



М.А. Черняк

**СОВРЕМЕННАЯ
РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА**



М. А. Черняк

СОВРЕМЕННАЯ РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА

Издание 2-е

*Допущено Учебно-методическим объединением
по направлению педагогического образования
Министерства образования Российской Федерации
в качестве учебного пособия для студентов высших
педагогических учебных заведений*

Москва
ФОРУМ — САГА
2008

УДК 82.09
ББК 83.3 (2 Рос = Рус) 6
Ч49

Рецензенты:

доктор филологических наук, профессор кафедры новейшей
русской литературы РГПУ им. А. И. Герцена *А. А. Кобринский*;
кандидат филологических наук, доцент кафедры новейшей
русской литературы РГПУ им. А. И. Герцена *Н. Н. Какшто*

Черняк М. А.
Ч49 Современная русская литература: учеб. пособие. — 2-е изд. —
М.: ФОРУМ: САГА, 2008. — 352 с.

ISBN 978-5-91134-101-5 (ФОРУМ)

ISBN 978-5-901609-31-6 (САГА)

Настоящее учебное пособие характеризует современный литературный процесс с точки зрения его включенности в общую картину жизни страны. Книга представляет собой подробный анализ современного состояния литературы, ее тематического разнообразия. Особое внимание уделяется ярким персоналиям, оказавшим наибольшее влияние на формирование новейшей литературы.

В пособие включены дискуссии по темам в современной критике, списки художественной и критической литературы, вопросы и задания. Кроме того, книга содержит биографические сведения о писателях, темы сочинений и рефератов.

Пособие адресовано студентам средних и высших учебных заведений, учителям, а также может быть с успехом использовано старшеклассниками и абитуриентами.

УДК 82.09
ББК 83.3 (2 Рос = Рус) 6

ISBN 978-5-91134-101-5 (ФОРУМ)
ISBN 978-5-901609-31-6 (САГА)

© М. А. Черняк, 2004, 2008
© Издательство «ФОРУМ», 2008

ЛИТЕРАТУРА НА ПЕРЕКРЕСТКЕ ЭПОХ: ОСНОВНЫЕ ЧЕРТЫ СОВРЕМЕННОГО ЛИТЕРАТУРНОГО ПРОЦЕССА

Век мой, зверь мой, кто сумеет
Заглянуть в твои зрачки
И своею кровью склеит
Двух столетий позвонки.

О. Мандельштам

Русская культура совершила прорыв в современность, и русскому писателю не осталось ничего другого, как стать современным.

А. Генис

Настоящее пособие адресовано, в первую очередь, студентам университетов и педагогических училищ. Эта книга может оказаться полезной и учащимся старших классов гимназий и профильных гуманитарных классов школ. Кроме того, пособие обращено ко всем, кому интересны современный литературный процесс и культура конца XX — начала XXI века в целом.

Обращение к современной литературе всегда содержит в себе внутреннюю опасность: ведь мы прикасаемся к совсем «горячему» материалу, в поле нашего зрения входят произведения, от создания которых нас отделяют не десятилетия, а всего лишь месяцы; эта литература существует в режиме «здесь» и «сейчас». Поэтому все теоретические положения носят лишь приближительный характер, время все еще подправит в «табеле о рангах» литературы рубежа XX—XXI веков. Не случайно малочисленные учебные пособия по новейшей русской литературе отличаются столь явной субъективностью¹. Пожалуй, достаточно цельная и полная версия развития русской литературы второй половины

¹ Нефагина Г. Л. Русская проза второй половины 80-х — начала 90-х годов XX века. — Минск, 1998; Белокурова С. П., Друговейко С. В. Русская литература. Конец XX века. — СПб., 2001; Богданова О. В. Современный литературный процесс. — СПб., 2001; Тух Б. Первая десятка современной русской литературы. — М., 2002; Минералов Ю. И. История русской литературы: 90-е годы. — М., 2002.

XX века представлена лишь в трехтомном пособии Н. Л. Лейдермана и М. Н. Липовецкого².

Современный литературный процесс рубежа XX—XXI веков заслуживает особого внимания по ряду причин: во-первых, литература конца века своеобразно подводит итог художественным и эстетическим исканиям всего столетия; во-вторых, новейшая литература помогает понять всю сложность и дискуссионность нашей действительности; в-третьих, своими экспериментами и художественными открытиями она намечает перспективу развития литературы XXI века.

«ПЕРЕХОДНЫЙ» ХАРАКТЕР СОВРЕМЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Рубеж XIX—XX веков был периодом обновления самых разных видов и жанров художественного творчества, периодом рождения новых форм, выработки «нового художественного зрения» (Ю. Тынянов). П. С. Коган, летописец Серебряного века, в «Очерках по истории русской литературы» писал: «Меняются общества и общественные организации, но сходны, повторяются и поэтому в известном смысле “вечны” личные драмы, сопровождающие эти смены, сходны муки тех, кому выпадает на долю стать жертвами переходов и духовных междуцарствий». Наш современник культуролог Михаил Эпштейн констатирует повторяемость ощущения переходности, пограничности: «На исходе XX века опять главенствует тема конца: Нового века и Просвещения, истории и прогресса, идеологии и рационализма, субъективности и объективности. Конец века воистину располагает себя в конце всего: после авангарда и реализма, после индустриализации и империализма... Смерть Бога, объявленная Ницше в конце XIX века, откликнулась в конце XX века целой серией смертей и самоубийств: смерть автора, смерть человека, смерть реальности, смерть истины»³. Подведение итогов, апокалиптические настроения, спор с классической традицией, дискуссии о новом герое, поиски адекватного наступающему веку языка — это все черты литературы рубежа веков, символически зажатого

² Лейдерман Н. Л., Липовецкий М. Н. Современная русская литература (в трех книгах). — М., 2001.

³ Эпштейн М. *Debut de siecle*, или От пост — к прото. Манифест нового века // Знамя. 2001. № 5. С. 78.

между словами «конец» и «начало». Литература переходного периода — это время вопросов, а не ответов, это период жанровых трансформаций, это время поисков нового Слова. «Во многом непонятны мы, дети рубежа веков, мы ни “конец” века, ни “начало” нового, а схватка столетий в душе; мы — ножницы между столетиями». Думается, что сказанные сто лет назад слова Андрея Белого могут повторить сегодня практически все.

Популярными становятся мемуары и документальные хроники, исторические романы и различные формы автобиографий — жанры, в которых жизнь человека показана на фоне исторического времени, на фоне XX века. «Исповедь — единственная антитеза вымыслу. Литературная вселенная сжимается до автопортрета»⁴, — точно выразил формулу эпохи А. Генис. Не случайно «круглый стол», недавно проведенный журналом «Знамя», назывался «Современная литература на перекрестке автобиографии».

Интересно определяет специфику сегодняшней литературы Татьяна Толстая: «XX век — это время, прожитое с оглядкой назад через бабушек, дедушек и родителей. Это часть моего мироощущения: будущего нет, настоящее — это только математическая линия, единственная реальность — это прошлое. ...Воспоминание о прошлом составляет какой-то видимый и осязаемый ряд. И поскольку он более зрим и осязаем, то человека начинает тянуть в прошлое, как других иногда тянет в будущее. И у меня иногда создается ощущение, что мне хочется попасть назад в прошлое, ибо это и есть будущее»⁵.

«Счастлив тот, кто преодолевал рубежи веков, кому довелось пожить в соседствующих столетиях. Почему: да потому что это как две жизни отбарабанить и даже как если бы одну жизнь ты проторчал в Саранске, а другую отпраздновал на Соломоновых островах, или одну пропел-прогулял, а другую в заточении отсидел, или в одной жизни ты был пожарником, а в другой предводителем мятежа», — иронически пишет наш современник Вяче-

⁴ См. об этом подробнее: О. Славникова. Наши ресурсы: о полезных и вредных ископаемых // Октябрь. 2001. № 5.

⁵ Иначе воспринимает магию цифр века Андрей Битов: «XXI век! Цифра звучала счастливо: двадцать одно, очко, удача игрока... Что ж, удача это и была — пережить-таки кровавый XX, дожидаться смены цифры на спидометре. “Век был неплох”, — как сказал поэт. Никому не было жаль будущих школьников, которым предстояло каждый день в тетрадах выводить двойку впереди года — очередную тысячу лет...» (А. Битов. Пятое измерение. — М., 2002).

слав Пьецух. Лауреат Букеровской премии 1992 года Марк Харионов более серьезен: «Чудовищный, потрясающий век! Когда сейчас, под занавес, пробуешь окинуть его взглядом, дух захватывает, сколько он вместил разнообразия, величия, событий, насильственных смертей, изобретений, катастроф, идей. Эти сто лет по густоте и масштабу событий сравнимы с тысячелетиями; быстрота и интенсивность перемен нарастали в геометрической прогрессии... Осторожно, ни за что не ручаясь, заглядываем мы за новый предел. Какие возможности, какие надежды, какие угрозы! И насколько все еще более непредсказуемо!»

Любой рубеж веков — открытая к диалогу культур эстетическая система, поэтому проза отечественных писателей находится в едином экспериментальном пространстве с прозой известных современных зарубежных авторов М. Кундеры, Х. Мураками, М. Павича и др. «В новой России писатель обречен быть современным. Он стоит у той же развилки, что и любой другой автор, живущий в самом конце XX века», — справедливо отмечает В. Ерофеев⁶.

Современную литературу часто называют в какой-то степени «переходной» — от жестко унифицированной подцензурной советской литературы к существованию литературы в совершенно иных условиях свободы слова, изменения роли писателя и читателя, утере «литературоцентризма». Поэтому оправдано частое сопоставление с литературным процессом и Серебряного века, и 20-х годов: ведь тогда так же нашупывались новые координаты движения литературы.

На конференции «Современная литература: критерий ценностей» В. Астафьев высказал следующую мысль: «Современная литература, основанная на традициях великой русской литературы, начинается заново. Ей, как и народу, предоставлена свобода... Литераторы мучительно ищут этот путь». Важно понять, что сегодня литература живет по законам «рубежа веков», так же, как и сто лет назад, «содержанием литературы являются трагические противоречия действительности» (так в 1905 году о современной ему литературе писал М. Горький). Сами современные писатели связь с началом века ощущают постоянно. Так, писательница Нина Сагур, вспомнив строки философа начала XX века В. Розанова: «Души в вас нет, господа: и не выходит ли-

⁶ Ерофеев В. Время рожать. Предисловие к антологии современной прозы. — М., 2000. С. 9.

тературы», — пишет: «...таким мне и видится постсоветский период литературы». А В. Шаров связывает современный литературный процесс с двадцатыми годами: «Я думаю, что генетически всего ближе мы к литературе 20-х — начала 30-х гг.: тогда начиналось то, свидетелями конца чего нам суждено быть. ...Мы не только кончаем, завершаем то, что они начали, не только дописываем их книгу: им самим говорим, как, чем она завершится, — мы и очень похожи на то поколение своим ощущением жизни».

СОВРЕМЕННЫЙ ЛИТЕРАТУРНЫЙ ПРОЦЕСС КАК ОБЪЕКТ ИЗУЧЕНИЯ

Уникальность современного литературного процесса делает его чрезвычайно сложным и противоречивым объектом изучения. Необходимо отойти от привычных стереотипов в изучении русской литературы, увидеть в ней живую словесность, которая, разрушая мифы, создает новую эстетику, почувствовать смену литературного кода, представить литературный процесс в непрерывном и непрекращающемся диалоге с предшествующей литературой. Нельзя не согласиться с А. Генисом, считающим, что «применять к сегодняшней литературе старые традиционные критерии невозможно. Нельзя рассматривать современный литературный процесс как однолинейный, одноуровневый. Литературные стили и жанры явно не следуют друг за другом, а существуют одновременно. Нет и в помине былой иерархичности литературной системы. Все существует сразу и развивается в разных направлениях»⁷. Действительно, многоголосие новейшей литературы, отсутствие единого метода, единого стиля, единого лидера — к чему за 70 лет своего существования так привыкла советская литература — одна из ярких черт современности.

Многие современные критики сходятся во мнении, что в конце XX века происходит слом литературной эпохи, утеря литературоцентризма в обществе, резко меняется тип писателя и тип читателя. Если на протяжении почти двух веков были актуальны слова А. И. Герцена о том, что «у народов, лишенных общественной свободы, литература становится единственной трибуной, с которой народ может сказать о своей боли», то сегодня воспи-

⁷ Генис А. Иван Петрович умер. — М., 1999. С. 43.

тательная, учительная миссия русской литературы уже не столь очевидна.

Ощущение «конца литературы» связано с более фундаментальным переосмыслением функций литературы в обществе. Современный писатель и критик Михаил Берг считает, что «присоединение России к мировому сообществу связано с вступлением России в постмодернистское пространство конца века. И здесь совершенно естественно то, что читатель, который раньше не осознавал ни себя, ни жизнь, ни литературу, вдруг стал точнее относиться к себе, к литературе, к жизни. И он увидел, что ему литература не нужна. Не нужна в той степени, в которой она нужна ему была несколько лет назад, когда она заменяла ему жизнь»⁸. И все же в повести Вяч. Пьецуха «Новая московская философия» звучит надежда на то, что литература все-таки будет востребована обществом: «Литература — это духовный опыт человечества в концентрированном виде и, стало быть, она существеннейшая присадка к генетическому коду разумного существа... Люди обязаны жить с оглядкой на литературу, как христиане на “Отче наш”».

Сегодня нередко раздаются сетования на то, что современная литература умерла, ее нет, говорят о «кризисе иерархической системы миропонимания в целом» (М. Липовецкий). Многие критики с иронией пишут, что над русской прозой «тяготеет ненароком оброненная фраза: “У нас нет литературы”». Современникам кажется, что все самое интересное в литературе или уже было, или только должно произойти. Показательно, что новейшую литературу называют «литературой эпилога» (М. Липовецкий), «бесприютной литературой» (Е. Шкловский), «плохой прозой» (Д. Урнов), «больным, который скорее полужив, чем полумертв» (Л. Аннинский), «другой литературой» (С. Чупринин) и т. д. Вспоминают слова Е. Замятина из его знаменитой статьи 1921 года «Я боюсь» о том, что будущее русской литературы в ее прошлом. Однако напряженная жизнь современной литературы доказывает обратное.

В начале XX века А. Блок писал: «Если не жить современностью — нельзя писать». Через сто лет писатели, участвуя в спорах о современном литературном процессе, так же сходятся в одном: современная литература интересна уже тем, что она эстетически

⁸ Берг М. Проблема присвоения и перераспределения власти в литературе. — М., 2000. С. 45.

отражает наше время. «Философия государства, его этика, не говоря о его эстетике — всегда “вчера”; язык, литература — всегда “сегодня” и часто — особенно в случае ортодоксальности той или иной политической системы — даже и “завтра”. Одна из заслуг литературы в том и состоит, что она помогает человеку *уточнить время его существования* (выделено мной. — М.Ч.), отличить себя в толпе как предшественников, так и себе подобных, избежать тавтологии, то есть участи, известной иначе под почетным именем “жертвы истории”»⁹, — сказал в 1987 году в своей знаменитой Нобелевской лекции Иосиф Бродский. Наши современники продолжают эту мысль. Так, писатель А. Варламов пишет: «Нынешняя литература, в каком бы кризисе она ни находилась, сохраняет время. Вот ее предназначение, будущее — вот ее адресат, ради которого можно стерпеть равнодушие и читателя, и правителя». В унисон Варламову звучат слова П. Алешковского: «Так или иначе литература конструирует жизнь. Строит модель, пытается зацепить, высветить определенные типажи. Сюжет, как известно, неизменен с древности. Важны обертоны... Есть писатель — и есть Время — нечто несуществующее, неуловимое, но живое и пульсирующее, — то нечто, с чем пишущий вечно играет в кошки-мышки». А Е. Попов в своей повести «Душа патриота, или различные послания к Ферфичкину» вырабатывает практически девиз современного писателя: «Не теряй зря времени, описывая то, что пока есть». «Я говорю с эпохой», — вслед за О. Мандельштамом могут повторить наши современники. Возможно, именно эту способность отражать время и ценят сегодня читатели¹⁰.

ЧЕТЫРЕ «ПОКОЛЕНИЯ» СОВРЕМЕННЫХ ПИСАТЕЛЕЙ

Пространство современной литературы очень пестрое. Сегодняшнюю литературу творят люди разных поколений: и те, кто существовал в недрах советской литературы, и те, кто работал в

⁹ Бродский И. Нобелевская лекция 1987 г. // Бродский И. Избранные стихотворения. — М., 1994.

¹⁰ Однако некоторые критики считают, что «в школе современную литературу не надо изучать по определению (не потому, что — плохая, а потому, что — современная); а те немногие часы, что пока еще отводятся на литературу, следует полностью посвятить произведениям, бесспорно вошедшим в национальный канон» (Василевский А. Периодика // Новый мир. 2001. № 3).

андеграунде литературы, и те, кто начал писать совсем недавно. У представителей этих поколений принципиально различное отношение к слову, к его функционированию в тексте.

Писатели-шестидесятники, которых петербургский писатель Валерий Попов иронически назвал «прогульщиками соцреализма» (А. Вознесенский, В. Аксенов, В. Войнович, А. Солженицын, Ф. Искандер, Б. Окуджава, Е. Евтушенко, В. Астафьев, А. Синавский и др.), ворвались в литературу во время оттепели 1960-х годов и, почувствовав кратковременную свободу слова, стали символами своего времени. Позже их судьбы сложились по-разному, но интерес к их творчеству (где бы они ни были) сохранялся постоянно. Сегодня — это признанные классики современной литературы, отличающиеся интонацией иронической ностальгии и приверженностью к мемуарному жанру¹¹. Критик М. Ремизова пишет об этом поколении так: «Характерными чертами этого поколения служат известная угрюмость и, как ни странно, какая-то вялая расслабленность, располагающая больше к созерцательности, нежели к активному действию и даже незначительному поступку. Их ритм — *moderato*. Их мысль — рефлексия. Их дух — ирония. Их крик — но они не кричат...»¹²

Авторы поколения 1970-х, назвавшие себя «поколением отставших»¹³ (С. Довлатов, И. Бродский, В. Ерофеев, А. Битов, В. Маканин, Л. Петрушевская, В. Токарева, С. Соколов, Д. Пригов и др.), уже работали в условиях творческой несвободы, и для них, по воспоминаниям Д. Пригова, было ругательным выражение «Это можно печатать». И. Бродский говорил о своем поколении: «Мы были ненасытными читателями и впадали в зависимость от книг. Книги... обладали абсолютной властью над нами. Диккенс был реальнее Сталина и Берии... В нравственном отно-

¹¹ Достаточно вспомнить произведения последних лет: В. Войнович «Монументальная пропаганда», «Портрет на фоне мифа», В. Аксенов «Московская сага», «Кесарево свечение», А. Вознесенский «Воспоминания» и др.

¹² Ремизова М. Детство героя: Современный повествователь в попытках самоопределения // Вопросы литературы. 2001. № 2.

¹³ В эссе М. Веллера «Дети победителей» даются и другие определения этого поколения — «Лишнее, замолчанное, заткнутое»: «Самое многочисленное из советских поколений, дети победителей, отроки оттепели, юноши шестидесятых, — к сорока годам не дали ни единого человека, что встал бы вровень с достойными прежних времен. Нет, не были мы ни глупы, ни серы, ни вялы; нас не расстреливали, не пытали, не высылали за границу, не раскулачивали, в общем даже не сажали; нас задавили на корню» (Веллер М. Рандеву со знаменитостью. — Таллинн, 1990).

шении это поколение было среди самых книжных в русской истории»¹⁴. Писатель-семидесятник, в отличие от шестидесятника, связал свои представления о личной свободе с независимостью от официальных творческих и социальных структур. Среда семидесятников использовала свои собственные источники культурной информации, развивала свои собственные средства тиражирования и распространения созданных произведений (самиздат и тамиздат), выработала свои собственные представления о ценностных ориентирах создаваемой литературы. Для них актуальным и близким стал пафос базаровской фразы «Человек хорош, обстоятельства плохи». «С середины 70-х годов началась эра невиданных доселе сомнений не только в новом человеке, но и в человеке вообще... литература засомневалась во всем без исключения: в любви, детях, вере, церкви, культуре, красоте, благородстве, материнстве, народной мудрости... На место психологической прозы приходит психопатологическая. Уже не ГУЛАГ, а сама распадающаяся Россия становится метафорой жизни», — пишет об особенностях почерка этого поколения один из заметных его представителей Виктор Ерофеев¹⁵. Именно это поколение начинает осваивать постмодернизм¹⁶, в самиздате появляется поэма Венедикта Ерофеева «Москва — Петушки», романы Саши Соколова «Школа для дураков» и Андрея Битова «Пушкинский дом», фантастика братьев Стругацких и проза русского зарубежья.

С «перестройкой» в литературу ворвалось еще одно многочисленное и яркое поколение писателей (В. Пелевин, Т. Толстая, Л. Улицкая, В. Сорокин, А. Слаповский, В. Тучков, О. Славникова, М. Палей и др.), которые, начав работать уже в бесцензурном пространстве, смогли свободно осваивать разно-

¹⁴ Эту мысль продолжает филолог В. Новиков: «Мы — семидесятники. Наш читательский опыт богаче социального, и мы до сих пор не знаем, как его использовать. Главный смысл этого опыта — склонность и готовность к пониманию разных точек зрения, пусть взаимоисключающих. Мы живем без иллюзий, не верим никаким обещаниям и сами стараемся таковых не давать» (Новиков В. Раскрепощение // Знамя. 1990. № 3).

¹⁵ Ерофеев В. Русские цветы зла. — М., 1997. С. 14.

¹⁶ «Постмодернизм — это переход в состояние, когда читатель становится свободным интерпретатором и когда писатель не бьет его по рукам и не говорит: “неправильно читаешь, читай иначе”, — это момент высвобождения, и в этом смысле постмодернизм на сегодняшний день — достижение свободы в литературе» (Ерофеев В. Интервью // Постмодернисты о посткультуре. — М., 1997).

образные маршруты литературного эксперимента. Проза Сергея Каледина и Олега Ермакова, Леонида Габышева и Александра Терехова, Юрия Мамлеева и Виктора Ерофеева, повести Виктора Астафьева («Печальный детектив» и «Людочка») и Людмилы Петрушевской затрагивали запретные ранее темы армейской «дедовщины», ужасов тюрьмы, быта бомжей, проституции, алкоголизма, бедности, борьбы за физическое выживание. «Эта проза возродила интерес к “маленькому человеку”, к “униженным и оскорбленным” — мотивам, формирующим уходящую в XIX век традицию возвышенного отношения к народу и народному страданию. Однако, в отличие от литературы XIX века, “чернуха” конца 1980-х годов показала народный мир как концентрацию социального ужаса, принятого за бытовую норму. Эта проза выразила ощущение тотального неблагополучия современной жизни. Оказалось, что область ужасного и безобразного, насильственно вынесенная за пределы культуры “застоя”, огромна и вездесуща. Мир “дна” предстал в этой прозе не только как метафора всего социального устройства, но и как реалистическое свидетельство хаотичности общепринятого “порядка” существования в целом. Неонатуралистическая проза строит свой образ мира по образцу средневекового “кромешного мира” (Д. С. Лихачев), который сохраняет структуру “правильного” мира, меняя смысловые знаки на противоположные», — пишут Лейдерман Н. Л., Липовецкий М. Н.¹⁷ В конце 1990-х появляется другое поколение совсем молодых писателей (А. Уткин, А. Гостева, П. Крусанов, И. Стогофф, Е. Мулярова, А. Геласинов, Е. Садур, Е. Долгопят, Е. Родов, Б. Ширянов и др.), о которых В. Ерофеев говорит: «Молодые писатели — первое за всю историю России поколение свободных людей, без государственной и внутренней цензуры, распеваящих себе под нос случайные рекламные песенки. Новая литература не верит в “счастливые” социальные изменения и моральный пафос, в отличие от либеральной литературы 60-х годов. Ей надоели бесконечное разочарование в человеке и мире, анализ зла (литература андеграунда 70—80-х гг.). Вместо концептуальных пародий на социалистический реализм она балдеет от его “большого стиля”»¹⁸. Критик

¹⁷ Лейдерман Н. Л., Липовецкий М. Н. Современная русская литература (в трех книгах). — М., 2001.

¹⁸ Ерофеев В. Время рожать. Предисловие к антологии современной прозы. — М., 2000. С. 4.

О. Славникова, один из кураторов литературной премии «Дебют», в статье, посвященной прозе «поколения next», пишет: «Правота молодости основана не на экспертизе, не на знании того, чего, к примеру, не знает тридцатипятилетний человек, а на свободе. Писатель из next'ов отвергает эстетику изысканного индивидуализма, нытья и распада. Роль социального аутсайдера ему не по вкусу, он примеряет на себя роль молодежного лидера»¹⁹.

МАССОВАЯ ЛИТЕРАТУРА И ЕЕ РОЛЬ В СОВРЕМЕННОЙ КУЛЬТУРЕ

Очевидная полифоничность, многоголосие сегодняшней литературы, обилие встречающихся на каждом шагу книжных лотков с яркими глянцевыми изданиями, люди, читающие в метро Маринину и Акунина, всевозможные литературные мистификации и споры о том, кто же скрывается за тем или иным модным именем, — все это, безусловно, требует ответа на вопрос: что же произошло за последнее десятилетие с нашей литературой и с нашим читателем, какое место в современной культуре занимает культура массовая, и вообще, что такое «*массовая литература*»?

Одной из отличительных особенностей нашего времени становится переход от монокультуры к многомерной культуре, содержащей бесконечное множество уникальных субкультур. Сегодня, когда мы наблюдаем резкое расслоение читательской аудитории, актуальными становятся не только эстетические, но и социокультурные характеристики современной литературы. Показательна, например, дискуссия, развернувшаяся на страницах журнала «Знамя» «Современная литература: Ноев ковчег?». Один из вопросов, предложенных редакцией, звучал так: «Многоукладность в литературе — это знак общественно-культурного неблагополучия?» «Феномен потока» вывернул наизнанку вчерашние ценностные ориентиры. «В 90-е годы русская литература XX века была выстроена заново. Это время предельного плюрализма. У каждого литератора, да и у каждого читателя, теперь свой друг и враг. Эпоха-фельетон, сомкнув к концу XX в. масс-

¹⁹ Славникова О. К кому едет ревизор? Проза «поколения next» // Новый мир. 2002. № 9.

культ с авангардом, ждет от писателя скандала, эпатажа, жеста, ежемоментной готовности спровоцировать публику. Ждет грубых и острых эффектов. Именно такая стратегия позволяет найти читателя», — полагает Е. Ермолин²⁰.

В массовой литературе существуют жесткие жанрово-тематические каноны, являющие собой формально-содержательные модели прозаических произведений, которые построены по определенной сюжетной схеме и обладают общностью тематики, устоявшимся набором действующих лиц и типов героев. Каноническое начало, эстетические шаблоны построения лежат в основе всех жанрово-тематических разновидностей массовой литературы (детектив, триллер, боевик, мелодрама, фантастика, фэнтези, костюмно-исторический роман и др.), именно они формируют «жанровое ожидание» читателя и «серийность» издательских проектов. Для этих произведений характерны легкость усвоения, не требующая особого литературно-художественного вкуса и эстетического восприятия, и доступность разным возрастам и слоям населения, независимо от их образования. Массовая литература, как правило, быстро теряет свою актуальность, выходит из моды, она не предназначена для перечитывания, хранения в домашних библиотеках. Не случайно уже в XIX веке детективы, приключенческие романы и мелодрамы называли «вагонной беллетристикой», «железнодорожным чтивом», «одноразовой литературой». приметой сегодняшнего дня стали развалы «подержанной» литературы. Принципиальное отличие массовой и элитарной литератур заключается в различных эстетиках: массовая литература опирается на эстетику тривиального, обыденного, стереотипного, тогда как элитарная — на эстетику уникального. Если массовая литература живет использованием наработанных сюжетных штампов и клише, то важной составляющей элитарной литературы становится художественный эксперимент. Если для массовой литературы, в чем-то сближающейся с фольклорным бытованием текстов с определенным набором стереотипных сюжетов, абсолютно не важна авторская точка зрения, то отличительной чертой элитарной литературы становится ярко выраженная авторская позиция. Важная функ-

²⁰ Ермолин Е. Глазами соучастника // Частное время литературы: год 1999 (разговор о новой литературе, начатый в круглом столе «О прозе реальной и виртуальной» («ДН. 1999. № 11»)) // Дружба народов. 2000. № 1. С. 112.

ция массовой литературы — создание такого культурного подтекста, в котором любая художественная идея стереотипизируется, оказывается тривиальной по своему содержанию и по способу потребления, вызывает к подсознательным человеческим инстинктам, видит в искусстве компенсацию неудовлетворенных желаний и комплексов, создает определенный тип эстетического восприятия, который и серьезные явления литературы воспринимает в упрощенном, девальвированном виде. Т. Толстая в эссе «Купцы и художники» говорит о необходимости беллетристики так: «Беллетристика — прекрасная, нужная, востребованная часть словесности, выполняющая социальный заказ, обслуживающая не серафимов, а тварей попроще, с перистальтикой и обменом веществ, т. е. нас с вами, — остро нужна обществу для его же общественного здоровья. Не все же фланировать по бутикам — хочется пойти в лавочку, купить булочку»²¹. Литературные судьбы некоторых современных писателей демонстрируют процесс сокращения пропасти между элитарной и массовой литературами. Так, например, на границе этих литератур расположилось творчество Виктории Токаревой и Михаила Веллера, Алексея Слаповского и Владимира Тучкова, Валерия Залотухи и Антона Уткина, писателей интересных и ярких, но работающих на использовании художественных форм массовой литературы. География их изданий огромна (например, многочисленные издания В. Токаревой можно сравнить с огромным количеством изданий популярной писательницы начала XX века А. Вербицкой). В начале нашего века Н. Гумилев размышлял о расслоении читательской аудитории: «Уже давно русское общество разбилось на людей книги и людей газеты, не имевших между собой почти никаких точек соприкосновения. Первые жили в мире тысячелетних образов и идей, говорили мало, зная, какую ответственность приходится нести за каждое слово... Вторые, юркие и хлопотливые, врзались в самую гущу современной жизни, читали вечерние газеты... пользовались только готовыми фразами или какими-то интимными словечками...» Сегодня гумилевские слова столь же актуальны. Характерная особенность нашей современной жизни — ее стремительный темп и лавинообразная информация, ставящая читателя в условия жесткого выбора между огромным количеством газет, журналов и книгой.

²¹ Толстая Т. Изюм. — М., 2002. С. 125.

ЛИТЕРАТУРА И НОВЫЕ ИНФОРМАЦИОННЫЕ ТЕХНОЛОГИИ. ЛИТЕРАТУРА И PR

Учеными уже не раз отмечалось, что человек рубежа XX—XXI столетия вынужден за свою жизнь воспринять в тысячу раз больше информации, чем его предки. М. Эпштейн полагает, что современный человек находится в состоянии информационного шока, травмы, вызванной «растущей диспропорцией между человеком, чьи возможности биологически ограничены, и человечеством, которое не ограничено в своей техно-информационной экспансии». Показательно, что в книжных продажах лидируют всевозможные справочники, энциклопедии, словари, переписки классики и т. д. Выход из этой ситуации человек ищет в сжати, сокращении информации: «этот процесс можно назвать инволюцией, и он протекает параллельно процессу эволюции. “Инволюция” означает свертывание и одновременно усложнение. То, что человечество приобретает в ходе исторического развития. Одновременно сворачивается в формах культурной скорописи»²².

Изобретение в середине XV века Иоганном Гутенбергом печатного станка стало революцией в книжном деле. На протяжении последующих пяти веков меняется до неузнаваемости техника печати, но принцип остается неизменным. Он изменяется только с наступлением эпохи компьютера, что позволяет говорить о том, что мы живем в эпоху «после Гутенберга». Что произошло в современной культуре с приходом Интернета, как там существуют язык, письменная речь, литература? В Интернете уже образовалась собственная литературная среда. Здесь свои библиотеки, книжные магазины, журналы, конкурсы. Интересно, что картина русской литературы, представленная в Сети, решительно отличается от «бумажного формата». Это совсем другая, отличная от печатной, среда. В Интернете любой текст существует в контексте записанной устной речи. Это — «говорилки» (chats), гостевые книги, разного плана программы общения в реальном времени. Сегодня нет того, что можно было бы назвать «единым литературным процессом». Процессов два: Интернет сформировал отдельную генерацию «литературных людей» со своими специфическими вкусами, ценностями и традициями. «Общая закономерность: все авторы Интернета пишут

²² Эпштейн М. Постмодернизм в России. — М., 2000. С. 43.

плохо. Как дебютанты, так и те, кто уже состоялся по эту сторону электронного Зазеркалья. Искушает легкость сетевой публикации. Набрал, щелкнул “мышкой” — и планетарный читатель гарантирован. Экран преуменьшает достоинства произведения, укрупняя его недостатки. Меняется и качество читательского сознания. Традиционный читатель и читатель Интернета — разные читатели, даже если они совмещены в одном человеке. Первый благодушен и нетороплив, второй нетерпим и требователен, один Обломов, другой Штольц. Но по своей метафизической сути Интернет девственно чист и равнодушен к “слишком человеческому”. Что он такое в физическом измерении? Комбинация компьютера, сервера и спутника, высокоорганизованная мертвая материя. Человек для него единственно user, “пользователь” — идеальное равенство для преобразователя, стратега, нового Христа», — пишет В. Сердюченко²³.

Писатель сегодня сталкивается с необходимостью бороться за своего читателя, применяя современные пиар-технологии. «Если я читать не буду, если ты читать не будешь, если он читать не будет — кто же нас тогда прочтет?» — иронически задает вопрос В. Новиков²⁴. Так, например, Виктор Пелевин создает вокруг себя ореол таинственности, надевая маску некоего «виртуального гуру»; о романе Т. Толстой «Кысь» слухи ходили задолго до его появления в печати; Виктор Ерофеев — постоянный участник церемоний вручения разнообразных литературных премий — ведет ток-шоу на канале «Культура». Писатель старается приблизиться к своему читателю, для этого организуются различные творческие встречи, чтение лекций, презентации новых книг в крупных книжных магазинах. «Если принять за единицу писательской известности номен (по-латыни “имя”), то можно сказать, что известность эта складывается из множества миллиноменов, устных и письменных упоминаний, названий. Всякий раз, произнося слова “Солженицын”, “Бродский”, “Окуджава”, “Высоцкий” или говоря, например: Петрушевская, Пьецух, Пригов, Пелевин, — мы участвуем в сотворении и поддержании слав и популярностей. Если же мы чье-то имени не произносим, мы — осознанно или неосознанно — тормозим чье-то продвижение по лестнице публичного успеха. Толковые

²³ Сердюченко В. Новейший проект российской словесности. Литература в Интернете // Вопросы литературы. № 5, 1999.

²⁴ Новиков В. Алексия: десять лет спустя // Новый мир. 2002. № 10.

профессионалы это усваивают уже с первых шагов и хладнокровно ценят сам факт называния, номинации, независимо от оценочных знаков, понимая, что самое страшное — молчание, которое, как радиация, убивает незаметно», — считает критик В. Новиков²⁵.

«Сейчас читатели отвалились, как пиявки, от писателя и дали ему возможность находиться в ситуации полной свободы. И те, кто еще приписывает писателю роль пророка в России, — это самые крайние консерваторы. В новой ситуации роль писателя изменилась. Раньше на этой рабочей лошадке ездили все, кто только мог, теперь она сама должна идти и предлагать свои рабочие руки и ноги», — таким видит новое положение писателя Татьяна Толстая. Критики П. Вайль и А. Генис точно определили переход от традиционной роли «учителя» к роли «равнодушного летописца» как «нулевой градус письма». Сергей Костырко считает, что в конце XX века писатель оказался в непривычной для русской литературной традиции роли: «Нынешним писателям как будто легче. Никто не требует от них идеологического служения. Они вольны сами выбирать свою модель творческого поведения. Но, одновременно, свобода эта и усложнила их задачи, лишив очевидных точек приложения сил. Каждый из них остается один на один с бытийной проблематикой — Любовь, Страх, Смерть, Время. И работать надо на уровне этой проблематики»²⁶.

