

УДК 82.09.091

DOI 10.17223/19986645/28/10

И.И. Плеханова

О РЕДУКЦИИ ПСИХОЛОГИЗМА В НОВЕЙШЕЙ ПРОЗЕ

Статья предлагает для обсуждения проблему изменения качества психологизма в прозе поколения, вступившего в литературу в постсоветское время. Дается обзор общекультурных предпосылок упрощения видения человека и средств его изображения: отказ от антропоцентризма, дегуманизация искусства, влияние естествознания, киноэстетики, давление информационной среды, духовный потенциал самих писателей. Конкретное сравнение с классикой XIX–XX вв. (Ф.М. Достоевский, Л.Н. Толстой, Л. Андреев) проводится на примере реалистической прозы Р. Сенчина (изображение приближения героев к смерти в романе «Елтышевы» и в повести «Ждём до восьми»). Причины, по которым персонажам начала XXI в. недоступно переживание экзистенциального прозрения как преображения, связаны не только с социальной деградацией или сужением духовного кругозора, но и с отрицанием метафизических горизонтов самим автором.

Ключевые слова: психологизм, реализм, антропоцентризм, рефлексия, хроносенсорика.

Цель статьи – актуализировать вопрос о качестве современного литературного психологизма, о понимании природы человека и адекватных способов его изображения, которое сложилось у писателей, пришедших в литературу в постсоветское время – период испытания всех смыслов и ценностей на достоверность и жизнеспособность. Обширный материал и многосложность вопроса позволяют только наметить аспекты его обсуждения – это первая задача статьи. Вторая – проиллюстрировать некоторые тенденции на примере текстов Романа Сенчина (1971 г. р.), одного из ведущих авторов нового поколения.

Обсуждение проблем современного литературного психологизма предполагает сравнение с предшествующим художественным, историческим, экзистенциальным опытом и потому неизбежно возвращает к идее антропоцентризма и гуманизма, но без прекраснориторичности. Очевидно, что вершинные достижения в изображении «диалектики души» были обусловлены аксиологией человечности, христианской идеей любви как преображения, спасения и проникновения в другое сознание, приобщения к чужому через отречение от самоценного «я», расширения природных пределов и культурных границ самости до ментального приятия иного и понимания другого «я» через сочувствие. Столь же очевидно, что антропологическая катастрофа XX в., как и расцвет естественных наук, подорвали гуманистическую аксиоматику, и психологизм, обусловленный реальным опытом, а не верой в чудо человеческой природы, рисует существенно упрощённый образ человека и системы общественных отношений.

Но и объективный опыт, сняв конституциональное для развитой цивилизации противопоставление человека и животного (не только зверя, но просто биологической особи), усугубил кризис культуры: уход от императивной человечности способствовал не только углублению объективного знания, но и

умножению энтропии ценностного релятивизма. Поэтому одна из проблем самосохранения и человека, и литературы как части культуры – это решение вопроса о совместимости видения идеального (оптики любви) и объективного (холодное зеркало). Вопрос Достоевского – «с кем быть – с Христом или с истиной?»¹ – имеет не только религиозное, но общекультурное значение как сопротивление уже не только животному в себе, но и авторитету негативного опыта, безыллюзорного знания, освобождающего от идеи любви (познания через любовь) как от бремени заблуждения.

Задача современного психологизма – решение проблемы антропологического масштаба: это реабилитация человека после развенчания. Вопрос о возможности реабилитации остаётся открытым – и сама открытость составляет проблему. Это требует поиска убедительных оснований для оправдания и предполагает масштабную личность художника, его особый духовный потенциал. Во-первых, это проблема реабилитации человека как такового в обстоятельствах отнюдь не благоприятных: вектор истории, политика, экология, экономика и искусство эпохи потребления свидетельствуют против гуманности и разумности *Homo sapiens*. Во-вторых, реабилитация человека конкретного, ближнего – это испытание собственной душевной щедрости, самоотречение вопреки всезнанию, т.е. пониманию, что и неприглядное составляет его неуничтожимую сущность. В-третьих, реабилитация плодотворна при условии сохранения категорического нравственного императива и традиционной полярности координат: хороший/плохой, добрый/злой, высокий/низкий, благородный/подлый, мудрый/хитрый, жертвенный/корыстный, святой/грешный и т.д. Антитезы не упрощают оценку, но создают напряжение жизни и предлагают выбор, т.е. свободу как условие самоопределения, а не вседозволенности. Именно вседозволенность, размытость критериев подлинности во всём как идеология и практика современности обостряют решение этих извечных задач культуры.

Качество собственного духовного потенциала оправдывающего или осуждающего – вопрос первостепенный: что выстрадано Достоевским, то профанировано Вик. Ерофеевым. Версия постмодернистского имморализма не является оправданием человека, поскольку отменено само судебное разбирательство, и она ни к чему не обязывает ни носителя всеразрешающей истины, ни его героя. Литератор, взявший на себя ответственность за реабилитацию человека, невольно оказывается если не святым, то блаженным в секуляризованном мире, насколько это возможно. По существу, это опережающее знание, сочувствие не только развенчанному, но и надменному в гордыне, не столько обречённому на грехи природой, но и «разрешившему себе под-

¹ Из письма Н.Д. Фонвизиной, 1854: «...я – дитя века, дитя неверия и сомнения до сих пор и даже (я знаю это) до гробовой крышки. Каких страшных мучений стоила и стоит мне теперь эта жажда верить, которая тем сильнее в душе моей, чем более во мне доводов противных. И, однако же, Бог посылает мне иногда минуты, в которые я совершенно спокоен; в эти минуты я люблю и нахожу, что другими любим, и в такие-то минуты я сложил в себе символ веры, в котором всё для меня ясно и свято. Этот символ очень прост, вот он: верить, что нет ничего прекраснее, глубже, симпатичнее, разумнее, мужественнее и совершеннее Христа, и не только нет, но с ревнивою любовью говорю себе, что и не может быть. Мало того, если б кто мне доказал, что Христос вне истины, и действительно было бы, что истина вне Христа, то мне лучше хотелось бы оставаться со Христом, нежели с истиной» [1. Т. 15. С. 96].

лость». Любое сострадание, тем более продолжительное, требует самоотречения, особенно ответственного в творчестве, поскольку неизбежно предлагает образ действия. Сострадание сейчас – преодоление социокультурной ситуации разобщения, тотального отчуждения: людей друг от друга, государства от народа, народа от истории, политики, культуры, жизни. Имморализм не требует от художника никаких подвигов очеловечивания своего героя, освобождает от ответственности за духовное напряжение текста, тогда как сострадание по природе своей интимно, но творческая позиция и её результат обязывают к публичной убедительности.

