



³³ Мандельштам Н. Указ. соч. Т. 2. С. 778.

³⁴ Там же. С. 773. Имеются в виду стихотворения «Мой щегол, я голову закину...» и «Рождение улыбки».

³⁵ Глазова Е., Глазова М. Указ. соч. С. 476.

³⁶ Мандельштам Н. Указ. соч. Т. 2. С. 774.

³⁷ См.: Месс-Бейер И. Эзопов язык в поэзии Мандельштама 30-х годов // Russian Literature. 1991. Vol. 29, iss. 3 (April 1). P. 365. В. В. Мусатов оспаривает присут-

ствие в подтексте мысли о судьбе Мигеля де Унамуно (См.: Мусатов В. Лирика Мандельштама. Киев, 2000. С. 478).

³⁸ См. об этом: Тоддес Е. Статья «Пшеница человеческая» в творчестве Мандельштама начала 20-х годов // Тыняновский сборник : Третьи Тыняновские чтения. Рига, 1988. С. 184–217.

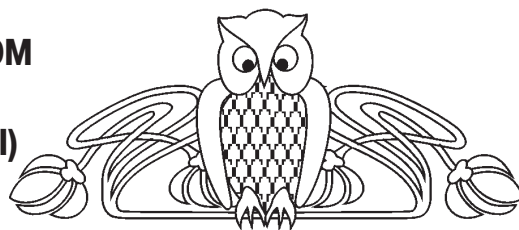
³⁹ См.: Мандельштам Н. Указ. соч. Т. 2. С. 773.

Образец для цитирования:

Минц Б. А. Стихи о щегле и их место во «Второй воронежской тетради» Мандельштама. Статья вторая // Изв. Саратов. ун-та. Нов. сер. Сер. Филология. Журналистика. 2016. Т. 16, вып. 4. С. 421–428. DOI: 10.18500/1817-7115-2016-16-4-421-428.

УДК 821.161.1.09-3+929[Солженицын+Аксёнов]

АНАТОМИЯ «СОВЕТСКОГО» В ЛИТЕРАТУРНОМ ПРОЦЕССЕ КОНЦА XX – XXI ВЕКОВ: А. И. СОЛЖЕНИЦЫН И В. П. АКСЁНОВ (Часть I)



А. А. Суворов

Саратовский национальный исследовательский государственный университет имени Н. Г. Чернышевского
E-mail: suvorov@list.ru

Первая часть публикации посвящена постановке и обоснованию самой литературоведческой задачи – параллельного анализа произведений двух значимых для русского литературного процесса писателей, а также обозначению магистральных направлений предпринимаемого филологического разбора. Материалом послужили тексты Солженицына и Аксёнова, созданные и опубликованные на рубеже XX–XXI вв., а ключевым аспектом исследования стал мотивно-тематический комплекс, объединяющий интересы двух литераторов (именуемый художественной реальностью «советского»).

Ключевые слова: русский литературный процесс, советское, А. И. Солженицын, В. П. Аксёнов, проблема читателя, автор.

The Anatomy of the 'Soviet' in the Literary Process of the Turn of the XX–XXIst Century: A. I. Solzhenitsyn and V. P. Aksyonov (Part I)

A. Suvorov

The first part of the article deals with the definition and substantiation of the literary criticism task itself – a parallel analysis of the works of two significant writers in the Russian literary process. Another object is to identify the major perspectives of the philological examination in progress. The subject of this research is the texts by A. I. Solzhenitsyn and V. P. Aksyonov, written and published at the turn of the XX–XXI centuries. This research focuses on the motive and theme complex that encompasses the interests of two writers (called the creative reality of the 'Soviet').

Key words: Russian literary process, Soviet, A. I. Solzhenitsyn, V. P. Aksyonov, problem of the reader, author.

DOI: 10.18500/1817-7115-2016-16-4-428-438

Конец XX – начало XXI вв. в русской литературе и – шире – в общественной жизни можно

назвать периодом множественных открытий. Вместе с социальными и политическими реформами, последовавшими за перестройкой и распадом Советского Союза, развиваются новые явления словесности – теперь свободной от государственной цензуры¹. Такие словесные номинации, как «самиздат», «иммигрантская литература» и «литература запрещённая», из категории опасных для произносящего становятся предметом открытых дискуссий, а также входят в круг официальных интересов филологии. Появление многочисленных новых и возвращение «запрещённых» имён происходят на фоне развития и тех магистральных тенденций, которые определили «облик» двадцатого столетия в истории русскоязычного художественного творчества.

Одним из важнейших событий финального десятилетия XX в. в жизни всей страны становится возвращение на родину Александра Исаевича Солженицына в мае 1994 г. Эпоха, ассоциирующаяся в сознании большой читательской аудитории с этим именем, продолжается и после смерти писателя (2008 г.), до последних дней занимавшегося активной подготовкой к печати своих произведений и общественной деятельностью. Предпринимаемое нами исследование проблемы читателя и русского литературного процесса рубежа XX и XXI вв. было бы невозможным без обращения к творчеству Солженицына, а точнее, к тем его произведениям, которые были написаны и опубликованы в 1990-х и 2000-х гг. «Эпоха Солженицына» – по объёму смыслов это понятие выходит за пределы творчества самого писателя, шире оно и терминологических сочетаний «лагерная литература» и «русская литературная иммиграция XX века». Семантический состав названного понятия (эпоха Солженицына) также включает



огромный объём публицистики, литературной критики и филологической рефлексии.

Предложим свой взгляд на те произведения признанного классика, которые были написаны и издавались в конце XX в. Однако рассматривать эти тексты мы будем параллельно с произведениями другого безоговорочно значимого писателя, также оказавшего влияние на русский литературный процесс конца XX – XXI вв., – Василия Павловича Аксёнова.

Необходимо уточнить предмет нашего исследовательского интереса: он связан с рассмотрением проблемы читателя в произведениях, определивших векторы развития русского литературного процесса указанного периода. Таким образом, нас будут интересовать читательская направленность² художественных текстов, имплицитные категории «автор», «адресат художественного произведения» и формы существования внутренних интерактивных потенциалов произведений словесности.

Тематика попадающей в область наших интересов поздней прозы Солженицына и Аксёнова (особенности построения характеров и формирования авторских стратегий, писательские интересы в целом) связана с переосмыслением неоднозначного исторического наследия советской России. Именно «советское прошлое» становится фоном для размышлений писателей, изменчивой (от одной частной судьбы к другой), но имеющей и устойчивые характеристики творческой основой – базовой матрицей, позволяющей как раскрывать глубинные исторические процессы, так и создавать многочисленные художественные образы.

Понимание таких значимых (не обязательно масштабных по объёму) текстов Солженицына, как «Двучастные рассказы» (1993–1998), цикл миниатюр «Крохотки» (1996–1999), повести «Адлг Швенкиттен» и других произведений конца XX – начала XXI вв., требует, на наш взгляд, включения в пространство филологические наблюдений соответствующего по тематике художественного контекста.

Частным открытием, которым мы хотим поделиться, стало тематическое сопоставление созданных и опубликованных в одном временном периоде (определённом выше) прозаических текстов Александра Исаевича Солженицына и Василия Павловича Аксёнова.

