

Шаронова Елена Александровна, Гудкова Светлана Петровна, Дубровская Светлана Анатольевна
ВОЙНА КАК КАРНАВАЛ СМЕРТИ (НА МАТЕРИАЛЕ РОМАНА З. ПРИЛЕПИНА "ПАТОЛОГИИ")

В статье впервые анализируется художественное своеобразие романа Захара Прилепина "Патологии", раскрываются особенности творческого мышления писателя. Предложенная М. М. Бахтиным концепция карнавала играет важнейшую роль в понимании специфики художественной идеи романа. Выбранный в статье аспект позволяет доказать наличие авторской стратегии в реализации тезиса "война - карнавал смерти".

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/2/2014/6-1/57.html

Источник

Филологические науки. Вопросы теории и практики

Тамбов: Грамота, 2014. № 6 (36): в 2-х ч. Ч. I. С. 204-207. ISSN 1997-2911.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/2.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/2/2014/6-1/

© Издательство "Грамота"

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: www.gramota.net

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: voprosy_phil@gramota.net

УДК 82-311.6:355.01

Филологические науки

В статье впервые анализируется художественное своеобразие романа Захара Прилепина «Патологии», раскрываются особенности творческого мышления писателя. Предложенная М. М. Бахтиным концепция карнавала играет важнейшую роль в понимании специфики художественной идеи романа. Выбранный в статье аспект позволяет доказать наличие авторской стратегии в реализации тезиса «война – карнавал смерти».

Ключевые слова и фразы: война как карнавал смерти; телесный мир; смех; система персонажей; карнавализация.

Шаронова Елена Александровна, д. филол. н., доцент

Гудкова Светлана Петровна, д. филол. н., доцент

Дубровская Светлана Анатольевна, к. филол. н., доцент

Мордовский государственный университет имени Н. П. Огарева

sharon.ov@mail.ru; sveta_gud@mail.ru; s.dubrovskaya@bk.ru

ВОЙНА КАК КАРНАВАЛ СМЕРТИ (НА МАТЕРИАЛЕ РОМАНА З. ПРИЛЕПИНА «ПАТОЛОГИИ»)®

Сегодня пишущие о военной литературе высказывают мнение о том, что тема войны востребована русской художественной словесностью и русским читателем на генетическом уровне. Россия много воевала в прошлом и много воюет сегодня. Но не всякая война заслуживает всенародного сочувствия. Если говорить о XX веке, то самой всесторонне осмысленной явилась Великая Отечественная война 1941-1945 гг., художественно актуализируемая по сей день уже внуками тех, кто воевал тогда. (Парадоксальный, но показательный образец такого внимания – роман Д. Быкова «Эвакуатор». Да и в «Патологиях» Захара Прилепина постоянно звучат мотивы, отсылающие к архетипу войны, который в нашем, российском, случае есть Великая Отечественная война). Великая Отечественная война понималась всеми одинаково – как освободительная и патриотическая.

Совершенно иначе оценивается война чеченская, которая никак не может быть однозначно квалифицирована ни обществом, ни журналистами, ни писателями, ни военными. В этой связи кажется точным определение, данное героем романа В. Маканина «Асан», – «не та это война» [4, с. 25], чтобы совершать подвиги, приносить себя в жертву, переживать патриотические чувства. Главная задача на этой войне – выжить и вернуться в родные пределы (в квартирку к любимой – Егор Ташевский у Прилепина; или в строящийся дом на берегу большой реки, к дочери и жене – Жилин у Маканина).

В какой-то момент война перестает восприниматься как аномалия, становится сначала привычной, а впоследствии просто заменяет жизнь, или становится другой формой жизни. Подобное переформатирование человеческой сущности, предупреждают современные писатели, совершается на глубинном, подсознательном уровне и приводит к созданию психогенномодифицированного человеческого продукта. Возникает ассоциация со средневековым карнавалом, который провоцировал людей отказываться от старого во имя рождения нового. В «Патологиях» Захар Прилепин предлагает своеобразный вариант воссоздания карнавала на рубеже XX-XXI вв. [3].

