

*Галина Нефагина*

Белорусский государственный университет

ПОЭТИКА ЖАНРА МИКРОРОМАНА  
В ТВОРЧЕСТВЕ ЮРИЯ ДРУЖНИКОВА

В периоды устойчивости и стабильности генерализирующих для общества мировоззренческих и этических положений, политической и государственной определенности существовали и достаточно устойчивые литературно-художественные системы, одним из каноничных явлений которых была категория жанра. В жанре реализуется, приобретает «конструкцию» концепция мира и человека, то есть воплощаются (буквально, обретают художественную плоть) определенные принципы метода. Наиболее яркая и непосредственная материализация метода в жанре происходит в реализме, где тип отношений между характером и обстоятельствами соответствующим образом организует жанр произведения.

Интересно отметить, что чем больше в истории жанров приближаешься к современности, тем более динамичным, размытым, дифференцированным на различные модификации и виды становится любой жанр и в прозе, и в драматургии, и в поэзии. В XX веке усилилась роль личностного начала, субъективность художественного сознания. Оно меньше подчиняется диктату жанровых норм, хотя необходимо отметить, что полностью их значение не утратилось: жанр хранит память традиции, создает условия или, точнее, почву для художественного развития, при том, что воздействие жанровых матриц в современной литературе более тонко, опосредовано, отличается большей степенью свободы.

В русской литературе конца XX века, в отличие от ускоренно развивающихся литератур, жанр, который считался «центральной и стабильной теоретико-литературной категорией»<sup>1</sup>, перестал быть статичным явлением, утратил значение критериальности при систематизации литературного процесса. Жанр

---

<sup>1</sup> С. Аверинцев: *Историческая подвижность категории жанра: опыт периодизации*. В кн.: *Историческая поэтика: Итоги и перспективы изучения*. Ред. М. Храпченко и др. Москва: Наука 1986, с. 114.

как модель воплощения концепции мира — явление достаточно стабильное, имеющее четкие границы и координаты. Но индивидуальная жанровая форма произведения, в которой реализуется жанровая модель и которая и представляет в стиле, находится в тесных отношениях с литературной действительностью и реагирует на многие моменты литературного процесса, как существенные, несущие в себе тенденцию, так и случайные, обусловленные даже внелитературными факторами, например, социокультурной ситуацией, массовыми потребностями и т.д. «Каждая новая эпоха, каждый значительный период в истории литературы отмечен новым содержанием жанров, перераспределением их роли в литературном процессе, художественными завоеваниями одних, угасанием или просто отходом на второй план других»<sup>2</sup>. В динамичной системе литературы конца XX века происходит не только чисто жанровая или стилевая интерференция, но и постоянное взаимопроникновение жанра и стиля, то есть жанрово-стилевая диффузия. Русская литература XX века, как, впрочем, и другие литературы, характеризуется неокончателюностью, незакрытостью художественных форм.

В советской литературе 1960-х–начала 1970-х годов негласно ведущим жанром считался роман, а уж роман-эпопея просто обеспечивал автору верхнюю ступеньку на пьедестале почета. Думаю, что в немалой степени из внутреннего сопротивления давлению «больших объемов» Юрий Дружников начал писать микророманы. Вероятно, сыграли свою роль в зарождении этого своеобразного жанра и социокультурные условия. Первые микророманы Дружников написал в 1960-е. «Оттепель» сменялась заморозками, нужно было успеть, «пока свободой горим», дописать, договорить, воплотить в слово то, что жгло. Борис Парамонов в эссе *То, чего не было* характеризует «оттепель» как последний советский миф. «Это некая культурно-историческая пустота, нуль, зияние, хиастус. Пятнадцать лет — с 1953 до 1968 — страна существовала в некоем междумирье, межеумочном промежутке. Эпоха не имела собственного содержания, говоря о внутренней пустоте этой эпохи, я имею в виду, как ни странно это звучит, идейную, то есть, культурную пустоту»<sup>3</sup>. Трудно согласиться с известным полемистом, ибо это время выносило и родило «молодежную» ироническую прозу, «деревенскую» в ее лучших творениях, «тихую» лирику и «ораторскую» поэзию, авторскую песню. И сам Парамонов не отрицает, что в «оттепели» обозначились две мощные и перспективные тенденции: «зарождение нового типа постсоветской личности, посткоммунистической психологии и — второе — восстано-

<sup>2</sup> Обсуждаем проблемы преподавания советской литературы. «Русская литература» 1975, № 2, с. 111.

<sup>3</sup> Б. Парамонов: *След. Философия. История. Современность*. Москва: Изд. «Независимая газета» 2001, с. 437.

ление культурной памяти, реставрация действительно ценного исторического прошлого»<sup>4</sup>. Нельзя назвать пустой эпоху, которая подготовила то глобальное явление, которое получило название «перестройка».