ПОИСК ГЕРОЯ ВРЕМЕНИ В СОВРЕМЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

Совершенно очевидно, что с изменением роли писателя и читателя меняется и тип литературного героя. Поиски героя нового времени — одна из ключевых особенностей любого рубежа веков. Каким должен быть герой в мире, охваченном безумием, где «безумие становится нормой, а норма вызывает ощущение чужда» (так в «Заповеднике» определял свое время Сергей Довлатов)? Критики говорят о нем, как о «лишнем человеке» с мятежной душой, который по воле обстоятельств слился с «маленьким человеком», отмечают его маргинальность и аморфность, зажатость в «тисках безликости» (Е. Шкловский) и «хрониче-

²⁵ Новиков В. Деноминация: литераторы в плену безымянного времени // Знамя. 1998. № 7. С. 134.

²⁶ www.russ.ru. Сергей Костырко. Обозрение С. К. № 100.

скую нравственную недостаточность». Показательно название повести С. Бабаяна, лауреата премии Ивана Петровича Белкина, «Без возврата. *Негерой нашего времени*» (Континент. № 108). Интересна точка зрения критика М. Ремизовой: «Приходится признавать, что лицо типического героя современной прозы искажено гримасой скептического отношения к миру, покрыто юношеским пушком и черты его довольно вялы, порой даже анемичны. Поступки его страшат, и он не спешит определиться ни с собственной личностью, ни с судьбой. Он угрюм и заранее раздражен всем на свете, по большей части ему как будто бы совсем незачем жить. (А он и не хочет.) Он раним, как оранжерейное растение, и склонен отрефлексировать даже тень эмоции, взволновавшей его не по годам обрюзгшее тело... Он выступает — если не прямым, то косвенным — наследником Ильи Ильича Обломова, только растерявшего за то время, которое их разделяет, всякий налет романтической сентиментальности. Он ни во что не верит и почти ничего не хочет. Ему страшно не хватает энергии — он являет собой наглядный пример действия энтропии, поразившей мир и обитающее в нем человечество. Он страшно слаб, этот герой, и по-своему беззащитен. При всей его романтизированной “надмирности”, он всего лишь *заговоривший о себе маленький человек*»²⁷. Слова одной из песен А. Макаревича «Мы отважные герои очень маленького роста» неожиданно стали точной формулировкой самоощущения нового героя новой прозы конца XX века.

КРИТИКА И СОВРЕМЕННЫЙ ЛИТЕРАТУРНЫЙ ПРОЦЕСС

К справедливым словам Б. Пастернака о том, что «большая литература существует только в сотрудничестве с большим читателем», хочется добавить еще и то, что большая литература существует и в активном сотрудничестве с «большой критикой», поскольку триада «писатель — критик — читатель» является необходимой составляющей для любого нормального и полноценного литературного процесса. «Меняется “схема” связи поэта с читателем. Теперь это — *не от трибуны — в зал, в слух, а от бу маги — к человеку, в зрение*. Читателя не ведут, не призывают, с

²⁷ Ремизова М. Детство героя: современный повествователь в попытках самоопределения // Вопросы литературы. 2001. № 3—4. С. 211.

ним — *беседуют*, как с равным», — пишет поэт Г. Айги²⁸. Критик как идеальный посредник зачастую становится необходимым участником этой беседы. Он прокладывает пути к постижению современной культуры, строит мосты, связывая писателя и читателя. Критика в России на протяжении двух последних веков была неотъемлемой и равноправной составляющей литературного процесса, существенно влияла на движение общественной мысли, претендовала на статус «философии современности», ее престиж и статус были традиционно высоки. Критика по определению была тем, что Достоевский называл «идеей, попавшей на улицу». С конца 1980-х годов пересматривались условия существования не только литературы, но и критики, ставшей чуть ли не самым заметным явлением литературного процесса. Растерявшаяся в начале 1990-х критика уверенно заняла свое место в современной культуре, хотя ей приходилось перестраиваться на ходу, т. к. методы и принципы советской критики оказались абсолютно беспомощными перед новой экспериментальной, пестрой прозой конца XX века. Новый критический язык стал ориентироваться на выявление модных, культовых текстов. Литературная критика при этом стала своеобразным зеркалом книгоиздательской реальности. В 1997 году была даже учреждена академия критики, получившая название «Академия русской современной словесности» (АРСС). Комментируя в «Литературной газете» это событие, Н. Иванова точно и иронично вывела типологию современных критиков: «Есть критик-ищейка, следователь-исследователь, разоблачающий подделку для установления истинной ценности. Есть критик-белка, вышелушиватель, проявитель смыслов. Критик-исполнитель. Дирижер. Есть критик-кутюрье, делающий моду, погоду в литературе. Я же не говорю о критике-властителе дум (последняя эпоха возрождения этой значительнейшей для русской литературы роли — эпоха гласности, до свободы слова). Есть критик-фокусник, критик-иллюзионист. Есть мука — это писатель; есть вода — это читатель; и есть, наконец, дрожжи — это литературная критика. Без нее по большому счету не будет выпечен хлеб российской словесности».

Как писал В. Г. Белинский в статье «О русской повести и повестях г. Гоголя», «...ибо если есть идеи времени, то есть и формы

²⁸ Айги Г. Сон — и — Поэзия. Разорванные заметки // Литературное обозрение. 1998. № 5—6. С. 56.

времени» (выделено мной. — М. Ч.). С уверенностью можно сказать, что критика стала одной из необходимых в палитре сегодняшней словесности красок. Современный литературный процесс невозможно представить без острых, ярких, спорных, глубоких статей Андрея Немзера и Натальи Ивановой, Сергея Костырко и Ольги Славниковой, Марии Ремизовой и Михаила Золотоносова, Татьяны Касаткиной и Владимира Новикова, Александра Гениса и Марка Липовецкого. В недавнем интервью «Книжному обозрению» главный редактор «Нового мира» Андрей Василевский, сетуя на то, что до сих пор нет «Букера» для критиков, вскрыл механизм «зависимости» литературы от критики, от ее «эха»: «В каком-то смысле новая книга (даже если она хорошо продается), не получившая этого живого критического отклика, как бы и не существует вовсе».

ОСНОВНЫЕ НАПРАВЛЕНИЯ СОВРЕМЕННОЙ ПРОЗЫ

Классифицировать направления современной прозы сложно, однако первые попытки уже существуют²⁹. Так называемая неоклассическая линия в современной прозе обращается к социальным и этическим проблемам жизни, исходя из реалистической традиции русской литературы с ее проповедческой и учительской ролью. Открыто публицистический характер, тяготение к философской и психологической прозе отличают произведения В. Распутина («Пожар»), В. Астафьева («Печальный детектив»), А. Приставкина («Кукушата»), Б. Васильева («Капля за каплей») и др. Для представителей условно-метафорического направления современной прозы, напротив, не свойственна психологическая обрисовка характера героя, свои истоки писатели (В. Орлов, А. Ким, В. Крупин, Ф. Искандер, А. Адамович, В. Маканин, Л. Петрушевская и др.) видят в иронической молодежной прозе 60-х годов, поэтому строят художественный мир на различных типах условностей (сказочной, фантастической, мифологической). Мир социально сдвинутых обстоятельств и характеров; внешнее равнодушие к любому идеалу и ироническое переосмысление культурных традиций характерны для так называемой «другой прозы». Произведения, объединенные этим достаточно услов-

²⁹ Нефагина Г. Л. Русская проза второй половины 80-х — начала 90-х годов XX века. — Минск, 1998.

ным названием, очень разные: это и восходящая к жанру физиологического очерка натуральная проза С. Каледина («Стройбат»), Л. Габышева («Одлян, или Воздух свободы»), и игровой по своей поэтике иронический авангард (Евг. Попов, В. Ерофеев, Вяч. Пьецух, А. Королев и др.). Конечно, более всего литературоведческих споров вызывает постмодернизм, воспринимающий чужие языки, культуры, знаки, цитаты как собственные, из них строящий новый художественный мир (Вен. Ерофеев, С. Соколов, В. Пелевин, Т. Толстая, В. Нарбикова, В. Сорокин и др.). И. Скоропанова рисует точный портрет писателя-постмодерниста: «Особые приметы: лишен традиционного “я” — его “я” множественно, безлично, неопределенно, нестабильно, выявляет себя посредством комбинирования цитации; обожает состояние творящего хаоса, опьяняется процессом чистого становления; закодирован, даже дважды; соединяет в себе несоединимое, элитарен и эгалитарен одновременно; тянется к маргинальному, любит бродить “по краям”; стирает грань между самостоятельными сферами духовной культуры, всегда находит возможность ускользнуть от любой формы тотальности; всем видам производства предпочитает производство желания, удовольствие, игру; никому не навязывается, скорее способен увлечь, соблазнить. Характер: независимый, скептический, иронический, втайне сентиментальный, толерантный; при всем том основательно закомплексован, стремится избавиться от комплексов. Любимые занятия: путешествия (в пространстве культуры), игра (с культурными знаками, кодами и т. д.), конструирование / переконструирование (интеллектуальная комбинаторика), моделирование (возможных миров)»³⁰. Постмодернизм пытается существовать в условиях «конца литературы», когда уже ничего нового написать нельзя, когда сюжет, слово, образ обречены на повторение. Поэтому характерной особенностью литературы постмодернизма становится интертекстуальность. В произведениях Вен. Ерофеева («Москва — Петушки»), В. Ерофеева (сборник рассказов и повестей «Карманный апокалипсис», роман «Жизнь с идиотом» и др.), Вяч. Пьецуха (сборник рассказов «Государственное дитя» и др.), В. Пелевина («Чапаев и Пустота», «Жизнь насекомых», «Желтая стрела»), С. Соколова («Школа для дураков», «Между собакой и волком») и многих других внимательный читатель по-

³⁰ Скоропанова И. С. Русская постмодернистская литература. — М., 1999. С. 12.

стоянно наталкивается на цитаты, образы классической литературы XIX и XX вв. Читатель для писателя-постмодерниста становится соавтором. «Постмодернизм отвергает наивные и субъективистские стратегии, рассчитанные на проявление творческой оригинальности, на самовыражение авторского «я», — и открывает эпоху «смерти автора», когда искусство становится игрой цитат, откровенных подражаний, заимствований и вариаций на чужие темы», — пишет М. Эпштейн³¹.

ОСОБЕННОСТИ СОВРЕМЕННОЙ ЖЕНСКОЙ ПРОЗЫ

«В русской литературе открывается бабский век. В небе много шаров и улыбок. Десант спущен. Летит большое количество женщин. Всякое было — такого не было. Народ дивится. Парашютистки. Летят авторы и героини. Все хотят писать о женщинах. Сами женщины хотят писать», — так В. Ерофеев иронически обозначает еще одну яркую отличительную черту современного литературного процесса³². Последние десять лет не умолкают дискуссии о современной женской прозе, активно заявившей о себе в конце 1980-х гг. Появление на литературном горизонте столь ярких и разных писательниц, как Людмила Петрушевская, Татьяна Толстая, Валерия Нарбикова, Людмила Улицкая, Виктория Токарева, Ольга Славникова, Дина Рубина, Галина Щербакова и др., сделало актуальным вопрос о том, что такое «женская литература», стоит ли вообще выделять ее из всей совокупности литературных произведений. Что такое *женская литература*, существуют ли особые *женская эстетика*, *женский язык*, *женская способность письма*? Критик Т. Морозова считает, что «женской литературе принадлежит будущее, а может быть, уже и настоящее»³³. Возникают споры по поводу самого термина «женская литература», звучит вопрос о том, стоит ли делить литературу по «половому признаку». Однако наличие особого взгляда на современность и современника, особого ракурса, особой постановки философских и нравственных проблем в произведениях жен-

³¹ Эпштейн М. Истоки и смысл русского постмодернизма // Звезда. 1996. № 8. С. 166.

³² Ерофеев В. Время рожать. Предисловие к антологии современной прозы. — М., 2000. С. 12.

³³ Морозова Т. Дама в красном и дама в черном // Литературная газета. 1994. № 26.

щин-писательниц признают все. Так, писательница и критик Н. Габриэлян в дискуссии по этому вопросу высказывает следующую точку зрения: «“Женская проза” — это проза, написанная женщинами. В сложившемся типе культуры слова “мужское” и “женское” не являются нейтральными, указывающими только на биологический пол. Они также несут в себе и оценочные моменты, включают в себя целую подсистему знаков»³⁴. А Виктория Токарева устами своей героини писательницы из романа «Телохраниль» говорит: «Вопросы примерно одни и те же и у русских журналистов, и у западных. Первый вопрос — о женской литературе, как будто бывает еще мужская литература. У Бунина есть строчки: “Женщины подобны людям и живут около людей”. Так и женская литература. Она подобна литературе и существует около литературы. Но я знаю, что в литературе имеет значение не пол, а степень искренности и таланта... Я готова сказать: “Да”. Существует женская литература. Мужчина в своем творчестве ориентируется на Бога. А женщина — на мужчину. Женщина восходит к Богу через мужчину, через любовь. Но, как правило, объект любви не соответствует идеалу. И тогда женщина страдает и пишет об этом. Основная тема женского творчества — тоска по идеалу»³⁵. Внимание к той особой интонации, которая звучит в прозе современных писательниц, обусловило, например, появление в издательстве «Вагриус» особой серии, называющейся «Женский почерк». Действительно, без этого «женского почерка», без рассказов Петрушевской и Токаревой, повестей Щербаковой и Славниковой, рассказов М. Вишневецкой и Д. Рубиной, без романа «Медея и ее дети» Л. Улицкой, без «Кыси» Т. Толстой трудно представить современную прозу.

ОСНОВНЫЕ ЧЕРТЫ СОВРЕМЕННОЙ ПОЭЗИИ

Современная поэзия столь же многолика и противоречива, как и современная проза. Сегодня невозможно выделить одну или две наиболее влиятельные группы поэтов, которые формировали бы магистральное течение поэзии конца XX века. Чита-

³⁴ Габриэлян Н. Ева — это значит «жизнь» (проблема пространства в современной женской прозе) // Вопросы литературы. 1996, июль—август. С. 31.

³⁵ Токарева В. Из жизни миллионеров // Токарева В. Телохраниль. — М., 1997. С. 211.

тель может в зависимости от собственных вкусов отдавать предпочтение той или иной поэтической школе. Это и «шестидесятники» (А. Вознесенский, Е. Евтушенко, Б. Ахмадулина и др.), и поэты-авангардисты, вышедшие из «самиздата» (О. Григорьев, Г. Сапгир и др.), и поэты-неоклассики (Б. Кенжеев, С. Гандлевский, А. Цветков и др.), и особая «петербургская школа» (Е. Шварц, В. Кривулин, А. Кушнер, А. Машевский и др.), и поэты-концептуалисты (Д. Пригов, Л. Рубинштейн, Т. Кибиров и др.), и рок-поэзия (А. Башлачев, Б. Гребенщиков, Ю. Шевчук и др.), и бардовская песня (Б. Окуджава, Ю. Визбор, Ю. Ким и др.). Особняком стоит удивительная и бездонная поэзия И. Бродского, которая достойно замыкает весь поэтический XX век. Современные поэты, руководствуясь любимой ими формулой Х. Л. Борхеса о том, что «литературные вкусы Бога неизвестны», напряженно ищут поэтический язык конца XX века. Их эпатаж, неожиданные эксперименты, синтез с различными современными видами искусства — все это тоже своеобразный портрет нашего времени. «Вижу ли я ростки *нормальной* литературы? Да, конечно. Особенно — в поэзии, которая — думаю, что к счастью для нее, — оказалась как бы на периферии внимания критики и читателя последние шесть лет. Замечательно сказал Владимир Корнилов:

Публицистика рушит надолбы,
Настилает за гатью — гать.
А поэзии думать надо бы,
Как от вечности не отстать.

“Вечное” в поэзии — это не очередные гражданские (или “национальные”) идеи, а движение поэтики. И сегодня “горизонтальный” спор “неозападников” и “неославянофилов” вытесняется спором профессионально-литературным, “вертикальным” — спором о традиции и новаторстве, о месте “классической” поэзии и поэзии постмодернизма. Почему я считаю этот спор конструктивным? Потому что в результате его появляются новые литературные тексты, а не реанимированные старые идеологии», — пишет Н. Иванова³⁶. Действительно, современная экспериментальная поэзия в лице Д. Пригова, Т. Кибирова, Л. Рубинштейна, Вс. Некрасова и других продолжает эксперимент, начатый в начале века футуристами и обэриутами. Они,

³⁶ Иванова Н. Интервью // Лепта. 1991. № 6. С. 5.

подобно постмодернистам в прозе, делают главным героем своей поэзии цитату, штамп, лозунг, стереотипную фразу. Их поэзия — повод для игры в ассоциации с читателем. Этому авангардному направлению, получившему у критиков название концептуализм, противостоит поэзия так называемого метареализма. Поэты этого направления (О. Седакова, Е. Шварц, В. Кривулин, И. Жданов, А. Драгомощенко и другие) намеренно усложняют само понятие реального мира. «Метареализм и концептуализм — не столько замкнутые группы, сколько полюса, между которыми движется современная поэзия, — стилиевые пределы, между которыми существует столько же переходных ступеней, сколько новых поэтических индивидуальностей»³⁷. Особую актуальность приобретают слова О. Мандельштама: «Ныне происходит как бы явление глоссолалии. В священном исступлении поэты говорят на языке всех времен, всех культур. Нет ничего невозможного. Как комната умирающего открыта для всех, так дверь старого мира настезь распахнута перед толпой. Идите и берите. Все доступно: все лабиринты, все тайники, все заповедные ходы» («Слово и культура», 1921 год). О. Мандельштам в 20-е годы говорил о цитате, как о цикаде, которая откликается. Литературовед В. Шкловский в 70-е любил повторять, что мы держимся за цитату, как за стенку, словно учась ходить. И сегодня в современную литературу вошла центонность³⁸.

Показательно, например, стихотворение поэта-концептуалиста Всеволода Некрасова:

Я помню чудное мгновенье
 Невы державное течение
 Люблю тебя Петра творенье
 Кто написал стихотворенье
 Я написал стихотворенье.

Конечно, нужно признать, что «за окном» у нас очень «непоэтическое» время. И если рубеж XIX—XX вв., «Серебряный век», часто называли «веком поэзии», то рубеж XX и XXI веков — это «прозаическое» время. Однако нельзя не согласиться с поэтом и журналистом Львом Рубинштейном, недавно отметившим: «Поэзия точно есть, хотя бы потому, что ее просто не может не быть. Ее можно не читать, ее можно игнорировать. Но

³⁷ Эпштейн М. Парадоксы новизны. — М., 1988. С. 171.

³⁸ Центон — от лат. cento — лоскутное одеяло.

она есть, ибо у культуры, у языка существует инстинкт самосохранения. Поэзия может потворствовать властным амбициям языка, но может и противодействовать им, ибо она в прямом и переносном смысле ставит язык на место»³⁹.

ВЫВОДЫ

Очевидно, что новейшая литература — сложна и многообразна. *«Современная проза — это не рассказ о современности, а разговор с современниками, новая постановка главных вопросов о жизни (выделено мной. — М.Ч.)*. Она возникает как энергия только своего времени, но увиденное и прожитое — это ведь не зрение и не жизнь. Это знание, духовный опыт. Новое самосознание. Новое духовное состояние», — полагает лауреат Букеровской премии 2002 года Олег Павлов⁴⁰. «В определенной степени именно современный этап может быть рассмотрен как подведение итогов XX века, вобравшего в себя художественные озарения “Серебряного века”, эксперименты модернизма и авангарда 1910—20-х годов, апофеоз соцреализма в 1930-е годы и его саморазрушение в последующие десятилетия и отмеченного началом формирования на основе этого великого и трагического опыта новых художественных тенденций, характеризующихся напряженными поисками таких ценностных ориентиров и творческих методов, которые бы открывали выход из затяжного духовного кризиса, переживаемого Россией в течение всего столетия», — с этими словами Н. Лейдермана и М. Липовецкого нельзя не согласиться⁴¹.

Повернувшись «к постыдному столетию спиной» (И. Бродский), мы все же постоянно оглядываемся назад, вглядываемся в уже ушедший XX век. Литература всегда живет своей эпохой. Она ею дышит, она, как эхо, ее воспроизводит. О нашем времени и о нас будут судить и по нашей литературе тоже. «Собеседник — вот кто мне нужен в новом веке — не в золотом, не в серебряном, а в нынешнем, когда жизнь стала важнее литературы», — слышится голос современного писателя⁴². Не мы ли те собеседники, которых он ждет?!

³⁹ Еженедельный журнал. 2002, 14 мая.

⁴⁰ Павлов О. Остановленное время // Континент. 2002. № 113.

⁴¹ Лейдерман Н., Липовецкий М. Современная русская литература. — М., 2001. С. 151.

⁴² Новиков В. Алексия: десять лет спустя // Новый мир. 2002. № 10.

РЕКОМЕНДУЕМАЯ ЛИТЕРАТУРА ПО ТЕМЕ

Художественная литература

1. Азольский А. Кровь // Дружба народов. 1999. № 12.
2. Битов А. Оглашенные. — М., 1998.
3. Галковский Д. Бесконечный тупик. — М., 1999.
4. Ерофеев Вик. Попугайчик // Ерофеев В. Карманный Апокалипсис. — М., 1997.
5. Королев А. Голова Гоголя. — М., 1999.
6. Королев А. Змея в зеркале, которое спрятано на дне корзинки с гостинцами, какую несет в руке Красная Шапочка, бегущая через лес по волчьей тропе // Дружба народов. 2000. № 10.
7. Маканин В. Стол, покрытый сукном и с графином посередине // Маканин В. Избранное. — М., 1998.
8. Маканин В. Кавказский пленный. — М., 1999.
9. Морозов А. Чужие письма. — М., 2000.
10. Палей М. Месторождение ветра. — СПб., 1998.
11. Петрушевская Л. Дом девушек. — М., 1998.
12. Пьецух В. Государственное дитя. — М., 1999.
13. Русские цветы зла (сб. под ред. В. Ерофеева). — М., 1997, 2002.
14. Слаповский А. Братья // Слаповский А. Анкета. — М., 1997.
15. Слаповский А. День денег. — М., 1999.
16. Солженицын А. Протеревши глаза. — М., 1999.
17. Сорокин В. Голубое сало. — М., 1999.
18. Уткин А. Самоучки. — М., 1999.
19. Чухонцев О. Пробегающий пейзаж. — СПб., 1997.
20. Шаров В. След в след. До и вовремя. Старая девочка. — М., 1998.
21. Эпель А. Шампиньон моей жизни. — М., 2000.

Критическая литература

1. Агеев А. Конспект о кризисе: социокультурная ситуация и литературный процесс // Литературное обозрение. 1991. № 3.
2. Адамович М. Этот виртуальный мир... // Новый мир. 2000. № 4.
3. Александров Н. «Я леплю из пластилина...» Заметки о современном рассказе // Дружба народов. 1995. № 9.

4. Анастасьев Н. Энергия сопротивления. Фрагменты литературной картины XX века // Дружба народов. 1994. № 7.
5. Аннинский Л. Шестидесятники, семидесятники, восьмидесятники: к диалектике поколений в русской культуре // Литературное обозрение. 1991. № 4.
6. Бессонова М. Мифы русского авангарда в полемике поколений (От Малевича до Кабакова) // Вопросы искусствознания. 1993. № 1.
7. Бондаренко М. Роман-аттракцион и катафатическая деконструкция // Новое литературное обозрение. 2002. № 56.
8. Быков Д. Вот придет Букер // Октябрь. 1995. № 1.
9. Визель М. «Гипертексты по ту и эту стороны экрана» // Иностранная литература. 1999. № 10.
10. Генис А. Каботажное плавание. К вопросу о филологическом романе // L-критика, выпуск 1. — М., 2000.
11. Генис А. Беседы о новой российской словесности (Курган социализма; Прикосновение Мидаса; Владимир Маканин; Правда дурака; Андрей Синявский и др.) // Звезда. 1997. № 2—5.
12. Генис А. Вавилонская башня. Искусство настоящего времени. — Таллинн, 1996.
13. Генис А. Лук и капуста. Парадигмы современной культуры // Знамя. 1994. № 8.
14. Гольдштейн А., Кукулин И. Хорошая литературная маниакальность (Беседа о русской прозе 1990-х) // Новое литературное обозрение. 2001. № 51.
15. Гройс Б., Кабаков И. Диалог о мусоре // Новое литературное обозрение. 1996. № 20.
16. Данилкин Л. Сердце Сорокина // Афиша. 2002. № 8 (79).
17. Дарк О. Миф о прозе // Дружба народов. 1992. № 2.
18. Дарк О. Новая русская проза и западное средневековье // Новое литературное обозрение. 1994. № 8.
19. Ермолин Е. Вчера, сегодня, всегда: поход на истину в литературе 90-х: повод, ход и прогноз исхода // Континент. 1997. № 92.
20. Есаулов И. Сатанинские звезды и священная война. Современный роман в контексте духовной традиции // Новый мир. 1994. № 4.
21. Жолковский А. В минус первом и минус втором зеркале: Татьяна Толстая, Виктор Ерофеев — ахматовиана и архетипы // Литературное обозрение. 1995. № 6.

22. Золотонос М. Отдыхающий фонтан. Маленькая монография о постсоциалистическом реализме // Октябрь. 1991. № 4.
23. Золотусский И. Крушение абстракций. — М., 1989.
24. Иваницкая Е. Страстно поднятый перст или угрожающий палец?: еще раз о «нравственности» и «безнравственности» в литературе // Октябрь. 1995. № 11.
25. Иваницкий В. Эпоха новой анонимности // Знамя. 1994. № 7.
26. Иванова Н. Литература и перестройка. — М., 1989.
27. Иванова Н. Намеренные несчастливцы? (о прозе «новой волны») // Дружба народов. 1989. № 7.
28. Иванова Н. Воскрешение ненужных вещей. — М., 1990.
29. Иванова Н. Неопалимый голубок («Пошлость» как эстетический феномен) // Знамя. 1991. № 8.
30. Иванова Н. Светлый чердак для подвальной литературы // Дружба народов. 1992. № 4.
31. Иванова Н. Пейзаж после битвы // Знамя. 1993. № 9.
32. Иванова Н. Постсоветская литература в поисках новой идентичности // Знамя. 1996. № 4.
33. Иванова Н. Козьей мордой луна // Дружба народов. 2002. № 1.
34. Казак В. Лексикон русской литературы. — М., 1996.
35. Кардин Е. Трое на качелях // Вопросы литературы. 1997. № 5—6.
36. Касатина Т. В поисках утраченной реальности // Новый мир. 1997. № 3.
37. Кузьмин Д. Постконцептуализм // Новое литературное обозрение. 2001. № 50.
38. Кукулин И. От перестроечного карнавала к новой акционности // Новое литературное обозрение. 2001. № 51.
39. Кукулин И. Про мое прошлое и настоящее // Знамя. 2002. № 10.
40. Кукулин И. Every trend makes a brand // Новое литературное обозрение. 2002. № 56.
41. Латынина А. За открытым шлагбаумом. — М., 1991.
42. Леидерман Н. Траектории «экспериментирующей эпохи» // Вопросы литературы. 2002. № 4.
43. Леидерман Н., Липовецкий М. Между хаосом и космосом: рассказ в контексте времени // Новый мир. 1991. № 7.
44. Липовецкий М. Диапазон промежутка (Эстетические течения в литературе 80-х годов) // Русская литература XX века: направления и течения. — Екатеринбург, 1992.

45. Липовецкий М. ПМС (постмодернизм сегодня) // Знамя. 2002. № 5.
46. Ломинадзе С. Слезинка ребенка в канун XXI века // Вопросы литературы. 2000, январь—февраль.
47. Немзер А. История пишется завтра // Знамя. 1996. № 12.
48. Немзер А. Взгляд на русскую прозу в 1996 году // Дружба народов. 1997. № 2.
49. Новая проза: та же или «другая»? (П. Вайль, А. Генис. Принцип матрешки; В. Потапов. На выходе из «андеграунда») // Новый мир. 1989. № 10.
50. Новиков В. Промежуточный финиш // Знамя. 1992. № 9.
51. Новиков В. Заскок // Знамя. 1995. № 10.
52. Новиков В. Мутант. Литературный пейзаж после нашествия Пелевина // Время и мы. 1999. № 144.
53. Поставангард: сопоставление взглядов (М. Эпштейн. Искусство авангарда и религиозное сознание; А. Казин. Искусство и истина; И. Роднянская. Заметки к спору) // Новый мир. 1989. № 12.
54. Рейнгольд С. Странности Букера // Знамя. 1995. № 2.
55. Ремизова М. Опытное поле // Дружба народов. 2002. № 1.
56. Ремизова М. «Свежая кровь» // Новый мир. 2002. № 6.
57. Ремизова М. Гексоген + пиар = осетрина // Новый мир. 2002. № 10.
58. Ремизова М. Система Станиславского // Новый мир. 2002. № 12.
59. Рубинштейн Л. Случаи из языка. — СПб., 1998.
60. Руденко М. После литературы: игра или молитва? // Знамя. 1993. № 6.
61. Сарнов Б., Хазанов Б. Есть ли будущее у русской литературы // Вопросы литературы. 1995. № 3.
62. Семенова С. «Всю ночь читал я твой завет...»: Образ Христа в современном романе // Новый мир. 1989. № 11.
63. Сенчин Р. Минус // Знамя. 2001. № 8.
64. Славникова О. Rendes-vous в конце миллениума // Новый мир. 2002. № 2.
65. Славникова О. К кому едет ревизор? Проза «поколения next» // Новый мир. 2002. № 9.
66. Смирнов И. Эволюция чудовищности (Мамлеев и другие) // Новое литературное обозрение. 1994. № 8.
67. Современная литература: Ноев ковчег? (конференц-зал) // Знамя. 1999. № 1.

68. Современная проза — глазами прозаиков // Вопросы литературы. 1996. № 1—2.
69. Современная проза: «пейзаж после битвы» // Вопросы литературы. 1995. № 4.
70. Степанян К. Отношение бытия к небытию // Знамя. 2001. № 1.
71. Тихомирова Е. В поисках утраченной жизни, или Вокруг смерти (о романах третьей эмиграции) // Знамя. 1993. № 10.
72. Топоров В. Литература на исходе столетия (опыт рассуждения в форме тезисов) // Звезда. 1991. № 3.
73. Топоров В. В поисках зачеркнутого времени // L-критика, выпуск 1. — М., 2000.
74. Урицкий А. Четыре романа и еще один // Дружба народов. 2002. № 1.
75. Чайковская В. «Линии судьбы» в современной прозе // Вопросы литературы. 1993. № 4.
76. Чайковская В. На разрыв аорты (модели «катастрофы» и «ухода» в русском искусстве) // Вопросы литературы. 1993. № 6.
77. Чупринин С. Сбывшееся небывшее (либеральный взгляд на современную литературу — и «высокую», и «низкую») // Знамя. 1993. № 9.
78. Чупринин С. Нулевые годы: ориентация на местности // Знамя. 2003. № 1.
79. Щеглова Е. Нынче все наоборот. Постперестройка в современной прозе // Вопросы литературы. 2001. № 1.
80. Щеглова Е. Человек страдающий // Вопросы литературы. 2001. № 6.

МОДЕЛЬ МИРА В СОВРЕМЕННОЙ АНТИУТОПИИ: Ю. Даниэль, В. Войнович, Л. Петрушевская, В. Маканин, Т. Толстая, Д. Пригов

Антиутопия зародилась как антитеза мифу, утопии, поэтому она всегда оспаривает миф о построении совершенного общества, созданный утопистами без оглядки на реальность. Этот жанр стал своеобразным откликом человека на давление нового порядка. Антиутопия, как правило, становится ведущим жанром именно на сломе времен, в переходную эпоху. В антиутопии

мир, выстроенный на тех же началах, что и в утопии, дан изнутри, через чувства одного человека, испытывающего на себе законы общества идеальной несвободы, важным в антиутопии становится конфликт личности и тоталитарного государства (что объясняет запрещение этого жанра в советской литературе).

Первой «классической» русской антиутопией принято считать роман Евгения Замятина «Мы», написанный в начале 1920-х годов, а прочитанный лишь в 1988 внуками тех, кому он был адресован. «Только демон истории мог соединить, переплести в умах поколения внуков “Колымские рассказы” Шаламова и “1984” Дж. Оруэлла, “Чевенгур” Платонова и “О, дивный новый мир” Хаксли, “Факультет ненужных вещей” Домбровского и роман “Мы” Замятина, “Жизнь и судьба” Гроссмана и “Приглашение на казнь” Набокова», — справедливо отмечают современные исследователи антиутопии Р. Гальцева и И. Роднянская⁴³.

«Утопии страшны тем, что они сбываются», — писал Н. Бердяев. Исторический процесс в антиутопии делится на два отрезка — до осуществления идеала и после. Между ними — катастрофа, революция или другой разрыв преемственности. Отсюда особый тип хронотопа в антиутопии: локализация событий во времени и пространстве. Все события происходят после (переворота, войны, катастрофы, революции и т. д.) и в каком-то определенном, отграниченном от остального мира месте. В антиутопии «конец истории» является точкой отсчета, началом. Антиутопия, в основе которой лежит фантастическая условность, разомкнута в будущее, так как демонстрирует последствия социально-утопических преобразований. Жизнь героя антиутопии предельно подчинена ритуалу, и поэтому темой произведения часто становится стремление героя этот ритуал нарушить, сломать, восстать против него. Конфликт «я» и «мы» типичен для любой антиутопии, для которой актуальной становится проблема превращения личности в массу; причем в это же время происходит разрушение всех связей с родом, традицией. Антиутопическое пространство разрушает такие понятия, как Дом и Семья, идеалом становится Инкубатор, отрицающий человеческую индивидуальность. Вспоминаются «люди будущего» — манкурты, потерявшие память и связь с родом, из притчи Ч. Айтматова «И дольше века длится день». Внутренней атмосферой антиуто-

⁴³ Гальцева Р., Роднянская И. Помеха — человек: опыт века в зеркале антиутопий // Новый мир. 1988. № 12. С. 217.

пии становится страх. Поэт Олег Григорьев видит в страхе и подчинении самые страшные черты человека XX века:

К гильотинам и плахам,
К виселицам и бойням
Люди двигались страхом,
Однако вполне добровольно.

В конце XX века антиутопия обращается не только к социальным утопиям человечества, но и к проблеме нравственного разрушения. Литературная традиция антиутопии XX века, заданная Е. Замятиным в романе «Мы», А. Платоновым в «Чевенгуре», В. Набоковым в «Приглашении на казнь», сегодня значительно корректируется. Писатели 90-х выявляют новое тотальное антиутопическое сознание, ставшее знаком современности. А. Генис полагает, что современные писатели, «балансируя на краю пропасти в будущее, обживают узкое культурное пространство самого обрыва»⁴⁴. Во взаимодействии абсурда и реальности, хаоса и нового миропорядка, сюрреализма и кафкианства рождается новая стилистика новой антиутопии рубежа XX—XXI веков. Отношения между текстом и тем, что творится рядом с нами, за окном, на улице, на экране телевизора в сводке новостей, настолько изменились, что позволили современному критику М. Золотоносову высказать предположение: «В нашей Системе любой, сколь угодно абсурдный проект уже реализован, любой гипотетический сценарий вскоре будет подтвержден фактами. Ничего невозможного нет. Поэтому всякая экстраполяция на самом деле не носит характера предсказания, т. к. сбывается все»⁴⁵.

Особенность современных антиутопий состоит в «узнавании» реальности, сочетании гиперболизированных деталей нашей действительности с фантастическим сдвигом этой самой действительности, писатели лишь усиливают, а зачастую лишь фиксируют то, что уже существует в реальности. «Антиутопическое отрицание незаметно превращается в норму отношения к действительности... В 80-е годы возникла своего рода интеллектуальная сверхутопия: проект удаления утопического измерения из сознания человека, из культуры», — отмечает В. Чаликова⁴⁶. Показательно еще одно стихотворение О. Григорьева — «Нако-

⁴⁴ Генис А. Иван Петрович умер. — М., 1999. С. 112.

⁴⁵ Золотоносов М. Какотопия // Октябрь. 1990. № 7. С. 192.

⁴⁶ Чаликова В. Утопия и свобода. — М., 1994. С. 89.

нец-то», в котором очевидны апокалиптические и антиутопические мотивы:

Когда человечество вымерло,
Наконец-то вздохнул я спокойно.
Взял этюдник, мешок и палку
И ушел из города-покойника.

Брел долинами и холмами,
Лесами, болотами и берегами рек.
И видел, как все кругом радуется,
Что пропал на земле человек.

Но иногда глубоко я задумывался
Под пенье птиц и журчанье вод:
— Зачем вообще появлялся и мучался
Этот жадный и скучный народ?

