

УДК 82/821

«НОВЫЙ БИОГРАФИЗМ» В СОВРЕМЕННОЙ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

© Т.Н.Бреева

Одной из значимых тенденций современной русской литературы становится «новый биографизм». С наибольшей полнотой он заявляет о себе в «новой драме» конца XX – начала XXI века, в прозаических текстах драматургов «новой драмы» и в постмодернистской художественной парадигме. В отличие от автобиографической прозы XIX – XX веков «новый биографизм» утрачивает жанрообразующие функции и становится одним из основных механизмов смыслопорождения и конфликтостроения.

Ключевые слова: «новый биографизм», новая драма, современная русская литература.

Термин «новый биографизм» все чаще встречается в литературоведческих исследованиях и критических статьях, однако частотность его использования сочетается с отсутствием единства в отношении содержания данного термина. Так, возможны варианты его оценочного употребления, как это происходит, например, в статье Е.Ивановой «“Зимний взят и загажен”, или Новый биографизм в стиле ток-шоу», предметом которой становится обсуждение книги Ирины Лукьяновой «Корней Чуковский», выпущенной в серии «Жизнь замечательных людей».

С.Чупринин отдает первенство в использовании термина «новый автобиографизм» М.Липовецкому, в свою очередь ссылающемуся на концепцию позднего постмодернизма, разработанную Д.Фоккемом. «Новый автобиографизм» становится, по мысли М.Липовецкого, результатом «ревидии традиционной (модернистской) концепции личности как некоей целостности»¹. Более развернутую и едва ли не единственную характеристику данный феномен, как это ни странно, получил в учебном пособии Н.Л.Лейдермана и М.Н.Липовецкого «Современная русская литература. 1950 – 1990-е годы». Здесь выстраивается ряд прецедентных текстов (С.Д.Довлатов, С.М.Гандлевский «Трепанация черепа» и «НРЗБ», Д.Е.Галковский «Бесконечный тупик» и т.д.), определяется специфика поэтики «нового биографизма», заключающаяся в создании «“абсолютной эпической дистанции” от описываемых событий», и анализируется его смысловая направленность, сводимая к «поединку личности с хаосом жизни».

Однако представляется, что говорить о «новом биографизме» как о внутренне целостном явлении в рамках современной литературы вряд ли возможно, скорее, речь идет об одной из писательских стратегий, имеющей более или менее

тотальный характер, т.е. заявляющей о себе в самых разных художественных парадигмах, но приобретающей в каждой из них свою особую функциональную направленность.

Самым очевидным представляется функционирование «нового биографизма» в рамках постмодернистской художественной парадигмы. Кристина Брук-Роуз связывает активизацию «нового биографизма» с процессом девальвации героя как психологически и социально выраженного характера, результатом чего становится «растворение характера в романе», одной из форм выражения которого, собственно, и оказывается «новый биографизм». Его функциональная наполненность предельно вариативна: в раннем постмодернизме «новый биографизм» чаще всего становится способом репрезентации «смерти автора» (в этом смысле классическим и хрестоматийным примером может служить поэма Вен. Ерофеева «Москва – Петушки»); позднее наблюдается более полная реализация брук-роузовской метафоры «растворение характера в романе», предполагающая использование «нового биографизма» как нарративной стратегии. Здесь особо показательным является роман-коллаж Е.Попова «Мастер Хаос».

Вторым вариантом функционирования феномена «нового биографизма» становится авторская маска. Безусловно, авторская маска явление гораздо более широкое, нежели «новый биографизм», расходящееся с ним и в диахроническом, и в синхроническом планах. Если учитывать классификацию О.Ю.Осьмухиной, то формой проявления «нового биографизма» становится авторская маска, реализующая себя через «появление реального или якобы реального автора среди персонажей». Авторская маска в этом случае формирует то, что может быть названо «авторским сюжетом», который легко обнаруживает себя, например, в творчестве В.Аксенова или Д.Рубиной. При всем относительно точном внешнем подобии «авторский сюжет» не сино-

¹ К слову, сам С.Чупринин, на наш взгляд, совершенно неправомерно отождествляет «новый биографизм» с филологической прозой.

