

*В.В. Сорокина (Москва, Россия)*

**Эстетические эксперименты современной русской прозы:  
«роман-сказка» и «стихотворение в прозе»**

*Аннотация:* На современном этапе литературного развития эпический жанровый канон в значительной мере утратил приоритет сюжетности, уступив место авторскому началу. В данной работе основное внимание уделяется двум гибридным повествовательным формам, видоизменения в которых стали наиболее заметны в русской литературе к началу XXI в.: «стихотворению в прозе» и «роману-сказке». По сравнению с классическими образцами, в книге Н. Александровой «На изломе бытия» укрупняется предметно-бытовой план за счет ввода подробностей обстановки, других деталей, расширения круга персонажей, но при этом сохраняется объединяющая весь разросшийся текст философско-метафорическая направленность, подчеркнутое внимание к стилистическим приемам, фрагментарность и пограничность между видениями и реальным миром.

*Ключевые слова:* роман-сказка, стихотворение в прозе, Н. Александрова, М. Русанов, жанровые формы, русская литература XXI в., гибридные жанры прозы

---

*V.V. Sorokina (Moscow, Russia)*

**Aesthetic Experiments in Contemporary Russian Prose:  
“novel-fairy tale” and “poem in prose”**

*Abstract:* At the present stage of literary development the epic genre canon has largely suffered from plot deficiency due to author's view priority. In this work the main attention is paid to some hybrid narrative forms, the modification of which became most remarkable in Russian literature by the beginning of the 21<sup>st</sup> century, that is – “poem in prose” and “novel-fairy tale”. Compared to the classical examples, N. Aleksandrova's book “At the Break of Being” tends to the enlargement of the objective details, expanding the circle of persons. At the same time the whole text is bound with emphasized stylistic devices and possesses philosophical and metaphorical orientation. The interaction of “novel” (plot) and “fabulous” (cyclical) beginnings in the “novel-fairy tale” “Kykhma” by M. Rusanov creates the effect of ambivalence and acquires intermediality and parody, which become meaningful artistic devices.

*Key words:* poem in prose, novel-fairy tale, N. Aleksandrova, M. Rusanov, genre forms, Russian literature of 21<sup>st</sup> century, hybrid prose genre

Современный литературно-художественный процесс продолжает начатый еще в романтическую эпоху эксперимент с классическими жанровыми формами. Особенно серьезному испытанию постоянно подвергается «эпос настоящего» (роман), так как он имеет дело с незавершенной действительностью. Жанровые структуры «стали податливыми и гибкими, утратили каноническую строгость, а потому открыли широкие просторы для проявления индивидуально-авторской инициативы»<sup>1</sup>. Помимо уже известного приема включения в романную ткань элементов других жанров происходит смешение тематических форм и создание гибридных образований. Общая тенденция литературного процесса здесь вполне понятна: новое время ищет новые формы отражения действительности, поэтому можно говорить о том, что жанровые модификации, как правило, сопровождаются изменениями в литературном процессе в целом.

Несмотря на известные трудности жанровой классификации, предпринимаемой в последнее столетие, при построении романной типологии исследователи в первую очередь обращают внимание на пространственно-временную организацию текста (сюжет), на соотношение субъективного и объективного (автор – рассказчик – персонаж), а также на речевое своеобразие (стиль); немаловажную роль играет при этом и выбор названия.

На современном этапе литературного развития эпический жанровый канон в значительной мере утратил приоритет сюжетности, уступив место авторскому началу. Однако при этом современные писатели настойчиво придерживаются жанровой иерархии и называют свои произведения «романами», порой пренебрегая не только формальной, но и содержательной стороной жанровой принадлежности произведения. Такие книги представляют собой причудливое соединение классических и неклассических элементов, которые сложным образом взаимодействуют друг с другом, отменяют друг друга, тем самым фиксируя неограниченный потенциал романа именно в конструктивном плане, только усиливая процесс гибридизации.

На фоне очевидной тенденции сегодняшней литературы к жанровой неопределенности прозаических текстов выявляются две закономерности. Одна из них отмечена тяготением к универсализму жанровых определений, связанному только с объемом произведения: большое – роман, маленькое – рассказ. Другая, наоборот, стремится к точному определению жанрового своеобразия произведения, выведению определения формы в подзаголовки, что, несомненно, уточняет авторскую позицию.