Очевидное социокультурное противоречие современности – контраст между расцветом индивидуализма в реальной жизни и убыванием сложного психологизма в искусстве, но корреляция ещё не означает взаимообусловленность. Расцвет индивидуализма нуждается не в доказательствах, а в выборе эпитета, определяющего качество и причину появления: индивидуализм воинствующий (следствие вырождения идеи прав человека до эгоцентрического самоутверждения), естественный (следствие атомизации общества), ответственный (следствие развития личности). Именно последний, развернув глубинную рефлексию до онтологической и социальное мышление до космического миропонимания, стал условием расцвета русской литературы в XIX–XX в. Индивидуализм воинствующий и естественный были и остаются духовным базисом постмодерна с его установкой на отказ от антропоцентризма культуры, который, не имея метафизической цели самопреодоления, ведёт к антропологическому самоотрицанию.

Доказывать кризис литературного психологизма сложно ещё и потому, что глубина постижения человека вообще была обусловлена реалистической изобразительностью, а поворот искусства на рубеже XIX–XX вв. в сторону выразительности выдвигал иную антропологию – психологию творца и аналитический язык, исследующий возможности формотворчества. Поэтому обсуждать качество традиционного психологизма правомерно только на материале, претендующем на жизнеподобие, социальную значимость концепции и объективность авторских наблюдений. Что касается очевидной условности, то можно говорить об идее человека, стоящей за его знаковым изображением.

Первый симптом – отсутствие яркого или своеобразного героя нашего времени – очевиден. Нет писателя, который открыл бы своего персонажа, как самые близкие по времени классики: С. Залыгин, В. Шукшин, В. Распутин, А. Вампилов, Ю. Трифонов, Ф. Искандер, Л. Петрушевская. На появление новых социальных фигур – от бандита до олигарха, от мучеников менеджмента до медиадеиургов – откликнулись беллетристика, сатира, политические романы, но шаржи или очерки нравов (С. Минаев) до сих пор не обрели полнокровного воплощения. Язык, ставший героем текста и призванный передавать работу сознания, как у М. Шишкина, аннигилировал индивидуальность носителя речи, хотя у классиков языкотворчества (А. Платонова, М. Шолохова, В. Набокова и т. д.) одно было невозможно без другого. Исследование отношений сознания и реальности у В. Пелевина остаётся в рамках привычной коллизии – манипулятивности первого и фиктивности второго, и, несмотря на разнообразие сюжетов и остроумие повествовательных

ходов, игра ума демонстрирует механистичность сюрреалистического гротеска. Условность – один из типов изображения человека, наряду с реализмом, и сама по себе она не является симптомом умозрительного психологизма, а реализует образ мышления творца (таковы гоголевский гротеск, аналитика «неореализма» Е. Замятина, сказочная эмблематика Е. Шварца). Но, став уже рутинным приёмом в антиутопиях, дистопиях и фантазмагориях, она сводит героя к знаку, функции и не предполагает своеволия органически раскрывающегося образа. Так Бенедикт в притче-дистопии Т. Толстой («Кысь», 2000) волей автора был осуждён остаться на голой, выжженной земле, чтобы заново открывать азбучные смыслы. Всё перечисленное создаёт впечатление исчерпанности представлений о природе человека и, соответственно, классического эвристического принципа изображения характера в развитии, самопознании, неоднозначности и, главное, обаянии неповторимости. Сложный психологизм предполагает глубину внутренней жизни и загадку личности, упрощённый – узнаваемое поведение и однозначность характеристики.

Однозначность – отнюдь не синоним определённости, т. е. психофизиологической цельности и отличительных индивидуальных свойств личности. Запрос на определённую идею идёт от потребности в герое нравственного действия, это традиционно болезненная коллизия для русской литературы, усугублённая современной ситуацией дефицита нравственной воли. Так заявлена определённая воинственно-героическая социальная позиция молодого нацбола у З. Прилепина («Санька», 2006), но самоотверженность достигнута ценой упрощения духовных коллизий: автор пренебрегает предостерегающим от экстремизма опытом классики (о котором, как выпускник филфака, читавший «Бесов», должен помнить), но эксплуатирует модель «партийной» идентификации избранных, столь знакомую по советской новой антропологии. Очевидно, что познавательная коллизия современного психологизма разворачивается в диапазоне между однозначностью и определённой, но пока не предполагает поиска новых идей человека.

Литературный психологизм и литературная антропология испытывают давление извне – со стороны «объективного» знания о закономерностях работы психики и биодетерминированности поведения человека. Из общественных и естественных наук (социология, психология, этология) пришли концепции, демистифицирующие деятельность разума (роль бессознательно-го в работе сознания, психология творчества как воспроизведение узнаваемых архетипов, роль культуры в сублимации природной агрессии), развёрнутые классификации человеческих психотипов и стереотипов поведения, опыт «чтения» субъекта как текст с подтекстом (разгадка по жестам, позе, мимике, оговоркам), сам принцип тестирования, подкреплённый статистикой, предполагает знание как диагноз и прогноз на будущее. Так авторитет науки склоняет к однозначности, поскольку не оставляет места свободе, тайне, не говоря о чуде, а знание деталей отвлекает от тайны целого.

Второй фактор давления – визуальная культура, действительное влияние которой обусловлено суггестивным эффектом зрелища и экшена – кино, видеоигр, перформанса. К ней апеллирует художник по фамилии Моржов из романа «Блуда и МУДО» (2007) А. Иванова, хитростью спасая школу от интриг предприимчивых чиновников, полушутя-полусерьёз он ориентируется на

поступки и жесты супермена и агента 007. Действительно, этому эталону современной нерелексивной героики нет конкурентов в литературе, русская классика не создала образ элгантного победителя, даже благородный разбойник Дубровский запачкан кровью и обречён на поражение. Фабула компьютерной игры, динамичной и захватывающей, воспроизведена в романах В. Сорокина: горизонтальный бег со стрельбой, резнёй и изощрённым насильем («Сердца четырёх», 1991) представлял события как чистую функцию, условность, а побег из подвала (восхождение с уровня на уровень) Ольги и Бёрна в «23000» (2005) – это обряд инициации «мясных машин», достойных введения в круг «людей света». В. Сорокин даже не предполагает поиск социального героя, но его тема – обыденность насилия – общезначима, решая её в стилистике компьютерной графики, автор демонстрирует собственную отрешённость творца и отчуждённость от всего человеческого как не нуждающегося в сострадании. Сюжет новеллы «Ars amatoria» (2000) Ю. Буйды с самораспятием героя на двери туалета – литературное подражание перформансу с членовредительством как испытанию подлинных пределов свободы духа от тела, автономности индивидуума в социуме на провокативных действиях акционистов. Социальный роман А. Иванова отчасти, а постмодернистско-гностические опыты В. Сорокина и Ю. Буйды наглядно апеллируют к апсихологизму игры и зрелища как эффектному способу представления любимого или интересного им героя и не боятся внелитературной художественной самоидентификации.