нимичен метапрозе (он выстраивается также, как и один из способов реализации метапрозы, когда в центре внимания оказывается не сам творческий акт, а взаимоотношения авторской маски с героями произведения как с реально существующими личностями; при этом реальность «автора» и реальность героя начинают пересекаться). В творчестве В.Аксенова примером подобной авторской маски становится образ юного диссидента Васи Волжского («Москва-ква-ква») и пожилого писателя Стаса Ваксина («Кесарево свечение»). В творчестве Д.Рубиной авторская маска реализуется практически тотально, за исключением самых ранних произведений и так называемой трилогии «Люди воздуха». Однако в плане «авторского сюжета» особо показательными являются два романа – «На солнечной стороне улицы» и «Синдикат».

Примечательна общность композиционного решения аксеновского «Кесарева свечения» и романа Д.Рубиной «На солнечной стороне улицы»: и в том, и в другом случаях вычленяются две параллельно развивающиеся, периодически пересекающиеся сюжетные линии, одна из которых решается в традиционном романном формате, вторая – обнажает и одновременно девальвирует автобиографическую модель, которая подчеркнута дероманизируется, что отчасти демонстрирует ее функциональную направленность.

Экспликация «авторского сюжета», как правило, становится выражением некоего проблемного «комплекса», составляющего своеобразный метасюжет, реализующийся в целом ряде произведений. Относительно творчества Д.Рубиной таким метасюжетом является сюжет самоидентификации, одним из способов репрезентации которого выступает авторская маска. Данный сюжет именно в этой аранжировке чаще всего раскрывается в травелогах, широко представленных в творчестве писательницы. В романном творчестве он практически не актуализирован, единственным исключением оказываются два названных романа.

В романе «На солнечной стороне улицы» авторская маска складывается из двух составляющих. С одной стороны, Д.Рубина обыгрывает автобиографическую модель, предполагающую соотношение позиций взрослого повествователя и персонажа-ребенка. Отражением этого становится появление в квазибиографических частях своеобразных «реплик в сторону». С другой стороны, авторская маска начинает активно включать творческое «я». Причем последнее полностью дезавуирует традиционную схему, акцентируя совпадение повествовательной позиции и позиции героя.

Двусоставность авторской маски становится способом решения ташкентского текста: вычленение детской ипостаси повествователя поддерживает легендарный характер данного текста, речь идет не столько о вычленении нескольких этапов жизни, достаточно тесно связанных друг с другом, сколько об обыгрывании самого механизма взросления. Ташкент, оставаясь пространством детского «я» повествователя, вместе с ним уходит в небытие. Своеобразным подчеркиванием этого является распадение творческих сфер детской и взрослой ипостасей: музыка и литература.

Реализация метафоры «Ташкент – город призраков» сочетается в романе с обозначением эстетической ценности и яркости колониального мира Ташкента середины века, что в свою очередь обеспечивается пересечением нескольких линий: собственно романной, квазидокументальной, представленной совокупностью воспоминаний бывших ташкентцев, и сюжетной линий повествователя. Карнавальность как принцип существования ташкентского мира, открыто реализованный в картинах Веры Щегловой, благодаря квазидокументальной составляющей романа обретает полноту художественного воплощения.

Наконец, особую значимость приобретает в романе общность сознания и судьбы авторской маски и героини. Во многом именно этот аспект позволяет реализовать сюжет самоидентификации. Соотношение авторской маски и героини повторяет структуру романа «Вот идет Мессия!», представляющую собой текст в тексте (роман писательницы N о судьбе Зямы), но в романе «На солнечной стороне улицы» прием сведения во едино творца и созданного им героя, очень локально использованный в «Вот идет Мессия!», реализуется предельно широко, составляя один из значимых смысловых элементов «авторского сюжета». В определенной степени акцентирование фикциональной природы Веры Щегловой переносится и на реализуемый в ее творчестве ташкентский текст. Картины героини, становящиеся выражением его символической квинтэссенции, одновременно обобщают и квазидокументальные воспоминания повествователя. Утрирование же романной природы сюжетной линии Веры Щегловой за счет открытого нагнетения в финале произведения мелодраматического элемента, который разрушает «жизнеподобие» классической романной формы, проецируется в том числе и на творчество героини романа повествователя, становясь своеобразным свидетельством освобождения Дины от ташкентской идентичности.

