

УДК 808.1 + 821.161.1'06

DOI: 10.26907/2074-0239-2022-68-2-116-125

**«АВТОБУС МИЛОСЕРДИЯ» АННЫ СТАРОБИНЕЦ:
ТРАДИЦИЯ ЛИТЕРАТУРНОГО НУАРА
В СОВРЕМЕННОЙ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ МАЛОЙ ПРОЗЕ**

© Елена Пономарева

**ANNA STAROBINETS' "MERCY BUS": THE TRADITION OF LITERARY
NOIR IN MODERN RUSSIAN SHORT STORIES**

Elena Ponomareva

The article continues the series of scientific materials devoted to the understanding of the Russian literary noir tradition. Exploring the phenomenology of Russian noir, the article considers different facets of the genre and style trend, which is actively declared by modern writers and publishers of popular literature and arouses the reader's interest precisely with its genre-marking titles that invariably include the noir component. The attempts to comprehend the nature and origins of this variegated and contradictory genre and style trend within the Russian literary process are pushing the need for a consistent description of representative artistic samples that would make it possible to create a typological map of this phenomenon.

The article proposes scientific approaches that are productive for studying the nature of a borderline phenomenon created at the intersection of literary, genre and national traditions. The subject of scientific interest in this particular study is one of the first examples of Russian noir - Anna Starobinets' story "Mercy Bus" (2010).

A detailed level-by-level analysis of this sample of short fiction, created in a clear noir-oriented context as a special tradition based on a previously tested research approach, allows us to comprehend the nature of the genre-style model using cinematic techniques in prose. At the same time, the emphasis is placed on the traditional carriers of the story genre: a plot organization, a chronotope, characteristic features of the hero image creation and a specific associative background. The rhythmic and intonational organization of the work is significant for understanding the individual author's style, which allows emphasizing essential details. The comprehensive analysis of A. Starobinets' story makes it possible to trace the incarnations of noir in modern Russian literature.

Keywords: Russian noir, genre-style model, cinematic techniques in prose, black detective, typology of characters, chronotope, artistic detail, Anna Starobinets

Статья продолжает цикл научных материалов, посвященных осмыслению традиции отечественного литературного нуара. Автор, исследуя феноменологию русского нуара, рассматривает разные грани жанрово-стилевой тенденции, которая активно декларируется современными писателями и издателями массовой литературы и вызывает интерес читателя именно жанромаркирующими заглавиями, неизменно включающими составную часть «нуар». Попытки постичь природу и истоки пестрой и противоречивой жанрово-стилевой тенденции внутри отечественного литературного процесса подталкивают к необходимости последовательно описывать репрезентативные художественные образцы, которые позволили бы создать типологическую карту этого явления.

В статье предлагаются научные подходы, продуктивные для исследования природы пограничного явления, созданного на стыке литературных, жанровых, национальных традиций. Предметом научного интереса в данном частном исследовании является один из первых образцов отечественного нуара – рассказ Анны Старобинец «Автобус милосердия» (2010).

Подробный поуровневый анализ образца малой прозы, созданного в явной ориентации на контекст нуара как особой традиции, который опирается на апробированный ранее исследовательский подход, позволяет постичь природу жанрово-стилевой модели, опирающейся, в свою очередь, на кинематографические приемы в прозе. При этом акцент ставится на традиционные для рассказа носители жанра: сюжетную организацию, хронотоп, особенности создания образа героя, специфический ассоциативный фон. Значимой для понимания индивидуального авторского стиля, позволяющего акцентировать сущностные детали, является и ритмико-интонационная организация про-

изведения. Комплексный анализ рассказа А. Старобинец позволяет проследить воплощения нуара в современной русской литературе.

Ключевые слова: русский нуар, жанрово-стилевая модель, кинематографические приемы в прозе, черный детектив, типология героев, хронотоп, художественная деталь, Анна Старобинец

Русский нуар за десятилетие своего официального существования не просто прочно зафиксировался в художественном сознании массовой литературы: вопреки ожиданиям скептиков, его присутствие в культурном пространстве становится все более ощутимым. Заявив о себе в первых сборниках, отмеченных интересом широкого читателя, «Москва-нуар» (2010) [1], включая его переводы [2], [3] и «Петербург-нуар» (2013) [4], русский нуар постепенно стал набирать обороты, будучи продолженным как в произведениях, действительно ориентированных на традицию нуара (романная трилогия А. Молчанова «Газетчик» (2018) [5], «Писатель» (2018) [6], «Сценарист» (2018) [7]), так и множества литературных образцов, имеющих мало общего или вовсе не соответствующих жанрово-стилевой модели нуара. Такие феномены, как кибернуар, фэнтези, стимпанк, историческая фантастика, хоррор, мистический триллер и другие, маскируются под «привлекательную вывеску» нуара – красиво звучащего, не вполне понятного, но манящего обещающего и потому подсознательно привлекающего читателя явления.