«Литературоведческих прав» на подобное сопоставление у нас достаточно. В жизни писателей много общих и, можно сказать, значительных дат и событий. Не углубляясь в хорошо известные подробности биографий³, напомним сейчас о том, что Солженицын был изгнан из страны и лишён гражданства в 1974 г. (после выхода сборника «Из-под глыб» и «Архипелага ГУЛАГ» в зарубежных издательствах); Аксёнов в 1978 г. принимает участие в издании неподцензурного альманаха «Метрополь», а выезжает из страны в 1980-м (также с лишением гражданства). В

1990 г. и Солженицыну, и Аксёнову возвращают юридический статус. В 2008 г. уходит из жизни Солженицын, в 2009-м – Аксёнов. Однако наша задача состоит не в поиске общих биографических дат или объединяющих писателей событий; мы концентрируемся на их позднем творчестве с целью обнаружить общие тематические интересы и различия в их текстовой реализации, важные для аналитического рассмотрения интересующей нас проблемы.

Наиболее интересные и перспективные направления сопоставительного анализа произведений Солженицына и Аксёнова (в рамках заявленных литературоведческих задач) ведут нас в области тематических и идейных «разногласий». Действительно, оба писателя предпринимают художественное исследование различных этапов становления и развития советского государства (революция и Гражданская война, эпоха репрессий и коллективизации, Великая Отечественная война, периоды «оттепели» и перестройки). Но даже самое поверхностное знакомство с текстами не оставляет сомнений – художественная реальность, созданная автором «Одного дня Ивана Денисовича» и «Красного колеса», будет отличной от литературных миров, построенных в романах «Москва Ква-Ква» или в трилогии «Московская сага» (именно эти произведения Аксёнова будут в центре нашего внимания⁴).

Предпринимаемое аналитическое сопоставление связано с общими тематическими интересами писателей; оба – и Солженицын, и Аксёнов – в своих произведениях конца XX – XXI вв. выстраивают системы индивидуальных литературных представлений о «прожитой» советской действительности, оба творят свою динамичную словесную картину: населяют художественные миры персонажами, наполняют их образами и бесчисленными деталями. *Нас будут интересовать существенные различия (и, конечно же, общие черты) в тех компонентах поэтики Солженицына и Аксёнова, которые формируют авторское представление о феномене «советского».*

Особенно важным фактором литературоведческого разбора является исследовательский материал – проза, созданная в 1990-х и 2000-х гг., т. е. в том пространстве-времени, которое уже «позволяло» переосмыслить ушедший режим (постепенно уходящий?) в его исторических и этнокультурных масштабах. Обратимся к текстам Солженицына и Аксёнова (говоря далее о «писателях», мы называем таким образом сразу двоих).

Подчеркнём – сравнительный анализ столь значимых и кардинально различных авторских стратегий не создаётся из расчёта на формирование объёмного представления о творческих судьбах Солженицына и Аксёнова или об их профессиональной эволюции, не предполагается здесь и попытки сближения диаметральных по идейному заряду литературных полюсов. Напротив, наш «двойной» литературоведческий взгляд



всеми обозначенными различиями и продиктован: невероятно актуальным и филологически интересным оказалось параллельное «медленное чтение» текстов, имеющих свои историко-культурные орбиты, но парадоксальным образом оказавшихся в зоне гравитационного воздействия сверхновой – в нестабильном пространстве русской словесности 1990-х и 2000-х гг. И Солженицын, и Аксёнов для огромной читательской массы, рождённой демократическим взрывом (той самой сверхновой), оказались явлениями, сближенными логикой социальных преобразований. Оба писателя представляли «старшее» поколение, оба были иммигрантами (конечно, с индивидуальными судьбами и опытом), оба антисоветчики (при всём внутреннем драматизме личных идейных и политических убеждений). Для филолога важно, что оба были ещё и прозаиками, к тому же влиятельными; к концу перестройки у Солженицына и Аксёнова были сформированы собственные читательские группы, ориентированные как на личность, так и на эпоху, породившую литературное имя. Что же объединяет морально неколебимого, документально жёсткого и принципиально последовательного в борьбе с «Красным колесом» Солженицына с литератором-джазменом, легендой «шестидесятников», писателем-иллюзионистом Аксёновым?

Ответ на этот вопрос находится в области гипотез и, конечно, не может быть сформулирован как безупречная в своём лаконизме формула. Очевидно, крах Советского Союза, а вместе с ним и всей системы смыслов, которая своим противодействием сформировала наших писателей, был воспринят ими неоднозначно. Реалии, пришедшие на смену советским, не соответствовали (да и не могли соответствовать) индивидуальным представлениям о «правильном» векторе развития российского общества. Наш литературоведческий интерес заключается в попытке параллельного анализа художественной прозы, ставшей, уже по факту публикации, ответом опытных мастеров слова на волну изменений 1990-х гг.

Один из общих тематических интересов писателей – драматические военные страницы истории Советского государства: через Гражданскую и Великую Отечественную проходят персонажи как Солженицына, так и Аксёнова. Обратим внимание на образы и мотивы, связанные с переживанием и «проживанием» этого опыта героями текстов, социальное положение и происхождение которых определяется авторами через понятие «интеллигенция».

Двухчастный рассказ Солженицына «Эго», герой которого – Павел Васильевич Эктов (автором почти точно воспроизводится реальный участник послереволюционных событий, добровольный участник крестьянских восстаний), посвящён периоду становления советской власти: «Годы Гражданской войны Эктов прожил в душевной потерянности: за жестоким междоусобным уничтожением соотечественников и под железной по-

дошвой большевистской диктатуры – потерялся смысл жизни и всей России и своей собственной»⁵. Война делит жизнь и мир Эктова на две части; фактически, она уничтожает его жизнь в мирной логике. Солженицын категоричен и прям в масштабных оценках: «уничтожение соотечественников» как исторический и несомненный факт он соотносит с представлением о «железной подошве большевистской диктатуры». Так осуществляется литературное противопоставление двух миров: праведного (жизнь Эктова до кровопролития) и разрушительно-греховного (герой, следуя голосу совести, идёт защищать растоптанные народные идеалы и уклад): «Павел Васильевич всем своим воспитанием и гуманистической традицией был всегда всей душой против всякого кровопролития. Но теперь, особенно после этого святого народного похода на Кузьмину Гать, соотношение безысходной правоты и неумолимого насилия проступило столь явно, что и правда же: не оставалось крестьянам ничего иного, как поднять оружие» (276). Сочетания «гуманистическая традиция», «против всякого кровопролития», «бессильная правота»⁶ – сгруппированные в авторском повествовании от третьего лица – создают образ «героя-глашатая». Эктов на протяжении всего рассказа остаётся хорошим семьянином, вынужденным пойти на праведное преступление; его мысли о стране и семье выполняют роль этической шкалы, а все события и перипетии сюжета уже располагаются в той или иной степени близости к *одушевлённой точке отсчёта справедливости* – к персонажу с нелёгкой судьбой.