Эта особенность уже отмечалась автором статьи в работах, посвященных западноевропейской и азербайджанской русскоязычной литературе, для которых жанровое определение, выносимое авторами в подзаголовки, является традиционным, в отличие от русской прозы, где авторы в меньшей степени интересуются жанровой спецификацией своих произведений<sup>2</sup>. Однако и здесь есть интересные исключения, как в больших прозаических формах, так и в малых. В данной работе основное внимание уделяется двум гибридным повествовательным формам, видоизменения в которых стали наиболее заметны в русской литературе к началу XXI в. Речь идет о довольно редком жанровом проявлении – «стихотворении в прозе» и «романе-сказке».

<sup>1</sup> Хализев В.Е. Теория литературы. М.: Высшая школа, 1999. С. 335.

<sup>2</sup> См.: Сорокина В.В. Современная западноевропейская проза в поисках жанра // Stephanos. 2019. №4(36). С. 7–17; Сорокина В.В. Малая проза новейшей русскоязычной литературы Азербайджана // Вестник Московского университета. Серия 9. Филология. 2019. №6. С. 53–63.

Жанр «стихотворения в прозе», восходящий к формальным поискам европейских романтиков, в русской литературе XIX в. не получил должного развития и ассоциируется в основном с творчеством И.С. Тургенева. Главными признаками его считаются не ритмическая и метрическая организация текста, выражающаяся на формальном уровне в традиционном стихотворении, а лирическая его составляющая, направленная на установку «субъективного впечатления и переживания»<sup>1</sup>, а также бессюжетность.

В творчестве писателей начала XX в.: Я. Полонского, И. Анненского, В. Брюсова, Ф. Сологуба – тургеневская традиция, обогащенная опытом французского символизма, отчасти нашла свое продолжение. Произведения этого жанра хотя и не обозначались так самими писателями, но усвоили от предыдущего периода европейской литературы импрессионистичность, проникновенность лирических образов, стилистическую заостренность и элементы фантастического, проявляющиеся прежде всего в пограничных между сном и явью элементах символической эстетики. Однако эти авторы не рассматривали свои произведения как отдельный жанр, поэтому и не называли их «стихотворениями в прозе».

Современный литературный процесс во многом унаследовал приемы создания «пограничных» художественных форм, особенно в «малых» жанрах. Вслед за писателями начала XX в. сегодня они обращаются к тем же философским вопросам бытия, одиночества, сохраняя в своих миниатюрах небольшой объем и стилистические нюансы: повторы, сложные эпитеты, звукопись и прочее. По-прежнему преобладает повествование от первого лица, может быть слегка усиленное элементом эпичности. Чаще всего это сопровождается элегическим тоном, связанным с воспоминанием прошлого, осознанием быстротечности человеческого существования.

Цикл стихотворений в прозе Н. Александровой «На изломе бытия»<sup>2</sup> примечателен тем, что автор сознательно выносит в подзаголовок определение жанра, чем выражает и авторскую позицию, и приверженность традиционной литературной форме. Отчасти включенные в сборник небольшие произведения соответствуют обозначенному жанру, однако подавляющее большинство работ явно направлено на широкое понимание формы, подвергшейся влиянию современного жанра лирической миниатюры.

В стихотворении «Первый снег. Семнадцатое небо» очевидно преобладание личного переживания над эпической составляющей: «День проскальзывал за днем с неуловимой быстротой – как будто в полумраке, тайком, время скорее могло проделывать свое темное дело, и сам декабрь тускнел, как последние страницы ветшающей книги, где трудно уже разобрать написанное» (102). Это высказывание прежде всего создает настроение и обращено к вечной теме бренности всего сущего, угасанию дня, на смену которому приходит мрак. Человек смотрит в окно на уходящее «все дальше в непролазное прошлое» (103) утро, фотографирует его, чтобы остановить мгновение первого снега.

Если сопоставить данное произведение с классическим образцом стихотворения в прозе Ш. Бодлера «Окна», то можно обнаружить значительные видоизменения жанра, произошедшие за последние полтора века. Во французском варианте так же, как и в случае с произведением Н. Александровой, окно является неким

<sup>1</sup> Гаспаров М.Л. Стихотворение в прозе // Литературная энциклопедия терминов и понятий / Гл. ред. и сост. А.Н. Николюкин. М.: Интелвак, 2001. С. 1039.