Третий фактор – давление объективных условий существования. Прежде всего – времени: нынешний темпоритм требует краткости и ёмкости, неопределяемой диалектики и глубины подтекста. Так же неизбежно редуцируется в урбанистическом пространстве роль природного параллелизма и природной рефлексии вообще. Коренным образом изменился социокультурный контекст, формирующий писателя. Вершинные образцы психологизма русской прозы созданы мастерами, получившими религиозное, но аристократическое воспитание в духе Просвещения и сентиментализма, развившими в себе национальное самосознание в диалоге с мировой культурой, психологическим ключом были классическая поэзия и музыка. Пушкинское «Я жить хочу, чтоб мыслить и страдать» («Элегия», 1830) – формула драматургии сознания в XIX в., рафинированное, сверхразвитое самосознание транслировало себя в мир как общечеловеческое. Литература XX в. в целом сохранила классическую традицию, поскольку она апеллировала к человеку чувствующему, даже если это была остранинная «мозговая игра» модернистского романа А. Белого («Петербург», 1913) или произведений Л. Леонова 20–30-х гг. Сугубо поэтическая риторика и система переживаний определяли психологизм «орнаментальной» раннесоветской прозы, лирическая сложность рефлексии перешла в прозу О. Мандельштама, Б. Пастернака, М. Пришвина. Даже доктрина советской сознательности поощряла рефлексии как борьбу чувств и долга и культивировала пафос высоких, экзотических помыслов. Деидеологизированная литература 60–80-х гг. отстаивала многосложность «простого» человека, тонкость чувствований в переживании природы (натурфилософская и метафизическая проза «деревенщиков») или авторефлексии повествовательского «я» (лирическая проза А. Битова, постмодернистская игра сознания в изображе-

нии С. Соколова и Вен. Ерофеева). Но в 90-е гг. пришло поколение интеллектуалов, ориентированных на рационалистическую рефлексию без участия эмоций (школа московского концептуализма), победил «резко охлаждённый ум», правда чувств была заменена и вытеснена откровенностью физиологии, т.е. «телесным дискурсом».

Соответственно, насыщенность переживаний, утратив субъекта, превратилась в школу выработавших свой ресурс приёмов, что и продемонстрировал концептуализм В. Сорокина – имитация авторитетных образов высказывания, доведённая до абсурда («Норма», 1983). Концепция человека, скрытая за игрой стилизованных масок, видимо, строится апофатически: человек не есть ни то, ни сё и не это... – и так до полной неопределённости, но при однозначной узнаваемости «нормы». Концептуализм, соц-арт демонстрируют, что принцип изображения человека отнюдь не обязательно является символом авторской веры. В современной ситуации не заявлена и не разработана какая-либо отчётливая концепция личности, а человек, претендующий на суверенность, рассматривается в отношениях с другими и обречён на одиночество («Асистолия» О. Павлова, 2009; «Лёгкая голова» О. Славниковой, 2010; «Комьюнити» А. Иванова, 2012). Ничто не определяет современника более отчётливо, чем социальная или национальная принадлежность. Примечательна эволюция А. Слаповского: талантливый выдумщик историй попробовал себя в игре в метемпсихоз с преобладающим телесным акцентом («Я – не Я», 1992, 2005), в серьёзной игре в Христа вплоть до духовного преображения героя («Первое второе пришествие», 1993, 2005) и в игре в психоанализ с разоблачением его деструктивной роли («Анкета», 1996), а в 2000-е гг. остановился на ролевой концепции личности, когда индивидуальность определяется социальной миссией и статусом в семье, попытки выйти за пределы требуют перерождения («Синдром Феникса», 2007) или заканчиваются поражением («Большая книга перемен», 2010).

Так, при несвободе персонажа, социальной обусловленности его существования и дискурсивной, жанровой детерминированности образа, когда не герой выбирает жанр, а модель плутовского, социального романа или фантазмагории выстраивает судьбу и характер, главным героем современной литературы становится писатель – вопреки «смерти автора». Объективный психологизм менее интересен, чем психология творчества, т.е. свобода творческой фантазии, способность найти новые ходы в собственной игре – в эксплуатации темы, эвристический потенциал которой кажется исчерпанным: как конспирологическая версия текущей истории (Ю. Козлов), как демонстрация фиктивности представлений о себе и мире (В. Пелевин), как варианты материализации *idee fixe* в виде метафоры «гвоздь в сознании» («Теллурия» В. Сорокина, 2013), как имитация самопорождения текста в процессе игры языка (М. Шишкин). Особый интерес – творческая полемика, принципиальные конфликты между писателями, обычно избегающими публичного выяснения отношений: препирательство язвительных шаржей (главка «СКРН» в «Приложении» к «Бетману Аполло», 2013, В. Пелевина – гл. 33 в «Теллурии» В. Сорокина) или соревнование в разработке темы («Околоноля» Н. Дубовицкого, 2009, – «S.N.U.F.F.» В. Пелевина, 2011). Способность художника (в отличие от его героя) эволюционировать – и не только в освоении новых тем,

но и в пересмотре системы ценностей – самое интересное в современной литературе. Так, остаётся открытым вопрос: была ли сорокинская «Метель» (2010) продолжением «покаянного» заявления «Mea culpa?» [2. С. 5] о несогласии с постструктуралистской отчуждённостью от жизни, принимаемой за текст, а заодно признанием разрушительной роли интеллектуальных фантазий для судьбы России, если за ней не последовало принципиальных изменений в поэтике новых произведений?

Итак, и «упрощённый», и «усложнённый» психологизм не свидетельствуют прямо о творческом кризисе литературы, вопрос – в статусе традиционно авторитетных принципов понимания-изображения, более того, их адекватности современному видению человеческой природы в целом и современного человека в частности. Традиционный психологизм кажется консервативным, в том числе и вследствие периферийного положения литературы в современной культуре, даже если она сохраняет творческий приоритет. Красноречив пример торжества визуального искусства: тонкий интеллигент и незадачливый педагог Виктор Служкин из романа А. Иванова «Географ глобус пропил» (1995, опублик. в 2003) не был замечен, а тем более – признан положительным героем нашего времени, пока не вышел одноимённый фильм 2013 г., ибо зримое представление, схватывая главное в персонаже, остаётся убедительнее и несравненно коммуникативнее, заразительнее, чем добротное словоописание. Герой вполне классический: совестливый, проникательный, добрый, самоотверженный вплоть до готовности временно уступить жену другу ради её же радости – в телевизионной беседе 26.12.2013 на канале «Культура» сам А. Иванов сравнил Служкина с князем Мышкиным. Фильм имел неожиданный кассовый успех: именно такой «неудачник» оказался востребованным зрителем, этого персонажа почти 20-летней давности можно приводить как пример разрешения задачи реабилитации ближнего человека: автором – своего героя, самим героем – окружающих. Генетическая матрица ещё способна убедительно воспроизводить национальную модель самоопределения личности и тех ценностей, которыми она руководствуется. Но творцы романа (А. Иванов, 1969 г. р.) и фильма (А. Велединский, 1959 г. р.) – сами родом из последних позднесоветских поколений, воспитанных на традиционных ценностях и в преобладающем национальном культурном пространстве.