Думается, именно это время и ощущение его, осмелюсь скаламбурить, временности в известной степени определили актуализацию микроромана. Это были действительно романы, ибо в них отражалась целая жизнь, сущностные стороны эпохи, причем отражались не в повествовании о внешних приметах времени, а высвечивались в судьбе героя. Одновременно с Дружниковым «романизация» малых форм происходила в прибалтийских литературах. Энн Ветемаа, Яан Кроос, Имант Зиедонис, Альберт Бэла создавали небольшие по объему произведения, организующим центром которых становился драматический конфликт. Причем сам сюжет таил в себе многослойность, доминантным пафосом финала был пессимизм.

Микророман как жанровая форма, конечно, существовал в классической русской литературе. Дружников в эссе *Мечта о прозе для XXI века* ведет генеалогию этой формы от *Бедной Лизы* Карамзина, *Пиковой дамы* Пушкина, *Клары Милич* Тургенева, *Мишеля Синягина* Зоценко. Сюда же можно добавить *Судьбу человека* Шолохова. Правда, для обозначения жанра этого произведения советские литературоведы предложили понятие «рассказ-эпопея», обосновывая эпопейность определяющей ролью в судьбе героя такого эпохального события, как Великая Отечественная война. Но резонно отталкиваться от того, что история Андрея Соколова по-своему исключительна, но и типична, что более характерно для романа, нежели для рассказа.

Дружников утверждает, что «русская проза началась с микроромана и, таким образом, сразу оказалась более современной, чем всегда считалось»<sup>5</sup>.

В теории литературы применительно к русской прозе традиционно выделяются рассказ — повесть — роман. При этом почти все теоретики отталкиваются от дефиниций Белинского, лишь по-своему расширяя их примерами. Дружников достаточно убедительно выводит парадигмы разных жанров. Для рассказа важно изображение одного события, он эпичен, сюжет его ослаблен. Мне кажется, что стоило бы исходить и из этимологии термина: рассказ — то, что рассказывается, а рассказать можно одному человеку или небольшой группе и так, чтобы сюжет был прозрачен, время — однонаправленно, пространство — соизмеримо с возможностью слушателя-читателя охватить его своим воображением, герои не перепутывались бы в памяти, а значит, достаточно определенно были охарактеризованы. И, естественно, важен объем — не обременяющий восприятие (если бы это было восприятие «на слух»).

<sup>4</sup> Там же, с. 438.

<sup>5</sup> Ю. Дружников: *Мечта о прозе для XXI века*. «The New Review — Новый журнал» [Нью-Йорк] 2000, кн. 218, с. 234.

Роман, согласно Дружникову, изображает «целую жизнь», в которой индивидуальное и общественное сливаются. В основе его — анализ современного общества, в котором личность и судьба неравновелики. Человек может быть «или больше своей судьбы, или меньше своей человечности»<sup>6</sup>. Роману «нужна сильная интрига — пружина, которая держит всю драматургию происходящего»<sup>7</sup>. Что касается композиции, то «роман замкнут, и события в нем самоисчерпаемы»<sup>8</sup>. Герой романа изображается «становящимся, изменяющимся, воспитываемым жизнью»<sup>9</sup>. В нем открываются не только явные свойства характера, но и личностный потенциал.

Существенно важным представляется положение, выдвинутое Бахтиным: реальность «становится миром, где первого слова (идеального начала) нет, а последнее еще не сказано»<sup>10</sup>. Казалось бы, Дружников, утверждая замкнутость романа, полемичен по отношению к выдвигаемому Бахтиным тезису. Но никакого противоречия здесь нет. Дружников говорит о композиции, Бахтин — о художественной модели мира.

Что касается повести, то обычно определяется ее промежуточное положение между рассказом и романом, как в объеме изображаемого, так и в полноте раскрытия связи героя с миром.

В XX веке модели жанров представлены различными жанровыми формами. Жанровая определенность размывается либо внедрением принципов другого жанра, либо смешением разных жанров, либо их синтезом.

Дружников рассматривает микророман как «макросодержание в микроформе», где содержание связано с романной моделью, форма — с новеллистической. «Короткая романная форма идет скорее именно от новеллы, в которой, по традиции жанра, обычное сочетается с необыкновенным, даже с мистикой или фантазией, словом, с чем-то, что неожиданно для читателя резко меняет привычный уклад жизни героев»<sup>11</sup>. Но вот микророманы самого писателя не очень-то подтверждают необходимость необыкновенного в сюжете произведения, как и необходимость сюжетной неожиданности.

Какова же структура микроромана? Что в нем существенно отличается от новеллы? Каковы, наконец, условия появления микроромана?

С условий и начнем. Жанр всегда в своем проявлении связан с внехудожественной реальностью. Об общественно-идеологической ситуации 1960-х годов речь уже шла. Важно отметить и внутрилитературные аспекты. Рискну ут-

<sup>6</sup> М. М. Бахтин: *Вопросы литературы и эстетики*. Москва 1975, с. 479.

<sup>7</sup> Ю. Дружников: *Мечта о прозе...*, с. 232.

<sup>8</sup> Там же.