Повествование в романе ведется от лица главного героя Егора Ташевского и имеет трехуровневую структуру. Первая линия повествования – воспоминания героя о детстве, в котором живут мальчик Егор, Отец, собака Дэзи и бросившая семью Мать, память о которой, несмотря на предательство ею семьи, хранится в доме, имя ее не забыто.

Вторая линия повествования – перипетии взаимоотношений героя с возлюбленной Дашей, раскрывающиеся через поступки и размышления выпускника интерната и студента Егора, девушки Даши, ее прежних поклонников (в количестве 26 штук) и семейства собак породы колли, обитающего под окнами дома, в котором живут Егор и Даша.

Третья линия повествования – описание событий, пережитых в Чечне группой российских спецназовцев из города Святого Спаса. Здесь действие организуется усилиями таких персонажей, как командир подразделения Егор Ташевский, его товарищи Хасан, Шея, Плохиш, Язва, Конь, Скворец, Монах, майор Куцый (Семеньч), Черная метка и чеченцы. Стиль речи героев, ее синтаксические особенности наполняют каркас образов содержанием и способствуют организации «смехового слова» [5].

В сознании Егора Ташевского одновременно умещаются эти три разных мира, в свою очередь, он существует в каждом из них, совершенно естественно перемещаясь из одного времени и пространства в другое. (Заметим, что смеховой дискурс возникает исключительно в третьей плоскости повествования. Первые две его не знают вообще.) Писатель добивается яркого психологического воздействия через прием «внутреннего монолога героя». Герой исповедуется читателю, абсолютно ничего от него не скрывая, для него нет запретных тем или ситуаций, о которых неловко говорить; герой делает подробнейший отчет о своих ощущениях, сосредоточиваясь в анализе на исследовании реакций собственного тела на происходящее. Тело в «Патологиях» «разумно»: оно «мыслит», управляет человеком, провоцирует его на активные действия, заставляет сохранять себя, оно более чутко, чем душа.

Почему происходит так? Ведь это противоречит традициям русской классической литературы, нацеленной на изображение Человека, ведомого Духом, поэтому презирающего телесное. Действие в романе «Патологии» разворачивается на чеченской войне, поэтому главная задача героя – выжить, спастись, защитить свое тело (голову, руки, ноги, глаза). Такое проживание жизни отнюдь не свидетельствует о бездуховности героя, о потенциальной невозможности проникать в высокие пределы разума и мысли. Оно говорит лишь о сиюминутной панической необходимости сделать все для того, чтобы тело функционировало как можно дольше и эффективнее и было готово в далеком будущем сотрудничать с духом.

Тела героев «Патологии» существуют отдельно от их духа. Пребывая на войне, на границе жизни и смерти, тело каждую секунду напоминает о себе, оно не хочет быть забытым, оно требует украшать и оберегать себя, оно выпирает отовсюду: или – из дырявого носка вылезает палец; или – из-под одеяла выбивается рука с нестриженными ногтями; или – вырастает щетина на щеках; или – у всех начинается расстройство кишечника от плохой воды и все, обгоняя друг друга, бегут в уборную; или – обнаженное тело обжигает разогревшийся от долгой работы гранатомет и т.д. Тело болит, наслаждается, пахнет, двигается, живет. В то же время оно, презирая быт и земное, устремляется в космические пределы подобно тому, как человеческие дух и мысль возносились к ним в одах классициста М. В. Ломоносова. Такого рода перевоплощение свидетельствует о проникновении «карнавальности» в мировоззренческую систему современного человека: «Вылезает под дождь, розовоголовые, теплые, дышащие луком и водкой. Андрюха Конь, разгорячившийся, снял тельник, открылось белое парное тело. <...> Идет в развязанных берцах к краю крыши. За несколько шагов до края останавливается и дает длинную очередь по домам. Тело его светится в темноте, как кусок луны. Наверное, он хорошо виден из космоса, голый по пояс, омываемый дождем» [6, с. 235]. Дух ждет своей очереди: он не умер, он затаился.