В конце 1980-х годов координаты привычной советской литературы стали резко изменяться. Наряду с поразившим многих читателей потоком «возвращенной» из небытия, спецхранов, самиздата и архивов литературы («Доктор Живаго» Б. Пастернака, «Собачье сердце» М. Булгакова, «Реквием» А. Ахматовой, проза И. Бабеля и А. Платонова и многое другое), на страницах «толстых» литературных журналов («Новый мир», «Знамя», «Октябрь» и др.) стали публиковаться современные антиутопии. «Кролики и удавы» Ф. Искандера, «Остров Крым» В. Аксенова, «Невозвращенец» А. Кабакова, «Зияющие высоты» А. Зиновьева, «Записки экстремиста» А. Курчаткина и многие другие произведения стали знаками эпохи.

Показателен факт, что редакция журнала «Вопросы литературы» (1989. № 11) в своей анкете для писателей сформулировала вопрос: «Ваш вариант антиутопии». Ответы писателей демонстрируют актуальность и важность для них этой темы. Так, писатель В. Кондратьев считает: «В антиутопии наше поколение прожило всю свою жизнь. Не дай Бог прожить так нашим потомкам. К несчастью, мы ничего не могли изменить, потому что, родившись в ней, мы не знали и не могли знать какой-то другой жизни и принимали эту антиутопию как должное». А М. Кураев дает свое определение антиутопии как «книги о вполне реальных учреждениях, в течение многих лет изготавливавших начальников и руководителей жизни. Название этому, увы, далекому от фантастики сочинению — “серая гвардия”... Герой этой анти-

утопии — преданный кому угодно и чему угодно патриот...» А. Кушнер призывает «отказаться от насилия над жизнью и человеческой природой, от всех видов утопий», а Е. Попов еще раз подчеркивает частое совпадение антиутопии и истории: «Будущее, которого я не пожелал бы потомкам, — это большая часть нашего прошлого. Различные варианты антиутопий мы наблюдали на протяжении многих лет».

Одной из первых после замятинского романа «Мы» антиутопий, написанной еще в 1960-е годы, стал роман Юлия Даниэля «Говорит Москва». Компания друзей в жаркий летний день слышит по радио сообщение, на которое приятели не знают, как реагировать: «...навстречу пожеланиям широких масс трудящихся... объявить 10 августа 1960 года Днем открытых убийств. В этот день всем гражданам Советского Союза, достигшим шестнадцатилетнего возраста, предоставляется право свободного умерщвления любых других граждан, за исключением лиц, упомянутых в пункте первом примечаний к настоящему Указу. Действие Указа вступает в силу 10 августа 1960 года в 6 часов 00 минут по московскому времени и прекращается в 24 часа 00 минут. Примечания. Пункт первый. Запрещается убийство: а) детей до 10 лет, б) одетых в форму военнослужащих и работников милиции и в) работников транспорта при исполнении служебных обязанностей. Пункт второй. Убийство, совершенное до или после указанного срока, равно как и убийство, совершенное с целью грабежа или являющееся результатом насилия над женщиной, будет рассматриваться как уголовное преступление и караться в соответствии с существующими законами. Москва. Кремль. Председатель Президиума Верховного...».

Шоковое состояние после объявления сменилось растерянностью и паникой: как к нему относиться. Разъяснение появилось на следующий день: «Через день в “Известиях” появилась большая редакционная статья “Навстречу Дню открытых убийств”. В ней очень мало говорилось о сути мероприятия, а повторялся обычный набор: “Растущее благосостояние — семимильными шагами — подлинный демократизм — только в нашей стране — все помыслы — впервые в истории — зримые черты — буржуазная пресса...” Еще сообщалось, что нельзя будет причинять ущерб народному достоянию, а потому запрещаются поджоги и взрывы. Кроме того, Указ не распространялся на заключенных. Ну вот. Статью эту читали от корки до корки, никто по-прежнему ничего не понял, но все почему-то успокоились. Вероятно, самый стиль

статьи — привычно торжественный, буднично высокопарный — внес успокоение. Ничего особенного: День артиллерии, День советской печати, День открытых убийств... Транспорт работает, милицию трогать не велено — значит, порядок будет. Все вошло в свою колею». Однако спокойствие было лишь внешним. На самом деле «началось такое, что трудно даже определить словом. Какое-то беспокойство, брожение, какое-то странное состояние. ...В общем, все как-то засуетились, забегали. В метро, в кино, на улицах появились люди, которые подходили к другим и, заискивая улыбаясь, начинали разговор о своих болезнях, рыбной ловле, о качестве капроновых чулок — словом, о чем угодно. И если их не обрывали сразу и выслушивали, они долго жали собеседнику руку, благодарно и проникновенно глядя в глаза. А другие — особенно молодежь — стали крикливыми, нахальными, всяк выпендривался на свой лад; больше обычного пели на улицах и орали стихи, преимущественно Есенина. Да, кстати, насчет стихов. “Литература и жизнь” дала подборку стихотворений о предстоящем событии — Безыменского, Михалкова, Софронова и других. Сейчас, к сожалению, я не смог достать этот номер, сколько ни пытался, но кусок из софроновского стихотворения помню наизусть:

Мне было в ту пору семнадцать,
От зрелости был я далек,
Я в людях не мог разобраться,
Удар соразмерить не мог.
И, может, я пел тогда громче,
Но не был спокоен и смел:
Того, пожалев, не прикончил,
Другого добить не сумел...»

Страшным доказательством нравственного распада общества по Даниэлю становится то, как реагируют герои на это чудовищное объявление. Каждый из героев оказывается наедине со своей совестью. Люди, понимая абсурдность и бесчеловечность Указа, пытаются дать ему верное идеологическое объяснение: «...народ в первую очередь сведет счеты с хулиганами, с тунеядцами, с отбросами общества... Да-да, помните, как у Толстого: “Всемирном навалиться хотят! Один конец сделать хотят!”» Одни, как отсидевший свое в лагерях сосед по квартире, видят в этом Указе признак расширения демократии, другие, как Володька Маргулис, объясняют все кознями антисемитов, третьи, как возлюбленная Карцева Зоя, пытаются извлечь из этой ситуации выгоду.

Осторожность, страх друг перед другом, заискивание становятся нормой общения в этот страшный месяц перед 10 августа. Геннадий Васильевич говорит: «А откровенность, срывание одежд душевных недопустимо! Как знать, а вдруг какое-то мое слово, какая-то идея уязвит вас в самое сокровенное, самое больное место, вопьется настолько сильно, что вырвать эту ядовитую занозу можно только ценой жизни моей? И вы ринетесь убивать меня — спасти себя! А кто и что может воспрепятствовать вам? Или любому, другому, третьему? Кто из нас знает, сколько весит вражда, которую кто-то испытывает к нам? И чем она вызвана? Неловким словом, манерой закусывать, формой носа?» Автор показывает, что страшнее было ожидание этого дня, чем сам День 10 августа, когда на улицах Москвы было тихо и пустынно, люди боялись выходить не только из домов, но и из комнат в коммунальных квартирах. Позже, уже в ноябре, та же компания собирается вместе, и впервые друзья могут поговорить о том, что случилось: «— Ребята, а кто знает, много жертв было? — По РСФСР немного: не то восемьсот, не то девятьсот, что-то около тысячи. Мне один человек из ЦСУ говорил. — Так мало? Не может быть! — Правильно, правильно. Эти же цифры по радио передавали. — Ух, и резня там была! Грузины армян, армяне азербайджанцев... — Армяне азербайджанцев? — Ну да, в Нагорном Карабахе. Это же армянская область. — А в Средней Азии как? Там тоже, небось, передрались? — Не-ет, там междоусобия не было, там все русских резали... — На Украине Указ приняли как директиву. Ну, и наворотили. Молодежные команды из активистов, рекомендательные списки... — ...а в Прибалтике никого не убили... Игнорировали Указ, и все. Миновало, миновало, миновало! Это произнесенное словечко прорывалось сквозь анекдотические рассказы, сквозь нервный смешок, сквозь фрондерские реплики в адрес правительства. Впервые со Дня открытых убийств услышал я, как люди говорят о случившемся».

Виктор Карцев, главный герой повести, приходит к пониманию того, что разрешение безнаказанно убивать заложено в самом советском режиме. В повести звучит объяснение гротескного хода, вокруг которого построен сюжет: «Все правильно: они должны были легализовать убийство, сделать его обычным явлением, потому и не объясняют ничего... полная свобода умерщвления. Только тогда (в революцию, в 37-м году) был соус, а сейчас безо всего. Убивайте — и баста! И потом, тогда к услугам был целый аппарат, огромные штаты, а сейчас — извольте сами.

На самообслуживании». Как отмечают критики Н. Лейдерман и М. Липовецкий, Даниэль «впервые сформулировал этический кодекс диссидентства, основами которого стали личная ответственность, личное сопротивление и отказ от насилия. Романтический, донкихотский кодекс... Тень Дон Кихота возникает в повести не случайно (“А что делал бы Дон Кихот 10 августа?” — спрашивает себя Карцев). Неразумное, “бессмысленное”, алогичное донкихотство оказывается самым последовательным методом сопротивления новым формам рабства и насилия»⁴⁷.

Жанр антиутопии может быть и средством сатирического, пародийного изображения действительности. Ярким примером подобной антиутопии служит роман Владимира Войновича «Москва 2042». Герой Войновича, писатель-эмигрант Виталий Карцев, в котором, безусловно, угадываются черты самого автора, отправляется в Москву 2042 года; ему платят огромные деньги за то, чтобы он сделал репортаж о своей поездке. Карцев оказывается в подлинно коммунистическом городе — Москорепе, Московской орден Ленина Краснознаменной Коммунистической республике. Правящая здесь Коммунистическая партия государственной безопасности — КПГБ — объявила одним из своих основателей Иисуса Христа. В романе, густо населенном действующими лицами (террористы и шейхи, агенты КГБ и кремлевские руководители, американский корреспондент, писатель Сим Сымич Карнавалов), происходят удивительные вещи. После столкновений с Управлением естественных функций, Дворцом любви, Бумлитом и Безбумлитом — пропагандой на бумаге и без бумаги — Карцев неожиданно для себя оказывается действующим лицом и организатором новой революции. Советская действительность предстает в романе в гипертрофированном виде, сатирически преломляясь прежде всего в «звездных» именах персонажей, которые кажутся нелепыми и абсурдными: Берия Ильич Взрослый — «первый заместитель Гениалиссимуса по БЕЗО, Главный Маршал Москорепа, Пятижды Герой Москорепа, Герой Коммунистического труда»; Пропаганда Парамоновна Коровяк — «генерал-лейтенант политической службы»; Дзержин Гаврилович Сиромахин — «генерал-майор БЕЗО»; Коммуний Иванович Смерчев — «генерал-лейтенант литературной службы, Главкомпис республики»;

⁴⁷ Лейдерман Н., Липовецкий М. Современная русская литература. — М., 2001. С. 256.

отец Звездоний — «генерал-майор религиозной службы»; новорожденные Созвездий и Съездий и т. д.

Войнович демонстрирует комическое родство между коммунистической Москвой будущего и доктринами Сим Сими́ча Карнавало́ва, в котором современники легко узнали А. Солженицына⁴⁸. «Забегая вперед, скажу, что потом в Москве будущего я встречал много людей, очень похожих на встреченных в прошлом. Иногда настолько похожих, что я кидался к ним с распростертыми объятиями и каждый раз попадал, конечно, впро-сак. Как я понял впоследствии, набор внешних черт человека в природе в общем-то ограничен, только внутренняя суть личности неповторима. Впрочем, и в прошлом, и в будущем, и в настоящем я встречал много людей очень даже повторимых», — говорит герой романа. Приход Сим Сими́ча к власти отменяет коммунизм, но не изменяет тоталитарную природу режима. В Москоре́пе зависимость материального от идеологического доведена до комического предела: степень потребностей человека определяется степенью его преданности идеологии. Так, например лозунги в романе подчеркивают абсурдность существования в Москоре́пе: «Да здравствует Гениалиссимус! Наша сила в пятиединстве! Мы лучше всех! Предварительную литературу выучим и перевыучим! Одним шайко-объемом можно напоить лошадь. Кто сдает продукт вторичный, тот питается отлично! Составные части нашего пяти единства: народность, партийность, религиозность, бдительность и госбезопасность!»

Писатель пародирует метод социалистического реализма, доводя до абсурда саму идею свободного творчества в советском государстве. В московском Безбумлите «голые по пояс люди» барабанят по клавишам «компьютеров», а «общий компьютер... собирает все материалы и из всего написанного выбирает самые художественные, самые вдохновенные, самые выдержанные в идейном отношении слова и выражения и перерабатывает их в единый высокохудожественный и выдержанный идейно текст». Ордена Ленина Гвардейский Союз Коммунистических писате-

⁴⁸ Летом 2002 года В. Войнович выпустил книгу «Портрет на фоне мифа». Замысел книги («написать прямо о Солженицыне, каков он есть или каким он мне представляется») был продиктован критикой, обрушившейся на Войновича со стороны почитателей таланта А. И. Солженицына. Однако Войнович, не уставая, повторяет: «Я говорил много раз, что не стал бы писать пародию на Солженицына, если бы не увидел в нем типический образ русской истории» (В. Войнович. Портрет на фоне мифа. — М., 2002).

лей — легко узнаваемый Союз Советских Писателей, который был для государства долгие годы «кнутом и пряником» в управлении литературой. И Войнович, исключенный из этого союза, прекрасно был знаком с методами работы «генералов от литературы», для которых идеологическое качество текста намного превышало эстетическое. Инструктаж коллектива писателей, который проводит Коммуний Иванович, Главкомпис республики, касается не только идеологического качества будущей книги о Гениалиссимусе (других тем у писателей нет и быть не может), но и художественных особенностей книги о вожде. Косноязычный генерал явно не сомневается, что о «дорогом и любимом» Гениалиссимусе, «друге всех народов и отце всех детей», нельзя писать без восторга. Сатирический эффект в этом эпизоде достигается за счет контраста между той задачей, которую ставит перед писателями Смерчев, и его собственной замусоренной и убогой речью. Писательство в Москорепе превращено в фарс. Показателен такой эпизод:

«Ваши произведения сколько человек писали?»

— Как это сколько? — удивился я. — Я один их писал.

— Один, — удивился Смерчев. — Совершенно один? И вы сами описывали и природу, и любовь, и переживания героев и следили за тем, чтобы не допускать идейных ошибок?

— Вот уж чего не делал, того не делал, — сказал я. — То есть, конечно, я пытался следить за тем, чтобы мои герои в идейном отношении были ужасно стойкими, но поскольку я сам нестойкий, они у меня тоже в этом плане были иногда очень даже порочными.

— Так я и думал, — сказал Смерчев и покивал головой. — Конечно, одному человеку написать большое произведение, чтобы оно было одновременно и высокохудожественно и высокоидейно, просто невозможно».

Восприятие жанра антиутопии петербургским писателем Михаилом Кураевым созвучно взгляду Войновича: «...книга о вполне реальных учреждениях, в течение многих лет изготавливавших начальников и руководителей жизни. Название этому, увы, далекому от фантастики сочинению — “серая гвардия”... Герой этой антиутопии — преданный кому угодно и чему угодно патриот...»

Замена жизни системой идеологических иллюзий и суррогатов воспринимается Войновичем как серьезная опасность. «Одна черта, замеченная давно, действительно составляет несчастье русских: во всем доходить до крайностей, до предела возможно, и при этом в кратчайшие сроки... Россия благодаря этой своей черте всегда находилась на грани чрезвычайной опасности —

это вне всякого сомнения, и в России не было счастливого настоящего, а только заменяющая его мечта о счастливом будущем», — эти слова Д. С. Лихачева вскрывают глубинные причины трагического кризиса социальных утопий в XX веке⁴⁹.

«Последняя четверть XX века в русской литературе определилась властью зла... Потеря общей идеи высвобождает энергию, необходимую для свободного путешествия. Рожденная в диалектической игре потерь и приобретений, новая русская литература выпорхнула из клетки. Острота переживаний свободы заложена в сущности ее существования. Отправная точка путешествия — ад», — такой диагноз прозе конца XX века дал активный участник современного литературного процесса Виктор Ерофеев в предисловии к составленному им сборнику «Русские цветы зла»⁵⁰.

Особое место среди современных антиутопий занимает рассказ Л. Петрушевской «Новые Робинзоны». Отсылка к классическим произведениям в названии часто встречается у писательницы («Песни восточных славян», «Дама с собаками», «Новый Фауст», «Медея», «Новый Гулливер», «Теща Эдипа» и др.). Это дает возможность создать тот необходимый контрастный фон, на котором отчетливее проступает безумие и абсурдность жестокой повседневности. Сама семантика заглавия «Новые Робинзоны» отсылает к замечательной книге Д. Дефо о величии человека, который смог противостоять обстоятельствам. Петрушевская же скорее пишет о «расчеловечивании человека», о его страхах и комплексах. Антиутопия Л. Петрушевской построена как монолог восемнадцатилетней девушки, которая вместе с родителями уехала в глухую, заброшенную деревню: «Мои папа и мама решили быть самыми хитрыми и в начале всех дел удалились со мной и с грузом набранных продуктов в деревню, глухую и заброшенную, куда-то за речку Мору». Антиутопия Л. Петрушевской вырастает из руссоистской идеи побега человека из цивилизации в природу и свободной жизни там. Бегство от цивилизации, видимо, обусловлено тем, что в покинутом мире что-то случилось. Семья девочки, как первобытные люди, осваивает земледелие, живет натуральной жизнью: собирает ягоды, грибы, травы, разводит коз, старается полностью изолировать себя от покинутого мира. Петрушевская детально описывает быт семьи, ее вживание

⁴⁹ Лихачев Д. Без тумана ложных обобщений // Русские утопии: Альманах. — СПб., 1995. С. 116.

⁵⁰ Ерофеев В. Русские цветы зла. — М., 1997. С. 12.

в новые условия, столь отличные от привычной для них городской жизни. Все силы семьи направлены на то, чтобы не умереть от голода, как умерли те, кто вовремя не убежал в деревню. «Мы жрали салат из одуванчиков, варили щи из крапивы, но в основном щипали траву и носили, носили, носили в рюкзаках и сумках. Косить мы не умели, да и трава еще не очень поднялась. ...Повторяю, мы жили далеко от мира, я сильно тосковала по своим подругам и друзьям, но ничто уже не доносилось до нашего дома, отец, правда, слушал радио, но редко: берег батареек».

Л. Петрушевская строит монолог девушки на внешне ровной, без всяких эмоций интонации. Он лишен каких бы то ни было эпитетов, сравнений. Находясь в лесу, на природе, юная девушка ни разу не восхитилась окружающей красотой. Все имеет только прагматическое значение — необходимо ли это для дальнейшего существования. Становится очевидно, что в этом замкнутом мире смещены все эстетические и нравственные координаты. Мать спасает голодных подброшенных мальчика и девочку не из чувства жалости или сострадания, а потому, что видит в них возможность продолжения рода человеческого, когда там, во внешнем мире, все умрут. В повести нет характеров. Их заменила функция. Отец, мать, девушка лишены психологии общественного человека. Они — лишь биологические единицы, новые Робинзоны, создающие самодостаточный для жизни остров вне цивилизации, вне враждебного внешнего мира. Критик Л. Панн отмечает особенность антиутопии Петрушевской так: «Антиутопия реальна до предела: этот жанр носится в воздухе и обозначает не столько литературные явления, сколько нынешнюю жизнь — жизнь после краха всех иллюзий, включая веру в человечество. ...Социальные моменты играют тут малую роль; кошмар жизни универсален, и вовсе не только быт его предопределил. Петрушевская пишет подчеркнуто асоциальные антиутопии. Она разрушает утопию на всех уровнях: любовь оборачивается кровавыми дефлорациями и бесполезными декларациями, семейное счастье — бессонными ночами и скандалами»⁵¹.

Петрушевская практически строит современный ноёв ковчег, оставляя в нем самое необходимое для продолжения, а вернее, построения новой нормальной жизни: «Зима замела снегом все пути к нам, у нас были грибы, ягоды, сушеные и вареные, кар-

⁵¹ Панн Л. Вместо интервью, или опыт чтения прозы Людмилы Петрушевской вдали от литературной жизни метрополии // Звезда. 1994. № 5. С. 200.

тофель с отцовского огорода, полный чердак сена, моченые яблоки с заброшенных в лесу усадеб, даже бочонков соленых огурцов и помидоров. На делянке, под снегом укрытый, рос озимый хлеб. Были козы. Были мальчик и девочка для продолжения человеческого рода, кошка, носившая нам шалых лесных мышей, была собака. Красивая, которая не желала этих мышей жрать, но с которой отец надеялся вскоре охотиться на зайцев... У нас была бабушка, кладезь народной мудрости и знаний. Вокруг нас простирались холодные пространства».

Приехав в это Богом забытое место, герои начинают строить новую жизнь, свою собственную маленькую цивилизацию, надеясь на то, что здесь-то их никто не потревожит и не нарушит с таким трудом достигнутой в это ужасное время гармонии: «...И отец начал лихорадочные действия, он копал огород, захватив и соседний участок... вскопали огород, посадили картофеля три мешка, вскопали под яблонями, отец сходил и нарубил в лесу торфа. У нас появилась тачка на двух колесах, вообще отец активно шурувал по соседним заколоченным домам, заготавливал что под руку попадется...»

Семья старается полностью изолировать себя, отец девочки строит запасной дом, чтобы в случае необходимости уйти туда: ведь по окрестностям бродят продотряды, которые забирают все продовольствие. Поэтому финал рассказа открыт: сопротивление внешнему миру продолжается: «В случае, если мы не одни, к нам придут. Это ясно всем. Но, во-первых, у отца есть ружье, у нас есть лыжи и есть чуткая собака. Во-вторых, когда еще придут! Мы живем, ждем, и там, мы знаем, кто-то живет и ждет, пока мы вырастим наши зерна и вырастет хлеб и картофель, и новые козлята, — вот тогда они и придут. И заберут все, в том числе и меня. ...Но нам до этого еще жить да жить. И потом, мы ведь тоже не дремлем. Мы с отцом осваиваем новое убежище».

«Крах космоса, встроенного советским позитивизмом, вызвал немой катаклизм, изменивший самую “физику” прежнего мира. Поэтому центральный конфликт постсоветской литературы — борьба категорий, дуэль мировоззрений, война метафор, описывающих, значит создающих новую реальность», — пишет А. Генис⁵². Действительно, герои Л. Петрушевской пытаются строить новую реальность, но многоточие в конце рассказа еще раз доказывает сложность и катастрофичность этого процесса.

⁵² Генис А. Иван Петрович умер. — М., 1999. С. 79.

В начале 1990-х годов увидела свет повесть В. Маканина «Лаз», вызвавшая множество дискуссий. Отголоски этих споров звучат в словах критика И. Роднянской: «*Неверие в будущее* — вот диагноз болезни конца тысячелетия, диагноз, кажется, универсальный, хотя он будет не менее удручающ, если ограничиться лишь собственной страной. “Лаз” опубликован в начале текущего десятилетия, сейчас оно близится к концу, и уже можно сказать, что ни одно из “антиутопических” предсказаний не осуществилось с такой очевидностью, как это. Ужасы “Невозвращенца”, оскудение “Новых Робинзонов” — не сбылись или сбылись лишь отчасти, местами, с надеждой на исправление. Усталый отворот от будущего — это сбывается. Какие там инвестиции, если “тяжело жизнь жить”, если сломлен дух»⁵³.

Комментируя идею повести, В. Маканин определил и концепцию своего творчества: «В каком-то смысле это, может быть, страхи будущего, но это — настоящее в конденсированной форме. Это настоящее. Это не ужас, а реальность. Так увиденная реальность». Эти слова могут стать прекрасным эпиграфом ко всем антиутопиям конца XX века.

Герой повести Маканина — Ключарев (постоянный маканинский персонаж — «средний интеллигент», «частный человек») — владеет некоей тайной «лаза». Регулярно он через опустевший, темный город (мы так до конца и не понимаем, что же случилось в городе: война, экологическая или социальная катастрофа, другая трагедия), где живут его жена и большой сын, идет на окраину города к лазу, в который он спускается, обдирая кожу, мучаясь от боли. Там, внизу, — свет, музыка, шум веселых разговоров, улыбки знакомых ему людей, полное благополучие и комфорт. Герой мечется между этими двумя мирами. В одном — хрущевские полуразвалившиеся пятиэтажки, свинцовая серая река, дома с мертвыми глазами, оборванные телефонные трубки, на магазинах надпись: «Товаров нет. Просьба не бить окна». Здесь нужно похоронить друзей, принести семье еду, вымыть, пока идет вода, огромного подростка — сына с мозгом четырехлетнего ребенка; здесь темно и страшно, здесь толпа, которая сметает все на своем пути, но, как ни странно, именно здесь Ключарев может дышать полной грудью. В другом мире — море искусственного света, множество так необходимых наверху ве-

⁵³ Роднянская И. Сюжеты тревоги: Маканин под знаком «Новой жестокости» // Новый мир. 1997. № 4. С. 167.

шей и продуктов, веселые люди, жаждущие информации, и... отсутствие воздуха.

Маканин несколько раз демонстрирует мучительное проникновение Ключарева в лаз: «Ввинтившись в горловину, Ключарев, как всегда, испытывает при движении боль. На этот раз изгиб лаза дает его голове протискиваться только под углом, щека обдирается в кровь, кожу словно снимают заживо. Узкое место. Как и всегда, Ключарев переживает тут минуту ступора: некую окончательность своего застревания, отвратительное омертвление. Он затычка. Тело уже не болит, не гудит ссадинами, так плотно оно повторило изгибы дыры в этом узком месте. Ключарев уже настолько вполз и сдвинувшаяся земля настолько плотно облепила его тело, что он уже не он, он — часть земли, плотно, если не идеально, подобранная телесная пломба», «...не столько интуитивное, сколько подинтуитивное, *земляное* мышление, которое вбирает чужой опыт, даже не доложив своему собственному сознанию, — вот что его ведет (Ключарева в лаз. — М. Ч.). Колея веков. Ползучие движения, как и ободранность (оглаженность) плеч и коленей, усвоены лишь на дальнем стыке с опытом тысячелетий; тех тысячелетий, когда не было еще опыта чужого или опыта своего и был лишь один опыт — сиюминутный». «Дыра сомкнулась, лаз стиснулся до невозможности, и Ключарев старался не думать о том, как огромна его потеря. Не застолье и даже не мыслящих людей в том застолье теряет он, но саму мысль — ход мысли... Который век перебирают высокие слова. Который век рождают их или хотя бы припоминают уже прежде рожденные...»

Ключарев постоянно сравнивает два мира: «Механизм всякого разговора таков, что за коротким всплеском духа идет простой треп, бытовщина и ирония над ней, жуется долгая жвачка обмена информацией, и только вдалеке маячит вновь всплеск духа, быть может, мощный или, быть может, минутный, краткий, как разряд, но ради него, минутного, и длится подчас подготавливающее нас человеческое общение». «Высокие их слова неточны и звучат не убеждая, но с надеждой, что даже приблизительность искренних слов раскроет душу (лаз в нашей душе) и, исторгнув оттуда боль, скажет слова новизны». «Ключарев идет сейчас словно бы сразу в двух пространствах, но ведь один народ, одна земля, что ж удивительного, если оба пространства совпадают и географией, — ведь Ключарев идет и там и тут. И если он заблудился, сбился с пути, то он заблудился и там и тут».

Споры вокруг повести Маканина были во многом связаны с трактовкой оппозиции «верх—низ». Несмотря на то что жизнь внизу спокойна и благополучна, а наверху — опасна и хаотична, именно «верхний» мир ассоциируется с жизнью, а подземный — с адом, царством теней. М. Липовецкий и Н. Лейдерман видят причину столь явного сдвига системы координат маканинского мира в том, что «исчезла “самотечность” жизни — чего-чего, а инерции обыденности в “верхнем” мире не осталось и в помине, все непредсказуемо и требует постоянного напряжения. “Самотечность” рухнула, а точнее, ушла в подземную сытую повседневность, и не сдерживаемый ничем “рой” бессознательного вышел на поверхность»⁵⁴.

Ряд критиков воспринял эту оппозицию как противопоставление России начала 1990-х с ее пустыми прилавками, очередями, страхом и «русского зарубежья» — заграницы — с его изобилием и стабильностью. Так, Ключарев трактуется критиком П. Вайлем как «классический посредник, медиатор, прямиком из мифологии». В качестве базовой мифологемы рассматривается оппозиция «верх—низ» — типичная для жанра антиутопии вертикальная пространственная ориентация. Лаз при этой вертикальной ориентации выглядит как своего рода «древо жизни», по которому герой доставляет в дикое общество на поверхности необходимые для жизни предметы: батарейки для фонарика, лопату, лом, керогаз и т. д.

Однако заслуживают особого внимания слова самого В. Маканина о толчке, побудившем к созданию «Лаза»: «Я вам скажу, как “Лаз” возник. У меня есть любимый образ. Как-то я пришел в гости и заметил песочные часы. И вдруг я подумал: а что если одна крупинка застрянет? Время остановится! И вот так возник замысел Ключарева и рассказа о раздвоении русского общества. С одной стороны — это элита, интеллигенция, с другой — почти уголовный мир».

Философ Х. Ортега-и-Гассет в своей книге «Восстание масс» справедливо отметил, что облик массового человека XX века связан прежде всего с тем, что наступившая эпоха «чувствует себя сильнее, “живее” всех предыдущих эпох», что «она потеряла всякое уважение, всякое внимание к прошлому... начисто отказывается от всякого наследства, не признает никаких образцов

⁵⁴ Лейдерман Н., Липовецкий М. Современная русская литература. — М., 2001. С. 127.

и норм»⁵⁵. Именно в его работах зарождается традиция рассматривать современное общество как массовое, имеющее свои законы и свои антагонизмы. Образ толпы, усредняющей человека, — центральный в творчестве Маканина: «Слышен не существующий почти топот тысяч ног на улице, шарах-шарах-шарах... Боясь, что... набегут и затопчут... в воздухе возникает шероховатый плывущий звук... Они будут давить все подряд... Уже слышно тысяченое шарканье по асфальту и смутный гул... толпа густеет, их начинает сминать, тащить. Лица толпы жестоки, угрюмы. Монолита нет — внутри себя толпа разная, и все же это толпа, с ее непредсказуемой готовностью, с ее повышенной внушаемостью. Лица вдруг белы от гнева, от злобы, задеревеневшие кулаки наготове, и тычки кулаком свирепы, прямо в глаз. Люди теснимы, и они же — теснят. Стычки поминутны, но все их стычки отступают перед их главным: перед некоей их общей усредненностью, которой не перед кем держать ответ, кроме как перед самой собой, прежде чем растоптать всякого, кто не плечом к плечу». Толпа, сметающая все на своем пути, представляет, по Маканину, угрозу для личности. Созвучные идеи возникают и в четверостишье Олега Григорьева:

Стремился я к людям навстречу,
Вижу — бегут они стадом.
И вот эта теплая встреча
Для меня обернулась Адом.

«Толпа у Маканина — лишенная сознания стихия. Она поглощает отдельных людей, чтобы стащить их по эволюционной лестнице обратно — в стаю, в стадо, в муравейник, в пчелиный рой. Она узурпирует свободу каждого, заменяя ее произволом всех. Толпа у Маканина всегда хуже людей», — отмечает А. Генис⁵⁶.

Критик А. Агеев определил центральную тему Маканина как драматическое противоборство индивидуального и роевого, хорового, начал в душе человека. Размышления о предназначении человека и его зависимости от условностей преследуют Ключарева: «...Можно ли считать, что человек — существо, пересоздающее жизнь? Меняет ли человек жизнь и себя?.. Или это су-

⁵⁵ Ортега-и-Гассет Х. Избранные труды. — М., 2000.

⁵⁶ Генис А. Иван Петрович умер. — М., 1999.

щество, которое дергается туда-сюда в своих поисках потому только, что не вполне нашло свою биологическую нишу? Огромный биологический отряд, который ищет нишу? Разумеется, ищет на ошибках и в своих пределах, — это ли и есть люди? Туда нам нельзя. И туда нам тоже нельзя. И стало быть, в этих “нельзя” определяются наши границы».

Показательно, что герой повести в финале выходит из лаза в ту страшную реальность, в которой ему нет места. Но для Маканина принципиальным становится то, что Ключарев, полагающий, что свобода есть главное условие осмысленного существования, убеждается в том, что только мучительная, тягостная, но столь важная и необходимая ответственность за родных, любимых и близких наполняет жизнь смыслом. М. Липовецкий и Н. Лейдерман справедливо полагают, что «повесть Маканина оказывается метафорой не только социальных процессов начала 1990-х годов, но и всего XX века — века исторических катастроф, рожденных “восстанием масс”, восстанием бессознательных начал, архаики, дикости, хаоса»⁵⁷. Подобная мысль звучит и у А. Гениса, увидевшего в «Лазе» символ нашего смутного времени: «Маканин разворачивает свою версию захватившей весь мир теории конца истории».

Андрей Немзер в статье «Замечательное десятилетие», подводя итоги новациям прозы 1990-х, уделил внимание и антиутопии, отметив, что «конец 80-х вообще был временем по преимуществу реставрационным. Апокалиптическая и антиутопическая проза тут не была исключением. Петрушевская в “Новых Робинзонах” имитировала актуальную общественную проблематику, доказывая свой любимый тезис о человеке, коему самое время возвращаться в лесное лоно... Кабаков в “Невозвращенце” не столько открывал будущее, сколько боялся ближайшего прошлого, мысля самым главным и, кажется, вечным российским проклятием вездесущую тайную полицию (КГБ). Значимым исключением (и, похоже, одним из поворотных пунктов в движении литературы) стал “Лаз” Владимира Маканина, где были увидены и названы по имени едва ли не самые опасные тенденции “современности поздних 80-х”»⁵⁸.

⁵⁷ Лейдерман Н., Липовецкий М. Современная русская литература. — М., 2001. С. 128.

⁵⁸ Немзер А. Замечательное десятилетие: о русской прозе 90-х годов // Новый мир. 2000. № 1. С. 144.

Апокалиптичность нашей действительности заставляет писателей трансформировать жанр антиутопии. Заслуживает внимания мемуарный (!!! — М. Ч.) роман известного поэта-концептуалиста Дмитрия Пригова «Живите в Москве»⁵⁹. Мемуары — один из самых востребованных жанров рубежа веков — дают возможность проследить жизнь человека на фоне эпохи, времени, века. Пригов «узнает» свою эпоху, свое детство, свою Москву в зеркале антиутопической традиции. «Узнавание реальности», свойственное антиутопии, переворачивается Приговым: читатель узнает 60-е и 70-е годы в фантазмагорических описаниях. Этот прием ярко виден в фрагменте романа, когда лирический герой вспоминает свою детскую болезнь: «Вот можно, например, припомнить, как все детство проболел. Как однажды, после войны дело было, вдруг поднялась дикая-дикая температура, прямо как кошка какая набросилась. Тогда вообще температура почти постоянно бродила по Москве. Временами она перебрасывалась на всю исстрадавшуюся Россию, переходя с тела на тело, соединяя всех в одно большое общее коммунальное. Оттого еще больше разгонялась, разогревалась, в центре собираясь уж вовсе неким подобием плазмы, удерживаемая в этом немыслимом агрегатном состоянии только напряжением, давлением громадной, облегающей ее телесной массы. Оказавшиеся же в центре, сами по себе хоть и объединенные в общее соборное, оставались в то же самое время маленькими, хрупконькими, бранными отдельными тельцами, прямо тут же сгорая, не оставляя даже пепла. Такая высокая температура была. Представляете! Потом она перебрасывалась на следующих ближайших, испепеляя их в одно чистое прозрачное колебание воздуха. Потом на других, потом на четвертых, пятых, десятых, сотых, тысячных, миллионных, многомиллионных. От этого, бывало, происходили непонятные волнения по всей стране в виде восстаний и народных погромов. Они прокатывались вдоль Волги, Оки и Камы, сопровождаемые дикими жестокостями, не объясняемыми даже крайним людским ожесточением, — вешали, отсекали по очереди конечности, с улыбкой на бессмысленных лицах наблюдая за этим. Сдирали живьем кожу, распиливали, поливали кипятком. В общем, всякое веселое такое несообразное непотребство. Так до конца и предела, пока все уж окончательно не раскалялось до неузнаваемости. Когда оставались только неко-

⁵⁹ Пригов Д. Живите в Москве. — М., 2000.

