почему-то человек не находит её в себе, погружаясь во Тьму, не обретая Света.

Трудно определить однозначно типологическую специфику жанра романа В.А. Богданова. В тексте нашли отражение черты философского, исторического, приключенческого и авантюрного романов (есть сцены, которые захватывают прежде всего динамичным действием). И сюжет произведения, связанный с поиском Святого Грааля, всё же только повод для автора сказать о вечном – о том, что определяет природу человека, в какую бы эпоху он ни жил; сказать о духе сомнения, об отказе человека от света истины, от Божьего в самом себе: «Слишком много крови на этих страницах. Ведь это летопись – летописи пишутся кровью. Кровь долговечнее чернил, её сложнее вывести, она остаётся в веках. Люди забывают многое – радость, счастье, любовь, и помнят кровь» [26].

Отметив достоинства романа В.А. Богданова, нельзя не сказать о стилистическом дисбалансе, стилистической небрежности, которые возникают, когда в философские сентенции, в рассуждения героев и повествователя автор включает разговорную, просторечную и грубопросторечную лексику, а также лексику, явно несовместимую с XII веком и отражающую особенности речи наших современников: «*прикинь*», «*забил* на всё это дерьмо», «если бы сестра мастера сама не попросила, *хрен* бы я тебя пустил» и т.д.

В ещё одной исторической повести В.А. Богданова «Ехылхан (Падающий)» мы опять окунаемся в прошлое, которое связано с возникновением одного из башкирских родов. Ехылхан – так зовут сразу двух главных героев повести: мальчика и его далёкого предка. В начале текста (это своеобразное вступление к основной истории) автор погружает читателя в мир детских воспоминаний: в них живёт память о первом падении с коня, о встрече мальчика с родовым камнем – знаком рода; память о добрых и ласковых руках бабушки и её удивительном рассказе о прошлом рода маленького Ехылхана. Именно поэтому на протяжении всего вступления В.А. Богданов ведёт повествование от первого лица, используя для передачи впечатлений мальчика конструкции, фиксирующие внимание читателя на ощущениях, состояниях маленького героя: «я будто полетел», «я жмурился», «я увидел камень», «я хотел крикнуть», «я повторял за неней её слова». И только фразы «я не выполнил своего обещания», «я не сумел» относятся к уже повзрослевшему герою, не сдержавшему своего обещания, данного в детстве бабушке, – написать историю рода.

Писателю в повести вновь удаётся слить в единое целое и исторические факты, и мифологию, и этнографические детали, и вымысел, а главное, точно передать психологию доверчивого, искреннего, эмпирически постигающего мир кочевого башкирского племени. Неслучайно важную роль в картине мира, которую создаёт писатель, играет окружающая человека природа: Небо, Солнце, Земля. Эти три выделенные нами образа участвуют в жизни

человека, отражая, как в зеркале, его настроения, знания, бытовые традиции. Поэтому «не земля держит небо в себе, как пиала держит в себе прохладный айран, а само небо охватывает землю, как отцовский малахай стриженую голову семилетнего мальчишки», «радость была такая, что вмещала в себя сразу и степь, и само бездонное небо, и солнце, и даже все Уральские горы», «солнце провело по лбу Кюнтая жёлтой ладонью и смахнуло тяжелую каплю пота» [159, с. 117; с. 133].

Начинается легенда рода с находки Кюнтая, возвращающегося с торжища после удачной торговли. Он ночью сталкивается с беловолосым паренёком, которого принял вначале за Албасту – женский демонический персонаж в мифологии тюркских и некоторых других народов. Обычно Албаста представляется в виде уродливой обнажённой женщины, с длинными распущенными жёлтыми волосами и обвислыми грудями. Иногда её образ дополняли третий глаз и длинные когти. Благодаря этой встрече и сообразительности Кюнтая станет без роду и племени паренёк-найдёныш сыном Албасты, приносящим удачу.

В повести уфимского автора мы встречаем ещё одно божество – Тенгри. Это Верховный Бог Неба, или Бог грозы и дождя. Если добраться до самого горизонта, туда, где живёт этот Бог, превращаясь в Вечное Синее Небо, люди «встанут в эту голубую дымку, с которой начинается Бог и тоже станут Им» [159, с. 129].

В образе Кюнтая и его жены писатель воплощает такие черты трудолюбивого кочевого народа, как бесхитрость и лукавство, умение прихвастнуть и сочинить невероятную историю, веру в приметы и простодушие, уважение к старейшинам племени. Кюнтай привёз в родной дом, продав пушнину, рога аждахи – «невиданный товар», за который мечтает получить огромный барыш. Но Кюнтай даже не знает, что он купил у купцов из Чинанджкета. Когда на базаре его просят дать название своему удивительному товару, он отвечает: «По-персидски как он называется, я не знаю, а на башкирский это не переводится» [159, с. 132].



Доброй иронией проникнуты эпизоды, связанные с Кюнтаем и его женой Фатихой. Жена любопытна и ворчлива, но уважение к главе семейства держит её в узде: «Жена Фатиха с поклоном провела усталого мужа в юрту-тирмэ. Сейчас она должна его потчевать и окружать заботой, и помалкивать, пока муж сам о чём-нибудь не спросит. <...> Жена снимает с супруга пыльные сапоги, подносит кушанья, наливает на донышко пиалы прохладный кумыс...» [159, с. 125].

Прерывают рассказ о Кюнтае, его жене, родном становище видения Ехылхана: он способен видеть будущее. Перед глазами юноши предстаёт то картина смерти Кюнтая и его сородичей во время нападения воинов Орды Чингиз-хана, то смерть Улямай-хана, его смелая клятва мужественного и гордого воина, оставшегося верным своему народу.

Подводя итоги, можно отметить, что в повести «Ехылхан» В.А. Богданов точно реконструирует быт башкирского народа, говорит об особенностях его души, этических и эстетических ценностях. Этнокультурный материал, «внедрённый» в произведение, не просто приём стилизации, а возможность раскрыть мировоззрение башкир, особенности их национального мышления.

К этому же приёму обращается автор и в повести «Гуси-лебеди», где рассказывается уже не о башкирском народе, а о поляках и русичах во времена Смуты. В тексте упоминается ряд подлинных исторических лиц, связанных с этой эпохой: отрок Михаил (Михаил Фёдорович Романов – первый русский царь династии Романовых, который в 1613 году взошёл на престол), инокиня Марфа (мать Михаила Ксения Ивановна Шестова), Фёдор Никитич (отец Михаила, митрополит, будущий патриарх Филарет), Маша Хлопова (невеста царя Михаила, которая так и не вышла за него замуж), умирающий царь Борис Годунов, убиенный царевич Дмитрий, Юшка Отрепьев (Лжедмитрий), польский королевич Владислав и другие. Рассуждает автор в произведении и о Новом Риме – Константинополе, Третьем Риме – Москве, о католицизме и истинном христианстве.

Опираясь на достоверные исторические факты, уфимский писатель создаёт захватывающую историческую легенду, сказку об отроке Михаиле, который попал в плен к полякам. Польша решила извести, провести «через адовы страсти» Михаила с помощью «языческой ведовки», у которой в тексте В.А. Богданова сразу несколько имён: фрау Хольда, пани Маржана, «гадуница поганая» Яга, которые требуют культурологического комментария.

В мифологии есть Царство Мёртвых и Царство Живых, а Баба Яга – богиня-мертвец, которая стоит на границе между двумя этими мирами. Внешность её уродлива, а всё, что уродливо, древние люди всегда относили к Тёмному Царству. Моржана (Марена, Марана, Маржена) в славянской мифологии – воплощение смерти, в германской является старухой ведьмой, которая проносится в новогоднюю ночь по небу в Дикой охоте; Хольда – покровительница младенцев, умерших некрещёными. Эти три образа роднит то, что они связаны не только с миром мёртвых, но и со стихийными силами земли: они способны насылать метели и дожди.

Название повести «высвечивает» сюжет русской народной сказки «Гуси-лебеди» о братце Иванушке, похищенном помощниками Бабы Яги и спасённом его сестрицей. Долго бы искала сестрица братца, если бы не указал ей путь к избушке Бабы Яги ёжик, которого хотела девица толкнуть, да побоялась наколоться. Известный фольклорный сюжет повторяется в произведении уфимского автора: гуси-лебеди превращаются в гордых ляхов из тайного ордена Белый Орёл (латы их украшены белыми перьями и напоминают Мише крылья птицы); ёж становится смешным старичком, с седой бородой и длинными седыми волосами, словно «ежиный пух», которому облачка путь указывают, а жёлтый гриб, червём изъеденный, да жёлтый ольховый лист о беде с Мишей-Ивашечкой сообщают; вместо помощников Маши-сестрицы (печки, речки и яблоньки) появляется пёс-ярчук – первый щенок от суки первого помёта, которого боится ведьма; ну а Баба Яга оказывается страшным существом, которое не переносит живой дух

и должно умертвить в Михалике «дух царстводержавия» и погубить его бессмертную душу.

Вот как характеризует В.А. Богданов ведьму-мертвеца: «Она мертва уже много лет, прячась в задранной высоко на столбы маленькой избушке посреди запретного леса. Она пряталась в ней, зарываясь в мёртвых, укрываясь за них или под них, в кости или в зловонную гниль, в задранные мёртвые губы, вытекшие глазницы, тёмные черепа. Она лежала в мёртвых и сама становилась ими. <...> Она протягивала их костяные руки малолетним дурням и дурам, что приходили к ней за взрослением. Она пугала их до икоты, до жгучей мочи и сама верила в свою силу. Она догоняла их, бросала на землю, размазывала в кровь и грязь. Истязала, вскакивала верхом, погоняла трескучими костяными гремелками. Скидывала в скрытые подполья и волчьи ямы. Морила голодом. <...> Они становились безумными и бездумными, как мир, в котором им предстояло жить. И они умирали» [24, с. 15–16].

Только невинная чистая душа может противостоять дьявольской ведунье: Маша Хлопова спасёт Михалика и расстроит замысел врагов, а помогает ей в этом «маленький, живенький» старик, годовалый щенок и подоспевшие русичи. Именно с русичами, а не с «католиками-недоверками» святая сила, потому что Москва – Третий Рим, оплот веры христианской, ведь «Москва созидалась христианами и ни дня не была ни языческой, ни иноверной», и в этом её сила [24, с. 22]. Завершается повесть «Гуси-лебеди» чудесным спасением будущего русского царя из династии Романовых.

Динамичный сюжет, колоритные исторические и мифологические персонажи, сочный и образный язык являются очевидными достоинствами повести – созданной на основе исторического материала красивой исторической легенды о спасении будущего царя, о мощи и святости русского духа, о нравственной чистоте и настоящей вере.

Особый интерес вызывают «Сказки до скончания века», в которых В.А. Богданов обращается к разным темам [23]. Нам думается, что все восемь

сказок либо о творческом начале в человеке, его стремлении вырваться за узкие рамки повседневного, знакомого мира, либо о двойственности нашей души, соединившей в себе светлое и тёмное, звериное и человеческое.

Например, в истории о некрасивом бедном художнике и прекрасной дочери бургамиистра (явно создаётся ещё один вариант сюжета о красавице и чудовище) автор говорит о силе таланта и любви, способных оживить портреты художника, соединить любящие сердца. К сказкам на ту же тему можно отнести сказки о цветочной ведьме, о студенте и его любви к свободным стихиям и в какой-то степени построенную на приёме абсурда сказку о мужиках из вольной деревеньки Гейтельмейровки.

Необычно обыгрывает писатель знакомый сюжет «Спящей красавицы». В сказке заклятье наложено не на принцессу, а на принца и феи наделяют героя не прекрасными дарами, а наоборот, лишают его «человеческого голоса», «человеческого разума» и «человеческого облика». Только последняя, всеми забытая злая ведьма дарит принцу возможность «снять мерзкую личину», если спасёт он прекрасную принцессу. Вернул себе принц человеческий облик, но не избавился от звериного в самом себе. Так и остался он «человеком, носящим зверя в душе своей». Благодаря мотиву оборотничества в сказке о прекрасном олене и кровожадной волчице автор вновь говорит о тёмном и светлом началах в человеческих душах, о хрупкости счастья, о любви и свободе.

Итак, в прозе В.А. Богданова, безусловно, доминирует историческая тематика, но, даже если автор говорит о событиях наших дней, за ними, как и за фактами далёкого прошлого, всегда стоят выводы, которые носят общечеловеческий, бытийный характер. Создать картину мира разных времён и народов писателю удаётся благодаря глубокому знанию исторического, мифологического, этнокультурного материала. Трудно сказать однозначно, к кому жанру тяготеет уфимский писатель – к рассказу, повести или роману: все эпические формы востребованы автором. Но всё же нам кажется, что по образу мышления В.А. Богданов – рассказчик, так как

даже в романе сюжетное полотно произведения распадается на небольшие взаимосвязанные между собой истории. Мы уверены, что в любом жанре прозаик рассказывает читателю о душе человека, раскрывая её потаённые стороны, создавая незаурядные характеры.

Имя Камиля Фарухшиновича Зиганшина вошло в уфимскую литературу в 80-е годы XX столетия с появлением в печати первых его произведений: рассказа «Лохматый» (1986) и повести «Щедрый Буге» (1988). Вслед за ними были опубликованы «Маха, или История жизни кунички», «Боцман, или История жизни рыси», «Таёжные истории», в 2006 году вышел в свет роман о старообрядчестве «Скитники», а в 2010 году – его продолжение – роман «Золото Алдана». Два последних произведения вызвали широкий резонанс: диалогия о старообрядцах была высоко оценена как литературной критикой, так российскими и уфимскими писателями.

Первые события в диалогии датированы 1816 годом, а последние – 50-ми годами XX века: хронология романов включает в себя более 130 лет жизни старообрядческого скита в таёжной глухомани. Пространственные координаты романов не менее грандиозны: они охватывают просторы России от реки Ветлуги до берегов Охотского моря.

Человек и Природа – два равновеликих образа в романе «Скитники», где автор, с одной стороны, говорит о силе и величии духа человеческого, а с другой – о гармонии и красоте живого, разумного природного мира, наполненного Божьим дыханием. Весь роман можно условно разделить на две части, границей между которыми является глава «Рождение Корнея». Первая часть – это история варлаамских скитников и их борьба с суровой природной стихией, требующей от носителей «первородной веры» мужества и терпения; вторая – история гармоничного сосуществования природы и человека, умеющего слышать и понимать окружающий его мир.

В самом начале романа, в рассказе о старце Варлааме, К.Ф. Зиганшин афористично формулирует ключевую мысль произведения: «Через Природу

создатель, одухотворяя человека, пробуждает в его душе любовь и совесть» [75, с. 13].

Создать образ думающей и чувствующей Природы помогает автору приём антропоморфизма. Наделяя Природу качествами человека, писатель подчёркивает: постигая тайны Природы, человек постигает Бога. Поэтому Никодим слышит призыв о помощи молодой осины, которая «ранена», переломлена упавшей на неё старой елью, а скитники внимают «шёпоту начавшегося мелкого въедливого дождика»; шуму «сатанеющего ветра»; видят «угрюмую тайгу»; «одряхлевшие» горы; «нахмурившуюся», «строптивую» реку; «гостеприимно зеленеющую траву»; «уснувшее» озеро.

Но не каждому открывается благодатная красота Божьего мира, потому что больна душа русского народа и поражена она страшными недугами: пьянством, азартом, ленью, воровством, завистью и отсутствием национального самоуважения. Истоки же этих болезней искать нужно, по мнению старцев Константина и Варлаама, в никоновском расколе: «Вестимо, своеволие и непослушание на Руси от Никона пошло! С той поры наш народ больно слабостям подвержен стал. О будущем не мыслит, страха Божьего не ведает. <...> Это всё – происки антихриста» [75, с. 24].

Чтобы сохранить свою веру в чистоте и не отдать свои святыни на поругание, отправились в дорогу девятнадцать послушников. Первый скит был отстроен ветлужскими иноками и их супружницами в Забайкалье, но пришла беда: случайно набрёл на скит служивый люд, «государевы чины», и в один миг разрушен ход отлаженной тридцатилетним трудом жизни. И теперь уже в Восточной Сибири, в Кедровой пади, поднимают старообрядцы новый скит.

Потрясает мужество и сила старолубцев. Суров нрав Природы, но есть в путниках то, что помогает им выдержать все испытания, что сильнее мускулов, – это Дух человека, в чьём сердце живёт вера и Бог.

Подробно описан К.Ф. Зиганшиным быт, уклад жизни скитников. Они следуют раз и навсегда заведённым правилам: общиной руководит

наставник, ничто не происходит в ней без его разрешения; дети почитают родителей своих (например, даже помыть полы должна спрашивать дозволения дочь у матери своей); каждый день проходит у членов общины в труде (полевые работы, заготовка съестных запасов и дров, изготовление домашней утвари, выделка кожи, рукоделье и др.) и в молитве, а у детей – в учёбе («обучали грамоте и Слову Божьему»), работе и игре (городки, лапта, катание на салазках); охотятся жители скита только в случае крайней необходимости, без нужды не убивают тварей бессловесных и то с благословения наставника; всеми неукоснительно соблюдаются посты; в брак вступают скитники только с приверженцами своей же веры или теми, кто принимает её и проходит обряд переправы (переход в староверство); каждый раз, возвращаясь с дальней дороги, первым делом в бане смывают старолюбцы с себя скверну, очищая от неё тело своё, затем рассказывают обо всём, что случилось с ними в дороге, наставнику и т.д. Каждое действие скитников продиктовано их знаниями, наблюдательностью, умением понимать подсказки самой Природы, желанием обустроить и украсить свой быт.

Образу жизни скитников, нравственным заповедям, которым они следуют, противопоставлен город, казачий острог. Естественный природный мир символизируют в романе скитники, а воплощение блуда, пьянства, сквернословия и алчности – «душные города». Такая антитеза традиционна для русской литературы, особенно классической. Именно город, казачий острог, куда вынуждены идти скитники за солью и утварью, несут чистому и непорочному люду дух сомнения, болезни и смерть. Второй поход боголюбивых скитников Изота, Колоды и Елисея закончился смертью Колоды: он попал в промоину в реке, и его затянуло под лёд. Двух других обледеневших путников подобрали эвенки – выжил только Елисей.

Но смерть хранителям «первородной веры» приносит и внутренний «бунт» сомневающих в целесообразности затворничества. За это «оступившегося» скитника ждёт Божья кара: наказан Колода, забывший о

духе смирения и случайно убивший человека; Лука, задумавший перестать «хорониться от мира». Именно поэтому, на наш взгляд, мотив чистой и непорочной веры в романе уфимского писателя сопряжён с мотивами испытания и наказания человека за отступничество от неё.

Однако невозможно староверам полностью отгородиться от окружающего их мира. Нельзя в суровом крае не откликнуться на чужую беду и самим обойтись без помощи коренных народов Восточной Сибири. В этом крае, замечает автор, царит закон взаимовыручки.

Подробно и этнографически точно воспроизведена в «Скитниках» картина жизни эвенков. Неслучайно писатель за близость к Природе, бесхитрость, детскую наивность и умение быть благодарными называет этот народ «непорочными людьми».

Тесно переплетены в тексте произведения две линии: жизнь эвенкийского стойбища и жизнь староверческого скита. Осиктокан, дочь эвенка Агирчи, самоотверженно выхаживает Елисея – чужака, случайно найденного в тайге. Когда Елисей поправится, он сделает для себя удивительное открытие: «Эвенкийки, вопреки бытовавшему в скиту представлению, одевались красиво и опрятно. Все в длинных шароварах. Юбки широченные, на шее непременно ожерелье из серебряных монет. На ногах лёгкие летние унты, сшитые из оленьей замши и украшенные изящным орнаментом. На первый взгляд женщины кажутся необщительными и даже замкнутыми. На самом деле они, впрочем, как и мужчины, весёлые, гостеприимные люди; доверчивые и преданные друзья» [75, с. 70]. Настоящее, глубокое чувство соединяет судьбы Елисея и Осиктокан. После перехода в старообрядчество молодая эвенкийка получила имя Ольга и обвенчалась с любимым. Став жить в скиту, много она «полезных новин» принесла в его быт: «научила баб делать сухари из высушенной крови, натапливать жир впрок, выпекать хлеба из муки сусака», шить из шкур оленей зимнюю одежду, мягкие оленьи сапоги.



Подробно об образе жизни эвенков, их гостеприимстве и благодарности узнает читатель во время посещения скитником Корнеем эвенкийских стойбищ Агирчи и Сапкара. Особо выделяет автор в этих главах образ молодого слепого охотника Хыгды, который первым среди эвенков решает принять православие. Сапкар долго бранил сына за неразумность его поступка, ведь русский Бог далеко, а духи тайги рядом. Но сам «тайком, перед важным делом, крестил себя двумя перстами: коли местные духи оплошают, глядишь, Бог подсобит». Так легко, подчёркивает автор, уживаются в сознании и душе эвенков язычество и православная вера.

Немало ярких характеров (Варлаам, Константин, Елисей, Никодим, Маркел, Колода, Лука и другие) создаёт в романе К.Ф. Зиганшин. Всех их отличает чистота духовных помыслов и крепость веры. Но особо выделен среди них Корней – прежде всего своей природной любознательностью, жадой поиска и странствий, потрясающей наблюдательностью и умением чувствовать, понимать окружающий его мир. С самого раннего детства Корней не такой, как все, и это неслучайно, ведь он сын эвенкийки и старообрядца Елисея, внук Никодима – первого настоятеля скитников, закончившего свою жизнь пустынником. Именно Корнею старец передаёт свои знания о лечебных свойствах трав и секреты врачевания.

Новая история в романе «Скитники» начинается с главы «Рождение Корнея», в которой воспеваются мудрость и величие Природы. Это яркие, динамичные и лаконичные рассказы о разумности и гармоничном сосуществовании в Природе всего живого. Каждая глава («Лютый», «Снежок», «Барсук», «Беркут», «Златогрудка», «Горное озеро», «Косой», «Перелом», «Свора») – открытие новой стороны удивительного живого Мира.

Героями этих глав, наряду с человеком, становятся твари Божьи, наделённые душой и чувством благодарности. Казалось бы, все эти истории ближе к сказке, а не к быти, но так велика вера писателя в одухотворённость

всего живого, что полностью растворяешься в притчах автора о Человеке и Природе.

Для писателя человек и мир вокруг него – единое целое. Поэтому сначала Корней спасает рысёнка, лосёнка, птенца беркута, а затем они являются ему на выручку. Например, рысь Лютый, прикинувшись подранком, помогает Корнею заманить в западню волков и расправиться с целой волчьей стаей.

В романе «Скитники» прослеживается интересная мысль: не только душа человека – арена вечной борьбы Добра и Зла, Бога и Дьявола, но и зверь лесной может забыть о разумных законах Природы – и тогда в нём побеждают тёмные силы. Новый вожак волчьей стаи Смелчак поистине наделён дьявольскими способностями: изворотливостью, гордыней, жестокостью, умением подчинить себе членов стаи, заставить их жить «по закону «как хочу, так и ворочу». И совсем другим предстаёт уже состарившийся и одинокий волк, во взгляде которого в конце жизни «сквозили испуг, тоска, чувство беспомощности» [75, с. 114].

Скитники, коренные народы Восточной Сибири, тайга, лесное зверье и птицы – образные пласты романа, с помощью которых К.Ф. Зиганшин создаёт в своём произведении суровую, но прекрасную страну, где человек живёт в гармонии с окружающим миром, сохраняет чистоту своей души, постигает тайны Природы и заповеди Бога. Это позволяет отнести, вслед за С. Замлеловой, первую часть дилогии к жанру утопии. Критик подчёркивает: «Могут возразить, что «утопией» принято называть изображение вымышленной страны, в то время как существование староверческих общин не вызывает ни у кого сомнений. Но затерянные в тайге общины так же недоступны для глаз большинства читателей, как недоступен Город Солнца Т. Кампанеллы или остров Утопия Т. Мора. В то же самое время Камиль Зиганшин не скрывает своей симпатии к староверам, и жизнь в старообрядческом скиту показана им как образец общественного устройства. Автор создал мир, изолированный от зла» [73, с. 159].

Нельзя не согласиться с точкой зрения С. Замлеловой в статье «О диких степях Забайкалья...», которая предваряет дилогию, опубликованную в Казани в 2012 году (статья была так же опубликована в октябрьском номере «Бельских просторов» в 2012 году). Приведём ещё один довод в пользу жанра утопии. Последняя дата в романе «Скитники» – 1935 год, хотя события в тексте продолжаются до 50-х годов XX столетия. Революция, гражданская война, коллективизация, Великая Отечественная война прошли, не задев и не изменив уклад жизни староверов. Именно революция, о которой рассказывают Корнею эвенки, по мнению молодого скитника, ещё один раскол, который вновь разъединил, разбив на два враждебных лагеря русский народ, великую Россию. И всё же старообрядцам удалось остаться в стороне от социальных катаклизмов, удалось спасти и сохранить истинную веру, затеряться и спрятаться в глухой тайге.

В «Золоте Алдана» мы не увидим мир прежним. В нём уже не будет той гармонии, которая воцарилась в финале первой части дилогии: его разрушит и расколется надвое братоубийственная гражданская война. Для того чтобы рассказать об этом, автор повернёт время вспять, в 1922 год, – в то время, когда человек, прошедший через испытания и потери, через кровь и смерть, будет вновь искать опору, которой и станут любовь, смирение, обретение веры. Труден путь к Богу, ведь это преодоление зверя в самом себе, очищение, возрождение человеческого в человеке.

И ещё одно наблюдение С. Замлеловой, на наш взгляд, абсолютно верно: «Продолжением и развитием «Скитников» стал роман «Золото Алдана», далёкий от жанра утопии и приближающийся, скорее, к жанру авантюрного романа. Вместе с тем, в «Золоте Алдана» автор предпринимает попытку охватить всю историю России, связать в единую цепь далёкие и внешне не связанные события, предложив читателю свой взгляд на причины роковых событий в нашей стране» [73, с. 161].

Переход от утопии к авантюрному, приключенческому роману ведёт писателя к эклектичному, «разорванному» сюжету. Это происходит, скорее

всего, потому, что автор во второй части дилогии стремится сохранить не только прежних, знакомых читателю персонажей – скитников, но и ввести новых героев – белогвардейских офицеров и казаков, осевших в возрождённом ими вместе с Лешаком монастыре, прошедших переправу, то есть переход в «первородную веру». И это чудесное преображение, хотя и объясняется писателем, всё же выглядит в романе несколько искусственным. Тем более что в этот процесс, связанный с внутренним изменением новых действующих лиц романа, включён Лешак – герой, с которым читатель знакомится ещё в «Скитниках» и душа которого всегда была в плену у золотолюбия. Возможно, К.Ф. Зиганшину удалось бы сохранить целостность сюжета в «Золоте Алдана», если бы он остановился только на рассказе о судьбах белых офицеров и казаков, чьим мужеством и преданностью России писатель искренне восхищается.

Данью уважения белогвардейскому движению является вставная новелла, в которой говорится о походе русского генерала Пепеляева (реального исторического лица). События этого трагического похода записывает один из его участников, а позже член новообразовавшейся старообрядческой общины. Он приходит к выводу: «С горечью приходится признать, что наш жертвенный героизм, огромное желание спасти Россию от безбожья и анархии не смогли противостоять организованности и классовой ненависти рабочих и крестьян, воодушевлённых обещаниями скорого счастья. Мы исполняли свой долг, и десятки тысяч офицеров отдали жизнь, не задумываясь о том, что возможен и трагический исход борьбы» – в мире, который болен безверием и алчностью.

Мы думаем, что в названии второй части дилогии – «Золото Алдана» – писатель «зашифровал» метафорический подтекст. Да, алчность управляет миром, подталкивая человека к братоубийственной войне и разрушению, но всё же персонажей, которые остались равнодушными к золоту или избавились от власти жёлтого Дьявола, в романе гораздо больше. И погибает от золота «большой» мир, который находится за пределами

старообрядческой общины. Но не залежи жёлтого металла – богатство сурового и глухого края, истинное достояние его – Человек. Вот как об этом пишет сам автор: «Всё же великая тайна – Человек! Его суть и предназначение подчас сокрыты под таким множеством наслоений несущественного, что он об этом главном и не догадывается. В этом смысле человека можно сравнить с извлечённым из земли самородком. Достать неприглядный, грязный комочек, а отмоешь в воде – и заблестит, как солнышко» [75, с. 310]. В душе Человека, как в самородке, за всем наносным и тёмным нужно разглядеть главное – светлое начало.

Но если даже Лешак обрёл веру, то как (пусть на время) забыл о ней истинный её приверженец Корней, очарованный городской красавицей? Тем более что даже в период лагерных испытаний продолжают жить в этом герое и помогают ему всё те же сила духа и смирение. Корней встречает заключённых, которые точно так же, как он, не скрывают, что они верующие люди. Это православный батюшка Илларион и татарин, мусульманин Шамиль. Именно последний говорит Корнею о том, что «Всевышний для всех людей один».

Путь скитаний белых офицеров и казаков, их приход в монастырь и обретение веры, жизнь староверческой общины – это замысловатое переплетение исторической правды и художественного вымысла. В конце второй части дилогии со скитниками происходят настоящие чудеса.

Если описание видений Корнея в «Скитниках» были оправданы: полёты героя в прошлое символизировали собой связь времён и крепость веры, то беседа Сибирича с Изотом воспринимается, скорее, как сказка или легенда. В финале романа звучит мысль о том, что староверы являются хранителями святыни – пряди волос Христа, которая должна быть сохранена для второго пришествия Спасителя, а пришествие должно состояться, конечно же, в таёжной Впадине, в том самом месте, где обустроилась община. В этой части романа скитник Изот попадает в «заповедное», особое место, где он может слышать Сибирича, где происходит извержение вулкана,

встреча с пещерниками (нагими и полуслепыми из-за отсутствия солнечного света староверами, живущими в пещерах рядом с Впадиной); и, наконец, самое главное: Изот находит ларь, настоящую святыню, в которой хранятся локон волос Сына Божьего и пластина, вызывающая видения.

Но вместе с этим есть, на наш взгляд, в «Золоте Алдана» эпизоды, возвращающие нас к «Скитникам». Это наказание и спасение Корнея (волки отгрызли ему ступню, но, ампутировав ногу, героя удалось вернуть к жизни); пожар в скиту (юноша Капитон, вдохновлённый примером Аввакума, хотел сжечь себя в бане, а в результате сгорел весь скит). В этих фрагментах возвращается дух первой части дилогии: писатель изображает людей, преданных вере, сильных и мужественных.

Художественное полотно дилогии населено в основном мужчинами. И, пожалуй, единственным цельным женским образом в «Золоте Алдана» является образ Дарёнки – жены Корнея, которая упоминается ещё в «Скитниках». Эта героиня наделена не только внешней, но и природной, внутренней красотой. Неслучайно община избирает её настоятельницей после смерти наставника старца Григория, отмечая её знания и начитанность, стойкость и мудрость. Она стоически принимает измену мужа; сама растит детей, оставшись одна; ухаживает за старыми родителями; ведёт хозяйство. И ни сразу мы не слышим в романе жалобы или ропота из уст этой героини. Даже в сцене прощения Корнея и его возвращения в отеческий дом одной только ремаркой писатель передаёт боль кровоточащего сердца Дарьи. «Корней, обводя взглядом горницу и родных, произнёс:

– Вы не ведаете, как мне хорошо! Лишь узнал, что прощён, воспарил в небеса и такую радость и благодать там вкусил – выразить невозможно. Только много страдавший, может такое почувствовать.

Дарья, не дослушав, резко повернулась и вышла» [75, с. 535]. Вся душевная боль героини выражена в этом последнем предложении.

Прежним остаётся во второй части дилогии образ сурового таёжного края. Всё так же нелегко бороться человеку за выживание в нём. И вновь

К.Ф. Зиганшин знакомит читателя с бытом эвенков и якутов. Образ жизни якутов отличается от бытовых традиций эвенков, но роднит эти два народа то, что они дети Сибири, сохранившие душевную чистоту и наивность.

Подчеркнём образность и лёгкость языка произведения К.Ф. Зиганшина. Автор использует в тексте устаревшую лексику, диалектизмы, народные пословицы и поговорки, загадки, которые выполняют в диалогии характерологическую функцию и помогают создать образ старообрядца, прочно связанного с национальным мироощущением, оберегающего и сохраняющего основы истинной веры.

Писатель ярко и точно выписывает картины природы, которая мыслит и чувствует. Журналист Е. Воробьёв замечает, что К.Ф. Зиганшин – художник, «тонко чувствующий природу, проникший во многие нюансы её бытия и умеющий передать это сочным, живым словом», художник, который продолжает в «Золоте Алдана» традиции «Угрюм-реки» В.Я. Шишкова. Такой же точки зрения придерживается А.П. Филиппов: «Удивительные картины живописной природы, прекрасное знание животного мира, повадок зверей, умение показать это не в какой-то застоявшейся статичности, а в прямом единении с жизнью и человеком – вот те основополагающие мотивы, которые делают интересным и привлекательным творчество Камиля Зиганшина, притягивающее к себе всеобъемлющей доступностью сочного, красочного литературного языка» [168].

## **2.4. Социально-бытовая, ироническая проза Ю.А. Горюхина,**

### **А.Р. Кудашева**

«Наедине со следующими за этим последствиями...». Пожалуй, именно эти слова из повести «Блок № 667» Юрия Александровича Горюхина как нельзя лучше иллюстрируют впечатление, которое вызывает проза писателя. Под последствиями мы подразумеваем тот поток размышлений, который

возникает после чтения произведений талантливого и ироничного уфимского автора. Неслучайно тексты Ю.А. Горюхина не раз выходили в финал литературных премий: в 2002 году – повесть «Встречное движение» (финал премии И.П. Белкина); в 2003 и 2005 годах – рассказы «Канцелярский клей Августа Мебиуса», «Переходный возраст» (финал премии Ю. Казакова); в 2009 году писатель стал лауреатом премии имени С. Злобина.