<sup>9</sup> М. М. Бахтин: *Вопросы литературы и эстетики...*, с. 453.

<sup>10</sup> Там же, с. 327.

<sup>11</sup> Ю. Дружников: *Мечта о прозе...*, с. 231.

верждать, что в 1960-е годы роман как жанровая модель существовал теоретически (так же, как и соцреализм), но в художественной практике заменялся либо панорамным повествованием, либо потугами на эпопею, либо раздувшейся повестью. Конечно, бывали и исключения, но в целом жанровая парадигма романа разрушалась. «В эпоху разложения какого-нибудь жанра он из центра перемещается на периферию, а на его место из мелочей литературы, ее задворков и низин всплывает в центр новое явление»<sup>12</sup>. Ни задворки, ни низины, естественно, не имеют здесь оценочного смысла, а означают периферию литературы. Ведь приводимые Дружниковым примеры микророманов, составляющих богатство русской литературы, не определяли при всей их содержательно-эстетической значимости магистральный путь развития прозы. Нельзя утверждать, что роман был вытеснен из центра литературного процесса, но что был потеснен рассказом — несомненно. Сам жанр романа — явление динамичное. Он изменялся, возрождался и обновлялся, представлявая в разных и новых формах. Убыстрившееся течение времени требовало сжатой выразительной формы воплощения. Дружников справедливо считает, что микророман — форма, отвечающая потребностям конца XX–XXI века: его можно «закачать» в Интернет, прочитать в метро, прослушать на кассете в автомобиле. Жанровая форма микроромана оправдывает ожидания современного читателя, и в этом смысле можно говорить об актуальности ее.

Возможно, микророман как жанровая форма — продукт синтеза драмы, новеллы и романа. В структуре микроромана описание событий, прежде случившихся с персонажем, существенно влияет на его последующую жизнь, что характерно для модели романа. В микроромане обязательно имеется узловый момент, в котором определяется проблема, то, что в повествовательной прозе называется завязкой. Но в микроромане, как в драме, необходим яркий конфликт, который в принципе не может быть разрешим. Новое состояние мира непостижимо, отсюда переход в новое бытие оказывается иллюзией. Как и в драме, в микроромане конфликтная ситуация снимается деструктивностью, разрушением, смертью личности. Причем смерть физическая иногда лишь логический конец духовного распада. Можно говорить о том, что в микроромане главное действующее лицо — антигерой. Это прослеживается как в романах прибалтийских писателей 1960-х годов, так и у Дружникова, что можно рассматривать как жанрообразующий принцип.

Хотя в микроромане роль непосредственного авторского слова велика, но драматургия сюжета обычно разыгрывается в диалогах. Именно диалог дает подтекст, образующий второй уровень восприятия произведения.

<sup>12</sup> Ю. Н. Тынянов: *Поэтика. История литературы. Кино*. Москва 1979, с. 258.

Для атрибуции жанра важен тип завершения произведения. Композиционное завершение, замкнутость сюжета — важная черта новеллы. По словам Бориса Томашевского, «основным признаком новеллы как жанра является ее твердая концовка»<sup>13</sup>. Новелла всегда сюжетно завершена. В микроромане финал сюжета и конец произведения не совпадают. Завершением сюжета микророман не оканчивается. В структуре микроромана имеется «ложный» конец, смысл которого может быть важнее сюжетного завершения. «Ложный» конец расставляет акценты в подтексте, он расширяет смысловое пространство микроромана. Будучи не событийным и с этой точки зрения «лишним», «ложный» конец предстает как показатель социальной, идеологической незавершенности, повторяемости и персонажей и их судеб. Незавершенность — это романная черта. В рамках микроромана новеллистическая завершенность повествования и потенциально возможное продолжение сюжета, вернее, его повторяемость, являются не только жанро-, но и смыслообразующими.

Известно, что жанр, будучи средоточием литературной традиции, выражает «соответствующий характер жанровых ожиданий [читателя — Г. Н.] и намерений писателей»<sup>14</sup>. Микророманы Дружникова нарушали жанровый канон советского романа 1960–1970 годов. Его герои не переделывали действительность, не «творили» ее. Они существовали, как некая плазма: не имея внутреннего стержня, они принимали ту форму, которую диктовали условия. Читатель мог бы ожидать сопротивления, духовного бунта и последующего возрождения героя, но ничего этого не происходило. Микророманы дискредитировали оптимистический пафос романа, сюжет «события», «действия» заменяли сюжетом «бездействия» или «суеты».

Парадигма микроромана, таким образом, уже вполне сложилась. Это небольшое (1–2 листа) произведение повествовательно-диалогического характера с одним героем в центре, через судьбу которого просвечивает типичность взаимосвязи человека и обстоятельств. Главный персонаж стягивает к себе других действующих лиц, линии судеб которых не развернуты, а если даны, то пунктиром. «Самостоянье» героя драматично и часто являет собой процесс разрушения личности, в результате чего герой микроромана предстает как антигерой. Микророман всегда «двуслоен» — текст и подтекст образуют широкое ассоциативное поле. Композиционная завершенность сюжета дополняется «ложным» концом, расширяющим смысловые рамки микроромана.