торые, редкие, подрагивающие и жутко перегретые, как звенящий воздух в центре доменной печи. Бывало, она, скажем, величиной в 41,3 градуса покрывала разом какой-нибудь район. Потом другой. А потом разом весь город. А то сжималась до уровня одного человека, притом не теряя своей мощности и способности в любой следующий момент распространиться на огромные людские пространства».

«Если в прозе девяностых и происходит обращение к жизненному опыту, то предметом художественного исследования становится не сам этот опыт и нечто сугубо личное, а всеобщая безличная историческая действительность. История на очередном витке оказывается стремительней жизни, но в этой стремительности мельчает, делается все более временным — и, стало быть, менее подлинным — то, что происходит; иначе сказать, скорее что-то происходит с “реальностью”, нежели в ней самой. И поэтому развивается своего рода художественная недостаточность — фокус художественного зрения на происходящее требует увеличения и резкости», — справедливо полагает писатель и критик Олег Павлов⁶⁰. Думается, что этот прием «увеличения резкости» характерен для прозы Пригова. И это увеличение «работает» явно не на пользу действительности. Так, безобидная прогулка с бабушкой сопрягается со страшными открытиями: «Изредка с бабушкой за ручку я уходил с утра в длительное путешествие. Мы шли в те никак не названные края. Вернее, их изредка при нас именовали Никитскими воротами или Никитским бульваром. Но кто мог с достоверностью подтвердить, проверить, опровергнуть истинность или ложность этих имен? Мы шли, я с удивлением осторожно исподлобья разглядывал незнакомые мне лица. Вроде бы все было как у нас. Местные обитатели внешне весьма походили на наших соседей. Но внутренним чутьем я сразу же определял их чуждость. Постепенное приглядывание открывало мне под их якобы общечеловеческой внешностью детали ужаса и потусторонности. Они притворялись, старались казаться обычными. Но чутье тут же позволяло определять их по истинной сути и принадлежности. Что-то пустотное чувствовалось за ловко скроенной человекоподобной оболочкой».

XXI век начался со споров о романе Т. Толстой «Кысь», названном одним из самых ярких литературных событий последних лет. Т. Толстая работала над романом с 1986 года, замысел

⁶⁰ Павлов О. Остановленное время // Континент. 2002. № 113.

родился, по словам автора, под впечатлением от чернобыльской катастрофы. Жанровую природу текста критики определяют по-разному, но многие сходятся во мнении, что перед нами антиутопия, так как текст характеризуется наличием особого хронотопа: «после» и «в замкнутом пространстве». Действие романа происходит после некоего Взрыва в городке Федор-Кузьмичск, который раньше назывался Москвой. Этот городок, окруженный лесами и топями, населяют уцелевшие от Взрыва люди: «Ежели кто не тютюхнулся, когда Взрыв случился, тот уже после не старится. Это у них такое Последствие. Будто в них что заклинито... А кто после Взрыва родился, у тех Последствия другие, у кого руки словно зеленой мукой обметаны, будто он в лебеду рылся, у кого жабры; у иного гребень петушиный али еще что». Национальной валютой и главным продуктом питания становится мышь, а предметом запугивания и устрашения некая Кысь, которая схотится на человека в лесу: «Пойдет человек вот в лес, а она ему на шею-то сзади: хоп! И хребетину зубами: хрусь! — а когтем главную-то жилочку нащупает и перервет, и весь разум из человека и выйдет». Причудливый, полный иронии и изысканной языковой игры, метафорический мир Т. Толстой, некий коктейль из антиутопии, сатиры, пародийно переосмысленных штампов научной фантастики, плохо поддается пересказу — это отмечают практически все критики.

Можно сказать, что перед нами разворачивается своеобразная энциклопедия русской жизни, в которой легко угадываются черты прошлого и предстает страшная картина будущего. Критики говорят, что Толстая выделяет такой важный компонент отечественной действительности, как постоянная мутация, мнимость, недолговечность твердого порядка вещей: «Отчего бы это, — сказал Никита Иванович, — отчего это у нас все мутирует, ну все! Ладно люди, но язык, понятия, смысл! А? Россия! Все вывернуто!»

Таким образом, жанровое своеобразие романа реализуется и в социальном, и в философском аспектах. С одной стороны, в романе Толстой предстает модель мира, ассоциирующегося в сознании читателя с тоталитарным государством: Набольший Мурза Федор Кузьмич, малые мурзы в медвежьих шубах, санитары в Красных санях (цвет не случаен), которые преследуют Блезнь, и любые мысли о социальной справедливости, которые считаются своеволием. С другой стороны, эта антиутопия рисует картину мира, «мутировавшего» нравственно, духовно, и тогда

Взрыв понимается как катастрофа, произошедшая в сознании людей, в их душах, после Взрыва изменились точки отсчета, покосились нравственные устои, на которых базировалась действительность на протяжении многих веков. Ярким примером искажения восприятия действительности является экспликация в тексте словосочетания из лексикона Прежних «ИЛИМЕНТАРНЫЕ основы МАРАЛИ». Даже написание этого сочетания искажено: внешняя форма как бы отражает внутренние изменения. МАРАЛЬ даже мешает нормальному течению жизни: как же не украсть у соседского голубчика, как же жить в соответствии с МАРАЛЬЮ, ведь тогда «веселью не бывать. И что же тогда: иди мимо насупившись, словно с утра не емши? Ни глядеть на чужое добро, ни даже мечтать не смей? Это ж мука! Право, мука-мученическая. Ведь глаз — он такой: он сам на сторону съезжает, в чужое упирается, иной раз аж вываливается»⁶¹.

Роман Т. Толстой «Кысь» — антиутопия, главным героем которой становится Книга. Не случайно обращение Толстой к теме книги происходит именно в начале нового века. В последнее время все чаще возникает вопрос, какую роль будет играть и уже играет книга в жизни современного человека. Книга вытесняется компьютером, телевизором, видео, а вместе с ней уходит некая очень важная составляющая духовности, и это отсутствие, это зияние нельзя восполнить ничем. Отношение к книге — один из центральных мотивов жанра антиутопии — необычным образом преломляется в романе «Кысь». Так же, как изображается в других антиутопиях, многие книги в новом обществе находятся под запретом правителей государства. Но часть книг все же доступна людям, и искусство определенным образом действует на персонажей: «Сел перебелять новую сказку: “Колобок”. Смешная такая история, ужаси... Бенедикт радовался за колобка, пишучи. Посмеивался... А как дошел до последней строки, сердце екнуло. Погиб колобок-то. Лиса его: ам! — и съела. Бенедикт даже письменную палочку отложил и смотрел в свиток. Погиб колобок. Веселый такой колобок. Все песенки пел. Жизни радовался. И вот — не стало его. За что?»

Пространство, в котором происходят события, как и предполагается в антиутопии, замкнутое. Здесь не выстроены специальные преграды, но территория нового общества окружена пространственно-психологическими барьерами: «На семи холмах ле-

⁶¹ Толстая Т. Кысь. — М., 2002. С. 81.

жит городок Федор-Кузьмичск, а вокруг городка — поля необозримые, земли неведомые. На севере — дремучие леса, бурелом... В тех лесах, старые люди сказывают, живет кысь... На запад тоже не ходи. Там даже вроде бы и дорога есть... Идешь-идешь... и вдруг, говорят, как встанешь. И стоишь. И думаешь: куда же это я иду-то? Чего мне там надо? Чего я там не видел? Нешто там лучше? И так жалко себя станет!.. И будто червь сердце точит, точит... На юг нельзя. Там чеченцы. Сначала все степи, степи... а за степями — чеченцы... Нет, мы все больше на восход от городка ходим. Там леса светлые, травы длинные, муравчатые...»

Казалось бы, существуют объективные обстоятельства, по которым голубчики не могут ходить на север, на запад и на юг, однако создается впечатление, что именно присутствие кыси, то есть навязанного беспричинного страха в душе каждого обитателя города Федор-Кузьмичска, ограничивает их восприятие действительности, отгораживает их от окружающего мира.

Главный герой романа является одновременно и продуктом этого нового общества, и невольным хранителем и продолжателем жизни прежнего общества, что проявляется прежде всего в его внешнем облике: «У Бенедикта вот никаких Последствий отродясь не было, лицо чистое, румянец здоровый, тулово крепкое, хоть сейчас женись. Пальцев — он считал — сколько надо, не больше и не меньше, без перепонок, без чешуи, даже и на ногах. Ногти розовые. Нос — один. Два глаза. Зубы — что-то много, десятка три с лишним. Белые. Борода золотая, на голове волосья потемней и вьются. Тож на животе. На титьках тож. Пуп — где и должен быть, в аккурат посередке. Срамной уд тоже посередке, пониже. Хороший. Как все равно гриб лесной. Только без пятнушек. Хоть сейчас достань да любому покажи...»

Толстая смело идет на творческий эксперимент: Бенедикт — человек(?), знающий грамоту, работающий в конторе государственным писцом, но при этом не читавший настоящих, старопечатных книг ни разу в жизни. Все, что он переписывает и читает, — отрывки, куски, суррогат настоящей литературы.

Герой одержим страстью к чтению: «Вот читаешь, губами шевелишь. Слова разбираешь, и вроде ты сразу в двух местах обретаешься: сам сидишь али лежишь ноги подогнувши, рукой в миске шаришь, а сам другие миры видишь, далекие, али вовсе небывшие, а все равно как живые».

Бенедикт не понимает значений многих слов, и в его воображении они предстают в искаженном облике: *мараль, философия, не*

врастеник. Главный герой — существо маргинальное уже по своему происхождению. Мать его — из «прежних», с «ОНЕВЕРСЕТЕЦКИМ ОБРАЗОВАНИЕМ», отец же — из простых «голубчиков». Мать Бенедикта характеризует окружающую действительность как «каменный век». В самом деле, в Федор-Кузьмичске, расцветшем на месте Москвы, которая стояла здесь «совсем прежде», вновь изобретено колесо, но разжигать огонь трением люди заново еще не разучились. Сознание Бенедикта характеризует двойственность. Герой мечтал о должности истопника, которая может дать власть и ощущение превосходства над другими голубчиками: «Мудилы гороховые... Огня сберечь не могут... На всех, голубчик, угольков не напасешься! За угольками знаешь куда ходить надо? Аааа, то-то. Ноги, чай, не казенные. Ну, народ, ну, народ...» Однако по воле матери Бенедикт был обучен грамоте и стал переписывать то, что сочинил Федор Кузьмич. «Вышло по-матушкиному. Уперлась: три, говорит, поколения ЭНТЕЛЕГЕНЦЫИ в роду было, не допущу прерывать ТРОДИЦИЮ».

На протяжении всего произведения проявляется двойственность главного героя. Читателю все время кажется, что Бенедикт, на первый взгляд такой симпатичный и милый, вот-вот обретет свой путь, который настойчиво подсказывают ему Никита Иваныч (из «прежних») и Варвара Лукинишна.

В центре внимание автора находится процесс пробуждения и становления личности главного героя Бенедикта — от момента его первой любви и женитьбы до момента выделенности его из всего общества и полного одиночества, в котором ему предстоит сделать выбор, определяющий всю дальнейшую судьбу городка. Интересно отметить, что в образе Бенедикта вначале проглядывает интертекстуальный мотив — это, на первый взгляд, традиционный для стилистики русского фольклора образ Ивана-дурака. По словам А. Немзера, «в любой национальной традиции дурак — гораздо более выигрышная фигура, чем умный, прежде всего потому, что дурак может в умного превратиться, а умному превращаться не в кого, он и без того умный. А тот, кто ни во что не превращается, оказывается скучным, тот оказывается несюжетогенным»⁶². Бенедикт начинает свое романное существование в избе (простой переписчик) — оканчивает в красном тереме (всесильный министр), но волшебного превращения в пре-

⁶² Немзер А. Литературное сегодня. О русской прозе. 90-е. — М., 1998. С. 315.

красного и умного молодца, характерного для русских народных сказок, с героем так и не происходит.

Изначально социальное положение Бенедикта было весьма незначительным: «и рыло так себе, на ощупь небольшое, и изба махонькая» (примечательно, что, по мнению голубчиков, существует прямая зависимость между «рылом» и материальным благополучием). Нескольким раз в произведении Бенедикт переживает некое «вознесение»: в первый раз кратковременное, имущественное, а во второй раз — социальное. Была у героя и третья возможность взлета — та, которую автор считает единственно истинной, — взлета духовного, но Бенедикт отказывается от этой возможности, он не готов к духовному перерождению. Толстая показывает, что количество прочитанных книг не перерастает в качество, Бенедикт не способен на прозрение, его сознание все равно «мышинное», и конь навсегда останется большой мышью.

Первый раз герой чувствует себя барином, когда, наловив целую кучу мышей, идет на рынок и покупает там всякой снеди, обычно недоступной. Холопа нанял, чтобы дотащить покупки до дому: «знатность свою охота было вволюшку выказать. Дескать, вознесся выше я главою непокорной александрийского столпа». Однако ощущение «праздника и смеха» быстро улетучилось, оставив Бенедикту горестные раздумья в холодной пустой избе.

Интересно, что прецедентные тексты, цитаты сами всплывают из недр сознания героя, то есть откладываются там и занимают определенную нишу, но и здесь пушкинские строки остаются на уровне быта, так как вознесение «главою непокорной» заключается опять-таки в мышинном изобилии. Таким образом, Бенедикт воспринимает литературное слово поверхностно и буквально применяет его к действительности. В связи с этим примечателен диалог Бенедикта с Варварой Лукинишной, которая, как и он, в Рабочей Избе переписывает сочиненные якобы Федором Кузьмичом произведения:

Вот я вас все хочу спросить, Бенедикт. Вот я стихи Федора Кузьмича, слава ему, перебеливаю. А там все: конь, конь. Что такое «конь», вы не знаете? Бенедикт подумал. Еще подумал. Даже покраснел от натуги. Сам сколько раз это слово писал, а как-то не задумывался.

— Должно быть, это мышь.

— Почему вы так думаете?

— А потому что: «али я тебя не холью, али ешь овса не вволю». Точно, мышь.

— Ну а как же тогда: «конь бежит, земля дрожит»?

— Стало быть, крупная мышь. Ведь они как начнут возиться — другой раз и не уснешь. Ведь помните, Федор Кузьмич, слава ему, тоже пишет: «Жизни мышья беготня, что тревожишь ты меня?» Мышь это, точно.

— Странно все же как-то. Нет, вы меня не убедили⁶³.

Бенедикт объясняет непонятное слово привычной для него реалией — мышь. Мышь для Бенедикта, как и для остальных «голубчиков», — главный предмет существования: мышь едят, на нее покупают товары (она заменяет деньги).

Таким образом, в сознании Бенедикта устанавливается содержательное равенство информационных блоков: мышь — конь. Очевидно, что мир воспринимается всеми жителями города Федор-Кузьмичска «в мышах», она становится символом этого мира, вся действительность измеряется мышами. Духовный мир «голубчика» сужен до размеров его же, голубчиковой, избы с шуршащими под полом мышами. Мыши же составляют и основную рацион рядовых голубчиков, то есть простых обывателей города Федор-Кузьмичска. Поэтому конь в воображении Бенедикта — это мышь, а бегущий конь — крупная мышь.

Основным героем романа становится Слово. Сюжет строится на том, что Бенедикт постепенно проникается патологической жадой чтения. Главный мотив его поведения — ГДЕ достать книг. А книги — якобы радиоактивные вследствие случившегося 200 лет назад Взрыва — являются продуктом запрещенным и изымаются Санитарами, а их владельцы бесследно исчезают: их отправляют на лечение. Жажда чтения становится причиной того, что Бенедикт и сам становится Санитаром, а потом, свергнув вместе со своим тестем тирана Федора Кузьмича, наконец, убежденный, что спасает искусство, предает на казнь своего друга из Прежних — Никиту Иваныча. И все это — ради того, чтобы проглотить очередную порцию книг, еще им не читанных.

Духовная жажда, сжигающая Бенедикта, требует непрерывного притока книжного топлива. При том, что чтение стало ежедневной потребностью героя, оно не насыщает, а только распаляет неразвитый ум. Библиотеки тестя ему уже недостаточно — вся перечитана; теперь единственный выход — изъять у голубчиков содержимое их тайных сундуков. Задача представляется Бе-

⁶³ Толстая Т. Кись. — М., 2001. С. 48.

недикту даже благородной: ведь голубчики обращаются с книгами абы как:

Народ темный, суеверный, книги под лежанкой держит, а то в ямку сырую закапывает, а книга от того гибнет, гниет, рассыпается, зеленью подергивается, дырками, червоточиной; книгу спасать надо, в месте сухом и светлом содержать, холить и лелеять...

Так появляется «спаситель культуры», готовый отправить на лечение всех прежних друзей, не пощадивший и своего наставника из «прежних» интеллигентов. «Книгу-то эту, что вы говорили! Где спрятана? Чего уж теперь, признавайтесь! Где сказано, как жить!» — кричит Бенедикт своему учителю, которого сжигает на деревянном Пушкине. «Азбуку учи! Азбуку! Сто раз повторяй! Без азбуки не прочтешь!» — кричит ему в ответ Никита Иваныч. Чтение Бенедикту не впрок: нет настоящего понимания. Предложение начать с азов для него непонятно и неприемлемо. Герой хочет сразу такую книгу, которая бы сама объяснила Бенедикту его самого: Книгу Книг, Самый Главный Роман.

Обнаруживается следующий парадокс: количество прочитанного Бенедиктом не переходит в качество. Его одинаково захватывают и «Плетення жинкових жакетов», и «Одиссея», и «Евгений Онегин», и «Гуталиноварение». Как он был невеждой, так им и остался. И никакое воспитание в духе сострадания и взаимопомощи и увещательные беседы со стороны Никиты Иваныча и диссидента из Прежних Льва Львовича не оказывают ни малейшего воздействия на Бенедикта: он просто не понимает, о чем речь. Чтение превращается в процесс, Слово утрачивает свою спасительную функцию, Книга перестает быть источником знаний, средством для духовного возрождения и перерождения человека.

Следуя логике сюжета романа — литературное слово само по себе ничему не может научить: ни состраданию, ни справедливости — и, оставаясь не востребуемым, не избавляет от невежества и косноязычия.

Что же противостоит этому не востребуемому литературному слову? Слово бытовое, которым пользуется большинство героев романа, и состоит оно в значительной степени из междометий и из исковерканных Прежних слов: ИЛИМЕНТАРНЫЕ ОСНОВЫ МАРАЛИ, ОНЕВЕРСЕТЕЦКОЕ АБРАЗОВАНИЕ, ЭНТОТ, ЭНТЕЛЕГЕНЦЫЯ, ТРОДИЦЫЯ, ПИНЗИН (в смысле бензин) и тому подобное.

Одной из ярких и запоминающихся черт романа является интертекстуальность, то есть включение в текст различных по происхождению цитат. Именно через цитаты вводятся в роман реалии общественной жизни 90-х годов, политические лозунги, призывы, ярко характеризующие наше недавнее прошлое и легко узнаваемые читателем: «два процента вам быть велено!., чтоб у трудового народа на шею не засиживался!., кто все мясо съел? Эпштейн! А?! Сахар скупили, а мы белое из томат-пасты гони, да? Так?.. Гитлер ты! Жириновского на тебя нет!»

Толстая вводит в текст своего романа элементы различных искусств: скульптуры («А еще будто там должен быть мужик каменный, огромный и сам ДАВИД. А у нас тут есть кому давить...»); философии, которая в высших своих проявлениях тоже есть искусство («Иммануил Кант изумлялся двум вещам: моральному закону в груди и звездному небу над головой»); градостроительства («Тут стояли Никитские ворота... Тут шумел великий город!»); русского песенного искусства («Степь да степь кругом...»). Особый интерес представляет введение в текст романа элементов других культур. Так, например, в тексте «Кыси» находит отражение традиционная советская культура: «Майский выходной», «Октябрьский выходной».

Благодаря интертексту роман Т. Толстой «Кысь» вводится в более широкий культурно-литературный контекст и приобретает неоднородность смысла.

Обилие скрытых и явных цитат в романе свидетельствует о том, что автор стремится подчеркнуть: вся разнообразная культура, представлявшая в Пржежие времена определенную систему, распалась, рассыпалась на мельчайшие осколки. И эти крошечные фрагменты уже никогда не сложатся, как стекляшки калейдоскопа, в осознанную картинку, а так и будут всплывать то там, то сям, не давая о них полностью забыть, но в то же время и не определяя жизнь общества.

Тексты якобы Федора Кузьмича функционируют в мире жителей города, более того, их распространяют и размножают, однако они существуют лишь на поверхности восприятия голубчиков и не способны проникнуть в глубину их сознания. В мире-слепке с тоталитарного государства боятся старопечатных книг (боится их и сам Бенедикт, несмотря на любовь к чтению: «подождите, пока велено переписать будет»), потому что они несут в себе определенную энергию старого времени, как будто че-

рез страницы, напечатанные прежним способом, до жителей Федор-Кузьмичска дойдет мораль в неискаженном виде.

Толстая показывает, как долговременное ограничение культурного влияния на общество (запрещение книг, например) уродует людей и делает для них невозможным проникновение в смысл жизни, прикосновение к высшим категориям бытия. При том, что Бенедикт умеет читать, знает алфавит, он способен лишь поверхностно воспринимать смысл прочитанного. Тот способ постижения действительности, который сформировался у Бенедикта, наивен и ужасен: ему все равно, что читать — была бы новая книга, а убогие мысли героя чередуются с возвышенными строками из Лермонтова, Цветаевой, Мандельштама, Блока, Пастернака, демонстрируя полное непонимание героем прочитанных им текстов.

Большое значение для концепции романа является образ Пушкина, интертекстуальный по своей природе. В романе Т. Толстой «Кысь» Пушкин становится синонимом культуры вообще, синонимом памяти и исторической преемственности. Никита Иваныч пытается объяснить Бенедикту величие Пушкина при помощи цитат: «Гигант духа. Вознесся выше он главою непокорной александрийского столпа». Бенедикт слова с семей «подлежащее измерению» воспринимает буквально и считает, что Никита Иваныч говорит о размерах будущего памятника: «Дак мы же не знаем, Никита Иваныч, сколько в том столпе аршин». Все попытки Никиты Иваныча сохранить былую культуру сводятся в конце концов к сохранению, прежде всего, памяти о Пушкине. И приобщить к культуре Бенедикта он стремится также через осуществление знакомства последнего с образом Пушкина. При восприятии и воспроизведении этого образа Бенедиктом возникает утрата личностных черт Пушкина, в результате чего в его трактовке поэт становится уродом: «Ну чистый даун. Шестипалый серафим. Пощечина общественному вкусу», — комментирует Лев Львович фигуру Пушкина, вырезанную Бенедиктом. Его комментарий цитатен, включает в себя несколько текстов и противопоставлен восприятию Бенедикта, оценивающего эти слова как похвалу. Подобная трансформация образа Пушкина является продуктом влияния особенностей воспринимающего на картину мира, им постигаемого. В результате этого в пределах изменившегося деградировавшего мира сам Пушкин становится уродом: «гений больше как бы ссутулимшись стоял,

как есть он очень за жизнь в общем и целом опечален; пальцы там, глазки. Пальцев он сразу вырезал шесть».

Нивелировка личностных черт в образе Пушкина подчеркивается и тем, что имя его пишется постоянно с маленькой буквы, теряет свою единичность и замкнутость, становится почти нарицательным и легко присоединяет нелепые названия: «Этот пушкин-кукушкин тоже небось жениться не хотел, упирался, плакал, а потом женился — и ничего. Верно? Вознесся выше он главою непокорной александрийского столпа. В санях ездил. От мышей тревожился. По бабам бегал, груши околачивал. Прославился...» Так в тексте возникает ироническое воспроизведение не столько пушкинской биографии, сколько мифа о ней: женился, по бабам бегал, прославился. Таким образом, именно интертекстуальность создает в тексте эффект «снижения высокого» — до Взрыва Пушкин «вознесся выше александрийского столпа», после Взрыва — превратился в пушкина-кукушкина.

Таким образом, большая часть романа состоит из чужих слов, порой даже из обычных по виду стихотворных цитат, например из Блока, но, конечно, без отсылки к Блоку, а порой (чуть ли не чаще) — из намеков на тот или иной текст, тоже классический либо не менее общеизвестный, как закон о подоходном налоге или список наградных документов.

Слово, Буква, Книга как шифр человеческой индивидуальности занимают в романе Толстой особое место (не случайно названия глав романа — все те же буквы древнерусского алфавита: аз, буки, веди, глаголь, добро и т. д. до ижицы, и читателю нужно освоить этот алфавит от первой до последней буквы). Бенедикт хочет сразу прочитать такую книгу, которая бы все ему объяснила, найти книгу-ключ, однако Т. Толстая этот ключ у героя отнимает и вместе с Никитой Ивановичем говорит: «Азбуку учи! Азбуку! Сто раз повторял! Без азбуки не прочтешь!» О. Славникова отмечает, что «в сущности главный герой “Кыси”, одержимый чтением, ищет того же, что и продвинутой критик, готовый углядеть в новом произведении искомый Суперроман. Духовная жажда, сжигающая Бенедикта, требует непрерывного притока книжного топлива. При том, что чтение стало ежедневной потребностью героя, но не насыщает, а только распаляет неразвитый ум»⁶⁴. Действительно, Т. Толстая ставит вопрос о том, чего

⁶⁴ Славникова О. Пушкин с маленькой буквы // Новый мир. 2001. № 3. С. 184.

стоит традиция, в том числе и литературная, если нет зеркала, способного отразить запечатленные в ней категории, нет критерия, чтобы привязать умозрительное к повседневному. Взрыв стал не только причиной отката цивилизации назад, он уничтожил связующий элемент между литературой и человеком. Книги превратились даже не в заклинания, а в бессмысленные скороговорки, кое-где разбавленные знакомыми словами («Вот лежишь. Лежишь. Лежишь. Без божества, без вдохновенья. Без слез, без жизни, без любви. Может, месяц, может, полгода: чу! Будто повеяло чем»). Бенедикт, при всей своей дремучести и наивной жестокости, оказывается чуть ли не единственной надеждой на восстановление прервавшейся связи культур. Не случайно в финале романа он, бездумно перемешивая вычитанные в книгах строчки, говорит: «Я только книгу хотел — ничего больше, — только книгу, только слово, всегда только слово, — дайте мне его, нет его у меня! ...Что, что в имени тебе моем? Зачем кружится ветер в овраге? Чего, ну чего тебе надобно, старче? Что ты жадно глядишь на дорогу? Что тревожишь ты меня? Скучно, Нина! Достать чернил и плакать! Отворите мне темницу! Я здесь! Я невинен! Я с вами! Я с вами!»

Дискуссии о романе Т. Толстой продолжаются до сих пор. Критики отмечают как зависимость писательницы от классических антиутопий Е. Замятина, В. Набокова, А. Платонова, так и нарушение ею канонов жанра. М. Эпштейн считает, что свой антиутопический накал современная литература исчерпала: «Отличие современной литературы — невозможность работать в жанре “анти”: антитоталитарном, антиутопическом, антикоммунистическом, антивоенном и т. д. Все эти реальности настолько остались в прошедшей истории, что отношение к ним скорее выражается словечком “пост”, чем “анти”: постутопия, посткоммунизм, постистория»⁶⁵. Однако с очевидностью можно сказать, что роман Т. Толстой «Кысь» доказал актуальность и востребованность жанра антиутопии и в XXI веке.

«Антиутопия — это жанр предупреждения. Своей полной, почти мистериальной значимости она достигает, когда предупреждение сразу угадывается как воплощенный или находящийся в стадии воплощения прогноз»⁶⁶. Этот прогноз тем силь-

⁶⁵ Эпштейн М. Постмодерн в России. — М., 2000. С. 189.

⁶⁶ Дмитриченко Е. Проза позднего В. Маканина (в контексте антиутопических тенденций конца XX века). — СПб., 1998. С. 40.

нее, чем крупнее талант писателя, который ощущает, остро чувствует свое время и дает возможность своим читателям это время понять⁶⁷.

ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ

Ю. Даниэль. Говорит Москва

- К чему привел эксперимент, описанный в повести?
- Как повествование от первого лица помогает самораскрытию персонажа? Как складываются отношения между персонажами до и после объявления Дня открытых убийств?
- В чем состоит смысл названия?
- Как решается тема ответственности человека за жизнь всех людей?

В. Войнович. Москва 2042

- Каким образом реализуется пародийная основа романа?
- Кто явился прототипом Сим Симыча Карнавалова?
- Каким образом лозунги Москорепа создают пародийный характер романа?
- Каким образом показана тема бунта и насилия?
- Как раскрывается в романе тема творчества?
- Какую роль выполняют говорящие фамилии?

Л. Петрушевская. Новые Робинзоны

- Почему в описаниях девочки нет ощущения идиллической вольной жизни на природе?
- Почему рассказ назван «Новые Робинзоны»?
- Почему в повести нет характеров, а их заменяют функции (отец, мать, дочь)?
- Почему в монологе девушки нет эмоциональных интонаций, эпитетов, сравнений?

В. Маканин. Лаз

- Почему так названо произведение?
- Как и почему происходит трансформация жанра антиутопии в «Лазе»? В какой степени это уже не «предупреждение», как было в романе Е. Замятина «Мы», а «узнавание реальности»?

⁶⁷ Раздел о романе Т. Толстой «Кысь» написан при участии Н. В. Козловской и И. И. Коган.

- Согласны ли вы с автокомментарием В. Маканина о повести «Лаз»: «В каком-то смысле это, может быть, страхи будущего, но это — настоящее в конденсированной форме. Это настоящее. Это не ужас, а реальность. Так увиденная реальность?»
- Почему лаз доступен лишь Ключареву?
- Какие миры соединяет лаз? Рассмотрите особенности противоположных миров — «верха» и «низа».
- Почему Маканин практически везде глаголы в повести употребляет в настоящем времени?
- Прокомментируйте слова В. Маканина: «Я вам скажу, как “Лаз” возник. У меня есть любимый образ. Как-то я пришел в гости и заметил песочные часы. И вдруг я подумал: а что если одна крупинка застрянет? Время остановится! И вот так возник замысел Ключарева и рассказа о раздвоении русского общества».

Т. Толстая. Кысь

- В чем состоит смысл названия произведения?
- Какие признаки антиутопии можно выделить в романе Т. Толстой «Кысь»?
- Когда и где происходит действие романа?
- В чем особенность композиции романа?
- Каковы основные желания и мечты Бенедикта?
- Почему Бенедикт любит читать? Как он читает книги?
- Почему герой боится старопечатных книг?
- Какова роль цитат в структуре текста романа?
- Какие надежды возлагает на Бенедикта Никита Иванович?
- Почему Бенедикт становится санитаром?
- В чем заключается смысл образа Федора Кузьмича?
- Напишите сочинение-миниатюру на тему «Роль финала для понимания смысла романа “Кысь”».

РЕКОМЕНДУЕМАЯ ЛИТЕРАТУРА ПО ТЕМЕ

Художественная литература

1. Аксенов В. Остров Крым. — М., 1993.
2. Алешковский Ю. Маскировка. — М., 1992.
3. Веллер М. Нежелательный вариант. — М., 1996.

4. Войнович В. Москва 2042. — М., 1998.
5. Гладилин А. Французская Советская Социалистическая республика. — М., 1989.
6. Даниэль Ю. Говорит Москва, или День открытых убийств // Преступление и наказание Синявского и Даниэля. — М., 1991.
7. Зиновьев А. Зияющие высоты. — М., 1992.
8. Искандер Ф. Кролики и удавы. — М., 1996.
9. Кабаков А. Невозвращенец. Сочинитель. — М., 1997.
10. Курчаткин А. Записки экстремиста. — М., 1993.
11. Маканин В. Лаз. — М., 1998.
12. Петрушевская Л. Новые Робинзоны. — Любое издание.
13. Пригов Д. Живите в Москве. — М., 2000.
14. Рыбаков Вяч. Не успеть. — М., 1994.
15. Стругацкие А. и Б. Обитаемый остров. Второе нашествие марсиан. Улитка на склоне. Трудно быть богом. Жук в муравейнике. — Любое издание.
16. Тополь Э. Завтра в России. — М., 1997.
17. Толстая Т. Кысь. — М., 2000.

Критическая литература

1. Багно В. Свое в чужом, чужое в своем // Русские утопии: Альманах. — СПб., 1995.
2. Васюченко И. Отвергнувшие воскресенье (Заметки о творчестве Аркадия и Бориса Стругацких) // Знамя. 1989. № 5.
3. Гальцева Р., Роднянская И. Помеха — человек: опыт века в зеркале антиутопий // Новый мир. 1988. № 12.
4. Генис А. Иван Петрович умер. — М., 1999.
5. Дмитриченко Е. Проза позднего В. Маканина (в контексте антиутопических тенденций конца XX века). — СПб., 1998.
6. Зверев А. Когда пробьет последний час природы. Антиутопии XX века // Вопросы литературы. 1989. № 1.
7. Золотоносов М. Какотопия // Октябрь. 1990. № 7.
8. Иванова Н. Возвращение к настоящему // Знамя. 1990. № 8.
9. Иванова Н. Смех против страха, или Фазиль Искандер. — М., 1990.
10. Иванова Н. Гибель богов. — М., 1991.
11. Иванова Н. Настоящее: собрание наблюдений. — М., 2002.

12. Касаткина Т. Литература после конца времен // Новый мир. 2000. № 6.
13. Кукулин И. Про мое прошлое и настоящее // Знамя. 2002. № 10.
14. Ланин Б. А., Боришанская М. М. Русская антиутопия XX века. — М., 1994.
15. Латынина Ю. В ожидании золотого века: от сказки к антиутопии // Октябрь. 1989. № 6.
16. Лейдерман Н. Траектории «экспериментирующей эпохи» // Вопросы литературы. 2002. № 4.
17. Лихачев Д. Без тумана ложных обобщений // Русские утопии: Альманах. — СПб., 1995.
18. Малухин В. Покорение Крыма, дубль два // Знамя. 1991. № 2.
19. Немзер А. В поисках утраченной человечности // Октябрь. 1989. № 8.
20. Немзер А. Странная вещь, непонятная вещь // Новый мир. 1991. № 11.
21. Нефагина Г. Л. Русская проза второй половины 80-х — начала 90-х годов XX века. — Минск, 1998.
22. Новиков В. Возвращение к здравому смыслу // Знамя. 1989. № 7.
23. Павлов О. Остановленное время // Континент. 2002. № 113.
24. Роднянская И. Сюжеты тревоги. Маканин под знаком новой жестокости // Новый мир. 1997. № 4.
25. Русские утопии: Альманах. — СПб., 1995.
26. Чаликова В. Утопия и свобода. — М., 1994.
27. Шестаков В. П. Эволюция русской литературной утопии // Утопия и антиутопия XX века. — М., 1990.
28. Элштейн М. Постмодерн в России. — М., 2000.

ПОИСК ГЕРОЯ ВРЕМЕНИ В СОВРЕМЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЕ:

**В. Шукшин, В. Астафьев, Ю. Мамлеев, А. Уткин,
Э. Гер, В. Пелевин, В. Тучков, О. Славникова**

Любой рубеж веков пытается найти ответ на вопрос, каким будет герой нового века, какие коррективы внесет новое время,

новое мышление в человеческий тип⁶⁸. В статье 1905 года «Конец века» Л. Толстой писал: «Век и конец века на евангельском языке не означает конца и начала столетия, но означает конец одного мировоззрения, одной веры, одного способа общения людей и начало другого мировоззрения, другой веры, другого способа общения». Сегодня, на рубеже XX—XXI веков, стремительно меняется жизнь, а вместе с нею, безусловно, и мировоззрение человека. «Маленький человек», «лишний человек», «нигилист» и другие традиционные типы героев классической литературы трансформируются в прозе современных писателей. Виктор Ерофеев предлагает поставить к русской литературе эпиграф из тургеневского романа «Отцы и дети»: «Человек хорош, обстоятельства плохи».

После революции произошел «серьезный разрыв с традицией» (В. Ерофеев)⁶⁹. «Личность является функцией эпохи», — сказал о новом герое 1930-х годов Алексей Толстой. Герой романов социалистического реализма предельно трафаретен и маркирован (именно тогда в критике появляется деление на «положительного» и «отрицательного» героя). «Он — существо определенное, вписанное в готовый миропорядок, у него нет собственных, личностных границ»⁷⁰, он ощущает себя винтиком огромного государственного механизма.

