

К.С. КОГУТ

(Уральский государственный педагогический университет,
г. Екатеринбург, Россия)

УДК 82-3

ББК 4426.83.9(=411.2)

ПОВЕСТЬ А.В. ИВАНОВА «ОБЩАГА-НА-КРОВИ»: ГРАНИЦЫ ЖАНРА¹

Аннотация. Статья посвящена анализу повести А. Иванова «Общага-на-Крови» как пограничного текста – и в отношении его места в творчестве современного писателя, и в жанровом плане. Анализ показывает, что произведение совмещает в себе несколько жанровых структур, т.е. представляет собой романизованную повесть. Истории персонажей разыгрывают сюжет преодоления катастрофизма бытия, также являющегося своеобразной попыткой выхода за границы возможного. Делается вывод о ведущей роли пространства в моделировании художественного мира повести.

Ключевые слова: Иванов, хронотоп, границы, романизация, метажанр, система персонажей.

Повесть «Общага-на-Крови» (1992) будет объектом нашего анализа не только потому, что является одним из первых художественных произведений А. Иванова. Место повести в творчестве современного писателя определяется пограничным положением между фантастическими повестями 90-х годов («Земля-сортировочная», «Корабли и Галактика») и романами 2000-х годов («Географ глобус пропил», «Сердце Пармы», «Золото бунта»). Как это и свойственно ранним творениям, данная повесть содержит то образно-смысловое ядро, которое станет основой миромоделирования в дальнейшем романном творчестве писателя – попытку преодоления губительных основ бытия. Вместе с тем, «Общага-на-Крови» представляет собой романизованную повесть. Попытаемся определить принципы романного расширения при помощи анализа. Мы считаем, что «Общага-на-Крови» представляет собой романизованную повесть, метажанровой основой которой является романизация². Жанровая структура произведения представля-

¹ Статья подготовлена в рамках научного проекта «Стратегии трансгрессии в современной русской литературе» (Грант Президента Российской Федерации для государственной поддержки молодых российских ученых – кандидатов наук МК-79.2013.6).

² Проблеме романизации жанров посвящено немало работ. Назовем наиболее значительные из них, связанные с исследованием «механизмов» романизации эпических жанров: *Кубасов А.В.* Рассказы А.П. Чехова: поэтика жанра. – Свердловск: СГПИ, 1990; *Кубасов А.В.* Проза А.П. Чехова: искусство стилизации. – Екатеринбург: УрГПУ, 1998. О романизации как о метажанровом принципе реализма пишет Н.Л. Лейдерман: «Пона-

ет собой повесть, но собственно повествование здесь достигает романских границ. Именно романский по своей структуре хронотоп организует произведение А. Иванова, определяя особенности сюжетостроения, характер конфликта, систему персонажей.

Что представляет собой пространство, развернутое А. Ивановым в повести? Перед нами 90-е годы XX века, безнадежное и мрачное время, отражающее соответствующую ситуацию в стране, т.е. фазу аномии, или катастрофического обострения исторических коллизий, духовного кризиса³. Кроме того, название повести также несет в себе трагические обертоны⁴. Отголоски так называемой аномии чувствуют и герои, живущие в общаге: Игорь выделяет ее главные «омерзительные» свойства – подавление личности и произвол.

Система персонажей повести изображает с предельной силой обостренные противоречия внутри современного художнику социума. Две группы героев противопоставлены друг другу: 1) Леля, Иван, Игорь, Нелли, Отличник; 2) комендантша общежития по кличке Ботва, ее полууголовный муж Ринат, их приятель Ян Гапонов. У положительных героев имеются размытые представления о жизни и свободе, а

чалу в орбиту жанровой системы реализма втянулись наиболее близкие роману прозаические, повествовательные формы – повесть и рассказ. Романизация их структур осуществлялась разными способами: тут и диалогизм (а точнее – полилогизм) слова повествователя, а порой и героя (последнее уже наблюдается в речи персонажей чеховских пьес), тут и применение разных способов расширения зоны хронотопа или обогащения его символическими коннотациями (“сборный день”, “пейзажная „рама” и т.п.), тут и тщательная проработка ассоциативного фона – подтекста и сверхтекста» (*Лейдерман Н.Л.* Теория жанра. – Екатеринбург: Урал. гос. пед. ун-т, 2010. С. 583).