Захар Прилепин в «Патологиях» изображает войну как карнавал смерти – сумасшедший праздник, в который она вовлекает людей. Это ее черное веселье: «На обочине крутится волчком собака, на спине ее розовая проплешина, как у паленого пороса. Мелькает проплешина, мелькает раскрытая пасть, серый язык, дурные глаза. Кажется, что от собаки пахнет гнилью <...>. Движенья ее становятся все медленней и медленней, она садится, потом ложится. Из пасти ее начинает течь что-то бурое, розовое, серое <...>. Собака пытается поднять голову, и жижа тянется за мордой, висит на скулах, сползает по шерсти» [Там же, с. 21]; «Пятиэтажки, обломанные и раскрошившиеся, как сухари» [Там же]; «В углу дома лежит обгоревший труп. Совершенно голый. Открытый рот, губ нет, закинута голова, разломанный надвое кадык. <...> – Мужики, никто не хочет искусственное дыхание сделать, рот в рот, может, не поздно еще?» [Там же, с. 59]. Смерть надевает на себя самые разнообразные маски, демонстрируя пышный, мозаичный, вычурный, веселый, многоцветный в своей уродливости мир.

На наш взгляд, многие атрибуты карнавала присутствуют в романном повествовании. Один из них – танец военнослужащих вокруг костра, напоминающий какой-то древний ритуал: «Кизяков спускается по ступенькам. Он шутиливо хлопает Плохиша по спине: – Потанцуете? – Кизяков и Плохиш начинают странный танец вокруг костра, подняв вверх руки, ритмично топая берцами. <...> – Буду погибать молодым! – начинает читать рэп Плохиш в такт своему танцу. – Буду погибать! <...> Еще кто-то пристраивается к ним, держа автоматы в руках, как гитары, покачивая стволами. Начинают подпевать. Плохиш подхватывает свой ствол с земли, поднимает вверх правой рукой, держа за рукоять» [Там же, с. 54]. Веселье, граничащее с истерикой; насмешка над смертью, порожденная страхом; призывание смерти и одновременно попытка защититься от нее и утратить ее демонстрацией оружия. В человеке на войне невольно просыпается мифологическая память, заставляющая его воспринимать смерть как антропоморфное существо, буквально видеть в ней противника и вступить с ней в единоборство, если не удастся ее обмануть или прогнать.

Плохиш, в котором очень сильно дикарское неуправляемое начало, устраивает «карнавальные» очистительные костры после рейда по военному Грозному: «Пуля попадает в переносицу (*задержанному чеченцу – прим. авторов Е. Ш., С. Г., С. Д.*). На рожу Плохиша, стоящего возле, как будто махнули сырой малярной кистью: все лицо разом покрыли брызги развороченной глазницы. <...> Плохиш крутится возле машины. Я оборачиваюсь и вижу, как он обливает убитых чеченов бензином из канистры, найденной в грузовике. Через минуту он, довольный, догоняет меня, в канистре болтаются остатки бензина. Возле грузовика, потрескивая, горят два костра» [Там же, с. 68]. На наш взгляд, этот эпизод может быть адекватно воспринят лишь будучи помещенным в карнавальный контекст (всякие другие контексты искажают его подлинный смысл, вызывают претензии к автору по поводу неточности деталей). Чужая кровь, покрывшая лицо Плохиша, то ли украсила его (на карнавале все должно быть ярким, особенным, кричащим), то ли, превратившись в карнавальную маску, спрятала его чужой смертью от своей собственной. Следовательно, еще более спровоцировала его на игру с жизнью и смертью, предложила ему выступить в «другой» роли. На наш взгляд, игровой момент в этом эпизоде безусловен, если рассматривать его в проблематике народной культуры. В качестве смыслового аналога можно привести сюжет «Мокшанский парень и Смерть», известный в эрзянском и мокшанском фольклоре: за только что женившимся парнем приходит Смерть. Он идти с нею не хочет, вместо него вызывается пойти его молодая жена. Нежеланная гостья, удивленная столь великой силой любви, исчезает, но возвращается еще несколько раз. И всякий раз вместо мужа готовится идти жена. В конце концов, Смерти надоедает ходить в дом к этим людям, и она оставляет их в покое. Очевидно, что замена избранника Смерть не устраивает, и она предпочитает уйти [7, с. 60-62]. Подобный мотив замены избранного Смертью на другого, попытки запутать ее звучит и в обозначенном эпизоде романа. И не только в этом. В персонажную систему романа входят братья-близнецы Чертковы – Степан и Валентин. Их невозможно отличить, у них одно лицо на двоих. Попытка таким способом смутить смерть, заставляет ее только стать решительнее и приводит к тому, что один из братьев оказывается убитым, причем, его лицо уродуется до неузнаваемости.