Безусловно, искусственный и трафаретный герой не мог удовлетворять думающих о своем времени писателей. Значительным явлением в литературе 1960—70-х годов стала художественная тенденция, которая получила название «деревенской прозы». Известна целая плеяда писателей — А. Солженицын, В. Астафьев, В. Белов, В. Распутин, В. Крупин, В. Шукшин, — в судьбе которых соединилась духовная память народа и общечеловеческая

⁶⁸ Однако можно вспомнить ироническое замечание И. Бунина о всеобщем стремлении обозначить литературный тип эпохи: «Вообще, литературный подход к жизни просто отравил нас. Что, например, сделали мы с той громадной и разнообразнейшей жизнью, которой жила Россия последнее столетие? Разбили, разделили ее на десятилетия — двадцатые, тридцатые, сороковые, шестидесятые годы — и каждое десятилетие определили его литературным героем: Чацкий, Онегин, Печорин, Базаров... Это ли не курам на смех, особенно ежели вспомнить, что героям этим было одному “осмнадцать” лет, другому девятнадцать, третьему, самому старшему, двадцать» (И. Бунин. Окаянные дни).

⁶⁹ Ерофеев В. Русские цветы зла. — М., 1997. С. 9

⁷⁰ Добренко Е. Не по словам, но по делам его // Избавление от миражей. Соцреализм сегодня. — М., 1990. С. 317.

культура. Эта проза стремилась «воссоздать не столько ракурс героя, сколько ракурс стоящего за ним корневого целого — народа», — справедливо полагает Г. Белая⁷¹. Писатели-«деревенщики» остро почувствовали дефицит духовности в обществе, поэтому поэтика «деревенской прозы» была ориентирована на поиск глубинных основ народной жизни, которые должны были заменить дискредитировавшую себя государственную идеологию.

В конце 1960-х годов в литературе появляются трогательные и природные герои — шукшинские «чудики». Василий Шукшин начинал с рассказов о земляках, бесхитростных и безыскусных, и уже в первом сборнике рассказов «Сельские жители» обнаружил новые возможности в изображении человека, сумел в частном увидеть общее. Уже в самом начале творческого пути, в статье «Как я понимаю рассказ», Шукшин определенно заявил, что «без искренней, тревожной думы о человеке, о добре, о зле, о красоте нет и писателя». Для писателя образ деревни как сложного социального, национального и нравственного понятия, где сходится весь самый сложный комплекс человеческих отношений, стал лейтмотивом всего творчества. «Мое ли это — моя родина, где родился и вырос? Мое. Говорю это с чувством глубокой правоты, ибо всю жизнь мою несую родину в душе, люблю ее, живу ею, она придает мне силы, когда случается трудно и горько... Я не выговариваю себе это право, не извиняюсь за него перед земляками — оно мое, оно я». Эти слова Шукшина объясняют многое: и его великолепное знание народной жизни, и его чуткость ко всему, что совершалось с деревенским человеком — любимым его героем, и его тревогу, его боль, если он видел дурное в быту и нравах.

Своеобразие творчества Василия Шукшина, поразительное единство его художественного мира основано прежде всего на неповторимой личности самого писателя, сумевшего выразить целое направление духовной жизни народа. Пожалуй, нет другого примера столь органичного соединения в одной творческой биографии мастерства писательского и актерского, режиссерского. В восприятии многих читателей персонажи шукшинских рассказов тесно связаны с его кинематографическими героями, с образом самого Шукшина, играющего в «Калине красной» или «Печках-лавочках». «Кино — искусство, не просто специфическое для XX века, но в определенном смысле создавшее сам об-

⁷¹ Белая Г. Искусство есть смысл // Вопросы литературы. 1973. № 7.

раз XX века»⁷², — считает культуролог В. П. Руднев. Для Шукшина, окончившего мастерскую М. Ромма во ВГИКе, было очевидно, что кино изменило сам способ восприятия мира. Поэтому Шукшин как мастер короткого рассказа вырабатывал собственный неповторимый стиль, активно используя прием кинематографичности (особая монтажная техника композиции, где композиционно-синтаксическими средствами изображается динамическая ситуация наблюдения). Не случайно для писателя так важна речь персонажей. Большую часть его рассказов занимает диалог, так как именно в диалоге герои пытаются найти понимание друг у друга, хотя им порой бывает очень трудно выразить себя. И в этом тоже проявляется кинематографичность прозы Шукшина.

Возникает ощущение, что Шукшин-писатель, создавая текст, не расстается и с камерой, через окуляр которой мир воспринимается иным, объемным, возникает стереоскопический эффект. Сам Шукшин говорил об искусстве рассказа так: «Вот рассказы, какими они должны быть: Рассказ-судьба. Рассказ-характер. Рассказ-исповедь. Самое мелкое, что может быть, это рассказ-анекдот»⁷³. Для Шукшина сюжет — это, прежде всего, характер персонажа. «Будет одна и та же ситуация, но будут действовать два разных человека, будет два разных рассказа — один про одно, другой совсем-совсем про другое», — считает писатель.

Любимые герои писателя — это «чудики», «странные люди», чьи жизненные ценности и взгляд на мир не совпадают с обывательскими. Порою эти герои смешны и забавны, порою — трагичны. «Мне интереснее всего, — писал Шукшин, — исследовать характер человека-недогматика, человека, не посаженного на науку поведения. Такой человек импульсивен, поддается порывам, а следовательно, крайне естествен. Но у него всегда разумная душа». Его чудики несут в себе не только духовную неудовлетворенность советских людей, но и извечную русскую тоску по смыслу человеческой жизни. Шукшина, как и его коллег — писателей-«деревенщиков», — волновал тотальный духовный кризис, охвативший общество в начале 1970-х годов. Не случайно в это время с тревогой говорили о резком росте алкоголизма, об упадке дисциплины на производстве, об апатии, охватывающей общество, о возрастающем контрасте между жиз-

⁷² Руднев В. П. Словарь культуры XX века. — М., 1997.

⁷³ Шукшин В. Нравственность есть Правда. — М., 1979. С. 289.

ню городского и деревенского человека. Критик А. Марков очень точно вскрыл особенность шукшинского мира: «он хочет пробудить у читателя интерес к этим людям и их жизни, показать, как, в сущности, добр и хорош простой человек, живущий в обнимку с природой и физическим трудом, какая это притягательная жизнь, несравнимая с городской, в которой человек портится и черствеет».

Герои Шукшина постоянно сталкиваются с искусственностью городской жизни, опутанной нитями ритуального поведения, разрушающего человеческую индивидуальность; все они выламываются за рамки организованного существования, в котором «все люди живут одинаково». В рассказе «Чудик» герой полетел к брату в гости. «В аэропорту Чудик написал телеграмму жене: “Приземлились. Ветка сирени упала на грудь, милая Груша меня не забудь. Васятка”». Телеграфистка потребовала изменить текст телеграммы, «сама исправила два слова: “Приземлились” и “Васятка”. Стало: “Долетели. Василий.”» В этом маленьком фрагменте текста отчетливо виден процесс унифицирования личности, разрушения индивидуальности. Вся «странность» и «чужаковатость» героя, причесанная и приглаженная, исчезает.

Герой Шукшина беспокойно ставит миру вопросы. Он уже знает, как он не хочет жить, но он еще не знает, как надо жить. «Для чего, спрашивается, мне жизнь была дана?» («Одни»); «...Зачем дана была эта непосильная красота?» («Земляки»); «Что в ней за тайна, надо ее жалеть, например, или можно помирать спокойно — ничего тут такого особенного не осталось?» («Алеша Бесконвойный»). Шукшина привлекают герои страдающие, думающие, живущие напряженной духовной жизнью, иные люди ему просто не интересны. В основе практически любого рассказа лежит случай (разрушение церкви, нападение волков или просто покупка жене сапожек, поездка к брату, сдача экзамена в институте и т. д.), который дает возможность герою проявить характер, предельно ясно обозначить свою нравственную позицию. Поступок шукшинского героя — это своеобразное чудачество. Оно может быть добрым и смешным, вроде украшения детской коляски журавликами, цветочками, травкой-муравкой («Чудик»), романтическим, как покупка абсолютно ненужных в деревенских условиях дорогих сапог («Сапожки»).

Выступая на обсуждении своего фильма «Калина красная», писатель говорил: «Если герой гладит березки и ласково говорит с ними, то он всегда делает это через думу, никогда бы он не по-

дошел — только приласкать березку. Как крестьянин, мужик, он трезвого ума человек, просто и реально понимает мир вокруг, но его в эти дни очень влечет побыть одному, подумать. А думая, он поглаживает березку (он и правда их любит), ему при этом как-то спокойнее, он и поглаживает, и говорит всякие необязательные слова, но это для того, чтобы — подумать»⁷⁴. Весь художественный мир в рассказах Шукшина связан с думой. И время он избирает такое, когда думается: «Бывает летом пора: полынь пахнет так, что сдуреть можно. Особенно почему-то ночами. Луна светит, тихо... Непокойно на душе, томительно. И думается в такие огромные, светлые, ядовитые ночи вольно, дерзко, сладко. Это даже — не думается, что-то другое: чудится, ждётся, что ли. Притаишься где-нибудь на задах огородов, в лопухах, — сердце замирает от необъяснимой, тайной радости. Жалко, мало у нас в жизни таких ночей» («Горе»).

Одним из ключевых образов в художественном мире шукшинского рассказа становится покой, когда в душу человека вселяется «некая цельность, крупность, ясность — жизнь стала понятной». Такое чувство приходит к Алеше Бесконвойному. Покой приходит к тому, кто понял жизнь, кто добрался до ее тайны. Это очень важный момент в концепции личности у Шукшина. «Интересный поп» из рассказа «Верую!» говорит: «Ты спросил: отчего болит душа? Я доходчиво рисую тебе картину мироздания, чтобы душа твоя обрела покой». Герой Шукшина — личность. Он обретает покой лишь тогда, когда сам, умом своим и сердцем, добирается до секретов бытия («Последнее время Алеша стал замечать, что он вполне осознанно любит. Любит степь за селом, зарю, летний день... То есть он вполне понимал, что он — любит. Стал случаться покой в душе — стал любить. Людей труднее любить, но вот детей и степь, например, он любил все больше и больше» («Алеша Бесконвойный»). Простор — это второй ключевой образ в мире шукшинского рассказа. Он характеризует художественную реальность, окружающую героя. «...А простор такой, что душу ломит», — так можно сказать словами одного из героев о внутреннем мире шукшинских чудиков. Когда появляются в рассказе Шукшина картины природы, то они распахивают, как писал И. Золотусский, «границы повествования, обнаружив и широту и даль ее». Показателен финал рассказа «Чудик», когда герой, проделавший такой далекий путь

⁷⁴ Шукшин В. Избранное. — М., 2000.

к брату ради двух дней, возвращается в родную деревню: «Домой Чудик приехал, когда шёл ясный парной дождик. Чудик вышел из автобуса, снял новые ботинки, побежал по теплой мокрой земле — в одной руке чемодан, в другой ботинки. Подпрыгивал и пел громко: “Тополя-а-а, тополя-а-а...”. С одного края небо уже очистилось, голубело, и близко где-то было солнышко. И дождик редел, шлепал крупными каплями в лужи; в них вздувались и лопались пузыри. В одном месте Чудик поскользнулся, чуть не упал».

Шукшин, делая главным героем своих произведений деревенского человека, хорошо знал цену подлинной интеллигентности и высказался на этот счет очень точно: «Начнем с того, что явление это — интеллигентный человек — редкое. Это — неспокойная совесть, ум, полное отсутствие голоса, когда требуется — для созвучия — “подпеть” могучему басу сильного мира сего, горький разлад с самим собой из-за проклятого вопроса: “Что есть правда?”, гордость... И — сострадание судьбе народа. Неизбежное, мучительное. Если все это в одном человеке — он интеллигент. Но и это не все. Интеллигент знает, что интеллигентность — не самоцель»⁷⁵. Герой рассказа «Срезал» Глеб Капустин — белобрысый мужик сорока лет, «начитанный и ехидный». Мужики специально водят его к разным приезжим знаменитостям, чтобы он их «срезал». Они получают удовольствие от того, что их деревенский, свой, может срезать любого заезжего, ученого! «Срезал» он и очередного «знатного» гостя, некоего кандидата наук Журавлева, ведя с ним абсолютно демагогический разговор. Капустин сам объяснил свою особенность: «Не задирайся выше ватерлинии... А то слишком много берут на себя... Можно сотни раз писать во всех статьях “народ”, но знаний от этого не прибавится. Так что когда уж выезжаете в этот самый народ, то будьте немного собранней. Подготовленней, что ли. А то легко можно в дурачках очутиться». Глеб берет на себя право свысока поучать всех, прикрываясь авторитетом народа, он жесток, а «жестокость никто, никогда, нигде не любил еще», замечает автор.

Нравственное кредо писателя выражено в словах: «Нам бы немножко добрее быть... Мы один раз, уж так получилось, живем на земле». Поэтому темы доброты, веры становятся ключевыми в творчестве писателя, который видел в способности чистого сердца к добру самое дорогое богатство: «Если мы в

⁷⁵ Шукшин В. Избранное. — М., 2000.

чем-нибудь сильны и по-настоящему умны, так это в добром поступке». Например, Чудик, обиженный неприветливым приемом снохи, не таил зла, а, напротив, «умылся и стал думать, что бы такое приятное сделать снохе». Для него добро сосредоточено в народном творчестве, в его теплоте. Поэтому он решает расписать безликую детскую коляску: «Через час все было кончено; коляску не узнать. По верху колясочки Чудик пустил журавликов — стайку уголком, по низу — цветочки разные, травку-муравку, пару петушков, цыпляток...» Герои Шукшина — это неудачники. Но их житейская несостоятельность — это своего рода жизненная позиция. Героя рассказа «Чудик» не понимают ни близкие родственники, ни окружающие люди. Попытка внести красоту в дом, где живут злость и раздражение, кончается очередной неудачей. Сколько доброты, детскости, почти юривой незлобивости, сколько простой радости бытия в герое рассказа.

Сергей Духанин, герой рассказа «Сапожки», покупает жене красивые, модные и очень дорогие сапоги, столь неподходящие для деревенской грязи. И эта вещь, вдруг ожившая («из коробки выглянули сапожки... они прямо смеялись в коробке»), абсолютно ненужная в деревенском быте, явно «городская» («Городской сапожок смело полез на крепкую, крестьянскую ногу»), сыграла важную роль в отношениях героев: «В сердце Сергея опять толкнулась непрощенная боль... Жалость... Любовь, слегка забытая. Он тронул руку жены, поглаживающую сапожок. Пожал. Клавдия глянула на него... Встретились глазами. Клавдия смущенно усмехнулась, тряхнула головой, как она делала когда-то, когда была молодой...»

В художественном мире Шукшина герою, который испытал потребность понять себя, ощутил внутреннюю дисгармонию, пытался ответить на «проклятые» вопросы мироздания, принадлежит главное место. Сюжет рассказа «Микроскоп» кажется сначала смешным анекдотом. Герой его, простой столяр Андрей Ерин, покупает микроскоп, который достается ему дорого: сначала он говорит жене, что потерял деньги, работает сверхурочно целый месяц; затем приносит в дом микроскоп, сказав, что это премия за ударный труд. Принеся микроскоп, он начинает изучать все: воду, суп, пот — и всюду находит микробы. Его старший сын-пятиклассник увлеченно занимается «исследованиями» вместе с отцом, и даже жена проникается к нему некоторым уважением: «Зое Ериной... лестно было, что по селу говорят про ее мужа — ученый». Желая найти какое-нибудь универсальное

средство, чтобы спасти мир от микробов, этот малограмотный рабочий мужик проводит свое свободное время не за бутылкой, а за микроскопом. Но жена узнает правду о происхождении прибора и отправляется в город продавать микроскоп в комиссионный магазин, чтобы купить шубки младшим детям. Пафос творчества Шукшина состоит, прежде всего, в постановке нравственных вопросов⁷⁶.

Творчество всегда было для Шукшина загадкой. Уже в одном из первых рассказов «Воскресная тоска» намечаются вопросы о мотивах творчества: «Почему так сильно — до боли и беспокойства — хочется писать?» Разные ответы находят герои Шукшина: один пишет стихи, влюбившись («Воскресная тоска»); у другого большое горе — он складывает песню, «чтобы малость полетче стало» («Демагоги»); а иной и вовсе от безделья «...историю колхоза стал писать» («Гена Пройдисвет»). Творчество для Шукшина настолько священно и таинственно, что он сомневается в своем праве творить и постоянно задает вопрос: «А что я такое знаю, чего не знают другие, и что дает мне право рассказывать? Я знаю, как бывает в степи ранним летним утром: зеленый тихий рассвет. В низинах легкий, как дыхание, туман. Тихо. Можно лечь лицом в пахучую влажную траву, обнять землю и слушать, как в ее груди глубоко шевелится огромное сердце. Многое понимаешь в такие минуты...» («Воскресная тоска»). Для Шукшина в творчестве важна и значима не новизна сама по себе, а красота. Вспомним, что непонятым оказывается и Андрей Ерин, потративший долго собираемые семьей деньги на пустяковину — микроскоп «для научных открытий» («Микроскоп»), и Василий Егорович Князев («Чудик»), которого за «народное творчество» (с любовью распи-санную детскую коляску) обругала сноха.

Еще одним важным лейтмотивом творчества Шукшина становится тема храма и веры. Историк М. Геллер пишет о шукшинском герое-рассказчике, что «он ищет веру. Поэтому так строг он к верующим, ему все кажется, что люди верующие — верят не по-настоящему, притворяются. Ему нужна вера всеобъемлющая, а главное — совершенно бескорыстная, не вызванная, например, страхом перед смертью, которая, как кажется правдолюбцам Шукшина, часто побуждает обращаться к Богу. Символом веры становится в рассказах Шукшина церковь. Если о Боге,

⁷⁶ См. об этом подробнее: Вертлиб Е. Русское — от Загоскина до Шукшина (Опыт непредвзятого размышления). — СПб., 1992.

о вере “странные люди” выражаются недоверчиво, иногда иронически (с обязательной для советской литературы иронией), о церкви говорят они с любовью и восхищением»⁷⁷. Храм у Шукшина, таким образом, — символ веры не обрядной, ритуальной, а веры идеальной, в поисках которой находятся его любимые герои (и создатель церкви Семка Рысь («Мастер»), и разрушитель Николай Шурыгин («Крепкий мужик»)). Показателен разговор, который происходит между героем рассказа «Верую!» Максимом Яриковым и приехавшим к Лапшиным попом, о смысле бытия, о добре и зле, о душе человеческой. И поп, которому «ничто человеческое не чуждо», предпринимает на глазах Максима нелегкую попытку осмысления истины: «Я говорю ясно: хочу верить в вечное добро и вечную справедливость, в вечную высшую силу, которая все это затеяла на земле. Я хочу познать эту силу и хочу надеяться, что сила эта — победит. Иначе — для чего все?.. А? Где такая сила?.. Я такой силы не знаю. Возможно, что мне, человеку, не дано и знать ее, и познать, и до конца осмыслить. В таком случае я отказываюсь понимать свое пребывание здесь, на земле. Вот это как раз я и чувствую, и ты со своей больной душой пришел точно по адресу: у меня тоже болит душа»⁷⁸.

Шукшинский почерк и в литературе, и в кинематографе един; поиски автором нравственных идеалов в народе рождают книги и фильмы Шукшина. Эту принципиальную особенность гражданской и творческой позиции Шукшина предельно точно выразил его коллега, писатель Сергей Залыгин: «У него не было ни тени умиления или заискивания ни перед своими героями, ни перед самим собой, больше того, он был суров по отношению и к ним, и к себе той суровостью, которая неизбежна, если писатель знает и понимает людей и не делает особого исключения для себя, если он хочет, страстно желает, чтобы не только им было лучше, но чтобы и они сами тоже были лучше»⁷⁹.

С середины 1970-х годов началась, по мнению писателя Виктора Ерофеева, «эра невиданных доселе сомнений не только в *новом человеке*, но и в *человеке вообще*». «Писатели теряют интерес к профессиональной жизни героев, которые остаются без

⁷⁷ Геллер М. Василий Шукшин: В поисках воли // Вестник РХД. — Париж, 1977. № 120.

⁷⁸ См. об этом подробнее: Дорофеева М. Г., Коновалова Л. И., Федоров С. В., Шолпо И. Л. Изучение творчества В. М. Шукшина в школе. — СПб., 1998.

⁷⁹ Залыгин С. Собеседование. — М., 1982. С. 106.

определенных занятий и связной биографии. Многие герои либо безумны, либо умственно неполноценны⁸⁰. *На место психологической прозы приходит психопатологическая* (выделено мной. — М. Ч.). Уже не ГУЛАГ, а сама распадающаяся Россия становится метафорой жизни»⁸¹.

Граждане!
 Сегодня рушится тысячелетнее «Прежде»!
 Сегодня пересматривается миров основа.
 Сегодня
 До последней пуговицы в одежде
 Жизнь переделаем снова, —

писал В. Маяковский в 1917 году. Эти слова приобрели особую актуальность в конце 1980-х годов, когда на наших глазах стремительно происходила смена нравственных координат, что, безусловно, не могло не сказаться и на типе героя новейшей литературы. В это время возникает феномен литературы «чернухи», о котором Н. Лейдерман и М. Липовецкий пишут так: «В отличие от литературы XIX века, “чернуха”⁸² конца 1980-х годов показала народный мир как концентрацию социального ужаса, принятого за бытовую норму. Самым непосредственным воплощением темы социального ужаса стал в этой прозе мотив насилия. “Чернуха”, казалось бы, сосредоточила свое внимание на жертвах войны за выживание, выброшенных из нормальной жизни, — хануриках, опойках, бомжах, раздавленных “дедовщиной” солдатиках, зэках. На самом деле, оказывается, что “на дне” эта война продолжается еще в более жестоких и более обнаженных формах — поскольку здесь потеря достоинства, куска хлеба или угла равнозначна буквальной, а не метафорической гибели»⁸³. Критик А. Зорин полагает, что «литература вырабатывает новый тип героя, всецело зависящего от среды, представляющий собой,

⁸⁰ Можно вспомнить героев Венедикта Ерофеева («Москва—Петушки») и Саши Соколова («Школа для дураков»), Фридриха Горенштейна («С кошечкой») и др.

⁸¹ Ерофеев В. Русские цветы зла. — М., 1997.

⁸² Имеются в виду рассказы Л. Петрушевской и Ю. Мамлеева, повести С. Каледина «Смирненное кладбище» и «Стройбат», «Печальный детектив» и «Людочка» В. Астафьева, «Рыбий глаз» А. Иванченко, проза Л. Габышева, М. Палей и др.

⁸³ Лейдерман Н. Л., Липовецкий М. Н. Современная русская литература. — 3 книга. — М., 2001.

по существу, функцию приятного образа жизни, полностью замкнутого бытовой проблематикой... Весь этот тематический ряд способствовал углублению традиционных для русской литературы представлений о “среде, заедающей личность” до уровня социально-физиологического детерминизма, резко противопоставленного пресловутой АЖП (активной жизненной позиции) государственной культуры»⁸⁴.

Эта личность мне знакома! Знак вопроса вместо тела.
Многоточие шинели. Вместо мозга — запятая.
Вместо горла — темный вечер. Вместо буркал — знак деления.
Вот и вышел человек, представитель населения, —

так своеобразно рисует портрет нового человека И. Бродский в стихотворении «Представление» (1986).

Особое место в поисках особых черт героя конца XX века принадлежит Юрию Мамлееву. «Его повествователь начинает с самоопределения, заимствованного у “подпольного” человека Достоевского: “Поганенький я все-таки человечешко”», — считает В. Ерофеев⁸⁵. Проза Мамлеева самобытна и чрезвычайно специфична. Художественный мир его произведений населен по преимуществу людьми с глубоко деформированной психикой. Его герои кажутся монстрами «именно потому, что они перешли границу возможного, они носители тайных сил в глубине каждого из нас». Писатель, по собственному признанию, стремится показать, «насколько может быть страшен и необычен человек». Он описывает исключительных людей в исключительных ситуациях, используя знания психиатрии. Однако «все эти описания были лишь средством для показа крайних, скрытых сторон человеческой души, трагедии бытия, исканий метафизически неизвестного»⁸⁶. То, что так явно и младенчески простодушно обнажено в поступках и мыслях людей с травмированной психикой, подчас глубоко таится в душе нормального, более защищенного человека.

По Мамлееву, человеческое существо является только оболочкой, внутри которой находится божественная реальность. Че-

⁸⁴ Зорин А. Круче, круче, круче... История победы: чернуха в культуре последних лет // Знамя. 1992. № 10.

⁸⁵ Ерофеев В. Русские цветы зла. — М., 1997.

⁸⁶ Данилова Е. Крушение гуманизма?: интервью с Мамлеевым // Неделе. 1993. № 2.

ловек способен, уничтожив в себе все человеческое, отбросив отождествление себя со своим телом и психикой, достичь Бого-реализации. При этом человек не становится Богом, но открывает в себе Бога как свое подлинное Я. Всех странных и мало-симпатичных героев объединяет понимание своей причастности к тайне, а отсюда — своего избранничества, обрекающего их на одиночество. Герои Мамлеева не только искатели, но и изгои, свихнувшиеся на пути к истине. В самих себе герои угадывают загадочную субстанцию. Абсурдность мамлеевского мира в том, что граница смерти в нем стерта: мертвецы и живые люди сосуществуют рядом. Более того, непонятно, где по-настоящему реальный мир: «здесь» или «там». «Здесь» — это «настоящее», «там» — «прошлое» и «там» — «будущее». Жизнь — «препятствие», которое разделяет «однородное, непрерывное» на части. «Жизнь — промежуток между двумя мгновениями (одно “тут” между двумя “там”, “сейчас” между “перед” и “после”)». Мир становится точкой пересечения, нулем, «Узлом Вселенной»⁸⁷.

Автор, как жонглер, играет со словами: кладбище, могила, гроб, покойник, мертвец, труп. В его прозе они теряют свою изначальную семантику и приобретают совсем иной смысл. Мамлеев нарушает вековое «табу» и вместе с читателем, преодолевая страх, прикасается к смерти как к миру, находящемуся по соседству с жизнью, имеющему своих жителей и свои законы. Критики видят особенность мамлеевского творчества во внимании к «загробной» жизни: «Послежитие и является основным предметом внимания языческого мифотворчества Мамлеева — его тексты наполнены упырями, разгуливающими мертвецами, монстрами и людьми, но кто есть кто — не только не понять, но и не стоит пытаться, по тому же совету героя Мамлеева. Боги равны героям, герои — монстрам, монстры — богам»⁸⁸. «Ужасная реальность» прозы Мамлеева — это обычная реальность обычной жизни. Просто люди не замечают этой реальности. Они закрывают глаза на самые ужасные проявления жизни. Персонажи Мамлеева живут в «черных, коммунальных квартирах», «сумасшедших квартирках», в «десятиметровых комнатушках», в «комнатушках-пещерах», в

⁸⁷ См. об этом: Васильев С. Ф. В поисках инобытия: Пушкин и Мамлеев // Концепция и смысл. — СПб., 1996.

⁸⁸ Адамович М. Соблазненные смертью: Мифотворчество в прозе 90-х: Юрий Мамлеев, Милорад Павич, Виктор Пелевин, Андрей Дмитриев // Континент. 2002. № 114.

«продолговатых, как все равно гроб на какого-нибудь гиганта, комнатах». Другой адрес — «глухой район провинциального городка», «мрачноватый домишко за городом на отшибе», «домик, затерянный на лесистом участке». От жилищ веет могильностью — кладбище ничем не хуже коммунальной квартиры. Многие герои не гнушаются жить прямо среди могил. Кладбище становится приютом для бомжей, местом для свидания влюбленных, распивочной для пьяниц, отдушиной для «страждущих» и «ищущих», то есть — неотъемлемой частью человеческой жизни. Именно сюда, в запретную зону, тянет мамлеевского героя, здесь он желает «познать непознаваемое». «Мамлеевская ситуация (окружающая обстановка) и ее характеристики — гораздо более сюрреальны, как будто Земля превратилась в ад без осознания людьми, что такая трансформация имела место. Его рассказы — это метафорическое изображение наших бедствий»⁸⁹.

В рассказах Мамлеева нет точного указания на время: оно может «напоминать» утро или вечер. Действие может тянуться 3—4 дня, несколько месяцев или лет. Это так называемое безвременье. Очень редко автор указывает точную дату события. Чаще всего он дает временную характеристику, используя эпитеты: «хмурое», «побитое», «перестроечное», «залихватское», «криминальное». Так или иначе, рассказы объединены в общий цикл, название которого устанавливает временные рамки — «конец века». Следовательно, время суток, месяц, год — неважно, главное — ощущение «конца». Апокалиптические мотивы, столь характерные для любого рубежа веков, становятся темой одного из последних циклов Юрия Мамлеева с «говорящим названием» «Конец века»⁹⁰, входящего в сборник «Черное зеркало». Заглавия сразу же приковывают к себе внимание читателя: «Удалой», «Вечерние думы», «Прыжок в гроб», «Свадьба», «Живое кладбище», «Трое», «Происшествие», «Валюта», «Крутые встречи», «Бегун», «Люди могил», «Дорога в бездну», «Случай в могиле», «Коля Фа», «Жу-жу-жу», «Простой человек», «Черное зеркало», «О чудесном» и «Дикая история». Подавляющее большинство названий рассказов не поддается никакой логике — они алогичны. Автор выворачивает наизнанку существующий миропорядок и создает другую, новую, логику, понять которую можно только после прочтения цикла. «Случай в могиле», «люди могил», «живое кладбище», «до-

⁸⁹ Дарк О. Маска Мамлеева // Знамя. 2000. № 4.

⁹⁰ Мамлеев Ю. Черное зеркало. — М., 2001.

рога в бездну», «прыжок в гроб» и «черное зеркало» — все это составные части реальности «конца века». «Черное зеркало» Ю. Мамлеева вызывает естественные ассоциации с «Черным квадратом» К. Малевича. Мамлеевское зеркало оказывается «проекцией» «Я» героя. Сущность его глубинного «Я» так же непознаваема, как черное зеркало. Роковой вопрос «Кто я?» остается вечным.

Мамлеевские герои понимают, что «напрасны искания, направленные вовне», но познать истину им не дано, они — искатели, странники, пилигримы — те, кто живет в постоянном поиске. Зеркало, призванное отражать мир — у писателя оно «черное», — отражает бездну человеческой души. Герои Мамлеева не боятся бездны, они стремятся попасть туда. По «дороге в бездну» (название рассказа) люди спешат навстречу неизведанному, таинственному: «...во Тьму ухожу, на поиски Непостижимого и не совершившегося еще!» Сам Мамлеев в предисловии к сборнику рассказов «Вечный дом» (1991) говорит: «Я не изображал “типичных людей”, “среднего человека” и т. д., наоборот, я обычно описывал исключительных людей в исключительных ситуациях... Все эти описания были лишь средством для показа крайних, скрытых сторон человеческой души, трагедии бытия, исканий метафизически неизвестного»⁹¹. «Герой мамлеевской прозы — изгой и выродок, поддерживающий и лелеющий в себе ощущение своего избранничества. Он то ли “дон кихот”, то ли “дон жуан”, то ли “фауст”, заигрывающий с некоей тайной, ухаживающий за ней и ее добивающийся. Подвижник и фанатик, мономан и монстр, охваченный общественно опасным метафизическим безумием», — полагает критик Олег Дарк⁹².

Новый герой конца 1990-х рождался на фоне всеобщего упрощения культуры. Критик В. Новиков медицинским термином *алексия*⁹³ обозначил новую культурную ситуацию 1990-х, когда вслед за читательским бумом с фантастическими тиражами толстых журналов и перманентным книжным дефицитом наметился резкий спад интереса к современной словесности⁹⁴. Прагматический запрос «нового русского читателя» на упрощенное

⁹¹ Мамлеев Ю. Черное зеркало. — М., 2001.

⁹² Дарк О. Маска Мамлеева // Знамя. 2000. № 4.

⁹³ От а — отрицат. приставка и греч. *lexis* — слово, речь — утрата способности читать или понимать прочитанное вследствие поражения височной-теменно-затылочной области левого полушария.

⁹⁴ Новиков В. Алексия: десять лет спустя // Новый мир. 2002. № 10.

представление необходимых культурных символов выразительно показан в повести молодого писателя Антона Уткина «Самоучки». Герой повести, московский бизнесмен Павел Разуваев, нанимает своего старого армейского друга, а теперь — журналиста модного журнала — во время поездок по Москве просвещать своего работодателя, пересказывая ему хрестоматийные литературные произведения:

— Слушай, есть одно дело. Есть один клиент, короче. Сможешь ему растолковать, что там написано, в книгах в смысле? Что за писатель, когда жил, про кого написал? В двух словах. Возможно такое?

— Что автор хотел сказать своим произведением, — добавил я, подавив зевок.

— Именно, — ответил Павел с ноткой восхищения, показавшего, что я верно угадал требования «клиента».

...— Вот, — сказал я и хлопнул ладонью по переплету, — «Война и мир»... — Я вопросительно взглянул на него.

— Слышал, — кивнул он, но книги не принял.

— Ты что, читать не умеешь? — рассердился я.

— Умею вроде, — как-то не слишком уверенно произнес он, — но не могу. Даже газет не читаю. Только платежи — еще куда ни шло⁹⁵.

Школьная программа по литературе осваивается в салоне дорогого автомобиля, колесящего по новорусской Москве:

Мы кружили по холодной Москве, словно мотали пряжу, — впрочем, этот образ устарел еще до изобретения печатного станка. Я выуживал из своей корзины то Иудушку, то Клементинку де Бурбон или висельника Ставрогина, и мы разглядывали в невидимых лучах серого света, едва проникавших сквозь тонированные автомобильные стекла, всех этих несчастных, каторжников и проституток, героев своих времен, снисходительных к себе студентов, смешных скупердяев, всю жизнь наживавших горы мусора, благодушных идиотов, не лишенных доброты, — одним словом, всех тех, кому не жилось на этом свете, потому что не хватало любви, или тех, у кого ее было в избытке... Предметом нашего внимания оставалась русская литература, но к этому стволу я прививал время от времени шедевры мировой, почти каждый день я что-то перечитывал и обнаруживал, что самому мне далеко не все понятно... Выводы он (Паша. — М. Ч.) делал с моих слов, и с некоторых пор меня беспокоил вопрос: а может быть, это я сам, дитя инфантильной эпохи, делил своих персонажей на добрых и злых, плохих и хороших, не давая себе труда представить в полифоническом единстве доступную нам часть мироздания? Простой вопрос о смысле искусства, поставленный передо мной Павлом на первом занятии, разросся в

⁹⁵ Уткин А. Самоучки // Новый мир. 1998. № 12.

целую проблему, распутать которую не помогли даже соображения светлых умов прошлого, предусмотрительно оставленные в письменной форме. ...Больше того, сюжеты обращали нас к мысли, что причины и следствия совершенно переплелись и всюду царит произвол некоего плохо изученного феномена. Персонажи будто взбунтовались и ставили вопрос решительно. Кто они в самом деле были: существа или призраки наших фантазий? Мы поселимся в вас изнутри и пожрем вас изнутри, обещали они. С вашей помощью мы продолжим наши жизни, оборванные обгрызенными перьями писателей, если только вы в свою очередь не сыграете с нами какую-нибудь злую шутку.

Уткин с присущей ему иронией вскрывает очень важные проблемы современной культуры. Резкое снижение уровня читательской компетенции, колоссальное количество культурных лакун, препятствующих общению, в значительной степени вызваны усилением роли аудиовизуальных средств массовой информации. Значительная часть общества привыкла обучаться не по книгам, а по преподносимым ей с экрана картинкам, рекламным клише. Соответственно меняется тип культуры; новым идеям предпочитают новости, размышлениям — зримость факта, телевизионная картинка в силу своей общедоступности становится убедительнее книжного слова. «Вербальная культура умирает, визуальная наступает... Никто больше ничего не читает. Буква шелухой становится... Сюжет умер, фабула сгнила — все передохло. Впрочем, туда и дорога», — говорит герой Уткина. Интересно, что он, пересказывая сюжеты классической литературы и адаптируя их, обращается к воспитанному рекламой навивному сознанию Паши: «Я в нарушение графика рассказал ему, что однажды над морем парили алые паруса, такие же алые, как губная помада фирмы “Ревлон”. Паша ничего на это не сказал, но я понял, что история пришлась ему по душе». Часто в пересказе, по словам самого рассказчика, великая литература становилась паралитературой: «...я объяснял Паше, чем знамениты “Севастопольские рассказы”, и переложил “Козаков” на язык городских низов».