³ Суть 1990-х в контексте перехода к 2000-м годам сформулирована И. Кукулиным: «1990-е годы – это фаза истории, то есть аномии, катастрофического существования без социальных правил. 2000-е — фаза “затвердевания”, постистории, не принесшей людям новых возможностей существования и опять потребовавшей жить по отчуждающим и пустым правилам». Исследователь ссылается на интервью с А. Ивановым: «“Диким девяностым” предшествовал комфортный и уютный, но унылый застой. И в этом застое выросло мещанство. Именно оно в девяностые годы рванулось к свету, круша все вокруг себя. Люди подались в бизнес не потому, что были невыносимо бедны, а потому, что хотели жить по-барски. Пугачевщина была страшной гримасой боли, а “дикие девяностые” – мурлом обнаглевшего хищника» (*Кукулин И.* Героизация выживания // НЛЮ. – 2007. – № 86. – С. 302–330).

⁴ Упомянем несколько фактов из истории создания повести: А. Иванов окончил факультет искусствоведения УрГУ в 1996 году и пять лет жил в университетской общаге. Сравнив дату написания и годы обучения, нельзя не заметить связи: в повести не будет назван ни город, ни ВУЗ, которому принадлежит изображаемая автором общага, однако сама закрепленность, фиксация за городом Екатеринбургом на образном уровне сохранится: название повести «Общага-на-Крови» совпадает с Храмом на Крови – образом, который соотносится с Екатеринбургом и несет в себе трагические коннотации, связанные с расстрелом царской семьи.

у отрицательных – сила и власть. Что лежит в основе этой противопоставленности и каков ее смысл? Мы считаем, что моделирование системы персонажей подчинено законам, заданным пространством, более того — самому пространству. Рассмотрим основных героев выделенной нами оппозиции.

Для понимания образа Лели особенно важным представляется следующий эпизод:

Отличник поднял голову, чтобы рассмотреть, кто это стоит на крыше. В тот же момент девочка, к которой ночью ломился Ринат – а на крыше была именно она, – сделала шаг через парапет и полетела вниз.

<...> И в маленькой дуге, которую описала ее голова, уходя за грань крыши в невесомость, и в огромной дуге, что описал ее взгляд, уже были все дуги мироздания – меридианы, мосты, радуги, Млечные Пути.

<...> Потом Отличник услышал, что Леля плачет, и поднял лицо. Его потрясло, что Леля одна делает то, что надо делать, – просто жалеет девочку. Леля глядела перед собой, а слёзы бежали по её щекам (98).

Девочка, сбросившаяся с крыши, не называется по имени и появляется на страницах повести только в представленном эпизоде. Ее имя и судьба остаются неизвестными, поскольку теряют свое значение на фоне главного Смысла, сосредоточенного в общаге: пространстве, где ломаются судьбы. Именно поэтому степень трагизма увеличивается вместе с уровнем обобщения: взгляд несчастной девушки, изломанная судьба которой закончится через несколько секунд после падения, оказывается способным впитать в себя весь Космос: «меридианы, мосты, радуги, Млечные Пути», обращая конкретное событие в трагедию: «Леля глядела перед собой, а слёзы бежали по ее щекам».

Леля изображена как запутавшаяся и потерявшаяся в смраде общаги героиня, но, несмотря на это, сохранившая способность к состраданию: она в состоянии понять тот страшный и гибельный смысл, который содержит в себе общага. Слёзы Лели вызваны не только конкретным событием, но и драматизмом человеческой жизни в целом, ее несправедливостью и трагической безысходностью.