В *Смерти царя Федора* без всякого перехода во времени, обозначенного в тексте, идущего по улице Коромыслово «обгоняли дрожки, respectableные

<sup>13</sup> Б. Томашевский: *Теория литературы*. Москва 1974, с. 193.

<sup>14</sup> Л. Чернец: *Литературные жанры: проблемы типологии и поэтики*. Москва 1982, с. 20.

кареты с гикающими кучерами, ландо, сани, крытые медвежьей шкурой, грузовички с солдатами, 'эмки' и 'зисы', 'волги' и 'чайки'. Время «сейчас» раздвигается до пространства «судьбы-истории», в котором возле китайского магазинчика встречается Есенин, на краю тротуара шагает Маяковский, а из пролетки грозит пальцем Марина Цветаева. Этот эпизод — спрессованные в единое целое воспоминания молодости — органично вписан в дорогу Коромылова в театр. Не маркирован переход от действительности к играм воображения в микроромане *Розовый абажур с трещиной*. Никольский предлагает Розе пожениться и уехать в Израиль. Весь разговор воспринимается как реально происходящий. И только затем фраза «Весь предыдущий разговор состоялся у него в уме...» позволяет понять, что ворвавшаяся в реальность фантазия, которая могла бы изменить существование Никольского, так и останется тайной мечтой, а в действительности «желаний у него не было. Но и особого счастья он тоже не ощущал». Подобным образом воображение вторгается в реальность в микроромане *Конец командировки*. Ожидающий прихода Инги Полудин проигрывает ситуацию их встречи. Причем до слов, возвращающих в действительность, весь эпизод не вызывает сомнения в реальности происходящего.

В микроромане *Тридцатое февраля* герой меняет свою судьбу. Уволившись, он решает изменить профессию — из экономиста стать клоуном. В этом «сближении отдаленных реальностей» прочитывается ироническое отношение к экономике. Писатель подробно, даже скрупулезно точно в деталях, рассказывает, как проснулся, чем завтракал, как разговаривал с начальником герой, как, принятый в цирк, он отмечал это событие в ресторане ВТО, как радовалась жена, что ее муж — известный артист. День дан в абсолютно реальных подробностях, вплоть до реакции тещи на позднее возвращение супругов и их мирное счастливое засыпание. Кажется, вот в микроромане появился герой, сумевший изменить свою жизнь, вылезти из вязкой тины повседневности. Но конец главы «Так закончилось у Кравчука тридцатое февраля» развенчивает иллюзию: как невозможен февраль с тридцатью днями, так невозможны какие-то изменения в жизни героя.

В композиции микроромана *Тридцатое февраля* нарушенное равновесие предопределенной жизни восстанавливается в главе 4, события которой симметричны по отношению к предыдущим. Столь же детально, как 30 февраля, описывается шаг за шагом 1 марта. Только иллюзия и реальность полярны. 30 февраля Кравчук просыпается оттого, что «солнце заливало всю кухню», а 1 марта оттого, что «замерзли ноги». 30-го позавтракал так, как ему хотелось, 1-го — как заставляла жена. В феврале ехал на работу на легковой машине, в марте — на метро. Каждой микроситуации 30 февраля симметрична в своей противоположности ситуация реальная. Мечтания оказываются неосуществимыми; иллюзия свободы перечеркивается реальным заточением в кабинете начальника.

Думается, в свободном обращении с ирреальным и реальным Дружников близок Владимиру Набокову. Традиция Набокова проглядывает в переплетении планов повествования, когда объективное описание от третьего лица сливается с внутренним монологом, голос автора — с голосом персонажа, игра воображения — с действительностью. При этом микророманы не полифоничны в духе Бахтина: голоса автора и персонажей не равнозначны и не равноправны. Авторитарная установка в подтексте корректирует всякое «волеизъявление» персонажа.

Лола Звонарева выдвигает еще одну черту микроромана — карнавальный хронотоп<sup>15</sup>. Стало уже чуть ли не обязательным отыскивать что-нибудь карнавальное у любого писателя. К сожалению, можно сказать, что вся наша жизнь не только театр, но и карнавал, и элементы карнавала при желании, действительно, можно обнаружить почти в каждом эстетически значимом творении. Есть они, безусловно, и в микророманах Дружникова. Но генерализировать эту черту представляется не совсем верным. Необходимо уточнить и понятие «хронотоп». В практике художественного анализа хронотоп трактуется как единство времени и пространства, имеющее сюжетобразующее значение.