Но сохраняет ли проза эвристический потенциал в художественном постижении действительно нового персонажа и новым типом творческого сознания? Какова степень участия традиционного рефлексивного психологизма в раскрытии изнутри героя, не вписывающегося в архетипы национальной культуры?

Шкала жестокого гуманизма Романа Сенчина

Если дефицит любви отмечен как признак духовного кризиса, редукции творческих сил современного авторского сознания, то пример Сенчина красноречив и одновременно спорен. На репутацию беспощадного писателя указывает аннотация на самый яркий его роман – «семейный эпос» «Ёлтышевы» (2009), рисующий стремительный процесс деградации и гибели рода: «Сенчин жесток и не жалеет никого – но в этой жестокости кроется очищение.

После “Ёлтышевых” не так-то просто будет сказать привычное “люблю”. Это слово для вас изменится на вкус...» [3. С. 4]. Очищение можно считать катартическим только в терминологии психиатрии, поскольку в книге до конца высказана правда о гибели человека и общества, переставших различать добро и зло.

История начинается с насилия дежурного по вытрезвителю над непокорными, изгнания с блатного хлебного места и переселения семейства в голодную деревню, а завершается нечаянным убийством старшего сына и гибелью младшего, зарезанного местными из страха и ненависти к отцу. Правда состоит и в том, что сознание бывшего майора милиции и троекратного убийцы страдает не от чувства вины, а от неблагополучия семьи – так в человеческой среде работает инстинкт предводителя рода. Нравственная патология раскрывается как естественное состояние, в котором пребывают практически все персонажи. Когда-то модернист Ф. Сологуб язвительно рисовал мир провинции как скопище моральных уродов («Мелкий бес», 1902), а неисправимый идеалист М. Горький активно противопоставлял «свинцовым мерзостям жизни» «выломившегося героя». Сенчин реалист-пессимист: он не видит альтернативы, не ищет ничего обнадеживающего в человеке, тем более – в социуме, все его персонажи движимы биологическими инстинктами, слегка закамуфлированными культурными установками, их цель – продолжение жизни, но с минимальными усилиями, совесть попросту отсутствует. Герои однозначны в своём биосоциальном статусе жестоких, но пассивных паразитов, брошенных властью и обречённых на мучительное вымирание.

Внутренний монолог старшего Ёлтышева лишён рефлексии, все слова просты и выражают обиду на недостаток желаемого благополучия, в частности – на неурядицы с детьми: «Старший никуда не поступил, в увальня превратился, в двадцать пять – ребёнок ребёнком, а младший... С младшим вообще беда: в драке бахнул одного в лоб кулаком и сделал клоуном. Теперь тот инвалид, а сын на пять лет в колонии» [3. С. 18]. Работа сознания поначалу отчётлива и лишена подтекста как недосказанности, по мере социальной деградации героя мысли становятся «зыбкие, неоформленные, но навязчивые» [3. С. 291]. Мастерство писателя состоит в полной объективности представления героя, не осознающего своего уродства, нравственный смысл коллизии считывает читатель. Так, оставшаяся одна Валентина Викторовна случайно увидела внука и, не сразу узнав его, в отчаянии буквально вцепилась в ребёнка, не помнившего родного отца: «– Ты Ёлтышев. Запомни на всю жизнь! <...> Последний ты у меня! – Схватила мальчика за плечо, затрясла. – Запомни!.. Я в суд подам... Ишь ты!..» [3. С. 317]. Жуткая сцена выразительна не красноречием описания, но благодаря простоте фраз и безжалостности глаголов. Экспрессия чувств не может быть определена одним словом, спектр распахнут от отчаяния до ярости, больная, очнувшаяся от растительного прозябания старуха отвратительна, как фурия, но до высот трагедии эта судьба не дотягивает, поскольку героиня обречена на ничтожество: не было задатков и потому предпосылок очищения в страдании, она постепенно теряла культурные навыки и связь с миром.

Можно ли любить таких персонажей, вполне убедительных в своей негативной органичности? Можно ли им сочувствовать и сочувствием ли назы-

ваются переживания от беспросветного ужаса расчеловечивания бывшего майора милиции и его жены-библиотекарши (их социальные роли – опора государства и проводник классической литературы в массы) – это вопрос к многозначности ограниченной лексики любви в русском языке и к писателю, не озабоченному поиском адекватного слова. Классическая русская проза, сосредоточенная на познании человека, творила язык для определения оттенков переживания и поведения: «влюблённость», «трогательный», «утончённый» (Н.М. Карамзин), «стушеваться» (Ф.М. Достоевский). Негативный образ беспамятности зафиксирован в забытом теперь слове «манкурт» (Ч. Айтматов). Для обозначения мистической связи человека с миром В. Распутин пользовался словом «чувствилище». Если писателю не нужны новые и собственные слова, это значит, что он сам и его герои не обновляют восприятие мира, психология не развивается как умножение знаний и палитры чувств, картина строится не на многоцветности, а на интенсивности красок – или на графике с мраком густой черноты.

Таков принцип психологизма Сенчина: объективное представление процесса, но не номинативное описание работы сознания, живущего не рефлексией, но рефlekсами. Названия реактивным состояниям психики героя даёт читатель: агрессия, но с оглядкой; привязанность к кровно родному, но сильному, а не слабому; тоска от потери жизненных сил и страх одиночества. Вместо совести – вспышки картинок в сознании в ответ на неприятные звуковые ассоциации, напоминающие об убийстве, но они легко вытесняются новыми сильными впечатлениями – сыростью воздуха и терпким запахом свиного навоза.

Акцент на физиологию, знаменательный для современной антропологии с телесной доминантой видения человека, оправдан буквальной физиологией быта, тяжким бременем существования. Но физиология – это ещё и ощущаемая экзистенция, и протекание жизни героев у Сенчина точно отхронометрировано. Сосредоточенная хроносенсорика – спутник утончённой рефлексии. А.П. Чехов замечал в наблюдениях за каторжниками, что они не помнят ни времени прибытия, ни сроков пребывания на Сахалине: небытие заживо не имеет ни длительности, ни динамики¹. Сенчин присваивает героям собственную точность отслеживания процесса жизни, но только в завязке событий. Так начинается действие в «Ёлтышевых»: «Та, как оказалось, последняя смена началась обыкновенно – к пяти часам вечера двадцать четвёртого апреля две тысячи второго года выпавшийся, плотно пообедавший, но какой-то застарело усталый Ёлтышев вошёл в дежурное помещение» [3. С. 9]. Основные события закончатся через четыре с половиной года – двадцать пятого сентября, когда любимый сын вернётся из заключения и будет убит той же ночью. Потом числа уже не имеют значения: отец умрёт в марте, остальные три года уйдут на доживание матери, подробно протянутся три последних часа последней из Ёлтышевых, но дата ясного сентябрьского дня не нужна ни героине, ни автору.

