

ИЗОБРЕТЕНИЕ МАЛОЙ ФОРМЫ¹

В последнее время в российском книгоиздании стал популярен компромиссный и по-своему замечательный жанр – роман в рассказах. Нововведение одновременно и в крупной, и в малой прозе. Не один сюжет, но и не сброшюрованное «лучшее» из малого. О книге рассказов, которая сегодня предстает не иначе как «романом в рассказах» – крупной формой с прерывной, но начатой и законченной историей, и пойдет у нас речь.

С точки зрения теоретических дефиниций, выходит много сложностей. Хотя бы потому, что сами составляющие жанрового обозначения: и «роман», и «рассказ» – до сих пор инициируют литературоведческие споры. Несмотря на расхожие школьные маркировки (« большое/малое по объему повествовательное произведение», « большая/малая эпическая форма», « сложный сюжет, судьба ряда действующих лиц», « охват одного события, немного действующих лиц») границы обоих терминов остаются достаточно размытыми.

Помимо вездесущего « образа автора» рассказы могут объединяться либо общим духовным настроем, психологической атмосферой, либо повторяющимися персонажами, единым героем, либо – местом действия, общей авторской задачей. Однако, продолжая такие умствования, легко впасть в дурной педагогический тон. Ведь, по сути, каждый сборник

¹ Октябрь. 2008. № 7. С. 164-169.

рассказов настолько субъективен, индивидуален, настолько личностен, что говорить об общих тенденциях было бы не совсем уместно. Современные романы, хотя и стоят на более высокой ступени в иерархии литературного мастерства, уступают историям, рассказанным, поведенным с искренней откровенностью. Мал золотник, да дорог.

Нарушение иерархии стилей и переплавка готовых форм приводит к эффекту печально-комическому, саморазрушающе-живительному: неизбежному появлению надтекстовой иронии как результата микса прозаических жанров.

Мы ведь живем в эпоху агрессивного оскала, плотской зацикленности, безграничных игр, хлебниковских смехачей. Относиться всерьез – трудно, видеть одномерное изображение вместо голографической глубины и сотен гиперзначений – еще трудней.

Главными производительными силами смеха становятся низовые, телесные свойства. В социальные отношения вмешивается биологический по своей сущности гендерный фактор. Физиология несмотря ни на что остается узловым моментом любой человеческой деятельности, хотя помимо проблемы тела остро стоят еще и вопросы духа.

Само собой напрашивается сентенция о том, что человека сделал не только труд, но и смех. Ситуация, когда все одновременно в шутку и всерьез, когда сняты все ограничения и путы сознания, культуры и внутренней цензуры, наиболее близка настоящей сути вещей. Размножение иронических масок растворяет, уничтожает подлинность и в то же время обретает ее, игра превращается в выход за пределы игры, два минуса дают плюс. Ирония поэтому есть воплощенная грустно-веселая несостыковка, своеобразный оксюморон. Обретение свободы через осознание своей относительности и открытости другим формам.

Роман, который оказывается собранием рассказов, – это не более чем гениальный обман и шутка. Готовность малой формы мимикрировать под большую, притвориться чем-то иным, перекликается с постмодернистскими тезисами и переводит жанр «сборник рассказов» в издательский формат, предполагающий единую фабулу, большой объем и другие романские признаки, у него отсутствующие. При этом гибридный жанр дает волю какому угодно количеству стартов и финишей внутри одной длинной дистанции. Такая книга и пишется, и читается свободнее.

Книга Александра Кабакова «Городские сумерки» (М., Вагриус, 2007), как обозначено в подзаголовке, вмещает «рассказы обо всем». «Рассказ – вот что мы можем предъявить в доказательство нашего существования». Шуточное здесь сплавлено с серьезным, и книга, поделенная на две части («Времена» и «Нравы»), в общем-то, является повторяющимся отражением одной – двух ситуаций, чаще всего – любовного треугольника. И когда Кабаков использует зощенковские любимые словечки «моментально» и «натурально», и когда он скособочивает предложения в путаную инверсию, где наречие перед сказуемым, а подлежащее в самом конце, и когда он рассказывает о богемных шестидесятых, и когда читает нам сказки о

современности, и когда прерывает повествование, чтобы пуститься в сентиментально-лирическое отступление, он всегда грустит, играет и шутит.