Плохиш абсолютно раблезианский тип, виртуозно извлеченный Захаром Прилепиным из средневекового карнавального пространства и помещенный в карнавал войны рубежа XX-XXI вв. Идея образа Плохиша раскрывается исключительно в телесном аспекте. Он – взводный повар, поэтому телесный низ является областью его приоритетных интересов. Живот и вся пищеварительная система – все, что способствует поглощению еды, ее осваиванию организмом и извлечению из него, связано с Плохишом: «<...> массовый понос на настроение парней действует удручающе <...>. Разве что Плохиш ведет себя так, как, верно, вел себя в пионерском лагере. Тем более что у него с желудком тоже нет проблем, и это дает ему все основания подкалывать парней. Правда, когда он в коридоре, придуриваясь, повис на рукаве спешащего в сортир Димки Астахова (–«Подожди, Дим, сказать кое-что хочу?»), – Дима разразился таким матом <...>, что Плохиш быстро отстал» [6, с. 48-49]; «<...> Плохиш поднял кулак с поднятым вверх средним пальцем. Это он так нас поприветствовал» [Там же, с. 63]. Плохиш даже смерть помещает в смеховой дискурс. Военнослужащие отмечают на календаре красным фломастером дни, проведенные в командировке: «<...> появляется Плохиш с чаном супа и с дрожью в голосе комментирует: – Сорок пятый день буду зачеркивать я, последний оставшийся в живых. <...> – Семеньч! Я компот пока не буду готовить. Компот на поминки...» [Там же, с. 79-80]. Введение смерти в смеховой дискурс, создание игровой ситуации позволяет герою приглушить чувство страха, которое невольно поселяется в каждом человеке на войне. Черный юмор используется как одно из средств психологической адаптации в экстремальной ситуации.

Внешний вид Плохиша соответствует его статусу и роли: «<...> Плохиш поднял свое пухлое, полтора метра в высоту, тело и издал крик. Кричит он высоко и звонко. Так, наверное, кричала бы большая, с Плохиша, мутировавшая крыса, когда б ее облили бензином и подожгли» [Там же, с. 34]. Толстяк, готовящий еду, ее поглощающий и следящий за ее превращениями в организме, сквернословящий, не признающий иерархии в отношениях между людьми и в отношениях между людьми и Богом, – типичный маркер карнавального пространства. Смех его, безусловно, возрождающий, поскольку нейтрализует страх. Следовательно, наделяет смеющегося и участвующих в смехе силой сопротивления происходящему вокруг. В этом смехе «умирают» высокие размышления романного повествователя Егора Ташевского о Боге, «умирает» и сам Егор, но не этот, на войне, а другой, из «до войны» – не уверенный в себе, зависящий от настроения возлюбленной, болезненно переживающий свое сиротство, бесконечно рефлексировавший. И вместо него рождается герой-трансформер, преобразовавший себя и мир вокруг себя (в Послесловии, помещенном писателем в начало романа, читатель наблюдает уже возрожденного героя).