¹«Год прибытия на Сахалин – год страшного несчастья, а между тем его не знают или не помнят» [4. Т. 10. С. 68].

Так раскрывается экзистенция вымирания: угасание воли к жизни, сознания и чувства времени. Третья компонента ряда – оценочная, это авторский приём, средство драматизации событий и возможность привязать их к конкретной истории (при очевидном нарушении реалий: торговля спиртом процветала в 90-е гг., а не в 2000-е). Так жёсткая оценка героев, однозначных, одинаково примитивных во внешней и внутренней жизни, даётся через включение в природу человека чувства времени как важнейшего фактора самосознания. Психологизм Сенчина антропологический: только человеку дано переживать время, его ценность и ускользание жизни, но принцип хроносенсорики реализуется сообразно возможностям персонажей.

Приём соединения рефлексии времени и тела успешно реализован в повести «Ждём до восьми» (2013): беспощадный аналитик обыденности нашёл нового героя, волевого и сильного, и представил процесс самосознания обречённого – последний день разорившегося питерского бизнесмена. Текст демонстрирует знаковые симптомы современного психологизма и решает творческую и социальную задачу – раскрыть духовный потенциал русского предпринимателя, по-прежнему нового для литературы персонажа. Человеческие качества рассматриваются не по принципу дополнительности, как это было прежде: отдельно от деловых, по формуле «и богатые любить умеют». Дан образ цельного человека, чья судьба и бизнес неразделимы. В отличие от купцов Островского, богатых людей со страстями, или сорвавшегося на пошлость Лопухина, дельца с тонкими руками из «Вишневого сада», Евгений Николаевич Колосов – это человек, персонифицирующий историю среднего предпринимательства с конца 1980-х до 2012 г. Он не пропустил волну, поднялся с нуля, с торговли пэтэушником на толкучке, до соучредителя строительной корпорации «Эволюшн», но в 40 лет, потеряв всё из-за новой расстановки сил в чиновничьем аппарате, готовится заплатить за «долги, несовместимые с жизнью» [5. С. 17]. Срок возвращения долга – до 8 часов вечера 14 мая 2012 г., воскресенья. Указание дня недели, видимо, символично: по реальному календарю это был понедельник.

Герой не аутсайдер, не проходимец, не спекулянт, он равен жестокой истории, принял правила игры и целиком раскрылся в новых условиях. Повесть о настоящем бизнесмене написана как история свободного человека. Но написана конспективно, и причина не только в том, что в фокусе последние 11 с половиной часов жизни с минимальными ретроспекциями. В этой жёсткой конструкции – художественный расчёт и творческий просчёт, знаменательный для новейшего психологизма. Расчёт очевиден: краткость процесса обеспечивает его интенсивность и захватывает читателя. Просчёты обусловлены видимым неумением сурового аналитика писать пронзительные лирические эпизоды, без которых трудно представить процесс прощания с жизнью, её переосмысления и, может быть, переоценки. Сказалось нежелание или неумение раскрыть то состояние, без которого невозможно пережить высокое откровение, да и простая любовь к жизни в неповторимых проявлениях оказывается для автора тайной за семью печатями.

В русской традиции существует своя типологическая канва изображения процесса сознательного приближения к смерти. Он раскрывается как постепенное отречение от своего эгоистического «я», преодоление озлобления,

обида, отчуждения и обретение любви к миру и к тем людям, что окружают в последние минуты, и, наконец, открытие, что смерти нет, а есть переход и начало. Что является основанием для чувства бессмертия – интуиция иного или достижение духовного совершенства здесь и сейчас – вопрос остаётся открытым. Примечательно, что начавший в XIX веке тему рефлексии обречённого монолог «Последний день приговорённого к смерти» (1829) В. Гюго написан как протест, избличение жестокости казни, а герой полон ненависти ко всем, ибо все они против него: толпа зевак, судьи, охрана, другие обречённые... Ф.М. Достоевский знал этот текст, но дорожил собственным опытом и передал его в «Идиоте» (1869) в пересказе князя Мышкина. Это предельная концентрация сознания, необыкновенная энергия мысли и воли: «Выходило, что остаётся жить минут пять, не больше. Он говорил, что эти пять минут казались ему бесконечным сроком, огромным богатством; ему казалось, что в эти пять минут он проживёт столько жизней, что ещё сейчас нечего и думать о последнем мгновении, так что он ещё распоряжения разные сделал: рассчитал время, чтобы проститься с товарищами, на это положил минуты две, потом две минуты ещё положил, чтобы подумать в последний раз про себя, а потом, чтобы в последний раз кругом поглядеть» [6. С. 61]. Соппротивление инстинкта самосохранения не менее сильно, и, когда свет этого мира сконцентрировался в сияние позолоченной крыши собора, состояние просветления и мука ожидания оказались невыносимее страха смерти: «Он помнил, что ужасно упорно смотрел на эту крышу и на лучи, от неё сверкавшие; оторваться не мог от лучей: ему казалось, что эти лучи его новая природа, что он через три минуты как-нибудь сольётся с ними... Незвестность и отвращение от этого нового, которое будет и сейчас наступит, были ужасны: но он говорит, что ничего не было для него в это время тяжелее, как непрерывная мысль: “Что, если бы не умирать! Что, если бы воротить жизнь, – какая бесконечность! И всё это было бы моё! Я бы тогда каждую минуту в целый век обратил, ничего бы не потерял, каждую б минуту счётом отсчитывал, уж ничего бы даром не истратил!” Он говорил, что эта мысль у него, наконец, в такую злобу переродилась, что ему уж хотелось, чтобы его поскорей застрелили» [6. С. 62].

Герой Сенчина неспособен к таким горячим монологам, но это не значит, что само по себе страстное высказывание – пережиток позапрошлого века. В документальном фильме Г. Франка «Высший суд» (1987) приговорённый к расстрелу убийца так же горячо и искренне выговаривает жажду жить и, главное, любить всех. Герою Сенчина чужда сама форма монолога как пафосный образ самосознания, он аналитичен и до последнего момента отчётливо сознаёт раздвоенность воли разума и слабости тела, более того, готов судить себя за малодушие: «И неужели есть такие долги, за которые необходимо стереть человека с лица земли? <...> Колосов чуть не захохотал. / Ах ты, бедный, слабый, драгоценный человечек! Уникальная молекула цивилизации!.. А сам... Нет, сам не отдавал приказов убивать, но косвенно-то участвовал. Соглашался с тем, что тот или этот достойны смерти. Что долги их несовместимы с жизнью. Что ж, они тоже были уникальными молекулами, и их вдовы тяжело, одиноко стареют, и их дети без отцов» [5. С. 20]. Изображение остранённой рефлексии как бескомпромиссного суда над собой типо-

логически сходно с толстовским, близкий по теме рассказ «Смерть Ивана Ильича» (1886), по собственному признанию Сенчина, «вершина того, что можно назвать экзистенциализмом» [7. С. 272].