«Кафе Юность» – рассказ из молодости: джаз, битники, комсорги, «дружинники в прыщах», Вася Аксенов. И стилистика здесь джазовая, импровизаторская, переломанная, с полуиностранным лексикой и жаргонизмами типа «лабух», «киряет»: «О тиснет, о, таскет, май литтл йеллоу баскет!». Красочный джазовый вечер с пьяными, наделавшими под себя девками и изнасилованием, с милицией, дракой, твистом и побегом из окна музыкантской пересказан пьяным же, восторженно-нетерпеливым языком. «Нам не прожить зимы» – о тайной, неутоленной любви эстрадного певца и замужней классической пианистки, а потом – непонятная перестрелка в кафе, и расставание, и телефонную трубку уже поднимает муж. «Rue Dagу принимает всех» – рассказ уличного пьяницы, бывшего инженера, побирающегося у православного собора на знаменитой улице, говорящего выпреним языком девятнадцатого века – о жене, о любовнице, бывшей замужем за горбуном, с которой познакомился когда-то в поезде, встречался тайно, а потом расстался. Следующий рассказ – развитие старой темы: сталинская высотка, занятой муж-военный и любовник, приходящий делать ремонт. И следующий – тоже о тусовке и о любви: «Я старая тусовщица, а ты старый понтырщик, и мы живы, и ничего, ничего у них не выйдет, мы живы, живы, живы!»...

Ключевые темы всех рассказов, скрепляющие их в одно неразрывно-книжное целое, – другая, уже прошедшая жизнь или уход в другую жизнь, переход через (государственную, психологическую, возрастную) границу и запретная любовь, ищущая выхода, но обычно заканчивающаяся расставанием. Либо герой встречается с замужней женщиной, даже пытается вместе с ней убить мужа («Люби меня, как я тебя»), либо замужняя героиня изменяет мужу с любовниками («День рождения женщины средних лет»), либо изменяют самому герою («Утром – около нуля, небольшой снег»). Рассказ «Русские не придут» написан как футурологическое произведение – о закрытых восточных границах, о палаточных лагерях советских эмигрантов, желающих незаконно перейти рубеж. «Заграница, – повторил старик, – за границей мы, понимаешь? Через границу переехали в другую жизнь». Это говорит состарившийся герой рассказа «Заграница» своей расплывшейся жене, с которой они давно потеряли связь, но вдруг испытали вернувшуюся страсть в поезде.

Мотив границы, рубежа, перехода в сборнике «Городские сумерки» (город – главная декорация жизненных пьес Кабакова), модифицируясь, повторяется из рассказа в рассказ, тем более что измена, любовный треугольник – это тоже переход через принятую нравственность и социальные установки. Жизнь каждого героя Кабакова поделена на несколько уровней, эпох, периодов (до и после перестройки, отъезда за границу, наступившего богатства, как, к примеру, в рассказе «Миллион»), причем конец каждого периода переживается героем как смерть, рождает болезненную рефлексию.

Ближе к концу книги рассказы приобретают совершенно другой, мистико-притчевый оттенок, они укорачиваются, становятся менее реалистичными и более схематичными, иллюстративными, превращаются в моралистические сказки. В рассказе «Кот» богач, любитель кошек, встречает у Белорусского вокзала прекрасного персидского кота на руках у молодой бомжихи и в итоге на ней женится. Девушка совершает переход из маргинальной беспросветной жизни в жизнь счастливую. Другой, «чисто святочный рассказ» «Перекресток» (топонимия перехода) – о явившейся стоящему в пробке герою Богоматери в облике попрошайки и о случившемся чуде. «Желтый» (еще один короткий рассказ о перекрестке, опять фабульное действие происходит в символическом месте) – о неожиданной встрече двух старых приятелей во время небольшого ДТП.

Лейтмотив ностальгических воспоминаний, жалости по прошедшему, выражен, в частности, в рассказе о загробной жизни «Маршрутка». Тут интенциональность Кабакова совпадает с мемуарно-бесхитростной установкой Евгения Гришковца – показать былой или нынешний быт с прицелом на его символическую вневременность, смысловую полисемию. О сборнике «Следы на мне» (М., Махаон, 2007) Гришковец пишет: «Я ощущаю эту книгу не как сборник отдельных рассказов, а как цельную, хоть и короткую, повесть».