Дифференцировать многоплановые, иногда противоречивые явления внутри этого потока отечественного нуара, нео- и псевдонуара позволяет тщательный анализ жанрово-стилевой модели, который логично опирается на исследования А. Артюх, К. Орозбаева, И. Смит, Р. Борде, Р. Эберта, Б. Кроутера и др. в области теории и истории кинонуара [8], [9], [10], [11], [12], [13], его истоков [14], [15], [16] и эволюции [17], [18], [19], [20], освещенных в трудах В. Жарикова, Г. Мэйера, Д. Мэуэля, Е. Карцевой, К. Попова, Э. Дикоса, У. Хеа. Особую значимость приобретают исследования Е. Бронте и Д. Флори, посвященные репрезентации философии и эстетики нуара в разных видах искусства [21], [22]. Более точные характеристики, определяющие жанрово-стилевые параметры жанровой модели можно получить из работ, посвященных отдельным, ключевым категориям нуара: специфике организации пространства (Н. Кристофер [23]), особенностям создания атмосферы и образов героев. При этом отдельное внимание в исследованиях К. Ханнсбери и Х. Хенсон [24], [25] уделяется образу женщины как одному из ключевых персонажей, определяющих развитие сюжета в произведениях. Особую ценность представляют

комплексные исследования, в которых дается комплексное представление о нуаре как объемном явлении, в частности книга А. В. Васильченко с тенденциозным названием «Пули, кровь и блондинки. История нуара» [26], символизирующим характер описываемого явления.

Рассказ Анны Старобинец «Автобус милосердия. Курская» [27] стал одной из точек ввода широкого читателя в пространство литературного нуара. Это произведение в наибольшей степени репрезентирует художественную модель нуара в отечественной версии. Сам выбор героя-рассказчика отвечает эстетике нуара: Андрей Калужский – не детектив, распутывающий происходящие события. Он один из участников и организаторов этих событий, «преступник-жертва», человек, считавший себя затеявшим смертельно опасную игру со своим хозяином, сильным мира сего, а на самом деле оказавшийся пешкой, которую безжалостно разменивает настоящий игрок – роковая героиня Лисичка Ли.

Трансформация культурного сознания закономерно ведет за собой трансформацию культурного пространства. По Хайдеггеру, сама категория пространства связывается с категориями простора, открытости [28, с. 314]. Неслучайно именно эта категория подвергается сущностной деформации в границах нуара. Мотивы темноты, ночи, зыбкости, неизвестности неизменно определяют ключевые параметры хронотопа, мотивируют или объясняют поступки героев, формируют атмосферу произведения. Все происходящее «в настоящем» происходит ночью: герой прячется под ее завесой от погони, ему необходимо продержаться одну ночь на Курском вокзале в автобусе милосердия, а за эту ночь его возлюбленная обещает подготовить его спасение. Именно ночью происходит ключевое событие, концентрирующее количество, демонстрирующее характер и масштаб греха, захлестнувшего бомонд столицы и выступающего под маской благодетели, название которого, как и сама идея, заложенная в его основе, является гротескным – «Бал Милосердных Монстров».

Образ ночи является сквозным, он целиком определяет и внешний (пространственный), и психологический (внутреннее состояние героя), и метафорический (оценка происходящего в личной жизни) планы произведения. Но если это является традиционными характеристиками нуа-

ра, то стилистически А. Старобинец решает его необычно, фактически акцентируя за счет ритмико-интонационных характеристик текста: один из фрагментов рассказа представляет собой лирическое отступление, создающее представление и о деталях сюжета, и об обстановке, окружающей героя, и прежде всего – о его внутреннем состоянии. Бесспорно, такое пластическое решение – примета не самого нуара, а скорее черта идиостиля, придающая произведению самобытность, усиливающая его психологическое звучание. Этот фрагмент текста предельно сегментирован и, по существу, представляет собой сцепление анафорически организованных версейных фраз. Начало каждой фразы и финал последней рождает оксюморонный, эмоционально взвинченный образ ночи – времени иллюзорного спасения для героя, подвергающегося опасности быть настигнутым:

«В эту холодную ночь, когда за час можно замёрзнуть до смерти.

В эту черную ночь, когда за минуту можно исчезнуть бесследно.

В эту страшную ночь, когда меня ищут по всему городу, в квартирах и кабаках, в метро и аэропортах, в гостиницах и кинотеатрах, в клубах и казино, на улицах и в подъездах.

В эту последнюю ночь, когда меня ищут, чтобы убить.

В эту счастливую ночь – когда меня не смогут найти, ибо никто не станет искать меня здесь в Автобусе Милосердия, спасающем бездомных от обморожений и голода.

Мне нужно милосердие в эту чертову ночь!» [27, с. 24].

Лейтмотив ночи тесно сплетается в рассказе с лейтмотивом холода, пронизывающим все произведение, закольцовывающим рассказ, является знаком неживого пространства, смертельной опасности, предвестником смерти:

«А сейчас холодно. Просто ужас как холодно» [Там же, с. 15];

«Когда они встанут, им сразу же станет совсем плохо: еще бы, в мокрой насквозь одежде, на тридцатипятиградусном морозе» [Там же, с. 16];

«Меня трясло.

– Мне холодно, – сказал я, но он не ответил» [Там же, с. 45];

«...я вздрогнул всем телом и затрясся еще сильнее, не то чтобы даже от холода; просто умирать не хотелось» [Там же, с. 46];

«Он умер почти сразу, сказав перед смертью:

– Мне холодно» [Там же, с. 47].

Мотивы темноты и ночи сопровождаются мотивом движения по кругу: Курский вокзал на-

ходится на станции кольцевой линии «Курская», автобус милосердия за ночь по кругу объезжает все вокзалы; герой по кругу прокручивает события последнего дня; его бегство оказывается замкнутым кругом, а потому приводит в тупик, подводит к страшному финалу. Смерть персонажа сопровождается погружением героя в холод, темноту – мертвый сон. Особенное эмоциональное воздействие на читателя в финальной части рассказа достигается за счет выразительного использования формы глаголов в настоящем времени, это создает у читателя ощущение непосредственного вынужденного наблюдения за ситуацией смерти, реального погружения в страшную атмосферу:

«Я лежу на полу автобуса.

Я, кажется, умираю. <...>

Меня поднимают с пола и усаживают на водительское сиденье.