Умиравший Иван Ильич, испытывая невыносимые телесные муки, в силах задаться вопросом и открыть в себе нового человека: «“Да, всё было не то, – сказал он себе, – но это ничего. Можно, можно сделать ‘то’. Что же ‘то’?” – спросил он себя и вдруг затих. / Это было в конце третьего дня, за час до его смерти. В это самое время гимназистик тихонько прокрался к отцу и подошёл к его постели. Умиравший всё кричал отчаянно и кидал руками. Рука его попала на голову гимназистика. Гимназистик схватил её, прижал к губам и заплакал. / В это самое время Иван Ильич провалился, увидал свет, и ему открылось, что жизнь его была не то, что надо, но что это можно ещё поправить. Он спросил себя: что же ‘то’, и затих, прислушиваясь. Тут он почувствовал, что руку его целует кто-то. Он открыл глаза и взглянул на сына. Ему стало жалко его. <...> И вдруг стало ясно, что то, что томило его и не выходило, вдруг выходит сразу, и с двух сторон, с десяти сторон, со всех сторон. Жалко их, надо сделать, чтоб им не больно было. <...> Он стал искать своего прежнего привычного страха смерти и не находил его. Где она? Какая смерть? Страху никакого не было, потому что и смерти не было. / Вместо смерти был свет» [8. С. 352–353]. Кульминация преображения как освобождения от эгоцентризма приходится на последние минуты жизни – таков гуманизм сурового автора, в течение всего текста (и жизни Ивана Ильича) избличавшего героя в эгоизме и нелюбви даже к близким, но когда жалкий «гимназистик» всё-таки превратился в сына – жалость, горе, любовь одинокого ребёнка подтолкнули к тому повороту в душе, которое искало сознание умирающего.

Жёсткость Сенчина и суровость Толстого соразмерны, ибо исходят из высокой требовательности, но ригорист XXI в. великодушен только к тому, кто всё-таки в течение жизни совершал поступки, достойные человека. Колосов, в отличие от Ёлтышевых, боролся, стремился к лучшему, не спекулировал, а строил. Писатель, правда, не раскрыл степень сроднённости героя с его делом, зато показал, насколько выходец из провинции любит город, в который в юности приехал ради его красоты и который всё-таки «завоевал»: три с лишним часа последнего дня отданы поиску информации об истории Петербурга – и этот живой интерес отвлек от сознания обречённости. Описание любви к жене и детям удаётся хуже: нет ни имён детей, ни портретов, ни пронзительных подробностей, вызывающих жалость или отчаяние. Семейное счастье представлено почти рекламной картинкой о прогулках по Парижу, благоустроенной квартирой и последней заботой – купить жене посудомоечную машину. Очевиден стереотип киношного изображения любви как безмятежной гармонии, а отношение к сыну высказано поразительно деревянным языком: «Это ведь так прекрасно, когда ребёнок из живой куклы становится человеком» [5. С. 19]. Сказывается и акцент на телесной рефлексии роковой ситуации. Знаменательно, что воспоминание о жене сопровождается физиологической реакцией: «Затошнило. Колосов открыл глаза, сел, и его вырвало вязкой, жёлтой струёй. Одновременно член метнул в воду беловатое семя» [5. С. 22]. Телесный дискурс, контраст болезненного состояния и рефлекторных

возможностей плоти видится автору более убедительным в раскрытии ситуации предельного экзистенциального напряжения.

В этом он следует в том числе за Л. Андреевым, который сосредоточенно разрабатывал тему приготовления к смерти в знаменитом «Рассказе о семи повешенных» (1908). Параллель обусловлена и признанием Сенчина об особом интересе к реалистической прозе Андреева: «Он, по-моему, ярче всех остальных писателей показал то, что происходило в русской жизни на стыке девятнадцатого и двадцатого веков. <...> Я вижу в произведениях Андреева 1898–1908 годов много схожего с тем, что произошло через столетие, вплоть до года, чувствую близость своего сознания с сознанием его героев» [7. С. 272]. Родство сказывается в том, что анализируется психология идейных самоубийц – террористов начала XX в. и бизнесмена, не пожелавшего прятаться от расплаты или купить несколько часов ложным обещанием всё уладить. Так внутреннее течение мыслей венчается ясным словом: «Правильнее как-то получить пули, чем прятаться... Этих, прячущихся, называют в последнее время хусейнами. И они хуже убитых, ниже. Их презирают, они, как опущенные. <...> – Правильней выйти, – сказал себе Колосов, подводя итог хоть смутным, невольным, но сомнениям» [5. С. 31]. Сенчинский Колосов родствен андреевскому Сергею Головину, волевому, бесстрашному, но в канун казни удручённому своей невольной слабостью: «Боялся не он – боялось его молодое, крепкое, сильное тело» [9. С. 452]. Так и герой Сенчина никак не может справиться со слабостью ног, горьким вкусом во рту. Поначалу это понятное состояние раздвоенности духа и плоти: «Мозг смирился, а пальцы, желудок, сердце боролись. Сердце билось и рвалось изнутри, тоже хотело бежать, спастись» [5. С. 11]. Мужественный Колосов не может победить биологический инстинкт и брезгливо смыть постоянно выступающий предательский пот: «Где-то читал или слышал, что в человеке живёт несколько килограммов бактерий. И вот, наверное, чувствуя близкий конец своего обиталища, вся эта микроскопическая живность полезла из него, спасалась» [5. С. 21]. В действительности килограммы бактерий обитают в кишечнике, но до такой подробности очищения организма автор своего героя не унизил.

Переживание близости смерти как страдания плоти – первый и очевидный уровень правды, но вопрос, хочет или может жёсткий реалист начала XXI в. последовать за духовным и художественным опытом классики прошлого века? Или жизнь вообще стала такой примитивной, что душевная организация современника не способна обрести опыт трансцендентальных прозрений? Или сказывается приверженность самого автора к сугубо земному как последней правде о человеке?