Одной из самых интересных повестей Ю.А. Горюхина, на наш взгляд, является «Блок № 667». Главный герой произведения – Мальчик, подросток, который всю свою жизнь провёл в месте, похожем на тюрьму, зону, в которой всё подчинено определённому порядку, и выживают в этом пространстве те, которые, теряя, а может быть, и вообще никогда не имея человеческого обличья, превращаются в ещё более мерзкие, гнусные существа, именуемые в повести «жителями камер» и стражниками. Причём и караульные, и заключённые подчиняются одним и тем же правилам выживания. И, конечно же, мир, изображаемый Ю.А. Горюхиным, и законы, которые в этом мире существуют, – среда обитания современного человека, созданная писателем с помощью гротеска; здесь человек – животное, стремящееся загрызть, съесть себе подобного, даже не в переносном, а прямом смысле.

Население Блока № 667 мужское. В Блок попадают, пройдя недолгий путь. Сначала детская, затем подростковая камера, в которых самыми яркими воспоминаниями детства и юности являются потеря молочных зубов и рост новых, появление волос под мышками и на лобке. Видимо, в период полового созревания жителей подростковых камер переводят в смрадное пространство, жизнь которого окончательно и бесповоротно подчинена строго поступательному движению: сначала вверх, поднимаясь по иерархической лестнице «заплесневелых нар», а потом вниз, стремительно скатываясь в обратном порядке.

Но Мальчика всё же интересует то, как человек приходит в этот мир, как он его покидает и что там, за пределами замкнутого и закрытого



пространства, за стенами Блока. Исчерпывающий ответ на первый вопрос герой получает от старожилы камеры № 8 Захара, по кличке Мосол: «Эх, Мальчик, Мальчик! Ты помнишь свои только детские камеры, а на самом деле существуют камеры, где живут специальные люди, у которых время от времени растут огромные животы, потом животы разрываются, и оттуда выходят маленькие человечки и начинают расти, пока не станут большими. А стражники сразу выходят большими, потому что они маленькими не бывают» [54, с. 13]. Вот так просто Ю.А. Горюхин создает ещё один фантастический миф о рождении человека.

Главный герой – воплощение всего самого типического, что присуще подростку, познающему окружающий его мир. Неслучайно все персонажи, которые домогаются любви Мальчика, говорят о том, что он напоминает их самих в юности.

Самым интересным событием и развлечением в зоне остаётся чья-нибудь смерть. Уход из жизни рядового жителя камеры – происшествие заурядное, а вот смерть смотрящего – настоящий праздник. С трупом бывшего смотрящего можно вдоволь позабавиться, например, потанцевать, просто потаскать по камере или пнуть.

Смерть настолько привычна в мире, где пребывают горюхинские герои, что она, скорее, воспринимается как единственный способ выяснить, кто сильнее, чтобы получить желаемое: любовь сокамерника; лучшее место на нарах, подальше от отхожего места; и, наконец, заветное – власть, право карать и миловать. Таким образом, мотивы смерти, животного страха, уничтожения себе подобных цементируют в повести все линии повествования.

И никто из жителей Блока, кроме Мальчика, не мечтает выйти за его пределы. Стремление к свободе у центрального героя приобретает причудливую форму. Он хочет узнать, что там, вне Блока, а точнее, за лопастями вентилятора, которые разрубают тела наказанных и помещённых в вентиляционные трубы заключённых. Мальчику рассказывают, что

вентиляторы можно остановить, если плеснуть на них водой. Новый мир, в который попадает герой, преодолевая лопасти вентилятора, пугает Мальчика, и он возвращается назад. Нечего делать двуногому существу, именуемому человеком, в мире, наполненном слишком громкими звуками и яркими красками. Легче пребывать в диком скотском состоянии, когда одни поедают других, считая это нормальной физиологической потребностью.

Хотелось бы отметить ироничность повествования, афористичность языка произведения Ю.А. Горюхина: «Достойных много, а количество наказаний ограничено» [54, с. 19]; «Поражает выверенная адекватность меры наказания и меры вознаграждения» [54, с. 102]; «Занудство – самое утомительное качество в людях, а отсутствие прав легко возмещается присутствием возможностей» [54, с. 114].

Оживают в тексте писателя советские речевые штампы. Один из героев, отвечая на вопрос о том, как прошло совещание у надзирателя, говорит: «Весьма плодотворно. Намечены новые задачи, подведён итог выполнения старых. Рассмотрели несколько персональных дел и обсудили стратегию глобального становления» [54, с. 101].

Иную действительность создаёт Ю.А. Горюхин в повестях «Встречное движение» и «Крайний подъезд слева», хотя в их основу положен тот же принцип, что и в «Блок 667». Автор выступает в данных повестях как хроникёр тех или иных событий, постоянно создающий однотипные ситуации. События (точнее, небольшие встречи) в повестях разворачиваются (скорее, просто случаются) на улицах города, на лестничных площадках или в квартирах многоэтажек, в которых люди живут разрозненно, не замечая друг друга.

Поэтому не важно, где находится, существует герой уфимского писателя, главное, что этот мир эклектичен, он распадается на фрагменты большой разорванной мозаики. Её части – картинки окружающей человека действительности, они, как и сам человек, бесцветны и пусты. За будничной суетой человек не замечает, что жизнь проходит и в ней нет ничего хоть

сколько-нибудь значимого, чувства жителей большого и не очень большого города мелки, лента событий однообразна и скучна. И вырваться из этой монотонной действительности невозможно, да и такой попытки герои Ю.А. Горюхина не предпринимают. Обе повести построены на диалогах, но в них чаще всего нет собеседников, которые слышат друг друга.

Так, Б.В. Орехов в статье «Черновики писателя (о повести Ю. Горюхина «Встречное движение»)» замечает, что особенностью повествования уфимского писателя является то, что он создаёт в своём произведении «череду сценок-зарисовок», которые можно было бы назвать черновиком автора, так как в «беловом» Грогин и Даша обязательно бы встретились чудесным или каким-нибудь случайным образом.

Б.В. Орехов пишет: «В течение действия герои несколько раз упускают возможность заговорить друг с другом, вращаясь в одних и тех же компаниях, бывая в одних и тех же местах. Однако такая игра должна рано или поздно закончиться. И вот в последний раз, разминувшись со своей несбывшейся судьбой, герой задаётся вопросом: «А куда, собственно, идти дальше?» Возможно, что дорога, которую он выберет теперь, всё-таки приведёт его к миру, для которого будет более органичен текст с привычной нам композицией «беловика». По крайней мере, автор оставляет нам такую надежду» [121].

Мы согласны с тем, что эта надежда есть и она связана с центральными героями повести «Встречное движение». Но многим другим персонажам многолюдного произведения писателя такое движение уже не под силу. Например, в начале повести описывается лежащий в детской песочнице бывший учитель математики, напившийся до полного бесчувствия: «Андрей Пантелеевич почти ни о чём не думал – так, иногда выныривал из потусторонности, говорил одно или два матерных слова, делал попытку перевернуться на живот и опять возвращался в исходное состояние» [56, с. 3]. После того как Грогин доставил нетранспортабельного Андрея Пантелеевича домой, героя посещает мысль, что лучше бы он оставил

учителя математики в песочнице: так отвратительно пространство, в котором тот существует и которое его абсолютно устраивает.

В повести «Крайний подъезд слева» уже не возникает надежда и нет попытки показать иной вектор движения, позволяющий героям прожить жизнь не только по черновому варианту. Одной из самых ярких сцен повести, наполненной повседневной безысходностью, является смерть молодой семейной пары: «Левая рука Игоря свисала со стола, голова лежала около тарелки с чёрствым хлебом, несколько крошек впились ему в щёку. Ирина упала с табурета и, некрасиво раскинув ноги, лежала на полу. Четыре комфорки безостановочно гнали в комнату лёгкий бесцветный газ» [56, с. 122]. Таков мир суетливого, бесцветного города, в котором смерть человека воспринимается буднично и прозаично.

Следует особо остановиться на «Истории Горюхина», которую можно назвать циклом. Сегодня опубликовано две части историй в журнале «Бельские просторы»: первая – в январе 2010, а вторая – в сентябре 2011 года.

В 2012 году в том же журнале в разделе «Гамбургский счёт» прошло обсуждение дилогии Ю.А. Горюхина: были выявлены достоинства и недостатки произведения. Так, практически все участники обсуждения говорили о создании уфимским прозаиком нового жанра, хотя мнения разделились. Например, А.С. Илекаев считает, что «История Горюхина» – это «фантаσμαгорическое собрание русских литературных архетипов», вылившееся в «цикл самостоятельных новелл из местной истории»; А.В. Овчинников относит произведения Ю.А. Горюхина к жанру шежере (родословной), «написанному языком баек»; для И.А. Фролова история писателя – «родословная сказка».

Но точнее всего, на наш взгляд, определила жанр «Истории Горюхина» С.Р. Чураева. Она уверена, что в результате литературной игры автор создаёт «семейный анекдот, который оборачивается анекдотом историческим». Эту точку зрения поддерживает и И.А. Фролов, говоря, что «история рода из

литературной мифологии переходит на более достоверный уровень мифологии исторической».

Герой произведения «растёт из Пушкина, из села Горюхина, из Гоголя, из хлестаковской Подкатиловки, сюжета, подаренного Александром Сергеевичем Николаю Васильевичу, – из истории Уфы, в которой предки героя принимали самое деятельное участие»; «переплетение судеб ближайшей родни, исторических персонажей и персонажей литературной классики, и всё достаточно логично, всё работает на сверхзадачу»; две истории, два текста очень разные: «тёплая и плотная первая вещь – и более водянистая вторая (скатывающаяся порой в межэтнический триллер про Ногайский овраг), уж точно менее душевная, но по ней угадывается, что автора всё больше тревожат разного рода серьёзные вопросы. И тут уж каждый пусть сам угадывает, про что сказано почти всерьёз: про проспект Буша в Тбилиси или про металлические гаражи на могилах Сергиевского кладбища» [44, с. 160–164].

Итак, произведения Ю.А. Горюхина разноплановы, их можно отнести, на наш взгляд, к семейно-историческому анекдоту («История Горюхина»), литературной пародии («Верхнетуймазинская синекдоха», «Второй план»), литературному шаржу («Пазл. Опус»), ироничным путевым заметкам («В тысячу первый раз про Египет. Отпускной опус») и т.д. Но безусловно одно: к какому бы жанру ни обратился писатель, практически во всех его текстах всегда есть налёт лёгкой грусти, соседствующей со всё пронизывающей авторской иронией.

Артур Рифкатович Кудашев – уфимский прозаик, чьи произведения появились в печати в 90-е годы XX века. Это писатель, который тяготеет к жанрам малой формы, автор небольших и незамысловатых по сюжету рассказов, опубликованных в разное время: в Литальманахе «Вечерней Уфы» – сборник «Последний лимон» (1998), в него вошли семь рассказов; два рассказа были включены в сборник «Тайная история монголов. Уфимская книга» (2008); сборник из четырёх рассказов «Кофе для чайников» (2010)

выпущен издательством «Вагант»; и, наконец, более десяти рассказов было напечатано в 2000-е годы в журнале «Бельские просторы».

Одной из примечательных черт произведений А.Р. Кудашева является то, что действие в них разворачивается в Арске, в котором, конечно же, читатель может узнать родной город писателя – Уфу. Обыгрываются автором названия рек, улиц, кинотеатров, гостиниц башкирской столицы. Так, например, река Белая становится в текстах прозаика Цветной или Серой (что неудивительно для промышленного города), кинотеатр «Родина» – кинотеатром «Мать»; улица «Цветочная», на которой стоит городской морг, превращается в улицу «Ягодную», микрорайон «Зелёная Роща» – в «Красный Лес», гостиница «Президент Отель» – в «Сабантуй Инн» и т.п.

Уфа получает другое название в прозе А.Р. Кудашева, оставаясь узнаваемой в его произведениях потому, что, во-первых, для писателя это приём игры с читателем, увлекающий самого автора и интересный, к сожалению, только уфимскому читателю, хорошо знающему свой город; во-вторых, события в рассказах прозаика получают часто налёт нереального, фантастического, хотя в них угадываются реалии современной жизни; в-третьих, подобные истории (реальные и не очень) могли бы произойти в любом другом промышленном провинциальном городе, которому вполне можно дать такое звучное название, как Арск.

Одну из важных сторон творчества А.Р. Кудашева подмечает А.Г. Касымов – редактор-составитель сборника «Последний лимон». В небольшом предисловии-комментарии он пишет: «Проза Артура Кудашева отличается, по-моему, прежде всего точностью. Автор описывает жизнь в неочищенном виде. И эта неочищенность показывает, что живём мы на грани фарса и... комитрагедии, а может, и просто трагедии. Жизнь у Кудашева всё время готова превратиться в байку, в анекдот, а превращается в грустное стихотворение в прозе. Он очень лиричен, этот прозаик! И очень любит жизнь, хотя иногда бывает ею недоволен. Но ведь главное, господа, всё-таки – чтобы она была нами довольна!» [100, с. 2].

С этим трудно не согласиться: А.Р. Кудашев на самом деле описывает жизнь, выступая то как бытописатель обыденного, то погружая немудрёный житейский случай либо в историческую или чуть-чуть фантастическую, либо вообще детективную оболочку. В описанных занимательных ситуациях, «сдобренных» авторской иронией, возникает драматическое звучание.

Сборник «Последний лимон», как мы уже замечали, состоит из семи рассказов: «Рассказ для детей», «Восемь склянок», «Как жаль, что с нами не было Джона», «Поцелуй меня крепче, бэби», «Последний лимон», «Ala Decameron», «Выпили, закусили». Названия данных произведений интригуют, но только из контекста произведений становится понятен смысл заглавий.

В первой миниатюре рассказывается короткая история мальчика, мечтающего стать журналистом и «пробивающего» свои заметки в передовые пионерские издания. Туда юный журналист посылал материалы, как ему казалось, на «злободневные» политические темы (сальвадорские повстанцы, беспорядки в Польше) и «незлободневные», житейские (урок алгебры в школе, учитель физкультуры).

Придуманый автором сюжет прост и незатейлив, как, собственно, и вывод, который невольно может сделать читатель. Идеологизированной стране, заставившей не только взрослых, но даже детей жить в сером, скучном, пропитанном ложью мире, не нужны правдивые истории о «действительно стоящих» людях. Таких, например, как герой заметки повествователя Валентин Николаевич Семёнов, который «55 лет крутился на турнике, как китаец, и ещё на голом энтузиазме тащил в нашем городе спортшколы гандбола и хоккея с мячом» [100, с. 5]. Абсолютно понятно, почему данную заметку не напечатали в центральном детском издании советского времени «Пионерской правде».

Миниатюра «Восемь склянок» повествует ещё об одной типичной стороне жизни 90-х годов – торгашестве, предпринимательстве, пороссийски замешанном на обмане. В эпиграфе к рассказу, взятом из

произведения Алистера Маклина «Когда пробыёт восемь склянок», заложен авторский вывод, который, отталкиваясь от первоисточника, можно сформулировать так: обманывая, приобретая нечестным путём что-либо, всегда помни о том, что и тебя может обмануть более ловкий пройдоха. Этот житейский вывод звучит банально, но далеко не банальна ситуация, воспроизведённая автором в тексте, так как в роли обманщиков и обманутых горе предпринимателей в рассказе выступают дети.

Тексты, вошедшие в сборник «Последний лимон», на наш взгляд, о людях и времени. Рассказ «Как жаль, что с нами не было Джона» – о разрухе, доведшей жизнь людей до абсурда; «Поцелуй меня крепче, бэби» – о страхе, а возможно, неумении любить и быть любимым (ведь желание сохранить настоящее чувство – тяжёлая работа для современного человека); «Последний лимон» – о мечте, точнее, стереотипных представлениях среднестатистического россиянина из постсоветского пространства о красивой жизни: когда есть халявные деньги, появляется большое желание «красиво» их потратить; «Ala Decameron» – армейский анекдот; «Выпили, закусили» – об искушении быстро и легко, переступая через нравственные нормы, получить деньги и, наконец, почувствовать себя человеком. Так, А.Р. Кудашевым в данном сборнике из мелких мозаичных фрагментов создаётся общая картина жизни 90-х годов.

Но для России пять лет – уже целая эпоха. Жизнь изменилась: то, что в 90-е удивляло и ранило, в «нулевые» привычно и обыденно. Поэтому в текстах, которые вошли в сборник «Кофе для чайников», нет драматического пафоса, а наоборот, усиливается ощущение абсурдности происходящего в нашем государстве. Россиянин 2000-х стал закалённее и циничнее. Если в рассказе «Выпили, закусили» герой, врач по профессии, вначале считает, что передать за небольшие комиссионные адрес нуждающегося в лечении алкаша предприимчивому мошеннику, который выселит забулдыгу из квартиры, аморально, то в рассказе «Кофе для чайников» из одноимённого сборника «слить» конфиденциальную информацию, служа в преуспевающей фирме, и



получить лёгкие деньги – норма. В произведении автор использует ситуацию-перевёртыш: Жора Катюшин, решивший воспользоваться не предназначенной для него информацией, становится жертвой, а не ловким торговцем «горячих» «секретных» сведений: он сбросился с крыши здания, в котором располагалась фирма.

Автором в тексте рассказа точно воспроизведены модели поведения начальника, босса, и подчинённого, простого, рядового клерка, и черты так называемой корпоративной этики. В эпизоде встречи Жоры Катюшкина с боссом Бодей отражается отношение к человеку как к средству достижения цели, ёмко излагается философия жизни преуспевающего человека: получить желаемое любой ценой, цена жизни человека ничтожна, особенно если он «чайник». Слово «чайник» на современном сленге обозначает дилетанта, непрофессионала, человека, плохо разбирающегося в каком-либо вопросе. Но в рассказе автор обыгрывает не только переносное, но и прямое значение этого слова, сравнивая некомпетентного или не полностью владеющего информацией человека с обезьяной из известного анекдота: «Понимаешь, это как лимонка попадёт в руки обезьяны. Она её повертит-повертит. Да и взорвёт. У себя в руках. При этом испачкает окружающих своими мозгами <...>. Тебе не понравилась эта метафора, сынок? Хорошо, пусть не лимонка для обезьяны. Пусть будет, ну, я не знаю, кофе, что ли. Кофе для чайников, например. Сам посуди, зачем чайнику кофе? Чайнику нужен чай. А если ты собрался пить кофе – заведи машинку для приготовления эспрессо или хотя бы турку» [99, с. 35].

События в рассказе «Красная Директория» также происходят в Арске, правда, в годы гражданской войны. Название текста связано с историей появления марки, выпущенной совсем недолго просуществовавшим очередным правительством, на время остановившемся в провинциальном городишке. И хотя в произведении речь идёт о начале XX века, невольно кажется, что, стоит заменить 1918 год на более поздние перестроечные годы, – общая атмосфера разрухи, абсурда, царящая в рассказе, останется той же.

Герой рассказа Иван Францевич замечает: «То, что случилось внутри людей, по всей вероятности, измениться или вернуться не может», ведь самые страшные процессы распада происходят не во внешнем, а во внутреннем мире человека [99, с. 41]. Поэтому, например, далеко не случайно писатель сравнивает извозчиков с корсарами, а обстановку в городе – с происходящим на пиратской Тортуге.

Но самой фарсовой является «Подлинная история ресторана «Землянка». Приём абсурда в этом рассказе ведущий. В уже знакомом нам Арске, в брошенном котловане, появляется новый ресторан, открытый в канун Нового года ровно в 23.00. Ресторан пользуется в городе небывалым успехом. Рекламу ему заменили розданные горожанам повестки. Во время открытия «Землянки» в кромешной темноте посетителям имитировали бомбёжку и обстрел, на танцполе гостям ресторана пригодились шерстяные носки, потому что танцы шли «на круглой эбонитовой площадке» и казалось, что «люди танцуют на огне», вместо музыки в ресторане использовали звук бомбёжки, вместо изысканного интерьера – столы и скамейки из грубых досок, вместо официантов – вестовых в гимнастёрках, фирменным блюдом была пшённая каша из котла, чаёк готовился прямо из снега, а любимым десертом стала сгущёнка [99, с. 71]. Такова безудержная фантазия автора. Даже размышления о романе и рассказе в начале текста строятся у него на гастрономических сравнениях: «Я так понял, что написать рассказ – это как приготовить стейк. Просто берёшь кусок мяса и обжариваешь его на сковороде. Результат зависит только от качества исходного продукта. А вот роман – это уже блюдо из фарша. Тут требуется более тщательная подготовка. <...> Самое важное, чтобы фарш был однородным. В этом главный секрет съедобного романа» [99, с. 57].

Авторский вывод в этом рассказе лежит на поверхности: искажённое и уродливое вокруг нас есть норма жизни. Одна из особенностей творческой манеры А.Р. Кудашева не создание тонкого подтекста, а изображение

жизненной ситуации, в которой всё изначально доведено до абсурда и фарса, в которой и заключено идейно-эстетическое содержание текста.

Произведения А.Р. Кудашева, на наш взгляд, можно разделить на три группы: бытовые зарисовки, часто ироничные, проникнутые драматичным пафосом («Мама», «Дермантин»), или анекдоты («Ala Decameron», «Анекдотт», «Это самое», «Мечта пессимиста»); рассказы, сюжеты которых связаны с далёким прошлым, но которые всё же возвращают нас к проблемам современной жизни («Колдун», «Сообщение о вечном лекаре»); детективные произведения, в которых предпринимается попытка создать увлекательную, запутанную или забавную историю («Аперация «Оппендецит», «Как вы себя чу...»). Но нам думается, что к какому бы типу рассказа ни обратился уфимский писатель, он чаще всего создаёт занимательный исторический, детективный, лирический анекдот, в котором центральное место занимают образы времени и человека. Юмор и ирония – важные приёмы, помогающие автору посмеяться над окружающим нас миром, к которому нельзя относиться серьёзно.

## **2.5. Любовно-философская проза: роман Р.Х. Шаяхметовой «Слова и листья»**

В список персоналий современной уфимской женской прозы прежде всего можно включить имена тех, кто так или иначе нашёл свою читательскую аудиторию в башкирской столице и за её пределами, чьё творчество обсуждается в уфимской и российской периодике, кто своими корнями связан с уфимской землёй или, наоборот, преодолел притяжение родного края, уехал из Уфы. Это женщины, относящиеся к разным поколениям, разных жизненных взглядов, жизненного опыта, но чей внутренний мир требует выражения в слове, хотя глубина и сила этого слова у каждой из них своя и определяется глубиной и силой их таланта. С.Р. Чураева, Р.Х. Шаяхметова, О.Е. Елагина (Шевченко), М.Б. Нелюбина,

С.М. Гафурова, А.А. Докучаева. Из данного перечня имён нам особо хотелось бы выделить С.Р. Чураеву и Р.Х. Шаяхметову.

Проза Раили Хамитовны Шаяхметовой уникальна тем, что автор каждый раз создаёт вязкий, сложный текст, к которому нужно «пробиваться» медленно, постепенно. Так и роман «Слова и листья» (Урал. 1999. № 6) невозможно читать «залпом», потому что произведение писателя, настоящего художника, насыщено сложными и часто парадоксальными переходами от одной мысли к другой, развёрнутыми метафорами. Прочитируем начало романа: «Древняя тёмная волна, исполинская, огромная, как космос, накатывалась на неведомый пустынный берег, вздымалась лохматой горой к пустынным сумрачным небесам, ещё не существующим, вздымалась тёмной громадной массой, вздымалась тяжёлой титанической вертикалью, вне смысла, вне прошлого и будущего, замирала на миг во времени, которого ещё не было, замирала без мысли, без цели, и в тёмном безмолвии, вне звука, вне тишины, которых ещё не было, тяжело опускалась, медленно откатывалась, и вновь накатывала на неведомый песчаный берег. <...> В этой волне, в этом вздымающемся брюхе ворочалось начало, начало и конец, косматый космический выдох и вздох, – грандиозная безбожная пустота, – пропасть, пустыня, пустошь. И когда изнемогло вселенское брюхо под сумрачной тяжестью заключённой в нём пустоты, <...> волна <...> разлилась бесконечными водами, – разодралось, разорвалось вздыбленное брюхо, и явилось начало, и явился конец, – пустота, пропасть, пустыня, пустошь. Я была этой пустотой. Я была этим началом. Я была древней волной. Я была древнее волны, древнее своей души» [200, с. 9].

Прекрасный и мощный образ открывает роман о любви, творящей Вселенную, созидающей человека, о сотворении души, не терпящей пустоты. Героиня, её душа ещё не родилась, она ещё не испытала любви, она ещё не открыла Бога, а Бог – это любовь, «и Слово было Бог». И каждый постигает Бога и Вселенную по-разному, душа, как огромная Вселенная, ещё не беременна любовью, пустота не заполнена.

«Я» героини – это авторская проекция, которая практически не позволяет развести в произведении два мира – героини и автора. Роман Р.Х. Шаяхметовой, построенный на автобиографической основе, – поток сознания, плотный сгусток духовной жизни героини и автора. Даже чувства мужчины прозаик передаёт через призму женского сознания.

Писатель, обожествляя образ мужчины, без которого мертва душа и тело женщины, создаёт не менее целостно-гармоничный, противоречиво-импульсивный, чувственный образ женщины-богини. Отсюда особый чувственный эротизм в романе. Причём эротическое начало в эпизодах, где юная нимфа стремится получить первый сексуальный опыт, глубоко земной и даже грубый, а в фрагментах, где он слит, соединён с только что родившимся чувством любви, заполнившим пустоту, становится бесстыдно-целомудренным.

Мир героини романа Раили – башкирки по национальности – остаётся вне конкретно-национального. Благодаря героине читатель понимает, как мыслит и чувствует Вселенная, потому что *Она* и есть огромная, непознанная Вселенная, вобравшая, впустившая в недра свои чувство любви.

Интересно в романе создано художественное пространство. С одной стороны, это пространство Уфы, родного города Р.Х. Шаяхметовой, в котором её героиня родилась и училась на филологическом факультете университета. Но в то же время это пространство нельзя назвать локальным, замкнутым, конкретные горизонты расширяются в тексте романа до вселенских масштабов: вспомним хотя бы начало произведения. Вместе с тем Р.Х. Шаяхметовой удалось передать любовь к городу своей юности и юности своей героини. Улица, ресторан, парк, набережная с взлетающим всадником над обрывом реки (памятник Салавату Юлаеву) – всё это наполнено ароматами весны, первых дней лета, летящими облаками, высоким небом, солнцем. Урбанистическое, бытовое пространство в тексте сопряжено с метафизическим: «Мы шли по весёлым улицам. Были деревья,

люди, дома. Дороги, перекрёстки. И надо всем – небо. Без слов. Со словами. Руки. Глаза. Бесконечная пауза. Блаженная пустота» [200, с. 98].

Обратимся к образной системе романа. Композиционный центр текста – главная героиня, которую в школьные годы все одноклассники единодушно считали самой умной; так же к ней относятся и одноклассники по университету. Извечная мировая дилемма о красоте и уме женщины легко решается юной филологиней. Раиле пришлось, как античной богине Афродите, вышедшей из морской пены, стать прекрасной и соблазнительной, стремительно преобразиться. Вот как этот волшебный процесс описывает автор: «Я вошла в туннель, в конце которого был, может быть, свет, может быть, смерть. Надо было действовать. Главное – помада. И каблуки. И платье» [200, с. 14].

Но если образ Афродиты возникает в тексте благодаря целому ряду ассоциаций, то имя другой богини в произведении названо прямо. Это близкая подруга пленительной и умной Афродиты Даяна, хотя её настоящее имя – Диана. Кстати, это одно из самых распространённых в Башкирии имён, как ряд других: Венера, Роза, Резеда, Лилия, Марсель, Рафаэль, Марс, Рауль. Именно с Даяной-Дианой и, конечно же, Раилёй связан в романе образ женщины-охотницы, которая вдруг просыпается в скромных башкирских девушках: «Я чувствовала себя охотницей, Дианой, амазонкой, губастой африканкой, золотистой китайкой, ускользающей от определения нежной гейшей, грациозной сакурой, полной переполненной безоблачной луной, японским иероглифом, выписанным на тонком шёлке <...>» [200, с. 45]. *Она* – это весь мир, вся Вселенная во всём многообразии её воплощения.

Женщина у Р.Х. Шаяхметовой – гармоничное соединение плотского и вульгарного, целомудренного и божественного. Писательница, говоря о метаморфозах судьбы башкирской девушки, не могла не вспомнить пленительную соблазнительницу Шахерезаду, героиню арабских сказок, и японскую гейшу как соединение и в той, и в другой ума, мудрости, покорности, страсти и искусства любви.

Мужчина же в «Словах и листьях» (возлюбленный Раили, молодой учёный, приехавший в Уфу из Москвы) для автора – бог: он идеален – он красив и умён: «Я смотрю на него. И вижу его профиль. Вот, оказывается, что такое красота» [200, с. 73]; «Он был красив. Красив как бог. Явление божественного лика. Как солнце за моей спиной. Только впереди – прямо перед моим лицом. И я могу смотреть» [200, с. 86].

Последний фрагмент возвращает нас к началу романа, когда Раиля, будучи ещё маленькой девочкой, не могла понять, что такое солнце. Она решает, что солнце – это просто дыра (когда долго смотришь на солнце, оно становится чёрным), а теперь эта дыра заполнилась, и заполнила её любовь. *Он* и есть солнце, и странно, что у него, оказывается, есть имя, есть круг профессиональных, научных интересов.

Важное место в образной системе произведения занимают также образы круга (колеса, кольца), окна и стены. О своей вероятной смерти, в случае если желание не сбудется и любовь не придёт, героиня говорит как о возможности не сомкнуть круг, а наоборот, разорвать его. Рассуждая о поэзии, героиня возвращается к теме смерти и рождения. Она создаёт теорию «чистого поля». Почему стихи одних поэтов как воплощение природного звучат в чистом поле, а другие, имея на себе след культуры, цивилизации, являются неприродными, в них «не стало необходимой дикости» и их уже нельзя прочесть в чистом поле, так как они будут звучать там как нечто инородное и искусственное [200, с. 61]? Она продолжает цепочку размышлений и спрашивает себя: «Почему рождение всегда природно? А смерть может быть природной и неприродной? Почему рождение всегда одинаковое, а смерть всегда разная? Почему рождение однообразно, а смерть так разнообразна? Потому что природа всегда при родах и никогда при смерти. Значит, в природе одни только роды и никакой смерти. <...> Только этот образ и есть. Это вечность. И всё, однообразие и разнообразие смерти, стремительной птицей несётся к единому образу. <...> К вечному» [200, с. 61].

Приведём ещё две цитаты: в первой образ круга будет связан со временем, и в тексте появятся вариации слова «круг», контекстуальные синонимы «колесо», «кольцо»; во второй – вновь с жизнью и смертью, с концом, с иссякшим временем: «Время шло по кругу. Круг вращался всё медленнее. И остановился. Мы остались внутри. Время кончилось. Замкнутое, без начала, без конца, колесо стало недвижно» [200, с. 97] и «Жизнь и смерть – одно. Они слились. Они и есть то самое ослепительное сверкающее дрожащее золотое кольцо, колесо, круг. <...> Мне показалось, что всеобъемлющее чувство подошло к своему концу. Оно достигло конца. Всё было исполнено. Всё было полно. Всё моё желание исполнилось. Оно исполнилось. Раскрывалось. Всё небо исполняло мои желания. <...> Как бы я хотела упасть под эти колёса, чтобы остаться, я хотела бы навсегда умереть прямо здесь <...>» [200, с. 98].

*Он* и *Она* расстались, она «потерпела крах, полную гибель», солнце потухло, и вновь над миром воцарилась темнота. Слились воедино мотивы любви и смерти, начала и конца.

Вслед за этим в романе возникает важный символ: любовь – крест, любовь – распятие; любящая душа проходит крещение и очищение любовью. Душа без любви погрузилась в сон. Мотив сна практически цементирует все части романа. Тягучий, пустой сон в начале текста (*героиня* видит столы, которые могут стоять только в столовой, там она случайно и по воле судьбы встречает *Ego*) – это сон пророческий. В середине романа мир, в котором существует *Раиля*, теряет границы реального, появляется чувство, что она, растворившись в любимом, уже не может отделить себя от него, не в состоянии понять, сколько времени они вместе. Таким образом, соединяется статика и движение, миг и вечность, а так бывает только во сне, и имя этому сну – Любовь. И в финале произведения *героиня* засыпает после расставания с *Ним*, и этот сон тождествен смерти.

Из окна, пока *героиня* не вкусила таинства любви и не открыла её секрет, можно было наблюдать за миром, можно было одновременно



созерцать постоянно меняющееся небо, сияние солнца и статичную стену близ стоящего здания. Сидя у окна в библиотеке, Раиля видит, как «<...> мужчина и женщина вдвоём мыли одно окно, им это не казалось тесно, они не мешали друг другу, спокойно и привычно мыли и разговаривали» [200, с. 57]. С помощью столь незамысловатой картины автор создаёт образ гармоничного счастья, которое проникнуто умиротворением и может быть таким простым и естественным. Но героине уготована другая стезя, она не создана для статичного счастья, любовь для неё – «танец на обрыве реки», «танец на обрыве сознания» [200, с. 81].

Своеобразен стиль Р.Х. Шаяхметовой. Поражает афористичность языка, весь роман можно разобрать на ёмкие и глубокие высказывания: «Ничто не хочет быть конечным, всё стремится к бесконечности, ничто не хочет быть закрытым, всё хочет быть открытым, ничто не хочет быть мёртвым, всё хочет быть живым: Вселенная, и камень, и вирус, и ворона, и куст, и семя. И я» [200, с. 29]; «Меня отверг мужчина. Меня отринул мир» [200, с. 26]; «Любовь – это и есть распятие. Распятие и есть любовь» [200, с. 108] и др.

Автор часто использует в тексте повторы, конструкции типа «я сказала», «он сказал», видимо, для имитации диалога, для передачи происходящего через призму внутреннего мира героини, отсюда в тексте постоянное, но ненавязчивое «я»: «я была», «я верила», «я люблю», «я чувствовала», «я думала» и т.д., что свидетельствует о постоянной рефлексии, ведущей к поиску и результату, обретению и утрате желаемого.