Холодно. Просто ужас как холодно.

Я жду милосердия. Оно скоро придет» [Там же, с. 59].

При помощи такого активного хронотопа автору удается погрузить читателя в атмосферу, определяющую теневую сторону Курского вокзала, точнее околотовокзальной жизни – неблагополучного места, в котором (как и на любом вокзале) отсутствует семантика постоянства: это место, через которое люди проходят и не остаются в нем. Изнаночная сторона городского хронотопа, транслирующая ощущение зыбкости, неприкаянности, неопределенности существования человека, – типичная черта нуара, которая приобретает черты узнаваемого локуса. И в то же время в рассказе А. Старобинец это отчетливо напоминает характеристики одного из кругов ада, с устойчивыми ассоциативными образами, воплощенными в множестве нагнетаемых натуралистических деталей:

«Просто ужас как холодно. Особенно мне: они – то хотя бы лежат на решетках канализационных сливов или сидят рядом, на оголенном асфальте, привалившись к серым панелям вокзального здания. У них там хорошие местечки. Горячий пар поднимается из-под земли, пропитывает их вонючие тряпки и тела, их волосы и их кожу теплой влагой...» [Там же, с. 15];

Кстати. Никогда не ходите в сортир на Курском вокзале. Если только вы не любитель прилюдно посать на морозе в вонючую дырку за пятнадцать рублей...» [Там же, с. 19].

Особую роль в создании специфической атмосферы играют ольфакторные детали, которые воплощают характеристики земного ада, самого низа жизни:

«Вонючие тряпки и тела» [Там же, с. 15];

«Господи Боже, какая же здесь вонь! Всю оставшуюся пачку зеленых я отдал бы за медицинскую маску – такую же, как у этих, милосердных. Маску мне, маску!» [Там же, с. 26];

«Меня тошнит. Мне трудно дышать. Здесь такая вонь, такая адская вонь, что можно подохнуть» [Там же, с. 57];

«У Павелецкого вокзала мы подбираем всего троих нищих – но они воняют сильнее, чем семеро с Савеловского...» [Там же, с. 41]

«Сосульки истекают гнойными каплями» [Там же, с. 15];

«Кстати. Никогда не деритесь с бомжом на Курском вокзале. Это все равно, что подражаться с гигантским гнилым яблоком. Или с переполненным мусорным пакетом...» [Там же, с. 16].

Атмосфера и герой в поэтике нуара сложно-разделимы: демаркационная линия между ними предельно размыта, потому что, с одной стороны, именно атмосфера определяет состояние героя, а с другой – она сама во многом является порождением его внутреннего мира, ситуации, внутри которой находится персонаж. Поэтому очень важно сосредоточиться на приемах создания образов, которые активны для автора. Анна Старобинец активно использует в качестве средства создания образа детали динамического портрета, отводя существенную роль взгляду:

«Скользнул чуть мутноватым и текучим, как водопроводная вода, взглядом...» [Там же, с. 18];

«Мент лениво покосился на поезд, потом цапанул взглядом мои оголенные пальцы...» [Там же, с. 19].

«В глазах «командира» появилось какое-то животное выражение – смесь острого удивления и острой же тоски» [Там же, с. 22].

А. Старобинец пишет и коллективные портреты, создающие атмосферу мрака и безысходности, изображает собирательный образ обреченной толпы:

«Бесформенная баба в приспущенных сиреневых колготках спит, сладко посапывая. Остальные не спят: смотрят без всякого выражения на приближающийся автобус. Тот, хромоногий, куда-то убрел, волоча подол нежнокожей дубленки и шаркая по мерзлой земле...» [Там же, с. 16].

Страшная мораль циничного времени «сильных» – примета нуара, определяемая характеристиками реального времени, открыто декларируется главным героем даже когда он сам попадает на дно жизни, ощущает на себе его тяжесть и, казалось бы, должен испытывать сострадание к

тем, среди которых вынужденно (пусть и на время, по его мнению) оказался:

«На площади трех вокзалов выстроилась целая очередь обмороженных нищих. Они все хотели в автобус – милосердные взяли лишь тех, кто не мог стоять. Лишь тех, кто валялся в снежной грязи, там, позади этой очереди.

По-моему, это глупо. Что толку подбирать самых слабых? Спасать – так уж лучше стоячих: они сильней, у них куда больше шансов выжить.

Эй! Ребята, спасайте сильнейших! А эту падаль вы все равно уже не спасете...» [Там же, с. 34].

Жизнь по правилам нуара определяет присутствие в ней традиционного персонажа – роковой соблазнительницы. И она в той же степени, что и сам герой, что и происходящие события, – часть реального мира. Герой, попавший в расставленные ею сети, незаметно для себя играет по ее правилам и выступает оружием в ее руках, марионеткой, реализующей вынашиваемые героиней грандиозные планы:

«Она сказала, что я с самого начала ей нравился. Мне же всегда очень трудно было понять, нравлюсь я ей – или просто не слишком противен. Или же ей вообще все равно. В целом Лисичка вела себя как примерная самка: она не выпендривалась и легко уступала сильнейшему, не забывая при этом, что вокруг пацусы и другие самцы, а сильнейший – степень хоть и превосходная, но недолговечная. <...>

Но Старый был все же сильнейшим – и она боялась его» [Там же, с. 33].