Разница между Сенчиным и классикой изображения предельной ситуации – в отношении к недоговорённому слову и мистической образности. Жёсткий Толстой описывал последние мгновения князя Андрея как борьбу с чем-то жутким, ломившимся в двери, и он же обошёлся местоимением «то» для обозначения чуда преображения, к которому стремился Иван Ильич, таков был язык сознания героя, а для обозначения его нового состояния понадобился архетипический образ света. Модернист Андреев посвятил рассказ Толстому, очевидно, не только в ответ на его протестное «Не могу молчать» (1908) и так же построил психологический сюжет на переходе к очищению в

финале. Он не был удовлетворён одной физиологической правдой и номинативной точностью слов, для описания самосознания перед лицом смерти потребовалась выразительная метафора, и, раскрывая саморефлексию Головина, автор прибег к толстовскому приёму остранения: «Когда он проснулся в камере с ясным сознанием, что с жизнью всё покончено, что впереди только несколько часов ожидания в пустоте и смерть, – стало как-то странно. Точно его оголили всего, как-то необыкновенно оголили – не только одежду с него сняли, но отодрали от него солнце, воздух, шум и свет, поступки и речь» [9. С. 453]. Наконец, объективное повествование (таков ход автора) признаётся в недостатке слов для представления пограничного опыта: «И не в том было мучение, что видна смерть, а в том, что сразу видны и жизнь и смерть. Свято-татственнымую рукою была отдёргнута завеса, сызвека скрывающая тайну жизни и тайну смерти, и они перестали быть тайной, – но не сделались они и понятными, как истина, начертанная на неведомом языке. Не было таких слов на его человеческом языке, которые могли бы охватить увиденное. <...> Так было бы с человеком, если бы он, оставаясь в пределах человеческого разума, опыта и чувств, вдруг увидел самого Бога, – увидел и не понял бы, хотя бы и знал, что это называется Бог, и содрогнулся бы неслыханными муками неслышанного непонимания» [9. С. 454]. Андреев не настаивает на общечеловеческом законе мистического преображения, поэтому с другим приговорённым, суровым сверхчеловеком Вернером, предсмертное очищение происходит как преодоление презрения к людям и обретение любви: «– Милые товарищи мои! Милые вы, товарищи мои! / В этом горько плачущем и сквозь слёзы улыбающемся человеке никто не признал бы холодного и надменного, усталого и дерзкого Вернера – ни судьи, ни товарищи, ни он сам» [9. С. 465]. Глава, посвящённая Вернеру, называется «Стены падают», в ней решена тема обретения полной свободы через любовь, как это произошло в конце жизни с князем Андреем. В целом «Рассказ о семи повешенных» написан в духе толстовского христианства – вплоть до помещения на эшафоте среди мучеников идеи разбойника Цыганка, тоже пережившего преображение.

У Сенчина никаких симптомов религиозной рефлексии нет – ни у героя, ни у автора. Но можно отметить косвенные указания на высокую символику: последний день Колосова приходится на воскресенье и само имя Евгений (благородный) и фамилия (колос, полный зерна, которое упадёт не на обочину и не на камень) позволяют говорить, что опыт чтения и сопереживания героям Толстого и Андреева не остался невостребованным. Можно предположить, что мотив финального просветления тоже представлен, но – редуцированно, в соответствии с обмирщённым культурным самосознанием героев. Колосов встречает смерть словами песни, которую слушал в той же ситуации его товарищ Дрон: «Там для меня горит очаг, / Как вечный знак / Забытых истин...» [5. С. 31]. Момент встречи со смертью написан почти мистически, киллер является чуть ли не из пустоты (на пройденной лестнице никого не было), диалог с небытием дан кратко и сильно: «– Как вечный знак... / – Евгений Николаевич? – спросили за спиной. / Не оборачиваясь, Колосов сказал: / – Да. / Голову его сильно дёрнуло вперёд и вбок. Звука выстрела Колосов уже не услышал» [5. С. 33]. Физиология ощущений в описании конца воспроизводит законы сенсорики и закономерна для телесно акцентированного

изображения человека, когда именно простые и ясные слова создают эффект мистического и возвышенного подтекста. Ответ «Да», а не «Я» можно толковать как согласие с фатумом, как победу над эго и как норму представления при деловой встрече. Знак «вечности» в образе горящего очага – редуцированный мотив финального просветления, неслышанный выстрел при желании выглядит сигналом здешнего мира, уже не действительным для вступившего в вечность. Так просто выглядит новая свобода – но всё-таки существования ли?

Психологический разбор двух реалистических текстов, посвящённых чрезвычайно ответственной теме приближения к смерти, требующей особой тонкости и сострадания, позволяет обнажить проблемы изображения современного человека писателем новой генерации. Метафизические интуиции среднего, «нормального» человека – первый вопрос для писателя, представляющего свободное как от идеологии, так и от веры поколение. Это проблема не качества изображения героя, а горизонтов самоопределения как духовно неразвитого персонажа, так и личности определённой, вполне убедительной в своей значительности. Ни Ёлтышевы, ни Колосов к Богу не апеллируют. Очевидно, по Сенчину, истина самостоянья находится внутри человека – и он сам в меру своих духовных сил справляется с экзистенциальным и нравственным выбором. Это не только редукция личных качеств, но редукция представлений о личности: она равна себе и не вырастает в процессе самораскрытия.

Вторая проблема – всё-таки дефицит любви – но уже как проблема художественных возможностей. К сенчинскому изображению примитивных чувств вопросов нет: семейная любовь Ёлтышевых не одухотворена, это привязанность крови и быта, но таковы их предельные возможности, в чём убеждает не сочувствующий своим персонажам мастер. С Колосовым сложнее: автор, несомненно, любит героя, герой – жену, детей, старых товарищей. Но, возможно, из-за жёсткости позиции (или ограниченности воображения?) автора герою не дано пережить это чувство богаче, чем вспышки сексуальной и сентиментальной памяти в отношениях с женой, он не может раскрыться в переживании привязанности к ребёнку, в припоминании лиц товарищей (кроме единственного образа обречённого Дрона, который проецируется на него самого). Очевидно, редукция художественных средств – следствие редукции чувств, коллапса эмоциональной сферы личности, свернувшей связи с миром до здешнего присутствия.

Третья проблема – глубина рефлексии персонажа, но она связана с объективной проблемой современного человека, редуцированного в своих жизненных стремлениях. Автор, видимо, оказывается заложником этой общей тенденции, и он не намерен её преодолевать хотя бы собственным порывом к неведомому, не доступному в ощущениях. Способность победить собственную неприязнь к герою отнюдь не новая проблема, с ней справлялись классики: самый естественный способ открыть в себе великодушие – показать неприемлемого персонажа страдающим и бессильным, и смерть Ивана Ильича или Евгения Базарова тому подтверждение. Судя по «Ёлтышевым», Сенчин не умеет писать сочувственно к тем, кто недостоин существования: чем бессильнее его герои, тем они отвратительнее. Такова правда жизни. И современный писатель, в отличие от классиков, ей не сопротивляется. В этом

мужество безыллюзорности, бескомпромиссность, неподвластность искушению пожалеть хотя бы читателя, но нет воли к самопреодолению, которую передавали своим героям классики. Сочувственное изображение Колосова обусловлено его мужеством, да и сам герой, принимающий смерть от кредиторов, рассчитывает на специфическое уважение своей «референтной группы», оценившей в нём достоинство не убегающего от ответственности. Так через императив чести невольно утверждается новая мораль денег, которую никогда не признавали классики (застрелившийся разорённый отец Живаго – исключение и антитеза сыну), тем более не представлявшие наёмного убийцу орудием рока. Очевидно, что герой всё-таки не поднялся над средой, не обрёл полную свободу личности. Может быть, Сенчин в неё не верит, может быть, эта тема не кажется ему ключевой в изображении человека, или свобода не связана с самопреодолением границ, а равна сохранению достоинства перед смертью.