«Пародирование, вышучивание, травестирование лозунгов, призывов, всем известных фраз — это одно из самых частых средств выразительности», — пишет Е. А. Земская во введении к книге «Русский язык конца XX столетия»⁹⁶, относя эту характеристику прежде всего к языку СМИ, однако эти же процессы

⁹⁶ Русский язык конца XX столетия (1985—1995). — М., 2000.

наблюдаются и при обращении к литературе последнего десятилетия. Нельзя не согласиться с тем, что «к концу столетия язык художественной литературы утрачивает нормотворческую значимость. Восприимчиком этой функции становится язык медиальных средств», ориентация на массовую аудиторию требует максимального приближения вербальной оболочки текстов к узусу массовой аудитории, «усреднения», «массовизации» речевого стандарта, «подбора общедоступных, общепонятных средств»⁹⁷. Современная литература отражает этот процесс, воплощая примитивизацию языка и, как следствие, примитивизацию картины мира нового героя литературы. Показателен в этом отношении фрагмент из ремейка «Отцы и дети» Ивана Сергеева:

Лизе хотелось успеть выяснить напоследок что-то важнейшее, про что не решалась она во все истекшие дни заговорить с Евгением.

— Женя, за что ты ненавидишь Окуджаву? — тихо спросила она.

— За то, что знает: надеяться не на что, все лажа, будет еще хуже, а вам говорит: «Возьмемся за руки, друзья». Какие друзья?! Ты знаешь, кто эту песенку поет? Ее Гамлет поет корешам своим Гильденстерну и Розенкранцу, которые его предали, но он, хитрожопый, нашел у них письмо со смертным приговором ему, Гамлету, — и подменил, и теперь их самих порешат. «Офелия всех нас помянет», — он им поет; ну да, она тоже ведь из их тусовки <...> Так ведь и она Гамлета предала, струсила! Каждый предатель, каждый трус и лжец, но держатся за ручки — и все типа нормально...⁹⁸

На изменение генетического кода героя прозы 1990-х повлияло не только упрощение современной культуры, но и то, что человек, перестав уютно ощущать себя в реальном мире, пытается найти ему альтернативу в мире компьютерной игры, кинематографе, Интернете⁹⁹. «Понятие реальности вообще стало одним из самых неопределенных в наше время. С одной сторо-

⁹⁷ Нешименко Г. И. Динамика речевого стандарта современной публичной вербальной коммуникации: проблемы, тенденции развития // Вопросы языкознания. 2001. № 1.

⁹⁸ Сергеев И. Отцы и дети. — М., 2001. Подробнее о феномене ремейка в современной прозе см. главу «Массовая литература конца XX века».

⁹⁹ Молодые писатели уходят в рефлексию, им интересен лишь их собственный внутренний мир. Так, например, М. Павлов в повести «Машенька» говорит: «О чем нам петь, как не о своей частной жизни? О том, что я, такой-то и такой-то, Аноним Имярекович Неизвестный, родился, живу, мучаюсь и когда-нибудь, вероятно, умру. Жизнь есть дело сугубо частное. Никто не может влезть в мою шкуру и прожить хотя бы один день так, как проживу его я...» (Павлов М. Машенька // Октябрь. 2000. № 7).

ны, этому способствовало развитие телевидения, компьютерной техники и, в целом, визуализации современной культуры», — справедливо полагает критик Карен Степанян¹⁰⁰. Путь в никуда предложил своему герою Виктор Пелевин, ставший одним из самых заметных литературных фигур последнего десятилетия. Чапаев в романе «Чапаев и Пустота» учит Петьку: «Все, что мы видим, находится в нашем сознании, Петька. Поэтому сказать, что наше сознание находится где-то, нельзя. Мы находимся нигде просто потому, что нет такого места, про которое можно было бы сказать, что мы в нем находимся. Вот поэтому мы нигде». Основная идея Пелевина — уход в параллельный мир, параллельную реальность, которую многие тщетно ищут в фантастической литературе. «Мысль Пелевина заключается в том, что если дверь закрыта, надо воспользоваться иным выходом: даже не в окно, а сквозь стену. Это не бегство, а напротив — прорыв, разрушение наскучившей баррикады, прорубание окна, но не в Европу, а из нее. В романе “Generation IT” особенно четко противопоставлены два мира: реальный, скучный, несмотря на все забавные подробности (рекламные изыски, выпивка и наркотики, дорогие автомобили), и мыслимый, открытый лишь тем героям, которым удалось проделать определенную внутреннюю эволюцию»¹⁰¹.

Эту же тему продолжает Эргали Гер в романе «Дар слова. Сказки по телефону». В центре романа — судьба Анжелки Арефьевой, дочки лихоборской торговки спиртным Веры Степановны, ставшей во времена расцвета рыночной экономики одной из богатейших и крутых нравом деловых женщин Москвы, имеющей собственность по всему миру, акции, предприятия, банки и т. д. и, естественно, много врагов и конкурентов. А «Анжелка росла и выросла в долговязое, скрытное существо, утонувшее в глубоком омуте недетского одиночества. Она с первого класса была брошена на самостоятельное хозяйствование, разве что по магазинам не бегала, и жила в полном ладу со сложной системой замков, запоров, сигнализаций, запретов на гостей и подруг, по малолетству приняв за должное и изоляцию с предосторожностями, и разительную нестыковку домашнего существо-

¹⁰⁰ См. об этом подробнее: Степанян К. Реализм как спасение от снов // Знамя. 1996. № 11.

¹⁰¹ См. об этом: Костырко С. Чистое поле литературы // Новый мир. 1992. № 12.

вания с наружным миром». Замки, сигнализации и запоры стали сопровождать Анжелку везде, стали надежной защитой от окружающего мира. «Она раздражала мать неприхотливостью в пище и разборчивостью в одежде, выписывала все молодежные журналы и про кино, читала светскую хронику “Московского комсомольца”, по десять раз прокручивала на видеюшке любимые фильмы и к концу школы скопила огромную фильмотеку, аккуратно расставленную по полкам ее девичьей». Эти фильмы и стали для Анжелы единственным ориентиром в жизни, единственным критерием истинности. Киношный мир окружает Анжелку со всех сторон, даже со стороны единственного друга ее матери Тимофея Дымшица, который был «гусар, гулена, любитель широких жестов, красивых женщин, красивых драк, известный администратор кино, герой мосфильмовского фольклора и чуть ли не заглавное лицо в темном деле подпольного дубляжа и тиражирования иностранных фильмов»¹⁰².

После школы Тимофей Дымшиц устраивает Анжелку к себе на «Росвидео» помощником младшего бухгалтера. Анжелка медленно привыкает к окружающей жизни: «Постепенно у нее наладился диалог с изысканными изделиями бутиков, салонов, пассажей — ей нравилось общаться с шерстью, хлопком, кожей, стеклом, завораживало обилие форм, фасонов, игра продажной стратегии... вещи сами шли в руки, подмигивали с витрин, по-хозяйски облегали предназначенные им части тела, трепетали при приближении... С людьми-то как раз выходило не вполне по-людски. Она свободно общалась со сослуживцами на языке трепя, запросто болтала с продавщицей, барменом, маникюршей, научилась отшивать уличных приставал — но дружить не умела совсем, не знала, как это делается... При попытке сближения в голове вспыхивала красная лампочка тревоги, жужжал портативный зуммер сигнализации, она запиралась на все засовы и разговаривала, рассматривая собеседника не глазами, а скорее в глазок». Автор постоянно называет ее сказочной Несмеяной, «длинноногой белобрысой сомнамбулой».

Анжела и свою жизнь воспринимает со стороны, как фильм: «Это была настоящая широкоформатная лента с ее участием, оригинал, а не копия, это был фильм про нее, и следовало держаться естественно, как на съемочной площадке, а для начала зацепиться за своего принца...» Она все время живет по-киношному: «Ты

¹⁰² Эргали Гер. Дар слова. Сказки по телефону // Знамя. 1999. № 1.

уже заказал шампанское? — спросила она, *озвучивая себя голосом молодой стервы*». Или: «Потом они пили шампанское и говорили о смысле жизни, примерно как в фильме “Красотка” с Ричардом Гиром и Джулией Робертс»; «нынешний вечер, такой вроде бы случайный, кроился *по лекалам вечных сюжетов*». Или: «Ей захотелось запеть от счастья и остаться в этом душистом пенистом состоянии навсегда (про ванну. — *М.Ч.*) — *как в кино, чтобы можно было прокручивать этот кайф по пять раз на дню*». «Говорят, это новое слово в кинематографе, — рассказывал Дымшиц о Тарантино, отдыхая на светофорах. — На самом деле не новое слово, а новый диалог — абсолютно чумовой диалог, мощный, как Ниагара. На таких диалогах можно строить плотины и добывать энергию для заводов. Обязательно посмотри, только покупай нашу кассету — на пиратских перевод фуфловый, уходит весь кайф».

Скука и одиночество заставляет Анжелку обратиться по объявлению в фирму, которой требовались девушки, умеющие раскованно разговаривать по телефону. Став «девушкой по телефону», она неожиданно находит свою любовь, но... виртуальную, телефонную. Целыми днями девушка разговаривает с Сергеем, впервые ощущая, что она кому-то интересна и кому-то нужна: «Слова в разговоре с ним расцветали, играли и переливались оттенками. С ним четче, выразительнее артикулировалось, вольнее думалось, легче дышалось или забывалось дышать совсем, говорилось как пелось, звонко и смачно: слова лопались на губах пузырями долгоиграющей жвачки». Их телефонный роман развивался стремительно: «камнеломом с души обрушились исповеди, рассказы, повести, лирические признания, авторские отступления — до звона в ушах, ночи напролет, до звенящей легкости дара... Они болтали с утра до вечера, с вечера до утра, болтали в постели, на улице, за рулем, вместе засыпали и просыпались — даже вокруг пруда она бегала теперь с телефоном». Распахнув свою душу, Анжелка не могла сказать о матери, «правда о Вере Степановне была настолько фантазмагоричной, что звучала наивной до придурковатости ложью, беспомощной по части выдумки сказкой по телефону. С таким же успехом она могла прикинуться внучкой Ельцина, наследницей тайландского престола или любовницей Клинтона... Пусть это будет ему сюрпризом, решила Анжелка. Сказка так сказка, в конце концов, Иванушка-дурачок брал в жены лягушку, а не наследницу лихоборской империи». Э. Гер, описывая реалии современного мира предельно достоверно, с фотографической точно-

стью, отказывает своим героям в счастливом сказочном финале. «Дар слова» при встрече героев потерялся, им хотелось схватиться за телефонные трубки, «они смотрелись, как Мальвина и Буратино, иммитирующие живую пластику, две деревянные куклы в грохочущем вертепе Карабаса Барабаса». Сказка получилась с несчастливым концом: Сережа был убит бандитами, преследовавшими его друга Игоря. «На кладбище Анжелка вложила ему в руку сотовый телефон». Анжелка снова окунулась в одиночество, в свое холодное царство. «Она опять, как до Сережки, умеет разговаривать только с вещами... Сама звонит иногда Сереге, но девушка-оператор всякий раз отвечает: “Абонент временно недоступен. перезвоните позже, пожалуйста...”» А еще Анжелка купила себе компьютер и по ночам осваивает забавную штуку под названием Internet».

«В нашей последней литературе *запредел сродни равнодушию* (выделено мной. — М. Ч.) — настолько все равно запределено в этом невозможнейшем из миров», — пишет М. Эпштейн, размышляя о трансформации типа лишнего человека в конце XX века¹⁰³. «Лишние люди, еще недавно гордые своей непричастностью, обособленностью от всего, разделили это свойство с окружающим миром — и растворились в нем. ...Сомнамбулизм — последняя фаза развития этого типа. Сомнамбулы — едва ли не преобладающие персонажи последней литературы: лица, не успевшие ничего совершить и обдумать, сразу же тонущие в апокалиптическом тумане». «От нас осталась только видимость нас», — пишет писательница Валерия Нарбикова в повести с говорящим названием «Видимость нас».

Мир Зазеркалья, перевертышей, подмен и симулякров современного мира представлен в повести постмодерниста Владимира Тучкова «Смерть приходит по Интернету»¹⁰⁴. Заглавие, нарочито отсылающее к массовой литературе, — лишь постмодернистская игра. Тучков, рассказывая о «деяти безнаказанных преступлений, которые были тайно совершены в домах новых русских банкиров», из девяти картинок, как из пазла, безжалостно создает портрет нового человека, живущего в новых условиях, когда человеческая жизнь перестает быть ценностью; писатель нащупывает черты новой ментальности. Так, в главке «Могила неизвестной матери» жена богатого Алексея Татьяна не хотела жить

¹⁰³ Эпштейн М. Постмодерн в России. — М., 2000. С. 145.

¹⁰⁴ Тучков В. Книга русских людей. — М., 2001.

светской жизнью, ее влекла к себе природа. «Лес был для Татьяны антиподом всего этого (светского. — М. Ч.) — *безжизненно-го*». Богатого Алексея раздражала абсолютная отдаленность Татьяны от семьи, при очередной ссоре он случайно убивает ее. Выход из сложившейся ситуации он находит быстро: «Ответ был прост и прозрачен, как пустой стакан. Необходимо найти внешне неотличимую от Татьяны женщину и *сделать ее Татьяной*. Вне всякого сомнения, сын, занятый лишь своими подростковыми проблемами, не заметит перестановки. Тут же был вызван начальник охраны, с которым до мельчайших подробностей был разработан план *рокировки*... Новая Татьяна не должна иметь прошлого». Новая Татьяна была похожа на прежнюю, лишь любовь ее к природе заметно поостыла. Однако Алексей узнал, что, встречаясь с охранником, лжеТатьяна разрабатывает план, как можно закрепиться на этой «работе» — родить хозяину ребенка. Татьяну убили во второй раз. Ну а потом нашли новую Татьяну. В главе «Два брата» конфликт разворачивается между братьями богатого финансиста! Младший Стив понимает, что наследство отца перейдет старшему Роберту. Мальчик сознательно культивирует в себе ненависть к брату для того, чтобы его убить. Не один год он готовил убийство («созерцание смерти столь же упоительно, как и игра “DOOM-2”»), в конце концов, топил брата в ванной («Энергично сжал и разжал кулаки, включив в себе механизм *автоматического убийцы*»). «Несмотря на свои 12 лет, Стив мудро подумал о том, что каждый человек, который стремится занять в жизни достойное место, должен когда-нибудь *сделать это*. Иначе нельзя. Иначе не станешь таким, как отец. Ведь отец был *первым*, что гораздо труднее, чем быть достойным наследником. А отец все это уж тем более знал. Именно поэтому он мудро и искусно разжигал в детях соперничество, чтобы остался сильнейший. Ведь его империя была задумана и построена на долгие годы». Проза В. Тучкова еще раз доказывает, что кинематографичность становится доминантой стиливого развития современной прозы.

В жизни героев романа Ольги Славниковой «Бессмертный. Повесть о настоящем человеке»¹⁰⁵ ничего не осталось от иллюзий и надежд начала 1990-х. Пришло время цинизма, беспредела, бесправия, серое тошнотворное время без идеалов и веры.

¹⁰⁵ Славникова О. Бессмертный. Повесть о настоящем человеке // Октябрь. 2001. № 6.

Героиня-журналистка работает ради карьеры на одного из кандидатов в депутаты. А в ее квартире неподвижно лежит разбитый параличом отчим, ветеран войны. У старика большая пенсия, поэтому Марина и ее мать берегут его, заботятся о нем и даже, стараясь не волновать, не сообщают ни о каких переменах в жизни страны. Марина по ночам монтирует на телевидении репортажи со съездов партии, где диктор (ее друг) рапортует об итогах очередной пятилетки. Так отчим и существует в мире позднего брежневского застоя, стремясь изо всех сил своего неподвижного тела к смерти, при этом он вяжет узлы. Славникова избирает для бывшего разведчика тот же способ смерти, которым сам он не раз умерщвлял своих врагов, — петлю. Главным мотивом романа становится мотив торжествующей мнимости, тотального обмана, герои Славниковой остаются наедине с неутешительной, но достоверной реальностью.

«На нас, на человечество, надвинулась огромная трагедия. Мы, переселившиеся в город, не обрели городской морали, но потеряли деревенскую... Объясните мне, русские люди новые русские, что это за “новый человек” появился? ...Пусть новая литература и покажет нам, как мы, жившие в государстве рабочих и крестьян, оказались в государстве больных инвалидов, где и работать некому. Малопрофессиональность, полукультура, полутруд, полуграмота — как мы такими оказались?»¹⁰⁶ — этот грустный вопрос, прозвучавший в одном из интервью Виктора Астафьева, остается актуальным до сих пор, и рождающаяся на наших глазах литература пытается найти ответ на этот вопрос. Достаточно обратиться к рассказу В. Астафьева «Людочка», чтобы понять, что современная литература изо всех сил пытается сохранить нравственный потенциал народа. Нынешняя литература, в каком бы кризисе она ни находилась, сохраняет время... Недаром П. Алешковский сказал: «Так или иначе литература конструирует жизнь. Строит модель, пытается зацепить, высветить определенные типажи. Сюжет, как известно, неизменен с древности. Важны обертоны... Есть писатель — и есть Время...»

Произведения Виктора Астафьева продолжают так называемую неоклассическую линию в русской литературе, обращаясь к социальным и этическим проблемам жизни, исходя из реалисти-

¹⁰⁶ Астафьев В. «Человек к концу века стал еще более одиноким» // Литературная газета. 1997. № 27.

ческой традиции русской прозы с ее проповеднической и учительской ролью. Основа творческого мировоззрения Астафьева — поиск смысла жизни, определение сути высших категорий бытия, борьба со злом...

Рассказ писателя «Людочка» был создан сравнительно недавно, в 1989 году. Этот рассказ — один из ярких примеров того, что современная русская проза продолжает традиции классической литературы, обращая внимание читателя на такие проблемы, как сострадание, внутренняя, духовная жизнь «маленького» человека, соотношение добра и зла в мире...

Ключом к пониманию глубинного смысла рассказа является его название — «Людочка». Виктор Астафьев с особой тщательностью показывает нам необычный, трогательный внутренний мир ничем не приметной, скромной в желаниях и стеснительной в общении с людьми девушки. Действительно, основная черта Людочки — скромность, неприметность... Однако ее смерть неожиданно приводит к необратимым последствиям — все знавшие ее люди ощущают сильнейшую утрату, как будто из мира ушла какая-то значительная часть «рассеянного» в нем добра. Эта мысль выражена и в необычном эпитафии к произведению: «Ты камнем упала, я умер под ним» (Вл. Соколов). Очевидно, что умер не человек: не о Стрекаче идет речь в эпитафии. «Я умер под ним» — это слова о смерти какой-то части души каждого из людей, окружавших Людочку в жизни и разделивших между собой моральную ответственность за ее гибель.

Людочка кажется чем-то похожей на героиню рассказа А. И. Солженицына «Матренин двор». Матрена, как говорит о ней автор, «не гналась за обзаводом», помогала всем жителям деревни, и только после ее смерти все поняли, что она и есть тот самый праведник, «без которого не стоит село». Людочка тоже была праведницей, не случайно перед смертью она обращается к Богу, почувствовав, что только этим может облегчить свою душу.

Приехав из деревни, Людочка очень быстро находит себе «местечко» в городе. Она остается в той парикмахерской, куда пришла сделать завивку и маникюр, чтобы стать похожей на городских жительниц. Та быстрота, с которой героиня находит работу, говорит о ее легком характере, об умении не искать добра от добра, о тяге к людям. Мастер Гавриловна очень быстро нащупывает эту «слабину» в характере Людочки, ее безотказность, готовность помочь и возлагает на девушку все домашние заботы:

«Людочка варила, мыла, скребла, белила, красила...» От усталости у Людочки шла кровь носом, но она не умела жалеть себя и не жаловалась.

Вообще, трудолюбие составляет основную черту русского человека. Но труд труду рознь. Гавриловна признается Людочке, что всю жизнь трудилась, не брезговала никакой работой — «чтоб копейкой этой разжиться, на избу накопить». Стяжательство, накопительство разъедают душу Гавриловны. От природы — по характеру она была человеком добрым — сочувствовала Людочке и даже иногда обещала завещать ей свой дом, имущество. Но в трудный момент Гавриловна предает Людочку, бросает ее на произвол судьбы.

Людочка не смогла сдать экзамен на мастера, но она продолжала работать в парикмахерской: убирала, помогала стричь. На работу и с работы Людочка ходила через старый заброшенный парк ВПРЗ, в котором собиралась городская шпана. Верховодил шпаной Артемка-мыло, повелевший «Людочку не лапать», потому что она смогла достойно повести себя с ним. Но авторитет Артемки оказался ниже влияния пьяного Стрекача, и Людочка попала в беду.

Виктора Астафьева интересует не уголовный, а нравственный аспект преступления. Гавриловна считает, что с Людочкой ничего не случилось («подумаешь, экая беда»), она даже успевает вовремя подложить под Людочку клеенку («Гавриловна — бережливая хозяйка»), и никому нет дела до того, что творится в душе девушки.

Гавриловна не смогла помочь Людочке. Она испугалась за свою избу, которую в отместку мог спалить Стрекач, и в страхе попросила Людочку уйти в общежитие: «...От Стрекача были, упредили: если ты пикнешь где, тебя к столбу гвоздями прибьют, мою избу спалят...» Астафьев пытается разрешить вечную проблему: что важнее — душа человека, которому нужно помочь немедленно, или материальные ценности? Та же Гавриловна, кстати сказать, всю жизнь зарабатывала на скромный дом в убогом поселке... Забегая вперед, скажем: после смерти Людочки Гавриловна как бы теряет смысл жизни.

В трудную минуту не находит Людочка отклика и у матери. У той новая семья, свои заботы, она ждет ребенка и словно бы оставляет Людочку в «прежней» жизни. Мать была не очень счастлива, и в зрелые уже годы на ее долю выпадает настоящее женское счастье. Людочка кажется ей лишней в этой ситуации,

мать немного стесняется ее присутствия... Она сразу почувствовала, что с Людочкой что-то не так, но «от стародавней привычки быть самостоятельной во всем не поспешила навстречу дочери, не стала облегчать ее ношу». Таким образом, Людочка оказалась одна, наедине со своей проблемой. Артемка-мыло предал ее, не сумел защитить, Гавриловна попросила «на время» уехать из избы в общежитие, а родная мать не смогла найти ласковых слов для дочери. Астафьев указывает нам единственное место, где Людочка могла найти покой, — церковь, но Гавриловна налагает странный запрет на общение девушки с Богом, считая, что согрешившая Людочка недостойна этого.

Чувство вины роднит Людочку с известной героиней русской литературы Катериной Кабановой. Согрешив, та не находит покоя в собственной душе, не может стерпеть позора и бросается в Волгу. Перед смертью Людочка пытается обратиться к Богу: «Боже милостивый, Боже милосердный... но не достойна же... Господи, прости меня, хоть я и недостойна, я даже не знаю, есть ли ты?..»

Внутренний мир тихой, незаметной Людочки был поистине прекрасен. Не случайно до самой смерти она чувствует вину перед парнем-лесорубом из больницы, которого она, как ей кажется, не сумела спасти, не смогла «принять за него муку». Людочка очень внимательна к людям. Она не жалуется на судьбу, не перечит Гавриловне, уважая ее опыт и возраст. Людочка открывает в отчине, имени которого она так и не узнала, черты ребенка, который непосредственно радуется жизни, теплой воде, солнцу... Именно доброта и сгубила Людочку: она не боялась ходить через парк, потому что не верила в то, что с ней может что-то случиться, не замечала творившегося зла.

Еще один аспект проблематики рассказа связан с противопоставлением города и деревни. Не случайно Виктора Астафьева называют писателем-деревенщиком: в образе умирающей деревни Вычуган отразилась вся «избяная Россия», мир уходящий, не востребованный человеком, который променял его на город. Вместо деревенских просторов и полей в ВПРЗ — старый вонючий парк с мертвыми деревьями, коммунистическими лозунгами и нелепыми призывами к труду и единению. Закономерно, что в таком месте появляется шпана: сама нравственная атмосфера городка этому способствует.

Астафьев подробно описывает, как Людочка прощается с жизнью. Чувствуя себя «испачканной», поруганной, она надева-

ет на себя все старое, ношеное и идет в парк. Уехать ей некуда: весь мир кажется таким же злым и чужим: «Там, в лесу-то, стрекач на стрекаче, и все с усами». Последние слова Людочки были обращены к Богу. Людочку мучают противоречивые мысли: желание получить прощение и попроситься с жизнью, с одной стороны, и боязнь и стыд за свою вину, с другой. Людочка как бы подводит итог своей недолгой жизни: «Никто ни про что не спрашивал — никому до меня нет дела...» Астафьев называет душу Людочки простенькой, но это не так. Только по-настоящему глубокая душа может так страдать. Людочка как бы берет на себя грехи людей: она чувствует себя виноватой и никому не нужной. Ее погубило не только зло Стрекача и его шпаны, ее погубило прежде всего равнодушие казавшихся близкими людей.

Тема предательства неожиданно становится одной из центральных в произведении. Две истории, две судьбы оказались в рассказе вдруг связанными, «спаянными»: судьба Людочки и судьба парня-лесоруба, умершего в больнице. Оба героя в конечном счете погибают из-за равнодушия окружающих. У парня набух на виске чирей, а брезгливая молодая фельдшерица сочла это пустяком. «Через день эта же молодая фельдшерица вынуждена была лично сопровождать молодого лесоруба, впавшего в беспамятство, в районную больницу». Но было слишком поздно: гной прорвался под черепную коробку, и парень медленно, мучительно умирал.

Людочка, сидя у постели умирающего парня, чувствует, что не может помочь ему ничем, не может отдать ему свою жизнь. И мысль о предательстве живых по отношению к мертвым мучает ее: «Предают, предают его живые! И не его боль, не его жизнь, им свое сострадание дорого, и они хотят, чтоб скорее кончились его муки, для того чтоб самим не мучиться...» До конца дней Людочка ощущает свою вину перед парнем из больницы. Чувство вины является отличительной чертой девушки. Так, послушав рассуждения Гавриловны о городских девчонках, бегающих на танцы, Людочка думает: «И зачем она вместе с Гавриловной осуждала их? Чем она-то их лучше? Чем они хуже ее? В беде, в одиночестве люди все одинаковы».

Утрата Людочки оказалась слишком неожиданной и несоизмеримой с ее «простеньким» обликом. В одной из финальных сцен мы слышим два плача — матери и Гавриловны. Обе называют Людочку дочкой; Гавриловна, которая не так давно выго-

няла девушку из дома, теперь сама верит в то, что «за дочку ее держала», «замуж собиралась выдать», «дом переписать...».

Отчим Людочки, при жизни ее, казалось бы, совсем не знавший, совершает акт возмездия. Это был необычный человек, много выстрадавший, понявший суть бытия. Отчим сорвал с шеи Стрекача крест, а самого Стрекача убил, как поганую тварь, швырнув в сточную канаву. Астафьев показывает, что нашелся единственный человек, не испугавшийся Стрекача, оказавшийся морально сильнее шпаны.

В местной газете не было сообщения о смерти Людочки: оно не попало в отчет (в милиции не хотели портить сводку). Но для знавших ее людей и, может быть, для всего городка эта утрата оказалась невосполнимой, ибо, как издавна говорили на Руси, «не стоит село без праведника...»

Проанализировав рассказ В. Астафьева «Людочка», можно сделать вывод, что современные писатели обращаются к тем же «вечным» нравственным проблемам, что и писатели прошлого, и решают их, опираясь на те же представления о Добре и Зле¹⁰⁷.

ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ

- Напишите сочинение-эссе на следующую тему: «На самом деле пресловутая загадочность русской души разгадывается очень просто: в русской душе есть все: и созидательное начало, и дух всеотрицания, и экономический задор, и восьмая нота, и чувство национального достоинства, и витание в облаках. Особенно хорошо у нас почему-то сложилось с витанием в облаках» (В. Пьецух).
- В чем особенность «чудиков» В. Шукшина?
- Как трансформируется образ героя в прозе Ю. Мамлеева?
- Почему герои А. Уткина и Э. Гера пытаются уйти от реальности?
- Прокомментируйте слова Л. Улицкой: «Я думаю, что человек, как бездонный колодец или, если хотите, как айсберг. Чем больше вещи проясняются, определяются в течение исследования, тем яснее понимаешь, что есть непроницаемая, абсолютная тайна личности, народа, бытия и именно из этой почвы в конечном счете вырастает все человеческое творчество» (Л. Улицкая. «Принимаю, все, что дается»: интервью // Вопросы литературы. 2000. № 1).

¹⁰⁷ Раздел о рассказе В. Астафьева «Людочка» написан Н. В. Козловской.

- Каковы черты «нового героя» прозы конца XX века? Согласны ли вы с мнением критика М. Ремизовой, что современный герой — это «заговоривший о себе маленький человек»?
- Почему современные критики говорят об инфантильности «нового героя»?

РЕКОМЕНДУЕМАЯ ЛИТЕРАТУРА ПО ТЕМЕ

Художественная литература

1. Аксенов В. Московская сага. — М., 1998.
2. Астафьев В. Любочка // Ерофеев В. Русские цветы зла. — М., 1997.
3. Бавильский Д. Семейство Пасленовых (знаки препинания). — М., 2002.
4. Василенко С. Дурочка // Новый мир. 1998. № 11.
5. Васильева А. Моя Марусечка // Знамя. 1999. № 1.
6. Война и мир — 2001 (сб.). — М., 2002.
7. Гандлевский С. <Нрзб>. — М., 2002.
8. Геласимов А. Год обмана. — М., 2003.
9. Гер Э. Сказки по телефону. — М., 1999.
10. Ерофеев В. Русские цветы зла. — М., 1997.
11. Ерофеев В. Время рожать. — М., 2001.
12. Залотуха В. Последний коммунист. — М., 2000.
13. Маканин В. Антилидер. Человек убегающий и др. // Маканин В. Избранное. — М., 1998.
14. Маканин В. Андеграунд или герой нашего времени—М., 1999.
15. Мамлеев Ю. Конец века. — М., 2001.
16. Палей М. Месторождение ветра. — СПб., 1999.
17. Пелевин В. Generation «П». — М., 1999. ДПП. — М., 2003.
18. Петкевич Ю. Радость // Новый мир. 2000. № 4.
19. Пьецух В. Центрально-Ермолаевская война. — М., 1989.
20. Пьецух В. Новая московская философия. — М., 1991.
21. Пятиконечная звезда: Сорокин В., Пелевин В., Ерофеев В., Толстая Т., Акунин Б. — М., 2003.
22. Славникова О. Бессмертный // Октябрь. 2001. № 6.
23. Слаповский А. Я-не я. Анкета. — М., 1999.
24. Солух С. Клуб одиноких сердец унтера Пришибеева. — М., 2002.
25. Улицкая Л. Веселые похороны. — М., 1999.

26. Харитонов М. Линии судьбы, или сундучок Милашевича // Харитонов М. Избранное в 2 т. — М., 1995.
27. Шишкин М. Взятие Измаила. — М., 2000.

Критическая литература

1. Бондаренко М. Роман-аттракцион и катафатическая деконструкция // Новое литературное обозрение. 2002. № 56.
2. Волкова Е. Варлам Шаламов: поединок слова с абсурдом // Вопросы литературы. 1997. № 6.
3. Гачев Г. Национальная специфика литературы: анахронизм или неотъемлемое качество: круглый стол // Знамя. 2000. № 9.
4. Генис А. Иван Петрович умер. — М., 1999.
5. Гольдштейн А. Расставание с Нарциссом. — М., 1997.
6. Дарк О. Маска Мамлеева // Знамя. 2000. № 4.
7. Ерофеев В. Русские цветы зла. — М., 1997.
8. Зверев А. Черепаха Квази // Вопросы литературы. 1997. № 3.
9. Золотоносов М. Интеллигент-убийца: хроника подпольной жизни // Московские новости. 1998. № 25.
10. Зорин А. Круче, круче, круче... История победы: чернуха в культуре последних лет // Знамя. 1992. № 10.
11. Иваницкая Е. Новые русские мальчики // Знамя. 1992. № 10.
12. Иваницкая Е. Из-под обломков (традиционные критерии перед судом действительности) // Знамя. 1993. № 5.
13. Иванова Н. Случай Маканина // Знамя. 1997. № 4.
14. Кузнецов С. Распадающаяся амальгама // Вопросы литературы. 1997. № 3.
15. Кукушкин В. Мудрость Сорокина // Новое литературное обозрение. 2002. № 56.
16. Курицын В. Мир спасет слабость // Дружба народов. 1992. № 2.
17. Курицын В. О сладчайших мирах // Знамя. 1995. № 4.
18. Липовецкий М. Русский постмодернизм. — Екатеринбург, 1997.
19. Липовецкий М. Растратные стратегии, или метаморфозы «чернухи» // Новый мир. 1999. № 1.
20. Немзер А. Когда? Где? Кто? О романе В. Маканина: опыт краткого путеводителя // Новый мир. 1998. № 10.
21. Парамонов Б. Конец стиля. — М., 1997.

22. Ремизова М. Детство героя: современный повествователь в попытках самоопределения // Вопросы литературы. 2001. № 3—4.
23. Чхартишвили Г. Похвала Равнодушию. Приятные рассуждения о будущем литературы // Знамя. 1997. № 4.
24. Эпштейн М. После будущего (о новом сознании в литературе) // Знамя. 1991. № 1.
25. Эпштейн М. Национальная специфика литературы: анахронизм или неотъемлемое качество: круглый стол // Знамя. 2000. № 9.

ОБРАЗ ПЕТЕРБУРГА В ПРОЗЕ РУБЕЖА XX—XXI ВЕКОВ: А. Битов, В. Пелевин, О. Стрижак, Т. Толстая, М. Веллер

Петербург отметил 300-летний юбилей. По сравнению с 850-летней Москвой и тысячелетними старинными русскими городами Петербург, безусловно, юн, но как прочно этот город вписался в историю и культуру России! «За этот исторически ничтожный срок своего существования Петербург накопил такое количество текстов, кодов, связей, ассоциаций, такой объем культурной памяти, что по праву может считаться уникальным явлением в мировой цивилизации», — писал замечательный филолог Ю. М. Лотман¹⁰⁸.

Мы живем на рубеже веков и тысячелетий. Еще очень свежи в памяти волнения и тревоги 2000 года, споры о том, каков он будет, этот новый XXI век. Не случайно в конце XX века обострился интерес к Серебряному веку как к предыдущему рубежу веков. Ведь обращение к этому замечательному периоду русской культуры дает возможность прояснить и некоторые особенности современного литературного процесса. Так, например, важно учитывать, что в начале XX века, в это столь противоречивое и эстетически насыщенное время, когда, по словам филолога Юрия Николаевича Тынянова, «вырабатывалось новое художественное зрение», особое звучание приобрел «петербургский

¹⁰⁸ Лотман Ю. М. Город и время // Метафизика Петербурга. — СПб., 1993. С. 87.

миф». Петербург начала XX века был не только «культурной столицей», но и своеобразным «четвертым измерением» (А. Белый), городом, отражающим все апокалиптические настроения рубежа веков. Сегодня роль и место города в культурной жизни страны иная, чем 100 лет назад. Однако образ Петербурга конца XX века прочно связан культурными и литературными ассоциациями с Серебряным веком.

Миф о Петербурге настолько расширил на рубеже XIX—XX веков свои границы, что уже перестал быть собственно мифом об отдельном городе. Петербург вырос в представлении писателей этого времени в символ всемирно-исторического значения, стал границей между двумя мирами. В восприятии многих деятелей Серебряного века Петербург практически «оживил» идею «пограничности» России между Востоком и Западом, идею особого пути. Выразительно оформил эту тему А. Белый: «С той чреватой поры, как примчался к невскому берегу металлический всадник, с той чреватой днями поры, как он бросил коня на финляндский серый гранит — надвое разделилась Россия, надвое разделились и самые судьбы отечества; надвое разделилась, страдающая и плача, до последнего часа — Россия»¹⁰⁹.