В рассказе Р.Х. Шаяхметовой «Последние в мире слов» (Бельские просторы. 2010. № 2) героиня рассуждает о катарсисе: «Дело в слове. Дело в катарсисе. Я же тоже хочу написать катарсис. <...> Словами это сделать труднее всего. А мне нужно, чтобы в книге был не просто катарсис, – а уже это почти невозможно сделать, а чтобы был настоящий жизненный катарсис на несколько дней, то есть, если в жизни это занимает несколько дней, то и в книге это должно длиться на протяжении многих страниц, – тридцать, сорок

или, может быть, пятьдесят. Вот такое долгое, долговременное свето-преставление» [199, с. 56].

Этот замысел удалось реализовать писательнице в романе «Слова и листья»: катарсис длится на протяжении всего произведения. Мы думаем, цель романа – вызвать у читателя чувства очищения и обновления – полностью достигнута. Поистине любовь – великая тайна, великая попытка «передать жизнь словами», в которой «слова – продолжение листьев травы» [200, с. 99].

Безусловно, современная российская женская проза, как и современная женская проза отдельных регионов, – явление динамичное, стремящееся влиться в общий литературный процесс, отражающее его основные тенденции. Представительницы уфимской прозы, публикуясь как в региональных, так и в российских журналах, номинируясь на различные литературные премии, получая положительные отзывы критики и маститых писателей, занимают своё достойное место в постоянном движении, называемом российская литература, являясь для неё одним из многих родников, из которых формируются её полноструйные реки.

## ГЛАВА III. ПОИСК ГЕРОЯ НАШЕГО ВРЕМЕНИ В ПРОЗЕ

С.Р. ЧУРАЕВОЙ, И.А. ФРОЛОВА, И.В. САВЕЛЬЕВА

### 3.1. Своеобразие героя в повестях С.Р. Чураевой «Последний Апостол (Повести о необычайных приключениях святого Павла)», «Ниже неба: акварели», «Девочка и графоман»

Произведения С.Р. Чураевой и фактом её рождения, и фактом её проживания мы с полным правом можем отнести к современной уфимской женской прозе.

В 2003 году в журнале «Октябрь» была опубликована повесть С.Р. Чураевой «Последний Апостол». Обращает на себя внимание подзаголовок к данному произведению – «Повести о необычайных приключениях святого Павла», – который, на наш взгляд, даёт читателю возможность воспринимать текст С.Р. Чураевой не как переложение уже знакомого Жития святого Апостола, а как притчу, адресованную современному читателю, темой которой является поиск человеком жизненной опоры, истины, Бога.

«Последний Апостол» состоит из вступления и истории, распадающейся, по замыслу автора, на шесть глав. Писатель сразу вводит в текст целый ряд мотивов, которые получают в произведении своё развитие: любви и ненависти, рождения и смерти, злобы и зависти, чуда и веры.

Начинается повесть с эпизода рождения младенца. Доминирующим цветом в этом эпизоде является золотой: «золотые волосы», «глаза <...> с матовыми золотыми крапинками», «бело-золотые пятки» и т.п. Золотой – это даже не цвет, а свет, который излучает душа человека, с избытком одарённая свыше добром и любовью. Всё проникнуто любовью матери и любованием новорождённым сыном: «Ничего в ней нет, кроме любви. Слишком много любви. Любовь переполняет её. Светится сквозь кожу, стекает по волосам, по веснушчатой спине, веснушчатой груди. Дрожит на губах, на

ресницах» [196, с. 4]. Величествен образ матери, впервые прижавшей к своей груди только что родившегося ребёнка.

И только человек, чьё сердце слепо, а душа пуста, не видит этого. Для Иосифа его жена – «бесстыжая тварь» и «дура». А для Иакова его сводный брат – тот, из-за кого его душа почернела от зависти. Он убеждён, что «и в смерти ему повезло, как незаслуженно везло всю жизнь. Имя его передаётся из уст в уста, и люди почитают его мессией». Вечны и неистребимы в сердце человека злоба, зависть и ненависть. Даже видя чудеса, подтверждающие избранность Сына Божьего, не прозревает Иаков, скрывая мысли свои и сомнения под личиной доброго самаритянина, мучимый гордыней и недовольный, что он так и проживёт всю свою жизнь, оставаясь только братом Его.

Ещё два персонажа появляются во вступлении к основному рассказу: Савл (из города Тарсы) и Стефан. Прочь от места казни Стефана спешит Иаков, ничто не должно нарушить размеренность его жизни, даже любимое развлечение толпы – убийство «разбойника», возмутителя покоя. А Савл руководит казнью, ведь он тот, кто вершит закон и справедливость.

Вершить закон и справедливость он будет и ночью, громя дома христиан-эллинистов в Иерусалиме. За это «нелепый низкорослый юнец, кривоножка» будет отмечен синедрионом и отправлен в Дамаск расправиться с «назорейской пакостью». Собственно, с этого и начинается история преобразования человека – история Павла. А пока трусость, алчность, безверие управляют палачами синедриона и «азартными добровольцами».

На своём пути в Дамаск Савл и его попутчики встречают странную компанию: «дикие, страшные заполнили поляну» [196, с. 9]. Но среди этой «дикой ватаги» особое внимание Савла привлекают два человека: у одного одежда была порвана, глаз выбит, тело в ссадинах, крови, и очень похож он на убитого Стефана, а другой – «по лицу и по одежде видно, что местный, иудей, только ноги босы». Последний и будет разговаривать с Савлом в пещере, когда тот очнётся после падения. И в этом иудее, говорящем с

галилейским акцентом, узнает Савл Иисуса. И Сын Божий назовёт его Павлом, его вторым тайным греческим именем, которым называла его «тщеславная мать». А пока Савл не знает, кто перед ним; подталкиваемый любопытством, затевает разговор с иудеем, желая узнать о роде занятий «странных чужеземцев». Варвары оказываются кладоискателями.

Диалог Савла с «гробкопателями» имеет глубокий подтекст и состоит из нескольких важных микротем: клад как поиск материальных и духовных сокровищ; слепота и умение видеть незримое, духовное прозрение; богоизбранность и ответственность за неё; чаша жизненных испытаний, которую должен испытать человек на пути к духовным сокровищам.

Очнувшись после падения, Савл видит в пещере трупы младенцев, принесённых в жертву, встречает кладоискателей, говорит с Иисусом. От него он узнаёт, что, только поняв, чего больше боится человек, и избавившись от этого, обретает он веру. Именно это путь к Богу. Автор повести неслучайно рисует внешне непривлекательного молодого человека. Боится Савл насмешки, она наполняет сердце героя злобой, она толкает его на жестокую расправу с христианами-эллинистами. Став, как кажется Савлу, «холодным клинком справедливости», он может возвыситься над другими и перестать быть нелепым низкорослым юнцом и кривоножкой.

Но не внешний облик героя будет важен в последующих главах повести С.Р. Чураевой, а духовное преображение Павла, этапы становления и развития его души. Обретение веры – это процесс длительный и мучительный, полный ошибок и испытаний.

Герой ослеп после падения, но прозревает его душа. Впервые счастлив был Павел, впервые он поверил в любовь Сына Божьего, впервые он вышел на волю, вырвался из мрака злобы и ненависти и увидел то, что было сокрыто от его глаз: Вселенную, Создателя, Слово.

В Дамаске, в доме Иуды, к Павлу благодаря Ананию вновь возвращается зрение. Тарсянин идёт в синагогу, чтобы поделиться с иудеями знанием, которое переполняет его. Но там не слышат Павла, над ним

смеются, там нет истинной веры. Это первая неудача героя на его тернистом пути к вере и Свету.

Встреча с Варнавой, который ведёт героя на трапезу к братьям, показывает, что душа Павла ещё не вырвалась из мрака заблуждений, ему ещё неведомы настоящая любовь к человеку, умение принять и понять его. Недоверие вызывают у него слова Варнавы, в его сердце всё ещё живёт гордыня. На простой вопрос, кого он любит, Павел не знает ответа.

Особое внимание в диалоге Варнавы и героя привлекает тема язычества: «– Языческие боги, – подхватил Варнава, – обожествлённые предки. <...> Многие мёртвые стали богами так давно, что весь народ у него в потомках. Народ чтит бога, как отца, а тот – прошедший рубеж смерти, рубеж более высокого, чем земное, знания, – хранит своих детей. Прибавь сюда древнюю способность договариваться с духами растений, животных, скал и прочее – вот тебе языческие верования. <...> Язычникам нравится лепить, резать из камня, рисовать тех, кого они любят. Они любят богов, красивых женщин, мальчиков, героев – они их и лепят, богов, женщин, героев. Всё божественно в мире, они радуются всему и стремятся запечатлеть свою радость – разве это плохо?» [196, с. 19].

Слова Варнавы для Павла – слова провокатора и предателя. Для героя он «путаник, трепло, опасный мечтатель, порченный еврей, доносчик, патриот, чужак». Опасный безумец утверждает, что Бог должен быть един, император один, язык у народов один и дело останется только за единой верой. Тогда «не будет войн, будет время и силы на созидание и радость». Варнава убеждён, что «вера создаёт для человека мир» [196, с. 19].

Разговор Варнавы и Павла занимает в тексте важное место. Он позволяет читателю понять, что душа героя находится ещё только в начале пути к вере и Богу. Заповедь Божья о любви к ближнему остаётся для Павла закрытой. Ещё нет в его сердце места настоящей любви к человеку. Эпизоды в синагоге и встреча с Варнавой контрастны. Пламенная речь Павла, обращённая к иудеям, слишком правильная, изобилующая готовыми

книжными истинами. А размышления Варнавы полны убедительных примеров и доказательств, основанных на жизненном опыте и наблюдениях. Для Павла Варнава – опасный болтун, которого надо убить. Павлу неведомы терпимость и смирение.

Ещё одно испытание ждёт Павла. Пока мало что изменилось в душе молодого человека, он всё ещё продолжает быть «клинком справедливости», но теперь, как ему кажется, в руках Господних. Павел сталкивается на узких улицах Дамаска с царём Аретом и его спутником. Жизни тарсянина будет угрожать смерть, а виной тому злоба и гордыня, которая не покидает его сердце. Бессмысленно спорить с тем, у кого есть власть и деньги, кто жесток и абсолютно уверен, что он может карать и миловать.

Речь Павла дерзкая и на первый взгляд отчаянно смелая. Но это не отвага, а страх показаться слабым и смешным. Его истинное состояние передано писателем точными ремарками: «крикнул злобно», «неестественно взвизгнул», «Павел хихикнул», «Павел промолчал», «крикнул Павел». Эти примеры передают волнение и неуверенность героя. Но «упасть в пыль и расплакаться» герой не может. «Господи, Иисусе! – взмолился несчастный Павел. – Господи, спаси и помоги. Не оставь меня в беде, Иисус, галилеянин! Не для того же ты заговорил со мной, чтобы позволить смерти забрать меня сейчас. Сейчас, когда я ничего не успел сделать <...>» [196, с. 22].

Арет не убил Павла и не выколол ему глаза, как хотел, он приказал отвести его во дворец, чтобы в назидание другим, тем, кто кричит о равенстве, наказать «наглого оборвыша». Павлу удаётся сбежать, но в доме Иуды, куда он возвращается, ища спасения, его предают. Наивно звучит мольба Павла о помощи, обращённая к Иуде. Помощь Павел получает от чужака, негра из «дикой ватаги», сопровождавшей Иисуса.

Символичен в повести образ Чаши. Она достаётся Павлу от негра, её Павел должен сохранить, он должен испить свою чашу испытаний и страданий. Чаша в повести – символ стойкости и истинной веры. Обессиленный Павел толкает Чашу впереди себя по пустыне, когда был

брошен умирать там людьми из племени Бани Адам. Она ведёт и спасает его, потому что дарована ему Иисусом.

Вновь и вновь видит Павел сон-воспоминание, скребя верблюжьё шкуру в плену у дикарей-язычников. Он беседует с римским легатом. Изнывая от зноя, они говорят о комфорте и о будущем империи – о вещах, таких бесполезных и таких далёких от простой и суровой жизни «кочевников-верблюжатников». Слаб и изнежен человек. И обида на Бога гложет душу Павла, умирающего в пустыне, а вера в Него спасает его. Павел окончательно прозревает, испытав жалость к мучителю своему кочевнику Лухкаду, и обида на Бога уходит из его сердца. Впервые Павел боролся за жизнь не ради себя самого, а ради других, пусть и непонятных ему и далёких от него людей. Бредя по пустыне, Павел начинает понимать «языки всех предметов и тварей вокруг себя, отчего пустыня для него сразу наполнилась жизни» [196, с. 29]. А ведь ещё так недавно он гордился тем, что понимает языки человеческие и ангельские, не имея в сердце своём любви к человеку.

Три года прожил Павел в племени, а вернувшись, был потрясён красотой мира Божьего. Чудом кажется Павлу всё сотворённое Создателем на земле «силой творящего слова». Но единственная тварь ничтожна на ней – человек, потому что неистребимы в нём страх и ненависть к себе подобным. Легко посеять сомнение в душе человека, ничего не меняется в природе его.

Мы встречаем в повести С.Р. Чураевой устойчивую антитезу: мир цивилизации – естественно-природный мир. Человек цивилизации и культуры, так много создавший для комфортной и сытой жизни, проигрывает в противостоянии дикому, даже жестокому, но первозданному в своей простоте и естественности миру.

Павел возвращается в Иерусалим, где пробыл всего пятнадцать дней. Его просят уехать в Тарсы, чтобы избежать беспорядков и новых казней. И вновь в сердце Павла просыпается страх, от которого он так и не может избавиться. Легче умереть, чем быть осмеянным в родном городишке.



Пожалуй, самой горькой по своей эмоциональной тональности является последняя сцена в тексте повести. В родном городе приходит к герою сапожник Картафил, чьё сердце тоскует с тех пор, как оттолкнул он Иисуса, шедшего на казнь. Павел крестил Картафила, но не избавил от тоски, измучившей Иакова (это имя получил Картафил после святого таинства). Эта сцена вновь возвращает нас к началу произведения. «Люди не хотят слышать о Боге. Они любят говорить о Боге, но никто не хочет слушать о нём. Ведь тогда придётся прислушаться к себе. И услышать, что вся жизнь твоя – пустой звон. Суета и мерзость» [196, с. 32]. Так заканчивается история о Павле, а точнее, история о человеке, чья душа тоскует, обуреваемая вечным сомнением, страхом и тщеславием.

Повесть «Последний Апостол» была напечатана в журнале «Октябрь» (№ 6. 2003), её публикацию предварял небольшой отзыв В.С. Маканина: «Евангельская тематика плодотворна, если писатель талантлив. Леонид Андреев... Бунин... Булгаков... И это лишь сразу вспоминающиеся русские авторы. А сколько ещё иноязычных! Апостол Павел – одна из сложнейших фигур Нового Завета. Чаще всего он представляется крепким мужчиной, который ещё вчера был Савлом – свирепым гонителем христиан. Чураева даёт совсем другой образ: её Павел – это зажавший себя в кулак, колеблющийся и глубоко тоскующий человек. Да, он обратился. Да, он верует. Но как же он боится самого себя! Но как же ещё много, бесконечно много трудиться этому испуганному сердцу!.. <...> Проза Светланы Чураевой – внешне лёгкая, но одновременно тонкая, выверенная в каждом слове – оптимальная для читателя наших дней» [196, с. 3].

Трудно не согласиться с этим отзывом. Павел – это образ, который аккумулирует в себе черты не новозаветного героя, а современного человека, чей мир лишён гармонии, чья душа, как язвами, изъедена сомнением, заражена безверием и лишена твёрдости в поиске истины.

К такому же выводу приходит Е.А. Ермолин: «Сегодня не нужен евангельский ликбез; великому Павлу не убудет от того, каким его изобразила Чураева – свободно, не канонично. Но проблема в том, что вечность оказывается слишком близкой. <...> Текст становится только поводом для обновления в душе архитипического евангельского смысла. И мы начинаем думать не о характеристической рельефности, с какой преподнесён нам непривычный Савл-Павел, не о живописных перипетиях его жизненного пути, домысленного автором» [71, с. 466]. Безусловно, «вечность оказывается слишком близкой», если не сказать больше: в тексте современность предстаёт в оболочке евангельского сюжета.

Повесть С.Р. Чураевой «Последний Апостол» оправдывает своё название только с позиции обращения автора к знакомому новозаветному сюжету. Но образ, созданный писателем, – наше больное, исковерканное настоящее. Возможно, именно такой приём – взгляд на настоящее через призму вечного – даёт возможность писателю обнажить человеческую суть, раскрыть причины её распада, создать образ героя нашего времени.

В повести «Ниже неба: акварели» С.Р. Чураева рассказывает о судьбе башкирского художника Касима Давлеткильдеева (1887–1947). Повесть была опубликована в журнале «Дружба народов» (2007). Произведение состоит из девяти глав и послесловия. Начинается текст с посвящения автора своему деду Нуру Сахаутдиновичу Чураеву и завершается обращением к его образу, рассуждением о необходимости помнить тех, кто прошёл честно свой путь от «мига рождения» до «мига смерти» и уже принадлежит вечности. Внутри повести также есть отступления, в которых писатель рассказывает об истории своей семьи, что позволяет говорить о сложной и во многом трагической биографии Касима Давлеткильдеева не отвлечённо, а как о событиях, пропущенных через призму собственного сердца, как об истории близкого человека.

Повесть называется «Ниже неба: акварели». Такое название глубоко символично: небо – центральный образ в произведении. Там, где небо,

считает повествователь и главный герой, там живёт Бог, там живёт красота и любовь, и одни смотрят на небо и видят звёзды, луну, слышат песню журавля, другие весь свой век живут, не поднимая глаз, не чувствуя потребности в любви и красоте. В произведении – дух башкирских легенд; правда, легенда о мальчике, наделённом даром художника, становится былью по мере того, как главный герой взрослеет, покидает родной аул, сталкивается с разрушающими, уничтожающими саму жизнь явлениями и событиями. Главы повести, рассказывающие о рождении и детстве Касима, особенно поэтичны; в этой части произведения отчётливо проявляются черты жанра легенды: образы схематизированы (выделена и заострена автором основная черта того или иного персонажа); этнографически точно переданы верования и быт башкирского народа; воспроизведены родильные обряды; природа становится полноправным действующим лицом наряду с жителями села Кугуль; текст построен на многочисленных повторах и т.д. [144].

В семье башкирского дворянина Салигаскара Давлеткильдеева родился сын. Рождение ребёнка – великое таинство, и нужно обмануть смерть, чтобы новорождённый остался жить на белом свете. Поэтому совершаются необходимые обряды, которые защищают младенца: детское место, рождённое женщиной, заворачивают в белое полотно и хоронят; привязывают ребёнка за руку, чтобы не умер, дают ему прозвище и сорок дней называют его так, чтобы злые духи не позарились на дитя и не забрали его; приглашают соседей и сородичей (женщин, а затем мужчин) на пир, обильно угощают в честь младенца, и, наконец, мулла нашёптывает на ушко ребёнку настоящее имя. Все перечисленные обряды существуют у многих народов, осознающих великую ценность новой жизни, сохраняющих и оберегающих великий дар Бога – ребёнка. Но, пожалуй, не в этом истинная поэзия эпизодов, связанных с рождением и детством мальчика, а в философском звучании текста повести, практически в духе японской поэзии. Уже в начале произведения прямо вербализуются мотивы, которые проходят через весь текст: страха, рождения, жизни, смерти.

«Он отдыхает после трудных родов. Ему было тяжелее, чем матери, но не так страшно. Ведь он не знает пока, что такое страх. Совсем недавно он был один, как Бог. Потом он был вместе с матерью. Она очень мешала ему. Ела жирное, таскала тяжёлое, стирала, хворала и кричала пронзительно на гусей. Ему было плохо от неудобной матери, не хватало воздуха, и он тосковал. Хотел быть один. Как Бог – весь мир, заключая в себе» [195, с. 11].

О младенце С.Р. Чураева говорит как о существе, вобравшем в себя мудрость Бога, а о взрослении и зрелости – как о подчас мучительном процессе, когда человек забывает о Боге и снова пытается приблизиться к нему. Вся жизнь – «долгое одиночество», так как душа человека в поиске истины всегда одинока, обретение Бога – процесс глубоко интимный, скрытый от других; ответы на сокровенные вопросы бытия человек находит сам. «А потом началось одиночество – долгое, человеческое. Беспоконное, без той вечности, что не делится на минуты и дни. Началась суета – память о прошлом да мечта о будущем, в сущности, – ничто. Ничто, если миг между памятью и мечтой не удаётся наполнить жизнью» [195, с. 11]. Это первый философский, но простой и ясный вывод, претендующий стать афоризмом. А вслед за рождением мальчику было предназначено, как это полагается в легенде или в сказке, быть художником: он живописно разрисовал ягодным соком себя и сестёр.

Практически всё начало повести, на наш взгляд, состоит из небольших самостоятельных и композиционно законченных историй, тонко вплетённых автором одна в другую. Сюжет произведения как нить, на которую нанизывают одну жемчужину за другой. После истории рождения появляется эпизод, связанный с первым и самым ярким впечатлением детства – полётом, падением четырёхлетнего мальчика с коня; затем идут фрагменты о празднике птиц Каргатые, поиске мальчиком клада и встрече с дядей, которого он принимает за злого духа, смерти дяди и т.д.

«Человек ползал по земле и ел землю, и уходил в землю <...>. Но всегда в нём жило небо» [195, с. 13]. Но небо жило не в каждой душе, «оно

зеленую качалось в карих глазах пляшущих дев» на празднике весны и не отражалось в глазах матери мальчика: «Её глаза были так узки, что небо не попадало в них» [195, с. 13]. Не так много поэзии было и в душе отца Касима.

Красота и любовь заполнили другое сердце, сердце мечтателя и странника – дяди мальчика. Этот образ в повести напоминает Юзгляра из башкирской легенды М.А. Горького «Немой». Дядя рассказывает племяннику сказки, которые не умеет рассказывать мать, и открывает истины, которые, по разумению дяди, должен усвоить мальчик, хотя они ещё недоступны ему в силу возраста: «Золото само ищет людей и забирает себе, – сказал он. – Ты будешь его рабом, будешь копить и охранять его. Оно будет кормить и наряжать тебя, чтобы ты ещё вернее служил ему. Оно будет кормить и наряжать тебя, а взамен заберёт жизнь» [195, с. 14]; «– Оставь, у него нет времени! – рассмеялся дядя. Дядя знает, что время – тяжёлая ноша, цепь на шее. Никакого «всегда» – только «вчера», «завтра», «через полчаса». Когда мальчик узнает, что не был всегда, а родился однажды, он поймёт, что когда-то умрёт. И перестанет быть вечным. И всю жизнь будет тащить в себе неподъёмную смерть» [195, с. 15]; «– Что значит «свободен»? – спросил Касим у дяди, когда выдался удобный момент. – Значит, я не завишу ни от людей, ни от денег, ни от еды, ни от правил, которые выдумывают «чаботалы» вроде твоего отца» [195, с. 18].

«Живу, чтобы удивляться дивному и бояться страшного. Радоваться хорошему и плакать от грустного» [195, с. 16] – это девиз жизни башкирского романтика, который разглядел в своём племяннике дар художника и помог мальчику поверить в собственный талант.

Легенда или сказка о мальчике, родившемся с даром художника, ещё не закончена даже тогда, когда главный герой после смерти своих родителей попадает в город, в дом Салимгарея-агы и его жены. В новом доме много удивительных вещей: пианино, издающее непривычные звуки; волшебная игла, которой шьёт жена Салимгарея-агы; волшебная мука, от которой легко засыпаешь, вдоволь наигравшись; волшебная шкатулка, в которой под

музыку танцует крошечная пери. А это всё значит, что чудеса продолжаются и мир детства ещё не разрушен жестокой реальностью.

Но самым удивительным предметом в доме дяди был сундук (на нём спал мальчик): в нём жило многочисленное войско, которое можно было выпустить, если понадобится помощь. А ещё мальчику сшили богатырскую рубашку, которая могла защищать героя от опасности.

В городе у мальчика появился друг, русский сорванец, живущий по соседству. Через много лет его именем будет названа улица в городе Уфе – улица Чевырёва. Именно он сказал Касиму, что Бога нет, когда прекрасный мир стал рушиться, а мальчик – взрослеть. Иначе нельзя было объяснить, что лучшее творение Бога – человек – так жесток, уродлив и стремится не к созиданию, а к разрушению. И.В. Савельев в статье «Он пытался мгновенья сбересть для людей» пишет: «Тема смерти... Тема Бога... <...> Гимназист Девлеткильдеев лежит над обрывом и поочерёдно, совсем как в Библии и в Коране, открывает для себя всё, что создал Аллах: сначала небо, потом – опускает глаза – землю... В последнюю очередь появилось и последнее творение – люди. В лице местной шпаны, которая жестоко избила, унизила чужака. Человек создан из грязи, грязью и остался. Без него в мире было бы лучше, была бы гармония...» [195, с. 250].

Так прошло шесть безликих, скучных лет гимназической жизни в Уфе. После них была учёба в Петербурге в Центральном училище технического рисования, юношеская влюблённость в стареющую петербургскую красавицу, проводившую бесконечные спиритические сеансы. Затем вновь возвращение в уфимскую губернию, страшный голод, гражданская война, разруха, годы репрессий, когда смерть заглядывала Касиму в глаза, война с фашистской Германией и, наконец, послевоенные, мирные и в то же время тяжёлые годы. Жизнь отвела художнику Касиму Салигаскаровичу Давдеткильдееву всего шестьдесят лет трудной жизни, наполненной испытаниями и счастьем настоящего творчества.

Можно согласиться с И.В. Савельевым в том, что в эпизодах, связанных с гимназическим и петербургским периодами в биографии главного героя, видится влияние других писателей: «Я не сторонник этой повальной моды «разбирать» произведения на скрытые цитаты, аллюзии, заимствования *ест ест*, но в нашем случае нельзя не вспомнить, например, о Патрике Зюскинде: его «Парфюмер» ощутимо «шибает нос» со страниц чуряевской повести как минимум несколько раз. Вот юный Касим бродит по уфимским задворкам, среди вонючих сточных канав, в которых барахтаются голые фиолетовые крысы... Весь город воняет, а в самом центре утонул в нечистотах крестьянин с телегой и лошадыю. Слишком явно. Слишком узнаваемо, и надо ли? <...> Дореволюционный Петербург-Петроград (здесь Давлеткильдеев учился у Штиглица) тоже сделан по книжным лекалам. Декаданс, загнивание. Немолодая эстетствующая дама, берущая себе псевдоним Фитна, «соблазн» по-арабски. Групповая оргия, в которую вовлекают потрясённого девственника Касима. И бесконечный спиритизм, спиритизм, спиритизм. Аверченко, Акунин и Черубина де Габриа» [141, с. 251].

Мы уже отмечали, что самые поэтические страницы повести С.Р. Чураевой связаны с родным краем, с картинами гармоничной в своей простоте жизни башкир – в этих эпизодах вновь оживают легенды. Даже в описаниях страшного голода во время гражданской войны появляются языческие существа: «Играет музыка – Дажжяль собирает неверных, чтобы унести их на Каф-тау. Потому, что настал конец света. Старые люди говорили, что когда приходит Дажжяль, нужно спрятаться от него, заткнуть уши войлоком и крутить ручную мельницу. Чтобы не слышать его пленительную музыку и не отправиться вслед за ним. Ещё люди говорили, что вслед за Дажжялем появится Ягжузмагжуз и сожрёт поверхность земли до самой красной глины. Поэтому могилу роют до самой красной глины, на которую кладут тело мертвеца» [195, с. 39].

С окончанием бессмысленной и жестокой гражданской войны воцаряются покой и гармония на девственной башкирской земле. И настоящий художник вновь может творить и рассуждать о законах бытия. Интересны в связи с этим размышления одного из героев повести о человеке и свободной воле: «Самые умные, самые сильные в этих местах – медведи и люди. Они – родственники, почти братья. <...> Сыромятников пишет этюд и говорит, говорит без конца. Его заботят серьёзные вопросы:

– Обладает ли человек свободной волей, что даёт базу для поощрения и наказания? Зависит ли от него то, что происходит вокруг?

Давлеткильдеев молчит. Обладает ли медведь свободной волей? Можно ли его наказывать за убийство коров? Охотник Султанов считает, что да.

– Бог связан абсолютными эстетическими нормами, – говорит Сыромятников.

А Бог не связан ничем, но всё связано с ним. Давлеткильдеев улыбается, молчит. Он счастлив, что над человеком не надо держать двустволку или копьё, ведь он может чувствовать красоту и любовь.

– Как верить в Бога, – горько спрашивает Сыромятников, – если он допустил всё то, что допустил?

Он спорит, ему не возражает никто. Он сомневается, стоя на раскрытой господней ладони» [195, с. 45].

Мотивы поиска истины, красоты и любви остаются одними из центральных на протяжении всей повести С.Р. Чураевой. Приведённый выше фрагмент практически отсылает нас к началу текста – к разговору дяди со своим маленьким племянником о свободе. Даже сердцу ребёнка уже при рождении открыта великая тайна бытия: человек, как Бог, может заключать в себе весь мир, если в его сердце есть место красоте и любви. Бог создал человека красивым, поэтому только забывший об этом и вкусивший яд сомнения разрушает, поэтому сеет смерть, ведь его глаза больше не видят высокого, чистого неба.



Повесть С.Р. Чураевой «Ниже неба: акварели» заслуженно отмечена литературными премиями. За неё в 2002 году писателю была присуждена первая премия Всероссийского литературного конкурса «Сады Лицея» (Институт журналистики и литературного творчества) в номинации «Повесть», с этой же повестью в 2005 году С.Р. Чураева стала финалисткой премии им. Б. Соколова в номинации «Приз читательских симпатий», награждена премией журнала «Бельские просторы» за 2005 год в номинации «Проза» и, наконец, в 2006 году получила открытую международную премию «Исламский прорыв» в номинации «Проза».

Но не всё и всегда получается даже у мастера. Начало и финал текста, на наш взгляд, написаны на одном дыхании и наиболее цельные в повести, а середина затянута. И перегружена тёмными красками, в ней нет лёгкости, однако, может быть, это реализация замысла автора и таким образом С.Р. Чураева противопоставляет мир, наполненный поэзией и светом, миру, который полон грязи и страха.

И всё же история жизни незаурядного художника и человека создана автором талантливо. Можно полностью согласиться с оценкой В. Александрова, что «Светлана Чураева, не героизируя свой персонаж и не умаляя стойкости его характера, показывает становление личности даже в совершенно немислимых условиях сталинского режима. Художник вырастает в новую жизнь, беря лучшее, что она может дать, культурные ценности, неизвестные прежде его народу» [11].

Ещё к одной вечной теме – теме любви – обращается С.Р. Чураева в повести «Девочка и графоман». В основу текста уфимского автора положен хорошо узнаваемый сюжет о чудесном преображении гадкого утёнка в прекрасного лебедя или о волшебном превращении замарашки Золушки в ослепительную и загадочную принцессу. Но повесть, по нашему мнению, интересна как раз не этим (такой беспроегрешный сюжетный ход многократно «эксплуатировали» в современных мелодрамах или женской прозе).

Эпиграфом к повести взяты слова Курта Воннегута из его книги «Сирена Титана»: «Все действующие лица, места и события в этой книге – подлинные. Некоторые высказывания и мысли по необходимости сочинены автором. Ни одно из имён не изменено ради того, чтобы оградить невиновных, ибо Господь Бог хранит невинных по долгу своей небесной службы» [194, с. 57].

Автор воспользовался приведённой выше цитатой не только для того, чтобы заинтриговать читателя, а скорее, чтобы убедить его в подлинности житейской истории, ведь, как бы современные женщины ни были прагматичны, рациональны, в сердце каждой продолжает жить неизбывная вера в чудо.

Начинается история главной героини повести Марты в одно обычное утро, в которое, как иронично замечает автор, звучат знакомые родительские десять заповедей, «прокладывающих в хаосе пунктир бытия»: «не чавкай, не качайся на стуле, не торопись, не болтай ногами, не ставь локти на стол, не горбись, не клади столько сахара в чай, не забудь надеть гамаши, не общайся с посторонними, не говори ерунду» [194, с. 57]. Правда, обращены материнские заповеди уже не к маленькой девочке, а к старой деде, «синему чулку», члену редколлегии какого-то журнала, которую «добрые» коллеги прозвали «принцессой на горошнице» за вечные баночки с обедом, принесённые из дома.

Мы не сразу узнаём, что же чудесного, важного произойдёт в этот день с «правильной девочкой», получившей хорошее воспитание (музыка, классический танец, два иностранных языка, золотая медаль в школе).

Вначале автор знакомит нас с рядом странных, чудаковатых героев: сумасшедшим из Бирска, бесом и просто поэтом Муниным (имя последнего персонажа будет рефреном звучать на протяжении всей повести). Именно Мунин, даже не догадываясь об этом, сыграет важную роль в жизни героини. Этому действующему лицу в повести будет, на наш взгляд, уготована роль феи или волшебницы.

Тем же утром, в которое мы знакомимся с Мартой, поэта Салавата Мунина сильно тошнило после славно отмеченных именин. К нему явился Гайса Христус (или попросту святой Гайса-ага) и упрекнул его за то, «что глупо отмечать приход человека в этот недобрый мир», так как «плакать надо, не пировать» [194, с. 58]. Затем этот же Мунин, будучи коллегой Марты, не сможет принять участие в работе международного фестиваля, куда он должен был отправиться в командировку и на котором произойдут все незапланированные чудеса и превращения. А не полетел Мунин в Москву из-за самой банальной белой горячки: поэт шагнул из окна, чтобы сесть в колесницу к Христусу и попасть туда, «где поэтам живётся легко» [194, с. 58]. И, наконец, мы узнаём в финале почти сказочной истории о скоропостижной смерти поэта, хотя за его здоровье поднимут бокалы будущая Золушка-Марта и встретившийся ей в столице нашей Родины принц.