Вполне органичными элементами эстетики нуара являются сцены соблазна, причем приправленные атмосферой крайней опасности, риска, «неуместности», «несвоевременности» изображаемых событий. Аморализм, считающийся одной из стилизованных особенностей нуара, являлся в свое время причиной для запрета показа фильмов, снятых в этом жанре. Такой эстетике вполне отвечает сцена страсти, разыгрываемой рядом со «свежим» трупом Старого – хозяина жизни, хозяина героев, казалось бы, хозяина ситуации, разоблачившего предательство своего молодого помощника и только что убитого героиней [Там же, с. 47–48].

Текст рассказа апеллирует к кинонуару, содержит аллюзии на литературные произведения, соотносимые с эстетикой этого жанра. Анна Старобинец буквально «цитирует» элементы «претекста», адресуя читателя к одному из известных экранизированных гангстерских романов Эдгара Л. Доктроу [29]:

«Старый имел трогательное пристрастие не только к мировому кино, но и к литературе. Настольной его книгой был „Билли Батгейт“ Эдгара Л. Доктроу...» [27, с. 45].

Обращает на себя внимание «киношный характер» сцен расправы. От этого они не выглядят страшными – читатель приучен к такой эстетике, отчасти ставшей штампом не только в голливудских черных детективах, но и в отечественных киноверсиях жанра. А потому она не пугает, а выглядит, скорее, игрой в страшилки, «цитатой» из «библиотеки жанра», причем приправленной авторской иронией, сообщающей анекдотичность ситуации, воплощенной в отечественном варианте:

«...особенно он обожал сцену, в которой мафиозный босс Шульц приказывает надеть на предателя Бой Уайнберга «цементные тапочки» (обувка эта, если вдруг кто не знает, представляет собой таз или корыто с цементным раствором, в который следует ступить босыми ногами) и утопить его в море. <...>

Мобильный Старого вновь взорвался позывными из „Бумера“...» [Там же, с. 45];

«Он медленно, как-то очень картинно упал...»

Он умер почти сразу, сказав перед смертью:

– Мне холодно.

Он все-таки очень любил все эти киношные штучки, бедняга. Ковер, залитый кровью, любимая женщина с окровавленными руками, „мне холодно“... Прямо Голливуд» [Там же, с. 47].

Бутафорской, киношной выглядит даже сцена смерти героя в финале: злодейка-медсестра в маске, оказавшаяся роковой героиней, совершает страшное преступление, очередное убийство – делает смертельную инъекцию, после открывает лицо, не опасаясь последствий, а затем хладнокровно вновь надевает маску медсестры, спокойно «организует» дальнейшие действия и цинично наблюдает за уходом героя из жизни.

Особенность нуар-версии А. Старобинец в том, что пугающим выглядит именно реальное, настоящее, сама мораль, по которой живут герои, живет общество. Именно эти характеристики аккумулируются в финале произведения. Читатель видит тотальное предательство, в том числе самых близких людей: герой предает своего босса; босс предает всех, кто рядом, в том числе и свою семью; семья давно относится к нему, как к чужому, обманутая жена пытается извлечь свою финансовую выгоду из сложившейся ситуации, о любви сына к отцу вообще не говорится ничего; любовница, ведущая свою изощренную страшную игру, изменяет и боссу, и его подчиненному... При всей разнице конкретных поступков неизменным остается их «общий знаменатель»:

приняв законы жесткого циничного времени, люди изменяют нормам человеческой жизни, нормам морали, а прежде всего – самим себе. Хотя последнее утверждение носит характер гипотезы: по контексту сложно предположить, что на самом деле определяет границы внутреннего мира героев, есть ли у них этот мир, и если все-таки есть, то каков он. Насильственная физическая смерть оказывается в каком-то смысле спасением души для героев в таких обстоятельствах кошмара. Но самое страшное, что, оказываясь в положении жертвы, персонажи не вызывают сочувствия, потому что свои капканы они расставляют сами. Разница в этой кровавой игре заключается лишь в том, чей капкан оказывается изощреннее и оттого надежнее.

И все-таки границы сознания главного героя оказываются приоткрытыми: читатель видит события, воссоздаваемые в пульсирующей памяти персонажа. События воссоздаются без приукрашивания, романтизации; они, напротив, подчеркнута достоверны, лишены «литературной возвышенности», предельно заземлены и материализованы. Герой вспоминает «не для читателя», возникают импульсы его памяти, снова и снова возвращающие персонажа к той страшной, роковой ночи. И способом акцентировки вновь становится особая ритмико-интонационная организация текста: в этой части произведения анафорически акцентируется фраза «в ту ночь»:

«...В ту ночь она действительно была самой красивой – но мне, по правде сказать, было вовсе не до нее; ее красота как-то меркла на фоне красоты моей новенькой банковской карточки.

В ту ночь Лисичка была для меня лишь смутным рыжим пятном – уже неважным пятном, которое останется в прошлом.

В ту ночь я плевал на Лисичку; я думал о своей карточке, о ее золотистом мерцании, о пятистах тысячах долларов, лежащих на ней...» [Там же, с. 35].

Героиня, Лисичка Ли, очевидно не соответствует типу «маленьких», незащищенных, задавленных миром людей. Этому совершенно не отвечает тот внутренний посыл, который определяет поступки героини. Герой, как и положено традицией, заблуждается по поводу незащищенности и бескорыстия возлюбленной: мотив обмана (и самообмана) – один из сюжетообразующих в рассказе А. Старобинец:

«И каждый день, каждый божий день я буду говорить ей „спасибо“. Ведь если бы не Лисичка – купался бы я сейчас в реке Яузе. Под слоем льда, синий, распухший и мертвый» [Там же, с. 44];

«Я был не против, потому что влюбился. Я был не против, потому что Лисичка – мой ангел-хранитель.