Для краеведа, историка, культуролога Николая Павловича Анциферова, тоже «человека рубежа веков», Петербург всегда был сильным жизненным переживанием. «Петербург — это русские Афины. Стольный город русской духовной культуры», — сформулировал Анциферов свои впечатления от первой встречи с городом. Н. П. Анциферовым была впервые предпринята попытка осмыслить феномен Петербурга, постичь «душу» города, под которой он понимал «исторически проявляющееся единство всех сторон его жизни (сил природы, быта населения, его роста и характера его архитектурного пейзажа, его участия в общей жизни страны, духовного бытия его граждан)». «Душа Петербурга» (1922), «Петербург Достоевского» (1923), «Быль и миф Петербурга» (1924) — эти замечательные книги Н. П. Анциферова, написанные в форме историко-культурных экскурсий, наметили особый «путь постижения» Петербурга — литературные прогулки. Литературность города, его связь с поселившимися на его улицах литературными героями Пушкина и Гоголя, Достоевского и Некрасова, Ахматовой и Белого позже не раз подчеркива-

¹⁰⁹ Белый А. Между двух революций. — М., 1992. С. 144.

лись многими писателями, филологами, литературоведами, историками.

Книги Н. П. Анциферова, действительно, предлагают всем, кто любит Петербург, или тем, кто хочет с городом познакомиться, своеобразные ключи, с помощью которых можно приоткрыть таинственную дверцу под названием «Душа Петербурга». Если в начале XX века Н. П. Анциферов писал: «Как же научиться понимать язык города? Как вступить с ним в беседу? Ни в коем случае не следует превращать город в музей достопримечательностей», то в 1980-е годы в своей статье «Петербург и петербургский текст русской литературы» известный филолог В. Н. Топоров справедливо отмечал, что «тема Петербурга мало кого оставляет равнодушным. Далекая от того, чтобы быть исчерпанной или окончательно решенной, она характеризуется особой напряженностью и взрывчатостью, некоей максимальной установкой на разгадку самых важных вопросов русской истории, культуры, национального самосознания»¹¹⁰. «Петербургский текст» — это корпус произведений русской литературы (от пушкинского «Медного всадника» до последних произведений писателей XXI века), в которых Петербург является литературным героем. Вспомним слова И. Бродского из его поэмы «Петербургский роман»: «В романе не я, а город мой герой...»

«В силу своей метафизической фундаментальности Петербург неподвластен времени. Он выражает саму сущность культуры как бытия на грани вечности, как прорыва в сферу абсолютного, прорыва, нашедшего для себя предельно адекватную форму выражения, не порывающего с историческим временем, но господствующего над ним, покоряющего время», — считает современный критик И. Евлампиев¹¹¹. Возможно, именно такая трактовка Петербурга была близка поэтам Серебряного века. Практически ни один из них не обошел в своем творчестве тему Петербурга. «Какой-то город, явный с первых строк, // Растет и отдается в каждом слове», — писал Борис Пастернак. А в 1913 году А. Блок в беседе с композитором М. Гнесиным скажет о своем поколении: «Петербург был прекрасен, когда никто не замечал его красоты и все плевали на него; но мы воспели красоту Петербурга.

¹¹⁰ Топоров В. Н. Образ Петербурга и петербургский текст русской литературы // Топоров В. Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ. — М., 1994. С. 213.

¹¹¹ Евлампиев И. На грани вечности: метафизические основания культуры и со судьба // Метафизика Петербурга. — СПб., 1993. С. 67.

Теперь все знают, как он красив, любят его, восхищаются! И вот — уже нет этой красоты: город уже омертвел, красота ушла из него в другие, какие-то новые места. Красота вообще блуждает по миру»¹¹². О том, что Петербург — не просто город, географический объект, а особый синтез легенд и мифов, писал Иннокентий Анненский: «“Петра творенье” стало уже легендой, прекрасной легендой, и этот дивный град уже где-то над нами, с колоритом нежного и прекрасного воспоминания. Теперь нам греются новые символы, нас осаждают еще не оформленные, но уже другие волнения, потому что мы прошли сквозь Гоголя и нас пытали Достоевским»¹¹³. «В сознании писателей XIX века Петербург стал средоточием не только особенностей, но и противоречий русского исторического развития в новое время. “Окно в Европу” оказалось окном не только в Европу, но для литературы — окном прежде всего в саму Россию, в гущу противоречий ее исторической и социальной жизни. Тема Петербурга позволила герою русской литературы выявить прежде всего себя, выявить особенности своего психического склада и своей социальной принадлежности с такой глубиной и контрастностью, каких не было, если бы в жизнь России не вошла петербургская тема», — справедливо отмечает критик Л. Долгополов¹¹⁴.

Образ Петербурга в прозе последнего десятилетия занимает особое место. Наши современники вписывают в «петербургский текст» свои страницы. Трепетное признание в любви городу ощущается в повести нашего старшего современника Вадима Шефнера «Сестра печали». Отношение к городу как к другу, близкому человеку пронизывает все страницы повести: «В дни, когда случались какие-нибудь неприятности, я любил бродить по улицам — и мне становилось легче. Город был моим старым другом, но все время чем-то потихоньку-полегоньку помогал мне. Он не вмешивался в мои печали — он молча брал их на себя. Я родился в нем, в одном из его домов, но на какой улице, в каком доме — это знал только он, потому что я был подкидышем и родителей не помнил, и помнить не мог». Город становится для главного героя, от имени которого ведется повествование, своеобразной

¹¹² Отрадин М. В. Петербург в русской поэзии XVIII — начала XX века // Петербург в русской поэзии. — Л., 1988. С. 23.

¹¹³ Там же. С. 23.

¹¹⁴ Долгополов Л. Миф о Петербурге и его преобразование в начале века // Долгополов Л. На рубеже веков. — Л., 1985. С. 179.

«шкатулкой памяти» о детстве, юности, первой влюбленности, войне, блокаде. Петербург (а вернее — Ленинград) Шефнера — это Васильевский остров и его линии. Герой повести дает всем линиям Васильевского острова свои названия, потому что не любит номеров. Так возникают Линия Грустных Размышлений, по которой герой любил ходить в дни неудач и невзгод; Пивная линия, на которой находилась пивнушка; Многособачья линия; Сардельская улица; Похоронная линия, Интересная, проспект Замечательных Недоступных Девушек; Счастливая улица, переименованная позже в Мордобойную.

Город — непосредственный и постоянный участник всех событий в жизни героя, его присутствие ощущается во всем и всегда. Так, например, даже первая влюбленность раскрывается герою благодаря городу: «Не спеша пошел я мимо Университета к Дворцовому мосту. На набережной былолюдно, кончалась пора отпусков и каникул. Немало симпатичных девушек попадалось мне навстречу. ...Девушки не стали хуже, а я не стал лучше, но теперь я шагал по городу как бы и один и не один. Где-то рядом невидимо шла Леля. Все теперь стало по-другому. Да и сам город стал немножко другим. Пожалуй, он стал еще красивее. Я теперь видел его не только своими глазами, я теперь видел его сразу за двоих». Такую необыкновенно крепкую внутреннюю связь с городом герой, в судьбе которого читается биография писателя, сохранил до старости, пройдя через боли и потери, радости и открытия, войну, блокаду и радость творчества.

В романе А. Битова «Пушкинский дом» показан не современный Ленинград и не старый Петербург, а город-миф, улицы и площади которого дышат историей культуры. Не случайно свой роман Битов называет «роман-музей». «Петербург создан для прогулки: он как парк, он как зал», — пишет Битов. Этот ряд можно продолжить: город-миф, город-заповедник, в котором невозможна реальная бытовая жизнь.

Лева Одоевцев, герой Битова, сам человек-музей, литературный человек, воспитанный в петербургской академической среде, живя в Ленинграде, Ленинграда не знает: «Петербург, однако, не Ленинград. Я отправлял героя за сюжетом в новый район, последние дома... Он никогда не бывал тут. С удивлением поймал себя на соображении, что, пожалуй, во всю жизнь ни разу не покидал старого города, ни один его житейский маршрут не пролегал за пределы музейных же проспектов-коридоров и зал-площадей... странно. ...У него было чувство, что он попал в другой город».

Действительно, город Одоевцева — это литературный Петербург, где каждый уголок — фрагмент текста, цитата: «С человеческой точки зрения, Петербург не город Петра и Пушкина, а город Евгения и Акакия Акакиевича — те же чувства породят в вас эти великие декорации, какими волновались души этих героев... Загадка его, заданная Петром, не разгадана от Пушкина до наших дней, потому что ее и нет, разгадки. Фантом, оптический эффект, камера-обскура, окно в Европу, в которое вместо стекла вставлен воображаемый европейский пейзаж».

Город у Битова — это память и ассоциации, это город, живущий своей жизнью и диктующий свои правила всем, кто в него попадает: «В этом городе все соотносено с чем-либо до него бывшим: Северная Венеция, Северная Пальмира, второй Париж... но не вторая Москва. ...Тут я учился ходить по второй в Европе площади (Дворцовой), видеть самый большой собор после Св. Петра (Исаакиевский), наблюдать одну из самых больших мечетей (на этот раз почему-то не вторую, а третью в мире)... Если уже не первое, то самое большое. ...В общем, ПЕТЕРБУРГ, в котором “может быть, родился и я”, в котором жил и Пушкин, который основополагал и Петр, Петербург, в котором классицизм и барокко будут как бы чуть поточнее, чуть более классичны и чуть менее барочны, в котором стремление догнать означало подавленное “превзойти”. И есть такое ощущение, что этот придуманный и навязанный России город — вечен... Он вечен не древностью и жизнью, как Рим, — он был задуман как “вечный”, вечным он был уже в голове Петра, до первого топора: он неподвижен в сознании. Оттого каждый в него приезжающий попадает не в город своих представлений — не в город Петра, Пушкина, Ленина, он попадает именно в тот же Петербург, вечный, в котором и эти люди, составившие ему славу, лишь бывали, — так же “блистали в нем и вы”...»

Яркой страницей современного «петербургского текста» можно считать рассказ одного из наиболее заметных (во всяком случае, по количеству дискуссий о его творчестве) современных прозаиков Виктора Пелевина. Действие рассказа «Хрустальный мир» происходит вечером 24 октября 1917 года на «безлюдных и бесчеловечных петроградских улицах». Главные герои — два молодых юнкера Юрий и Николай — несут караул на улице Шпалерной, выполняя приказ никого не пускать в сторону Смольного. Писатель конца XX века пытается для себя и своего поколения, лишь в конце 80-х освободившегося от привычных

идеологических догм, объяснить причину произошедшего в ночь на 25 октября 1917 года. Юрий и Николай — типичные молодые люди из интеллигентных семей начала XX века. Воспринимая приказ как рутину, они, множество раз из конца в конец проезжая Шпалерную улицу, беседуют о гибели культуры, о сверхчеловеке Ницше, о «Закате Европы» Шпенглера, читают Блока. Спектр их тем типичен для дискуссий в салонах серебряного века: «Ну вот смотри, — сказал Юрий, указывая на что-то впереди жестом, похожим на движение сеятеля, — где-то война идет, люди гибнут. Свергли императора, все перевернули к чертовой матери. На каждом углу большевики гогочут, семечки жрут. Кухарки с красными бантами, матросня пьяная. Все пришло в движение, словно какую-то плотину прорвало. И вот ты, Николай Муромцев, стоишь в болотных сапогах своего духа в самой середине всей этой мути. Как ты себя понимаешь?» Примечательно, что для Пелевина — писателя-постмодерниста, москвича — значимым оказывается феномен Петербурга.

Современными критиками постмодернизм характеризуется как эпоха создания гиперреальности посредством коммуникативных и информационных сетей, делающих образ, изображение, знак более наглядными и осязаемыми. М. Эпштейн в книге «Постмодерн в России» высказывает интересную мысль. Ссылаясь на термин Освальда Шпенглера «псевдоморфоза» («все вышедшее из глубин изначальной душевности изливается в пустые формы чужой жизни»), Эпштейн видит истоки российской гиперреальности в процессе быстрого усвоения чуждых ей форм западной культуры, вытеснении исторической данности одной культуры знаковыми системами другой. И именно строительство Петербурга означало вхождение России в эпоху постмодерных симуляций. Петербург — блестящая цитата из текстов западно-европейской и византийской культуры — определяет и центонную судьбу российской культуры. Петербург, как архитектурное целое, имеет свойство преувеличенности в каждом из составляющих его стилей. Среди финских болот создавался новый Рим и новый Амстердам, по словам М. Эпштейна, «архипелаг Запад на территории России»¹¹⁵. Именно таким предстает Город в рассказе Пелевина, мифологически суженный автором до одной улицы, которая постепенно начинает оживать и вступает в своеобразный диалог с Юрием и Николаем: «улица словно вымерла,

¹¹⁵ Эпштейн М. Постмодерн в России. — М., 2000. С. 91.

и если бы не несколько горящих окон, можно было бы решить, что вместе со старой культурой сгнули и все ее носители». Трижды в рассказе улица названа «темной расщелиной, ведущей в ад». Здесь В. Пелевин явно переключается с традиционным для Серебряного века восприятием Петербурга как города на краю, города над бездной (например, А. Белый в своем романе «Петербург» писал: «За Петербургом — ничего нет»). Причем значимым для писателя оказывается и то, что Шпалерная улица «зажата» между прошлым и будущим — между Литейным проспектом, на котором сходились маршруты многих писателей Серебряного века (достаточно вспомнить знаменитый Дом Мурузи, в котором располагался салон З. Гиппиус и Д. Мережковского), и Смольным, который станет идеологическим штампом для многих поколений.

У Пелевина город-мечта превращается в город-призрак, где все ненастоящее, искусственное, мрачное: «Юнкера медленно поехали по Шпалерной в сторону Смольного. Улица уже давно казалась мертвой, но только в том смысле, что с каждой новой минутой все сложнее было представить себе живого человека в одном из черных окон или на склизком тротуаре. В другом, нечеловеческом смысле она, напротив, оживала — совершенно неприметные днем кариатиды сейчас только притворялись оцепеневшими, на самом деле они провожали друзей внимательными закрашенными глазами. ...Опять завывло в водосточных трубах — при том, что никакого ветра на самой улице не чувствовалось». Для Петербурга Пелевина камень становится важнее человека. Город-музей отторгает все живое, создается образ города как закодированного текста, шифр к которому безвозвратно утрачен.

Кроме очевидных реминисценций и аллюзий с классическим «петербургским текстом» («Медным всадником» А. С. Пушкина и «Невским проспектом» Н. В. Гоголя), в рассказе Пелевина обнаруживаются переключки с романом А. Битова «Пушкинский дом», для которого, как уже отмечалось, важен мотив несовпадения «вечного» архитектурно-культурного архетипа Петербурга с его ленинградской действительностью. У Пелевина возникает трагическое несовпадение и противопоставление Петербурга и революционного Петрограда. Лева Одоевцев, герой Битова, обращается к городу: «Господи, господи! Что за город!.. какая холодная, блестящая шутка! Непереносимо! Но я ему принадлежу... весь. Он никому уже не принадлежит, да и принадлежал ли?.. Вот этот золотистый холод побежал по спине — таков Пе-

тербург». Герой Пелевина практически вторит битовскому Одо-евцеву: «До чего же мрачный город, — думал Николай, прислушиваясь к свисту ветра в водосточных трубах, — и как только люди рожают здесь детей, дарят кому-то цветы, смеются... А ведь и я здесь живу...» В городе происходят странные вещи, когда невозможно отличить реальное от призрачного. «Призрачный и прозрачный. Эти два определения применительно к петербургским условиям оказываются предельно сближенными, вступают в обоюдную игру, вовлекая в нее и читателя, погружая ее в пространство иллюзий», — отмечает В. Н. Топоров¹¹⁶.

В Петербурге возможно все, петербургские фантасмагорические декорации вмещают в себя Историю. Возникают и исчезают в питерском тумане исторические фигуры, к концу XX века приобретающие мифологические черты: Ленин трижды является Юрию и Николаю сначала в обличе интеллигента, затем толстой женщины, инвалида на коляске, настойчиво стремящихся к Смольному. Причем в подобном постмодернистском моделировании истории находит свое отражение и петербургский городской фольклор. Так, например, в недавно опубликованной новой книге Наума Синдаловского «Мифология Петербурга» отмечается, что в городском петербургском фольклоре сразу после революции начал формироваться образ некоего партийца, человека изворотливого, умеющего в любых, даже самых невероятных, ситуациях добиться желаемого. Действительно, юнкера вынуждены были пропустить к Смольному имеющего разрешение некоего Эйна Рахью, который вез огромную желтую тележку с лимонадом. Для молодого читателя конца XX века это имя финского рабочего, помогающего Ленину, уже требует комментария. Имя же Ленина не называется вообще, узнаваемыми оказываются лишь детали: лицо с получеховской бородкой, хитро прищуренные глаза, постоянная картавость, часы, играющие Аппассионату. В рассказе, как уже отмечалось, жестко обозначается оппозиция «Литейный проспект» (как образ старого мира, мира культуры) — «Смольный» (как образ нового мира, к которому все время стремится этот странно картавящий человек). Юрий и Николай живут в своем мире, где человек «вовсе не царь природы», а с другой стороны, верят, что у каждого человека есть миссия, о которой он чаще всего не догадывается.

¹¹⁶ Топоров В. Н. Образ Петербурга и петербургский текст русской литературы // Топоров В. Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ. — М., 1994. С. 210.

Наряду с призрачностью еще одной особенностью петербургской пространственности является ее театральность. Ю. М. Лотман справедливо отмечал, что «уже природа петербургской архитектуры — уникальная выдержанность огромных ансамблей, не распадаящаяся, как в городах с длительной историей, на участки разновременной застройки, создает ощущение декорации»¹¹⁷. А. Битов в «Пушкинском доме» тоже постоянно подчеркивает призрачность города, его город — это огромная декорация, которая может быть изменена по воле режиссера и художника-постановщика: «Раз уж сфинксы в Петербурге, чему удивляться? Им это было одинаково все равно: тем же взглядом смотрят они — как в пустыню... И впрямь, не росли ли до них в пустыне леса? не было ли под Петербургом болота?.. Станный город — как сон... Будто его уже нет. Декорация...»

В финале рассказа Пелевина, когда светлеет, наступает утро, а с ним — и новый мир, Шпалерная вдруг преобразается: «Трудно было поверить, что осенняя петроградская улица может быть так красива. ...Окна верхних этажей отражали только что появившуюся в просвете туч луну, все это была Россия и было до того прекрасно, что у Николая на глаза навернулись слезы...» Суженный до одной улицы Петербург расширяет свои границы до масштабов всей России.

Семантика названия рассказа глубоко символична: в то время как герои рассуждают о гибели культуры и грядущем «великом хаме», рушится их миражный, хрупкий, столь дорогой им «хрустальный мир».

К. Чуковский очень точно определял Петербург как «самый лирический город в России», город, в котором «каждый закоул — цитата из Пушкина, Достоевского, Александра Блока». Действительно, для целого ряда современных писателей (А. Битова, Т. Толстой, В. Шефнера, А. Стругацкого и др.) семантика и символика «петербургского текста» уточняется его «литературностью». Петербург предстает городом «над временем», для которого существеннее вульгарной действительности становится реальность литературная. Петербург — творящийся текст с уже заданными предшествующей литературой героями и образами. Достаточно вспомнить слова И. Бродского из его эссе «Путеводитель по переименованному городу»: «Нет другого места в Рос-

¹¹⁷ Лотман Ю. М. Город и время // Метафизика Петербурга. — СПб., 1993. С. 87.

сии, где бы воображение отрывалось с такой легкостью от действительности: русская литература возникла с появлением Петербурга»¹¹⁸.

В связи с этим обращает на себя внимание роман Олега Стрижака «Мальчик», написанный в начале 80-х, опубликованный в 1993-м, но до сих пор не входивший в поле внимания критиков. Это «роман в воспоминаниях, роман о любви, петербургский роман в шести каналах и реках» — такой подзаголовок дает сам автор. «Пришло время нащупывать некий новый жанр», — говорит герой романа, ленинградский писатель. Пожалуй, именно «нащупывание жанра» и определяет специфику этого порой удивительно увлекательного, порой вязкого и затянутого произведения. Мощный ход интриги, сплетение тайн и загадочных событий, история любви ленинградского писателя и молодой, но уже известной актрисы, создание романа о Мальчике, сумасшествие соседствуют с громоздкими вставными размышлениями об истории культуры и литературы, истории России, комментариями, занимающими несколько страниц. Издатель, который обнаружил роман писателя, объясняет структуру романа так: «ход изложения в ней (рукописи. — М. Ч.) прерывается, петляет, то есть по несколько раз возвращается к одному и тому же, затуманивается отступлениями, и очень часто из одной точки (если попробовать изобразить сюжет графически) исходят и движутся в различных направлениях два, три, четыре несовместимых варианта повествования». Однако наиболее ярким героем становится Петербург, «трудный город», как говорит герой. Герой Стрижака подвластен мистике петербургской воды: «Все окончилось речкой Карповкой; а начиналось Фонтанкой. Фонтанка! Затем был канал Грибоедова, Мойка; затем Петроградская сторона, Кронверк, тихая Карповка... что же будет со мной? Судьба, описав кольцо, привела меня вновь на Фонтанку, и это меня пугает. Мистика петербургских рек и каналов не отпускает меня, и кружится в мыслях нелепица вроде: Нева родила Фонтанку, Фонтанка родила Мойку, Мойка родила Грибоедов канал. Канал Грибоедова вернулся в Фонтанку... так случилось однажды, и длится — всегда...»

Зависимость от водной стихии в «городе на краю, над бездной», — один из ярких лейтмотивов всех произведений, в которых образ Петербурга занимает особое место, что еще раз с оче-

¹¹⁸ Бродский И. Путеводитель по переименованному городу // Бродский И. Поклониться тени. — СПб., 2000.

видностью демонстрирует С. Юрский в своем эссе «Фонтанка. Моя автогеография»¹¹⁹. Своеобразный жанр этого произведения полностью оправдан, автор стремится найти истоки своего «Я»: «И вдруг я увидел линию. Не очерченное место, как положено, а ЛИНИЮ, которая прошла, соединяя, хоть и пунктиром, целых 45 лет моей жизни. ФОНТАНКА. Питерская речка в гранитных берегах, не сильно извилистая, почти прямая... могла бы считаться даже довольно широкой, если бы рядом не было Невы. Точно, точно. Фонтанка — вот она, моя малая родина от младенчества до первой середины».

Взгляд героя О. Стрижака на город своеобразен — это наложение, он видит Петербург через волшебные очки, роль которых выполняет Литература, текст, чужая строчка, чужой Петербург: «...но вот дом Адамини еще не разрушен, еще даже не построен, первый этаж украшен гостинодворскими арками, под аркой живут еще лавки, крепко запертые на ночь, и поздней осенней ночью, осенняя темень и дождь, из подвала *Бродячей собаки* поднимаются по ступенькам те, о ком еще не описаны многие великолепные, тяжелые книги, Анна Андреевна *глядела на все почти с той же точки, что и я* (выделено мной. — М. Ч.), чуть дальше, в изгибе Фонтанки». В Петербурге Стрижака вместе живут литературные герои и писатели, их создавшие: «Андрей Белый идет на Гагаринскую увидеть дом, где поселит он Аблеухова, и отца его, И. Анненков Летним садом идет на Гагаринскую увидеть дом, где жил Пушкин, Кузмин, как темная тень, идет Летним садом, вечерним и летним, все на ту же Гагаринскую набережную, увидеть дом, где поселит он Калиостро...»

Фантазмагорический, литературный, театральный Город диктует писателю текст, как карты раскладывая перед ним героев и сюжеты: «Картинки и цифирь, черные и красные, короли и семерки; покер. Карты менялись; возрождались: в невероятных сочетаниях. *Миллион повестей, пиши, из одной колоды* (выделено мной. — М. Ч.). Карточные сочетания; геометрия сюжета; геометрия расхода шаров на зеленом сукне; стиль удара и стиль письма рождались из потребности игры: чтоб закатился шар шепотом; или чтоб борта затрещали». Нева в своем космическом движении, черный заснеженный город позволяет видеть писателю *другое*: «краткий конспект фраз, пейзажа, намек *ощущения*». В роман Стрижака органично вплетаются строки Ахматовой и

¹¹⁹ Октябрь. 2000. № 1.

Мандельштама, Мережковского и Блока, Белого и Анненского, причем автор вспоминает, как эти стихи, которые он не знал в юности, а лишь «чувствовал их возможность», читали в 1960-е ночью в доме на Фонтанке, что против Летнего сада. Очевидно, что комплекс идей и образов петербургского текста кристаллизуется в художественной концепции романа Стрижака. Петербург, влияющий на мироощущение и поступки героев, — зона пограничная, в которой практически не бывает ровного существования. Это постоянное балансирование, жизнь «между» и «над». Мистика и сумасшествие дьявольского Петербурга уточняются Стрижаком сумасшествием героя, воспринимающего город как литературный текст.

Близкой к подобной концепции петербургского текста становится философско-поэтический роман Натальи Галкиной «Архипелаг Святого Петра». История любви юного провинциала и светской петербургской дамы разворачивается в Санкт-Петербурге, который постепенно из декорации становится полноправным участником действия. Тени великих строителей города, поэтов, актеров, художников перемещаются по островам петербургского архипелага, их можно увидеть то на Летнем острове, то на Казанском, то на Садовом. Тема мистического и волшебного Петербурга становится ведущей в романе: «Предметы, все детали бытия архипелага Святого Петра обратимы, неуловимы, исполнены колдовства, играют в множества, дwoятся, троются, дробятся, сливаются, теряются, то появляясь, то исчезая. Будьте внимательны на островах архипелага; тут за каждой бирюлькой нужен глаз да глаз. Стоит вам не углядеть, перчатка превратится в солонку, ее непарная подружка станет черной мышкой и убежит; стоит вам глаза отвести — хватъ-похватъ! — ни очков, ни колечка, ищи-свищи».

Известный петербургский писатель, один из ярких представителей современной отечественной фантастики, Андрей Столяров в повести «Ворон» продолжает развивать тему «волшебного» города. Фэнтези Столярова — это всегда неожиданный взгляд на Петербург, своей фантазмагоричностью закономерно привлекающий к себе внимание писателя-фантаста. Герой повести — Антиох, который когда-то был Антошей Осокиным, фанатичным читателем, ночи напролет не выпускающим книгу из рук. Потом он стал писать текст, в котором не было ни начала, ни конца, «просто сотни страниц, забитых аккуратными черными строчками». Главное напряжение создается между Петербургом

и людьми. Рассказчик, школьный друг Антиоха, наматывает километры по пыльному Петербургу, который отторгает от себя все живое: «Жидкое солнце капало с карнизов. Я шел по выпуклым, горячим площадям. Один во всем городе. Последний человек. Мир погибал спокойно и тихо. Как волдырь, сиял надо мной чудовищный купол Исаакия. Жестокой памятью, гулким эхом винтовок задыхались дома на Гороховой. Зеркальные лики дворцов, пылая в геенне, с блеклым высокомерием взирали на это странное неживое время... Я попадал в кривые, пьяно расплывающиеся переулки коломенской стороны. Кто-то создал их в бреду и горячке, сам испугался и — махнул рукой. Так и бросили». Петербург становится для Антиоха, увлекающегося древней магией, уникальной площадкой для создания Абсолютного текста. Город в какой-то степени становится системой-переводчиком, транслятором магических идей Антиоха, который считает, что если особым образом описать человека, то можно воплотить его, одушевить. Так, рассказчик встречает на улицах Буратино, поручика Пирогова, дворника из «Преступления и наказания» и не удивляется, справедливо полагая, что в городе, «который на ржавой брусничной воде мановением руки долговязого самодержца возник среди чахлых сосен и болотного мха, в сумасшедшем камне его, под больным солнцем, в белых, фантастических ночах — в городе, где мертвый чиновник гоняется за коляской и срывает генеральскую шинель с обомлевших плеч, а человеческий нос в вицмундире и орденах, получив назначение, отправляется за границу», — в этом городе возможно все. Каким образом язык организует связи между информационным пространством и всем, что лежит вне его, интересовало многих фантастов (Стругацких, Лема и др.). Антиох у Столярова предлагает на первый взгляд легко реализуемый путь: наложить объективные структуры мироздания, определенные наукой, и субъективные структуры мироздания, сопричастные искусству, на дикий и бесконечный живой язык, подчинить себе основу информационного пространства и научиться манипулировать его проявлениями. Эксперимент Антиоха не удался, его абсолютный текст сгорает от обычной лампы, сам герой погибает, оживленные же им литературные персонажи продолжают жить в мистическом Петербурге. Эпиграфом к «петербургским фэнтези» Столярова вполне могли бы стать его же строчки из поэмы «Торговый ряд»: «Я в этот город сонный врос, // Его кошмары — мной хранимы. // Здесь лапу мягкую на мозг // Накладывает шизофрения».

Особые грани «петербургского текста» обнаруживаются в рассказе Татьяны Толстой «Река Оккервиль». С первых же строк определяется необычность Петербурга, зависимость восприятия автора (да и читателя) от литературных ассоциаций: «Мокрый, струящийся, бьющий ветром в стекла город за беззащитным, незанавешенным, холостяцким окном, за припрятанными в межоконном холоду плавленными сырками казался тогда злым петровским умыслом, мстью огромного, пучеглазого, с разинутой пастью, зубастого царя-плотника, все догоняющего в ночных кошмарах, с корабельным топориком в занесенной длани, своих слабых, перепуганных подданных». Темный фантастический город заставляет своих жителей существовать по законам вымышленной, театральной жизни.

Главный герой рассказа Толстой — немолодой одинокий Симеонов, для которого блаженством становится в холодный, сырой петербургский вечер запереться у себя в комнате и извлечь «из рваного, пятнами желтизны пошедшего конверта Веру Васильевну — старый, тяжелый, антрацитом отливающий круг, не расщепленный гладкими концентрическими окружностями — с каждой стороны по одному романсу». Симеонов чем-то напоминает Акакия Акакиевича из гоголевской «Шинели», у него такая же трудноопределимая внешность, непонятный возраст, он так же лелеет свою мечту. Для Симеонова старая пластинка — не вещь, а сама волшебная Вера Васильевна, чарующая его много лет своим голосом: «Симеонов бережно снимал замолкшую Веру Васильевну, покачивал диск, обхватив ее распрявленными, уважительными ладонями; рассматривал старинную наклейку: э-эх, где вы теперь, Вера Васильевна?» Симеонову никто не нужен: ни любящая его Тамара, ни работа, ни друзья, — только покой и воля и его миф о бесплотной Вере Васильевне, которая будет петь для него, «сливаясь в один тоскующий голос».

Мимо симеоновского окна проходили петербургские трамваи, конечная остановка которых манила Симеонова своим мифологическим звучанием: «Река Оккервиль». Эта неизвестная герою речка (да и петербургская ли она?) становится удобной сценой, в которую он может вписать необходимые ему декорации: «Нет, не надо разочаровываться, ездить на речку Оккервиль, лучше мысленно обсадить ее берега длинноволосыми ивами, расставить крутоверхие домики, пустить неторопливых жителей... а лучше замостить брусчаткой оккервильские набережные, реку наполнить чистой серой водой, навести мосты с башенками и цепями, вы-

ровнять плавным лекалом гранитные парапеты, поставить вдоль набережной высокие серые дома с чугунными решетками подворотен, ...поселить там молодую Веру Васильевну, и пусть идет она, натягивая длинную перчатку, по брусчатой мостовой, узко ставя ноги, узко переступая черными тупоносими туфлями с круглыми, как яблоко, каблуками, в маленькой круглой шляпке с вуалькой, сквозь притихшую морось петербургского утра, им туман по такому случаю подать голубой». Так Симеонов «встраивает» Веру Васильевну, столь напоминающую своим обликом молодую Анну Ахматову, в декорации Петербурга Серебряного века.

Проза Татьяны Толстой вся пронизана литературными токами прошлого и нынешнего века, писательница приглашает своего читателя к разгадыванию литературных и психологических ребусов, к распутыванию клубков ассоциаций. Так, например, показателен фрагмент: «Нет, не тебя! так пылко! я! люблю! — подскакивая, потрескивая и шипя, быстро вертелась под иглой Вера Васильевна; шипение, треск и кружение завивались черной воронкой, расширялись граммофонной трубой, и, торжествуя победу над Симеоновым, неся из фестончатой орхидеи божественный, темный, низкий... парусом надувающийся голос». Т. Толстая цитирует только первую строку романса на слова М. Ю. Лермонтова «Нет, не тебя так пылко я люблю...», иронически прерывая слова восклицательными знаками, подражая потрескивающей пластинке. Лермонтовское стихотворение 1841 года проясняет природу отношения Симеонова к Вере Васильевне — к ее голосу и к ней самой:

Нет, не тебя так пылко я люблю,
Не для меня красоты твоей блистанье:
Люблю в тебе я прошлое страданье
И молодость погибшую мою.

Действительно, голос Веры Васильевны особенно важен для Симеонова в период острого одиночества в пасмурные петербургские дни, когда он чувствует себя «особенно носатым, лысеющим, особенно ощущая свои нестарые годы вокруг лица и дешевые носки далеко внизу, на границе существования». Подчеркивая глубокую интертекстуальность рассказа, критик А. Жолковский отмечает: «Симеонов являет типовой образ “маленького человека” русской литературы, нарочито, на белую нитку, сшитого из пушкинского Евгения, которого река разлучает с Парашей; гоголевского Пискарева, фантазии которого о

“перуджиновой Бианке” разбиваются бордельной прозой жизни поправившейся ему красотки, несмотря на все его наркотические попытки вернуть, адаптировать и загипноотизировать реальность; и беспомощного мечтателя из “Белых ночей” Достоевского, с его любовью к петербургской архитектуре, набережным и Настеньке, которую ему приходится уступить более практичному счастливцу»¹²⁰.

Чарующий голос Веры Васильевны, петербургская фантазмагоричность, странное загадочное название реки Оккервиль (так странно ее представить реальной) — все это дает возможность Симеонову чувствовать себя режиссером и мифотворцем одновременно: «Подать голубой туман! Туман подан, Вера Васильевна проходит, постукивая круглыми каблуками, весь специально приготовленный, удерживаемый симеоновским воображением мощеный отрезок, вот и граница декорации, у режиссера кончились средства, он обессилен... и только река Оккервиль, судорожно сужаясь и расширяясь, течет и никак не может выбрать себе устойчивого облика».

Татьяна Толстая приводит своего героя к трагическому разрушению мифа. Оказывается, что Вера Васильевна жива и живет не в Петербурге Серебряного века, а в Ленинграде, «в бедности и безобразии, и недолго же сияла она и свое-то время, потеряла бриллианты, мужа, квартиру, сына, двух любовников и, наконец, голос, — в таком вот именно порядке, и успела с этими своими потерями уложиться до тридцатилетнего возраста». Симеонов оказывается перед мучительным выбором: «Глядя на закатные реки, откуда брала начало и река Оккервиль, уже зацветавшая ядовитой зеленью, уже отравленная живым старушечьим дыханием, Симеонов слушал спорящие голоса двух боровшихся демонов: один настаивал выбросить старуху из головы... другой же демон — безумный юноша с помраченным от перевода дурных книг сознанием — требовал идти, бежать, разыскать Веру Васильевну». «Буднично, оскорбительно просто — за пятак — добыл адрес Веры Васильевны в уличной адресной будке; сердце стукнуло было: не Оккервиль? конечно, нет». Такой же оскорбительно будничной оказалась и встреча с мифом. Вера Васильевна, Верунчик, как ее называли поклонники, оказалась толстой, шумной, грубой, здоровущей теткой — «волшебную диву умык-

¹²⁰ Жолковский А. В минус первом и минус втором зеркале // www.russ.ru.

нули горынычи». «Симеонов топтал серые высокие дома на реке Оккервиль, крушил мосты с башенками и швырял цепи, засыпал мусором светлые серые воды, но река вновь пробивала себе русло, а дома упрямо вставали из развалин».

«Исходным материалом и содержанием петербургской литературы является интуиция о неполноте земного человеческого бытия. Жизнь петербургским художником всегда ставится под сомнение, но по своеобразной причине — она испытывается мечтой, подозревается в сокрытии чуда.

И так близко подходит чудесное
К развалившимся грязным домам.