Жизнь Марты не всегда была уныла и однообразно печальна: любимая кухня, уютная мама, дорога на трамвае в редакцию и ежедневная встреча с «любимыми» сослуживцами, которые не могут отличить «Маркса от Маркеса». В её жизни была сказка, но, как это и полагается, она была в светлом и безоблачном детстве. И в этой сказке уже был принц – её отец, как позже отметит автор, добрый и заботливый, на которого должен походить тот единственный настоящий герой, которому, не задумываясь, можно отдать руку и сердце. Повзрослевшая девочка будет вспоминать о своём отце – самом удивительном человеке в мире – и в начале, и в середине, и в конце повести.

Пожалуй, именно воспоминания о детстве проникнуты в произведении особенным теплом и светом. В воспоминаниях Марты живут бабушка и дедушка; пирог с человеческим именем «Наполеон»; говорящий кот, по кличке Питер; чудесный трамвай, который вёз маленькую девочку и её папу к «Детскому миру» – самому волшебному месту во всём городе. Именно «Детский мир» и трамвай – центр сказки о детстве в повести С.Р. Чураевой.

Неслучайно маленькая Марта будет рассказывать в садике другим детям, не видевшим детского рая, что там «полная кладовая сгущёнки» и много игрушек. А трамвай, который сейчас не тот, да просто «испохабился» (так считает взрослая Марта), в детстве был не хуже кареты для Золушки или волшебной колесницы. Удивительный трамвай всегда летел навстречу чуду.

Таким образом, волшебный Трамвай детства, выполнив роль своеобразного связующего мостика между прошлым и настоящим, сказкой и былью, стал просто трамваем. И, как замечает автор, «в Уфе сейчас на месте «Детского мира» – «Макдональдс» [194, с. 62]. Чудеса остались в прошлом, на смену пришли скучные и безрадостные будни. А ведь в сердце у сорокалетней, «престарелой капризной зануды» Марты продолжали жить две заветные мечты: прославиться, опубликовать написанный ею роман, который лежал в ящике письменного стола, и встретить принца. Трудно сказать, какая из них могла бы сбыться, останься главная героиня в скучном, тихом городке, под названием Уфа.

Для своей героини С.Р. Чураева, на наш взгляд, далеко не случайно выбрала имя Марта. В переводе с арамейского языка оно означает «владычица, наставница», это значение русского имени Марфа. Конечно, если бы героиню звали Марфа, это было бы не так поэтично. Тем более у неё достаточно экзотическое отчество – Георговна (её отца звали Георг, а не Георгий). И Марта оправдала своё имя и королевское отчество: она стала «владычицей» того единственного шанса, который ей подарила судьба.

Чудеса начались: первое – полёт на самолете. Она была в Москве в далёком детстве, еще до Олимпиады–80. И, наверное, никогда не попала бы туда ещё раз, если бы не надерзила «главреду» «реликтовой редакции», в которой служила.

Москва для героини становится местом, где нарушаются все детские запреты. Здесь можно есть мороженое (четыре рожка сразу), чавкать и раскачиваться на стуле в кафе, класть в чай сахара больше, чем нужно, снять гамаши и подстричь волосы, «большой волосяной шиш – мамину гордость».

Но смешная Марта, напоминающая состарившуюся девочку, не просто постриглась. Еще одна волшебница, московский парикмахер, преобразила героиню до неузнаваемости: «Мастер творила – человека, женщину, из высохшего младенца, хотя казалось, что этот плод навсегда застыл в формалине» [194, с. 68]. И вот пусть с опозданием, но Марта попала на бал – международный фестиваль.

«Вот он, бал – огромный, единственный в её жизни, и где-то в зале – достоверно отмеченный в списках – бродит настоящий принц какого-то государства» [194, с. 69]. Произошло второе чудо: долгожданный принц появился – это «красавец брюнет в элегантных очках», «чудовищный тип», ставший спасителем чести и достоинства Марты, ведь сказочный бал мог закончиться для героини банальным изнасилованием. Хотя международный московский фестиваль для любого провинциала – неординарное событие, картинка светской тусовки нарисована максимально достоверно, узнаваемо. Тут и епископ, не брезгующий водочкой, и президент какого-то фонда, напившийся до бесчувствия, и разодетые, хохочущие, не совсем трезвые девицы. Автор заметит: «Абсурд прогрессировал» [194, с. 58]. Причём он прогрессировал как в столице, так и за её пределами.

Но важнее в разворачивающейся перед читателем истории то, что чудесная встреча с принцем, как и полагается, всё-таки состоялась за несколько минут до полуночи. А дальше первый танец, но не в освещённой огнями зале, а в холле гостиницы под бессмертное «Бесаме мучо», льющееся из наушников телефона. А затем блеснувший эрудицией принц, «вульгарный тип», рассказавший Марте о традициях древнего Египта, упомянувший о скандинавской мифологии, в мгновение ока становится начитанным, «шумным непосредственным мальчиком» [194, с. 73]. И если в сказке после встречи Золушки и принца всё заканчивается свадьбой, то в повести дальше всё развивается, как в дамском романе, телесериале с мелодраматическим сюжетом или просто как в жизни. Но и эти страницы «Девочки и графомана» не лишены у С.Р. Чураевой поэтичности.

Избранник Марты после волшебной ночи превращается в «обычного» журналиста, заглянувшего в глаза смерти в Осетии во время грузино-осетинского конфликта. Там он был тяжело ранен и спасён миротворцами.

Продолжается волшебный роман влюблённых в Петербурге: туда едут Марта и молодой журналист Роман, который ещё вчера был просто принцем и по совместительству – графоманом. В этой культурной столице нашей Родины сказка получает своё развитие. Автор, наконец, объясняет читателю, почему именно так названа повесть – «Девочка и графоман»:

«– Я – гений.

– Конечно. – Они уже привычным движением пожали друг другу пальцы. – Только скажи, для чего ты писал ту ахинею, что присылал нам в редакцию?

– Во-первых, – по кайфу. Во-вторых, – чтобы вызвать тебя. В-третьих, я ничего вам не посылал.

– А кто же тогда?

– Одна сумасшедшая из АПН. Забрала у меня все листки, кудахтала, кудахтала, что я второй Ганс Христиан. Ну, я ей и отдал. А куда она их отправляла и на что надеялась... – Он развёл руками. – Извини» [194, с. 87].

Но настоящим графоманом всё же был не «принц» Роман, а Салават Мансурович Муни, умирающий в больничной палате и вдруг неожиданно открывший для себя, что совсем не отмечен свыше поэтическим даром: писал не стихи, а «размазывал слова по рукам». Пустым и нелепым был и роман самой Марты, потому что был мёртв, потому что в нём не было жизни, той самой, которой в полной мере она смогла насладиться только сейчас, когда в её сердце появилось место для любви.

«Люди строят пирамиды, взрывают бомбы, изобретают письменность и лото, они рождаются и погибают, чтобы мужчина и женщина всё-таки встретились. <...> Мужчина и женщина могут уже умереть или расстаться – не важно. Они теперь существуют, они – едины, и это будет всегда. Потому, что выключается время, <...> когда мириады случайностей, притянувшись из

хаоса, строятся в слово «любовь» [194, с. 88]. Закончилась история девочки Марты там же, где и началась: в маленьком тихом городе, напоминающем своим видом «заброшенную дачу».

У истории, которую рассказывает нам С.Р. Чураева, есть своя внутренняя логика, несмотря на некоторую эклектику (постоянные возвращения в детство, воспоминания об отце, обращение к образу поэта Мунина, звонки сумасшедшего в редакцию).

Повесть «Девочка и графоман» можно разделить на три части, три истории: жизнь «старой сутулой девы» и её воспоминания о прекрасном детстве; московские метаморфозы и встреча с принцем; возвращение домой и окончательное, бесповоротное преобразование «мелкой мымры» в красавицу. Сюжет повести развивается динамично, повествование пронизано юмором и иронией, за каждой сюжетной ситуацией следуют обобщения повествователя.

Выводы, которые делает автор, расширяют границы сказочной истории, делая рассказ о Марте рассказом о нас, живущих в доведённом до абсурда мире, где соседствуют поэзия и проза, прекрасное и безобразное, сказка и быль. В мире, где есть место для чуда, мимо которого человек легко проходит, даже не мечтая о настоящем счастье. Неслучайно С.Р. Чураева замечает: «Реальные воспоминания и воспоминания снов на самом деле неотличимы одни от других – почему же тогда прошлому дозволено мучить нынешних нас? Почему оно – ушедшее раньше снов – вплетается в биение сердца, то ускоряя, то замедляя его? Прошлого нет, а мы – настоящие – ежеутренне есть, и мучаем себя похмельем того, что случилось давным-давно за тридевять земель в тридесятом царстве... И в это время сказочное будущее переходит назад, мы неодолимо, по капле, теряем его, равнодушно пережёвывая утренние пироги» [194, с. 80].

### 3.2. Своеобразие героя в рассказах С.Р. Чураевой «Моя пятидневная война», «Чудеса несвятой Магдалины»

В центре сюжета «Моей пятидневной войны» С.Р. Чураевой – пять дней из жизни женщины, чей мир в одночасье перевернулся и рухнул после ухода мужа. Казалось бы, история, выбранная автором для сюжета рассказа, далеко не новая и, возможно, мало интересная для читателя. Но банальное и заурядное событие приобретает в произведении С.Р. Чураевой глубокий смысл, тем более что для любящей женщины разрыв с дорогим для неё человеком равносителен концу света. Во всяком случае, это точно становится поводом для самокопания и самобичевания. В этом заключается особенность «женской» прозы, когда житейский, почти бытовой случай становится для писателя толчком, чтобы рассказать о состоянии женской души, которая рвётся и плачет от боли и обиды.

Начало произведения стремительное и динамичное (как и во многих других текстах С.Р. Чураевой), автор сразу создаёт ситуацию, в которую включается читатель, сопереживая героям.

Так, сначала кажется, что поводом для вселенского плача главной героини является отказ плиточных дел мастеров из Башкирского театра оперы и балета продолжать ремонт в «гордиевом санузле» в квартире несчастной женщины. Но эта «ужасная новость» стала всего лишь последней каплей, и ничто больше не может удержать от бурных слёз. Героиню приводит в чувства её восьмилетняя дочь, она как может утешает мать, устраивая домашнее цирковое представление и, наконец, мудро, совсем не по-детски заявляет: «Ну, ушёл и ушёл. <...> Нам же лучше. <...> Такая красивая и весёлая женщина – с кучей друзей – всё у тебя хорошо!» [158, с. 50].

«Так началась, – говорит героиня, – моя пятидневная война – война с окаянными женским «Я», отчаянно сильным, отвечающим за всё и виноватым во всём <...>» [158, с. 50]. Слово «война» помогает автору точно передать



состояние души брошенной женщины: отчаяние, сумятицу чувств. Но война «выходит» за пределы внутреннего мира чуроевского персонажа и становится то исторической, то современной реальностью: в повести параллельно с основной сюжетной линией речь идёт о годах гражданской войны и осетинско-грузинском военном конфликте.

Автор уходит от основной фабулы рассказа, вводя в текст вставную новеллу о судьбе осетинского скульптора Сосланбека Тавасиева. Вставная новелла явно разбивает текст повести на две истории: о том, что происходило когда-то и связано с прошлым нашей страны, и о том, что происходит сейчас, уже в судьбе героини. Новелла о Сосланбеке Тавасиеве построена не линейно, а по принципу мозаики: она состоит из мелких деталей и эпизодов, помогающих почувствовать драматичность, динамичность и напряжённость жизни, из этой мозаики складывается характеристика героя и времени. Мы узнаём о встрече героя в Москве с Демьяном Бедным; о справедливом разделе земли в родном ауле; о народном герое Чермене, отморожившем себе ноги, когда он был застигнут врасплох отрядом Шкуро и уходил от белогвардейцев босиком; о создании памятника Салавату Юлаеву в Ахтырской церкви, которая стала мастерской скульптора.

Но два «фрагмента мозаики» привлекают особое внимание. В первом Сосланбек Тавасиев, будучи атеистом, подшутил над правоверным соседом, накормив его свининой. Сосед «пошёл домой, лёг на кровать и умер от ужаса перед смертью». Почти сюжет чеховского рассказа «Смерть чиновника». Ситуации разные, а механизм поведения человека один и тот же. Во втором же фрагменте Сосланбек Тавасиев на восьмом десятке лет случайно, из-за пустяка попал в больницу, где ему, гордому осетину и настоящему мужчине, нахамила техничка. «Тавасиев послушно отошёл, лёг на кровать и умер от ужаса перед настоящим лицом обычного человека, счастьем которого он служил всю жизнь, как богам» [158, с. 64].

Важность и необходимость вставной новеллы, которая, казалось бы, не переключается и не связана с основным сюжетом повести, объясняется в

тексте самим автором. История Сосланбека Тавасиева – это обращение к краеведению, «ведь веденье – осознание – края так необходимо, чтобы удерживать от падения в ад» [158, с. 62]; «лишь небольшие – концентрированные – народы впрыскивают в наши анемичные вены яростные мужские гормоны» [158, с. 62].

Сила и красота мужского характера прошлого века противопоставляется мелочному, вырождающемуся «характеру» современного мужчины. Психологически точен в тексте эпизод, когда муж, крича, называет свою жену не иначе, как «мразь», «амёба», «не человек». Героиня пытается понять, почему он так жесток и безжалостен по отношению к ней. Женский образ, который создаёт С.Р. Чураева, – это образ сильного (как ни парадоксально это звучит), умного, цельного и необыкновенно хрупкого человека. Писателю неинтересны заурядные, серые характеры. И даже если чуроевская героиня не интеллектуалка, как, например, в рассказе «Чудеса несвятой Магдалины», то знания и образование ей заменяет глубоко образованное сердце, умеющее безошибочно распознавать, отделять истинное от наносного. Героиня, «развязавшая пятидневную войну», находящаяся в состоянии, когда жизнь опостылела, ищет ответ на вопрос, который часто задаёт себе брошенная женщина: «За что?». Она приходит к следующему выводу: виновата сама, ведь сама придумала его для себя, думала, что сама может построить своё счастье. «А в моём герое мне было мелко – как в азовском лимане. Когда идёшь, идёшь в воде по колено, а нырнуть негде. Захлебнуться с ним можно лишь лёжа – в постели: сливаясь в супружеских ласках, или утром, когда горлом идёт нежность от младенчества спящего рядом. Но не могла же я всё время лежать, чтобы быть равной по росту» [158, с. 65]. Наверно, только российская женщина относится к мужчине, как к ребёнку, испытывая к нему материнские чувства. Она ему не жена, а мать, усыновившая его сразу половозрелым. Неслучайно в повести нет достойного мужского образа, который можно было бы назвать гордым, умным, сильным мужчиной.

Привлекает внимание в рассказе ещё один женский персонаж – Александра, подруга, за которую болит сердце главной героини. Александре всё-таки повезло: она, умница, красавица, поэтесса, встретила того единственного, которого всегда ждёт женщина. «Александра – самая боевая из всех известных мне женщин. Александра, которая ударом кулака валит обидчиков наземь, перед моим отъездом полюбила одного из самых ярких современных героев и разбойников нации. «В нём дух Салавата!» – восторженно писала она в коротких телефонных посланьях. Не умея ничего делать наполовину, Александра сразу – уверенно, мощно – вошла в долгожданное чувство» [158, с. 65]. Она «ударом кулака валит обидчиков наземь» – мы думаем, что это не просто гипербола. В тексте невольно возникает аналогия. Сосланбек Тавасиев «душил голыми руками медведя», а его отец «ударом кулака свалил чеченскую лошадь» [158, с. 54]. В современных женщинах почти такая же мужская сила духа и смелость.

Именно с Александрой в рассказе связана линия «войны» с ещё не родившимся ребёнком. За его появление на свет сражается героиня, сражается и с подругой, и с её «харизматичным разбойником». Неродившийся ребёнок проиграл в этой войне со своими несостоявшимися родителями: его убили.

Но когда идёт война, всегда есть надежда на мир или хотя бы временное перемирие, отдохновение истерзанной души и плоти. Поэтому надежда и любовь продолжают жить в сердце героини.

Многokrатно в финале повести героиня вопрошает: «Была ли она – любовь? Мы так много о ней твердили, словом «любовь» оправдывая себя – за ложь, за предательство, за гордыню, за блуд? Была ли любовь – та, которая долго терпит, милосердствует, не завидует, не превозносится, не гордится? Не бесчинствует, не ищет своего, не раздражается, не мыслит зла? Не радуется неправде и сорадуется истине? Всё покрывает, всему верит, на всё надеется, всё переносит...» [158, с. 80]. На наш взгляд, этим развёрнутым вопрошанием в конце текста автор сводит воедино две сюжетных линии, две

вселенные: одну большую, в которой гордые мужчины воюют за всеобщее счастье, всеобщую свободу, и другую маленькую, где самостоятельные женщины сражаются за любовь и хрупкое счастье, спасая мир от разрушения.

Явным достоинством рассказа «Моя пятидневная война», как, собственно, и других произведений С.Р. Чураевой («Ниже неба: акварели», «Чудеса несвятой Магдалины»), является широта проблематики: философской, социальной, исторической, бытовой. Личные, глубоко интимные вопросы часто переплетаются и неотделимы в прозе автора от вопросов конкретно-исторических. С.Р. Чураева смотрит на жизнь, с жадностью вбирая в себя всё многообразие окружающего её мира.

«Человек невелик, и вся жизнь его – лишь призрачный след пылицы на распахнутых крыльях времени» [158, с. 76]. Эти слова из рассказа «Моя пятидневная война» как нельзя лучше иллюстрируют мысль, которую, на наш взгляд, развивает в тексте С.Р. Чураева. В нашей суетной жизни, к сожалению, мы разучились глубоко чувствовать, трепетно беречь любовь, сострадать и ценить время, отпущенное нам для радости и счастья. Автор сожалеет, что невелик человек и далёк от Божьего замысла.

Рассказ «Чудеса несвятой Магдалины» является одной из шестнадцати глав ещё не законченного романа С.Р. Чураевой «Shura\_Le». Интригует название всего романа, а также заглавие рассматриваемой нами главы. Определим, о каких чудесах идёт речь в рассказе автора и почему Магдалина всё-таки, вопреки явно приходящему на память библейскому сюжету, является несвятой. В библейской истории Магдалина – и блудница, и раскаявшаяся грешница, и святая. У С.Р. Чураевой в рассказе несвятой Магдалиной становится новорождённая девочка, чей приход в этот мир никто не ждёт. Но и нагрешить невинный младенец ещё не успел. Видимо, сам факт её рождения – уже великий грех.

Обозначим сюжет рассказа. Девочке, чей возраст не поддаётся точному определению (главное, что она уже достигла детородного периода),

«заботливые» родители запрещают есть яблоки. А «добрый» знакомый Сашка и его гости разрешают, давая запить их какой-то обжигающей жидкостью, от которой горько во рту. Эта ситуация – завязка истории. Затем действие развивается стремительно и захватывающе: девочка шесть месяцев мается животом, не догадываясь, что беременна, об этом первыми узнают «прозорливые» родители, которые избивают дочь и ведут её в роддом, чтобы избавить своё неразумное чадо от будущего ребёнка. Там, познав все прелести самой гуманной на свете советской медицины (события разворачиваются в начале 90-х годов), она рождает живую девочку, которая, по всем расчётам врачей, не должна была появиться на свет. Имя этой девочки – Магдалина. Так звучно её назвала юная мать. Ещё более динамичен финал рассказа. Главная героиня, в которой проснулся недетский материнский инстинкт, босиком уходит из роддома к дедушке-алкоголику, точнее, к пятому мужу бабушки, у которого отошедшая в мир иной бабушка – четвёртая по счёту жена. На этом история неожиданно заканчивается.

Круг главных героев, благодаря которым развивается сюжет, невелик: это девочка с незамутнённым, девственным сознанием, по-детски воспринимающая мир; орущие, избивающие единственное чадо и вечно работающие родители; младенец, который вначале вызывает отвращение, смешанное с жалостью, а затем умиление. Все остальные персонажи проходят вскользь, но «застревают» в памяти благодаря своей выразительности и ёмкости.

Первые – Сашка и его гости (один из них даже врач). О «внимательном» Сашке мы узнаём, что у него «не кричали – смеялись, болтали, и на девочку всем было наплевать», его голос, когда он предлагал съесть яблоко, был «добрым – по-настоящему» [197, с. 115]. И в этой «доброй» атмосфере неизвестно от кого был зачат будущий ребёнок. Его зачатие можно считать практически непорочным, ведь девочка даже не догадывалась, что «чудо» свершилось. Откуда берутся дети, героиня узнала

только в роддоме и этим открытием искренне хотела поделиться потом с ребятами из своего двора.

Вторая – бабушка. Мы не знаем, была ли она заботливой и любящей по отношению к своей внучке. О ней вспоминает девочка, потому что смерть бабушки испугала героиню: в рассказе она сама очень боится умереть от внезапно появившегося «рака».

Третьи – близнецы из второго подъезда, с которыми днём главная героиня слазила в поразивший воображение детей подвал, а вечером, задрвав голову, наблюдала за НЛЮ, застывшим над городом. Возвращаясь к угадываемым в тексте библейским сюжетам, НЛЮ с большой натяжкой можно сравнить с Вифлеемской звездой, возвестившей миру о рождении Спасителя.

Узнаваема по нашим временам и по-российски типична сцена, в которой родители-изуверы хотят выпытать у девочки, где она нагуляла ребёнка. «Девочка хотела рассказать всё очень подробно, как и где воровала яблоки, но мама начала её бить. Била по лицу, с размаха, ладонью. <...>

– Я убью тебя! – взвизгнул папа» [197, с. 116].

Но Саша, близнецы, бабушка остались в детской жизни, а во «взрослой», в которой свирепствует «рак», появились другие, но такие же «добрые» и «сострадающие» девочке люди. А может быть, и не люди, а всего лишь герои фильма ужаса или кровавого боевика, в котором льются реки крови, хотя в «кино» С.Р. Чураевой никто не стреляет. И повсюду кровь, даже в лифте, в котором, по предположению девочки, кого-то убили. Хотя захватывающий фильм быстро закончился и начался настоящий кошмар. Героиня попала к врачу-гинекологу, он осматривал девочку, с которой родная мать даже не поговорила о будущих искусственных родах и о том, что девочка должна избавиться от ребёнка (о его существовании внутри себя она ещё не подозревала). «Злющий врач с волосатым горлом и волосатыми руками велел ей залезть на высокое странное кресло. <...>

А как ложиться? На спину или на живот? Наверное, смотреть ей будут заболевший живот, тогда ложиться нужно на спину. Но как? Девочка примерилась, пристроила голову в полукруглую выемку, вытянула ноги по спинке кресла и вцепилась в металлические поручни. Вроде бы получилось удобно, только голова немного провисла» [197, с. 117].

Это, пожалуй, самый «весёлый» эпизод из больничной жизни героини, дальше всё было страшнее и правдивее. Целый ряд деталей: сорочка с рваным воротом, бритва, хозяйственное мыло, клизма, капельницы, уколы, таблетки и боль, которая не отпускает девочку в ночном пространстве. Так много физиологических и бытовых подробностей в чураевском тексте. Уфимским автором точно передано психологическое состояние главной героини, которой страшно и одиноко, именно поэтому в остаются детали, которые в другое время могли показаться незначительными.

И дальше идёт не менее страшная в своей обыденности сцена родов, которую и родами-то назвать трудно. Это не светлое, пусть и мучительное таинство, а просто физиологический акт, неприглядный и будничный, как сходить в туалет.

Но чудо, несмотря на всю грязь и боль, свершилось. Вопреки всему и всем, у девочки родился ребёнок, как оказалось, девочка. Странно, но только мать Магдалины понимает, что это великое счастье и награда за все мучения и унижения, перенесённые ею. Получается, что в эту жизнь дети приходят не для, а вопреки. О том, что дети – бесценный дар, знали ещё древние и совсем забыли в наше время.

Потянулись дальше «увлекательные» в своей новизне больничные дни. И перед читателем вновь появляются колоритные, точно выписанные персонажи, которые сменяют друг друга: это и роженицы, перемывающие своим мужьям и любовникам косточки, излишне образованная для основного контингента роддома «молодая женщина в очках», знающая чудное слово «оргазм».

В повести возникают практически картинки с натуры. Станный старик, обёрнутый, как живая мумия, простынёй и плачущий в телефонную трубку: пока его оперировали, пропали все его вещи. Парень Паша – молодой идиот, засунувший в рот лампочку, и таксист, который повторил его «подвиг». Теперь оба ожидают её извлечения в приёмном покое больницы.

Но, пожалуй, самый колоритный персонаж – доктор. Он в рассказе то злой, то вдруг всё понимающий и даже сочувствующий. Доктор – единственный человек, который в конце рассказа обращается с девочкой почти по-человечески. Он приносит юной маме её дочку, которую она назвала Магдалиной. «Над столом с телефоном висел календарь, на нём красивая женщина с распущенными волосами стояла на коленях, смотрела вверх, приложив руку к груди. На ней была такая же рваная сорочка, как у всех женщин в отделении. «Кающаяся Мария Магдалина, Тициан», – прочитала девочка. <...>.

– Магдалина, – сказала она вслух. – Я назову её – Магдалина.

– Слишком претенциозно, – сказал врач.

– Да, – важно кивнула мать Магдалины. – Я тоже так думаю» [197, с. 126].

Девочка названа Магдалиной, потому что красиво, потому что тициановская Мария Магдалина похожа в рваной сорочке на обычных рожениц рядового советского роддома. Но больше удивляет не это, а то, что «претенциозно» – это первое взрослое слово, которое, видимо, знает и понимает девочка, которая для окружающих была либо идиотка, либо блудня.

Героиня уходит из больницы, отстаивая своё право и счастье быть матерью. Удивительно, откуда у девочки такая отчаянная смелость и врождённое умение любить, а в маленькой Магдалине – цепкое желание жить. Финал рассказа открытый: будущее матери и ребёнка вряд ли безоблачно и радостно. Видимо, главным для автора является сама история невероятного или даже слишком типичного для нынешнего времени



рождения человека. Великое чудо Бога – человек – перестал быть чудом сегодня.

Талантливое произведение всегда будет порождать противоречивые отзывы. Восьмое заседание «Гамбургского счёта» было посвящено обсуждению чуряевского текста. Приведём и прокомментируем наиболее яркие, на наш взгляд, оценки рассказа «Чудеса несвятой Магдалины» [47, с. 160–169].

В.Ф. Султанов видит в рассказе С.Р. Чураевой черты современной женской прозы (Л.Е. Улицкой, Т.Н. Толстой), в которой сочетаются «повествования о бытии телесного низа, которое было бы раблезианским, если не было наполнено такой чудовищной тоской и одиночеством, и – обязательно! – о наличии / отсутствии любви, о попытке связи двух людей и сосредоточенности именно на прочувствовании этой связи, этой вязкой, тёплой соединённости».

А.С. Иликаев замечает, что повествование, хотя и написано «в суровой стилистике», становится порой метафорическим, «переходы от безобразного к прекрасному напоминают скупую, но пронзительную прозу Шаламова», а финал рассказа просветлённый, как «в «Легенде о Юлиане...» Г. Флобера».

С.В. Вахитов пишет: «Поразила физиология мрачной убогой жизни, сквозь которую пробивается свет, как песня, полная любви, муки и нежности. Несомненное достоинство рассказа – динамичность развития сюжета, которая достигается ёмкими лаконичными диалогами и быстро меняющимися, словно эпизоды кинофильма, позициями (ситуациями) действия. Многочисленные детали стремительно следуют друг за другом <...>, на первый взгляд посторонние, лишние детали органично включаются в эмоциональный настрой текста <...>».

И.В. Савельев считает, что С.Р. Чураева продолжает в своём рассказе линию, близкую «к житийной литературе»: «Во всяком случае, кажется вполне естественным, что от жития, более или менее классического (я имею в виду повесть об Апостоле Павле), автор идёт к новому жанру, к

«житийному» изображению «нежитийного...». Светлану Чураеву явно интересует жизнь юродивых».

И ещё два отзыва И.А. Фролова и Ю.А. Горюхина. «Рассказ Светланы Чураевой, – говорит И.А. Фролов, – кусочек женского Евангелия. Мужчина, игравший в бога все предыдущие тысячелетия, пользуясь физической силой (данной ему родившей его женщиной только для защиты и прокорма потомства), – этот мужчина сегодня выродился». Чтобы прокомментировать эту мысль, И.А. Фролов даёт резкую, точную характеристику «мужского населения рассказа», среди которого наиболее привлекательным считает образ «злющего врача». Ю.А. Горюхин замечает: «Склоняюсь к тому, что перед нами всё же метафора, иносказание, притча, а значит, предъявлять претензии к несоответствию правде жизни смысла нет».

Мы выбрали из всего многообразия оценок то, с чем мы отчасти можем согласиться, и то, что созвучно нашему пониманию художественных достоинств «Чудес несвятой Магдалины» С.Р. Чураевой. Данный рассказ, как, впрочем, и другие произведения этого же автора («Девочка и графоман», «Последний Апостол»), кинематографичен, он построен по сценарному принципу – как цепь законченных и взаимосвязанных эпизодов. С.Р. Чураева, скорее, создаёт ситуации, заполняя их динамичным действием, чем повествует о жизни героев.

Безусловно, в рассказе можно проследить свойственные современной литературе сближения с другими писателями. Мы с полной уверенностью, вслед за В.Ф. Султановым, можем отнести творчество С.Р. Чураевой к «женской» прозе, которая, на наш взгляд, не боится быть откровенной, чувствительной и чувственной. Читая «Чудеса несвятой Магдалины», невольно вспоминаются сказки Л.С. Петрушевской. Например, в «Диком городе» героиней является девочка, которую никто не любит, и поэтому она решает уйти из дома. Но мы говорим не о сходстве сюжетов, а о сходстве судеб и, конечно же, об атмосфере всеобщей нелюбви, равнодушия, абсурда, в которой живёт ребёнок.

На наш взгляд, тяготение к притче свойственно современным писателям. Жанр рассказа-притчи позволяет не оценивать события в тексте только с точки зрения правдоподобия и неправдоподобия, а создавать ситуации, которые в какой-то момент перестают быть только реальным жизненным фактом и трансформируются благодаря глубокому подтексту и обобщению в явление, фокусирующее в себе общечеловеческое, вечное.

Обобщая всё вышесказанное, хочется отметить, что женские и мужские образы в прозе С.Р. Чураевой – чаще всего сильные, импульсивные, интуитивно выбирающие единственно верный для себя жизненный путь, ведущий к осознанию тех нравственных ориентиров, которые наполняют их существование смыслом и гармонией. Мы видим героев уфимского писателя в момент наивысшего духовного напряжения, в ситуации выбора, интенсивного поиска, открытия и обретения. Таков сценарий развития внутреннего мира центральных героев повестей и рассказов С.Р. Чураевой.

### **3.3. Особенности образа главного героя в цикле армейских историй**

#### **И.А. Фролова «Бортжурнал – 57-22-10» и повести «Ничья»**

Литературное творчество уфимского прозаика И.А. Фролова можно условно разделить на три периода: 1) цикл рассказов «Смотритель» (одноименная книга издана критиком А.Г. Касымовым в серии Литальманаха газеты «Вечерняя Уфа» в 1997 году); 2) проза об афганской войне – цикл историй «Бортжурнал № 57-22-10» и повесть «Ничья» (опубликованы в толстых литературных журналах, вышли отдельной книгой «Вертолетчик. Бортжурнал № 57-22-10» в издательстве ЭКСМО в 2007 году); 3) цикл новелл и повестей «Теория танца» (с 2008 года публикуются российскими журналами).

Мы обратимся к анализу двух последних циклов произведений уфимского писателя. Первые рассказы, вошедшие в «Бортжурнал № 57-22-10», И.А. Фролов начинает писать в 90-х годах (пополняется этот цикл

новыми переработанными текстами и по сей день). Отдельные истории были опубликованы писателем в журналах «Бельские просторы», «Урал», «Новый мир», «Сибирские огни». В 2007 году армейские рассказы объединены автором в книгу «Вертолётчик. Бортжурнал № 57-22-10», которая в 2008 году вошла в шорт-лист Бунинской премии, и в этом же году И.А. Фролов стал финалистом премии «Иван Петрович Белкин» за повесть «Ничья», которой заканчивается цикл «Вертолётчик. Бортжурнал № 57-22-10».

В основу сюжета армейских историй положены воспоминания автора о службе в рядах Советской армии на Дальнем и Среднем Востоке, в Афганистане с 1985 по 1987 годы. Истории И.А. Фролова – это небольшие этюды, зарисовки с натуры, в которых автор выступает как наблюдатель, хроникёр событий тех лет. В центре каждой истории – ситуации, которые знакомы писателю, пережиты им самим. Но всё же это не документальная проза, не мемуары, не дневник, хотя понятно, что в образе главного героя, лейтенанта, а потом и старшего лейтенанта Ф., нашли отражение черты самого И.А. Фролова – молодого человека, закончившего авиационный институт и попавшего служить вертолётчиком в Амурскую область, а затем и в Афганистан. Это, на наш взгляд, та самая литература, которая благодаря стилистической сдержанности и выверенности рассказывает о поколении, чью жизнь разделила на две части война, в чьей жизни был опыт, позволивший понять, чего они стоят на самом деле.

В данном цикле нет ложного патриотического пафоса, душевного надрыва, вопрошания, обращённого к читателю: «Зачем мы здесь, в Афганистане?» Казалось бы, нет в цикле и картин жуткой мясорубки войны. Всего этого не нужно автору, чтобы быть убедительным и правдивым. Поражает размеренность и одновременно напряжённость атмосферы, царящей в рассказах писателя и полностью подчиненной изматывающему ритму военной жизни, описанию будничности подвига. Человек на войне живёт точно так же, как и вне войны. Страх испытывают все, ведь храбрость – это умение вести себя на войне как положено: бояться, когда нужно

бояться, совершать подвиг, когда его нужно совершать. В историях писателя герои продолжают жить так, как они жили и в мирное время: война кардинально не меняет характера, который уже сложился, – меняется страна, и мирное время становится военным. Боевые условия помогают быстрее выявить в человеке его настоящую суть, которая, возможно, не проявилась бы так отчётливо в другой обстановке.