<sup>2</sup> Александрова Н.В. На изломе бытия. Стихотворения в прозе. М.: Пробел-2000, 2018. 140 с. Далее цитируется по этому изданию, страницы указаны в скобках.

барьером, отстраняющим автора от изображаемого. У Бодлера компактная форма стихотворения представляет образ одинокого странника, вглядывающегося в закрытые, тускло освещенные окна, за каждым из которых «живет жизнь, мечтает жизнь, страдает жизнь»<sup>1</sup>. Он моделирует возможные судьбы людей, невидимых, но ощущаемых, и через эту «фантазию вне меня» помогает герою «жить и чувствовать, что я существую и кто я есть». Бодлер реализует крайнюю форму субъективного переживания, в основе которого только образы его внутреннего мира без какой бы то ни было сюжетности, привязки к конкретному месту и времени.

Стихотворение «Первый снег. Семнадцатое небо» построено по тому же принципу, только герой смотрит из окна, и это меняет многое. Появляется привязка ко времени и месту – квартира на семнадцатом этаже очевидно удаленного от центра города дома. Герой наблюдает «вечернюю осмысленную жизнь», «высотные очертания университета», «потoki невидимых людей... пропитанные музыкой и праздничным светом» (104). Появление «знакомого халата продавщицы» (107) и жильца «с водопроводной тоской в глазах» (107) наполняет стихотворение узнаваемой предметностью, а за ней и сюжетностью. Оно разрастается до размеров небольшого рассказа, в котором событийность пусть еще не доминирует, но уже обозначена: «Между ними (деревьями) передвигается чернеющая, как муравей, фигурка человека, и с ним другой, крошечный, порывами бегающий в разные стороны, видимо, ребенок» (113). Присутствие чужой жизни у Ш. Бодлера только представляется, а у Александровой реализуется в конкретных образах. Здесь реальный мир, видимый из окна, меняющийся под пеленой первого снега, вызывает в герое новые ощущения. Бодлеровский герой, смотрящий в «слепые» окна, наоборот, воображает нереальный, полуфантастический мир. Стихотворение приобретает таким образом черты универсальности и притчевости. В случае с «Первым снегом. Семнадцатое небо» происходит отход от жанрового канона в сторону характерной для сегодняшней литературы лирической миниатюры с психологическим уклоном, усиливаются предметность и, как следствие, камерность образов. Классическая форма стихотворения в прозе видоизменяется, приобретая гибридные черты, что вполне уже осознается автором и выводится в подзаголовок.

В других произведениях сборника Александровой этот процесс усиливается усложнением формы. В стихотворении «Свист ветра в соснах» появляются воспоминания детства, летние пейзажи на «даче у бабушки». За счет этого укрупняется предметно-бытовой план – вводом подробностей обстановки, деталей («источенный дождями железный гребень и ржаво-кирпичная, обугленная труба», 24), расширением круга персонажей («со всех сторон набегают имена», 20), но при этом сохраняется объединяющая весь разросшийся текст философско-метафорическая направленность, подчеркнутое внимание к стилистическим приемам («Ку-пишь-ро-зы-сласти на-ба-за-ре... шаль-и-са-ра-цин-ский но-о-о-ж...», 22), фрагментарность и пограничность между видениями и реальным миром.

Традиционно в современном литературоведении роман представляется как большая эпическая форма, предполагающая множественность сюжетных линий, изображение человека в сложностях жизненного процесса, охватывающего судьбы ряда действующих лиц в их становлении и развитии. Кроме того, обычно отме-

<sup>1</sup> Бодлер Ш. Окна. Пер. Е. Баевской // Бодлер Ш. Стихи в прозе (Парижский сплин). Фанфарло. Дневники / Сост. и вступ. ст. М.А. Яснова. СПб.: Наука, 2011. С. 81.

чаются свобода и изменчивость этой литературной формы, призванные отражать образ современного героя: «Романная свобода освоения мира не имеет границ»<sup>1</sup>.

«Романная свобода», позволявшая писателям пользоваться этой формой на протяжении веков, в XX в. претерпела сильные потрясения. Помимо очевидных внешних угроз со стороны кинематографа и массовой литературы активно стали развиваться внутренние процессы, приведшие к размыванию канона, созданию гибридных жанровых образований.