У Аксёнова (в «Московской саге») выведена семья Градовых, также представителей русской интеллигенции; мысль о массовом кровопролитии и этической составляющей «жизни без выбора» лейтмотивом проходит через их судьбы. Обратимся к созвучному литературной судьбе Эктова высказыванию – внутреннему монологу героя романа «Война и тюрьма» Никиты Градова: «Цивилизованные войны, элегантные мясорубки. Суть войны, которой я, мальчик из династии русских врачей, отдал всю свою жизнь, все-таки выявляется здесь, где пленных гонят как грязный скот и при первой возможности просто избавляются от них, все мы знаем как; где идет террор гражданского населения, где мы уходим, за собой поджигая и взрывая все, не думая о тех, кто остался...»⁷. У Аксёнова понятие «цивилизированная война» созвучно сочетанию *цивилизация войны*: окружающую Градова действительность, бытовой уклад и культуру взаимоотношений формируют именно кровопролитные конфликты, сопровождающие его семью (и постепенно её уничтожающие – как и у Эктова). Отметим, что интонационный рисунок фразы и лексический состав предложений у Аксёнова, при всей серьёзности тона и значимости высказывания Градова, отличается от стилистики Солженицына. *Размышления Градова максимально персонафицированы* (личное «я», а затем уже «мы»), для него



война и всеобщие потрясения – опыт, в первую очередь, частных потерь и лишений. У Солженицына, наоборот, *персонаж иллюстрирует собой* самое значимое с общественной точки зрения (а затем уже его семья и его боль). Очевидна связь заглавия произведения с судьбой главного героя – героя-иллюстрации – слово «Эго» *срабатывает* как форма авторского отношения к событиям Гражданской войны и крестьянского восстания: «Вместе с главным штабом и Эго был в этих рейдах, и уже привык к такой жизни, конной, бродячей, бездомной, на холодах и в тревоге, в уходах от погони. Стал военным человеком? – нет, не стал, трудно было ему, никогда к такому не готовился. А – надо терпеть. Разделял крестьянскую боль – и тем насыщалась душа: он – на месте» (283). Крестьянская боль рассматривается автором как главная мотивация персонажа-зеркала: Эго – это отражение авторской морали, той самой стратегии поведения, которую в предлагаемых исторических условиях он (автор) считает единственно приемлемой и нравственно оправданной. Оставляющие в памяти главного героя противоречивые воспоминания кровавые «рейды» (операции антоновских повстанцев) таким образом уравниваются этически безупречной мотивацией *абсолютно положительного персонажа*; он и называется автором уже не по имени, а с помощью слова-заглавия. Душа Эктова «насыщалась» той самой «крестьянской болью», отзываясь таким неоднозначным способом на разросшееся чувство вины и ответственности интеллигенции за события, послужившие причиной Гражданской войны. В удивительно созвучной манере тема криминализации целой страны в эпоху становления власти Советов реализуется в «Московской саге».

Персонаж романа «Война и тюрьма» (семантика этого заглавия соответствует разбираемым темам и мотивам) – «знаменитый американский журналист» Тоунсенд Рестон, прибывший в Москву для освещения военных событий, рассказывает своим согражданам в посольстве США о вскрытой им логике загадочной советской власти: «Он начал говорить о событиях всего лишь четырехгодичной давности, о том, как приехал тогда в Москву и как сначала ничего не мог понять, а потом пришел к простейшей отгадке, стал ее прикладывать ко всем сложным советским ситуациям, и все совпало. Отгадка состояла в том, что если страной правит банда, то и все неясности надо объяснять простейшей уголовной логикой»⁸. Так, вечерний разговор иностранцев в столице, к которой приближаются немецкие войска, расставляет столь значимые для всего сюжета смысловые акценты. Мотив криминального перелома (всех систем в сложном живом организме огромной страны) возникает у обоих писателей в отчётливой связи с приходом к власти «банды» большевиков.

Государственный аппарат высшего уровня в художественных мирах Солженицына и Аксёнова изображается как иерархическая машина, по-

требляющая энергию, во-первых, бесчисленных *персональных актов лояльности* и, во-вторых, *тотального страха*, пронизывающего систему насквозь – являющегося главной осью всего «советского» механизма. Обратимся к материалу, который поможет нам обосновать сформулированную гипотезу.

В центре двучастного рассказа Солженицына «На краях» – *история личности* маршала Жукова, сформировавшаяся в эпоху борьбы с антоновским восстанием крестьян (тематическая связка с рассказом «Эго») и переданная читателю как размышления уже находящегося в почётной отставке маршала Советского Союза, занимающегося подготовкой своих мемуаров: «Жуков – рад был, рад был состоять под таким командованием (Тухачевский). Это – так, это – по-солдатски: прежде чем командовать самому, надо уметь подчиняться. И научиться выполнять. И – изымали, сколько нагребли. Отправляли в концлагеря, семьи тоже. Отдельно» (305). В диалоге с самим собой одно из главных действующих лиц исторической драмы Советского государства раскрывает историю собственного подъёма по ступеням властной иерархии; и уже на уровне низших командных должностей он исполнен вдохновения, возглавляя по факту карательный отряд. Характер этого «исторического» персонажа (черты и поступки которого почерпнуты Солженицыным из документальных источников) позволяет пройти вместе с читателем через наиболее болезненные этапы становления государства. Эти эпизоды, выведенные в тексте как «флешбэки» Жукова, способны как включить *внимание* адресата, так и активизировать модальность *соучастия* – спровоцировать сопереживание воспринимающего текст⁹.

Автор создаёт визуально восстанавливаемую (через документально проверяемую серию эпизодов) карту совместного путешествия по «вехам» в советской истории, а проводником избирает главнокомандующего Красной армией во время Великой Отечественной войны. Каждый эпизод воспоминаний маршала – это очередной его шаг наверх и... Смерть, которая сопровождает все его действия. «Построенные» автором эмоциональные реакции Жукова служат катализатором *соучастия* адресата. В большинстве эпизодов иной читательской реакции, кроме как не приемлющей позицию советского военачальника, автор не предполагает. Свою оценку всех событий создатель произведения помещает в «зону *сопереживания* адресата», т. е. выстраивает сюжет таким образом, чтобы факты истории прошли сначала через память престарелого маршала, получили его прогнозируемое «самоодобрение», а уже затем могли быть восприняты потенциальным читателем. Например, таковы воспоминания Жукова об исполненном в своё время приказе Тухачевского, связанном с применением химического оружия против крестьян-повстанцев: «...“Точно рассчитывать, чтобы облако душливых



газов распространялось полностью по всему лесу, уничтожая всё, что в нём прячется. Командующий войсками Тухачевский? Слишком крепко? А без того – больших полководцев не бывает» (306). В аналогичных исторических условиях у героев Аксёнова возникают совершенно отличные чувства. Мы ещё обратимся к образу Жукова, созданному в «Московской саге», а сейчас рассмотрим другой – полужанровый – эпизод возвращения Никиты Градова из лагеря (роман «Война и тюрьма») прямо в генералитет Красной армии.