Подзаголовок «Бортжурнал № 57-22-10» определяется характером и содержанием армейских историй. В основу цикла положен принцип мозаики, детали которой создают общую картину военных будней, на которые можно взглянуть по-разному: драматизируя или с юмором. Умение посмеяться над собой, увидеть в напряжённой, полной опасности, лишённой комфорта жизни смешное – свойство прозы И.А. Фролова. «Противоречие между неуловимым Уставом и свободной волей человека» разрешается только смехом (весёлым, злым, сквозь слёзы – любим!), который и помогает «стойко переносить все тяготы и лишения военной службы» [169, с. 5] Военская служба прививает чувство юмора даже тем, кто не обладал им до армии, поэтому профессия «Родину защищать» не только самая трудная и опасная, но и «самая весёлая». Это и определяет пафос армейских историй, в которых трагическое переплетается с комическим, как и всегда в нашей жизни.

Персонажи И.А. Фролова – лаконично и ёмко выписанные образы: капитан Коваль, майор Божко, капитан Розенквит, лейтенант Мухаметшин, майор Смертин, лейтенант Торгашов, борттехник Тарабукин, прапорщик Киса, лейтенант Лосенков и др.

Героев И.А. Фролова, на наш взгляд, можно разделить на несколько групп: торгаши, легко извлекающие свою выгоду даже в военное время; добросовестные, сдержанные служаки, офицеры, уважающие выбранную ими профессию, честно выполняющие свою работу; мечтатели, романтики, интеллигенты, выбивающиеся из общего ряда героев; идиоты, не щадящие жизни своих подчинённых, желающие выслужиться и получить очередную

награду. Особняком стоит центральный герой цикла – лейтенант Ф. (Фрол, как его называют сослуживцы), благодаря которому связываются воедино все истории писателя.

В первой истории из рассказа «Портрет с гранатом» главный герой ждёт в белогорской эскадрилье вызова в Афганистан. Майор Коваль не даёт бездельничать молодым лейтенантам и тренирует их в управлении вертолётom. Борттехник, добросовестно тренируясь, прикипает сердцем к машине, начиная относиться к ней, как к живой. Но сердце у лейтенанта большое, и в нём хватает места не только для любви к вертолёту, но и для свиданий, «увольнительных на ночь», когда он идёт к медсестре Любе. Каждый раз, уходя от неё утром, Ф. испытывает жгучее чувство стыда от взгляда проснувшейся маленькой дочери Любы. Мотив стыда углубляет содержание этой лаконичной армейской истории.

В следующей истории писатель замечает: «Борттехник Ф. не мог спокойно смотреть на совершенные формы жизни» [181], к которым он относил «в основном обнажённых женщин и неосёдланных лошадей, иногда – нагих женщин верхом» [181]. Поэтому портрет официантки Светы из столовой шиндатской авиабазы напоминает описание красивой, норовистой лошади: «чёлка и хвост», «недовольно косит она взглядом», «раздувая ноздри и фыркая». Образ этой молодой «кобылицы» стал поводом для создания борттехником рисунка обнажённой красавицы на чистой стороне ватмана, на обороте которого была изображена схема досмотра каравана. Этот рисунок стал для вертолётчиков «иконой» и предметом гордости.

В финале рассказа «Портрет с гранатом», название которого во многом построено на игре слов («гранат» – «граната»), раскрывается смысл заглавия истории. В последних пяти абзацах текста меняется атмосфера, эмоциональная тональность рассказа, нас завораживает восточная сказка. Старик дуканщик почти превращается в старика Хоттабыча, преподнёсшего герою гранат «величиной с небольшой арбуз» [181].

Ещё более интригующим является название армейских рассказов «Нежность, несовместимая с жизнью», опубликованных в «Новом мире» (2011. № 8). В заглавии, по нашему мнению, отражается их пафос. Рядом с рутинной, будничностью службы, с её драматичными и напряжёнными ситуациями, есть место ускользающей красоте и нежности, простым человеческим чувствам. Главный герой историй оценивает окружающий мир с позиции художника, равнодушного к женской красоте, и просто молодого человека, которого не может не волновать и не будоражить его фантазию встреча и с прекрасной генеральской официанткой, и с хрупкой афганской девушкой.

Остановимся только на двух сюжетных ситуациях (втором и третьем рассказах), которые явно контрастны. В первой (рассказ «Нежность, несовместимая с жизнью») экипаж вертолётки и взвод солдат принимают участие в плановой свободной охоте, совершая облёт пуштунских стоянок: взяли пуштунка, у которого нашли «мешочек патронов и бур». Казалось бы, абсолютно рядовая ситуация, но не для борттехника Ф., которому поручили посторожить пленного. Борттехник вдруг увидел, что «пуштун с орлиным носом и широкой нижней челюстью – вылитый Абдулла из «Белого солнца пустыни». И если этот Абдулла протянет сейчас свою длинную руку, то спокойно достанет до винтовки и выхватит её из слабых пальцев борттехника Петрухи Ф.» [178, с. 92].

В этой истории интересна не сама сюжетная ситуация, создаваемая автором, а точно переданное психологическое состояние двух «противников» – пуштунка и лейтенанта. «Пленный Абдулла» надеется на спасение и боится быть застреленным испуганным борттехником, протягивает «к нему руки ладонями вперёд», и лицо его становится умоляющим. А «борттехник Петруха Ф.» испытывает страх, что пленный чего доброго убьёт его, и страх, что придётся самому стрелять в человека. Страх убить для Ф. близок «к глухому болезненному сладострастью» [178, с. 92]. Душа молодого

лейтенанта слишком нежная, чтобы выстрелить в человека. Поистине на войне нежность несовместима с жизнью.

Во второй сюжетной ситуации (рассказ «Так писал Заратустра») во время поиска пропавшего самолёта Ан-26 вертолёт сел в небольшом кишлаке, где борттехник, оставшись около машины, встречает афганскую девушку, «в лиловых шароварах, в зелёном просторном платье, в красной шапочке-тюбетейке, из-под которой торчали косички. <...> Её накрашенные губы горели на смуглом личике, как роза в сумеречном саду» [178, с. 93].

В этом рассказе соединено четыре времени: настоящее реальное; настоящее, окрашенное фантазией героя; будущее, происходящее через десять лет, и нереальное прошлое, выдуманное лейтенантом. Также соединено сразу несколько историй, поэтизирующих обычные жизненные ситуации: встреча с афганской девушкой; письмо другу, рассказывающее «о белом небе и красных горах, где родился пророк»; воспоминания друга через десять лет после войны о письме лейтенанта Ф., в котором он рассказывал о встрече с афганской девушкой, «слегка приукрасив и изменив» действительность, внося в неё эротическое начало, преподнося эту встречу как страстную историю любви.

Так любое событие в жизни (каким бы незначительным оно ни было) становится творческим импульсом для человека, одержимого жаждой писать, создавать на бумаге свой параллельный, пропущенный через призму собственной души и фантазии мир: «Вот и в тот вечер он рассказывал в письме не про то, как четырьмя бортами искали они пропавший самолёт. Он писал про девочку с бидончиком, полным козьего молока, который она протянула белому богу, спустившемуся с неба на железной стрекозе» [178, с. 94].

Литературный талант молодого лейтенанта, преображающий действительность, и реально разворачивающиеся события не противоречат друг другу, а скорее, помогают увидеть, почувствовать, как нежность и красота, вопреки всему, продолжают жить параллельно со смертью и



разрушением. И.А. Фролов на самом деле следует своему обещанию писать о войне по-новому – как о счастливом времени своей жизни.

Рассказы писателя густо населены разными персонажами, чьи характеры раскрываются в той или иной сюжетной ситуации. Одни и те же герои мигрируют из рассказа в рассказ, движется лента армейской жизни. Неизменными остаются время и пространство, на фоне которых разворачиваются различные истории. Писатель так детально вырисовывает картины боевых действий, что у нас создаётся впечатление непосредственного участия в происходящем. В этих картинах есть динамика, напряжение, герои переживают целую гамму чувств: страх, злость, азарт, часто переходящие в холодные и привычные для героев спокойствие и усталость. Достоверность повествованию также придают техническая терминология, связанная с вертолётном, и армейский жаргон: «вертикальные», «афощка», «свистки», «скоростные», «барбухайка», «шмекереть», «вешать люстры», «звезда шерифа», «правак» и т.д.

Поражает то, что в афганской части армейских историй И.А. Фролова нет образа врага – есть просто иной мир, живущий по собственным законам, не вызывающий жгучей ненависти и желания его уничтожить. В этом мире есть и величие, и дикая, девственная красота. Пейзажи, созданные автором и вплетённые в ткань повествования, явно украшают тексты рассказов И.А. Фролова, внося в них настоящую поэзию.

Особенно завораживает героя-повествователя небо: «Парашютисты ныряли в небо, как в море, парили в нём, как аквалангисты над голубой бездной, и вертолёт нарезал над ними круги, как сытая акула. Борттехнику Ф., закрывающему дверь за крайним, казалось, что в такое небо можно прыгать без парашюта – резвясь, как дельфин, плавно опустившись на дно» (рассказ «Дао борттехника») [175, с. 135].

В силу того что книга И.А. Фролова «Вертолётчик. Бортжурнал № 57-22-10» распадается на множество армейских историй, поражают меткие, точные, интригующие заголовки произведений: «Философия тряпки»,

«Цицерон», «Дао борттехника», «Свинцовые трусы», «Фуражка и карта в безветренную погоду», «Железный Феликс», «Территория Аллаха», «Причёска для дурака», «Бой с солнцем» и др. Причём во второй части, связанной со службой в Афганистане, названия рассказов становятся всё более интересными.

Цель создания хроники армейской жизни сформулирована самим автором в начале второй части книги – это память о том, что дорого сердцу, желание рассказать о «войне, которая всегда с тобой»: «Это удивительно и странно – наблюдать в настоящем своё прошлое <...>. Я вижу стоянку и все вертолётные площадки – а вот и моя, но нет на ней борта № 10. Значит, он сейчас в небе. А в нём – я. И мы идём на посадку. Иначе как объяснить, что я вижу всё больше, ближе, подробнее. Малое разрешение фотографии сменяется бесконечным – памятью» [170, с. 5].

Особое внимание в книге «Вертолётчик. Бортжурнал № 57-22-10» занимает финальная часть произведения – повесть «Ничья». Выделяется она развёрнутым сюжетом, драматизмом создаваемых ситуаций; автор выходит за рамки дневника, хроники, здесь тексту присуща свобода и цельность. Это повесть о любви, страстях, дружбе, войне, памяти. В центре произведения – классический треугольник, поединок двух мужчин за сердце женщины. Но достаточно тривиальный сюжет разворачивается в повести по-новому.

В самом начале текста герой-повествователь предупреждает, что смысл названия повести будет понятен только в конце произведения: «Заголовок, проставленный сверху, несмотря на его истинность, всё же – маскировка. Настоящее название лежит на самом дне этого текста. Потому что понятным оно станет только после прочтения и уже не сможет внести смятение в умы целомудренных читателей» [179, с. 497].

Начало истории (повесть состоит из семи глав и эпилога) предваряет достаточно большое вступление о возвращении борттехника после отпуска на службу. В этом вступлении есть фраза, точно определяющая состояние героя, – «зверское ощущение жизни» [179, с. 496].

Автор использует принцип художественной инверсии. Сказав о «загадке» заглавия произведения, повествователь объясняет читателю, как создавалась последняя повесть, на которую был использован «весь живой сок», не растраченный на «сухие истории» «Бортжурнала» [179, с. 497]. А затем писатель предлагает несколько разрозненных картин. Перед нами, как в кино, мелькают смонтированные автором кадры: аэродром в Возжаевке, погрузка, пьяный капитан, снятый с рейса, и долгий десятичасовой полёт; Узбекистан, непрерывные полёты или учёба, в перерывах экскурсии по городу и лётная столовая; завязка истории, шахматный поединок, ничья; сон, который длится многие годы и возвращает героя в прошлое, к армейской службе; пробуждение; запуск двигателей вертолётa и свободная охота двумя бортами. Привлекают внимание два «кадра» – лирические отступления, в центре которых живая машина, опозитизированная автором, и характеристика афганцев: «Машина просыпается: загораются зелёные транспаранты, жужжат насосы, щёлкает реле за панелями <...>. Лёгкое движение ручки – и она плавно встала на пуанты, загарцевала, звеняще легка, едва касаясь колёсами земли» [179, с. 503].

О «смуглом, красивом и воинственном» народе пишется следующее: «Они рады, когда к ним приходит большая война – как большая вода, – это желанный гость в стране вечного покоя. Здесь проявляется весь спектр их души – от гостеприимного радушия до вероломства и фанатичного зверства, от бескорыстного самопожертвования до алчности и продажного предательства. Их дети большеглазы, сообразительны, подвижны. Они попрошайничают, гримасничают и воруют. Они бегают по бескрайним маковым полям, собирая на штаны пыльный дурман <...>, они скатывают его в грязные шарики и продают их нашим солдатам» [179, с. 505].

Итак, героями этой повести являются «некий борттехник, некий майор и она», причём оба соперника – страстные шахматисты. Первая ничья между двумя будущими соперниками состоялась ещё в первой главе после

шахматного поединка – это завязка повести: «Игроки курят, – сдерживая возбуждение, дружелюбно обмениваются неиспользованными вариантами. Обоих пробирает внутренняя дрожь, смотрят друг на друга мельком, словно невзначай, – они удивлены встречей с достойным противником и похожи на влюблённых в самом начале пути» [179, с. 501].

Случай, о котором рассказывает автор, распадается на две истории о любви и войне. Трудно сказать, к чему-кому питают молодой лейтенант и его соперник большую страсть – к войне или к женщине. Майор говорит об этом так: «Это война, брат, моя третья война, она самая лучшая в моём гербарии. Признаюсь, никогда у меня не было таких шахмат, никогда у меня не было такой женщины, никогда я ещё не летал с таким удовольствием и так свободно, и никогда ещё – никогда! – я не попадал в такую дурацкую ситуацию... Она дикая, как и я, мы с ней как две собаки, жадные до жизни <...>. Знаешь, я ношусь над этой землёй, над пустынями и горами, как пёс, выпущенный недолго на волю, во мне столько сил... И в ней тоже. А ты не собака, нет... Ты другой крови...» [179, с. 531]. В этих словах майора-гроссмейстера есть всё: азарт, сила, напор, желание жить, понимание того, что любой вылет может стать последним. Эти слова точно передают отношение человека к жизни, почувствовавшего её настоящий вкус.

В повести женщину соперники оценивают практически одинаково: она воплощение «дикой и животной красоты <...>, ни одна стая не откажется выбрать её в свои королевы» (запись в дневнике борттехника) [179, с. 506–507]. Но это, пожалуй, всё, что мы знаем о ней по воле автора. Кажется, что она воплощение «прекрасной незнакомки», чей образ потеряет притягательность, если его наделить конкретным портретом или какими-либо индивидуальными чертами характера.

На наш взгляд, наиболее удачным, хотя и немного киношно-брутальным, получился в повести образ «бешеного» майора. Он внутренне сильнее главного героя, потому что знает, зачем ему нужна женщина, за

которую он борется. А лейтенант готов согласиться на неосуществимый вариант грассмейстера.

Неслучайно в повести у борттехника нет даже фамилии: герой одновременно всё тот же лейтенант Ф. и в то же время другой человек, растерявший в этой повести всю свою ироничность и независимость. И только в эпизоде, в котором подбитый борт, раненого борттехника спасают увидевшие сигнальную ракету «восьмёрки», герой становится прежним.

Это по-настоящему сильный эпизод, который, с одной стороны, возвращает нас к армейским историям «Бортжурнала», а с другой – является более драматичным по своему накалу, чем многие истории, включённые в книгу. В этом эпизоде на первый план выходит не действие, а состояние и чувства героя: «Звон в ушах нарастал. Муха басовито гудела, её звук переливался зелёным перламутром. Это ещё не было точным знанием, это было сильнее, – как предчувствие неоткрытого ещё туза, когда натягиваешь по миллиметру, касаясь глазами краешка рисунка и ликуя под маской невозмутимости, даёшь дальше, много даёшь... Он повернул голову, посмотрел на перевал – искоса, как натягивал карту, готовый принять отсутствие туза без сожаления, – и увидел четыре тёмные точки. Вдруг онемели ноги: острые прежде камни под коленями теперь кололи тупо, как сквозь ватные штаны. Он увидел, как вспыхивают на лишайном склоне горы блики лобовых остеклений. Их сигнальную ракету заметили» [179, с. 524]. Война в повести И.А. Фролова как наркотик, который даёт ощущение настоящей жизни, заставляет чувствовать её острее и героям, и читателю.

История любовного треугольника закончилась тем, что Бонд, как иронично назвал майора командир экипажа подбитой «восьмёрки», переиграл молодого, неопытного лейтенанта-студента: увёз «дикую красавицу», романтично сделал ей предложение, а потом они сыграли свадьбу.

Через некоторое время герои-соперники встретятся в ленинградской «Берёзке», где майор, а теперь уже подполковник расскажет ему, что он и она

женаты, жена ждёт ребёнка. Но всё же героиня по трагическому стечению обстоятельств останется ничьей. Через семнадцать лет один из бывших сослуживцев расскажет, что «дикий майор с «мессера» при невыясненных обстоятельствах погиб. Обещанная автором разгадка заглавия действительно возникает только в эпилоге повести.

И.А. Фролов в произведении использует новеллистический финал. У сюжета было два пути развития: «дикая красавица» могла остаться либо с лейтенантом, либо с майором. Но жизнь не укладывается в классические варианты: она сделала неожиданный крутой вираж.

Армейская проза И.А. Фролова практически не получила серьёзных оценок и не подверглась глубокому анализу. Число критических статей и замечаний невелико. В журнале «Знамя» А.Г. Касымов в статье «Люди жаждут», рассматривая два произведения И.А. Фролова – «Бесы» и «Ссадина», – пишет: «Какая, однако, странная война! Особенно для поклонников «Дерева в центре Кабула». Персонаж, даже страдая от войны, наслаждается ею, как наслаждаются любовью. Страшная и прекрасная игра, вызывающая прекрасную жажду. Жажду, способствующую игре. <...> Игорь Фролов действительно воевал в Афганистане. Но его интерес к тому сюжету не только биографический. Наверное, можно назвать его метафизическим, если понимать под метафизикой – в этом конкретном случае – моделирование мира сильного, полного жизни и жаждущего жить мужчины» [90, с. 220].

В журнале «Бельские просторы» («Гамбургский счёт») были напечатаны отзывы уфимских писателей о рассказах, опубликованных в «Новом мире» под общим названием «Нежность, несовместимая с жизнью». Наиболее глубокими, на наш взгляд, точно выявляющими особенности армейской прозы И.А. Фролова являются оценки, данные С.В. Вахитовым и С.Р. Чураевой [42, с. 114–119].

«С композиционной (структурной) точки зрения представленные рассказы однотипны. С одной стороны, вроде как ничего не поделаешь с

закономерностями жанра, с другой, есть опасность бесконечного тиражирования однажды найденного (удачного и беспроигрышного) технологического решения», – замечает С.В. Вахитов.

«На первый взгляд, они – всего лишь простенькие зарисовки без круто закрученного сюжета, без катарсиса. Но при этом ткань их текста – абсолютно живая, каждый рассказ – полновесный кусок реальности. <...> Именно пристальность взгляда – на мелочи, на детали – и делает прозу Фролова живой, настоящей. Придаёт чёткость, внятность языку и синтаксису. Причём Фролов смотрит на воссозданную им реальность с хорошим юмором. Не с армейским, натужным, с заранее разинутым жеребьячим ртом, а с настоящим – с таким, с которым устроен мир. И получается, что в простеньких зарисовках из своего военного прошлого Игорь Фролов – как в капле чистой воды – показал жизнь, какой она должна быть: яркую, интеллектуально и эмоционально наполненную. Судите сами: пока товарищ фроловского героя жадно впитывал всей своей пацифистской душой «с пожелтевших страниц с ятями то, что говорил Заратустра», сам герой ходил по песку, хранящему микрочастицы следов Заратустры, под белым небом «страны, где родился пророк», в «адской жаре, царящей здесь». <...> В жилах мужчины и должен течь огонь, а не сопли, которыми полна и литература современная, и действительность. Сопли, которые высыхают мгновенно, если рядом раскрывается настоящее зарево», – пишет С.Р. Чураева.

В приведённых цитатах из отзывов А.Г. Касимова, С.В. Вахитова и С.Р. Чураевой, по нашему мнению, выделены основные черты армейской прозы писателя. Безусловно, при чтении историй, включённых в книгу «Вертолётчик. Бортжурнал № 57-22-10», возникают смешанные чувства от многократного повторения похожих историй, и в то же время вдруг за короткими, лаконичными ситуациями «расцветает» захватывающий сюжет. Пожалуй, дело не в повторе ситуаций (перед читателем каждый раз новый случай из армейской жизни), а в отсутствии смены настроений, однообразии

атмосферы, царящей в рассказах писателя. Всё в тексте сразу оживает, как только в него включается, например, живописный пейзаж, фрагменты армейского быта или появляется быстрая смена картин, сюжет становится динамичным, напряжённым, точно передаются чувства героя, добавляется ироничный комментарий повествователя. Там, где короткие зарисовки уступают место литературе, текст делается по-настоящему интересным и увлекательным. Именно поэтому мы и остановились на журнальных вариантах рассказов писателя как значимо дополненных и максимально доработанных с литературной точки зрения. Автор сам подтверждает, что эти тексты более цельные и яркие: «Новые истории получились более литературными, такими, какими я хотел бы видеть все истории этой книги, – в этом стиле – синтез сюжетности и рефлексивности – и была написана «Ничья», но это уже вопрос особый. И все новые истории за год были напечатаны в литературных журналах – «Бельские просторы» (№ 12, 2010), «Урал» (№ 2, 2011), «Новый мир» (№ 8, 2011), «Сибирские огни» (№ 11, 2011)».

#### **3.4. Специфика изображения главного героя в цикле любовных рассказов И.А. Фролова «Теория танца»**

«Теория танца» – это рассказы, близкие к жанру небольших, лаконичных историй, зарисовок, в которых во многом угадывается биография прозаика. Во всяком случае, в центре цикла – герой, факты биографии которого в какой-то степени «заимствованы» у самого писателя. Во-первых, герой отслужил в рядах Советской армии, он бывший афганец, вертолётчик, вернувшийся домой и не узнающий страну, из которой когда-то уходил служить. Во-вторых, это молодой человек, стремящийся выплеснуть на бумагу всё, что накоплено, пишущий рассказы о войне, мечтающий о литературном признании, явно наделённый литературными способностями.



Рассказ И.А. Фролова «Наша маленькая скрипка» – одна из самых интересных историй цикла. В центре сюжета – судьба трёх героев: фотохудожника Каплина, поэта Чугунова и журналиста-писателя, от имени которого и идёт повествование. Весь текст распадается на миниатюры, которые цементируются и связываются воедино историей появления одной «гениальной в своей простоте и красоте чёрно-белой фотографии» [159, с. 262].

Действие в рассказе начинается осенью: она по своему творческому потенциалу для героя-повествователя становится почти болдинской. Но телефонный звонок прерывает творческую лихорадку, призывая героя встретиться со старым знакомым Чугуновым и помочь ему в самом обычном деле – переезде на съёмную квартиру. Здесь повествователь и свободный фотохудожник Каплин вспоминают о событии десятилетней давности, которое обещало быть вначале самым заурядным: нужно было написать репортаж о юбилее детской музыкальной школы, сделать снимки.

Встреча в школе со «скрипачкой от бога», «девочкой-пацанкой» Настей, её фотография, сделанная Каплиным, обрели особую значимость для героев рассказа. Жизнь нечасто дарит человеку возможность случайно открыть что-то по-настоящему чистое, хрупкое, прекрасное, что нельзя спугнуть и к чему потом хочется обращаться вновь и вновь.

Именно поэтому автор рассказа акцентирует внимание ключевой сюжетной ситуации, постоянно меняя временные планы («утро», «ночь», «на следующий день», «десять лет назад», «стояла осень», «был апрель» и т.д.), вводя в текст череду мелких происшествий, целый ряд персонажей, отвлекающих на время внимание читателя от главного. Ретроспективы в прошлое, приём ретардации необходимы писателю, на наш взгляд, для того, чтобы противопоставить привычное, бытовое, мелочное всегда меняющемуся и поэтому ускользающему от нас прекрасному.

Жизненные ситуации, создаваемые автором, хорошо узнаются и погружают читателя в реалии российской жизни. Истории учительницы

музыки Ланы, поэта Чугунова, фотохудожника Каплина, юноши Малика из церковного хора, по нашему мнению, могли бы быть положены в основу сюжетов отдельных рассказов.

Рыжеволосая Лана – «сама издалека школьница, – эта миниатюрность в сочетании с недетской фуриозностью движений и порочной усмешкой» – привлекла внимание героя-повествователя [159, с. 256]. Лёгкий любовный «дивертисмент» быстро закончился, так как «Лана искала мужа и была в своём поиске настойчива и принципиальна» [159, с. 259]. Судьба рыжеволосой учительницы по современным меркам сложилась удачно: она вышла замуж по Интернету за ветерана вьетнамской войны, уехала в Америку, живёт на берегу океана, растолстела, счастлива и спокойна.

Фотохудожник Каплин появляется уже в начале рассказа. Ход его жизни неразрывно связан с появлением фотографии Насти: «Крупным планом – хохочущая девочка. <...> В её глазах – восторженное удивление, словно она увидела чистое счастье, – рядом со щекой – смычок, её косичка обвилась вокруг натянутого пучка конского волоса, костяшки её тонких пальцев, сжимающих рукоять смычка и гриф скрипки, перекликаются с белыми колками <...>» [159, с. 262]. Именно этот снимок попадает на конкурс репортажной фотографии и занимает первое место. Именно с этой победы начинается карьерный рост Каплина: переезд в Москву, снимки для центральных газет, глянцевого журналов и т.д. Стремительное восхождение на олимп закончилось неожиданно: сделанный фотографом фривольный снимок высокопоставленного мужчины не понравился его «высокопоставленной» жене. И с этого момента Каплин «должен просто исчезнуть, словно его никогда в Москве и не было» [159, с. 71].

Фамилии двух героев – Каплина и Чугунова, – на наш взгляд, «говорящие». Кроме одного, по-настоящему талантливого снимка, фотохудожник Каплин не снял ничего, заслуживающего внимания. Его работа десятилетней давности – единственная чистая капля настоящего

искусства, а всё остальное, по замечанию самого героя, – «одна публицистика, коммерция».

Фамилию поэта Чугунов с трудом можно отнести к благозвучным. Да и сам житель Парнаса не производит благоприятного впечатления. «Трезвым он не любил людей, во всяком случае на его лице было написано величественное отвращение. <...> Пьяным он бывал по-щенячьи дружелюбен, но это состояние длилось недостаточно долго для налаживания общения. Быстро наступала фаза «Скучно, друзья!» – а через пару рюмок друзья и знакомые, и незнакомые – хорошо поставленным баритоном поэта-чтеца посылались по короткому адресу» [159, с. 267].

Не сложилась жизнь Чугунова и после его отъезда из родного города в Питер – «в совсем чужой город, где даже ночной развод мостов отрезает тебя от твоего нового дома», где нельзя «привыкнуть к этой зыбкости бытия, в этом городе нужно терпеть и вживаться, пока не станешь своим» [159, с. 265]. Собственно, перед нами достаточно типичный образ творческой личности, которая всем нутром не принимает банальной повседневности. Поэтому пьянство Чугунова не связано с его местом проживания: поэт пил горькую ещё до расставания с матерью, до переезда в северную столицу и до развода с женой.

Ещё один персонаж, завершающий галерею причудливых и в то же время узнаваемых героев густонаселённой повести И.А. Фролова, – Малик: «смуглый, эль-грековский, чёрные волосы до плеч, брови, ресницы, белые свободные одежды» [159, с. 278]. Его Чугунов встретил в храме на холме, приняв в мерцании свечей за девушку на клиросе.

Малик и поэт после службы в церкви заходят в гости к поэту, где, окончательно разогравшись крепким напитком, поэт замечает, что у юноши «дрожат руки, и вообще он зябнет, и зрачки его бездонны» [159, с. 278]. Чугунов-поэт обнаруживает в своей квартире пропажу последних пяти тысяч, золотой медали Каплина за победу в конкурсе репортажной фотографии, мобильного телефона и короткую записку: «Спасибо».

Но эклектичность сюжета всё-таки не заслоняет от читателя главное – образы скрипачки Насти и героя-повествователя, связанные в повести с мотивами красоты, творчества, вдохновения, упоения музыкой.

Новая встреча в городском подземном переходе с когда-то подающей большие надежды талантливой скрипачкой наполнена истинной поэзией. В этом фрагменте текста слились воедино «разъярённая и одновременно жалобная музыка»; гроза, разразившаяся над городом и танцующая под аккомпанемент скрипки; чувства человека, впустившего и впитавшего в себя «бешеную» игру скрипачки, «страшную музыку», вызывающую озноб: «Мне показалось, то была праматерь музыки или, наоборот, высшая точка её развития – в ней слышались и огненные барабаны джунглей, и флейта тихого ручейка, ритм вселенского метронома и прерывистость дыхания страсти» [159, с. 268–269].

Все жизненные ситуации, создаваемые автором, пронизывает лёгкая ирония. И только в эпизодах, связанных с Настей, и, пожалуй, в пейзажных городских зарисовках тон повествования меняется. Благодаря этой смене эмоциональных тональностей в рассказе И.А. Фролова можно выделить два мира: в одном живут осень, весна, творчество, красота, музыка, поэзия и любимый город, а в другом – грубая, порой жестокая действительность, неустроенность человека, его стремление получить то, что совсем не делает его счастливым.

Композиция повести кольцевая. Начинается текст со встречи героя-повествователя, фотохудожника и поэта, воспоминаний о гениальном снимке и заканчивается посиделками старых приятелей на берегу реки у костра, репликой Чугунова о желании написать статью о Насте, финальным ночным пейзажем.

Наша маленькая скрипка – это символ вечной, неугасаемой мечты современного человека, героя нашего времени, о возвращении к тому чистому, не замутильному повседневностью началу, которое позволит

избавиться от наносного и ложного, позволит всё исправить и прожить «новый круг» жизни иначе – светло и радостно.

Главным для нас в рассказе «Наша маленькая скрипка» является желание И.А. Фролова вырваться за пределы однообразно-обыденного, серо-хмурого мира, уничтожающего в душе человека всё человеческое. Писатель создаёт неповторимый, новый, необыкновенно хрупкий мир, в котором есть место красоте, любви и творчеству.

Рассказ «Доброе утро, Германн!» в 2010 году далеко не случайно, на наш взгляд, вошёл в шорт-лист книжной премии «Чеховский дар» в номинации «Необыкновенный рассказчик». Сама сюжетная ситуация, положенная в основу рассказа, проста и незамысловата, но она погружена в кружевную вязь повествования. В тексте соединились два «Я» – героя и автора (одновременно создателя житейской истории и действующего лица рассказа), физика и лирика, технаря и гуманитария, в которых горит огонь творчества – поэзия формул и слов. А любое творчество требует времени и свободы, поэтому и служат герой и автор ночными сторожами, хотя порой возникает ощущение, что они единое целое, две стороны одного характера, на время разделённые писателем для того, чтобы создать более замысловатый сюжет. «В ту ночь первого снега он прибежал ко мне – я дежурил недалеко в похожем доме, в похожем заведении. Мы часто пили чай то у него, то у меня, в хорошую погоду гуляли по вечернему городу и, нагулявшись, расходились по своим особнякам. Из торцового окна моего объекта был виден свет в коридоре его особняка» [158, с. 31]. Приём одновременного присутствия в художественном тексте героя и автора, наблюдения автора за разворачивающимися событиями и участия в них И.А. Фролов будет использовать и в других своих произведениях («Учитель бога», «Встреча в декабре») [183;173].

В финале рассказа действие на время прерывается и появляется автор, перед глазами читателя возникает творец, легко перемешивающий судьбы

своих героев, пересоздающий движение, ход жизни в параллельном, выдуманном мире.

Вся художественная история распадается на тринадцать небольших глав, в нулевой главе писатель точно формулирует тему своего рассказа: «Город полон моих историй, и сейчас я листаю его в поисках подходящей. Желательно что-нибудь про любовь и, соответственно, про смерть. И в то же время жизнеутверждающее, почти для семейного чтения. Но слегка приправленного острой опасностью морального разложения. Что-нибудь пограничное, как вдруг вернувшееся лето, которое завтра умрёт уже по-настоящему. Что-нибудь с запахом жёлтых листьев и примесью белых мотыльков» [158, с. 6–7]. Таким образом, вступление и конец рассказа, в которых появляется автор как творец истории, делает композицию произведения кольцевой.

Ощущение движения по кругу создают и другие образы, возникающие в рассказе, например города и времён года. Воображение легко поможет изменить рисунок современного индустриального города и перенести автора и героя в город, в котором живут призраки прошлого.

Начинается действие рассказа в сентябре. В «город вдруг вернулось лето». Летний пейзаж создан писателем очень эмоционально, описание, скорее, вызывает не изобразительный ряд, а точно передаёт определённое настроение. В картине лета есть всё: молодость, радость, тепло и даже в какой-то степени эротический подтекст. Лето будоражит, «оно тревожит» «апельсиновым солнцем», «жарким ветром», «кошачьей пугливостью городских ёлок». Картину почти в импрессионистском духе завершают ароматы города: «порочно женственные ёлки» «пахнут, как липы», и др.