Кабаков своими рассказами выстраивает не судьбу одного человека, а жизнь разных несчастных и счастливых людей, действующих в одном психологически-бытийном пространстве: его книга становится цельной благодаря переходящим из рассказа в рассказ мотивам движения через рубеж, время, порог. Герои разных фабульных миров превращаются в действующих лиц единого сюжетно-городского мира. Книгу Гришковца скрепляет личность самого Гришковца. Гришковец в своей «цельной повести» работает на эффекте «простоты». Он как бы рассказывает случаи из своей жизни, вспоминает и рисует портреты реальных знакомых (декан Данков, работяга Михалыч, жена, родители, сосед-участковый, научный руководитель и т.д.). Именно «как бы», поскольку определенной фигуры рассказчика здесь нет, им является сам автор, но при этом книгу нельзя считать всецело не придуманной. «Следы на мне» – некое балансирование между «фикшн» и «нон-фикшн», не превращающееся при этом в литературный извод театра Дос, так как художественность здесь остается неоспоримой, а наивность и простоту лучше рассматривать как прием. Тем не менее разбросанные в разной хронологической последовательности рассказы Гришковца для большинства интересны еще и как занятный источник информации об авторе. Его книга – еще один штрих к любимому читателями и зрителями образу писателя-актера.

Нечто похожее наблюдается в романе (а на деле в сборнике в разное время публиковавшихся рассказов) Захара Прилепина «Грех» (М., Вагриус, 2007). Персонаж Захарка объединяет все разбитые части книжной композиции своей наполовину вымышленной, наполовину выкраденной у

своего создателя автобиографией. Тут виноградовой «цементирующей силой» является герой как практически альтер-эго автора.

Борис Минаев собрал свой «роман» «Гений Дзюдо» (М., Время, 2005) из композиционно разметанных по времени главок-рассказов о «дворовом» периоде жизни главного героя, мальчика Левы. Писатель здесь тоже, в общем-то, пишет о себе: «Были просто истории из моего детства, которые из меня не выходили», – признался он как-то в передаче «Ночной полет».

Возрастной адрес книги размыт: она предназначена и взрослым, и детям, и подросткам. В ретро-истории о пресненском ребенке семидесятых годов Борис Минаев реконструирует уже утраченное ощущение детства от первого лица. Впору говорить о вербальном воскрешении времени, о психологическом внедрении в детское сознание, о воссоздании деталей безвозвратно прошедшего и тем не менее все время повторяющегося состояния детства, протоистории. Все это достигается коллажно-фрагментарным методом сопряжения различных эпизодов, случаев, картинок.

Литературу часто используют как психотерапевтическое средство избавления от негативных впечатлений или лекарство от амнезии, способное закрепить и многократно оживлять забытый эпизод. Извлечение смыслов и возбуждение экстатического восторга все более уступают эффекту дидактики. Писатель учит жить, прибегая к примерам простым, незатейливым, «неартистическим», ударяясь в ложный или истинный автобиографизм, сродный прозаическому нарциссизму. Он перестает выдумывать, так как накопление воображаемых формул не может сравниться с богатством окружающих вариаций.

И у Гришковца, и у Минаева описание, преобладающее над воображением, отсылает нас к основам феноменологической стратегии: и тот, и другой изображают вещи, представляя их в своих автономных сущностях такими, какие они есть сами по себе, замкнутыми от вторичных искажений и трактовок. И кемеровские модники, преподаватели, жители новостроек, и обитатели московских пресненских дворов и улиц открываются читателю через пассивное созерцание – рассказчик (Минаев, Гришковец) честно и красочно повествует, а слушатель безоценочно внимает его историям. При этом оба писателя постоянно апеллируют к реалиям, долженствующим подтвердить правдивость и непридуманность их рассказа: «Стоял этот пьяный магазин напротив Краснопресненского универмага. Там, где теперь Макдоналдс», – сообщает Борис Минаев, или в другом месте: «Гараж этот до сих пор сохранился, я недавно проверял, только уж немного покосился, ворота почти на треть ушли в землю, и машину в нем держать, скорей всего, нельзя». У Гришковца тоже находим прямую указку, намеренный сигнал правдивости, неприкрашенности: «Если будете ехать из аэропорта города Кемерово к центру, то вы непременно проедете недалеко от того самого дома, про который я рассказывал».