Однако нельзя полагать, что образ Лели ограничивается способностью к состраданию. Образ героини дан в динамике: она пересматривает свои взгляды и убеждения. В судьбе Лели можно выделить два переломных события. Первое – смерть неизвестной девочки. Леля верит в существование нравственности, если не в ней самой, то в мире точно, которая, в ее понимании, не позволяла людям опуститься до животного уровня, стать бесчеловечными, останавливала человека от поступков, противоречащих морали. Но вера героини терпит крушение

после второго переломного в ее судьбе момента – ночи, проведенной с Ринатом ради получения ночлега в той самой комнате, в которой и жила покончившая с собой девушка. Леля подавлена и растеряна, так как ей начинает казаться, что в общаге, как и в человеческом мире, духовные ценности условны: *«Есть только эгоизм, который заставил нас придумать нравственность. Она придумана очень умными людьми для их же выгоды. Вот поэтому мне теперь ни перед кем ни за что не стыдно»* (260). Может показаться, что своим выбором Леля повторяет судьбу неизвестной девочки, сбросившейся с крыши, однако это не совсем так. В характере Лели намечается противоположная тенденция: героиня не чувствовала ни отвращения, ни стыда, ни ужаса, когда ее изнасиловал Ринат, а наоборот — она испытала *«нечеловеческое наслаждение»* (260). В образе Лели проявляет себя разрушающее влияние общаги на личность, в результате чего человеческие качества подменяются животнo-чувственными ощущениями: *«Леля никогда в жизни не испытывала такого первобытного, отвратительного и мoгучего наслаждения...»* (238).

Так же, как и образ Лели, симптоматичный движением от страдания к животнo-примитивному существованию, трансформирующему облик Человека, строится образ Ивана. Для Ивана общага – это не столько средоточие пошлости, сколько особая школа жизни, которую, так или иначе, вынужден проходить каждый человек, собравшийся понять этот мир. Однако мир, замещаемый общагой, уничтожающей личность, мучительно искажается и выворачивается наизнанку, раздуваясь до гиперболы. В результате симпатия становится любовью (*«Любовь эта не пьянила, не кружила головы, заставляя дрожать и терять рассудок, не расслабляла, а, наоборот, успокаивала, как долгая одинокая прогулка...»* [256]), секс – единственно возможной целью (*«Я думал, мир спасет любовь, а оказывается – секс...»* [216]), чувства же гипертрофируются. Поэтому образ Ивана начинает звучать в трагедийных обертонах, ибо процесс познания мира для него замещается пьянством: *«А я другой анестезии не знаю. Я помереть боюсь очень»* (113). Тяга героя к алкоголю вызвана трагической судьбой, о которой он рассказывает сам: *«Однажды нас, восьмерых водил, гоняли на полигон за какими-то приборами. Там и облучились. Доза, говорят, охренительная. Из нас восьмерых двое уже померли, двое по больницам...»* (114). Пьянство для героя – не столько болезнь, привычка, сколько способ забыть самого себя, оторкшись от собственной судьбы. Гибель девочки для Ивана, как и для Лели, стала поводом пересмотреть, проверить свои морально-этические установки. Отсутствие «места живого» сублимируется

творчеством: «Для меня в себе главное – творчество, а на все остальное я положил» (153); «Ванька не просто пел – песня у него шла горлом, как кровь» (205). Образ Ивана представляет собой новую ступень осмысления циничных подмен, происходящих в человеческой душе, ибо герой обнаруживает в себе способность к противостоянию уродливым формам, которые принимает жизнь.