Этот фабульный поворот становится событием-импульсом для возникновения противоречивых и новых чувств у бывшего зэка, семья которого также была несправедливо разорвана и разбросана по лагерям. Даже эйфория внезапного освобождения и готовность бороться с фашистской агрессией выражаются через наблюдение Градова за «порученцем» верховной власти, принесшем весть о его реабилитации; внутренняя речь героя, его размышление о «гонимости власти» на уровне лексики являет читателю образец тюремного жаргона, отчего сам смысл всей предстоящей Градову службы меняется: «Никита посмотрел порученцу в глаза, там у него уже плескалась сталинская эйфория, джугашвилиевский восторг, гипнотическое счастье от причастности к пахану. Бороться за родину, защищать тем самым кремлевских уголовников, что за страшная и извечная доля! Драться против гитлеровской расовой гегемонии за гегемонию сталинского класса, за хевру!»¹⁰. Аксёновская трактовка череды событий, которые привели страну к Великой Войне, на первый взгляд принципиально отличается от историко-философских оценок Солженицына: наравне с персонажем, имеющим «безупречную документальную биографию» (Жуковым), в «Войне и тюрьме» действует герой с невероятным карьерным скачком: вчерашний зэк, имя которого уже вскоре в разговоре с Берией вспоминает сам Сталин, причём в ряду «благонадёжных» военачальников. Фантастические и даже фантазмагорические гиперболы – один из излюбленных приёмов Аксёнова; но логику истории писатель не искажает, советская власть имела опыт подобных решений об «экстренной» реабилитации. Удивительны не привычные для автора «Московской саги» преувеличения, а очевидные совпадения в оценках двух писателей.

Вся мемуарная история Жукова («На краях») – это путь к Сталину и, после смерти вождя, провальная попытка удержаться на ведущих властных позициях. Личная история маршала замкнута на фигуре первого человека; прямо или косвенно Сталин управляет судьбами и героев Аксёнова. Прочитанные нами внутренние, глубоко личные и даже интимные оценки властной системы, возглавляемой тоталитарным лидером, совпадают у обоих авторов. *Обращение к различным темам, мотивам и образам в произведениях Солженицына и Аксёнова неизменно приводит нас к прямому*

или косвенному влиянию личности Сталина на все формы «советского» бытия.

Будет справедливым от понятия «личность» перейти к понятию «мифы о вожде», поскольку количество документально подтверждённых (преимущественно Солженицын) и созданных авторским воображением (по преимуществу Аксёнов) сюжетов с участием Иосифа Виссарионовича в рассматриваемых нами произведениях значительно. У обоих писателей личность вождя представлена не только в авторских отступлениях и повествовательных отрезках «от третьего лица», но и через систему рассказчиков. Одним из главных посредников между автором и читателем в таких случаях является уже упомянутый маршал Жуков: «(Когда сердился, Сталин не выбирал выражений, мог обидеть совсем незаслуженно, барабанную нужно было шкуру иметь. А погасшая трубка в руке – верный признак беспощадного настроения, вот сейчас обрушится на твою голову.) Но бывали и минуты – поразительного сердечного доверия. И – как теперь написать об этом честно и достойно?» (310). Маршал-мемуарист размышляет о том, что вынужден выбирать те черты вождя, которые впишутся в уже существующий официальный миф. Сама постановка вопросов, адресованных самому себе, означает развенчание пропагандистской модели лидера народов. Автор «не знает пощады» культу Сталина: многочисленные факты и исторические детали разлучают его величие (от бытовых деталей до самых важных – государственных – просчётов): «Грянула война – и в эти первые часы своей небывалой растерянности, которой не мог скрыть, – только через четыре часа от начала войны посмели дать военным округам команду сопротивляться, да было уже поздно... Но всё Верховное командование велось наугад» (311). Последовательное развенчание «успехов и достижений» осуществляет не только рассказчик в процессе обдумывания готовящихся мемуаров, но и сам автор: «По полной стратегической и оперативной неграмотности, при никаком представлении о взаимодействии родов войск (в багаже – что осталось от Гражданской войны), Сталин в первые недели войны нараспоряжался беспрекословно, наворотил ошибок, – теперь стал осторожнее» (312). Обратим внимание на лексический состав этого прямого авторского высказывания – оно не предполагает сомнений или исторических альтернатив: «полная стратегическая и оперативная неграмотность», «никакое представление о взаимодействии родов войск», «нараспоряжался». Читателю предложена абсолютная фактологическая истина, а не вариативная, сложная и неоднозначная ситуация начала 40-х гг.¹¹. Интересным будет сопоставление с другим Сталиным – тем персонажем, который создан в творческой лаборатории Аксёнова.

Обращаясь к роману «Москва Ква-Ква», мы обнаруживаем систему персонажей и образов, не просто воссоздающую атмосферу эпохи (послево-



енное время), но полностью *погружающую читателя в пространство советской мифологии*. Герои Аксёнова совершают невероятные лихие перелёты (Моккинаки), подвиги – десятками (Смельчаков), а всевластный лидер СССР из пропагандистской константы превращается в сатирико-абсурдистскую литературную модель. Опасения Сталина по поводу готовящегося убийства из навязчивой идеи разрастаются до полномасштабной фобии, завладевшей умом вождя: «А что если Тито забросит сюда целую замаскированную колонну? Что если начнётся штурм Кремля? На кого можно положиться? На чекистов? Предадут за милую душу. Сталин страдал и даже временами стонал, пугая весь персонал»¹². В процитированном отрывке можно наблюдать, как авторская ирония переходит в саркастическую литературную насмешку. Хорошо известные историкам меры предосторожности и система охраны главы государства усиливаются писателем до уровня абсурдных страхов; в романе создаётся реальность «кривого зеркала», где все предметы приобретают очертания, им несвойственные. Для нашего сравнения важным будет не только аспект *смехового начала*, явно отличающий стилистику Аксёнова от последовательного и основанного на фактах повествования Солженицына, но и *удивительное сходство в идейной основе художественных текстов обоих писателей – советская реальность противостоит естественна, губительна для человека и является созданием искусственным*.

Предложим дополнительную аргументацию нашего тезиса. Культ личности, а точнее, *миф личности* (со всеми его последствиями), ярко и детально воссоздан как у Солженицына, так и у Аксёнова. Различаются лишь средства языковой и литературной выразительности, которыми пользуются литераторы. Из занимающего высший государственный пост человека Иосиф Джугашвили превращается в удивительное явление, в «советское божество». Цитируем рассказ Солженицына «На изломах»: «Смерть Сталина – сотрясла! Не то чтобы считали Его безсмертным, но казалось: он – Явление вечное, и не может *перестать быть*. Люди рыдали. Плакал старый отец. (Мать – нет). Плакали Дмитрий с женой. И все понимали, что потеряли Величайшего Человека...» (410). Мотив всенародного горя об утрате вождя связывается автором именно с чертами *сверхчеловека*, присущими Сталину как до, так и после смерти: «явление вечное», «Величайший Человек». Показательно, что мать Дмитрия не оплакивает вождя, её вера не столь сильна. Именно уход лидера делает его фигуру столь значимой в восприятии стоящих на нижних ступенях советской иерархии граждан.