Третий вариант функционирования «нового биографизма» обнаруживает себя в «новой новой

драме» и в прозе драматургов этого типа, генетически с нею связанной (проза Е.Гришковца, братьев Пресняковых и т.д.). Здесь «новый биографизм» напрямую соотносится с перформативностью как определяющей категорией «новой драмы»². Наиболее открытым выражением этой связи становится драматургия Е.Гришковца. По справедливому высказыванию О.С.Наумовой, «долгая дотекстовая жизнь пьес Е.Гришковца отразилась на специфике коммуникации между ролями “автор”, “герой” и “рассказчик”. Биографический автор произведения, рассказчик и персонаж у Е.Гришковца оказываются максимально приближены друг к другу: пространством и временем существования автора на сцене является высказывание героя, посредником между автором и читателем/зрителем выступает рассказчик, который является драматизированным бытием автора, а в момент высказывания происходит одновременное слияние и разделение автора и героя» [2].

Более опосредованный характер связи «нового биографизма» и перформативности демонстрирует творчество братьев Пресняковых, прежде всего их роман «Европа – Азия». Данный текст вполне точно отражает наметившуюся в творчестве драматургов тенденцию «открытого» или «незавершенного» текста. В этом смысле история «Европы – Азии» может быть соотнесена с историей «Изображая жертву». И в том, и в другом случаях первоначально выступает пьеса, соответственно «Европа – Азия» и «Изображая жертву», затем следует кинематографический сценарий, а завершает каждый из этих проектов романная форма. При этом романами данные произведения в полной мере названы быть не могут, однако, как представляется, особую значимость приобретает сам момент продекларированного жанрового сдвига.

Особое положение романа «Европа – Азия» обусловлено манифестированной документальностью данного текста. Роман представляет собой соединение двух жанрово разнородных пластов: собственно сценарий и «сценарий о сценарии», ориентированный на распространенный сейчас медийный жанр – «фильм о фильме». Включение в структуру текста «нового биогра-

физма» выполняет по меньшей мере две функции. Во-первых, роман «Европа – Азия», как и роман «Изображая жертву», в рамках проектов, формируемых совокупностью трех текстов, педантирует заявленную в первоисточнике смысловую доминанту. И в том, и в другом случаях доминантой становится идея «изображения жизни», причем появление жанровой формы «сценарий о сценарии» дает возможность практически буквального ее художественного решения. При этом в рамках сценария, включенного в текст романа, сохраняется та же стратегия, которая характеризовала роман «Изображая жертву» (здесь следует отметить, что внешне киносценарий к фильму К.Серебренникова и роман ориентированы на умножение эпизодов, демонстрирующих «изображение жизни»). Однако в киносценарии появление дополнительного по отношению к пьесе эпизода мотивируется скорее стремлением более наглядно высветить идею равного положения человека перед агрессией жизни: если в пьесе появляются три криминальных эпизода, один из которых демонстрирует полную вину обвиняемого в убийстве, а два в большей степени доказывают невиновность обвиняемых, то включение в киносценарий дополнительного эпизода позволяет, уравнивая эту схему, акцентировать представление об агрессивности жизни. В романе же умножение эпизодов связывается с буквализацией решения идеи «изображения жизни», то же самое наблюдается и в романе «Европа – Азия», здесь примечательным является совпадение двух эпизодов: убийство в телецентре (роман «Изображая жертву») и борьба милиционера с девушкой в «красной вязаной пидарке», выполненная в духе голливудского экшена.

Помимо этого, акцентирование идеи «изображения жизни» происходит в романе Пресняковых благодаря трансформации жанра «сценарий о сценарии», фикциональная природа которого начинает подчеркиваться своеобразной системой проекций игрового кинематографа в структуру жанра. Отражением этого становится название глав – «Я, еще раз я и Ирэн», «Фильм! Фильм! Фильм!», «Троя», «Тридцать случаев майора Земана», «Раб любви» («Раба любви»), «Унесенные ветром». Более или менее полное разыгрывание кинематографических схем героями «сценария о сценарии» разрушает декларируемую документальность изображаемого (в какой-то степени это перекликается с акцентированием процесса съемки в проекте «Изображая жертву»).