Леля, Иван и другие герои в произведении редуцируются пространством, которое уничтожает сокровенные вещи: образ общаги здесь первичен, и эту первичность улавливает главной герой – Отличник: «Отличник представил, как он поднимается по ступеням крыльца, и перед ним ряд из шести дверей. <...> Человек, решивший войти в общагу, обязательно почувствует свое ничтожество у этих зачарованных дверей, когда несколько раз подряд не сможет совершить элементарного действия – открыть какую-либо из них» (67–68). Отличник вдруг понял, что «громада общаги» и есть «крепость», в которой все «смерды». Знание об этом приходит к каждому, кто поднимался по ступеням крыльца. Нетрудно провести параллель между изображенной в повести общагой и «Божественной комедией» Данте. Ассоциативный фон повести расширяется за счет сатирической аналогии устройства «общего жития» с адом, ибо такой же ступенчатый принцип лежит в основе образа общаги. В «Божественной комедии»: «Древней меня лишь вечные созданыя, / И с вечностью пребуду наравне. / Входящие, оставьте упования»⁵. Такой же ступенчатый принцип лежит в основе моделирования общаги. Первичность пространства, предопределяющего собой человека в нем, рождает особую поэтику: «...здесь словно бродят призраки иномерных событий, идут по стенам тени людей, дрожит напряжение отзвучавших голосов, текут неуловимые потоки пронесенной здесь когда-то любви, радости, обиды, боли, тоски или ожидания» (93). «Крепость» пережила всех живших в ней людей — она древнее всех, а потому имеет память о каждом человеке. Эти стены, словно бы видели всё: любовь, радость, обиду, боль, тоску, ожидание, но, более того, они слышали отзвучавшие голоса, «шум и ярость» жизни, которой здесь уже нет. Казалось бы забытое всеми, не имеющее значения прошлое, все еще живет в стенах этой неприступной «крепости», в каждой ее стене, лестнице, коридоре как память об огромных судьбах и осколках неизвестных никому жизней.

Редукция человеческого облика пространством небытия задана семантикой имен героев, а точнее тем, что от них осталось: у Отлич-

⁵ Данте А. Божественная комедия / пер. М. Лозинского. – М.: Правда, 1982. С. 105.

ника есть только прозвище, у его друзей — Нелли, Ивана, Игоря, Лели — только имена, у комендантши — кличка Ботва, а Яна Гапонова чаще зовут по фамилии, словно имени и не существует: «*Ваньке придется с этими ублюдками связываться – с Гапоновым, с Ринатом, Игорю – с Ботвой...*» (19). Постоянное употребление фамилии направляет повествование к родовому смыслу явлений, изображая зло в онтологических масштабах, привязанных к роду, а не к конкретному человеку, входящему в этот род.

Если рассмотренные нами герои первой группы персонажей демонстрируют переход душевно-нравственных качеств в инстинктивно-животные, то образы героев второй группы не претерпевают изменений, ибо их природа изначально задана как нечеловеческая, не имеющая ничего общего с нравственными законами. Образ Яна Гапонова демонстрирует тотальность деформации: «*Сейчас Гапонов был сильно пьян, глаза его глядели тускло, светлые небольшие усы были прижаты на одну сторону*» (37). Облик героя лишен человеческих очертаний. Это проявлено его эмоциональной пустотой: «безразлично сказал», «без выражения спросил», «тупо спросил», «невнятно отозвался». Отсутствие человеческих форм подчеркнуто как физической: «*Гапонов черной, бесформенной грудой ворочался на койке Иры*» (179), так и речевой характеристикой героя. Язык Гапонова содержит огромное количество речевых дефектов: «– *А чего ты мне это в лаза тычешь?! – разозлился Гапонов. – Я тя просил тогда, что ли?*» (48). Редукция человеческого облика сопровождается редукцией иного уровня – языковой.

Характеры героев повести разомкнуты, поскольку их жизнь дана не столько в конкретном временном промежутке, а в длительности и протяженности, почти целиком. Их существование итожится происходящим. Анализ системы персонажей повести определяет хронотоп «общаги» как модель действительности: здесь представлен низ и верх жизни, реальность и мечта.

Понимание хронотопа «общаги» только как модели действительности редуцирует некоторые образно-смысловые узлы, входящие в текст. Ванька скажет: «*Мой дом – общага*» (110); «*...детство – в коммуналке, это общага, и армия – тоже общага. Выгонят отсюда – я помыкаюсь чуток и вены себе перережу*» (119); Отличник перефразирует слова Ивана: «*Общага – она везде общага*» (318); Нелли выскажет еще шире: «*Весь мир – общага*» (87). Пространство, будучи пронизанным Смертью, уничтожающей Жизнь, приобретает парадоксальные очертания: уничтожая героев, общага, вместе с тем, и созидает их: «*Спасись тут только совестью можно. Ложь – это ведь*