«Миф Сталина» в романе «Москва Ква-Ква», как мы уже указывали, связан с художественной гиперболизацией и даже пародией на миф; искреннее восхищение вождём автор преподносит через «пылкую интерпретацию» бесконечно преданного вождю поэта Кирилла Смельчакова:

«Он не раз признавался себе, что любит вождя с полной искренностью, проще – он его боготворит. Вместе со всеми миллионами он творит из него Бога. И когда Бог будет полностью сотворен, монстр уйдёт и возникнет новая религия. Пока что мы с ним надираемся по телефону. Ну как тут обойтись без легкой иронии?»¹³. Мы прокомментируем взаимоотношения поэта и вождя чуть ниже (в аксёновской фантазмагории Смельчаков действительно «надирается» с вождём во время телефонных разговоров), а сейчас отметим противоречивую смесь бравурного преклонения и иронии во внутренней речи персонажа. В предложенном отрывке обнаруживает себя авторский приём *удвоения иронии*; мы наблюдаем и признание героя в беззаветном восхищении своим лидером, и сохраняющуюся при этом способность к саморефлексии. Так осуществляется двоякая ситуация: «боготворю, вместе с миллионами» и неизбежное «монстр уйдёт».

Кроме очевидного набора смыслов – в советской данности мир строится вокруг монстра, – в размышлениях поэта есть и мотив «ухода». Этот же мотив появляется в поэме Смельчакова, где выведено мифическое чудовище в лабиринте. Каким может быть уход всемогущего существа, кроме его смерти? Осознание персонажем абсурдной жизненной данности, с одной стороны, и неотвратимости краха такого построения, с другой, сопровождается прямой декларацией иронического подхода («как тут обойтись без легкой иронии?»). Такой художественный приём характеризуется как *постмодернистский*.

При всех различиях в стилистическом рисунке и мотивно-тематических «решениях» Аксёнова и Солженицына, достигающих в своих трактовках исторических событий порой противоположных этических полюсов, всё же *нужно указать на принципиальное сходство в литературной реализации «сталинского мифа»*. Не только Аксёнов, но и Солженицын доверяют своим персонажам развенчание пресловутого персонального культа. Вернёмся к сюжетной линии рассказа «На краях» – к процессу создания мемуаров и, соответственно, к внутреннему диалогу маршала Жукова: «Вот тут-то – и главная трудность мемуаров. (Хоть вообще брось их писать?..) Как о главе правительства, Генеральном Секретаре партии и вскоре Верховном Главнокомандующем писать – генералу <...> Участнику той войны – поверить нельзя, как с тех пор Верховного развенчали, балабаны, чуть не оплевали разными баснями...» (310). Горечь осознания конца «срока годности» культа переплетается в сознании Жукова с очевидной приязнью к вождю и временам его величия. Как и у персонажа-насмешки (Смельчаков), у оставшего мемуариста *возникает эмоциональная связь с уходящим временем властвующего мифа. Фигура Сталина может рассматриваться как один из ключей к литературному миру рассказа «На краях» и в качестве одной из смысловых до-*



минант воплощённого в изучаемых произведениях «советского эпоса».

Какие же компоненты формируют этот эпос? Какими категориями, кроме всепроникающей личности генерального секретаря, характеризуется феноменология советской власти в произведениях Солженицына и Аксёнова? Если следовать структурной логике советской власти, отображённой в изучаемых литературных произведениях, то от фигуры вождя мы должны проследовать вниз – в согласии с системой управленческой вертикали. Реализовать потенциал почти безграничного влияния на судьбы граждан советского государства народному лидеру помогает класс приближённых – так называемая номенклатура.

Как в произведениях Солженицына, так и у Аксёнова тема «номенклатурного класса» подробно разработана и требует аналитического комментария. Кто же эти *люди особого назначения* и чем их судьба отлична от большинства граждан Республики Советов? Обратимся к роману «Москва Ква-Ква», который с первых страниц знакомит читателя с выдающейся по всем возможным критериям семьёй Новотканых (смысловая символика самой фамилии, на наш взгляд, не нуждается в специальном разборе). Вот какими бытовыми условиями за несомненные заслуги были одарены члены этой «ячейки общества»: «Поговаривали также, что живёт она [Гликерия Новотканая] с двумя своими родителями, т. е. вторым, в восьмикомнатной квартире на восемнадцатом этаже в одном из новых высотных колоссов. Кто-то однажды добавил, что такие квартиры снабжены двумя (!) ванными и двумя (!) туалетами, но этому кому-то тут же советовали помолчать, дабы не расходились по городу дурацкие сплетни»¹⁴. Отец Гликерии – «засекреченный научный сотрудник», который разрабатывает сверхмощное оружие, мать – видный общественный и государственный деятель. К образу самой Гликерии мы ещё обратимся, а сейчас отметим, что семья-символ поселена автором в здание-символ (новая «сталинская» высотка). Другой житель этого дома – уже знакомый нам Кирилл Смелчаков – как поэт готов воспевать новый дом, олицетворяющий новую власть: «Нет, ни на что он не похож, этот чертог, и никаким предыдущим урбанистическим стилям он не следует! Это уникальный чертог нашего уникального и величайшего социализма! Только посмотри, какая в нем заключена могучая тяжесть, сопряженная с ощущением неумолимого полета! В нем чувствуется мощный исторический посыл!»¹⁵. Так московская высотка, в которой получает квартиру литератор Кирилл Смелчаков, становится архитектурным поэтизированным символом Советского государства. Наиболее важным для нашего наблюдения в приведённом отрывке является имитация высокопарного стиля; составленный «режимным поэтом» дифирамб, будучи перегруженным официальной лексикой, превращается в пародию на самого себя. Язык

плаката и лозунга в интерпретации сатирика позволяет читателю «от противного» представить картину «быта большинства» в послевоенном СССР.

Для творчества Солженицына конца XX в. тема лексик «специального назначения» также крайне важна. Проводниками или официальными носителями этих маркированных словоформ и сочетаний у классика также являются представители номенклатуры. Однако форма литературной реализации названной темы принципиально отличается от приёмов Аксёнова¹⁶. Обратимся к рассказу «Настенька» (написан в 1993–1995 гг., опубликован в 1995 г.), главная героиня которого начинает преподавать литературу в школе. Такому важному предмету, с точки зрения задач пропаганды, власти уделяют особенное внимание: «...пошло в районо, приехала инструкторша из методкабинета, села, как жаба, на заседании кружка. И – подкосила всю свежесть и смысл, всё вдохновение, и голоса своего не узнать. А вывод жабы был: довольно пережёвывать классику! Факт, что это отвлекает учеников от жизни. Слово “факт” к этим годам стало из самых ходовых, оно звучало неопровержимо и убивало как выстрел» (369). В приведённом отрывке мы встречаемся и с представителем власти, т. е. класса политически подкованных и влиятельных, и с важнейшей лексемой своего времени – с понятием «факт». Ни Настенька, ни её ученики, конечно, не способны понять этот пресловутый факт. Речь «инструкторши из методкабинета» (оценочная форма слова «инструктор» *как бы* проникает в авторскую речь из мыслей Настеньки) – не об историческом или документальном свидетельстве, а о принципах отбора произведений для школьной программы и систем комментирования литературной классики. Мало того, что классовый подход отказывает произведениям «золотого века» в актуальности, он властно требует от учителя и учеников не столько понимания, сколько *верных советскому режиму морально-этических оценок в трактовке художественных текстов*.