Такие «переходные мосты» между миром художественности и миром обыденности, когда любой читатель может съездить в указанное автором

место и напрямую увидеть предметы или местность, фигурировавшие в рассказе, приводят к своеобразному расщеплению окружающего в сознании читателя: факты иллюзорной яви мешаются с параллельными мирами искусства, отсюда появляется ощущение открытости реального мира – иллюзиям, а обыденного, понятного – нестандартному, неясному. Рождается заведомое ощущение неоднозначности видимой данности, ее способности трансформироваться в нечто исключительное, так что редукция художественности в самом тексте, имитирующей автобиографичность, оборачивается романтизацией и преображением самой жизни. Попросту говоря, каждый прохожий потенциально становится персонажем книги и, следовательно, из человека обыкновенного, рядового, превращается в героя.

У Александра Кабакова этот элемент постоянной возможности неожиданного чуда развит в большей степени, временами придавая его прозе оттенок магического реализма: вернувшийся с работы муж-генерал в полной боевой форме лежит рядом с голой женой, только что вытолкнувшей голого же любовника в окно на крышу, а потом женщина перелезает через мужа в окно к возлюбленному, чтобы лететь с ним (куда? конечно же, за границу!), и генерал просит прислать ему оттуда «двухкассетничек», стреляет, но они, жена и любовник, все еще голые, уже летят по жаркому летнему небу. Такие, частые в «Городских сумерках», неожиданные прорывы волшебства в реалистический рассказ в первую очередь внушают читателю уверенность в изменяемости реальности, как в сновидении, в ее чудесной многогранной природе. Так что платоновский симулякр (копия копий) перерастает в батаевский симулякр, истинно существующее – в эфемерную и дезориентирующую гиперреальность, и у неудовлетворенных жизнью появляется призрачная возможность просто перестроится на другую бытийную полосу, то есть начать относиться к жизни иначе.

Заграница, которая для советского человека была гносеологической мифологемой другой, утопической жизни, некоего рая при жизни, у Кабакова приобретает еще и новые, уже упомянутые значения символического (нравственного, возрастного, финансового) предела.

Если у Кабакова – переход, то у Дмитрия Быкова – путь, движение, «путешествие из одного состояния в другое», что особенно выпукло было проявлено в его романе «Эвакуатор». В сборнике «ЖД-рассказы» (никак не связанном с романом Быкова «ЖД») цельность достигается общностью адреса – почти все рассказы создавались автором для журнала «Саквояж СВ» по предложению как раз Кабакова. Предназначенные для путников и написанные, по словам Быкова, «в том же состоянии», рассказы эти действительно очень органично смотрятся вместе. Состояние «перехода» детерминирует не только тематику (место действия – станции, перроны, вагоны, купе ит.д.), но и стиль – загадочный и, как это водится у Быкова, не без фантастических инъекций.

Развлечение утомленного обеспеченного пассажира перерастает в разгадывание сложных онтологических ребусов о судьбе страны, а повествование воплощается в разных жанрах от детективной истории до

любовной трагедии, от философского триллера до постмодернистской игры или пародии, в которых ловкая авторская выдумка «если бы да кабы» неожиданно разворачивается в метафору исторических масштабов: засыпающая на зиму страна и одинокий железнодорожный обходчик, заброшенная станция Можарово, где путникам запрещено подавать несчастным умирающим жителям, и странная девушка-чудь с прозрачными глазами, после чьего появления на телевизионных экранах каждый раз происходят катастрофы. Бурная ситуативная фантазия Быкова проявляется во всех рассказах: не только в стилистически выдержанных эсхатологических «ужасниках» и триллерах, но и в повествовании об инопланетянах, которые прячутся на левом плече в зеленой родинке, например.

Как бы то ни было, Быков блестяще справляется со своим железнодорожным заказом. Пять рассказов, которые не вписываются в нужную тематику, названы «не-ЖД» рассказами (там есть и одно стихотворение) и по своим внутренним импульсам близки кабаковским. По крайней мере тональность кабаковского «Перекрестка» и быковской «Девочки со спичками» одинакова: и там, и там чудесное, святочное происходит на автомобильной дороге или около нее. Функционально и у Кабакова, и у Быкова дорога остается мифологемой с целым багажом коннотаций от даосизма до мессианизма, со словами-сигналами: «порог», «граница», «указатель», «тупик», «возврат» и т.д. Преодоление и постижение пространства превращается в невидимую эволюцию, бытовое путешествие – в очищение.

С опытами «путешествий» в книгах Кабакова и Быкова сопоставимы сюжеты в сборнике рассказов Олега Зоберна «Тихий Иерихон» (М., Вагриус, 2008), в котором, правда, содержится и одна повесть. Герои книги все движутся (пусть даже оставаясь на месте), все ищут смысл, наполненность и оправдание жизни. Обыкновенно это приходит вдалеке от привычного: в Крыму, в отшельнической деревне, в утопическом монастыре, на загородной трассе, на кладбище.