Следует отметить, что карнавал не изнанка жизни, а другая ее форма, «неофициальная», актуализирующаяся в моменты «беззаконья», когда презирается старая норма и устанавливается новая. В эти особенные моменты жизнь подобна полноводной весенней реке, выходящей из берегов, переполняющей их, пренебрегающей их границами, неуправляемой, обладающей разрушительной силой. Захар Прилепин в романе художественно воссоздает один из самых трагичных эпизодов Чеченской войны: август 1996 г. [2], когда Грозный и еще несколько населенных пунктов оказались блокированы боевиками, и федеральные силы были не способны управлять ситуацией, вынужденно обрекая оказавшихся в окружении военнослужащих на гибель. Однако последние умирать не желали. Именно жажду жизни, желание ее, цепляние за нее, ощущение ее каждым нервом, каждым мускулом, каждой частью своего тела демонстрируют поставленные лицом к лицу со смертью герои романа «Патологии». В описываемый в романе период перестали действовать официальные законы и правила, генералы «сняли погоны» и право принимать решения стало привилегией рядовых. И вот здесь наступает тот самый архиважный момент, когда маканинское «не та это война» превращается в прилепинское «Я просто чувствую, что гнев мой не напрасен» [6, с. 52]. Буквально проведя своего героя через огонь, превратив его в пепел и воскресив, обрушив его в преисподнюю и заставив пережить самые высокие чувства, писатель являет нам нового человека – супергероя (см. выше: героя-трансформера). Карнавализованная природа войны (не войны вообще, а неофициальной, «другой» войны, не войны без правил, а войны с другими правилами и законами) и ее значение для становления героя чутко фиксируются писателем.

М. М. Бахтин, постигая природу карнавала, замечает: «<...> эта праздничность праздника, то есть его связь с высшими целями человеческого существования, с возрождением и обновлением могла осуществляться во всей своей неискаженной полноте и чистоте только в карнавале <...>. Праздничность здесь становилась формой второй жизни народа, вступавшего временно в утопическое царство всеобщности, свободы, равенства и изобилия» [1, с. 17-18]. Попытаемся ввести эту мысль в контекст нашего тезиса «война есть карнавал смерти». В качестве иллюстрации используем эпизод столкновения Егора с несколькими десятками тел убитых российских солдат: «<...> Первый же лежащий с краю труп тянет ко мне корявые пальцы... Ногтей нет или пальцы обгорели так? Нет, не обгорели – руки розовые на солнце. Колечко — «аделька» на безымянном. Два ногтя стойко стоят, не оторвавшись, вмерзшие в мясо подноготное <...>» [6, с. 119] и еще около десяти подобных портретов, в мельчайших подробностях воссоздающих один из этапов «маскарада». Однако карнавал все еще продолжается. Трудно спорить с тем, что читателю предлагается наблюдать «праздничность праздника» смерти, которая вводит людей в гипнотическое состояние подчиненности себе и устраивает для них «утопическое царство всеобщности, свободы, равенства и изобилия» (от этого гипноза герои Прилепина освобождаются, но позже, когда сталкиваются с героиней «праздника» лицом к лицу. В романе четко фиксируется граница, когда игровые отношения со смертью превращаются в жесточайший поединок человека с ней). Война выходит из берегов и начинает диктовать свои правила людям. Образ войны Захаром Прилепиным мифологизируется.

Ненасытность жизнью часто выражается в романе в грубой, оскорбительной, непристойной – «несмешной» форме: «Первым появляется Плохиш, заходит в просматриваемое мной и Санькой помещение, аккуратно вспрыгивает на бетонную балку и начинает мочиться на пол, поводя бедрами, как радаром, и мечтательно глядя в потолок. Затем косится на нас и риторически спрашивает: –Любуетесь, педофилы?» [Там же, с. 63]; «Аллах Акбар! – орет Плохиш, входя в туалет. – Воистину акбар! – отвечает ему кто-то с толчка» [Там же, с. 81]; «<...> У пацанов никак не кончается расстройство желудков. Бойцы на всякий случай клянут Плохиша. Тот честно соглашается, что мочился в чан со щами, чтоб не скисли» [Там же, с. 82]; «<...> Ближе к окну лежит пожелтевший от сырости раскрытый –Жоран» с оборванными страницами. – Давай Амалиеву –Кран» возьмем? – предложил кто-то. – Да у него страницы на подтирки вырваны! – Во чичи, Писанием подтираются!» [Там же, с. 58]. Или: «– Ты что, Монах, думал, мы тут часовню первым делом будем возводить? – интересуется недолюбливающий Монаха Язва. – Нет, голубчик, первым делом надо г.но разгрести» [Там же, с. 25]. Многими критиками последние строчки квалифицируются как кощунственные, однако, следует помнить, что мы имеем дело с особым родом повествования, который развивает «двойной аспект восприятия мира и человеческой жизни» [1, с. 14]. Наряду с пронзительной надеждой на Бога и всепоглощающим желанием поверить в него, обрести его в герое сохраняется обида, которая никогда не позволяет безусловно принять Бога, не сомневаться в нем и снимет все запреты: «Ночью отец умер. После похорон я пришел домой, поставил кипятить чай, взялся подметать пол. Потом бросил веник и под дребезжанье ржавого чайника написал на стене: –Господи б...ь гнойный вурдалак», я вспомнил, как пишется буква –в» [6, с. 42]. Однажды приобретенное отрицательное эмпирическое знание открыло возможность для аберрационного восприятия Бога и, с сознания взрослого уже человека, сняло табу на его осмеяние. Смеховое начало освобождает карнавалы обряды «от всякого религиозно-церковного догматизма, от мистики и от благоговения, они полностью лишены и магического и молитвенного характера <...>» [1, с. 15]; «<...> рядом с серьезными (по организации и тону) культурами существовали и смеховые культы, высмеивавшие и срамословившие божество (–ритуальный смех»), рядом с серьезными мифами – мифы смеховые и бранные, рядом с героями – их пародийные двойники-дублеры» [Там же, с. 14].