главная защита человека. Если ее отнимают, поневоле психовать начинаешь. Из-за нервозности здесь... ну... сила духовной жизни, что ли выше. Общага сама тебя к высшей жизни вытаскивает» (66). В процессе созидания общага пересотворила бытие: вобрала в себя целый Космос, человеческую цивилизацию, Жизнь и Смерть, так как «здесь есть и храм, и тюрьма, и университет, и крепость, и жизнь человечества, со всеми ее страстями и духовными достижениями»⁶. Перед нами пространство, равновеликое жизни, способное вобрать в себя энергию мироздания, впитать глубинные движения судеб, «выжигающих» свой след в бытии, обозначающим память места как память о человеке, когда-то жившем на нем. Потому образ общаги является метафорой, охватывающей мир во всей его противоречивой диалектике.

Мы определили пространственные координаты общаги как метафорические: образ пространства замещает собой человеческое бытие. Метафизическое содержание речи персонажей, построенной как философские диалоги, обращает время в план вечности, в результате чего пространство приобретает доминирующую функцию. Время как категория размывается, ибо в повести нет четких указаний на момент событий – изнутри общаги трудно определить время суток, поскольку из «квадрата окна парадоксальным образом видны одни только облака» (70). Образ окна имеет ассоциативный фон со всемирно известным шедевром супрематизма – «Черным квадратом» К. Малевича, обозначающим нулевую степень бытия.

Раннее произведение А. Иванова представляет собой серьезное размышление о смысле жизни человека, «заброшенного» в мир страха и боли, вынужденного разрешать глубоко экзистенциальные проблемы индивидуального существования. Попытаемся прочесть повесть в аспекте ее экзистенциального смысла.

Понимание хронотопа «общаги» как метафоры бытия может быть расширено прочтением повести как сюжета, который мерцает глубинным философским уровнем осмысления жизни в координатах философии экзистенциализма.

Герои повести, так или иначе, приближаются к пониманию собственной «экзистенции». Интересны пути данного постижения. В чем состоит смысл этого осознания?

Обратимся к тексту: «Они (Леля и Отличник) плакали, потому что чувствовали, как безмерно, беспредельно они счастливы, но все равно не понимают, откуда же столько горя, от которого они плачут. И они плакали о вечной обреченности человеческого рода, о том,

⁶ Данилкин Л. Общага-на-Крови // Режим доступа: <http://www.afisha.ru> (10.01.2013).

что время идет против нашей воли, что мы неразрешимо одиноки, что мы расстанемся с друзьями и друзья предадут нас, а мы – их, что любовь все равно пройдет, что никогда мы не изведем свободы, что мы слабы и ничего не понимаем в этом мире, что вечная красота не включает нас в свои пределы, что сбудутся или угаснут наши мечты, а дела окажутся ненужными...» (98). Бытие мыслится безотносительным и не приспособленным для существования. Осмысление мира как катастрофы толкает героев на ряд действий, что организует один из сюжетных планов повести, представляющих собой парадигму прорывов персонажей из быта в бытие, в эон подлинного существования.

Девочка, спрыгнувшая с крыши, перед смертью успеет произнести свое последнее слово:

И вдруг веки девочки поползли вверх, оголяя пустые глазные яблоки, губы расклеились, и вместе с кровью с них сорвался кусочек зуба.

– М-мама... – прошептала девочка (92).

В условиях пороговой ситуации, преодолевая границу жизни и смерти, девочка вспоминает об истинной ценности своей жизни: о матери, которой нет рядом. Героиня осмысляет собственную «экзистенцию» как потерю подлинно человеческих ориентиров. Они реализуются в смутном воспоминании о кровно близких истоках собственной жизни, но навсегда забытых и утерянных, а потому – лишаящих Жизнь возможности продолжаться. Голос, сбивающийся на шепот, свидетельствует об обретении подлинного бытия в ином измерении – в границах Смерти.

К концу повести умирает и Отличник, вскрывший себе вены, чтобы умереть вслед за Серафимой. Перед нами также обретение подлинного бытия. Потусторонний мир также имеет форму «общего жития» как неизбежного принципа всякого существования. Именно в этот момент Отличник услышит *«грохот прибоя на далеком острове Тенерифа»* (318). Обретение лучшего существования происходит также в границах Смерти, посредством пограничной ситуации, позволяющей пересечь вещно-материальный мир.