Отщепенство помогает вылечиться от депрессии и миронеприятия. Герои Олега Зоберна ищут исцеления в перемене мест или в перемене ценностей. В рассказе «Плавский чай» молодой человек путешествует вместе с дядей-священником и в Плавске останавливается выпить чаю. «Это будет почти середина пути, точка, так сказать, отсчета... – задумчиво говорит батька». Так и получается: разнежась от пива, парень просит у дяди проститутку, и тот соглашается, но молится, чтобы у племянника ничего не вышло. Мотив странствий отчетливо слышится в рассказе «Белый брат Каспара»: на станции «Люсь», на даче у подруги, герой задумывает поэму о праславянском волхве, отправившемся на поклон к младенцу-Христу: «Катьк, он смело пошел! Даже без карты! Каково, а? Это же не только история, это вообще – прорыв!». Рассказы Зоберна схожи между собой не только образом героя, хотя формально он везде разный, но и тональностью, общим пафосом философической описательности, созерцательности, познания неведомых смыслов окружающего. Здесь, с одной стороны, играет

роль (как в «Гении Дзюдо» и «Следах на мне») личность главного героя, с другой (как в «Городских сумерках» или в «ЖД-рассказах») – атмосфера, дух. Во всех этих книгах сближение частей происходит ненароком, как будто не по задумке автора.

В случае Андрея Волоса организация малоэпических текстов превращается в театрализованную постановку. Энциклопедия, или «книга соответствий» – практически Книга Перемен! – «Альфавита» (М., Эксмо, 2007) – это текст, моделируемый читателем по своему хотению. Все рассказы, расположенные, естественно, по алфавиту, связаны между собою перекрестными ссылками. Например, в рассказе «Грузины» мы читаем: «В общем, получается, что таджики (см.) – это нечто среднее между грузинами и китайцами». Если же мы по совету автора откроем рассказ «Таджики», то встретим еще несколько ссылок на другие рассказы: «В моем школьном классе учился только один таджик – по имени Фарход и по кличке (см. Клички) Федул». Рассказы, собранные по принципу энциклопедической статьи, напоминают чем-то интернет-сервисы и даже «блуки» – книги, издающиеся на материалах сетевого Живого Журнала, который, как и книга Волоса, является своеобразным бесконечным русским метатекстом. Несмотря на одно из значений эпитета «живой» (близкий к действительности), ЖЖ – сбывшаяся мечта постмодерниста, ведь вся совокупность дневников, где каждый является гиперссылкой на ряд следующих, образует сообщающуюся систему, превращается в единый текст, доступный из любой географической точки.

Байки из жизни, переплетенные в экспериментальной манере научно-популярного справочного издания, долженствующего содержать наиболее существенную информацию по всем или отдельным областям знания или практической деятельности, в любом случае концентрируют в себе индивидуальные воззрения автора на природу и общество и несут, как говорится, идеологический заряд. Тон у Андрея Волоса спокойный, манера – откровенная, практически застольная, как у Гришковца, а разнородные рассказы, выстроенные по формальному алфавитному признаку, неожиданно приобретают удивительную цельность и спаянность.

Вообще даже далеко отстоящие друг от друга рассказы, схваченные единой обложкой, так или иначе принимаются обмениваться энергетикой. Становятся целостным произведением, книгой с общим заголовком. Сама форма рассказа не располагает к одиночности, рассказа самого по себе почти никогда не бывает – чаще цикл, подборка. Так что при определенной задумке автора рассказы могут приобретать романную форму, и это мы так или иначе наблюдаем на современном книжном рынке (примеров гораздо больше, чем здесь затронуто).

Жанровые дефиниции самих писателей часто ставили всех в тупик (проблему романа в стихах Пушкина и прозаической поэмы Гоголя не затрагивал только ленивый), однако упорство современных авторов, называющих свои книги рассказов романами или повестями, может привести в состояние когнитивного диссонанса. Впрочем, явление это явно временное,

обусловленное давно внушенным комплексом «пока писатель не написал роман, он не писатель». Романы, складывающиеся из фрагментов романа, как и статьи, построенные на обзорах (кстати, статьи имеют свойство заражаться чертами своих объектов, подстраиваться под материал), легко разлагаются и вновь спаиваются в воображении читающего. Поэтому долгосрочность нового жанра может определить только читатель.