Если говорить о художественном мире Дружникова в целом, то, Звонарева действительно права, утверждая, что в творчестве писателя нашел выражение «эмигрантский» хронотоп, в котором время-пространство представляет собой сплетение «своего» советско-эсээровского прошлого со «своим» эмигрантско-американским настоящим. Этот смыслопорождающий хронотоп каждый раз проявляет себя в конкретном преломлении, частным случаем может быть и карнавальный хронотоп (*Танго с президентом*). Но не всякая «перевернутость» определяется карнавализацией. Бахтин, выводя парадигму карнавала, подчеркивал как обязательную черту «своеобразную ‘логику обратности’, ‘наоборот’, ‘наизнанку’, логику непрерывных перемещений верха и низа»<sup>16</sup>. Но Бахтин подчеркивает, что карнавальная пародия одновременно возрождает и обновляет. В микророманах Дружникова — увы — обновления прошло-советской жизни или героя даже не предвидится.

В *Смерти царя Федора* скорее не карнавал, а тройная игра. Коромыслов играет роль царя Федора, играет себя, каким бы он был царем, играет Самого — нынешнего совцаря.

Сюжет *Смерти царя Федора* рождает аллюзию на *Смерть чиновника* Чехова. Может быть, это жестоко по отношению к герою — маститому, известному артисту Коромыслову, но многое в его поведении напоминает

<sup>15</sup> Л. Звонарева: *Карнавальный хронотоп в микророманах Юрия Дружникова*. В кн.: *Bakhtin & His Intellectual Ambience*. Ed. by B. Żyłko. Gdańsk: Uniwersytet Gdański 2002, s. 246–257.

<sup>16</sup> М. Бахтин: *Творчество Франсуа Рабле и карнавальная культура Средневековья и Ренессанса*. В кн.: того же: *Литературно-критические статьи*. Москва: Художественная литература 1986, с. 302.



несчастливого Червякова. Правда, червяковщина как бы рассредоточена между образами Коромыслова и Яфарова. Яфаров, увидев, что Сам ушел с середины спектакля, до умопомрачения испугался, что театр чем-то не угодил ему. Коромыслов хотя и храбрится, пытается найти объяснение, но уже заражен страхом, «он пребывал в напряжении, которое никак не мог подавить привычными усилиями тренированной актерской воли». И умирает Коромыслов в конечном счете от страха: «Страх просунул костлявые пальцы под ребра и больно сдавил сердце». Казалось бы, чего старому, уже ушедшему на пенсию актеру бояться недовольства Самого? Но страх перед царем, Самим, Генсеком не мотивирован, это некий экзистенциальный страх. Чего было всемогущему Пилату пугаться, услышав слова Иешуа о царстве без кесарей? Ведь он уже давно не хотел управлять «ненавистным Ершалаимом». Он, сражавшийся с десятком врагов, не боявшийся смерти, чего убоился в проповеди жалкого, слабого странника? Страх перед Властью иррационален, необъясним. Он сжигает человека изнутри, душит до смерти. Концепт «страх» организует всю II часть микроромана, определяет его финал. Страх — это несвобода. Талантливый человек в условиях тоталитарной власти умирает от отсутствия свободы, которая нужна, как воздух.

В русской литературе XX века сложился символический мотив смерти таланта от удушья. Блок в речи о Пушкине сказал, что поэта убила не пуля Дантеса, а отсутствие воздуха. Внезапно умирает от удушья герой романа Пастернака. Не хватило воздуха и талантливому актеру Коромыслову. Дружников продолжает традицию символического отражения судьбы творца в условиях несвободы как отсутствия воздуха. Для актера «всегда почиталось за счастье на сцене умереть». Смерть в микроромане прочитывается как вход в реальность из игры иллюзий. Это конечное понимание того, что настоящей жизни не было. Был театр — с переименованиями улиц, «переодеванием» старых ресторанов, вживанием в образ то сына прислуги, то отпрыска потомственного дворянина — в соответствии с тем, чего требовала ситуация. «Приняв его тело, театр потребовал и душу», — слова, смысл которых гораздо шире, чем просто определение места театра в жизни Коромыслова. Большой идеологический театр менял не только декорации, коверкал, перестраивал саму личность Коромыслова. «С детства он был человеком набожным, но в церковь ходить уже остерегался [...]. Потом пошло в театре веяние, что героев Октября должны играть члены партии, и он повесил на себя этот ярлык, хотя не очень понимал, зачем он ему». «Гибрид простых и благородных кровей», Коромыслов качается, как коромысло, склоняясь то к порицанию новых порядков, то к их внешне видимому приятию и даже восхвалению. Думается, не случайно писатель наградил героя такой фамилией — шифром его поведения. Образ Коромыслова отражает стратегию жизненного поведения целого поколения, которое «играло» лояльность власти и так «за-

игралось», что роль, маска приросла к лицу, стала личиной, заменив личность. Коромыслов воспринимал как роль свое выступление со словами благодарности и хвалы Сталину, «организатору и вдохновителю театрального искусства».