А в конце рассказа читаем: «Лето скончалось. Его труп влажен и холоден, <...> хотя цветёт ещё живыми красками» [158, с. 36]. Две эти картины вызывают противоположные настроения и помогают, на наш взгляд, раскрыть писателю тему рассказа – тему любви и смерти.

Такое же пограничное состояние природы возникает и в городе прошлого, где герой и автор молоды, полны творческих планов и веры в их реализацию. В городе прошлого стоит хрустальная осень, связанная с зарождением и развитием чувств героев, с флиртом и осенним танцем любви. За осенью пришла зима, выпал первый снег, в финале любовной истории «погода была ужасная», «улицы были пусты, потому что утро только начиналось», волшебное время ночи закончилось.

В рассказе можно увидеть не только игру писателя со сменой времён года, позволяющую с помощью пейзажа-ощущения точно передать состояние героя. Важное место в рассказе занимает и образ ночи – это самое колдовское, магическое время суток, отведённое герою для сублимации, для творческого самовыражения: «Наступила ночь. <...> Светила настольная лампа – вечная спутница его вдохновения. <...> Несведущий человек не знает, насколько страшно и прекрасно ощущение открытия, – и привыкнуть невозможно, сколько ни открывай. Самое чудесное, что на бумаге лежит не твоё слово, а слово Творца, но которое ты – то есть я, – ничтожное существо, взятое в бесконечной отрицательной степени, с горсткой нервных клеток в первом позвонке, – я увидел в кажущемся мусоре мира, выделил и расшифровал! Платоновская самость мира получила ещё одну чёрточку, и ликование в этот момент нельзя выразить никакими вашими прыжками и выкриками про сукиного сына. Это нечеловеческое ликование <...>» [158, с. 28–29].

Таким образом, история, которая в начале рассказа обещала быть лёгкой и даже где-то забавной, заканчивается на трагической ноте. Но в финале текста всё же нет безысходности, ведь это всего лишь выдуманная история, автор вот-вот закончит её, и его примут в свои объятия уютный дом и любимая женщина.

Круг действующих лиц в рассказе невелик, если говорить о событийной стороне текста. В центре герой и два женских образа. На наш взгляд, писатель вновь эксплуатирует уже проверенную сюжетную схему:

женщины невольно становятся соперницами, но прямого противостояния между ними в рассказе нет.

Главный герой – молодой педантичный учёный, вынашивающий, «как беременная кошка», «главное произведение эпохи». Он находит укромный уголок, «уютный особнячок», как замечает автор, где может разродиться от творческого бремени, выполняя нехитрые обязанности ночного сторожа. Именно там, в комнате заведующего дневным стационаром, он «распробовал вкус ночи», будучи почти единственным владельцем «холодных длинных коридоров».

Почти единственным, потому что на первом этаже жила женщина Нина: «Маленькая, белёсая, с выцветшими конопушками, всегда смотрящая в пол, всегда в платке, она была в непосредственном возрасте между молодостью и старостью. <...> Говорили, что она сбежала из деревни, из семьи каких-то если не сектантов, то сильно верующих. Говорили, что отец был так суров, что дочь, несмотря на весь страх, эмансипировалась однажды ночью и пешком дошла до города» [158, с. 13].

Одна из сюжетных линий в рассказе построена на любви Нины к сторожу особняка. Эта линия и забавна, и драматична одновременно. Нина пытается оказывать своеобразные знаки внимания герою: у его дверей ночью появляется трёхлитровая банка сока. В этом эпизоде есть ирония и юмор. «Сошла с ума», – подумал он и встревожился. <...> На следующее дежурство к яблочному добавилась банка томатного. Ещё через ночь – сливового. Он относил банки к её коморке, но они возвращались обратно. – Она тебя покупает, – сказал я, наливая в стакан фиолетовую жижу сливового, – пытается осуществить натуробмен» [158, с. 16–17].

В героине странным образом сочетаются детскость, умение выразить себя, излить душу в чистом, свободном пении и дремучая средневековость, мракобесие, тяжёлая, почти животная страсть, завладевшее ею желание.

Но все посягательства Нины на независимость героя безуспешны, тем более что рядом с молодым мужчиной возникает образ более тонкой и



поэтичной женщины, луноликой красавицы, кожу которой «хотелось лизнуть, чтобы ощутить вкус топленого молока». Это вторая любовная линия, с которой связана теория танца. «Ритуал такого танца допускает самое широкое толкование. <...> Это даже не искусство, это точная наука прикосновений, – пальцы должны быть нежны и точны, как крылья бабочки, должны чувствовать не кожу, а тепло кожи, скользить по этому теплу, слегка возмущая его и отправляя в мозг мощные сигналы желания, – желания, чтобы эти пальцы всё же прикоснулись по-настоящему <...>» [158, с. 23]. Это теория пробуждения страсти и искусства соблазнения. Но у данной лирической линии нет завершения: герой сбегает от «дневной хозяйки кабинета», спасая от разрушения гармоничный мир своих формул и выводов. Слишком не вовремя постучалась она в жизнь героя, нарушая его вдохновенное затворничество.

Первая любовная история получает трагическое разрешение: страсть, хотя об этом сказано только намёками, убивает Нину.

На наш взгляд, внешняя оболочка сюжета в произведении «Доброе утро, Германн!» интереснее создаваемой истории, в которой практически нет действия: И.А. Фролов передаёт состояние души, растворяется в мелодиях и поэтических подробностях окружающего мира.

Пожалуй, в рассказе осталось только одно «тёмное место», требующее пояснения. Почему текст писателя назван «Доброе утро, Германн!», становится ясно только в финале произведения: «Я сижу за монитором <...>. Чтобы отвлечься, я скачиваю почту. <...> Мелькнули синие кубики – из ящика на сервере выпало одно письмо. Скорее, записка. Это всего лишь коротенький спам от неизвестного доброжелателя откуда-то с другого, светлого сейчас полушария. «Good morning, Herman! – пишет неизвестный <...>» [158, с. 37].

Обратимся к ещё одному рассказу И.А. Фролова – «Учитель бога». Привлекает внимание заголовки этого произведения. Он удивляет и интригует одновременно. Но почему именно такое название даёт своему

произведению автор, разгадать удаётся далеко не сразу. Пожалуй, это один из самых интересных текстов писателя.

Мы встречаем в произведении приёмы, которые стали уже традиционными для прозы И.А. Фролова, хотя есть и новые, явно удачные находки и открытия. Весьма своеобразны повторы, которые становятся, на наш взгляд, приметамии стиля уфимского автора.

В рассказе «Учитель бога», как и в других произведениях («Доброе утро, Германн!», «Встреча в декабре»), сопоставляются два «Я» – героя-повествователя и главного действующего лица текста. Правда, в основной части произведения, где разворачивается история любви двадцатилетнего гения, повествователь становится только наблюдателем и не участвует в развитии сюжета.

Рассказ И.А. Фролова распадается на две части: первая – центральная – история любви, которая длится один учебный семестр. Именно в этой части возникает ощущение, что время течёт медленно, не спеша, хотя жизнь главного героя переполнена переживаниями. Повествователь фиксирует внимание читателя на деталях, которые помогают передать изменения внутренней жизни молодого человека, зарождение и развитие чувства, горячее дыхание страсти. Здесь важно всё, чтобы до предела заполнить окружающий влюблённых мир: состояние природы, описание интерьера, мимика, пластика движений, запахи и музыка.

Вторая часть обрамляет первую историю, делая композицию рассказа кольцевой. В эту часть включены тридцать лет жизни героя после отъезда «рыжеволосой женщины с грустной улыбкой», сделавшей мозг юного дарования, благодаря любви, «каким-то человеческим, нежным, часто беспомощным, не понимающим, что делать и как жить» [183, с. 92]. Автор находит удачное сравнение: эти тридцать лет герой провёл, словно в скором поезде. Несмотря на стремительный бег времени, кажется, что оно остановилось и герой стоит на пороге вечности. Неслучайно возникает в начале и в конце текста образ дома как уютного прибежища, места ожидания;

образ той, что наполнила жизнь героя светом любви и обещала вернуться, и образ реки, «прозрачное струение» которой напоминает неспешное движение реки Леты.

В произведении есть ряд сквозных мотивов, связывающих между собой обе истории. Это мотивы юности и зрелости, любви и творчества, поиска и открытий, одиночества и затворничества, избранности и одарённости, граничащей с сумасшествием, жизни и смерти.

В первой части рассказа говорится о том, что уже в раннем детстве героя выделяет среди сверстников пытливый ум и цвет волос, «отнюдь не радикальный рыжий – всего лишь солома на закате» [183, с. 71]. Повествователь уверен, что это далеко не отметина Божья, но герой, ещё будучи первокласником, «по своему отражению этого мира понимал свою инакость»: «он верил, что придёт время и его, как в сказке, расколдует поцелуй красавицы» [183, с. 71]. Так и произошло: юный Гермес (именно с этим персонажем греческой мифологии герой сравнивает себя внешне) встретил свою Афродиту, которая спасла его «от перекоса жизни», заполненной только физикой и собственной теорией бытия.

Начинается история любви и творческого горения золотой осенью. Безусловно, это любимое время года писателя: самые лирические моменты жизни своих героев он связывает именно с осенним городским пейзажем. Осень с её доминирующим рыже-золотым цветом только прелюдия любви: настоящая сказка начинается, как и положено, в новогоднюю ночь. Поражает чёрно-белая графика зимнего пейзажа, пожалуй, она возможна только тогда, когда снег девственно чист: «Утром в воскресенье он проснулся и увидел – выпал первый снег. Мир в окне был нарисован на белом ватмане тонкой колонковой кистью, лёгкими её касаниями. Были намечены деревья, труба котельной, гаражи, заборы, и цепочки следов первых пешеходов тянулись волнистыми пунктирами, пересекаясь» [183, с. 82].

И рядом с этой осенне-зимней живописью легко соседствуют бытовые детали и картины. Рядом с ночным костром, согревающим продрогших на

колхозном поле студентов, – описание комнаты в заброшенной школе, где разместились первокурсники: «Потолок провисал брюхом больного животного, стены пучило, штукатурка осыпалась, торчала дранка – ночами было слышно, как она потрескивает» [183, с. 73]. И здесь же обязательная деталь вольной студенческой жизни – яблочное вино, купленное в сельпо, целое ведро «янтарного солнца». Именно в такой непоэтичной обстановке рождается теория героя, ниспровергающая корифеев и признанные авторитеты.

Точно выписаны автором и два пристанища, две квартиры, в одной из которых живёт двадцатилетний гений, а в другой – «женщина-осень». По странному стечению обстоятельств обе квартиры находятся в одном доме, но в разных подъездах. В первом жилище обитают стеллажи с книгами, «коллекция привезённых родителями монгольских и африканских масок» [183, с. 85], альбомы живописи, а в другом «всё было, как в его детстве»: «тянуло теплом плиты, запахами чего-то мясного, тушёного, печёного – всем тем, от чего он отвык, с тех пор как умерла бабушка» [183, с. 82].

Важное место занимает в тексте эпизод медленного танца героев в сказочную новогоднюю ночь. Иначе, наверное, этот рассказ не вошёл бы в цикл «Теория танца». Уже знакомый сюжетный ход преподнесён автором по-новому. Эпизод танца, пожалуй, более сдержан, целомудрен, чем в других рассказах данного цикла. Но настоящей страсти хватает и здесь: «Он был захвачен и закручен огромной волной, не запомнил ничего, кроме той силы, что несла его. Тело её раскрылось ему, и руки её направили его и сдерживали его нарастающее бешенство, вводили в ритм, но он всё равно рвался, будто хотел весь ускользнуть в неё. Он был нескончаем, отдавал и отдавал, а она забирала и забирала, откликаясь жалобными вскриками, лбом в его ключицу, словно пряча стыд» [183, с. 91]. Невольно вспоминаются слова редактора из рассказа «Негасимов и другие» из цикла «Теория танца»: «– Послушайте, господин Набоков! – возбуждённо кричал редактор. – Я, когда начал читать и понял, о чём вы, с ужасом ждал, когда же вы всё испохабите! Но вы прошли

меж дождевых струй!» [177, с. 12]. В этом рассказе И.А. Фролову удаётся сделать то же самое – не свести всё к простой банальности или пошлости.

Таким образом, историю любви автор растворяет в плотной повествовательной вязкости, создавая притягательную по своей эмоциональной целостности историю любви и гениального открытия.

Но есть в данной части рассказа фрагмент, который с полным правом можно рассматривать как вставную новеллу, – это рассказ главной героини о смерти своей дочери. В этой сюжетной ситуации звучит мысль об отказе женщины от одного ребёнка, мешающего ей во втором браке, ради другого, ещё не родившегося. Писатель уже обращался к подобному сюжету в небольшом рассказе, вошедшем в цикл «Теория танца». «Рыжеволосая женщина» Елена Евгеньевна рассказывает своему гениальному студенту о своей первой любви и о случайной трагической смерти дочки Маши, которой, если бы она осталась жить, сейчас было бы двадцать лет. Этот фрагмент явно выпадает из общего сюжета, хотя И.А. Фролов и перекидывает мостик между данным фрагментом и эпизодом встречи с незнакомкой, студенткой Машей, живущей, как и её маленькая тёзка, когда-то в Ленинграде, а ныне в Питере. Именно юная незнакомка говорит герою о том, что он «похож на человека, живущего в маленьком домике над рекой». Такое замечание пододвигает героя поменять свою однокомнатную квартиру на «слеplенные из двух келий» комнатки, на «кухоньку, совмещённый санузел, всё величиной со шкаф» [183, с. 95]. Но «к этому прилагался вид с обрыва, тишина, край света», где и должен жить бог.

В данном рассказе И.А. Фролов делает новые открытия, его проза приобретает новые черты. Во-первых, это философские обобщения, которые возникают в «Учителе бога». Во-вторых, событийный план произведения, развёрнутый сюжет, наполненный подробностями и переходами от одной ситуации к другой. И, в-третьих, новое видение автором созданного им женского характера, который становится цельным, а отношение к нему –

трепетным. Героиня для героя – воплощение женского идеала, «прекрасной усталой нежности», богиня, чьи волосы источают «запах прекрасной грусти».

Главной же загадкой рассказа И.А. Фролова является название. Слово «бог» возникает не только в заглавии. Это слово, которое становится ключевым, автор многократно обыгрывает на протяжении всего текста.

Сначала под выражением «частица бога» подразумевается одно из открытий (или лжеоткрытие) в науке, о нём рассуждает герой, и тут же рядом упоминается бог земной, вознесённый миллионами (Владимир Ильич Ленин), который тоже был рыжим, как и персонаж рассказа. Это открытие страшно пугает одноклассников героя. Создатель-строитель коммунизма не может быть наделён земными характеристиками. И чуть дальше в тексте упоминается Гермес – вестник богов, покровитель путников, проводник душ умерших в Аид, посредник между двумя мирами, между богами и людьми.

Но увлекательная игра только начинается. Боги есть и в науке, они творцы и создатели идей, теорий. Герой тоже бог и первооткрыватель, его труд, «замаскированный под реферат, и был первоисточником, а его автор примеривал на себя длинное, как мантия, слово «основоположник» [183, с. 77]. Ниспровержение столпов науки с олимпа, по замечанию героини, может грозить герою в лучшем случае изгнанием из храма науки, в худшем – заключением в закрытое лечебное учреждение. Так впервые автор связывает тему гениальности с сумасшествием. В конце рассказа о шизофрении будет говорить и герой. А пока он стоит на пороге великого открытия, которое поможет ему осознать, что «он – Единственный»: «И вдруг... <...>. Всё, всё уложилось тотчас! И тот радиус-вектор от ночного костра! И стало понятно, почему ошибался Паункаре и за ним ошибался Минковский, – всё озарилось, будто в тёмной комнате, где он ощупывал вещи, пытаюсь представить обстановку, вспыхнул свет!.. И самое удивительное – в ту же секунду небо расколола ветвистая, гигантская молния, ужасно загрохотало! И гром, и молния пошли чередой, будто небо напало на землю без объявления войны» [183, с. 80]. Природа ещё не раз будет салютовать герою, и, проявляя к нему

интерес, будет «ликовать небо». А герой почувствует себя отцом, «наблюдающим радость ребёнка от подарка».

Игра почти закончена. Наконец-то автор объясняет читателю, что заставляет героя создать собственную теорию бога: «Сам бог не может познать себя как целое» – для этого есть избранные, их немного, такие, как «Аристотель, Леонардо, Ньютон, Гегель», и герой, который не должен разувериться и должен продолжать «изучать и развивать, чтобы теория бога стала понятна и ему, объекту теории <...>» [183, с. 98]. Только искренняя убежденность может помочь познать мир, который давно познан женщиной, ведь для неё все тайны Вселенной заключены в любимом человеке. Именно женщина, дарующая счастье мужчине, делает его богом, наполняя его жизнь смыслом, подталкивая его к открытиям.

В «Толковом словаре живого великорусского языка» В.И. Даля зафиксировано интересное толкование слова «Бог»: «Предвечное существо» и «Создатель Вселенной, Творец» [64, с. 65]. Бог – то, что существовало ещё до Вселенной, и неразрывно связано с вечностью. Конечно же, не об этом Боге идёт речь в тексте И.А. Фролова. В рассказе писателя нет кощунственного желания поставить своего героя выше Создателя, но есть желание разгадать великую тайну бытия под названием «любовь». Фома Кемпийский сказал: «Нет ничего слаще любви, нет ничего мужественнее, выше, обширнее, приятнее, полнее и прекраснее ни на земле, ни на небесах, ибо любовь – это дитя Бога и обитает лишь в Боге, превыше всех сотворённых вещей» [28, с. 677]. Трудно более точно и ёмко вербализовать формулу любви, теорию Бога.

Анализ двух циклов рассказов и повестей И.А. Фролова показывает, что внутренний облик центрального героя произведений уфимского автора остаётся во многом неизменным, хотя прозаик и погружает своего героя то в мир армейской рутинной или, наоборот, напряжённой, сопряжённой с риском для жизни действительности, либо растворяет его в повседневной обыденности провинциального города. Специфика героя заключается в том,

что это образ городского интеллигента, романтика, чья жизнь подчинена двум равным по силе своего воздействия на него страстям – страсти к желанной и манящей его женщине и творческой страсти. Во многом биография героев перекликается с этапами биографии И.А. Фролова.

### **3.5. Особенности героя «нулевых» в повести «Гнать, держать, терпеть и видеть» и романе «Терешкова летит на Марс» И.В. Савельева**

И.В. Савельев – представитель молодого поколения уфимских прозаиков (в разные годы писателем опубликованы повести «Бледный город. Повесть об автостопе» – 2004, «Гнать, держать, терпеть и видеть» – 2007, «Женщина старше. Преодоление графомании» – 2011, роман «Терешкова летит на Марс» – 2012 и др.), чьё творчество всегда было в фокусе пристального внимания как российской, так и региональной критики. Успех и известность молодого литератора во многом определила независимая литературная премия «Дебют», финалистом которой И.В. Савельев (повесть «Бледный город») стал в 2005 году.

К характеристике этой повести уфимского автора обращались М.А. Богатов («По ту сторону воды. (Вершина айсберга. Повести)»), И.С. Булкина («Журнальное чтение. Выпуск 186»), С.М. Казначеев («Бездомные дебюты»), А. Кириллов («Русские снова в моде»), С.Г. Коган («Когда бог Вын-чан спал»), А.С. Немзер («Чётко организованное безрыбье»), Б.В. Орехов («Бледный «Бледный город»»), В.Е. Пустовая («Диптих») и др. Положительный отзыв это произведение получило дважды: от литературного критика и писателя О.А. Славниковой в предисловии к повести, напечатанной в «Новом мире»: ей «с первых абзацев стало понятно, что И. Савельев – настоящий писатель», и от П.Г. Шепотинника, кинокритика, задумавшего снять фильм по повести И.В. Савельева [201, с. 233]. Но два этих отклика тонут в потоке негативных оценок.



Так, М.А. Богатов, рассуждая о повестях трёх финалистов премии «Дебют» 2004 года в номинации «Крупная проза» Станиславе Бенецком, Саше Грищенко и Игоре Савельеве, относит произведения этих молодых писателей к «сумрачной» прозе и считает их тексты больше творческой неудачей, чем успехом.

Ещё более резкую оценку повести «Бледный город» даёт Б.В. Орехов. Он указывает на недостатки сюжета, вернее, отсутствие его достоинств. Не выдерживает критики, с точки зрения Б.В. Орехова, и стиль повести: неудачен зачин, рассказчик как бы заигрывает с читателем, навязчивы цитаты из классиков и т.д.

С.Г. Коган, говоря о достоинствах рецензии Б.В. Орехова (рецензия на рецензию), подчёркивает, что многие выводы, сделанные в ней, точны и, безусловно, верны. Он, вслед за Б.В. Ореховым, пишет, что идея с подзаголовком повести могла бы быть неплохим обрамлением для одной из сюжетных линий, но, будучи использована «в лоб», превращает всю повесть в странный гибрид производственного романа и молодёжного произведения отечественной литературы 60-х годов XX века.

Ю.А. Горюхин в послесловии к рецензии С.Г. Когана замечает, что «выросла» повесть «Бледный город» из статьи об автостопе: «Статья породила повесть. А когда такое случается, то получается жанр, определяемый как журналистская проза. Ей-то как раз присуща линейность, незамысловатость, узнаваемый широкому читателю изобразительный ряд с разьяснениями и пояснениями для домохозяек» [92, с. 198].

И, наконец, причину успеха уфимского автора, его продвижения в «Новом мире» и лестного отзыва О.А. Славниковой объясняет А.С. Немзер: «Вольно организаторам всенародной забавы «Фабрика звёзд» (виноват, премии «Дебют») двигать своих протеже в журналы, которые вообще-то издаются для читателей, а не для формовки перспективной литераторской смены. Но белкинскую премию вроде бы для другого придумали? Хотя, коли по-политкорректному рассуждать, Савельев выбран логично: и по

губернской квоте проходит, и по возрастной». И всё же автор повести, делает вывод А.С. Немзер, только претендует на «поколенческую новизну», выдавая «новейшие словечки» «за знаки смысла» [117].

В.Е. Пустовая в статье «Диптих», посвящённой анализу современной прозы молодых писателей, выявляя и формулируя некоторые её особенности, говорит, что, несмотря на определённую живость повести И. Савельева, в ней есть искусственность, например, «развитие сюжета перебивается манифестацией идеологии», а герои – надуманностью и т.п. Но всё же уфимского писателя отличает «поиск литературных ходов, образность, живость языка, попытка философского осмысления реальности – всё это позволяет увидеть в Савельеве возможность дальнейшего развития в интересного прозаика. Пока же его опыт выглядит, скорее, попыткой застолбить опыт одной из молодёжных субкультур» [129, с. 390]. Оценка В.Е. Пустовой является, пожалуй, одной из самых нейтральных среди критиков, прокомментировавших текст повести «Бледный город».

В большей части негативную оценку получила ещё одна повесть И.В. Савельева – «Женщина старше. Преодоление графомании» (2011), которая обсуждалась уфимскими литераторами на заседании клуба «Гамбургский счёт» (журнал «Бельские просторы») [46, с. 114–120].

Одну из самых ёмких характеристик повести дал И.А. Фролов (её можно смело отнести не только к этому произведению молодого прозаика). Он считает, что главный недостаток савельевской прозы – вялый герой, который «распадается» на два подвида: «Он всё время наблюдает жизнь, находясь вне её <...>. Жизнь лирического героя состоит из двух кругов почти ада – в первом, в котором он существует, только и делают, что пьют, блюют и если и совокупляются, то как-то нехотя такие же, как он, не знающие, куда себя девать, молодые люди. И есть второй круг – там обитают некие дикие твари <...>, они и есть хозяева большой жизни: они не читают, не пишут, они живут там своей тёмной жизнью и, временами проникая в малый круг вялых, вырождающихся отпрысков интеллигенции, бьют их, отнимают игрушки – то

плеер, то блокнот с умными заметками, – и, как полагается доминантам, пишут на ботинки униженного и напуганного героя». Это точное замечание во многом вбирает в себя отзывы других литераторов (Д.Б. Лапицкого, Ю.А. Горюхина и др.). И всё же среди художественных достоинств повести члены клуба «Гамбургский счёт», принимавшие участие в её обсуждении, выделили «чудный политический момент про Путина» (А.С. Иликаев); сочный язык произведения (С.В. Вахитов); приём перетекания функции главного героя от одного персонажа к другому, не до конца реализованный (В.О. Глуховцев).

Похвалы и упрёки, прозвучавшие во время обсуждения повести И.В. Савельева, совершенно справедливы. Суммируя отзывы, можно утверждать, что отнести «Женщину старше. Преодоление графомании» только к неудаче уже нельзя. Хотя герои первой, как и более поздней повести уфимского автора, всё так же невыразительны, инфантильны и бездеятельны, они существуют в сером пространстве, абсолютно сливаясь с его скучным и тусклым пейзажем.

Но, несмотря на всё вышесказанное, мы связываем поиск героя нашего времени в уфимской прозе именно с творчеством И.В. Савельева. Наиболее интересными с этой точки зрения нам представляются повесть «Гнать, держать, терпеть и видеть» (2007) и роман «Терешкова летит на Марс» (2012): объединяет эти столь разные произведения общий взгляд автора на жизнебытование и мир молодого человека.

Повесть «Гнать, держать, терпеть и видеть» И.В. Савельева более зрелая, хотя и написана всего тремя годами позже, чем «Бледный город». Уже в первую главу автором вводятся мотивы холода, смерти, безысходности, одиночества, которые получают в тексте своё развитие. Действие в произведении разворачивается в замкнутом, зажатом пространстве. Предметный мир, вещные детали помогают создать картину убогого, нищенского существования. Чётко организовано пространство, в котором находятся герои повести. Время в нём как будто остановилось.

Начинается действие в подъезде, где «стены бледные, побитые. Замученная побелка. Весь подъезд – как обмороженный» [138, с. 8]. В этом «живописном», выстуженном месте молодые люди собрались распить бутылку водки. Но бдительная старушка выгоняет ребят на улицу, грозя милицией. Приятелям же и так пора: скоро похороны друга.

Друга Костярина похоронили в Лодыгино. Это «глухой окраинный посёлок, давший имя огромному кладбищу. Оно, конечно, называется Западное, но... <...> Какая странная судьба. Быть дырой в две с половиной улицы... <...> Собрать под худыми крышами бог знает кого... Стать маленькими воротами большого кладбища... Уступить ему – схватка явно неравная! – своё имя, да что там, уступить самой смерти, потому что «Лодыгино» в языке горожан – однозначно её синоним...» [138, с. 10].

В Лодыгино, которое ассоциируется со смертью, и будут происходить основные события повести. В начале второй главы появляется лёгкое недоумение: друзья, гуляя по парку ранним майским утром, решают поехать к Костярину и навестить его. После первой главы, в которой рассказано о похоронах Кости, возникает ощущение фантасмагоричности всего происходящего, смещения вектора реальности в сторону нереального.

Это происходит потому, что во время чтения повести возникает больше вопросов, чем ответов. Из текста произведения неизвестно, почему Костярин попал в Лодыгино, почему оттуда нельзя вырваться и, наконец, почему люди, «перевезённые в посёлок, ютятся в домишках-развалюхах» и живут там, как на режимном объекте, и, главное, как умер Костя. Возможно, всё это не так важно для писателя и цель повествования скрыта в другом. Лодыгино воспринимается как некая зона, которая не отпускает тех, кто однажды попал туда. Околокладбищенский посёлок, жизнь которого подчинена кладбищенской индустрии, – это метафора. Наш мир, по мысли автора, – замкнутое, закрытое пространство, подчиняющееся жёстко регламентированному распорядку жизни.

Друзья (Никита, Олег и его девушка Ева) поехали к Косте на майские праздники. У Никиты рождается план побега друга из Лодыгино, но беглецов возвращают назад, потому что, как оказывается, сбежать оттуда нельзя.

В Лодыгино друзья встречают Арсения Ивановича – смотрителя кладбища, осуществляющего надзор над «жилъцами» посёлка и прибывшими туда гостями; Кузьмича, забытого детьми, никому не нужного «на большой земле», бывшего фронтовика; бабу Машу, последнюю любовь Кузьмича, спасающуюся в Лодыгино от внука, отнимавшего у неё деньги и чуть было не убившего «любимую» бабушку топором. Таким образом, в посёлке, примыкающем к кладбищу, живут только неприкаянные и отверженные люди.

Границы между миром живых и мёртвых в повести И.В. Савельева размыты. В первой главе Олег на похоронах Кости думает, что хорошо было бы, если бы люди не умирали, а просто переселялись в Лодыгино: «Пускай без права выезда. Пусть как в тюрьме. Домишки с огородами... Пусть! И сейчас бы ехали как на праздник. Счастливая кавалькада, с вещами, может быть, и с мебелью... В эти дни судорожно бегать, заказывать не гроб, а допустим, срочно – шкаф и кровать. И в гости приезжали бы – каждый месяц» [136, 10]. В третьей главе этот же герой, поражённый убожеством жизни лодыгинцев, ужасается: «Неужели всех такое ждёт?!» [138, с. 12], а в восьмой главе Костя неохотно разъясняет приятелям принцип существования в Лодыгино: «Как только человека забывают «на большой земле», его выселяют из посёлка. Что называется – «на выход с вещами». Куда?.. Неизвестно, да и знать не особо хочется» [138, с. 25]. Затем следуют слова повествователя о том, что у молодых больше шансов задержаться в Лодыгино: «Их помнят до-олго... По-настоящему Костя волнуется только за Кузьмича. Кому он нужен, что там, что здесь. Дети позабыли... А вот с бабой Машей-то как раз всё в порядке. С убийствами особая «фишка». Ведь пока виновный отбывает наказание, о человеке, получается, помнят, да?..» [138, . 25].

В финале повести ребята, прихватив с собой Кузьмича, пытаются сбежать, плуτούν по лесу, постоянно натыкаясь на «кладбищенский край». Арсений Иванович, настигнув сбежавших, говорит, что уйти «дальше нельзя». А Кузьмич и Костя впадают в какое-то отрешение, в полубморок и вообще напоминают полумертвецов (последняя, десятая глава) [138, с. 30]. «Режимный объект», «западный мегаполис» Лодыгино не отпускает, цепко держит своих пленников.

Параллельно в повести развивается любовная линия: между Евой и Костей. Интересные ассоциации вызывает в повести образ Евы. Имя героини прямо указывает на библейский персонаж – прародительницу всех женщин. Ева упоминается уже в самом начале повести в эпизоде похорон Кости. «– Ну, что, Олежек. – С трудом отдышавшись, Никита всё-таки продолжил этот разговор. <...> – Вот ты скажи, ты с Евой уже спишь?.. Господи, назвали же родители девчонку» [138, с. 8]. Мотив грехопадения и связанные с ним мотивы измены и предательства возникают в повести неоднократно. Ева, оставшись с Костей наедине в его разваливающемся домишке, слушая его песни, влюбляется в него. «Словно пробил стену», – так говорит о чувствах героини автор. Поистине, с милым рай и в шалаше, хотя шалаш намного уютнее ужасной костинной комнаты с «жухлыми обоями» (как жухлые листья на кладбище). Но даже после признания в любви лица Кости и Евы остаются «похоронными», так как оба чувствуют, что, полюбив друг друга, они перешли черту: они предали Олега.

Библейские ассоциации должны вызвать у читателя, например, и такие выражения в речи повествователя, как «инстинкт единственной женщины у Евы» (героиня, движимая этим инстинктом, начинает заниматься убогим хозяйством в домишке Кости), «желтоватые ноги яблочной чистоты», (героиня идёт босой по траве около дома Костярина) и т.п. А «яблочная чистота» – практически прямая аллюзия с библейским сюжетом грехопадения Адама и Евы, вкусивших запретный плод.

Наконец, ещё один важный момент: Еве удалось вернуть к жизни Костю. Такое открытие для себя делает Олег, он почти уверен, что, не будь Евы, тот, возможно, не согласился бы на побег из Лодыгино. Ева становится воплощением самой жизни и любви, возвращающей и возрождающей. Ева даже готова остаться с Костей в посёлке, если бы ей разрешили. Но всё же в своём противостоянии мёртвой действительности героиня проигрывает. Она бессильна вырвать любимого у Лодыгино и из рук смерти.

Героев повести не оставляет ощущение, что всё происходящее с ними – сон, наваждение, «сумеречный бред». Слово «бред» часто характеризует состояние, в котором находятся ребята. Героям приходится играть, «напрягаться голосом и лицом», ощущая неестественность происходящего вокруг. Олег «собирает лицо», он всегда так делает, когда, выпив, изображает трезвого. Еве приходится «работать лицом», скрывать в эпизоде попойки друзей свои настоящие чувства. Никита притворяется, что ничего не случилось и что он не догадывается о том, что Олег знает об их с Евой поцелуе, и т.д. Мир, в котором существуют персонажи И.В. Савельева, искажён полностью, и то, что должно рождать жизнь (например молодость, чувства), несёт смерть. Это значит: мир мёртв, и он зона смерти, а не жизни.

И над всем этим поют птички, как в раю или, скорее, как на погосте: «Было рано. Пели птички. Прислонённые к забору, стояли огромные кресты из морёных дубовых балок» [138, с. 13]. Кладбищенский лес во время пребывания друзей в посёлке уютно заливает солнце, а во время побега он как будто застывает, в нём «ужасно холодно» и «сумрачно». «Эта брошенность, покинутость человеком места была, пожалуй, страшнее всего. То закрученный трос, оглушительно ржавый, буквально вросший в землю, уходящий туда, как корень. То особый кладбищенский хлам» [138, с. 29].

Время в кладбищенском крае будто остановилось, ему писатель даёт самые разные характеристики: «сжигание времени», стучит «лом-метроном», «одуряющая монотонность», «предынсультное время», «все здешние утра одинаковы» и т.д. Ближе к финалу повести писатель начинает оперировать

такими временными понятиями, как «память» и «забвение», которые соединяют застывшее время и однообразное пространство, жизнь, похожую на смерть. И всё же только на кладбище неестественно празднично, оно расписано «онкологическими» красками, и в этом уродливом пространстве «выгорают» чувства человека.