Синтетическая форма «романа-сказки» не получала развития в классический период русской литературы. Однако уже в первой половине XX в. появились книги Ю. Олеши, Н. Носова, В. Губарева, которые, не будучи названы так авторами, по сути отвечали всем требованиям «романа-сказки». Вторая половина XX в. не только привнесла в этот жанр изменение тематики с детской на общечеловеческую, но и придала ему большую широту и иносказательность. Это проявилось, в частности, в книгах М. Пришвина «Осударева дорога» (1954), В. Астафьева «Царь-рыба» (1976) и А. Кима «Белка» (1984). В конце XX – начале XXI в. ситуация в развитии этого жанра начинает кардинально меняться под влиянием постмодернистской эстетики, для которой игровое начало становится приоритетным. «Роман-сказка» становится не просто актуальным жанром, он приобретает многослойность, интермедальность и пародийность, которые воспринимаются как осмысленный художественный прием. Авторы при этом намеренно дают своим произведениям соответствующий подзаголовок, а адресатом становится уже не только детская, но прежде всего взрослая, желательна подготовленная аудитория, так как литературная игра в такого рода произведениях предполагает обладание широкими культурно-историческими познаниями. Такими свойствами обладают произведения Р. Козлова «Остров Буян» (2001), М. Беседина «Ветер вечности» (2005), К. Арбенина «Иван, кощеев сын», (2013), М. Русанова «Кыхма» (2020), А. Жвалевского и Е. Пастернак «Москвест» (2022), С. Магомета «Сказка Ю» (2022). Во всех этих произведениях в разной степени проявляются признаки гибридной жанровой формы, свойственной в целом современной европейской прозе, однако роман «Кыхма»<sup>2</sup> М. Русанова выделяется из них большей филологичностью (видимо, в силу образования автора) и поэтому представляется наиболее наглядным примером жанровой формы, обладающей практически всеми особенностями жанра.

Форма литературной сказки выбирается М. Русановым для свободного обращения с материалом, для создания некоего замкнутого мира своих фантазий, для более полной реализации авторской позиции. Появляющееся при этом двоемирие свидетельствует о преемственности современной сказки, так же как и в случае со «стихотворением в прозе», жанровым формам эпохи европейского романтизма. Тем не менее уже в начале повествования автор предлагает совершенно иное жанровое определение своего произведения: «Летопись народной жизни селения Кыхма, длинная, как рулон туалетной бумаги, разворачивается перед мысленным взором» (38). Такая жанровая двойственность романа «Кыхма» свидетельствует о явном соотношении «романных» и «сказочных» свойств, проявляющемся на всех уровнях текста: сюжетном, пафосном (авторская позиция) и стилевом.

Сюжетную основу романа М. Русанова составляет полуфантастическая история некоего неизвестно где находящегося «сказочного» поселения «Кыхма». Это

<sup>1</sup> Хализев В.Е. Теория литературы. С. 330.

<sup>2</sup> Русанов М. Кыхма: Роман-сказка. М.: Пробел-2000, 2020. 324 с. Далее цитируется по этому изданию, страницы указаны в скобках.



сказка для взрослых, каковою она и была всегда до середины XX в., когда этот эпический жанр стал развиваться исключительно в рамках детской литературы. «Романная» составляющая данного текста соответствует всем признакам современной прозы с ее фрагментарностью, аллюзивностью, пародийностью и сатирой на советскую и новую российскую действительность.

Структура этого произведения вполне вписывается в критерии литературной сказки XX в., которая отличается сложным взаимодействием с народной и мировой культурой, ориентируется на демонические и легендарные образы и сюжеты. Современная авторская сказка отмечена большей, чем ранее, связью с повседневной действительностью, к которой автор не просто отсылает читателя, а напрямую включает детали быта, культурного пространства в текст своего произведения.

Начало «сказочной» сюжетной линии разворачивается в условной действительности. На оставленное богом «безвидное» пространство пустой земли обратила внимание некая нечистая сила, которая, чтобы скоротать бесконечное время, затевает «недобрые игры»: «...родина-Кыхма расстилалась неопрятной, замызганной скатертью: ожогами чернели следы пожарищ, рыжей порослью пробивались железные кусты арматуры, темные прямоугольники на местах давно разобранных строений повторялись, чередовались, меняли пропорции и размеры, как будто безумный геометр в пустоте – в абстрактном пространстве степных окраин – раз за разом доказывал одну и ту же навязчивую теорему» (258).