Однако помимо репрезентации идеи «изображения жизни» «новый биографизм» выполняет в романе Пресняковых еще одну функцию. Именно благодаря ему происходит превращение текста, в

² В понимании перформативности мы солидаризируемся с тезисом М.Липовецкого, высказанным в его статье «Перформансы насилия: “новая драма” и границы литературоведения». В этой работе, во многом посвященной нахождению адекватного языка восприятия современной «драматургической эстетики», исследователь говорит о перформативности всех текстов «новой драмы»: «эти тексты не изображают и не отражают жизнь, они создают (или стремятся создать) магическое и/или ритуальное пространство перформативного проживания и особого рода коммуникации с аудиторией» [1].

данном случае текста пьесы «Европа – Азия», в перформативное высказывание. Это достигается по меньшей мере тремя способами. Самым очевидным проявлением перформативности становится обращение к так называемой интерактивной литературе (книги-игры), составляющее часть оформления издания 2009 г. На форзаце расположено обращение к читателю, имитирующее рукописное письмо: «По книге разлит сценарий фильма. Собери его фрагменты в единый текст и выиграй... ...! ПРЕДУПРЕЖДЕНИЕ! Некоторые фрагменты, оформленные как сценарий фильма «Европа – Азия», никакого отношения к нему не имеют. Это уловка, придуманная авторами, чтобы усложнить задачу! Если вы надеялись, что эта книга – очередной киноман, который запускается после выхода фильма, чтобы заработать еще и на книге, – ХА!» [3].

Перформативность проявляется в нарушении границы между двумя линиями романа Пресняковых. Происходит своеобразное подключение «сценария о сценарии» к той ситуации изображения, которая представлена в пьесе (две свадьбы). В конечном итоге «сценарий о сценарии» фиксирует еще одно изображение центрального действия.

Наряду с этим перформативность реализуется благодаря характеру моделирования биографических образов в романе «Европа – Азия». Здесь наблюдается релятивизация позиции «внешнего наблюдателя» при заявленной вначале дистанционности, которая должна была бы быть обеспечена моделью «сценария о сценарии». Ключевой характеристикой биографического ряда, представленного самими братьями

Пресняковыми, режиссером Иваном Дыховничным, актером Виталием Хаевым (он именуется в романе Титом Хаевым), становится предельно широкое и внешне немотивированное использование матерной лексики, причем функциональное значение мата предельно разнится в псевдосценарии, представленном в романе и в части «сценарий о сценарии». В псевдосценарии сохраняется совершенно традиционная для драматургии ситуация, когда частотность обращения к нецензурной брани становится одной из форм выражения внутренней агрессии мира. Можно предположить, что в «сценарии о сценарии» мат выступает своеобразным аналогом телесности, тем самым практически открыто реализуя модель перформанса (особенно если учесть появление сюжетной линии, связанной с изображением одного из братьев Тита Хаева).

Таким образом, единственным объединяющим моментом в отношении всех вариантов стратегии «нового биографизма» можно назвать его фикциональный и функциональный характер.

1. *Липовецкий М.* Перформансы насилия: «новая драма» и границы литературоведения // НЛО. – 2008. – №89 // URL: <http://magazines.russ.ru/nlo/2008/89/li12.html> (дата обращения 25.04.2012).
2. *Наумова О.С.* Формы выражения авторского сознания в драматургии конца XX – начала XXI вв.: на примере творчества Н.Коляды и Е.Гришковца: автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Самара, 2009. – 18 с.
3. *Европа – Азия: роман / Братья Пресняковы.* – М.: АСТ: Астрель, 2009. – 251 с.

«NEW BIOGRAPHISM» IN MODERN RUSSIAN LITERATURE

T.N.Breyeva

«New Biographism» is one of the most important trends in contemporary Russian literature. It emerges first in “the new drama” of the end of the 19th - the beginning of the 20th century, in the prose created by the playwrights of “the new drama” and within the postmodern paradigm. As opposed to the autobiographies of the 19th and 20th century, “new biographies” lose their genre-forming functions, and become one of the main mechanism of generating meaning and building up conflicts.

Key words: «new biographism», new drama, modern Russian literature.

Бреева Татьяна Николаевна – доктор филологических наук, доцент кафедры русской литературы XX – XXI веков и методики преподавания Института филологии и искусств Казанского федерального университета.

E-mail: tbreeva@mail.ru

Поступила в редакцию 17.05.2012