Последний тезис крайне актуален в контексте раскрытия проблемы персонажной системы романа «Патологии». Шуты, дураки, уроды, великаны, трикстеры, монахи – весь карнавал действующих лиц актуализируется в ходе повествования. Здесь есть герои, и есть их пародийные двойники. Каждый персонаж в романе выступает в двух плоскостях: в высокой и смеховой.

«Патологии» Захара Прилепина, прочитанные сквозь призму карнавализации, обретают стройную архитектуру, персонажный ряд превращается в систему, более четко обозначается замысел автора (на первый взгляд кажется, что эта книга о войне, в действительности, – она о всепоглощающем желании жить). Через карнавализованные образы войны проявляется ее амбивалентный мир – высокий и низкий, прекрасный и ужасный, смешной и серьезный, великий и ничтожный, живой и мертвый одновременно.

Список литературы

1. Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура // Бахтин М. М. Собрание сочинений. М.: Языки славянских культур, 2010. Т. 4 (1). 752 с.
2. Бушковский А. Перечитывая «Патологии» [Электронный ресурс]. URL: <http://magazines.russ.ru/voplit/2011/2/bu8.html> (дата обращения: 15.02.2014).
3. Гудкова С. П., Дубровская С. А., Шаронова Е. А. Система персонажей романа Захара Прилепина «Патологии» сквозь призму карнавализации // Вестник Пятигорского лингвистического университета. 2013. № 4. С. 191-195.
4. Маканин В. С. Асан. М.: ЭКСМО, 2010. 480 с.
5. Осовский О. Е., Дубровская С. А. Разработка концепции «смехового слова» в трудах М. М. Бахтина 1930-1960-х гг. // Филологические науки. Вопросы теории и практики. Тамбов: Грамота, 2014. № 4 (34): в 3-х ч. Ч. I. С. 163-167.
6. Прилепин Захар. Патологии. М.: ООО «Ад Маргинем Пресс», 2009. 336 с.
7. Шаронов А. М. Масторава. Саранск: Эрзянь Мастор, 2010. 264 с.

WAR AS A CARNIVAL OF DEATH (BY THE MATERIAL OF Z. PRILEPIN'S NOVEL "THE PATHOLOGIES")

Sharonova Elena Aleksandrovna, Doctor in Philology, Associate Professor
 Gudkova Svetlana Petrovna, Doctor in Philology, Associate Professor
 Dubrovskaya Svetlana Anatol'evna, Ph. D. in Philology, Associate Professor
 Ogarev Mordovia State University
 sharon.ov@mail.ru; sveta_gud@mail.ru; s.dubrovskaya@bk.ru

In the article the authors analyze the artistic originality of Z. Prilepin's novel "The Pathologies" for the first time, reveal the peculiarities of the writer's creative thinking. M. M. Bakhtin's carnival conception plays an important role in the understanding of specificity of the novel artistic idea. The chosen in the article aspect allows proving the presence of the author's strategy in the realization of the thesis "war – a carnival of death".

Key words and phrases: war as a carnival of death; physical world; laughter; system of characters; carnivalization.