Ванька становится пьяницей, найдя спасение в алкоголе, который оборачивается для него средством достижения своей «экзистенции»: *«От радости я пью, потому что каждый день – праздник! Вы говорите, что это прожигание жизни, но как выразить-то ещё, что делать?»* (115).

Мы рассмотрели эпизоды, демонстрирующие обретение «экзистенции» посредством смерти: все герои, так или иначе, ощущают «зов

бытия», определяющий логику их действий. Однако такой переход может происходить и другим способом, который также соотносится со всей системой персонажей повести. Речь идет о попытках перехода в бытие посредством животных потребностей: «*И дальше они (Леля и Ринат) колотились на полу без всякой тени чего-либо человеческого – без любви, без нежности, без ласки <...> В задранной и мятой одежде, в поту и в пыли, они словно делали преступление, кого-то добивали насмерть, когда уже не нужны ни стыд, ни пощада, ни страх*» (238).

Сниженный глагол «колотились» и соответствующий ему атрибуты пота и пыли делают сцену отталкивающей, что никак не может соотноситься не только с чувственной природой восприятия человеческой плоти, но и с восприятием человеческого вообще.

В сюжетном плане повести мы рассмотрели парадигму, представленную попытками персонажей преодолеть наличествующее бытие. Этот процесс отражает оппозицию Эроса и Танатоса, отдаляющих или приближающих героев к осмыслению Бытия. Парадокс состоит в том, что Отличник, умерев, оказался сильнее своих друзей, поскольку сумел преодолеть животное-телесное бытие, перейдя на иной уровень мироздания, но он остается настолько же далеким от «Дара» как реализации истины.

Вместе с тем, образ Отличника «размыт», поскольку не способен противостоять существующему миропорядку, а потому – обречен на смерть. Благодаря этому философские подтексты повести приобретают онтологически напряженное звучание: «*Смерть была самым правильным ответом на всё, потому что после нее человеку уже невозможно ничего возразить*» и «*тем мудрее будет этот ответ, чем больше накопится вопросов*» (88–89).

Подведем итог. Уже в ранней повести А. Ивановым в свернутом виде намечено уникальное восприятие пространства: оно «дышит» тем, что некогда на нем произошло, пронизано памятью о жизнях, судьбах, частицами давно ушедшего горя, тоски, любви. Пространство, хранящее эту память, первично: оно обуславливает характеры героев, определяет романский конфликт. Общага выразила трагичную суть бытия, причина которой состоит в трагической неразрешимости самой жизни. Пространство общаги представляет собой, во-первых, аналог действительности, который реализует собой всю ее сложность и многоуровневость: события повести выражают собой те трагические коллизии, которые обусловили 1990-е как фазу утраты истории, а вместе с ней духовных ориентиров; во-вторых, хронотоп «общаги» является метафорой бытия: в пределах данного пространства сталкиваются не только герои, но и разные культурно-бытийные ценности и уста-

новки; в-третьих, в основании хронотопа «общаги» лежит экзистенциальный сюжет, выраженный попытками героев преодолеть катастрофу личного бытия, вступить на новый уровень существования, пересотворить собственную жизнь.

Какова же определяющая роль пространства в повести? Метафора, расширяясь до образа мироздания, преодолевает жанровые границы повести. В результате происходит процесс «романизации» жанра – хронотоп расширяется до романного времени-пространства, вмещающая себя координаты Вечности, сюжетные линии множатся на главные и второстепенные, «обогащаясь» за счет ассоциативного фона (Данте, Малевич). Предметом изображения повести становится романная (по М. М. Бахтину) действительность⁷. Таким образом, в «Общяге-на-Крови» жанровый диалог проявил себя как диалог повести и романа.

Жанровая «пограничность» повести проявлена историями персонажей, разыгрывающими экзистенциальный сюжет личной попытки преодолеть катастрофизм бытия, причем попытки неудачной, оборачивающейся невозможностью противостояния.

⁷ См. об этом: *Бахтин М.М.* Вопросы литературы и эстетики. С. 455–479.