Однако в отличие от сказки с ее пространственной неопределенностью в книге параллельно указывается на реалии дальневосточной степи, «где закончилось государство российское» (263): «Все обесцвеченное, тусклое, серое. Только чернеет куча угля недалеко от крыльца да зеленеет сломанная коляска от мотоцикла возле стены. Из растительности – кое-где пучки сухой травы, из архитектуры – ровный холм земли и шлака поодаль, скрывающий землянку, вырытую, разумеется, на случай войны» (13). Есть и более точные сведения о месте событий: «...еще недавно на окраине некоего царства-государства располагался колхоз, носивший славное наименование “Красный большевик”. И собирали в том колхозе урожай кормовых злаков, и стригли шерсть с тонкорунных овец, и сдавали мясо на мясокомбинат, и парк техники худо-бедно обновляли, и в сельпо было что взять...» (309).

Здесь ничего сказочного нет, как и нет его в определении времени действия – поздняя советская реальность («Четверг близится. В столовых по всей стране рыбный день на носу», 18) и ранняя российская действительность (исчезновение колхоза «Красный большевик»). Получается, что в одной художественной форме автор соединяет пространственно-временную условность сказки и конкретность романного повествования.

При создании системы персонажей происходит та же история: с одной стороны, создаются сказочные образы предводителя Сына Человеческого, Бацехи, Беды, Скока, Кобуры, а с другой – внесюжетные вставки о предысториях нецентральных образов до их вступления в «нечестивое» воинство. В традиционной сказке, наоборот, биографическое начало связано с главным персонажем (например, чудесное рождение, быстрый рост, а потом совершение какого-нибудь подвига или просто важного поступка), в то время как для второстепенных персонажей это не типично. Однако в данной книге центральный образ лишен рассказа о его жизни до пришествия в «Кыхму».

Персонажи, как правило, снабжены чудесными предметами, повсюду их сопровождающими. У Сына Человеческого это топор, которым он постоянно делает

зарубки, отмечая отвоеванные объекты, и брезентовая хламида, под которой ничего не было. При водовозе Фаизе всегда имеется зеленый коврик, становясь на который он освобождается от страха: «С ковриком чувствовал он себя в безопасности, с ним избавлялся от наваждений» (145). Учителя Муху трудно представить без «многоуважаемого» шкафа, где «можно было пролить горькие потоки девичьих слез, не привлекая внимания коллег» (178). Иные персонажи только мечтают обзавестись подобными атрибутами, как, например, Ванька, откуда-то узнавший, «что есть где-то такой чудесный гаечный ключ. Этим ключом чего ни коснись – все на место враз встанет» (239).

Усложнение романной структуры, приводящее к замедлению сюжета, происходит за счет вставных элементов, представляющих собой мини-сказки; например, об изгнании беса из Скока или чудесное приключение Фаиза с «древним дивом». Взаимодействие «романного» (сюжетного) и «сказочного» (циклического) начал в «Кыхме» создает эффект амбивалентности. С одной стороны, автор отмечает, что «будничные истории этих пустынных мест лишены начала и не заканчиваются ничем» (30), тем самым подрывая основы классической формы романа. С другой, предлагает остросюжетные истории «кыхменцев», таких как доктор Всетамбудем, как завклубом Балалайкин, и делает их таким образом героями антисказки, в которой утверждается дисгармоничный идеал, где разрушение превалирует над созиданием, а физическое насилие и безнравственный натурализм имеют преимущество. Это место без будущего: «Детство ушло из Кыхмы. Его здесь больше не будет» (170), так как время в нем остановилось: «Никто не считает дней» (43). Снижение полноты «романного» элемента достигается также практическим отсутствием развития образа центрального персонажа и отсутствием любовной линии.

Выражение авторской позиции в литературных сказках всегда приоритетно. Писатель сознательно выбирает тематическую и идейную направленность своего произведения. В данном случае можно говорить о соединении авантюрного и сатирического начал. Приключения персонажей происходят в замкнутом пространстве, но на широком контекстном поле, в котором угадывается история нашей страны за последние несколько десятилетий.