Потому что сомневаться в ней – грех. Она убила его ради меня. И себе во вред. Это факт. Это парадокс. Я думаю об этом все время, я не перестаю восхищаться ею. Старый был единственной ее гарантией в жизни. Убив его, она просто теряла все: особнячок на берегу Яузы, деньги, шмотки, духи, побрякушки, дорогие автомобили, прогулки по „Атриуму“, – все. И что она получала взамен? <...> Так что же она получала взамен? Меня. Только меня» [Там же, с. 49–50].

Читатель, воспитанный на традициях отечественной классики, может быть, некоторое время оказывается подвержен тем же заблуждениям, что и герой. Но, по сюжетной траектории нуара, роковая героиня-обольстительница обеспечивает себе серьезный куш, срывает настоящий джек-пот – сто миллионов долларов, перечисленные «бывшим хозяином», Старым, на счета подставных фирм со счетов «Стар-нефти».

Прошедшая свои круги ада, идущая через любые обстоятельства к своей цели, она лишь внешне кажется жалкой игрушкой в чьих-то руках, а на самом деле, по закону жанра, она и есть самый настоящий кукловод. Даже дочитав рассказ, сложно предположить, где начинается настоящая история Лисички, почему и случайно ли она попала в дом к своему покровителю, была ли у нее страшная предыстория или это удобный миф, позволяющий быть кукловодом в маске куклы. Неслучайно на протяжении произведения даже близко знающий Лисичку герой не знает о ней практически ничего. У героини много масок, у нее два имени – настоящее и то, которое ей придумали (Лисичка Ли). «Двойные имена» (настоящее имя и его производное – присвоенное окружением, «кличка») – устойчивая черта криминального мира. Кроме того, имена в данном случае можно расценивать как говорящие, определяющие не только внешний облик, но внутреннюю суть героев (хитрая, коварная Лисичка Ли; внутренне состарившийся, ничему не радующийся и не удивляющийся, пресытившийся всем в жизни Старый):

«„Меня зовут Ли... Ли... Ли...“. „Наверно, Лисичка, да, рыжая?“ – смеясь, предположил Старый, и тогда она перестала плакать и сказала: „Лисичка – мне нравится. А вообще-то меня зовут Лиза“» [Там же, с. 33];

«Старый ворочал миллионами и иногда убивал людей (не сам конечно). Старый не был старым: он просто носил фамилию Старковский (так что кличка прилипла к нему еще в детском саду). Он был старше меня на пять лет. Ему было всего сорок, когда он умер.

А умер он не далее как сегодня» [Там же].

Двойственность – черта нуара, которая присутствует во всем, что окружает героя, в том числе и в его оценках, его отношении к героине и к тому, что происходит:

«От ее пальцев пахло *кремом и кровью*.

– Я буду с тобой, – сказала Лисичка. – Если ты хочешь.

И я кивал, и я говорил „хочу“, я злился и хотел ее, и целовал ее рыжие волосы, и пушистые желтые ресницы, и маленькие ладошки, и эти пальцы – холодные, влажные пальцы, которые она не успела отмыть хорошенько. Я целовал их и вдыхал их запах, *звериный и детский* одновременно...» [Там же, с. 21]

«Лисичка Ли – моя девочка, моя вокзальная шлюшка, мой добрый ангел-хранитель, – указала мне надежную нору. Надежную и вонючую» [Там же, с. 26].

Мотив маскарада, обмана, фальши – лейтмотивный в рассказе. Служители порядка оказываются продажными людьми, готовыми за 100 долларов закрыть глаза на все происходящее; кажущийся заступник «*в кожаной куртке*» оказывается одним из убийц героя; обманутая – обманщицей; жертва – преступником; миллионер – бездомным; автобус милосердия – местом смерти и т. д. Образ маски сопровождает все произведение: каждый выступает в роли, носит маски и с легкостью меняет их. Самое страшное в том, что спрятанное под маской оказывается гораздо страшнее самой маски. Мотивы подмены, обмана, превращения определяют мотивную структуру произведения: афера надевает маску благотворительного мероприятия, героиня в маске Смерти является спасительницей, а после – в маске спасительницы-медсестры – хладнокровно убивает. Вся жизнь в категориях нуара – танец со Смертью. Этот мотив буквально воспроизводится в танце героя на «Балу Благотворительности Милосердных Монстров» с грациозной гостьей под маской Смерти, который не только предвещает события в финале, но и фактически метафорически определяет само существо жизни персонажей в холодном чужом городе, обрекающем человека на одиночество, жестокость, бездушие и отчужденность от всех, включая самого себя. Все двойственно, все относительно и все перевернуто с ног на голову в мире, где находится герой.

Милосердие, несмотря на известное духовное содержание понятия, в произведении аккумулируется в материальных, предельно овеществленных, совершенно неожиданных образах циничного мира. В конце концов оно концентрируется в образе волонтерского микроавтобуса, оказывающего помощь вокзальным жителям, которые

находятся на грани жизни и смерти, практически полностью лишены жизненных сил. Истинного милосердия либо его присутствия хотя бы по отношению к кому-то нет абсолютно ни в ком из героев. Сама категория милосердия звучит так же овеществленно, иронично-сниженно и даже пугающе-зловеще, как и название ключевого мероприятия, практически символизирующего характер реальности:

«Милосердие – штука, как известно, расплывчатая и абстрактная, могущая принимать множество форм: от завалявшейся в кармане монеты до чека с непроставленной суммой, от пакета с объедками до благотворительного концерта, от поцелуя до искусственного дыхания, от таблетки валидола до выстрела в голову, от умения любить до умения убивать...