Дружников — писатель, обладающий тонкой иронией, которая высвечивается в пространстве всего текста, читается в подтексте, не часто выступая в откровенной форме. Ведь и на самом деле, Сталин — вдохновитель того Театра, который разыгрывался в Советской стране и после его смерти. Трагическая ирония разлита в маленьком пассаже, передающем масштаб деятельности великого Режиссера: «Уже после смерти Сталина реабилитированный Мордвинов, вернувшись из мест отдаленных, сказал Федору Петровичу, что у них там, в лагерном театре, такие были силы» (известно, что было репрессировано немало больших актеров и известных режиссеров). Советский менталитет, выработанный десятилетиями лицемерия, лжи, иронически передается в короткой фразе: «К моменту выхода главного режиссера на авансцену часть зала правду знала, другие догадывались, и зал гудел ульем. Но поскольку правда эта была неофициальной, к сокрытию ее главным режиссером все отнеслись с пониманием». Этот крохотный эпизод — миниатюрная модель владения информацией во всей стране. Смещение ценностных ориентиров иронически демонстрируется в эпизоде ухода Самого с середины спектакля. Напуганный Яфаров в панике, и Коромыслов пытается найти причины того, что Сам покинул спектакль. «— Может, по нужде пошел? — А охрана? Охрану-то сняли! — Без него охрана не уйдет. Уехал. Это бывает. Мало ли какие дела? Может, че-пе какое... Ну, войну кто объявил... — Ох, Федор Петрович, оптимист ты!» Для сервильного режиссера возможное недовольство Самого страшнее трагедии войны.

В спрессованном пространстве микроромана нет места простой описательности. Каждый эпизод имеет и прямой, и подтекстовый смысл, он многослоен. Коромыслов приходит в музей театрального искусства, где целый стенд рассказывает о его творческом пути. Когда он назвал себя молоденькой девушке-экскурсоводу, «девушка испугалась: «А вы разве живы?» Эта реплика отсылает к опыту всей русской литературы и искусства: «У нас любить умеют только мертвых». Тема «мертвого» и «умирания» напрямую связана с театром и драматургией. Появление таких пьес, как *Металлурги* (читай — *Сталевады*), пьес-однодневок, отражавших «прогрессивные тенденции», означало конец настоящего искусства. В четвертой части микроромана мотив мертвенности аккумулируется употреблением однокоренных слов и синонимов: «могильщик искусства», «театр умирал», актеры — «мертвецы, но ведь и меня умертвили», «играет смерть». Метафорическое значение «мертвенности» театра подводит к драматизму реальной смерти актера. Но реальность вновь приобретает черты театра абсурда.

Яфаров опустился рядом с ней на колени и сжимал себе виски, будто сомневался в том, что видит.

— Федор Петрович, — глухо пробормотал он, поправляя мятого синтетического соболя на расшитом золотом царском одеянии, — прости меня, грешного, дорогой ты наш товарищ, прости нас всех. Во, несчастье-то какое... Вот ведь...

— Чего ж несчастье? Для нашего брата всегда почиталось за счастье на сцене умереть.

— Да ведь не в таком же ответственном спектакле! — Яфаров поднялся с колен.

Этот «театр в театре» проявляет и истинную цену человеческой жизни, и «искренность» скорби.

Из социальных, культурных, литературных значений формируется в микроромане *Смерть царя Федора* универсальная метафора произведения и, одновременно, его художественное пространство.

В пространстве Театра герой определяется в координатах истории, общества, судьбы. По утверждению философа Ойгена Морица Фридриха Розеншток-Хюсси, человек находится внутри «креста реальности», который грамматически выражается местоимениями, ориентирующими пребывание его в пространстве<sup>17</sup>. В микроромане Дружникова время–пространство позади (история) передается местоимением «мы»; здесь и теперь — «я», в обществе — «они». В пределах театра Коромыслов противопоставляет свое «я» «им» — Яфарову, молодым актерам. «Театру я принадлежу, не им. Театр меня признал». «Я» Коромыслова то радикально расходится с «они», то, отражая социальную и идеологическую сервильность искусства, приспособляется, вливается в «они», правда, никогда не становясь единым с «они» «мы». Сохранение себя, своего истинного «я» осуществляется в роли царя Федора.

Он чувствовал, что сохраняет себя в этой роли от измельчания. *Царь Федор* был для него в потоке времени, смешанном с дерьмом, опорой, связью веж, знаком того, что еще не все затоптано вокруг и в душе его.

Коромыслов идентифицирует себя с царем: он царь театра, хотя бы напоследок ощутивший свободу: «душа его рванулась, пытаясь преодолеть самое себя». Оказалось, что всю жизнь Коромыслов играл Ивана-дурака, лишь смертью обращенного в царя. Гениальный актер, он свой дар, не очень сопротивляясь, заменил искусной декламацией: играл не роль, а текст.

Лев Аннинский заметил, что «самый грустный лейтмотив дружниковской прозы: разгадка есть смерть. Или так: смерть и есть разгадка. Буквально: момент смерти синхронен, тождествен прозрению»<sup>18</sup>. Символичны последние

<sup>17</sup> О. М. Ф. Розеншток-Хюсси: *Речь и действительность*. Москва 1994, с. 21.