Осмысление этого автор предпринимает в сатирическом ключе, иногда снисходя до немного ироничных наблюдений. Одним из центральных авторских приемов является пародирование характерных особенностей современной действительности, среди которых телевидение является одним из самых широко распространенных и сильно изменившимся с советских времен: появились реклама, телешоу, телеигры и прочее.

Одну из таких новых передач смотрит Борис Парус по выключенному (в Кыхме давно уже нет электричества) телевизору: «Внимание! Не пропустите! Туристическое агентство СТОП-ТУР предлагает новую программу “Кыхма – жемчужина России!”» (32). Благодаря этой рекламной вставке, автор рисует «непревзойденной красоты» место действия, используя стилистическую пародию: «Город обязан своим появлением острогу, он вырос вокруг мест лишения свободы. Каторжники и сторожа, зеки и вертухаи постепенно сближались, находили общий язык, объединялись по интересам и наконец слились в единую массу горожан. Они славятся гостеприимством и, конечно, будут рады познакомить вас с достопримечательностями своей малой родины» (33).

Другой объемный внесюжетный элемент посвящен обыгрыванию широко распространенного типа современных телепередач – очередного выпуска программы

«Великие люди России», в котором автор знакомит зрителей с «Игорем, заслуженным сомелье из Улан-Удэ» (45), «Сергеем, потомственным ландшафтным дизайнером из Воркуты» (48), «Аскольдом, профессиональным инструктором по фитнесу с полуострова Таймыр» (50) и еще с десятком столь же «выдающихся героев», явно увлекаясь приемом «наращивания эффекта».

Создавая образ недавнего прошлого, Русанов постоянно обращается к культурному контексту времени, тем самым укрепляя свою связь с читателем, получающим удовольствие от узнавания предмета гиперссылок. Среди самых популярных гипертекстов писателя, конечно же, Пушкин – самое яркое звено общероссийской культуры. По тексту «Кыхмы» разбросаны легко узнаваемые широкой аудиторией отсылки к пушкинским образам: «И строк последних не смываю, – как сказал поэт» (38); «Как говорится, дернул же меня Бог с умом и талантом родиться черт знает где» (45); «...сойти с олимпийских высот начальственных кабинетов на онемевшие с перепуга стога града» (173); «...его частенько тянуло на берега пустынных волн и в широкошумные дубравы» (199); «Он потаенно надеялся, что однажды у входа в колхозный клуб его радостно встретит свобода, а братья по компромиссам и ожиданию вручат ему если не меч, то хотя бы переходящее красное знамя» (219).

Следующим по количеству реминисценций является советское культурное пространство с цитатами из известных песен, кинофильмов, прозаических произведений: «Капитан-капитан, улыбнитесь!» (65); «Услышав о переменах по телевизору, Балалайкин воскликнул: “Не понять не ждавшим им!”» (219); «человек с топором» (114, 189); «Они сражались за продукцию животноводства» (207); «Всем совершенно ясно, // Что будет перевыполнен план по шерсти и мясу» (211); «Если кто-то кое-где у нас порой, так я же первый сигнал подам» (141). Реже встречаются стилистические отсылки к Библии: «И увидел администратор, что это хорошо» (11) и героям античной мифологии: «Цензура душила меня, как змеи – статую Лаокоона» (219).

Более изысканному читателю предлагаются обращение к картине А. Иванова «Явление Христа народу» – «явление психа народу» (104) и аллюзия на пьесу французского драматурга Э. Ионеско «Носороги», где персонажи, поддавшись коллективному страху, наперегонки стали «оносороживаться». В поставленной местной «кыхменской» самодеятельностью пьесе предлагалось хором заблеять всем действующим лицам – от секретаря парторганизации до агронома и инженера по технике безопасности.

Образ автора постепенно раскрывается в «романе-сказке» через знакомство читателя с его фоновыми знаниями. Очевидно, что он начитан и свободно ориентируется в реалиях сегодняшнего дня и недавнего прошлого при неизменном ироническом отношении к ним. Об этом свидетельствуют и перемешанные со сказочными историями о персонажах авторские отступления о религии, искусстве, роли личности в истории (с портрета Петра I в пустынной комнате начинается повествование, к нему же возвращается автор, приближаясь к завершению книги).