Ниспосланное мне милосердие конкретно. Оно имеет форму автобуса грязно-белого цвета. Оно дано мне на одну ночь...» [Там же, с. 23–24].

В этих циничных размышлениях героя – нормы жизни жесткого, темного мира, определяющего пространство нуара:

«В Автобусе мало мест. <...> Они берут только тех, кому совсем плохо – и возят по городу всю ночь, греют и кормят, а утром привозят обратно.

Только тех, кому совсем плохо.

Только тех, кто на грани.

Только тех, кто без них подойдет» [Там же, с. 25].

Символ уродства этого мира – праздник, организованный героем для своего босса – бизнесмена-бандита по кличке Старый. Гротескно-символичным является и название («Бабла (бала благотворительности) милосердных монстров):

«Идея БаБла (Бала Благотворительности) принадлежала целиком и полностью мне, но я-то планировал снять на ночь замшелый театр навроде МХАТа, или концертный зал, ну или, на худой конец, какой-нибудь пафосный клуб...

Устроить БаБла именно в „Атриуме“ захотел Старый» [Там же, с. 27].

По прочтении произведения читатель понимает, что настоящим балом монстров являлось не мероприятие, затеянное по прихоти хозяина «Стар-нефти», а тот спектакль, который разыгрывался и разыгрывается в повседневности. Из жизни ушли отдельные игроки, но игра по страшным правилам и места, в которых она разыгрывается, остаются, вовлекая в свой квест все новых и новых игроков.

Типичным героем нуара, а точнее, его предтечи, гангстерского детектива, является образ хозяина, на которого работает герой, «повелитель» роковой героини, человека, который практи-

чески считает себя повелителем мира, человека-паука, в руках которого сосредоточены богатство и власть, человека, цинично расточающего национальные богатства, о чем с не меньшим цинизмом повествует главный герой произведения:

«Дела у Старого действительно шли хоть куда. Он тихо и удобно сидел на трубе – в достаточно напряженной позе, чтобы в любую секунду свалить (ибо труба все-таки была не вполне его), но и занимая достаточно много места, чтобы задница не чувствовала ни в чем недостатка (ибо труба все-таки была не вполне чужая). Он сидел, свесив ножки, и с удовольствием слушал, как с тихим журчанием утекала в далекие страны ароматная и маслянистая черная кровь РФ» [Там же, с. 29].

Этот человек, как и все его окружение, живет в предельно материализованном мире. Не случайно текст рассказа перенасыщен бытовыми сниженными деталями и подробностями: от «потребительской корзины» – до меню ужина. Обладающий огромной внутренней силой, герой живет по своим правилам и, как ему кажется (как кажется большинству из его окружения), заставляет играть по ним всех. Страх, подозрительность опутывают каждого, кто попадает в ближний круг героя, причем действительно пугающим, устрашающим выглядит именно то, что герой принадлежит не к миру теней или монстров, а напротив, он подчеркнуто узнаваем, знаком и предсказуем – он часть этого будничного мрачного искаженного мира, как и главный герой, как и читатель. В этой логике обратности, присущей нуару, расположение, хорошее отношение злодея к герою означает мрачную перспективу для последнего. Цинизм, как положено и по законам жанра, и по законам самой действительности, пронизывает все человеческие отношения. Именно поэтому для читателя очевидна причина беспокойства главного героя, решившегося на свою игру, которая давала единственный шанс или, напротив, лишала единственного шанса выжить:

«По истечении срока годности любимчик выбрасывался на помойку (то есть перекалывался в личного шофера второго помощника секретарши, или увольнялся, или стирался с лица земли – в зависимости от настроения Старого).

С начала ноября Лисичку и Старого сопровождал в „Атриум“ я» [Там же, с. 28].

Переиграть «обыденного монстра» из реальности невозможно никому, кроме затаившей злобу, вынашивающей коварный план и затеявшей еще более коварную, изощренную игру, о

которой не мог подозревать ни один ее участник роковой дамы, – Лисички Ли.

Метафорические ряды, стиль мышления героев, стиль выражения их мыслей лишены «высокой литературности»: сниженный стиль – характерная жанровая особенность нуара:

«Старый произносил слово „Нефтянка“ так сладко и плотоядно, точно это было имя голой и капризной африканской принцессы, которая отдавалась ему по ночам с криками, слезами и стонами. Вообще, слово „нефтянка“ идиотским, нелепым, просто наинелепейшим образом меня задевало и мучило. Стоило боссу его сказать (что случалось достаточно часто), как перед моими глазами возникала злосчастная принцесса – влажная, верткая, задастая негритянка навроде Хэлли Бери, которая уже через секунду уступала свое место другой, бледной и рыжеволосой. Той, которую Старый действительно трахал. Лисичке...» [Там же, с. 29].

Любовь в этом мире отсутствует. Ее успешно заменяют влечение, страсть. Цинизм пронизывает все стороны жизни:

«<...> осторожный и великодушный, Старый сначала выбросил использованный презерватив, потом предложил девушке кров, и уж в последнюю очередь решил познакомиться...» [Там же, с. 32].

Тягучая монотонная атмосфера безысходности, ощущение растянутости времени создаются во многом благодаря временным перебивкам, приемам кэшбэка, позволяющим герою прокрутить свою историю, вернуть ее в исходную точку, восстановить события, приведшие его к обстоятельствам, из которых он иллюзорно пытается выпутаться. При этом сюжет, смоделированный в сознании героя, и сюжет, складывающийся в сознании читателя, имеющего возможность спокойно проанализировать обстоятельства, события, детали, психологическую мотивацию и поступки персонажей, погрузиться в угнетающую атмосферу, категорически, предельно расходятся. У читателя изначально складывается ощущение безнадежности ситуации, в то время как герой практически до конца остается в плену иллюзий на спасение, на особенное отношение к нему роковой героини, на некую избранность. В то же время, согласно традиции нуара, эти опасные заблуждения героя и были на самом деле тупиком. Трагический исход обусловлен не стечением роковых обстоятельств, а роковой встречей с роковой героиней, а также правилами того темного мира, частью которого является сам герой.