В рассматриваемых сюжетах Солженицына и Аксёнова практически все события разворачиваются в обществе, построенном по классовой модели. Верхняя «прослойка» – номенклатура – имеет наиболее строгую внутреннюю структуру, что предполагает точно срабатывающие механизмы социальных лифтов. Попасть в номенклатурные высоты практически невозможно (как в случае с Гликерией Новотканой – это вопрос семейный, т. е. право, данное от рождения); однако любой организм нуждается в обновлении, потому в советской системе особое место занимают молодые «выдвиженцы».

Голос комсомольского организатора студенческой группы, в которой учится героиня рассказа Солженицына «Настенька», транслирует выверенную политическую позицию: «...и наши антиподы по идеологии не дремлют: попутчики



– это литераторы наших вчерашних врагов и завтрашних мертвецов, у них реакционное нутро, и они клеветнически искажают революцию, и тем опасней, чем талантливей они это делают. А литература не предмет наслаждения, но поле борьбы <...> окопы наших литературных позиций не должны зарости чертополохом! И мы, молодёжь, – все мы Октябrevичи и Октябrevны, – тоже должны помогать устанавливать единую коммунистическую линию в литературе. Сколько бы ни пугали нас меланхолические беллетристы, основной тон нашего молодняка – бодрость, а не уныние!» (360). Virtuозное фехтование властной терминологией, которая в обращении молодого «выдвиженца» приобретает все черты наступательного оружия, заставляет героиню Солженицына оцепенеть. Её состояние подобно гипнотическому восторгу. «Октябrevичи и Октябrevны», которые держат «коммунистическую линию» обороны в литературе (и, конечно, в способах её интерпретации), получают право решающего голоса. За словоформами скрываются вполне конкретные социальные роли. Именно среди носителей нагромождённых в речи организатора студенческой группы номинаций и будет проводиться отбор, маркированные этими «понятиями режима» молодые кадры получают шанс оказаться в категории высших слоёв общества.

В двучастном рассказе Солженицына «На изломах», который «покрывает» сразу несколько периодов развития советского строя, читателю явлен принцип столь интересного нам выдвижения – пути вверх по вертикали, дающей молодому человеку возможность прийти к власти: «Все замечают, что ты по природе динамичен, что ты подаёшь самые быстрые предложения, как с чем быть коллективу; что твои мнения одерживают верх над другими. Так – садись в президиум собрания! Сделаешь доклад? Отчего бы и нет? И слова в речи легко сцепливаются. Кого там поддерживать, кого разоблачать? И ребята аплодируют. И за тебя голосуют. И так это гладко, само из себя: комсомольский вожак» (406). Несобственно-прямая, внутренняя речь Мити Ямцова (которая сформулирована таким образом, что не может быть отделена от авторского высказывания в третьем лице) формирует в сознании читателя динамическую картину карьерного роста. Происходит это за счёт коротких назывных фраз-воспоминаний, что также даёт создателю текста необходимую для характеристики ещё не полностью «политически окрепшего» мышления молодого комсомольца.

Деятельность выдвиженца по линии партии – новой и абсолютной элиты советского государства – одна из центральных сюжетных линий романа Аксёнова «Москва Ква-Ква». Поставим, в соответствии со сделанным выше анонсом, в центр нашего внимания образ Гликерии Новотканой: «Между прочим, Глика (полное имя – Гликерия) и сама вносила свой веский, хоть и юный, вклад в первостатейную семейную устойчивость. Будучи

комсомольским лидером студенческого потока на журфаке МГУ, да к тому же первозрядницей по гребле на байдарках, она ничего, кроме стопроцентного одобрения, не снискала в том высотном дворце, который с Ленинских гор ежечасно посылал привет своему собрату в междуречье Москвы-реки и Яузы»¹⁷. Параллельное рассмотрение текстов двух исследуемых нами авторов позволяет заявить о сходстве используемого писателями художественного инструментария. Как и Солженицын, Аксёнов сознательно перегружает предложение официозной лексикой: «первостатейная семейная устойчивость», «стопроцентное одобрение», – а также пародирует саму логику одобренного режимом высказывания: «внести – вклад», «быть – первозрядницей», «снискать – одобрение».

Существенная разница, а скорее, даже противоречие, между рассматриваемыми образами молодых выдвиженцев заключается в уровнях задаваемой авторами эмоциональной напряжённости (мы говорим о таком уровне интерактивного потенциала произведения словесности, как *соучастие*). Если у Солженицына приём *стилистической пародии* формирует образ представителя власти («инструкторша из методкабинета»), полностью уничтожающего внутренний порыв молодого преподавателя, – картину трагическую, то у Аксёнова этот же приём, за счёт гиперболизированного и даже абсурдистского объёма официозных лексем (а также с помощью игровых сравнений – «высотный дворец, который с Ленинских гор ежечасно посылал привет своему собрату...»), позволяет достичь обратного художественного эффекта. «Советская» лексика у Аксёнова является основой для формирования, на уровне читательского *внимания*, иронико-сатирической позиции автора. Но на этапах более близкого знакомства с персонажами и тематическими линиями (уровень *соучастия*), когда общая картина созданной в романе литературной реальности начинает складываться в читательском сознании в стройную систему, столь любимый Аксёновым стилистический приём «срабатывает» уже как форма проявления свободы от болезненных переживаний – через сатирическое осмеяние, последовательно доводящееся до абсурда. Уточним сформулированное положение.

Авторское сознание вынуждено мириться с тем опытом, который является объективным, т. е. с теми образами (и с *провоцируемыми* этими образами эмоциями), которые остались в памяти как результат событий (раздражителей) из реального прошлого. Однако в *другой реальности*¹⁸ – в художественном мире словесности – в рамках вымышленного опыта, не имеющего прямой связи с объективным прошедшим, авторскому сознанию не обязательно держать себя в каких-либо границах (это уже вопрос выбора, а не здравого смысла, как в первом случае). *Воссоздание картины «советского» в литературных произведениях*



Солженицына осуществляется в рамках авторской стратегии максимально точного отображения фактологически оправданных образов и эмоциональных реакций (как автора, так и всего «населения» литературного мира). Писатель не случайно перепроверяет все данные, лежащие в основе своих художественных сюжетов, вводит в пространство повествования максимально возможное количество исторических персонажей (или имеющих прототипов) и прорабатывает реалистичную мотивировку действий героев¹⁹. Художественное начало произведений Аксёнова, напротив, предполагает полную свободу от обязательств реализма и поисков «исторической правды». Исторические деятели в прозе «шестидесятника» могут в одночасье обрести фантастические черты, совершить никак и ничем, на уровне внимания, неоправданные поступки, даже шокировать настроенного на соблюдение формальной логики читателя. Таким образом, автор, готовый к активному диалогу, осуществляет идентификацию по принципу «свой – чужой»: готового только на поверхностные реакции внимания (смех, удивление, несогласие) читателя ждёт фантастическое повествование о героях, иногда получающих имена из учебника истории России, а порой и внешне напоминающих своих прототипов, но не более. Для читателя, готового на сопереживание, автор готовит целый набор скрытых смыслов, рассчитанных на хорошее знание того самого учебника – и не только истории; текст, как семантический лабиринт, требует обширного читательского опыта. Восприятие авторской стратегии Аксёнова как подсознательное (или какое-то иное по своей природе) желание уйти от советского опыта и создать картины фантазмагорической Москвы 1950-х²⁰ может быть свидетельством неглубокого погружения в художественный мир, созданный писателем. Скоропалительное предположение о том, что автор в целом ряде эпизодов романа попросту не сверился с архивом, конечно, было бы наивным. Все стилистические и сюжетные гиперболы «кодируют» свой набор глубинных смыслов.