По мере продвижения текста произведения авторский образ становится все явственней. В начале текста он ограничивается, как правило, только небольшими фразами, выражающими естественное человеческое сожаление: «Вот уж воистину – ко всему может привыкнуть человек!» (111); «Нет, не ценят, не ценят у нас умных людей» (121). Ближе к финалу голос автора звучит все внушительнее, как, например, в отступлении о смехе: «Самое страшное – смех. Когда насилие еще не вершится, но сгущается над головой черной тучей, когда кровь еще не пролилась,



но в воздухе уже стоит ее теплый, паркий запах – тогда этот народный смех расцветает и переливается, словно радужные разводы бензина в луже на асфальте» (297).

В структуре произведения можно отметить и другие формальные признаки сказочного жанра, проявляющиеся на стилевом уровне: это переходные фразы, позволяющие свободно перемещаться в сказочном пространстве без определенной мотивации: «имеющий уши да услышит» (32), «Все было так, как положено» (173), «Только дело-то вот как было» (235); повторы: при встрече с Сыном Человеческим старуха трижды произносит: «Сынока, сынока, экий ты вымахал» (269), а при изгнании беса из Скока: «Третий раз глаголет тебе Сын Человеческий – нечистый бес, изыди!» (306). Типичны также для сказки ситуация обязательного выбора пути: «И если пойдешь направо, то... А если пойдешь налево, то...» (41) и наличие парных персонажей вроде Ванька и Санька: «Посмотришь, кажись, вот же Санек, ан нет, это – Ванек» (247).

В этом произведении, как показал анализ, больше «сказочного» начала, чем «романного». Однако и внутри «сказочной» типологии очевидны отклонения от принятого деления сказок, например, на волшебные, бытовые, фантастические. Среди персонажей «Кыхмы» большинство героев неволшебных, и даже не гротесковых. Это люди, представляющие разные профессии: учитель, завклубом, врач, водовоз, а жизненное правдоподобие достигается реальными бытовыми деталями, что вполне соответствует типу бытовой сказки. В то же время очевидно и наличие волшебных элементов, таких как ведро бездонное: «Вода хлещет и льет потоком, на землю ни капли не проливается, а ведро не полнится» (134); чудесное воскрешение Бориса Паруса после того, как Предводитель произнес: «Смерть, изыди! Ныне Сын Человеческий говорит тебе, смерть, иди вон!» (324)

В образе центрального персонажа автор воплотил идею всеразрушающего зла, которое так же, как и Сын Человеческий, порой бессловесно, условно, а его сподвижники в образах разбойников, воров, убийц, насильников творят бесчинства. В этой антисказке нет четкого, как это свойственно жанру, деления персонажей на плохих и хороших.

Представители «нечистой силы» до вхождения в «воинство» вели вполне законопослушный образ жизни. Капитан некогда был прапорщиком, нес службу, исполнял воинский долг, «только закусывать не любил, и через эту мелкую провинность пошли все прапорщиковы несчастья» (17); Беда в бытность свою в колхозе был передовиком, «которому должны вручить вымпел, почетную грамоту и переходящее красное знамя» (23), другие персонажи тоже занимались мирными профессиями врача, завклубом, учителя. Изначально они были «маленькими человечками» (23). Все переменялось с явлением Сына Человеческого: одни стали носителями зла, как Беда, Бацеха, доктор Всетамбудем, другие – бессловесными жертвами, не наделенными чертами добродетели, как учитель Муха или старуха, которую автор представляет символом уходящей жизни: некое аморфное, бессловесное существо, занимающее комнату в обезлюдевшем общежитии: «Освещенная лучами вечернего солнца, ее похожая на тюк, мешок, кипу, куль, сверток и ком фигура была хорошо заметна на темном фоне пустой комнаты» (30). Характерное для сказки противопоставление мечты и реальности сильно приглушено в этой антисказке, потому что у жителей поселка остались только мелкие желания вроде Ванькиного чудесного гаечного ключа и скромные мечтания Беды о счастливой жизни в Москве: «Беда все продумал, он чувствовал себя без пяти минут москвичом» (265), но все сорвалось.