Наш мир – царство мёртвых, кладбище разрушенных судеб и надежд. Такой подтекст возникает в повести И.В. Савельева «Гнать, держать, терпеть и видеть». Неслучайно уфимский писатель, публицист И.А. Фролов относит эту повесть вместе с рассказом «Домик в чугунном загончике» к лучшим текстам молодого писателя: «Кстати, сам сюжет «Гнать, держать...» весьма аллегоричен именно в отношении к савельевской Теме, – мёртвый герой пытается убежать из царства мёртвых в царство живых, но граница не пускает, – пересекая её, попадая в Жизнь, герой умирает, хотя в своём мёртвом мире он живёт» [138, с. 114–115]. К сожалению, стремясь сказать читателю о безысходности, зияющей пустоте, в которой существует молодое (и не только, вспомним Кузьмича, бабу Машу) поколение, И.В. Савельев увлекается «замысловатостями» сюжета, прерывая его развитие историями, звучащими явно искусственно (это рассказ о фронтовой жизни Кузьмича и его побеге из плена во время войны; история финала жизни лубочной бабы Маши, воплощающей вселенский образ всех гонимых, убогих старушек России). Но, несмотря на это, повесть И.В. Савельева «Гнать, держать, терпеть и видеть» – удача писателя.

Роман И.В. Савельева «Терешкова летит на Марс» был опубликован в 2012 году издательством ЭКСМО. Это произведение о молодых людях, которые только входят во взрослую жизнь и пытаются найти в ней своё место. Образы, созданные писателем, во многом типичны, фотографически скопированы из самой жизни. Главные действующие лица романа – Паша и его друзья. Настоящее, взрослое их существование сурово, тем более что герои оценивают свои поступки не с точки зрения получения материальной выгоды, а с позиции нужности и пользы для того пространства, в котором



они живут. Это обычные ребята, которые пытаются наметить свои жизненные ориентиры.

Приятели Павла – Игорь и Данила – друзья героя ещё со школьной скамьи. Истории жизни Игоря и Данилы выписаны в романе по известным шаблонам – набор ситуаций из жизни молодых людей, выходцев из социально благополучной и социально неблагополучной семей.

Вероятно, в Игоре воплотились некоторые автобиографические черты самого И.В. Савельева. Игорь – непризнанный гений или перехваленное дарование. Писать начинает ещё в школе, после окончания вуза поступил в аспирантуру, работает в какой-то газетёнке, получает мизерное жалованье, сидит на шее у обеспеченных родителей, но не расстаётся с мечтой стать известным писателем. Думается, этот герой более удачный и цельный образ, чем образ Паши: в нём есть качество, которое явно выгодно отличает его от друзей детства, – неуёмное стремление помочь и вмешаться в жизнь своих товарищей.

История жизни Данилы в романе более лаконичная, сжатая: смерть матери, плохая компания, преступление, свидетель на судебном процессе, опекунов бабушки. Именно на квартире Данилы происходят все встречи действующих лиц романа (Паши, Игоря, Ольги и хозяина «подпольной» квартиры): геройская бабушка-разведчица, прошедшая войну, спасшая своего внука, лежит в больнице, и квартира свободна для того, чтобы в ней вынашивать планы борьбы с явным социальным злом – авиакомпанией, в которой работает Паша и которая бессовестно обманывает своих пассажиров, обещая им абсолютно безопасные полёты на самолётах-развалюхах.

Данила, как нам кажется, образ, менее разработанный в романе, схематизированный. И хотя этот персонаж присутствует во всех основных сюжетных ситуациях, писатель практически не предоставляет ему возможности высказаться: у него в тексте нет ни одной развёрнутой реплики. Этот герой как ружьё, которое висит на сцене и обязательно должно выстрелить. И оно выстрелило. В эпизоде распространения и наклеивания

листовок-воззваний к жителям города по поводу авиакомпании-обманщицы Данила неожиданно проявляет себя: будучи не очень трезвым, он затевает драку с милиционером, за что сам был изрядно избит и заключён под стражу. Уголовное дело на возмутителя порядка почему-то заведено не было, его на следующий день отпустили домой.

Ключевых женских образов в романе два: девушка Паши, целеустремлённая Наташа, приложившая так много сил, чтобы вырваться из страны, и Ольга, которой Павел вручает золотую карту члена авиакомпании, гарантирующую самые безопасные полёты на самолётах-доходях. Хотя первая героиня – будущий дипломированный технолог промышленных печей, а вторая – будущий экономист, они похожи. Или, скорее, они так схематичны, что возникает ощущение, что речь идёт об одной героине, а не о двух. Обе девушки – эмоциональные и увлекающиеся натуры, отстаивающие свой круг интересов, и, на наш взгляд, с чуть более точно выписанными чертами характера, чем у Паши и Данилы.

Ольгу и Пашу роднит то, что они похожи на детей, играющих роль взрослых. Паша занимается нелюбимым делом, чтобы доказать любимой девушке, что и он в этой жизни чего-то может добиться (хотя бы зарабатывать хорошие деньги), он так и не становится архитектором, хотя именно об этой профессии мечтал ещё в школе; Ольга учится в местном вузе на экономическом факультете, не имея к будущей специальности и отцовскому бизнесу особого влечения, но всё-таки находя себе отдушину – старое кино.

Пожалуй, самым достоверным и интересным в романе является образ Максима – троюродного брата Паши, деревенского парня, хорошо устроившегося в большом городе, отвоевавшего себе место под солнцем. Это персонаж с комплексом периферийного человека. В каждом новом эпизоде Максим раскрывает качества хваткого человека, отлично понимающего, что он никогда не вернётся в деревню.

По-настоящему «цепляющая» сцена в тексте, которая связана с Максимом, – это эпизод рассказа о поездке в Чернобыль. «Адский Диснейленд» – так называет это путешествие один из иностранцев, принявший в нём участие. Побывать на экскурсии в Чернобыле, считает Максим, дорого, престижно и просто прикольно: «Была катастрофа, а теперь гламур <...>» [142, с. 50]. Для таких, как Максим, чернобыльские события не национальная техногенная трагедия, а всего лишь заповедная зона для дорогих эксклюзивных путешествий.

Паша, Игорь, Данила, Максим, Наташа, Ольга – таким разношёрстным и, как нам кажется, невнятным предстаёт в произведении И.В. Савельева «племя младое, незнакомое».

Имя Терешковой – легендарной советской лётчицы и космонавта, которое звучит в заглавии текста и неоднократно упоминается в романе, становится символом человека, стремящегося воплотить свою мечту, в которой есть место самопожертвованию, беззаветной любви и служению своему делу. И для одних героев романа Терешкова – романтик и мечтатель, а для других – выжившая из ума старая женщина, которая грезит о том, что когда-нибудь полетит на Марс.

На наш взгляд, в романе И.В. Савельева возникает какофония: жизненные ситуации, в которых существуют герои, перемешиваются в тексте с сообщениями об авиакатастрофах, которые практически идут рефреном в тексте. Сама наша жизнь – катастрофа, мир рушится, он полон абсурдных ситуаций, и поэтому всё в нём напоминает фарс. К этому, видимо, незамысловатому выводу пытается подвести нас писатель. В этом мире приходится учиться выживать поколению, которое по сравнению со своими родителями ещё не перестало задавать вопросы, почему всё так, и продолжает бороться (пусть немного вяло и совсем по-детски) за неясно сформулированные идеалы. Складывается впечатление, что герои (особенно Павел) не до конца понимают, что им нужно в этой жизни.

В связи с этим более чётко выписанными остаются в романе некоторые проходные, фоновые сцены, а не герои. Например, поражает своим равнодушным спокойствием эпизод избияния мужика на улице: «Человека четыре, разогреваясь перед началом, избивали чуть подвыпившего мужика. Мимо шагала другая компания парней. Валяясь и пузырясь, мужик попросил их о помощи. Один из парней равнодушно совершенно подошёл и помог – пнул кровавое лицо. И, гогоча, пошли дальше. Но и он, Паша, тогда не спас несчастного. Виноватого, например, в том, что нетрезво-благодушно отпустил шуточку: что это вы сынки, с серьгами, как бабы?.. Ну а чем можно было помочь?» [142, с. 182–183].

Ещё одним положительным моментом в романе уфимского писателя является язык произведения. И.В. Савельев стремится создать образную, словесно яркую картину мира, в которую помещены герои. Привлекают внимание точные эпитеты, метафоры и сравнения: «номенклатурное пальто [Путина]», «снежно-простудные дворы», «в маршрутной газели, в которой лишние люди стояли скорбно, как висельники», «бумажки разноцветные, справки; выпрямившиеся от скуки кудри факсов с готовым выцвести напрочь текстом», «тризна по зрению», «день великолепно старел, прирастали тени все в золоте» и т.д. Жаль, что все языковые находки автора тонут в вязком сюжете, в невыразительном, зачастую банальном жизненном материале.

Жанр произведения «Терешкова летит на Марс» обозначен И.В. Савельевым как роман, но в тексте нет той глубины обобщения, которую требует данный жанр, нет и острых ситуаций, которые могли бы раскрыть характеры.

И, несмотря на это, публикация романа И.В. Савельева «Терешкова летит на Марс» в издательстве ЭКСМО – прорыв молодого писателя в большую литературу. Книга уфимского автора получила большое количество отзывов как в региональной, так и в российской литературной критике.

С.Л. Кубрин в статье «Там далеко-далеко есть земля...» («Литературная Россия»), оценив в целом савельевский текст положительно,

утверждает, что произведение писателя – это проза о поиске счастья, поиске своей красной планеты, своего Марса. Критик, комментируя содержание романа «Терешкова летит на Марс», проводит параллели с другими текстами прозаика, которые, с его точки зрения, объединяет общая тема (это повести «Бледный город» и «Гнать, держать, терпеть и видеть»). Делая выводы, С.Л. Кубрин приходит к мысли, что в романе есть подтекст и обобщения: беда героев И.В. Савельева, их бесприютность возникает из-за разрозненности представителей молодого поколения; у восьмидесятников отсутствует в жизни опора, вера в поддержку их начинаний, а отсюда одиночество; нет у героев связи со страной, для которой они пытаются быть полезными [96].

А.С. Иликаев, оценивая первый роман своего земляка И.В. Савельева, не видит в произведении тех достоинств, которые отмечает С.Л. Кубрин, и в отзыве о романе пишет, что книга молодого прозаика больше напоминает «интеллигентское нытьё», что автор не смог верно распорядиться в произведении точно подчёркнутым качеством восьмидесятников, заявленным в начале текста: «Г-н Савельев умеючи схватил нерв вакханалии ельцинизма, когда всё рушилось, разворовывалось тысячелетнее. Но в то же время впервые со времён Новгородской республики, раздавленной монголоидами-московитами, грудь русских дышала воздухом свободы!» [84, 158]. Этим и ограничиваются достоинства романа.

Пусть отзыв А.С. Иликаева скромнен по объёму и выполнен в жанре заметки, своего рода анонса литературной новинки, но его восприятие книги И.В. Савельева, на наш взгляд, более точное.

О романе «Терешкова летит на Марс» писали Л.А. Данилкин, В.А. Левенталь, Я.С. Левченко, А.Д. Петрова, А.В. Татаринев и др. Практически все рецензии объединяет ключевая мысль: уфимскому прозаику удалось рассказать читателю о проблемах поколения «нулевых», выявить основные черты характера изображаемых им молодых людей. Герои И.В. Савельева одновременно инфантильны и наивны, они романтики и

бунтари, часто нелепо протестующие против буднично-заурядного существования, завидующие чужой мечте о полёте на Марс, страшась, а скорее, не умеющие воплотить в жизнь собственные влечения и начинания.

Л.А. Данилкин убеждён, что «Терешкова...» «любопытна для социального антрополога – как документ, свидетельствующий о том, что происходит в голове нынешних 24-летних людей, автопортрет очередного героя-нашего-времени, вызывающего уважение, с каким-никаким, но моральным стержнем», «это хорошая проза – составленная из ладных фраз и точно подобранных слов, классно сделанная технически» [66]. Я.С. Левченко поддерживает эту точку зрения, считая, что роман И.В. Савельева – «уверенный текст, за чьим исполнением стоят годы предварительной работы» [104].

В.А. Левенталь и вместе с ним Р.И. Габбасов пишут, что в романе раскрывается трагедия поколения «нулевых», которая заключается в тоске и стремлении молодых людей вырваться из болота жизненных мелочей, тоске по трансцендентному, тоске по мечте [40; 101]. А.В. Татаринov видит в произведении «затянувшееся, кризисное взросление трёх друзей», а С.И. Трунев относит роман к текстам «об исчезновении романтики», об исчезновении из жизни молодого человека в процессе взросления мечты как естественном, потому и страшном процессе [160; 161].

Мы думаем, что наиболее точен в оценке романа уфимского прозаика А.В. Татаринov: «Если сопоставить основные мотивы «Терешковой», получается следующее: мы боимся лететь на старых самолётах, нам страшно подниматься в небо, и так же страшно лететь в филологии, педагогике и социальной науке, потому что эта оставленная эпохой сфера не даёт никаких гарантий. Она способна обречь на бедность и маргинальное существование. Два страха – жестокой непредсказуемости неба и безнадёжности гуманитарного знания – образуют тяжёлый фон романа, определяют атмосферу поражения» [160, с. 11].

Мы согласны с тем, что герои И.В. Савельева потерпят поражение, потому что и сам автор недостаточно хорошо понимает конечную цель романтического протеста молодого поколения «нулевых» годов, потому что не Павел, Данила и Игорь, а Михаил более убедительно выглядит в романе, так как именно Михаил, в отличие от ребят, чётко осознаёт границы своих жизненных приоритетов.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Ф.А. Искандер в одной из своих статей поделил всю мировую литературу на два типа: «литература дома и литература бездомья» [85, с. 618]. Первая, по его мнению, создает образ мира, в котором достигнута гармония, вторая выражает тоску по гармонии. В основе этой двучленной классификации находится метафорический образ дома, вырастающий из древнего символа, являющегося центральным в любой цивилизации. Искандеровский принцип разделения литературы на два типа через понятие гармонии отсылает нас к ницшеанским началам в искусстве: апполоническому и дионисийскому, ставшими столь популярными в эстетической рефлексии не только рубежа XIX – XX веков, но и всего XX века. И хотя этот принцип не выдерживает научной критики, в статье писателя он носит концептуальный, риторический и композиционно функциональный характер. Тем не менее, обращаясь к символу дома в своих размышлениях о литературе в целом, писатель эксплицирует одно из базовых, основополагающих понятий любого феномена культуры – места его бытия, бытия как организованного пространства, топоса.

Любое явление культуры неразрывно связано с местом его бытования, топосом. Топос – место существования логоса (мысли и слова), определяющее его бытие. Поэтому закономерно, что пространственный модус является основополагающим в таких отраслях знаний, как философия, антропология, эстетика, теория культуры и искусства, а также литературоведение. В известной теории М.М. Бахтина хронотоп – формально-содержательная категория, конструирующая художественную реальность. Если связать важные характеристики текста (художественное время и художественное пространство) с феноменом культуры, то реальное пространство предстаёт как поле знаковых элементов, которое неразрывно связано с реальным временем. Любой феномен культуры, таким образом, содержит знание о месте своего происхождения, поэтому сведения о месте



создания или опубликования литературного произведения остаётся знаком базовой информации о тексте наряду с именем его автора. Так, например, доавторская литература тесно связана с местом, географией своего происхождения, а летописные записи вообще не имеют смысла без места своего происхождения и являются своеобразным летописанием определённой местности.

Обращаясь к вопросу об авторстве в архаической литературе, С.С. Аверинцев приходит к выводу, что основной признак архаической литературы – отсутствие выражения индивидуального авторского начала во всех его формах. Доказательства в пользу этого вывода учёный начинает выстраивать, рассматривая этимологию слов «автор» и «авторитет», у которых один этимологический источник – глагол «аугео». Этимология слова «аугео», от которого произошло «автор», сакрализует авторство как институциональный акт, имеющий большое значение для общины, поскольку авторство, согласно архаическому сознанию, является символом власти, делегированной общиной.

Отсутствие автора в архаической литературе объясняется не поэтической системой, которая создаёт конструкции, в которых нет места автору, а иным пониманием автора, нежели в современной литературе. История неавторской литературы тесно связана с местом её происхождения, определённой территорией, так как местность является образом той общины, которая наделяла архаического автора правом голоса. Другими словами, именно неавторская литература выражает коллективное сознание некоего общества и говорит от лица территории, области, края, города.

Территориальный аспект изучения литературы важен не только в доавторской литературе, но и становится центральным тогда, когда мы рассматриваем творчество того или иного автора, переводя акцент с его индивидуальности на его групповую принадлежность (социальную, этническую, национальную и т.д.) либо расширяя границы авторского текста до «сверхтекста».

Мысль о необходимости изучения провинциальной (региональной, краевой, локальной, областной и т.п.) литературы далеко не нова: она звучала ещё в призывах В.Г. Белинского, Ап.А. Григорьева, Н.А. Добролюбова, А.Н. Пыпина, Н.Н. Страхова и др.; своё развитие она получила в 1920-е годы в работах Н.К. Пиксанова («Два века русской литературы», «Областные культурные гнёзда»).

Как «сверхтекст», являющийся частью общерусской культуры и сохраняющий собственную индивидуальность, «петербургский текст» рассматривался В.Н. Топоровым, Ю.М. Лотманом; «московский текст» изучали Т.В. Цивьян, М.Л. Спивак; есть работы, связанные с исследованиями «пермского текста», «сибирского текста», «алтайского текста», «уфимского текста».

В 1980 – 1990-е годы поднимается новая волна особого интереса к провинциальной культуре и литературе, который не угасает и по сей день, появляются исследования В.В. Абашева, К.В. Анисимова, Е.Я. Бурлиной, А.Н. Давыдова, Н.М. Инюшкина, Т.Н. Масальцевой, Н.Е. Меднис, В.Г. Одинокова, И.А. Разумова, Е.К. Созиной, Б.А. Чмыхало, Е.Н. Эртнер и др.

Мы считаем, что необходимо **концептуальное комплексное** изучение региональной литературы, аккумулирующее разные методы исследования литературы родного края.

Два последних десятилетия – время жарких дискуссий в литературной критике. Противоречивые оценки получают как произведения маститых писателей, так и тех, кто только входит в литературу. Горячо спорят литературоведы и критики об утрате постмодернизма и новом укреплении его лидирующих позиций; о развитии в литературе таких направлений, как неоклассицизм, неосентиментализм, неоромантизм, «новый реализм»; о «состыязании» литературы художественной и литературы non-fiction; о коммерческой и элитарной литературах и их влиянии на современного читателя; об утрате высокого статуса литературы и разрушении факторов,

обуславливающих тенденции литературоцентризма, о процессах секуляризации в литературе; о прогрессирующих космополитических тенденциях в литературном процессе, ведущих к потере национальной идентичности; о размытых границах плохой-хорошей или интеллектуальной-массовой литературы; об обращении писателей к текстам, построенным на основе знакомых сюжетов классики; об отражении современных молодёжных субкультур в литературе и т.д.

Вызывает интерес обмен мнениями писателей, критиков, литературоведов на страницах литературных журналов, многочисленные круглые столы, посвящённые либо отдельным проблемам (например герою современной литературы; новой молодой литературе; поиску новых стилевых, жанровых форм; литературе мейнстрима и т.д.), либо подведению итогов одного года или целого десятилетия в литературе.

Статьи, рецензии, анонсы, отзывы критиков объединяются в книги, на основе которых читатель может получить целостное представление об интерпретационных стратегиях ведущих исследователей современной литературы. Так, свои размышления о литературе последних десятилетий и специфике её развития собрали в одну книгу П.В. Басинский, Н.Б. Иванова, А.С. Немзер, В.Е. Пустовая и др.

Пристальное внимание учёных привлекает и литература периферии, о значении и потенциале которой, как мы замечали, писали ещё в 19 веке. Исследованию региональной (русскоязычной, где наблюдается билингвизм), а также национальной литературы посвящены диссертационные работы А.Ш. Абдуллиной, М.С. Абдурахмановой, О.И. Бирюковой, Р.А. Кудрявцевой, О.Г. Ласунского, О.И. Снитко, И.С. Хугаева, А.М. Хусауовой, С.А. Мамедова, Б.А. Чмыхало и др. Работы этих учёных носят обобщающий характер и направлены на определение основных тенденций в развитии литературы своего края, той или иной национальной литературы. Так, например, изыскания М.С. Абдурахмановой связаны с характеристикой постперестроечной русскоязычной прозы Дагестана;

А.Ш. Абдуллиной – современной башкирской литературы; И.С. Хугаева – осетинской русскоязычной литературы; Б.А. Чмыхало – литературы Сибири.

К оценке уфимской литературы, творчеству уфимских прозаиков обращались К.И. Абрамичева, Ю.А. Горюхин, Л.А. Данилкин, А.С. Залесов, Л.В. Оборин, Б.В. Орехов, И.В. Савельев, П.И. Фёдоров, И.А. Фролов и др. На основе анализа работ данных исследователей мы пришли к выводу, что в уфимской литературе можно выделить десяток добротных прозаиков, творческая деятельность которых свидетельствует об интенсивном литературном развитии нашего края.

О наличии полноценной литературной жизни Уфы, о существовании литературного гнезда свидетельствует, во-первых, функционирование различных литературных объединений, действующих в Уфе («УФЛИ», «Тропинка», «Тысячелистник»); во-вторых, деятельность русскоязычных изданий «Истоки» и «Бельские просторы», литературно-критических журналов «Гипертекст» и «Персонаж», первый из которых функционирует с 2004 года, второй – с 2011 года; в третьих, возраст уфимских авторов, активно включённых в литературный процесс, литературная преемственность: старшего (К.Ф. Зиганшин, С.Л. Круль, П.А. Храмов, М.А. Чванов) и среднего поколения (В.А. Богданов, Ю.А. Горюхин, А.Р. Кудашев, И.А. Фролов, С.Р. Чураева, Р.Х. Шаяхметова); в-четвёртых, высокое качество художественных текстов уфимских писателей. К сожалению, пока молодых зрелых прозаиков в уфимской литературе почти нет. Мы можем ограничиться указанием только одного имени – И.В. Савельева. Но возрастная и, если можно так сказать, художественная градация говорит об интенсивном развитии уфимской прозы, качественный уровень которой определяют не только публикации в московских литературных журналах, но и многочисленные литературные премии, а главное – всё возрастающий интерес читателей.

В нашей работе мы рассмотрели прозу трёх поколений уфимских писателей, чьё творчество хронологически связано с концом XX и началом

XXI веков и определяет основные тенденции развития литературы нашего региона. Мы обратились к анализу исповедально-биографической прозы П.А. Храмова; художественно-публицистической прозы М.А. Чванова; историко-философской прозы К.Ф. Зиганшина и В.А. Богданова; социально-бытовой прозы А.Р. Кудашева; любовно-философской прозы Р.Х. Шаяхметовой; а также к своеобразию героя нашего времени, интенсивный поиск которого идёт в прозе уфимских литераторов С.Р. Чураевой, И.А. Фролова, И.В. Савельева – писателей, наиболее интегрированных в российскую литературу, известных российскому и региональному читателю.

Проза современных русскоязычных уфимских писателей аккумулирует в себе ценный социокультурный опыт трёх поколений: 1960-х (К.Ф. Зиганшин, П.А. Храмов, М.А. Чванов), 1980-х (В.А. Богданов, Ю.А. Горюхин, А.Р. Кудашев, И.А. Фролов, С.Р. Чураева, Р.Х. Шаяхметова) и «нулевых» годов (И.В. Савельев), поэтому герои произведений данных авторов изображены как носители определённой модели общественного поведения.

Анализ прозы уфимских писателей позволяет говорить о самобытном творческом почерке каждого уфимского автора, именно из творческих индивидуальностей складывается своеобразие всей уфимской литературы, её феномен. Во многом определяет лицо уфимской литературы такое её качество, как «сердечность» (П.В. Басинский), то есть актуализация нравственной проблематики в произведениях уфимских авторов, к какой бы теме они ни обращались. Именно поэтому в прозе К.Ф. Зиганшина, П.А. Храмова, М.А. Чванова, С.Р. Чураевой и др. возникают авторские обобщения, которые часто звучат то как ёмкие афористические высказывания, то как развёрнутые публицистические, философские отступления.

Прямая суггестия, максимально активное выражение позиции писателя, повышенная эмоциональность, интимизация повествования (использование

стратегии минимизации коммуникативного расстояния между автором и читателем), усиливающие психологизм в создании образа героя (погружение в мир внутренних переживаний персонажа, находящегося в состоянии душевного поиска или надлома, решающего для себя жизненно важные и часто судьбоносные вопросы), – наиболее важные свойства уфимской русскоязычной прозы двух последних десятилетий.

С «сердечностью» неразрывно связана и лирическая тональность повествования, поэтизация мира природы и городского пейзажа, стремление опозитизировать пространство, в котором разворачиваются события и бытуют герои в произведениях В.А. Богданова, К.Ф. Зиганшина, И.В. Савельева, И.А. Фролова, П.А. Храмова, М.А. Чванова, С.Р. Чураевой, Р.Х. Шаяхметовой. Душевная глухота человека, его оторванность от своих корней, родной земли, неумение услышать её зов пронизывают прозу М.А. Чванова; мысль, что природа разумней человека, что её красоту и законы существования должен постичь человек, возникает в прозе К.Ф. Зиганшина. Наполнен флюидами любви городской пейзаж И.А. Фролова, Р.Х. Шаяхметовой. Если у первого автора образ города связан с мягкими, лиричными осенними зарисовками, локальными картинами старинного особняка, то у второго изображение родного города (улиц, парков, набережной с взлетающим всадником над обрывом реки (памятник Салавату Юлаеву) расширяется до вселенских масштабов.

Неслучайно Уфа – сквозной образ в произведениях таких уфимских литераторов, как А.Р. Кудашев, И.В. Савельев, И.А. Фролов, С.Р. Чураева, Р.Х. Шаяхметова и др. Уфа одновременно узнаваема в произведениях этих писателей благодаря топонимическим подробностям, которые они вводят в текст, и в то же время Уфа изображена ими как один из многих российских провинциальных городов, жизнь которого неспешна, а часто скучна и однообразна. Именно поэтому Марта – героиня повести С.Р. Чураевой «Девочка и графоман» находит своё счастье, только вырвавшись из водоворота монотонной жизни провинциального города; а вступающие во

взрослую жизнь герои И.В. Савельева не находят применения своим силам и устремлениям в родном городе.

Мифологемы дома, родного города (Уфа), родного края (Башкортостан) – сквозные образы в произведениях уфимских авторов. С помощью этих мифологем уфимскими писателями создаётся художественная реальность, объединяющая архаическое сознание, исторический и социальный опыт и личное начало.

Мифологизация города, дома, родных просторов находит отражение в прозе целого ряда уфимских писателей: идеализируется образ жизни кочевого племени башкир в произведениях В.А. Богданова («Ехылхан»), С.Р. Чураевой («Ниже неба: акварели»); как холодное, мёртвое, не отпускающее за свои пределы пространство рисует Лодыгино (район города, к которому примыкает кладбище) И.В. Савельев («Гнать, держать, терпеть и видеть»); создаёт образ дома, который вбирает в себя черты и конкретного дома (в него переселилась во время войны семья героя), и терема из пушкинской сказки, чеховского дома с мезонином П.А. Храмов («Инок»); в рассказах А.Р. Кудашева Уфа превращается в Арск – одновременно в один из многих индустриальных, промышленных городов России и город, названия улиц, гостиниц, парков и рек которого переименовываются таким образом, что автор позволяет уфимцам угадать их подлинное название.

К этнокультурному материалу (к тюркской мифологии, обрядам, бытовым традициям тюркских народов, башкир-кочевников) обращаются В.А. Богданов и С.Р. Чураева. В повестях этих авторов возникают мифологические существа: Албаста, Тенгри, Дажжяль, Ягжузмагжуз и др. В произведениях данных прозаиков показан не только быт башкир, но и точно передано мироощущение кочевого народа, эмпирически постигающего и открывающего мир вокруг себя.

Важными приёмами, к которым часто прибегают уфимские писатели, являются приёмы абсурда и иронии: их использует С.Р. Чураева, чтобы рассказать о трагических перипетиях в жизни женщины и подчеркнуть

слабость, отсутствие цельности и глубины в характере современных мужчин; Ю.А. Горюхин, который изображает на страницах своих произведений мир, либо превращающий человека в человекоподобное существо, либо вовсе обезличивающий человека, уничтожающий его индивидуальность, делая одним из многих в сером, скучном пространстве города; А.Р. Кудашев, создающий в рассказах анекдотические ситуации, которые являются отражением негативных процессов в современной жизни сегодня.

Интенсивный поиск героя нашего времени идёт в прозе трёх уфимских авторов: С.Р. Чураевой, И.А. Фролова, И.В. Савельева. Главным героем произведений С.Р. Чураевой становится импульсивный герой, который с завидным упорством отстаивает свое «я», ищет свой путь в взбаламученной жизни, отстаивая свои нравственные ориентиры. Такими предстают в прозе писателя наша современница, стремящаяся к любви, пытающаяся сохранить хрупкое семейное счастье, создать образ сильного, умеющего любить мужчины, воздвигнуть его на пьедестал, где он и должен, по разумению женщины, находиться («Моя пятидневная война», «Девочка и графоман», «Чудеса несвятой Магдалины»); новозаветный герой Апостол Павел, сомневающийся, отрицающий и обретающий веру («Последний Апостол»); башкирский художник, умеющий видеть первозданную красоту родного края, мечтающий о гармонии мира, сохранивший, несмотря на все жизненные мытарства, чистоту своей души («Ниже неба: акварели»).

Образ городского интеллигента, в котором и в военное, и в мирное время продолжают жить всёпоглощающие страсти к творчеству и к женщине, – сквозной образ сразу в двух циклах рассказов и повестей И.А. Фролова («Вертолетчик. Бортжурнал № 57-22-10» и «Теория танца»). Литературный талант и жажда писать, теория пробуждения страсти и искусства соблазнения помогают главному герою фроловских произведений преобразовать мир, видеть и чувствовать, как нежность и красота, вопреки всему, продолжают жить параллельно со смертью и разрушением (армейские истории), с обыденностью провинциальной жизни (городские истории).



Городской интеллигент И.А. Фролова – неисправимый романтик, пытающийся определить свой путь, свою дорогу в быстро меняющемся жизненном пространстве. В образе героя и течении его жизни явно угадывается биография самого писателя.

И, наконец, герой И.В. Савельева – это представитель поколения «нулевых», поколения во многом наивного, инфантильного и бездеятельного, которое существует в сером городском пространстве, абсолютно сливаясь с его скучным и бледным пейзажем. Но всё же, в отличие от вялых героев первых произведений уфимского автора («Бледный город», «Женщина старше. Преодоление графомании»), у героев повести «Гнать, держать, терпеть и видеть» и романа «Терешкова летит на Марс» есть мечта, стремление стать счастливыми, которое заставляет пусть необдуманно, иногда по-детски, но действовать, идти навстречу намеченной, к сожалению, не всегда ясной и определённой цели. Так, в «Гнать, держать, терпеть и видеть» молодые ребята безуспешно (и это символично) стараются помочь другу вырваться за пределы мёртвого и замкнутого мира, а в «Терешковой летит на Марс» герои пытаются наполнить свою жизнь смыслом, борясь с тусклым и пустым существованием.

Обозначенные нами особенности уфимской литературы двух последних десятилетий, творческая самобытность трёх поколений уфимских авторов позволяет говорить нам о наличии «литературного гнезда», которое во многом определяет специфику развития литературы всего нашего региона, а также интенсивно и ярко воспроизводит и фокусирует в себе процессы, свойственные современной российской литературе в целом, актуализируя наиболее значимые, магистральные направления в её эволюции.

## БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

1. Абашев В. В. Пермь как текст. Пермь в русской культуре и литературе XX века / В. В. Абашев. – Пермь : Изд-во Пермского университета, 2000. – 404 с.
2. Абашев В. В. Русская литература Урала. Проблемы геопоэтики : учеб. пособие / В. В. Абашев. – Пермь : Изд-во Пермского университета, 2012. – 140 с.
3. Абдуллаев Е. В. В поисках утраченного времени. Глеб Шульпяков и проза «тридцатилетних» / Е. В. Абдуллаев // Дружба народов. – 2011. – № 3. – С. 201–211.
4. Абдуллаев Е. В. Экстенсивная литература 2000-х / Е. В. Абдуллаев // Новый мир. – 2010. – № 7. – С. 177–191.
5. Абдуллина А. Ш. Поэтика современной башкирской прозы : автореф. дис. ... д-ра филол. наук: 10.01.02 / А. Ш. Абдуллина. – Москва, 2009. – 40 с.
6. Абдурахманова М. С. Современная кумыкская проза : автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.02 / М. С. Абдурахманова. – Махачкала, 2010. – 23 с.
7. Абрамичева К. И. Журнал умер, да здравствует журнал! / К. И. Абрамичева // Гипертекст. – 2008. – № 9. – С. 20–27.
8. Абрамичева К. И., Орехов Б. В. Взгляд на уфимскую литературу в 2006 году (первое полугодие) / К. И. Абрамичева, Б. В. Орехов // Гипертекст. – 2006. – № 6. – С. 20–23.
9. Аверинцев С. С. Авторство и авторитет / Аверинцев С. С. // Риторика и истоки европейской литературной традиции. – М. : Школа «Языки русской культуры», 1996. – 448 с.
10. Адамович М. М. Юдифь с головой Олоферна. Псевдоклассика в русской литературе 90-х / М. М. Адамович // Новый мир. – 2001. – № 7. – С. 165–174.
11. Александров В. Прямая речь. Отзыв о повести С. Чураевой «Ниже неба: акварели» [Электронный ресурс] / В. Александров // Бельские просторы. Прямая речь. – Режим доступа: <http://bp01.//ru/>.