Подчеркнутое внимание к изнаночной, теневой стороне жизни, погружение читателя в об-

становку тягостной мрачной атмосферы холодного мегаполиса, отсутствие положительного героя, необычный психологический рисунок, угнетающе-подробный ассоциативный фон и даже своеобразная ритмико-интонационная организация произведения А. Старобинец «Автобус милосердия» позволяют рассматривать этот рассказ в качестве образца малой прозы, репрезентирующего механизмы отечественного литературного нуара.

Список источников

1. Москва Нуар: город исковерканных утопий. М.: Эксмо, 2010. 384 с.
2. Moscow Noir (2010). New York: Akashic Books. 280 p.
3. Moscow Noir (2011). Warszawa: Claroscuro. 288 p.
4. Петербург нуар. Санкт-Петербург: Азбука, 2013. 317 с.
5. Молчанов А. Газетчик. М.: Эксмо, 2018. 224 с.
6. Молчанов А. Писатель. М.: Эксмо, 2018. 320 с.
7. Молчанов А. Сценарист. М.: Эксмо, 2018. 320 с.
8. Артюх А. Нуар: голос из прошлого. Об истории и теории жанра. URL: <http://www.kinoart.ru/archive/2007/05/n5-article18> (дата обращения: 12.10.2021).
9. Орозбаев К. Н. Художественные особенности стиля нуар: на материале американского кинематографа 1940–1950-х гг.: автореф. дис. ... канд. искусств. М., 2019. 35 с.
10. Смит Иэн Хейдн. Главное в истории кино: фильмы, жанры, приемы, направления / Йен Хейдн Смит (пер. с англ. М. Захарова). М.: Манн, Иванов и Фербер, 2021. 224 с.
11. Borde R. A Panorama of American Film Noir (1941–1953) / R. Borde, E. Chaumeton, P. Hammond. City Lights Publishers, 2002. 242 p.
12. Ebert R. A guide to film noir genre, 1995. URL: <http://www.rogerebert.com/rogers-journal/a-guide-to-film-noir-genre> (дата обращения: 28.10.2021).
13. Crowther, Bruce. Film Noir: Reflections in a Dark Mirror. New York: Continuum, 1989. 192 p.
14. Жариков В. И. Гангстерский детектив. URL: <http://lib.udm.ru/lib/DETEKTIWY/HEMMET/gangster.txt> (дата обращения: 14.11.2016).
15. Mayer Geoff. Encyclopedia of Film Noir. Westport, Conn: Greenwood Press, 2007. 477 p.
16. Meuel D. The noir western: darkness on the range, 1943–1962. Jefferson, North Carolina: McFarland, cop., 2015. 216 p.
17. Карцева Е. Легенды и Реалии. История американского уголовного фильма. М.: Материк, 2004. 248 с.
18. Попов К. Max Payne: эволюция нуара // Kanobu. URL: <http://kanobu.ru/articles/max-payne->

evolyutsiya-nuara-366710/ (дата обращения: 14.10.2021).

19. Dickos Andrew. *Street with No Name: A History of the Classic American Film Noir*. Lexington: University Press of Kentucky, 2002. 307 p.

20. Hare William. *Early Film Noir: Greed, Lust and Murder Hollywood Style*. Jefferson, N.C: MsFarland, 2003. 221 p.

21. Bronte E. *Night passages: philosophy, literature, and film*. New York: Columbia university press, cop., 2013. P. 186.

22. Flory Dan. *Philosophy, Black Film, Film Noir*. University Park, Pa: Pennsylvania State University Press, 2008. 248 p.

23. Cristopher Nicolas. *Somewhere in the Night: Film Noir and the American City*. New York: Free Press, 1997. 304 p.

24. Hannsberry Karen Burroughs. *Femme Noir: Bad Girls of Film*. Jefferson N.C: MsFarland, 1998, 643 p.

25. Hanson Helen. *Hollywood Heroines: Women in Film Noir and the Female Gothic Film*. London: I.V. Tauris, 2007, 251 p.

26. Васильченко А. В. Пули, кровь и блондинки. История нуара. Москва: Пятый Рим, 2018. 352 с.

27. Старобинец А. Автобус милосердия // Москва Нуар: город исковерканных утопий. М.: Эксмо, 2010. С. 15–59.

28. Хайдеггер М. Искусство и пространство // Время и бытие: статьи и выступления. М.: Республика, 1993. С. 312–316.

29. Доктроу Эдгар Л. Билли Батгейт (пер. с англ. Ю. Здорова). СПб.: Домино; М.: Эксмо, 2010. 509 с.