Претензии к Сенчину, сознательно производящему редукцию любви и смыслов, выходящих за пределы современных отношений, обусловлены его статусом лидера в поколении. Как отмечает вдумчивый и независимый критик Л. Данилкин (1974 г. р.), принадлежащий к той же генерации, «это настоящий Мастер; знаете, я ему предрекаю место в самом высшем пантеоне» [10. С. 321]. Если редукцию производит мастер, т. е. художник с повышенной внутренней рефлексией, это не недостаток опыта или способностей, но проявление природы – новой природы талантливого русского человека.

Литература

1. *Достоевский Ф.М.* Собрание сочинений: в 15 т. СПб., 1996.
2. *Сорокин В.* Mea culpa? «Я недостаточно извращён для подобных экспериментов» // НГ – Ex libris. 2005. 14 апр.
3. *Сенчин Р.* Ёлтышевы: роман. М., 2009.
4. *Чехов А.П.* Остров Сахалин. Из путевых записок / Чехов А.П. Собр. соч.: в 12 т. М., 1956. С. 39–379.
5. *Сенчин Р.* Ждём до восьми: повесть // Знамя. 2013. №9. С. 9–33.
6. *Достоевский Ф.М.* Идиот: роман. Л., 1987.
7. *Роман Сенчин: «Если слушать писателей – всё развалится»* // Прилепин З. Именины сердца: разговоры с русской литературой. М., 2009. С. 262–281.
8. *Толстой Л.Н.* Смерть Ивана Ильича / Толстой Л.Н. Холстомер: повести и рассказы. М., 2009. С. 277–353.
9. *Андреев Л.* Рассказ о семи повешенных / Андреев Л.Н. Проза. Публицистика. М., 1998. С. 406–482.
10. *Лев Данилкин: «Объективная история современной литературы пока невозможна»* // Прилепин З. Именины сердца: разговоры с русской литературой. М., 2009. С. 313–325.

ON REDUCTION OF THE PSYCHOLOGICAL ASPECT IN CONTEMPORARY PROSE.

Tomsk State University Journal of Philology, 2014, 2 (28), pp. 109–125. DOI 10.17223/19986645/28/10
Plekhanova Irina I., Irkutsk State University (Irkutsk, Russian Federation). E-mail: oembox@yandex.ru

Keywords: psychology, realism, anthropocentrism, reflection, sense of time.

The article proposes to discuss the problem of changing the quality of the psychological aspect in the prose of the new generation of authors that came into literature in the post-USSR period. The article reviews common cultural preconditions of simplification of viewing the human being and methods of its portrayal: rejection of anthropocentrism; dehumanization of art; influence of natural science and cinematographic aesthetics; media pressure; the spiritual potential of writers. It seems that the purpose

of modern literature consists in rehabilitation of the human being after the anthropological defeat of the 20th century; after scientific decoding of secrets of psychological activity; after aggressive domination of mass visual arts. It seems that conceptions of human's nature are exhausted, as well as the classic heuristic principle of depicting a character in its development, self-knowledge, ambiguity, and charming originality. Complicated psychology assumes the depth of internal life and the secret of personality, while simplified psychology assumes well-known behavior and univocacy of definition. The problem of rehabilitation is complicated by dehumanization of art that is concentrated on exploring the opportunities of creating new forms, and by intellectual dominant in artistic thinking on the edge of the 20th and 21st centuries. Evident conventionality gives a symbolic insight of the human being, that is why discussing the quality of the psychological aspect and adaptability of the traditional principles of depicting the human being is relevant only for the kind of prose that pretends to imitate real life, social meaning of the concept and objectivity of the author's vision.

Comparison with the classic literature of the 19th-20th centuries (F. Dostoevsky, L. Tolstoy, L. Andreev) is made by example of how R. Senchin's prose (*Eltyshevy* (*The Yeltyshevs*), *Zhdom do vos'mi* (*Let's Wait Until Eight*)) depicts the character approaching death. The writer proved to be a radical realist. The psychological aspect of his prose is very analytical, but it reflects modern trends: the biosocial accent of depicting the degradation of family; scarcity of descriptions; dependence on cinematographic effects, and the accent on reflection of modern time. The main problem here is the deficit of sympathy for characters (*Eltyshevy*) and the distrust in the very possibility of human's spiritual transformation. It is not necessarily reduction of personal qualities, but reduction of the very concept of personality, which is shown as equal to itself and does not develop in the process of self-opening.

The Russian tradition of portrayal of the process of conscious approaching to death shows a gradual renunciation of one's egoistic "I", overcoming bitterness, resentment and alienation, and finding love for the world and for people who stay close before one's death. Finally, this tradition shows the discovery that there is no death, but there is a transition and a new beginning. The reasons that R. Senchin's characters cannot experience the depth of existential insight are not only in their social degradation or narrow mental outlook, but also in the denial of the spiritual crisis by the writer himself. Deficit of love becomes apparent as a sign of the spiritual crisis, reduction of the creative power of contemporary author's consciousness.

References

1. Dostoevsky F.M. *Sobraniye sochineniy v 15 t.* [Collected works in 15 vols.]. Saint-Petersburg, Nauka Publ., 1996.
2. Sorokin V. Mea culpa? "Ya nedostatochno izvrashchen dlya podobnykh eksperimentov" [Mea culpa? I'm not perverted enough for such experiments]. *NG – Ex libris*, 2005, April 14.
3. Senchin R. *Eltyshevy* [The Yeltyshevs]. Moscow, Eksmo, 2009. 320 p.
4. Chekhov A.P. *Ostrov Sakhalin. Iz putevykh zapisok* [Sakhalin Island] in *Sobr. soch. v 12 t* [Collected works in 12 vols.]. Moscow, Gosudarstvennoe izdatel'stvo khudozhestvennoy literatury Publ., 1956, pp. 39 – 379.
5. Senchin R. *Zhdom do vos'mi* [We'll wait up to eight]. *Znanya*, 2013, no. 9, pp. 9 – 33.
6. Dostoevsky F.M. *Idiot* [The Idiot]. Leningrad, 1987.
7. Prilepin Z. *Imeniny serdtsa: razgovory s russkoy literaturoy* [Birthday of the heart: conversations with Russian literature]. Moscow, AST, Astrel Publ., 2009, pp. 262 – 281.
8. Tolstoy L.N. *Kholstomer: povesti i rasskazy* [Kholstomer: short stories]. Moscow, Belyy gorod Publ., 2009, pp. 277 – 353.
9. Andreyev L. *Proza. Publitsistika* [Prose. Essays]. Moscow, 1998, pp. 406 – 482.
10. Prilepin Z. *Imeniny serdtsa: razgovory s russkoy literaturoy* [Birthday of the heart: conversations with Russian literature]. Moscow, AST, Astrel Publ., pp. 313 – 325.