12. Антоничева М. О тенденциозности в литературной критике [Электронный ресурс] / М. Антоничева // *Континент*. – 2006. – № 128. – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/continent/2006/128/>.
13. Анцифиров Н. П. Краеведение как историко-культурное явление / Н. П. Анцифиров // *Известия ЦБК*. – 1927. – № 3. – С. 83–86.
14. Ахмедов Р. Б. Охотничья тропа Зиганшина / Р. Б. Ахмедов // *Бельские просторы*. – 2000. – № 3. – С. 108–111.
15. Бавильский Д. В. Критический реализм. Марина Адамович «Юдифь с головой Олоферна». Псевдоклассика в русской литературе 90-х. [Электронный ресурс] / Д. В. Бавильский. – Режим доступа: <http://lib.rin.ru/doc/i/91089p.html>.
16. Басинский П. В. Как сердцу высказать себя? О прозе 90-х годов / П. В. Басинский // *Новый мир*. – 2000. – № 4. – С. 185–195.
17. Басинский П. В. Человек эпохи реализма: Статьи и эссе. / П. В. Басинский. – Иркутск. : Изд-во «Сапранов», 2012. – 464 с.
18. Бахтин М. М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике // Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет / Бахтин М. М. – М. : Художественная литература, 1975. – 502 с.
19. Беляков С. С. Истоки и смысл «нового реализма»: к литературной ситуации нулевых [Электронный ресурс] / С. С. Беляков. – Режим доступа: <http://rospisatel.ru/konferenzija/beljakov.htm>.
20. Беляков С. С. Поминки по новому реализму? / С. С. Беляков // *Урал*. – 2006. – № 11. – С. 238–240.
21. Берг М. Ю. О статусе литературы / М. Ю. Берг // *Дружба народов*. – 2000. – № 7. – С. 190–210.
22. Богатов М. А. По ту сторону воды / М. А. Богатов // *Октябрь*. – 2006. – № 9. – С. 185–188.
23. Богданов В. А. Всего две сказки / В. А. Богданов // *Реальность фантастики*. – 2000. – № 4. – С. 128–134.

24. Богданов В. А. Гуси-лебеди / В. А. Богданов // Бельские просторы. – 2013. – № 8. – С. 7–29.
25. Богданов В. А. Радости: рассказ / В. А. Богданов // Бельские просторы. – 2010. – № 5. – С. 30–54.
26. Богданов В. А. Книга небытия [Электронный ресурс] / В. А. Богданов // Бельские просторы. Библиотека. – Режим доступа: <http://bp01.//ru/>.
27. Бойко М. Е. Взлёт и падение N – реализма. [Электронный ресурс] / М. Е. Бойко. – Режим доступа: <http://mikhail-boyko.narod.ru/article/sbornik.html>.
28. Большая книга афоризмов / сост.: К. В. Душенко. – 3-е изд., испр. – М. : ЗАО Изд-во ЭКСМО-Пресс, 2000. – 1056 с.
29. Бомжи на стройке литпамятников. Специфика момента. Заочный «круглый стол»: итоги 2013 года // Дружба народов. – 2014. – № 1. – С. 231–246.
30. Бондарь-Терещенко И. Е. Берут в космонавты? [Электронный ресурс] / И. Е. Бондарь-Терещенко // Русский журнал. – 2013. – 14 янв. – Режим доступа: <http://russ.ru/pole/Berut-v-kosmonavty>.
31. Борисова В. В. Роман П. А. Храмова «Инок» в контексте региональной и русской классической литературы / В. В. Борисова // Известия Уральского федерального университета. Серия 2. Гуманитарные науки. – 2016. – Т. 18. № 1 (148). – С. 77-85.
32. Борисова В. В., Шаулов С. С. Художественный текст: аспекты анализа и интерпретации в школе и вузе: учеб.-метод. пособие / В. В. Борисова, С. С. Шаулов. – Уфа : Изд-во БГПУ, 2015. – 192 с.
33. Бреслер Д. М. Пушкин – Скелет. Провинция и кремль, который готовится принимать инопланетные корабли [Электронный ресурс] / Д. М. Бреслер // Независимая газета (вкладыш ExLibris). – 2012. – 13 дек. – Режим доступа: [http://nvo.ng.ru/lit/2012-12-13/5\\_alienships.html](http://nvo.ng.ru/lit/2012-12-13/5_alienships.html).

34. Булкина И. С. Журнальное чтение. Выпуск 186 [Электронный ресурс] / И. С. Булкина // Русский журнал. – 2005. – 25 янв. – Режим доступа: <http://old.russ.ru/culture/periodicals/20050125.html>.
35. Бурдьё П. Поле литературы (пер. с франц. М. Гронаса) / П. Бурдьё // Новое литературное обозрение. – 2000. – № 45. – С. 22–87.
36. Бурлина Е. Я. Мифы о провинциальной культуре / Е. Я. Бурлина // Российская провинция. – № 1. – 1994. – С. 48–51.
37. Варламов А. Н. Убийство. Заметки о современной прозе / А. Н. Варламов // Дружба народов. – 2000. – № 11. – С. 184–192.
38. Вахитов Р. Р. Литературная Уфа 90-х: рождение андеграунда / Р. Р. Вахитов // Гипертекст. – 2006. – № 4. – С. 36–39; № 5. – С. 34–35.
39. Воробьев Е. Чарующее «Золото Алдана» [Электронный ресурс] / Е. Воробьев // Единая Россия – Башкортостан. – 2012. – 23 авг. – С. 6. – Режим доступа: <http://www.ziganshin.ru/rec.html>.
40. Габбасов Р. И. Необъяснимая серьёзность бытия / Р. И. Габбасов // Гипертекст. – 2012. – № 19. – С. 37–39.
41. Гальперин И. Д. ЛИТО-граффия / И. Д. Гальперин // Истоки. – 2012. – № 35 (29 авг.) – С. 8–10.
42. Гамбургский счёт: второе заседание клуба, посвящённое обсуждению трёх рассказов И. Фролова, вышедших в «Новом мире» (2011, № 8) под общим названием «Нежность, несовместимая с жизнью» // Бельские просторы. – 2011. – № 12. – С. 114–119.
43. Гамбургский счёт: «Гуси-лебеди» Вадима Богданова // Бельские просторы. – 2013. – № 8. – С. 168–180.
44. Гамбургский счёт: обсуждение «Истории Горюхина» Юрия Горюхина // Бельские просторы. – 2012. – № 2. – С. 160–164.
45. Гамбургский счёт: обсуждение повести Артура Кудашева «Аперация «Оппендицит»» // Бельские просторы. – 2012. – № 3. – С. 156–163.
46. Гамбургский счёт: обсуждение повести Игоря Савельева «Женщина старше» // Бельские просторы. – 2011. – № 11. – С. 114–120.

47. Гамбургский счёт: обсуждение рассказа Светланы Чураевой «Чудеса несвятой Магдалины» // Бельские просторы. – 2012. – № 4. – С. 160–169.
48. Гамбургский счёт: обсуждение романа «Слова и листья» Раили Шаяхметовой // Бельские просторы. – 2014. – № 10. – С. 176–184.
49. Ганиева А. А. И скучно, и грустно. Мотивы изгойства и отчуждённости в современной прозе / А. А. Ганиева // Новый мир. – 2007. – № 3. – С. 176–185.
50. Ганиева А. А. Мятеж и посох / А. А. Ганиева // Новый мир. – 2008. – № 11. – С. 175–191.
51. Глинский В. В. Как плотью обрастают мифы: о повести А. Кудашева «Аперация «Оппендицит»» / В. В. Глинский // Истоки. – 2012. – № 16 (18 апр.). – С. 7.
52. Глуховцев В. О. Там, где лыжешуршит Аждаха, или Уфимский литературный процесс / В. О. Глуховцев // Бельские просторы. – 2009. – № 8. – С. 194–197.
53. Голоса вещей – 2. Взгляд на уфимскую литературу: альманах литературного объединения «УФЛИ» / сост. и ред.: А. Г. Хусаинов. – Уфа : Вагант, 2008. – 264 с.
54. Горюхин Ю. А. Блок № 667: повесть / Ю. А. Горюхин. – Уфа : Вагант, 2011. – 137 с.
55. Горюхин Ю. А. Воробьиная ночь. Крайний подъезд слева: повести / Ю. А. Горюхин. – Уфа : Вагант, 2011. – 123 с.
56. Горюхин Ю. А. Встречное движение: повесть / Ю. А. Горюхин. – Уфа : Вагант, 2011. – 140 с.
57. Горюхин Ю. А. История Горюхина / Ю. А. Горюхин // Бельские просторы. – 2010. – № 2. – С. 8–21.
58. Горюхин Ю. А. История Горюхина. Часть II / Ю. А. Горюхин // Бельские просторы. – 2011. – № 9. – С. 27–39.
59. Горюхин Ю. А. Пазл: опус / Ю. А. Горюхин // Бельские просторы. – 2010. – № 9. – С. 3–6.

60. Горюхин Ю. А. Эндоскопия / Ю. А. Горюхин // Гипертекст. – 2006. – № 6. – С. 24–25.
61. Горюхин Ю. А. Попытка индифферентного комментария / Ю. А. Горюхин // Бельские просторы. – 2005. – № 3. – С. 197–198.
62. Гревс И. М. История в краеведении / И. М. Гревс // Отечество. Краеведческий альманах. – 1991. – Вып. 2. – С. 5–22.
63. Гуцко Д. Н. Высоконравственная затея / Д. Н. Гуцко // Вопросы литературы. – 2007. – № 4. – С. 101–105.
64. Даль В. И. Толковый словарь живого великорусского языка. Современная версия / В. И. Даль. – М. : ЗАО Изд-во Эксмо-Пресс, 2000. – 736 с.
65. Данилкин Л. А. Клудж. Как литература «нулевых» стала тем, чем не должна была стать ни при каких обстоятельствах / Л. А. Данилкин // Новый мир. – 2010. – № 1. – С. 135–154.
66. Данилкин Л. А. Криптоманифест поколения, рождённого в середине 80-х [Электронный ресурс] / Л. А. Данилкин // Афиша. – 2012. – 14 дек. – Режим доступа: <http://www.afisha.ru/book/2221/>.
67. Дергачёва-Скоп Е. И., Алексеев В. Н. Концепт «культурное гнездо» и региональные аспекты изучения духовной культуры Сибири [Электронный ресурс] / Е. И. Дергачёва-Скоп, В. Н. Алексеев. – Режим доступа: <http://zaimka.ru/dergacheva-concept/>.
68. Дискуссия. Проза без героя? Приглашение к возражению // Знамя. – 2013. – № 4. – С. 184–193.
69. Жилякова Н. В. Журналистика Томской губернии второй половины XIX – начала XX века: идея областничества: автореф. дис. ... д-ра филол. наук: 10.01.10 / Н. В. Жилякова. – Санкт-Петербург, 2012. – 49 с.
70. Ермакова А. В. В поисках утраченного героя / А. В. Ермакова // Литературная газета. – 2013. – № 8 (февраль – март). – С. 7.

71. Ермолин Е. А. Новая литература на рубеже веков / Е. А. Ермолин // Новые писатели. Форум молодых писателей России: сборник / сост.-ред.: И. Ковалёва. – М. : Книжный сад, 2003. – С. 454–471.
72. Залесов А. Ю. Современная уфимская литература: приглашение к введению в учебный процесс / А. Ю. Залесов // Вестник БГПУ им. М. Акмуллы. – Уфа : Изд-во БГПУ. – 2010. – № 4. – С. 119–123.
73. Замлелова С. К.Ф. Зиганшин «Золото Алдана» / С. Замлелова // Бельские просторы. – 2012. – № 10. – С. 159–163.
74. Зиганшин К. Ф. Боцман / К. Ф. Зиганшин. – Уфа : Китап, 1994. – 64 с.
75. Зиганшин К. Ф. Золото Алдана: роман в 2-х кн. / К. Ф. Зиганшин. – Уфа : Китап, 2010. – 608 с.
76. Зиганшин К. Ф. Лохматый: рассказ / К. Ф. Зиганшин // Наш современник. – 2005. – № 2. – С. 134–137.
77. Зиганшин К. Ф. Маха, или История жизни кунички / К. Ф. Зиганшин. – М. : Самиздат, 2007. – 72 с.
78. «Знамя» о «Знамени» и не только // Знамя. – 2000. – № 1. – С. 188–203.
79. Иванова Н. Б. Жизнь и смерть симулякров // Дружба народов. – 2000. – № 8. – С. 187–196.
80. Иванова Н. Б. Русский крест. Литература и читатель в начале нового века / Н. Б. Иванова. – М. : Время, 2011. – 384 с.
81. Иванова Н. Б. Скрытый сюжет. Русская литература на переходе через век / Н. Б. Иванова. – СПб. : Изд-во «Русско-Балтийский информационный центр «БЛИЦ», 2003. – 560 с.
82. Иванов-Разумник Р. В. Что такое интеллигенция? / Р. В. Иванов-Разумник. // История русской общественной мысли: в 3-х т. Т. 1.– М. : Республика, ТЕРРА, 1997. – 416 с.
83. Игорь Фролов: «Реформа писательского союза необходима и неотложна» (интервью В. Денисова с И.А. Фроловым) / В. Денисов // Истоки. – 2013. – № 22. – 5 июня. – С. 10–11.



84. Иликаев А. С. О книге И. Савельева «Терешкова летит на Марс» / А. С. Иликаев // Бельские просторы. – 2012. – № 9. – С. 158.
85. Искандер Ф. А. Искренность покаяния порождает энергию вдохновения // Искандер Ф. А. Рассказы. Повесть. Сказка. Диалог. Стихи / Ф. А. Искандер. – Екатеринбург : Издательство «У-Фактория», 1999. – 704 с.
86. Инюшкин Н. М. Провинциальная культура: природа, типология, феномен: дис. ... д-ра культур. наук: 24.00.01 / Н. М. Инюшкин. – Саранск, 2005. – 325 с.
87. Как это было... Литературный процесс второй половины XX в. в Уфе // Бельские просторы. – 2012. – № 10. – С. 125–139.
88. Казначеев С. М. Бездомные дебютанты / С. М. Казначеев // Литературная газета. – 2006. – № 9. – С. 7.
89. Касаткина Т. А. Литература после конца времён / Т. А. Касаткина // Новый мир. – 2000. – № 6. – С. 187–202.
90. Касымов А. Г. Люди жаждут: [о новеллах И. Фролова «Ссадина» и «Беса»] / А. Г. Касымов // Знамя. – 2000. – № 2. – С. 218–220.
91. Кириллов А. Русские снова в моде [Электронный ресурс] / А. Кириллов // Литературная Россия. – 2010. – 19 февр. – Режим доступа: <http://www.litrossia.ru/2010/07/04969.html>.
92. Коган С. Г. Когда бог Вэнь-чан спал / С. Г. Коган // Бельские просторы. – 2005. – № 3. – С. 196–197.
93. Колядич Т. М. От Аксёнова до Глуховского. Русский эксперимент. Экстремальный путеводитель по современной русской литературе / Т. М. Колядич. – М. : Олимп, 2010. – 349 с.
94. Кормилова М. С. Недолюбили. Об инфантильном герое в молодой литературе / М. С. Кормилова // Новый мир. – 2007. – № 3. – С. 186–192.
95. Круль С. Л. Заговор фарисейства, или Обезличенный город / С. Л. Круль // Гипертекст. – 2006. – № 6. – С. 31–33.
96. Кубрин С. Л. Там далеко-далеко есть земля... / С. Л. Кубрин // Литературная Россия. – 2012. – № 47 (23 нояб.). – С. 10–11.

97. Кудашев А. Р. Аперация «Оппендицит»: повесть / А. Р. Кудашев // Бельские просторы. – 2012. – № 2. – С. 55–88.
98. Кудашев А. Р. Заметки о творчестве Ефрема Экзистепанова: рассказ / А. Р. Кудашев // Бельские просторы. – 2011. – № 12. – С. 20–23.
99. Кудашев А. Р. Кофе для чайников: рассказы / А. Р. Кудашев. – Уфа : Вагант, 2010. – 88 с. – (Уфимская книга).
100. Кудашев А. Р. Последний лимон: рассказы / А. Р. Кудашев; ред.-сост. А. Касымов. – Уфа, 1998. – 48 с. – (ЛИТальманах «Вечерней Уфы»).
101. Левенталь В. А. В порыве юной страсти [Электронный ресурс] / В. А. Левенталь // Свободная Пресса. – 2013. – 15 янв. – Режим доступа: <http://svpressa.ru/culture/article/63068/>.
102. Левина О. А. Игорь Савельев «Женщина старше» / О. А. Левина // Гипертекст. – 2012. – № 18. – С. 17–23.
103. Левина О. А. Доброе утро, Германн! / О. А. Левина // Гипертекст. – 2011. – № 16. – С. 33–35.
104. Левченко Я. С. Полёт без права на посадку [Электронный ресурс] / Я. С. Левченко // Московский книжный журнал = The Moscow Review of Books. 20.09.2012. – 20 сент. – Режим доступа: <http://morebo.ru/tema/segodnja/item/1348122910225>.
105. Лесков Н. С. Очарованный странник / Н. С. Лесков. Собр. соч.: в 6 т. Т. 5 : Повести и рассказы / Н. С. Лесков. – М. : АО «Экран», 1993. – 396 с.
106. Липовецкий М. Н. Паралогия: Трансформация (пост) модернистского дискурса в русской культуре 1920 – 2000-х годов / М. Н. Липовецкий. – М.: Новое литературное обозрение, 2008. – 848 с.
107. Липовецкий М. Н. Пейзаж перед / М. Н. Липовецкий // Знамя. – 2013. – № 5. – С. 174–189.
108. Липовецкий М. Н. Русский постмодернизм. (Очерки исторической поэтики): монография / М. Н. Липовецкий. – Екатеринбург : Урал. гос. пед. ун-т, 1997. – 317 с.

109. Литературные «нулевые»: место жительства и работы. Круглый стол. Главные тенденции, события, книги и имена первого десятилетия // Дружба народов. – 2011. – № 1. – С. 185–208.
110. Лихачёв Д. С. Поэтика древнерусской литературы / Д. С. Лихачёв. – 3-е изд., доп. – М. : Изд-во «Наука», 1979. – 352 с.
111. Маркова Д. А. Новый-преновый реализм, или Опять двадцать пять / Д. А. Маркова // Знамя. – 2006. – № 6. – С. 169–177.
112. Михаил Чванов (1944) // Писатели земли башкирской: справочник / сост.: Р. Н. Баимов, Г. Н. Гареева, Р. Х. Тимергалина. – Уфа, 2006. – С. 444–446.
113. Москвин Е. Ю. История, которая не заканчивается [Электронный ресурс] / Е. Ю. Москвин // Сибирские огни. – 2009. – № 8. – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/sib/2009/8/mo19.html>.
114. Назмутдинов Б. Полигон бездействия / Б. Назмутдинов // Гипертекст. – 2006. – № 6. – С. 33–35.
115. Немзер А. С. Дневник читателя. Русская литература в 2004 году / А. С. Немзер. – М. : Время, 2005. – 336 с.
116. Немзер А. С. Замечательное десятилетие. О русской прозе 90-х годов / А. С. Немзер // Новый мир. – 2000. – № 1. – С. 199–210.
117. Немзер А. С. Чётко организованное безрыбье [Электронный ресурс] / А. С. Немзер // Время Новостей. – 2005. – 4 февр. – Режим доступа: <http://www.ruthenia.ru/nemzer/belkin-short.html>.
118. Нефагина Г. Л. Русская проза конца XX века: учеб. пособие / Г. Л. Нефагина. – М. : Флинта, 2003. – 320 с.
119. Оборин Л. В. Смешанный рельеф / Л. В. Оборин // Знамя. – 2009. – № 7. – С. 230–232.
120. Орехов Б. В. Бледный «Бледный город» / Б. В. Орехов // Гипертекст. – 2004. – № 1. – С. 10–11.
121. Орехов Б. В. Черновики писателя / Б. В. Орехов // Гипертекст. – 2005. – № 3. – С. 8–9.

122. Орлова В. А. Как айсберг в океане... Взгляд на современную молодую литературу / В. А. Орлова // Новый мир. – 2004. – № 4. – С. 158–168.
123. Осознание границ или жизнь за заборчиком? Литературные итоги 2012 года. Заочный «круглый стол». Окончание // Дружба народов. – 2013. – № 2. – С. 207–234.
124. Петрова А. Д. Дьявол носит больше пятидесяти оттенков серого [Электронный ресурс] / А. Д. Петрова // Прочтение. – 2012. – 2 окт. – Режим доступа: <http://prochtenie.ru/reviews/26347>.
125. Пиксанов Н. К. Два века русской литературы / Н. К. Пиксанов. – Москва – Петроград : Государственное издательство, 1923. – 184 с.
126. Пиксанов Н. К. Областные культурные гнёзда: историко-краеведческий семинар. Введение в изучение темы для культурно-краеведных работ, систематическая библиография, руководящие вопросы / Н. К. Пиксанов. – М.; Л. : Государственное издательство, 1928. – 148 с.
127. Простота – хуже воровства? // Знамя. – 2014. – № 1. – С. 191–205.
128. Прохоренкова А. А. Игорь Фролов. Маленькая скрипка / А. А. Прохоренкова // Гипертекст. – 2011. – № 16. – С. 36–37.
129. Пустовая В. Е. Толстая критика. Российская проза в актуальных обобщениях / В. Е. Пустовая. – М. : РГГУ, 2012. – 411 с.
130. Рачков Н. Б. Колокола Михаила Чванова / Н. Б. Рачков // Бельские просторы. – 2011. – № 1. – С. 159–161.
131. Ремизова М. С. Астенический синдром. Образ интеллигента в современной прозе / М. С. Ремизова // Октябрь. – 2003. – № 3. – С. 171–177.
132. Ремизова М. С. Слишком человеческое. Некоторые размышления о литературе non-fiction / М. С. Ремизова // Новый мир. – 2000. – № 12. – С. 192–198.
133. Роднянская И. Б. Гамбургский ёжик в тумане. Кое-что о плохой хорошей литературе / И. Б. Роднянская // Новый мир. – 2001. – № 3. – С. 159–176.

134. Русская литература на рубеже XX – XXI веков / сост. Е. Погорелая, И. Штайнов. – М. : Журнал «Вопросы литературы», 2011. – 336 с.
135. Рыженков С. Литературный регионализм: путь Саратова / С. Рыженков // Новое литературное обозрение. – 2000. – № 45. – С. 256–281.
136. Савельев И. В. Бледный город: повесть про автостоп / И. В. Савельев / вступ. сл. О. Славниковой // Новый мир. – 2004. – № 12. – С. 11–46.
137. Савельев И. В. Гамбургский счёт: Всё позволено Юпитеру: к пятидесятилетию писателя-орденоносца И. Фролова / И. В. Савельев // Бельские просторы. – 2013. – № 5. – С. 175–179.
138. Савельев И. В. Гнать, держать, терпеть и видеть: повесть / И. В. Савельев // Новый мир. – 2007. – № 1. – С. 8–32.
139. Савельев И. В. Женщина старше: преодоление графомании / И. В. Савельев // Бельские просторы. – 2011. – № 7. – С. 44–66.
140. Савельев И. В. И вечный бой с полковником Батистой / И. В. Савельев // Урал. – 2009. – № 8. – С. 246–249.
141. Савельев И. В. «Он пытался мгновенья сберечь для людей» (Светлана Чураева. «Ниже неба»: повесть. – Уфа: «Китап», 2006) / И. В. Савельев // Урал. – 2007. – № 1. – С. 132–135.
142. Савельев И. В. Терешкова летит на Марс: роман / И. В. Савельев. – М. : Эксмо, 2012. – 224 с.
143. Савельев И. В. «Шпионы неизвестной родины» / И. В. Савельев // Гипертекст. – 2011. – № 15. – С. 36–39.
144. Сайтова З. Р. Национальное своеобразие пространства и времени в повести С. Чураевой «Ниже неба. Акварели» / З. Р. Сайтова // Национальные и языковые процессы в Республике Башкортостан: История и современность: информационно-аналитический бюллетень № 11 / Акад. наук РБ, Ин-т гуманитар. исслед. – Уфа, 2010. – С. 143–147.
145. Светлана Чураева (1970) // Писатели земли башкирской: справочник / сост.: Р. Н. Баимов, Г. Н. Гареева, Р. Х. Тимергалина. – Уфа : Китап, 2006. – С. 448–449.

146. Селянина О. На полпути к Олимпу / О. Селянина // Урал. – 2009. – № 4. – С. 248–250.
147. Сенчин Р. В. Питомцы стабильности или грядущие бунтари? Дебютанты нулевых годов / Р. В. Сенчин // Дружба народов. – 2010. – № 1. – С. 179–188.
148. Скоропанова И. С. Русская постмодернистская литература: новая философия, новый язык / И. С. Скоропанова. – 2-е изд., доп. – СПб. : Невский простор, 2002. – 416 с.
149. Славникова О. А. Верхние и книжные пейзажи Екатеринбурга / О. А. Славникова // Новое литературное обозрение. – 2000. – № 45. – С. 294–304.
150. Славникова О. А. Проигравшие время / О. А. Славникова // Дружба народов. – 2001. – № 1. – С. 213–218 .
151. Славниковой О. А. Произведения лучше литературы. Субъективный обзор прозы / О. А. Славникова // Дружба народов. – 2001. – № 1. – С. 194–204.
152. Славникова О. А. Спецэффекты в жизни и литературе / О. А. Славникова // Новый мир. – 2001. – № 1. – С. 189–201.
153. Соболева Л. С. Концепт «культурное гнездо»: возврат из забвения / Л. С. Соболева // Регионы России для устойчивого развития: образование и культура народов Российской Федерации : материалы междунаро-д. науч.-практ. конф. 25–27 марта 2010 г. – Новосибирск, 2010. – С. 253–259.
154. Созина Е. К. Введение / Е. К. Созина // Литературный процесс на Урале в контексте историко-культурных взаимодействий: конец XIV – XVIII вв.: коллективная монография / отв. ред. Е. К. Созина. – Екатеринбург : УрО РАН: Издательский дом «Союз писателей», 2006. – С. 5–20.
155. Степанян К. А. Кризис слова на пороге свободы / К. А. Степанян // Знамя. – 1999. – № 8. – С. 204–214.
156. Степанян К.А. Постмодернизм – боль и забота наша / К. А. Степанян // Вопросы литературы. – 1998. – Сентябрь-октябрь. – С. 32–54.

157. Султанов В. Ф. О повести И. В. Савельева «Женщина старше» / В. Ф. Султанов // Гипертекст. – 2012. – № 18. – С. 17–23.
158. Тайная история монголов: альманах. – Уфа : Вагант, 2008. – 354 с.
159. Тропа доброты. Из современной прозы Башкортостана. – Уфа : Китап, 2011. – 344 с.
160. Татаринев А. В. Лететь без гарантий!: письмо И. Савельеву: [о его романе «Терешкова летит на Марс»] / А. В. Татаринев // Литературная Россия. – 2012. – № 47 (23 нояб.). – С. 10–11.
161. Трунев С. И. Самодостаточность движения жизни / С. И. Трунев // Волга. – 2012. – № 11/12. – С. 210–211.
162. Увы-Уфа: Мы не ждём перемен // Гипертекст. – 2006. – № 6. – С. 26–30.
163. Уфимская литература: планы на будущее: [о конференции «Уфимская литература. Итоги десятилетия», прошедшей в БГПУ 18 дек. 2010 г.] // Истоки. – 2010. – № 51 (22 дек.). – С. 16.
164. Федь Н. М. Опавшие листья. Русская литература конца XX века / Н. М. Федь. – М. : Советский писатель, 2000. – 388 с.
165. Фёдоров П. И. Новые «монголы» / П. И. Фёдоров // Бельские просторы. – 2009. – № 4. – С. 169–173.
166. Фёдоров П. И. Русская проза Уфы: прошлое, настоящее, будущее / П. И. Фёдоров // Бельские просторы. – 2013. – № 12. – С. 36–41.
167. Фёдоров П. И. Хрустальный крест / П. И. Фёдоров // Бельские просторы. – 2011. – № 1. – С. 83–88.
168. Филиппов А. П. Роза ветров: очерк к юбилею К. Зиганшина / А. П. Филиппов // Бельские просторы. – 2010. – № 3. – С. 113–125.
169. Фролов И. А. Бортжурнал № 57-22-10 / И. А. Фролов // Бельские просторы. – 2007. – № 2. – С. 4–38.
170. Фролов И. А. Бортжурнал № 57-22-10 / И. А. Фролов // Бельские просторы. – 2007. – № 3. – С. 5–27.

171. Фролов И. А. Бортжурнал № 57-22-10 / И. А. Фролов // Бельские просторы. – 2007. – № 4. – С. 4–23.
172. Фролов И. А. Вертолетчик: повесть, рассказы / И. А. Фролов. – М. : Эксмо, 2007. – 352 с. – (Афган).
173. Фролов И. А. Встреча в декабре / И. А. Фролов // Бельские просторы. – 2011. – № 3. – С. 7–14.
174. Фролов И. А. Гамбургский счёт: Жизнь и смерть на Марсе / И. А. Фролов // Бельские просторы. – 2013. – № 7. – С. 164–173.
175. Фролов И. А. Дао борттехника: из цикла «Бортжурнал № 57-22-10» / И. А. Фролов // Бельские просторы. – 2010. – № 12. – С. 130–137.
176. Фролов И. А. Из бортжурнала № 57-22-10 / И. А. Фролов // Бельские просторы. – 2006. – № 12. – С. 19–23.
177. Фролов И. А. Негасимов и другие: из цикла «Теория танца» / И. А. Фролов // Бельские просторы. – 2011. – № 9. – С. 8–20.
178. Фролов И. А. Нежность, несовместимая с жизнью: рассказы / И. А. Фролов // Новый мир. – 2011. – № 8. – С. 90–95.
179. Фролов И. А. Ничья: повесть / И. А. Фролов // Новый Белкин: сборник / сост.: Н.Б. Иванова. – М. : Время, 2011. – С. 493–559.
180. Фролов И. А. Новый реализм как диктатура хамства [Электронный ресурс] / И. А. Фролов – Режим доступа: [//URL:http://www.litis.org/vzgliad/novyiy-realizm-kak-diktatura-hamstva.htm](http://www.litis.org/vzgliad/novyiy-realizm-kak-diktatura-hamstva.htm).
181. Фролов И. А. Портрет с гранатом [Электронный ресурс] / И. А. Фролов // Урал. – 2011. – № 2. – Режим доступа: <http://uraljournal.ru/work-2011-2-138>.
182. Фролов И. А. Так писал Заратустра / И. А. Фролов // Лучшие рассказы 2011 года. Антология. – М. : ОГИ, 2013. – С. 170–174.
183. Фролов И. А. Учитель бога: из цикла «Теория танца» / И. А. Фролов // Бельские просторы. – 2012. – № 9. – С. 70–101.



184. Хугаев И. С. Осетинская русскоязычная проза: генезис и становление: автореф. дис. ... д-ра филол. наук: 10.01.02 / И. С. Хугаев. – Владикавказ, 2010. – 47 с.
185. Хасавов А. Изумляемся вместе с Арсланом Хасавовым / А. Хасавов // Литературная Россия. – 2012. – 28 сент. – С. 11.
186. Храмов П. А. Инок: роман / П. А. Храмов. – Уфа : Китап, 2012. – 256 с.
187. Хусаинов А. Г. Формула критической массы / А. Г. Хусаинов // Гипертекст. – 2011. – № 15. – С. 28–32.
188. Чванов М. А. А жизнь-то налаживается!: рассказ / М. А. Чванов // Наш современник. – 2001. – № 12. – С. 5–20.
189. Чванов М. А. Вверх по реке времени: рассказы, повести / М. А. Чванов. – М. : Вече, 2009. – 608 с.
190. Чванов М. А. Последний день Года Собаки: маленькая повесть / М. А. Чванов // Бельские просторы. – 2002. – № 4. – С. 3–51.
191. Черняк М. А. Отечественная проза XXI века: Предварительные итоги первого десятилетия / М. А. Черняк. – СПб.; М. : САГА: ФОРУМ, 2009. – 176 с.
192. Черняк М. А. Читатель умер? Да здравствует читатель! / М. А. Черняк // Чтение для детей и взрослых: сборник статей и учебно-методических материалов. – СПб. : Сага, 2009. – С. 32–38.
193. Чмыхало Б. А. Региональные проблемы истории литературы: автореф. дис. ... д-ра филол. наук: 10.01.01 / Б. А. Чмыхало. – Екатеринбург, 1993. – 34 с.
194. Чураева С. Р. Девочка и графоман: повесть / С. Р. Чураева // Бельские просторы. – 2010. – № 9. – С. 57–97.
195. Чураева С. Р. Ниже неба: повесть / С. Р. Чураева // Дружба народов. – 2007. – № 10. – С. 11–57.
196. Чураева С. Р. Последний апостол: повесть о необычных приключениях святого Павла / С. Р. Чураева / вступ. сл. В. Маканина // Октябрь. – 2003. – № 6. – С. 3–34.

197. Чураева С. Р. Чудеса несвятой Магдалины / С. Р. Чураева // Октябрь. – 2012. – № 12. – С. 114–127.
198. Шапиро И. Бродячие творцы книг: [о литературных альманахах «Голоса вещей – 2» и «Тайная история монголов»] / И. Шапиро // Бельские просторы. – 2009. – № 8. – С. 192–194.
199. Шаяхметова Р.Х. Последние в мире слова / Р. Х. Шаяхметова // Бельские просторы. – 2010. – № 2. – С. 55–64.
200. Шаяхметова Р. Х. Слова и листья: роман / Р. Х. Шаяхметова // Урал. – 1999. – № 6. – С. 9–109.
201. Шепотник П. Г. О повести И. Савельева «Бледный город» / П. Г. Шепотник // Новый мир. – 2005. – № 10. – С. 233.
202. Эпштейн М. Н. Постмодерн в русской литературе: учеб. пособ. для вузов / М. Н. Эпштейн. – М. : Высш. шк., 2005. – 495 с.