Продолжая параллельный анализ произведений Солженицына и Аксёнова, проиллюстрируем важнейший для нашей работы тезис о принципиальной разнице в авторских стратегиях писателей, столь точно соответствующих друг другу в серии исторических прототипов и тематических интересов. Среди последних необходимо выделить мотивно-тематический комплекс, который мы условно назовём «писатель и вождь». В контексте двух «советских» миров, воссозданных в исследуемых произведениях, особо важное место занимает тема творческой службы режиму и мотив личного внимания главы государства к литератору, в меру таланта поддерживающему и развивающему «советский эпос».

Тема личного – даже дружеского – знакомства Сталина и писателя раскрывается у Солженицына в двучастном рассказе «Абрикосовое

варенье»: «А Писатель, это всем ясно, в каком-то личном фаворе у Сталина. Не говоря о тесных отношениях с Горьким» (382). В этом рассказе выведен «Писатель», всеми внешними чертами напоминающий Алексея Толстого, а его высказывания являются авторским парафразом тезисов выступлений, статей и произведений этого реального исторического лица. Герой Солженицына не только живёт в роскошных условиях, но и имеет индивидуальную возможность выезда за границу, что делает его жизнь недостижимым идеалом и даже фантастикой для советского обывателя. Его олицетворяет Фёдор Иванович – контрастирующий образ человека из масс. Первое предложение рассказа, одна из главных тем которого связана с литературным трудом и «обслуживанием» советской власти литераторами и критиками, может быть воспринято как прямое авторское обращение к читателю (письмо Фёдора Писателю): «... Нахожусь я в ошалелом рассудке, и если что не так напишу – вы всё ж дочитайте, пустого не будет. Мне сказали – вы знаменитый писатель» (373). Максимально реалистичная картина советских столовых, тюрем, заводских (отнюдь не добровольных) работ, военкоматов и комиссаров – созданная в «Абрикосовом варенье» – может служить примером документального подхода, лежащего в основе авторской стратегии Солженицына. Здесь Писатель «в каком-то личном фаворе у Сталина», но на этом художественном свидетельстве, оставленном на уровне логических заключений («почести» такого уровня попросту нельзя было получить без личного согласия вождя), автор и реализует тему «писатель и вождь». Более обширного исторического материала, документально подтверждающего детали и подробности возможных личных встреч Сталина и Толстого, нет, а значит, и художественное воображение может «работать» в имеющихся рамках. Обратимся к прозе Аксёнова, где также раскрывается интересующая нас тема.

Вот так происходит знакомство Сталина с творчеством перспективного поэта, героя войны (роман «Москва Ква-Ква»): «Он умолчал о том, что третьего дня на пиршестве у Микояна он преподнес вождю сборник стихов Смелычакова под титулом “Лейтенанты», вперед!”». Здесь вы, Иосиф Виссарионович, найдете героев нашего времени, поколения победителей. Сталин полистал книжечку, попыхтел в трубочку, потом произнес тост: за поколение лейтенантов, за поколение победителей!»²¹. Снова отметим реализацию приёма лексической пародии и сознательно провоцируемого автором стиливого диссонанса: просоветские понятия («герои нашего времени» и «поколение победителей») контрастируют с уничтожительными для всевластного лидера СССР «полистал книжечку» и «попыхтел в трубочку». Ироническое начало в изображении фигуры, наводившей трепетный ужас на подчинённых и врагов, переходит у Аксёнова в прямую сатиру и даже буффонаду: «У Сталина к старости стали



проявляться разные чудачества, и одним из таких чудачеств была его склонность к Кириллу Смелчакову, вернее, его уверенность в том, что на эту полуполулегендарную личность можно полностью положиться, что он в лихую минуту отбросит все свои дела, включая и женщин, и придет на помощь народной легенде, т. е. Сталину Иосифу Виссарионовичу, 1879 года рождения»²². Обратим внимание на художественный приём, позволяющий автору достичь сатирического эффекта: совершенно фантастические подробности жизни вождя, «приписанные» ему в романе, находят *псевдоподтверждение* в заключительной части предложения – «то есть Сталину Иосифу Виссарионовичу, 1879 года рождения». Таким образом, *происходит двойное самопровержение*: мало того, что Сталин положился во всём на одного поэта (преувеличение на уровне *фабулы*), так читатель ещё и получил справочное указание на того самого Иосифа Виссарионовича, который действительно возглавлял страну (*стилизация псевдодокумента*). Поверить в анкетную формулу «ФИО и год рождения» читатель уже никак не может. *Пласт смешного* выводит внимание воспринимающего текст *на уровень абсурда*, а такое авторское решение уже не может быть рассчитано на положительную реакцию осмеяния; оно заставляет задуматься об истинной цели автора, который заводит *сопереживающего* читателя в тупиковый коридор своего же литературного лабиринта.

Понять, какой цели в художественном мире Аксёнова служит обнаруженный смысловой тупик, нам поможет внимание к сюжетному развитию темы «писатель и вождь» в романе «Москва Ква-Ква».

Дружба Сталина и Смелчакова раскрывается читателю в диалогах поэта и лидера советского режима, выходящих за рамки всех возможных формальностей (реплика вождя в ночном телефонном разговоре): «Послушай, Кирилл, мы с тобой наедине по-дружески говорим глубокой ночью. Нас никто не слышит. – Он покашлял со смешком. – Никто, кроме маршала Тито, может быть. Ну и пусть слышит, кровавая собака. Пусть знает, что я по ночам говорю со Смелчаковым, с другом. Знаешь, в таком интимном разговоре называй меня просто Иосифом»²³. Подобной фамильярности нельзя предположить даже в самых смелых исторических ретроспективах – Сталин настолько доверяет незнакомцу-Смелчакову, что переходит с ним «на ты». Интимный телефонный диалог, по мнению вождя, никто не слышит, кроме «маршала Тито», которого воображение аксёновского генерального секретаря наделило демоническими чертами. Полная фантазмагория и сознательный логический (сюжетно-стилевой) коллапс можно понимать как способы воссоздания атмосферы токсичного страха, полностью преобразившего все человеческие отношения и формы деятельности. *Художественная материя* у Аксёнова *приобретает все черты антиматери*;

человеческие отношения и эмоции, суждения и поступки становятся абсурдными и противостественными; так в произведении отразилась картина реального советского прошлого. И в *стремлении к этой художественной цели (расстраиваемой в качестве компоненты авторской стратегии), как ни парадоксально, совпадают два столь уникальных и самобытных писателя, как Солженицын и Аксёнов.*

(Окончание в следующем выпуске)