В конце книги автор-повествователь уже не насмехается и не издевается. Написанное вызывает у него ироничную грусть, а иногда и разочарование: «Наблюдая происходящее, нельзя не предаться горестным раздумьям о том, что не только переменчива жизнь, но и непредсказуемы ее перемены, поскольку, каким бы светлым и ясным ни казалось нам наше будущее, а даже умнейшие из людей дальше своего носа в него заглянуть неспособны» (309). Таким образом, авторская позиция, особенно характерная для литературной сказки, выражается М. Русановым совершенно определенно, что для традиционной романной формы вовсе не обязательно, а главное, эта позиция в романах обычно не выражается так прямолинейно. Для сказки это уместнее, поэтому определяя жанр своего произведения как «роман-сказка», автор рассчитывал на возможность двоякого прочтения текста – как сатирического портрета ушедшей эпохи и как философской притчи с универсальным философским подтекстом. При помощи иносказания писатель представил современную действительность как забытое богом место: «Он (Бог) давно не прислушивался к этой пустой земле, давно потерял к ней всякий интерес, если когда-то и обращал на нее свой взор. А в пустоте тем временем заводится всякая нечисть. Не знающие закона дети пустоты гнездятся по темным углам. Они существа тихие и скрытные, но иной раз не прочь и пошалить, попроказничать» (14).

Анализ, казалось бы, совершенно различных произведений Н. Александровой «На изломе бытия» и М. Русанова «Кыхма» подтвердил на современном этапе литературного процесса определенную закономерность в формировании новых прозаических жанров. Как только явление достигает в своем развитии образцовых свойств, начинается процесс вариативности, создаются переходные и гибридные формы, отражающие тип эстетического сознания эпохи. В таких кризисных ситуациях перенос писательского интереса с персонажа на авторское видение, интенсивно развивающийся в начале XXI в. во всех европейских литературах, неотвратимо ведет к образованию специфических индивидуальных художественных форм.

#### ЛИТЕРАТУРА

- Александрова Н.В.* На изломе бытия. Стихотворения в прозе. М.: Пробел-2000, 2018. 140 с.
- Бодлер Ш.* Стихи в прозе (Парижский сплин). Фанфарло. Дневники / Сост. и вступ. ст. М.А. Яснова. СПб.: Наука, 2011. 247, [2] с.
- Литературная энциклопедия терминов и понятий / Гл. ред. и сост. А.Н. Николюкин. М.: Интелвак, 2001. 1600 стб.
- Русанов М.* Кыхма: Роман-сказка. М.: Пробел-2000, 2020. 324 с.
- Сорокина В.В.* Современная западноевропейская проза в поисках жанра // Stephanos. 2019. №4(36). С. 7–17.
- Сорокина В.В.* Малая проза новейшей русскоязычной литературы Азербайджана // Вестник Московского университета. Серия 9. Филология. 2019. №6. С. 53–63.
- Хализев В.Е.* Теория литературы М.: Высшая школа, 1999. 335 с.

#### REFERENCES

- Aleksandrova N.V. (2018) At the Break of Being. Verses in Prose. Moscow. Probel-2000 Publ. 140 p.
- Baudelaire Sh. (2011) Poems in Prose (Paris Spleen). Fanfarlo. Diaries / Comp. and introduct. article by M.A. Yasnov. St. Petersburg. Nauka Publ. 247, [2] p.

Literary Encyclopedia of Terms and Concepts / Ch. ed. and comp. A.N. Nikoljukin. Moscow. Intervak Publ. 2001. p.

Khalizev V.E. (1999) Theory of Literature. Moscow. Vysshaja Shkola Publ. 335 p.

Rusanov M. Kykhma. Novel-Fairy Tale. Moscow. Probel-2000. 2020, 324 p.

Sorokina V.V. Modern Western European Prose in Search of a Genre. *Stephanos*. 2019. No 4(36), pp. 7–17.

Sorokina V. V. Small Prose of the Newest Russian-language Azerbaijan Literature. *Moscow State University Journal. Series 9. Philology*. 2019. No 6, pp. 53–63.

*Сведения об авторе:*

Вера Владимировна Сорокина,  
доктор филол. наук  
ст. научный сотрудник  
филологический факультет  
МГУ имени М.В. Ломоносова

Vera V. Sorokina,  
Doctor of Philology  
Senior Researcher  
Philological Faculty  
Lomonosov Moscow State University  
vvsoroko@gmail.com