References

1. Moskva Nuar: gorod iskoverykannykh utopii (2010) [Moscow Noir. The City of Warped Utopias]. 384 p. Moscow, Eksmo. (In Russian)

2. Moscow Noir (2010). 280 p. New York, Akashic Books. (In English)

3. Moscow Noir (2011). 288 p. Warszawa, Clarescuro. (In Polish)

4. Peterburg Nuar (2013) [Petersburg Noir]. 317 p. Sankt-Peterburg, Azbuka. (In Russian)

5. Molchanov, A. (2018). *Gazetchik* [The News-hound]. 224 p. Moscow, Eksmo. (In Russian)

6. Molchanov, A. (2018). *Pisatel'* [The Writer]. 320 p. Moscow, Eksmo. (In Russian)

7. Molchanov, A. (2018). *Scenarist* [The Script-writer]. 320 p. Moscow, Eksmo. (In Russian).

8. Artiuk, A. (2007). *Nuar: golos iz proshlogo. Ob istorii i teorii zhanra* [Noir: A Voice from the Past. On the History and Theory of the Genre]. URL: <http://www.kinoart.ru/archive/2007/05/n5-article18> (accessed: 12.10.2021). (In Russian)

9. Orozbaev, K. N. (2019). *Hudozhestvennye osobennosti stilya nuar: na materiale amerikanskogo kinematografa 1940–1950-h gg.: avtoref. dis. ... kand. iskusstvovedeniya* [Artistic Features of the Noir Style: Based on the American Cinema of the 1940s–1950s: Ph.D. Thesis Abstract]. Moscow, 35 p. (In Russian)

10. Smith, Ian Haydn. (2021). *Glavnoe v istorii kino: fil'my, zhanry, priemy, napravleniya* [The Main Thing in the History of Cinema: Films, Genres, Techniques, Trends]. Ian Haydn Smith (trans. from English by M. Zakharova). 224 p. Moscow, Mann, Ivanov and Ferber. (In Russian)

11. Borde, R. (2002). *A Panorama of American Film Noir (1941–1953)*. R. Borde, E. Chaumeton, P. Hammond. 242 p. City Lights Publishers. (In English)

12. Ebert, R. (1995). *A Guide to Film Noir Genre*. 1995. URL: <http://www.rogerebert.com/rogers-journal/a-guide-to-film-noir-genre> (accessed: 28.10.2021). (In English)

13. Crowther, Bruce (1989). *Film Noir: Reflections in a Dark Mirror*. 192 p. New York, Continuum. (In English)

14. Zharikov, V. I. *Gangsterskii detektiv* [A Gangster Detective Story]. URL: <http://lib.udm.ru/lib/DETEKTIWY/HEMMET/gangster.txt> (accessed: 14.11.2016). (In Russian).

15. Mayer, Geoff. (2007). *Encyclopedia of Film Noir*. 477 p. Westport, Conn, Greenwood Press. (In English)

16. Meuel, D. (2015). *The Noir Western: Darkness on the Range, 1943–1962*. 216 p. Jefferson, North Carolina, McFarland, cop. (In English)

17. Kartseva, E. (2004). *Legendy i Realii. Istoriia amerikanskogo ugovnogo fil'ma* [Legends and Realities. The History of the American Criminal Film]. 248 p. Moscow, Materik. (In Russian)

18. Popov, K. *Max Payne: evoliutsiia nuara. Kanobu* [Max Payne: Evolution of Noir. Kanobu]. URL: <http://kanobu.ru/articles/max-payne-evolyutsiya-nuara-366710/> (accessed: 14.10.2021). (In Russian)

19. Dickos, Andrew. (2002). *Street with No Name: A History of the Classic American Film Noir*. 307 p. Lexington, University Press of Kentucky. (In English)

20. Hare, William. (2003). *Early Film Noir: Greed, Lust and Murder Hollywood Style*. 221 p. Jefferson, N.C, MsFarland. (In English)

21. Bronte, E. (2013). *Night Passages: Philosophy, Literature, and Film*. 496 p. New York, Columbia University Press. (In English)

22. Flory, Dan (2008). *Philosophy, Black Film, Film Noir*. 248 p. University Park, Pa. Pennsylvania State University Press. (In English)

23. Cristopher, Nicolas (1997). *Somewhere in the Night: Film Noir and the American City*. 304 p. New York, Free Press. (In English)

24. Hannsberry, Karen Burroughs. (1998). *Femme Noir: Bad Girls of Film*. 643 p. Jefferson N.C. MsFarland. (In English)

25. Hanson, Helen. (2007). *Hollywood Heroines: Women in Film Noir and the Female Gothic Film*. 251 p. London, I. V. Tauris. (In English)

26. Vasil'chenko, A. V. (2018). *Puli, krov' i blondinki. Istoriya nuara* [Bullets, Blood and Blondes. The History of Noir]. 352 p. Moscow, Pyaty Rim. (In Russian)

27. Starobinets, A. (2010). *Avtobus miloserdiya. Moskva Nuar: gorod iskoverykannykh utopii* [Mercy Bus. Moscow Noir: city of iskoverykannykh utopii]

Moscow Noir: The City of Warped Utopias]. Pp. 15–59. Moscow, Eksmo. (In Russian)

28. Heidegger, M. (1993). *Iskusstvo i prostranstvo. Vremya i bytie: stat'i i vystupleniya* [Art and Space. Time

and Being: Articles and Speeches]. Pp. 312–316. Moscow, Respublika. (In Russian)

29. Doctrow, Edgar L. (2010). *Billi Batgeit* [Billy Bathgate]. Perevod s angliiskogo Yu. Zdorovova. 509 p. St. Petersburg, Domino; Moscow, Eksmo. (In Russian)

The article was submitted on 14.11.2021

Поступила в редакцию 14.11.2021

Пономарева Елена Владимировна,
доктор филологических наук,
профессор,
Московский центр качества образования,
105318, Россия, Москва,
Семеновская пл., 4.
ponomareva_elen@mail.ru

Ponomareva Elena Vladimirovna,
Doctor of Philology,
Professor,
Moscow Center for Education Quality,
4 Semenovskaya Sq.,
Moscow, 105318, Russian Federation.
ponomareva_elen@mail.ru