<sup>18</sup> Л. Аннинский: *Два конца иглы*. В кн.: *Феномен Юрия Дружникова*. Варшава: Slavica orientale — Москва: «Интерконтинентфонд» — Рязань: Издательство «Пресса» 2000, с. 36.

фразы микроромана: «Три с половиной столетия спустя по Москве вторично везли в последний путь царя Федора Иоанновича. Однако на этот раз царь был в гриме». То есть, не актер в гриме царя, а царь в актерском гриме. Для того, чтобы добраться до своего сущностного, надо было сбросить брэнное актерское «я», напластования суетного.

Дружников в микророманах воспроизводит не модель поведения человека, а его природу и способы адаптации к идеологической и социокультурной ситуации эпохи. Именно поэтому его персонажи не аутсайдеры, не борцы, не оппозиционеры. Это производное от Системы, которая изувечила сознание, создала, по словам Владимира Свирского, «готовый полуфабрикат для любых социальных авантюр и новых утопий»<sup>19</sup>.

В микророманах представлены люди разных сфер деятельности, разных возрастов и общественного статуса. Из их образов складывается, как из мозаики, картина реального быта советской страны. Сегодня, в XXI веке, обогатенный (или обремененный) знанием «другой прозы», «литературы существования» читатель, в свое время ужаснувшийся убогости быта и внутреннего мира героев Людмилы Петрушевской, Сергея Каледина, Геннадия Головина, может и не обратить внимания на проглядывающий сквозь бытовую логику бытийственный абсурд. Дружников нигде не нарушает причинно-следственной связи. Напротив, во всех микророманах прослеживается логика поведения человека в мире. И тем не менее действительность в итоге абсурдна. «Абсурд требует особых принципов эстетического анализа: тут нужна не логика, но поток усредненного сознания, не линейные связи, но причудливый коллаж, не вымысел, но документальная нелепость», — писал Марк Липовецкий<sup>20</sup>. В микророманах Дружникова логика не отменяет потока усредненного сознания; герой собирает остальных персонажей в линию своего сюжета, художественное воображение замешено на дрожжах фактов абсолютно узнаваемой реальности. Абсурд здесь не прием, а качество создаваемого художественного мира.

Персонажи микророманов — актер, профессор, инженер, таксист, цензор — при различии положения, образования, уровня притязаний могут быть объединены в тип «средний советский человек эпохи раннего застоя». Существующая действительность для него — неизбежная данность, с которой он не то что не в силах бороться, но даже не способен сохранить себя как личность, уберечь свое «я» от разрушающего воздействия дегуманизованного общества. Каким бы ни был социальный статус такого героя, он

---

<sup>19</sup> В. Свирский: *Реальные герои страны утопии*. «Русское слово — Russian Daily» 17–18 августа 1991, с. 13.

<sup>20</sup> М. Липовецкий: *«Свободы чудная работа»*. «Вопросы литературы» 1989, № 9, с. 33–34.

постоянно зависим в материальном, бытовом и даже духовном отношениях, что не позволяет ему выйти за пределы предписанного существования, изменить координаты своей жизни. Низкий культурный уровень (даже если герой профессор или инженер) не дает возможности иронического осмысления окружающей жизни и себя в ней.

Герои микророманов очень серьезные, не способны мечтать, воображать иную жизнь, а если вдруг прорвется — вообразят! — то это какая-то пошлость вроде гостиничной интрижки с первой подвернувшейся женщиной, как в романе *Конец командировки*. Воображение не идет дальше анекдотических вариантов и предвкушений того, как все можно будет рассказать коллегам в курилке. Поражает, что и профессор, и таксист, и инженер — это будто один человек, просто по-разному одетый и играющий разные роли. В сущности, он не обладает какими-то личностными качествами, и в этом плане о нем можно говорить лишь как о зеркале общественной морали и общественных отношений. Вероятно, именно это явилось одной из причин того, что написанные в конце 1960-х–1970-е годы микророманы не были опубликованы в Советском Союзе, в отличие от повестей Трифонова, тоже рисующих быт советского интеллигента. Но при сходстве тем, суть и телеология произведений Дружникова и Трифонова различны. Герои Трифонова сами оказывались несостоятельными в нравственном отношении, не выдерживали испытания бытом. Они еще могли оценивать свои и чужие поступки, рефлексировали, пытались что-то объяснить. При этом такие — идущие на компромисс с совестью, распадающиеся как личность герои воспринимались скорее как некий вывих в общественном организме, как ненормальность.

Герои Дружникова не способны ни на какую рефлекссию, не ощущают своего «выламывания» из общества. Они — норма в этом нормальном (другого-то не видели и не представляют) социуме. Они — как все. И это гораздо страшнее, ибо показывает нравственный уровень не отдельного человека, а атмосферу системы, уравнившей всех в материальной нищете и моральной непритязательности.

Чем принципиально различаются профессор Никольский и инженер Полудин? Оба готовы поволочиться за случайно оказавшейся рядом женщиной. Только для Никольского это не впервой, а вырвавшийся в командировку инженер в первый раз собирается изменить жене. И не потому, что такой уж целомудренный. Просто не хотелось прикладывать никакие усилия, но если женщина сама позвонила — почему бы не воспользоваться случаем?