Примечания

- 1 Мы имеем в виду ослабление цензурного прессинга в период перестройки (с 1986 г.), а также упразднение Главлита и принятие Закона РФ «О средствах массовой информации» в 1991 г.
- 2 См.: *Прозоров В.* До востребования... Избранные статьи о литературе и журналистике. Саратов, 2010. С. 9–29.
- 3 См. официальный сайт, посвящённый жизни и творчеству Солженицына – <http://www.solzhenitsyn.ru/bibliografiya/>; с биографией Василия Аксёнова дела обстоят иначе – среди множества источников можно выделить лишь авторитетный ресурс, собравший журнальные публикации писателя («Журнальный зал»): <http://magazines.russ.ru/authors/a/aksenov/>.
- 4 Роман «Москва Ква-Ква» опубликован в 2006 г., роман «Вольтерьянцы и вольтерьянки» – в 2004 г. (получил премию «Русский Букер»), трилогия «Московская сага» – в 1992 г. На первом плане в нашей работе – роман «Москва Ква-Ква», который можно считать если не прямо полемичным по отношению к солженицынскому восприятию советской действительности, то, по крайней мере, выражающим принципиально иной взгляд на этот период в истории нашего государства и «расставляющий» подчас диаметрально противоположные оценки.
- 5 *Солженицын А.* Собр. соч. : в 30 т. Т. 1. Рассказы и крохотки. М., 2013. С. 272. Цитаты из произведений Солженицына далее приводятся по этому изданию с указанием страниц в скобках. Орфография автора сохранена.
- 6 У Солженицына – «безсиловая».
- 7 *Аксёнов В.* Московская сага : роман : в 3 кн. Кн. 2 : Война и тюрьма. М., 2010. С. 171.
- 8 Там же. С. 33.
- 9 О модальностях внимания, соучастия и открытия и интерактивных потенциалах художественного произведения см.: *Прозоров В.* До востребования... Избранные статьи о литературе и журналистике. С. 9–29.
- 10 *Аксёнов В.* Московская сага. Кн. 2. С. 72–73.
- 11 В чём любой пытливым читателем Солженицына может убедиться, обратившись к комментариям, подробно представляющим масштабную подготовительную работу Солженицына и реальную фактологическую базу его «литературных» событий.
- 12 *Аксёнов В.* Москва Ква-Ква. М., 2011. С. 32.
- 13 Там же. С. 101.



- ¹⁴ Аксёнов В. Москва Ква-Ква. С. 9.
¹⁵ Там же. С. 39.
¹⁶ Обнаруживаемых нами в рамках исследовательского материала.
¹⁷ Аксёнов В. Москва Ква-Ква. С. 8.
¹⁸ См.: Прозоров В. Другая реальность : Очерки о жизни в литературе. Саратов, 2005.
¹⁹ О принципах литературной работы А. И. Солженицына см. комментарий к используемому здесь собранию сочинений, а также богатый литературоведческий раздел официального сайта, посвящённого жизни и творчеству

- писателя: http://www.solzhenitsyn.ru/o_tvorchestve/.
²⁰ Чем и отличились некоторые литературные критики. Не будучи связанными исследовательской целью изучить критику об Аксёнове системно, предложим ввести на сайте «Журнального зала» (<http://magazines.russ.ru>) запрос «Москва Ква-Ква», что позволит познакомиться с огромным количеством разномасштабных критических откликов и с самим текстом романа.
²¹ Аксёнов В. Москва Ква-Ква. С. 16.
²² Там же. С. 31.
²³ Там же. С. 33.

Образец для цитирования:

Суворов А. А. Анатомия «советского» в литературном процессе конца XX – XXI веков : А. И. Солженицын и В. П. Аксёнов (Часть I) // Изв. Саратов. ун-та. Нов. сер. Сер. Филология. Журналистика. 2016. Т. 16, вып. 4. С. 428–438. DOI: 10.18500/1817-7115-2016-16-4-428-438.

УДК 821.161.1.09-3+929Пелевин

ВИКТОР ПЕЛЕВИН И «МОСКОВСКИЙ КОНЦЕПТУАЛИЗМ»

О. В. Богданова

Санкт-Петербургский государственный университет
E-mail: olgabogdanova03@mail.ru

Статья посвящена анализу раннего творчества В. Пелевина, представленного в сборнике «Relics. Раннее и неопубликованное». Сопоставляются ранние и поздние произведения писателя и намечается вектор творческой эволюции прозаика. Апелляция к практикам представителей «московского концептуализма» позволяет обнаружить связи между ранним творчеством Пелевина и тактиками «московских концептуалистов».

Ключевые слова: современная русская проза, постмодернизм, концептуализм, В. Пелевин, В. Сорокин.

Victor Pelevin and 'Moscow Conceptualism'

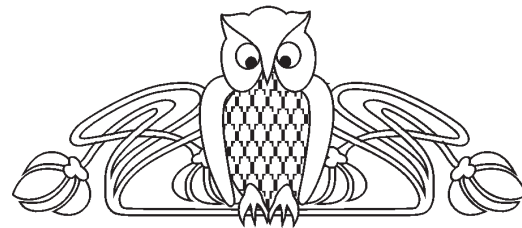
O. V. Bogdanova

The article analyzes the early works of V. Pelevin from the collection *Relics. Early and unpublished*. The author compares the early and late works of the writer and outlines the vector of his creative evolution, finds common ground between different texts of the writer. The author of the article refers to the practices of 'Moscow conceptualism' and outlines the connection between this tactics and Pelevin.

Key words: contemporary Russian prose, postmodernism, conceptualism, V. Pelevin, V. Sorokin.

DOI: 10.18500/1817-7115-2016-16-4-438-443

Сборник В. Пелевина «Relics. Раннее и неизданное» появился в 2005 г., когда прозаик был уже не просто известен, но стал культовым писателем целого поколения – так называемого «поколения П», когда уже были написаны «Чапаев и Пустота», «Generation "П"», «Священная книга оборотня», «Шлем ужаса» и многое другое. Между тем в



сборнике «Relics» (Реликвии) Пелевин представил на суд читателя то, что составляло его первые «пробы пера», действительно «раннее и неизданное». С точки зрения литературоведческой науки сборник оказался необыкновенно ценным и интересным – не потому что в нем содержались лучшие (ранее неизвестные) рассказы, но потому что они составили, пользуясь выражением С. Бочарова, «нулевую страницу» творчества писателя. Исследователям Пелевина выпала редкая возможность уже при жизни художника, в период его творческого расцвета, сравнить и сопоставить «что было» и «что стало», проследить истоки и направление его творческой эволюции.

В данной статье на материале сборника «Relics» выдвигается предположение, что ранний этап творчества Пелевина во многом был связан, или ориентирован, на практики «московского концептуализма», в число представителей которого анализируемый писатель не входил, но который со всей очевидностью отталкивался от концептуалистских стратегий, пытаясь найти им место в собственном творчестве.

Среди первых в сборнике оказывается рассказ «Колдун Игнат и люди», о котором известно, что он был первым опубликованным рассказом начинающего писателя¹. Обращает на себя внимание то, что рассказ «Колдун Игнат и люди» располагается в самом начале сборника, но не является первым. Он помещен в раздел «Рассказы» (второй раздел сборника составляют «Эссе»), однако *перед* ним оказывается «стихотворный» сонет «Пси-