Никольский сознательно лжет («книги, которые он пишет, фальшивы, и другими не могут быть по определению»); лжет и Полудин («Мелкие претензии заказчика обещано удовлетворить под честное слово... Обещание это на бумаге не зафиксировано»). Оба — наследники «великого комбинатора», только значительно меньшие по масштабам и с микроскопическими желаниями. Никольский сам себе пишет отношение из академии для допуска к ред-

ким книгам, что сразу вызывает ассоциацию с пьесой *Мандат* Николая Эрдмана. В пьесе Гулячкин сам себе выписывает мандат, сам расписывается и ставит печать. «Отношение Никольскому отпечатала его секретарша, подписал он вместо заместителя директора, его приятеля, сам и поставил липовый регистрационный номер». Все понимают, что любую «бумажку» можно при необходимости «состряпать», но паспорт, мандат, анкета продолжают определять место и суть человека. Человек важен не собственными своими качествами, а удостоверенными справкой, анкетой. Эту гипертрофированную роль анкеты Дружников показал в романе *Ангелы на кончике иглы*, сделав анкетность принципом композиции.

Лицемерие, ложь, подтасовки никого уже не удивляют. Все всё понимают и все играют в странную игру, суть которой можно выразить словами: «Я знаю, что ты знаешь, что я лгу, но все лгут, и все знают об этом». В обществе тотальной лжи профессор «уже давно забыл, как пишут. Книги, которые издательства заказывали ему, известному партийному историку, он делил по главам между своими аспирантами, а те без смущения заимствовали материалы у других авторов». Инженер Полудин «комбинировать умел не лучше и не хуже других». Комбинируют все в микроромане *Деньги круглые*: таксист, человек без имени, в образе которого обобщены характерные черты гегемона, его напарник Тихон и даже маленькая дочка Маша. Нищенская оплата труда заставляет изворачиваться, а если не умеешь — просльвешь размазней, простофилей. Дети впитывают чуть ли не с пеленок извращенную мораль, предельно лаконично выраженную в распространенной формуле «хочешь жить — умей вертеться». Можно не сомневаться, что маленькая Маша на всю жизнь усвоит, что в рубле — сто копеек и деньги круглые. Засыпая, она повторяет: «Берешь на сливочное, покупаешь молочное, и оста...».

В 1970-е годы, когда язык официальной литературы с ее положительным активным героем стал восприниматься как лицемерный и лживый, прогнозируема была тенденция радикального поворота писателей от проблем открыто общественных к проблемам по сути тоже общественным, но уходящим в сферу быта. Происходит изменение концепции героя. Интересно, что герой, полностью замкнутый на бытовых проблемах, представляющий собой функцию принятого образа жизни, был и в официозной литературе, и в произведениях писателей, выпадающих из нее. Но оценки, сделанные самими писателями, были различны. Персонаж, всецело зависимый от среды, стремящийся к «сытому» быту, клеймился в официозной критике и литературе как мещанин и обыватель, в то время как противостоящие писатели усматривали в быте основу человеческого существования. Появление повестей Трифонова, Тендрякова, рассказов Шукшина способствовало формированию героя, оценка которого не могла быть однозначной, а моральные критерии, определяющие ее, становились относительными, тяготели к релятивизации.

Достаточно предвиденным было появление в конце 1970-х годов — в период распада господствующей идеологии и эстетики — литературы новой волны, которая ввела в культурный оборот целый ряд прежде табуированных и имевших строго заданное освещение явлений: алкоголизм, физиология смерти, изнанка семейных и любовных отношений и т.д., и все это в условиях какого-то темного и жуткого быта. Но немногие, изображая человека в быту, осмеливались рассматривать быт как производное идеологии, выводить убогость души из убогости самой Системы, как делал это Дружников в своих микророманах.

*Galina Niefagina*

#### POETYKA MIKROPOWIEŚCI W TWÓRCZOŚCI JURIJA DRUŻNIKOWA

##### Streszczenie

W artykule przeprowadzona została analiza mikropowieści w literaturze rosyjskiej XX wieku, warunki powstania gatunku i miejsce w systemie gatunków epickich. Określając gatunkowy paradygmat mikropowieści, autorka zwraca szczególną uwagę na odmienność mikropowieści od noweli. Teoretyczna refleksja genologiczna ilustrowana jest utworami rosyjskiego pisarza emigracyjnego Jurija Drużnikowa.

*Galina Nefagina*

#### THE GENRE POETICS OF THE MICRONOVEL IN LITERARY WORKS OF YURI DRUZHNIKOV

##### Summary

The article considers the sources of the micronovel in the Russian literature, the conditions of its development in the 20-th century literature and its place in the epic genres system. The author highlights the difference between the micronovel and novella, defines the genre paradigm. The theoretical reflections are verified by the analysis of Yuri Druzhnikov's (a Russian emigrant writer) works.