Эти стихи Анны Ахматовой совершенно выражают дух петербургского творчества. Петербургский художник никогда не остерегается слишком земного, “слишком человеческого” — в них он ищет и находит отражение небесного и внечеловеческого. Его “отрицательное знание” переплавляется в “положительное” — о “мирах иных”¹²¹, — возможно, в этих словах А. Арьева кроется объяснение поведения Симеонова. Женский мир делится для него на реальный и «неземной», рожденный во сне и мифе. Поэтому продуманной, сотканной из петербургского мифа Вере Васильевне противопоставлена земная, теплая, уютная Тамара, тихо любящая Симеонова. Ставшая же печальной реальностью Верунчик крушит и ломает воздушную и нереальную Веру Васильевну: «толстая чернобровая старуха толкнула, уронила бледную тень с покатыми плечами, наступила, раздавив, на шляпку с вуалькой, хрустнуло под ногами, покатались в разные стороны круглые старинные каблуки». Страшным итогом крушения мифа становится приезд Верунчика в одинокую холостяцкую квартиру Симеонова для того, чтобы помыться в его ванной. Высокий миф о Прекрасной Даме снижается до «телесного низа»: «Симеонов против воли прислушивается, как кряхтит и колышется в тесном ванном корыте грузное тело Веры Васильевны».

Петербург Т. Толстой полон «культурными осколками», определяющими особенность «стилевого артистизма» писательницы (именно так в одном из интервью определила она свою поэтику). Петербург и его реки влекут за собой сплетение культурных мифов, неразрывных с основным содержанием рассказа. Американ-

¹²¹ Арьев А. Петербургская пауза // L-критика: ежегодник Академии русской современной словесности — 2000. — www.russ.ru.

ская славистка Елена Гошило считает, что Т. Толстая использует историческую роль Петра Великого как основателя города, чтобы провести свою центральную идею художественного творчества: «Воплощение Петром своей вдохновенной идеи служит Т. Толстой иллюстрацией сложных отношений между воображением, с одной стороны, и его осязаемыми плодами — с другой»¹²².

Многие критики отмечают условность, сказочность, метафоричность мира Толстой. «Ее тема — бегство в замкнутый мир, отгороженный от пошлой будничности прекрасными метафорическими деталями», — полагает А. Генис¹²³. Сама писательница, как уже отмечалось, пытается нащупать утерянную связь с артистической прозой 20-х годов нашего века, прозой своего деда и его литературного окружения: «К этой литературе, к этой только начавшей развиваться традиции у меня лежит сердце. Там, в развалинах этой недостроенной поэтики, могут таиться клады».

«Этот город-знак, город-текст, имеющий множество прочтений и толкований, может и вправду иметь не одно имя. Он вырос из каждого из них, перерос их. Например, самый центр — Санкт-Петербург, в черте Обводного канала это может быть Петербург, кольцо “рабочих окраин” (а точнее — промзона) — Петроград, а новые районы — Купчино, Гражданка и прочее — хоть Ленинград, — ей-богу, все равно»¹²⁴. Эти слова петербургского культуролога Г. Тульчинского в какой-то степени комментируют повесть М. Веллера «Легенды Невского проспекта». Если в повести Н. В. Гоголя Невский проспект — «всеобщая коммуникация» Петербурга, то у Веллера Невский проспект — это уже государство: «Первая и славнейшая из улиц Российской империи, улица-символ, знак столичной касты... Невский проспект, сам по себе уже родина, государство и судьба, куда выходят в семнадцать приобщиться чего-то такого, что может быть только здесь, навести продуманный лоск на щенячью угловатость, как денди лондонский одет и наконец увидел свет... усвоить моду и манеру, познакомиться, светский андеграунд, кино-театр-магазин-новости-связи-товар-деньги-товар-лица и прочие части тела, кофе и колесико, джинсы и игла, — короче, Невский, есте-

¹²² Гошило Е. Взрывоопасный мир Татьяны Толстой. — Екатеринбург, 2000. С. 102.

¹²³ Генис А. Иван Петрович умер. — М., 2000. С. 126.

¹²⁴ Тульчинский Г. Город-испытание // Метафизика Петербурга. — СПб., 1993. С. 154.

ственно, имеет собственный язык, собственный закон, собственную историю (что отнюдь не есть вовсе то, что общедоступная история Санкт-Петербурга и Ленинграда), собственных подданных и собственный фольклор, как и подобает, разумеется, всякой мало-мальски приличной стране».

Ленинград Веллера столь же фантастичен, как Петербург Достоевского, хотя герои рассказов — люди известные и узнаваемые. У Веллера не встретишь описаний красот города и его природы, привычных черт «петербургского текста», город предстает в реалиях быта, в ощущении «духа времени». Достаточно посмотреть на оглавление: «Легенда о родоначальнике фарцовки Фиме Бляйшице», «Легенда о заблудшем патриоте», «Легенды “Сайгона”», «Легенда о морском параде», «Баллада о знамени», «Байки скорой помощи» и др., чтобы понять, что анекдот, байка, случай — основа поэтики М. Веллера. Анекдот Веллера ориентирован на слушателя, понимающего с полуслова. Например, герой «Легенды о заблудшем патриоте» Макарычев с Карельского перешейка, где проводил день здоровья трудовой коллектив завода «Серп и молот», случайно попал в Финляндию. Когда он после всяких приключений вернулся в Ленинград, то им тут же заинтересовались «с Литейного», его уволили с работы, выселили с жилплощади, даже сняли с воинского учета. «Что называется, Родина-мать раскрыла объятия, и в каждой руке у нее было по нокауту. Макарычев был не в той весовой категории, чтобы тягаться с матерью-родиной». Веллер не уточняет, что находится на Литейном и воплощает собой «мать-родину». В том ленинградском фольклоре, на который опирается Веллер, Литейный и Большой Дом, ставший символом беззакония и террора, знаком беды, срослись. «Большой дом — самый высокий дом в Ленинграде: из его окон видна Сибирь», — так шутили горожане.

Петербург — единственный город в мире, имеющий четыре официальных названия (Петербург—Петроград—Ленинград—Петербург) и множество фольклорных (Северная Венеция, Северная Пальмира, Город на Неве и др.). Для каждого писателя близким остается его название. Например, в 1914 году, когда переименовали город, З. Гиппиус в стихотворении «Петроград» эмоционально восклицала: «Кто посягнул на детище Петрово? // Кто совершенное деянье рук // Смел оскорбить, отняв хотя бы слово, // Смел изменить хотя б единый звук?» А в 1990-е годы М. Веллер пишет о своих ощущениях от нового и чужого для него Санкт-Петербурга: «Я никогда не вернусь в Ленинград. Его больше не существует.

Такого города нет на карте. Истаивает, растворяется серый морок, и грязь стекает на стены дворцов и листы истеричных газет. В этом тумане мы угадывали определить пространство своей жизни, просчитывали и верили, торили путь, разбивали морды о граниты; и были, конечно, счастливы, как были счастливы в свой срок все живущие... А хорошее было слово: над синью гранитных вод, над зеленью в чугунных узорах — золотой чеканный шпиль: Ленинград. Город-призрак, город-миф — он еще владеет нашей памятью и переживает ее. ...пробил конец эпохи, треснула и сгнула держава, и колючая проволока границ выступила из разломов. Мучительно разлепляя веки ото сна, мы проснулись эмигрантами... Город моей юности, моей любви и надежд — канул, исчезая в Истории. Заменены имена на картах и вывесках, блестящие автомобили прут по разоренным улицам Санкт-Петербурга, и новые поколения похвально куют богатство и карьеру за пестрыми витринами — канают по Невскому».

Очевидно, что произведениями В. Пелевина, Т. Толстой, А. Битова, О. Стрижака, М. Веллера и др. не исчерпывается «петербургский текст» конца XX века. Недавно опубликованный сборник современного петербургского рассказа «На невшем сквозняке» представляет широкий спектр современной петербургской прозы. В рассказах Александра Володина и Виктора Конецкого, Виктора Голявкина и Александра Житинского, Нины Катерли и Валерия Попова, Михаила Чулаки и Олега Юрьева читатель увидит много «Петербургов» — ведь у каждого он свой. Но общая черта очевидна — это любовь к таинственному, миражному, призрачному и самому фантастическому в мире городу.

«Петербург любили и ненавидели, не равнодушными не оставались», — пожалуй, эти слова Н. П. Анциферова, сказанные в конце XIX века, остаются актуальными и сегодня, в начале XXI, когда город отмечает свое трехсотлетие.

ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ

- Петербург неоднозначен. Противоположные оценки его сосуществуют. Прокомментируйте слова Н. П. Анциферова: «Петербург любили и ненавидели, но равнодушными не оставались».
- К. И. Чуковский сказал о Петербурге так: «Ленинград — самый лирический город в России. В нем каждый закоулок — цитата из Пушкина,

из Некрасова, из Александра Блока». Как интертекстуальность определяет образ Петербурга у Битова?

- Почему Лева Одоевцев, обитающий в «битовском Петербурге» — человек литературный, живущий литературными идеями и образами?
- «О, город мой непостижимый, // зачем над бездной ты возник?» — писал в начале XX века А. Блок. Изменилось ли к концу XX века восприятие города современными писателями?
- Как в романе реализуется «театральность», искусственность, вымышленность Петербурга?

В. Пелевин. Хрустальный мир

- Почему у В. Пелевина Петербург сужается до одной улицы? Какая традиция здесь ощущается?
- В чем проявляется двойственность Петербурга?
- Докажите, что Петербург у Пелевина — литературный герой.
- Почему в финале рассказа Шпалерная становится символом России?
- Проанализировав фрагмент текста, объясните название рассказа: «Перед Николаем, накладываясь на Шпалерную, мелькали дороги его детства: гимназия и цветущие яблони за ее окном; радуга над городом... Но потом стали появляться картины как будто знакомые, но на самом деле никогда не виданные, — померещился огромный белый город, увенчанный тысячами золотых церковных головок и как бы висящий внутри огромного хрустального шара, и этот город — Николай знал это совершенно точно — был Россией, а они с Юрием, который во сне был не совсем Юрием, находились за его границей и сквозь клубы тумана мчались на конях навстречу чудовищу, в котором самым страшным была полная неясность его очертаний и размеров: бесформенный клуб пустоты, источающий ледяной холод».
- Почему наш современник, в конце XX века, обращается к конкретной исторической ситуации? Трансформируется ли она с учетом опыта писателя как человека 90-х годов?
- Прокомментируйте слова В. Н. Топорова: «Призрачный и прозрачный. Эти два определения применительно к петербургским условиям оказываются предельно сближенными, вступают в обоюдную игру, вовлекая в нее и читателя, погружая ее в пространство иллюзий».

Т. Толстая. Река Оккервиль

- Наряду с призрачностью еще одной особенностью петербургской пространственности является ее театральность. Прокомментируйте слова Ю. М. Лотмана, проиллюстрировав примерами из рассказа: «Уже природа петербургской архитектуры — уникальная выдержан-

ность огромных ансамблей, не распадающаяся, как в городах с длительной историей, на участки разновременной застройки, создает ощущение декорации».

- Вспомните восприятие Ф. М. Достоевским Петербурга как «самого умышленного и отвлеченного города в мире». Какую роль играет Петербург в мифологизации Симеоновым Веры Васильевны?
- Каким образом в тексте рассказа осуществляется связь с первой страничкой «петербургского текста» — «Медным всадником» А. С. Пушкина?

М. Веллер. Легенды Невского проспекта

- Прокомментируйте слова Г. Тульчинского: «Этот город-знак, город-текст, имеющий множество прочтений и толкований, может и вправду иметь не одно имя. Он вырос из каждого из них, перерос их. Например, самый центр — Санкт-Петербург, в черте Обводного канала это может быть Петербург, кольцо “рабочих окраин” (а точнее — промзона) — Петроград, а новые районы — Купчино, Гражданка и прочее — хоть Ленинград, — ей-богу, все равно».
- Как слова М. Веллера о переименовании города перекликаются со стихотворением З. Гиппиус «Петроград»: «Кто посягнул на детище Петрово? // Кто совершенное деянье рук // Смел оскорбить, отняв хотя бы слово, // Смел изменить хотя б единый звук?»?
- Ощущается ли гоголевская традиция в изображении Невского проспекта?

РЕКОМЕНДУЕМАЯ ЛИТЕРАТУРА ПО ТЕМЕ

Художественная литература

1. Битов А. Пушкинский Дом. — Л., 1989.
2. Битов А. Улетающий Монахов. — М., 1990.
3. Веллер М. Легенды Невского проспекта. — СПб., 1994.
4. Галкина Н. Архипелаг Святого Петра. — М., 2000.
5. Довлатов С. Солдаты на Невском (и др. рассказы). — Любое издание.
6. Конечкий В. Огурец на вырез // На петербургском сквозняке (современный петербургский рассказ). — СПб., 1999.
7. Крусанов П. Отковать траву. — СПб., 1999.
8. Кураев М. Питерская Атлантида. — Л., 1991.

9. Кураев М. Встречайте Ленина // Новый мир. 1995. № 9.
10. Мелихов А. Горбатые Атланты, или Новый Дон-Кишот. — СПб., 1995.
11. На невском сквозняке (современный петербургский рассказ). — СПб., 1999.
12. Носов С. Член общества, или Голодное время // Октябрь. 2000. № 5.
13. Палей М. Кабирия с Обводного канала // Палей М. Месторождение ветра. — СПб., 1998.
14. Пелевин В. Чапаев и Пустота. — М., 1996.
15. Пелевин В. Хрустальный мир // Пелевин В. Желтая стрела. — М., 1997.
16. Стогофф И. Мачо не плачут. — СПб., 2002.
17. Столяров А. Малый апокриф. — СПб., 1994.
18. Стрижак О. Мальчик (роман в воспоминаниях, роман о любви, петербургский роман в шести каналах и реках). — Л., 1993.
19. Толстая Т. Река Оккервиль. — М., 1999.
20. Шефнер В. Сестра печали. — СПб., 1995.
21. Штерн Л. Двенадцать коллегий // Город и мир (сб.). — Л., 1991.

Критическая литература

1. Анциферов Н. П. Непостижимый город. — Л., 1988.
2. Бродский И. Поклониться тени. — СПб., 2001.
3. Долгополов Л. Миф о Петербурге и его преобразование в начале века // Долгополов Л. На рубеже веков. — Л., 1985.
4. Иванова Е. М. Шестое чувство. — СПб., 1997.
5. Качурин М. Г., Кудырская Г. А., Мурин Д. Н. Санкт-Петербург в русской литературе. — СПб., 1996.
6. Кнабе Г. С. Гротескный эпилог классической драмы (античность в Ленинграде 20-х гг.). — М., 1996.
7. Курганов Е. Мифология города и художественный текст // Курганов Е. Анекдот. Символ. Миф: этюды по теории литературы. — СПб., 2002.
8. Лелина В. И. В пространстве Петербурга. — СПб., 1997.
9. Липовецкий М. Разгром музея (поэтика романа А. Битова «Пушкинский Дом») // Новое литературное обозрение. 1995. № 11.

10. Лотман Ю. М. Символика Петербурга и проблемы семиотики города // Семиотика города и городской культуры. Петербург: Труды по знаковым системам. Вып. XVIII. — Тарту, 1984.
11. Метафизика Петербурга. — СПб., 1993.
12. ...Одним дыханьем с Ленинградом (сост. Г. Г. Бунатян). — Л., 1989.
13. Петербургский текст: Из истории русской литературы 20—30-х гг. XX века. — СПб., 1996.
14. Русские столицы Москва и Петербург (хрестоматия под ред. Д. Н. Замятина). — М., 1993.
15. Синдаловский Н. А. Петербургский фольклор. — СПб., 1994.
16. Синдаловский Н. А. Мифология Петербурга. — СПб., 2000.
17. Топоров В. Н. Образ Петербурга и петербургский текст русской литературы // Топоров В. Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ. — М., 1994.

ЮМОР И САТИРА В СОВРЕМЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЕ:

С. Довлатов, В. Войнович

Всплеск сатирической литературы в 20-е годы и ее спад в 30-е доказывают справедливость утверждения литературоведа С. Голубкова, что наиболее характерные сатирические книги, как правило, появляются в «откровенно застойные, неподвижные периоды отечественной истории». Не случайно в русской литературе XX века особое содержание приобретает смех, который, по теории М. Бахтина, «предполагает преодоление страха». Смех становится оружием против догм, условностей, запретов, цензуры, неким «заповедником духовности». «Анекдот и биография — вот что осталось нам от литературы, остальным завладела жизнь и кинематограф», — эти слова, сказанные Б. Эйхенбаумом в 1926 году, очень актуальны и сегодня, спустя 70 с лишим лет. Конец XX — начало XXI века вносят свои коррективы в понятие смешного. Так, например, не традиционный российский смех сквозь слезы, а «новую странную серьезность» сквозь смех и слезы различают критики в голосе Вен. Ерофеева. М. Эпштейн называет подобную черту «противоиронией». Суть ее в отказе сразу и от патетики, и от приевшихся «готовых иронических шаблонов, осевших в общественном сознании столь же весомо, как и патетические шаблоны». А Ф. Искандер свое обращение к

сатире воспринимает как результат оскорбления любви «к людям ли, к родине, может быть, к человечеству в целом».

«Проза Сергея Довлатова столь доступна, сюжеты столь просты, характеры столь вняты, повествовательная ткань столь прозрачна, читать его столь увлекательно, что загадке... вроде бы не остается места»¹²⁵ — эти слова современных критиков А. Гениса и П. Вайля объясняют многое и в необыкновенной популярности Довлатова, и в постоянной «неразгаданности» его произведений, его стиля, его юмора.

«Зона» — «Ремесло» — «Компромисс» — «Наши» — «Заповедник» — «Чемодан» — «Иностранка» — это не только названия довлатовских повестей, это этапы его жизненного пути, это практически единый текст с одним героем (Сереей Довлатовым, Долматовым, Алихановым), который воспринимается как *alterego*, второе «Я» писателя. Книги Довлатова автобиографичны порой до буквальности, его собственная жизнь, жизнь его близких и его друзей стали материалом для создания текста. В предисловии к «Зоне» писатель скажет: «Имена, события, даты — все здесь подлинное. Выдумал я лишь те детали, которые не существенны. Поэтому всякое сходство между героями книги и живыми людьми является закономерным. А всякий художественный вымысел — непредвиденным и случайным...»¹²⁶ Действительно, Довлатову практически не приходилось что-то выдумывать. Для него, обладающего даром сверхнаблюдательности, жизнь была неиссякаемым источником литературы. «Довлатов действительно внимательно прислушивался — именно прислушивался — к происходящему вокруг него. Много раз я встречал в его рассказах фразы, выхваченные из нашего быта. Однако за этим документальным повествованием, за этим псевдокопированием речевой реальности стоял особый художественный принцип, превращающий анекдот или зарисовку в законченное литературное произведение высокой пробы»¹²⁷, — вспоминает А. Генис.

Проза Сергея Довлатова строится из микроскопических по объему историй, шуток, хохм, баек, острот. По словам В. Гопорова, «кирпичики довлатовской прозы были полифункциональны: они годились и в анекдот, и в роман, и в застольную

¹²⁵ Вайль П., Генис А. Литературные мечтания // Часть речи. Альманах литературы и искусства. 1980, вып. 1. С. 226.

¹²⁶ Довлатов С. Зона. — СПб., 2001.

¹²⁷ Генис А. Довлатов и его окрестности. — М., 2001.

беседу»¹²⁸. Не случайно, прежде чем быть записанными, рассказы писателя были им многократно проговорены в беседах с друзьями и знакомыми. Причем, по воспоминаниям поэта Е. Рейна, «это были не смутные разорванные клочки, нет, сюжет проводился избирательно и отчетливо, характеры обозначались ясно и ярко, реплики стояли на точных местах, были доведены до афоризма, гротеска... короче говоря, от этих рассказов было недалеко до рукописи...»¹²⁹ В разговорах оттачивались будущие книги. Секрет популярности Довлатова заключался и в том, что у него был, по выражению Ю. Карабчиевского, «талант прямого разговора с читателем».

Будучи великолепным рассказчиком в жизни, С. Довлатов остается рассказчиком и в своих книгах. В «Записных книжках» он определил место рассказчика в литературном процессе так: «Рассказчик действует на уровне голоса и слуха. Прозаик — на уровне сердца, ума и души. Писатель — на космическом уровне. Рассказчик говорит о том, как живут люди, прозаик — как должны жить люди, писатель — ради чего живут люди». Не случайно в «Соло на ундервуде» писатель скажет: «Похожим быть хочется только на Чехова», — подчеркивая свою генетическую близость к чеховским рассказам. Размышляя в конце жизни о секрете своей популярности у американских читателей, Довлатов пришел к выводу, что он разрушил у западного читателя стереотип восприятия русской литературы как «учительной». Он, действительно, обладая удивительным «эстетическим слухом», расслышал в своем времени совершенно особые интонации. Критик А. Арьев, друг юности Довлатова, считает, что его проза «излишне узорчата, чтобы быть копией не стремящейся на подмостки тусклой реальности. Жизнь здесь подвластна авторской режиссуре... Довлатов создал театр одного рассказчика. Его проза обретает дополнительное измерение, устный эквивалент»¹³⁰.

Читая Довлатова, прежде всего испытываешь ощущение полной безыскусности повествовательной речи, сочетающееся с ощущением полной достоверности, фотографичности, документальности, но при этом не возникает ни малейшего сомнения, что довлатовские сочинения — не записные книжки, а художествен-

¹²⁸ Топоров В. Дом, который построил Джек (о прозе С. Довлатова) // Звезда. 1994. № 3. С. 175.

¹²⁹ Рейн Е. Мне скучно без Довлатова. — М., 2000.

¹³⁰ Арьев А. Воспоминания // Малоизвестный Довлатов. — СПб., 1995.

ная проза, точная и выверенная. Его проза продумана и сконструирована от начала и до конца, тексты, воспринимающиеся как «куски жизни», в самом высоком художественном смысле искусственны: от идейной задачи до языка. К слову он относился с почти болезненной педантичностью, что доказывает литературный прием, который автор сам для себя выдумал: ни в одной фразе не должно было быть и двух слов, начинающихся на одну и ту же букву. Довлатов уверял, что этот прием помогает искать «незатертые слова». Фразы у писателя предельно короткие, но это не его открытие. В одном из интервью писатель называет ту языковую школу, которой он многим обязан: «Я вырос под влиянием американской прозы (в русских переводах), волюно или невольно подражал американским писателям...» Особое влияние оказали рассказы Хемингуэя, где герои не произносили никаких деклараций, а позволяли себе как будто ничего не значащие слова и междометия. Это была проза, где все мысли введены в подтекст.

Но основной талант Довлатова не в своеобразии, не в отыскании и придумывании новых слов, а — в точности. Довлатов совершенно лишен склонности к словесным изыскам, он находит для своих мыслей и образов адекватное словесное выражение. Довлатов — сторонник минимализма, демонстрации возможностей языка малыми и скупыми средствами. Видимо, в искусстве выбирать и расставлять слова в нужном, единственно возможном порядке и заключается завораживающее обаяние рассказов Довлатова. «Сложное в литературе доступнее простого», — писал он.

Легкий юмор Довлатова, его тонкая ирония неизменно привлекают к себе читателей. И. Бродский, который был близок писателю по ленинградским временам, замечал: «Читать его легко. Он как бы не требует к себе внимания, не настаивает на своих умозаключениях или наблюдениях над человеческой природой, не навязывает себя читателю...»¹³¹ Его юмор никогда не прибегает к гиперболе, гротеску, довольствуясь тем, что всеми этими категориями насыщена жизнь. Довлатов заранее не задавался целью смешить или острить, у него это получается абсолютно естественно в силу точности его наблюдений. Придумывание шуток, по словам Довлатова, это занятие, которое «начисто лишает человека оптимизма» («Наши»). «Отец был поставщиком каламбуров и шуток. Мать обладала чувством юмора. (Дистанция — как

¹³¹ Бродский И. Воспоминания // Малоизвестный Довлатов. — СПб., 1995.

между булочником и голодающим)», — читаем в повести «Наши». Довлатов в полной мере соблюдал эту «дистанцию» в своем творчестве.

«Юмор — не цель, а средство и, более того, — инструмент познания жизни: если ты исследуешь какое-то явление, то найди в нем смешное, и явление раскроется тебе во всей полноте. Ничего общего с желанием развлечь читающую публику все это не имеет»¹³², — писал Довлатов. А. Генис, говоря о чутком отношении писателя к смешному, отмечает: «Смешное Сергей не выдумывал, а находил. Он обладал удивительным слухом и различал юмор отнюдь не там, где его принято искать»¹³³. Важная особенность довлатовской прозы состоит в том, что герои интересуют писателя только на тот момент, когда они говорят или делают что-то смешное. Например, в новелле «Креповые финские носки» из «Чемодана» рассказывается о том, как герой, стремясь заработать деньги для того, чтобы достойно ухаживать за любимой девушкой Асей, ввязался в аферу. Как только он согласился продавать финские креповые носки, дефицитные в советское время, так галантерейные магазины совершенно неожиданно завалили носками отечественного производства. Интересен фрагмент из этой новеллы: «Я расплатился с долгами. Купил себе приличную одежду. Перешел на другой факультет. Познакомился с девушкой, на которой впоследствии женился. Начал делать робкие литературные попытки. Стал отцом. Добился конфронтации с властями. Потерял работу... И лишь одно было неизменным. Двадцать лет я щеголял в гороховых носках. Я дарил их всем своим знакомым. Хранил в них елочные игрушки. Вытирал ими пыль. Затыкал носками щели в оконных рамах, и все же количество этой дряни почти не уменьшалось». Все, что находится за пределами его смешной истории, вся обычная, банальная, зачастую скучная повседневная жизнь показывается лишь конспективно, тезисно, фрагментарно.

Говоря о Довлатове, невозможно не вспомнить слова известного филолога М. Бахтина, который писал, что смех «освобождает не только от внешней цензуры, но прежде всего от большого внутреннего цензора». Внутренний цензор жил во многих писателях на протяжении практически всего существования так называемой «советской литературы». Природа смешного оказалась привлекательной для Довлатова и потому, что смех давал

¹³² Довлатов С. Записные книжки. — СПб., 1994.

¹³³ Генис А. Довлатов и окрестности. — М., 2001.

возможность автору, героям, да и читателю освободиться от «социальной маски», навязанной человеку «официальной культурой». Возможно, непринужденность довлатовского письма, простота и легкость языка, названий и композиций книг («Чемодан» — о содержании эмигрантского багажа, «Наши» — о близких родственниках), спрятанный в подтексте юмор — это способ преодоления тяжести бытия.

Особенность довлатовского смеха состоит в том, что он очень уж близок к грусти, горечи. Этот парадокс — отличительная черта Довлатова — смешно говорить о грустном, смешно рассказывать о своей постоянной горечи, возникающей при самых различных столкновениях с жизнью. Игорь Ефимов, писатель, редактор русскоязычного американского издательства «Эрмитаж», много издававший Довлатова, пишет: «Откуда шла эта постоянная горечь? В России нам казалось, что причины ясны: не печатают талантливого человека, вот он и бесится: не только поет, а еще вечно куда-то убегает: от друзей, от семьи, из города в город, с работы на работу. Но вот он добежал в этом своем бегстве до Америки, добился признания... А горечь осталась»¹³⁴.

При чтении прозы Довлатова создается эффект «подсмотренной» жизни. Обычная, будничная жизнь самого автора и тех людей, с которыми его столкнула судьба, — главная тема книг Довлатова. Она обусловила и особенности сюжета довлатовской прозы. Жизнь не так богата событиями, годными для того, чтобы стать сюжетом книги.

Центральный персонаж довлатовской прозы сложен и неоднозначен. Главный герой всегда Сергей Довлатов. Причем автор точно следует хронологии и фактам собственной биографии: ленинградское детство и юность, служба в конвойных войсках, журналистская работа в Ленинграде и Таллинне, женщины, друзья, литературный круг, отъезд в Америку. Критики П. Вайль и А. Генис полагают, что основной конфликт Довлатова состоит в отсутствии разделения героя и автора. У автора нет героя, с которым он мог бы почувствовать себя свободным. Главный герой — он сам. Однако эта фактическая точность обманчива, Довлатов играет с читателем, запутывая его тем, что по-разному рассказывает историю знакомства с собственной женой или вынимает в Америке из чемодана, привезенного из России, газету «Правда» за май 1980 года, хотя известно, что писатель уехал в

¹³⁴ Малоизвестный Довлатов. — СПб., 1995.

1978 году; его герои встречаются на несуществующем углу двух центральных петербургских улиц Моховой и Ракова (эти улицы совсем не пересекаются). Эти примеры еще раз доказывают, что из собственной жизни творится текст. Критики точно определили особенность довлатовского почерка так: «Реализм Довлатова — это театрализованный реализм... Если человека спасает от катастрофы лицедейство, то надо играть»¹³⁵. Довлатов находит сверхточную метафору русской странной жизни. Жанр Довлатова — это скорее не автобиография, а «гротесковая исповедь».

Повести Довлатова густо населены людьми. Писатель настаивает на том, что «слишком мало интересного в пространстве как таковом», люди и их жизнь занимают его больше. Люди в произведениях Довлатова различны по характеру и социальному положению. В «Ремесле» писатель скажет: «...среди моих знакомых преобладали неординарные личности...» У Довлатова все личности неординарны. Человек интересует его с точки зрения своей индивидуальности, какая-либо типичность чужда писателю. Если присмотреться, все герои прозы Довлатова находятся в состоянии «разлада с действительностью».

Писатель стремится выслушать и понять любую точку зрения. Признавая за каждым право на слабости, автор лишь просит, чтобы Бог дал людям «стойкости и мужества». Ярким примером такой позиции стала повесть «Зона», которая явно принадлежала к «тюремной» традиции в русской литературе, но все же осталась чужеродным явлением. Автор впервые замечает, что изолированность мира стирает грань между охранником и заключенным: «Мы были очень похожи. Почти любой заключенный годился на роль охранника. Почти любой надзиратель заслуживал тюрьму». Результатом «обоюдного влияния» стало сходство «языка, образа мыслей, фольклора, нравственных установок». Довлатов пишет, что по обе стороны колючей проволоки был «единый и жестокий мир»: «По Солженицыну лагерь — это ад. Я же думаю, что ад — это мы сами... В лагере я многое понял. Постиг несколько драгоценных в своей банальности истин. Я понял, что величие духа не обязательно сопутствует телесной мощи... Я убедился, что глупо делить людей на плохих и хороших. А также — на коммунистов и беспартийных. На злодеев и праведников. И даже — на мужчин и женщин». И здесь абсурдное и смешное открывает неожиданные

¹³⁵ См. об этом: Сухих И. Сергей Довлатов: время, место, судьба. — СПб., 1996.

границы этого жестокого мира. В советском концлагере к 7 Ноября ставится пьеса «Кремлевские звезды». В роли Ленина — рецидивист Гурин, в роли Дзержинского — насильник Цуриков. «Владимир Ильич шагнул к микрофону. Несколько минут он молчал. Затем его лицо озарилось светом исторического предвидения. “Кто это? — воскликнул Гурин. — Кто это?!” Из темноты глядели на вождя худые бледные физиономии. “Кто это? Чьи это счастливые юные лица? Чьи это веселые блестящие глаза? Неужели это молодежь семидесятых?.. Неужели это те, ради кого мы воздвигали баррикады?” ...Сначала неуверенно засмеялись в первом ряду. Через секунду хохотали все... Владимир Ильич пытался говорить: “Завидую вам, посланцы будущего! Это для вас зажигали мы первые огоньки новостроек! Это ради вас... Дослушайте же, псы!” Зал ответил Турину страшным неутраченным воем: “Замри, картавый, перед беспредельщиной! ...Гурин неожиданно красивым, чистым и звонким тенором вывел: “Вставай, проклятьем заклейменный...” И дальше в наступившей тишине: “Весь мир голодных и рабов”. Он вдруг странно преобразился. Сейчас это был деревенский мужик, таинственный и хитрый, как его недавние предки. Лицо его казалось отрешенным и грубым. Глаза были полузакрыты. Внезапно его поддержали. Сначала один неуверенный голос, потом второй, третий. И вот я уже слышу нестройный распадающийся хор: “Кипит наш разум возмущенный, на смертный бой идти готов...” Множество лиц слилось в одно дрожащее пятно». «Соседство смешного и страшного у Довлатова заменяет черно-белую картину мира серой. Будни в его рассказах окрашены серостью преодоленного ужаса и подавленного смеха»¹³⁶, — справедливо считает А. Генис.

Герои Довлатова говорят на языке своей эпохи. Показ специфики «языковой личности» — один из ярких способов сатирического изображения действительности. В отличие от многих современных писателей, Довлатов не перегружает речь персонажей ни канцеляритами, ни штампами, ни ненормативной лексикой. Последняя, безусловно, присутствует, но имеет характер исключения. Ее единичные проявления — дань времени, тому языку, на котором говорят герои писателя. Стараясь зафиксировать в своем творчестве жизнь в ее многообразии, автор не мог обойти эту особенность современного языка, но считал, что зло-

¹³⁶ Генис А. Довлатов и окрестности. — М., 2001.

употребление ненормативной лексики — следствие неумения выразить характер героя другими средствами.

Культ личности Пушкина, отталкивающий от истинного творчества поэта, подмена настоящего глянец становится темой «Заповедника» С. Довлатова. В центре повести — переживания писателя, который «двадцать лет пишет рассказы, будучи убежден, что с некоторыми основаниями взялся за перо», однако его «не публикуют, не издают». Заповедник, в который он бежит от себя, от собственных мыслей, от неустроенности и ощущения катастрофичности жизни, от власти, наконец, тоже неразрывно связан с темой творчества: это пушкинские места, это постоянные ассоциации с именем великого поэта, судьбу которого Борис Алиханов невольно проецировал на свою собственную. Сама лексема «заповедник» выступает не только в своем прямом значении: «Заповедное место, где оберегаются и сохраняются редкие и ценные растения, животные, уникальные участки природы, культурные ценности и т. п.», — но и приобретает значение, реализуемое в тексте повести: заповедник наполняется для героя особым смыслом — заповедник души, творческий заповедник, заповедник восприятия Пушкина, те зоны, которые персонаж оберегает от окружающего мира, от тех, для которых «Пушкин — наша гордость!» «Заповедник — не музей, где хранятся мертвые и, к тому же, поддельные вещи... Заповедник — именно что заповедник, оградой которому служит пушкинский кругозор. Пока один Заповедник стережет букву пушкинского мифа, другой, тот, что описал Довлатов, хранит его дух. Великая его особенность — способность соединять противоречия, не уничтожая, а подчеркивая их. Во вселенной Пушкина нет антагонизма — только полярность. Его мир шарообразен, как глобус. С Северного полюса все пути ведут к югу. Достигнув предела низости, пушкинские герои, вроде того же Пугачева, обречены творить не зло, а добро. Не аморализм, а пронизательность стоит за пушкинскими словами, которые так любил повторять Довлатов: «поэзия выше нравственности». Только сохранив в неприкосновенности неизбежную и необходимую, как мужчина и женщина, биполярность бытия, писатель может воссоздать мир в его первоначальной полноте, не расчлененной плоским моральным суждением»¹³⁷.

В тексте повести С. Довлатова «Заповедник» слово «творчество», задающее центральную тему произведения, обрастает до-

¹³⁷ Генис А. Довлатов и окрестности. — М., 2001. С. 136.

полнительными значениями, является смыслообразующим, ключевым. Вся жизнь героя повести Бориса Алиханова — своего рода творчество, попытка создать из хаоса некое подобие космоса, и литературное творчество только является средством для достижения этой цели.

Творчество напрямую связано со словом, которое в тексте повести включается в значимую оппозицию «слово — дело». Слово ассоциируется с писательским трудом, непосредственно с творчеством; дело же является смысловым ядром понятия «жизнь». Таким образом, творчество оказывается противопоставленным жизни: «Жить невозможно. Надо либо жить, либо писать. Либо слово, либо дело. Но твое дело — слово. А всякое Дело с заглавной буквы тебе ненавистно. Вокруг него — зона мертвого пространства. Там гибнет все, что мешает делу. Там гибнут надежды, иллюзии, воспоминания. Там царит убогий, непререкаемый, однозначный материализм...»

Лексема «слово» также актуализирует в тексте повести компонент смысла «пустой, лживый, бессмысленный»: пустые слова, всё слова и т. д. Жена героя воспринимает его попытки вернуть ее, удержать от отъезда за границу как слова, пустые рассуждения. Алиханов же пытается вернуть словам утраченное ими содержание:

— Единственная честная дорога — это путь ошибок, разочарований надежд. Жизнь — есть выявление собственным опытом границ добра и зла... Других путей не существует... Я к чему-то пришел... Думаю, что еще не поздно...

— Это слова.

— Слова — моя профессия.

— И это — слова. Все уже решено. Поедем с нами. Ты проживешь еще одну жизнь...

— Для писателя это — смерть.

Мерилом творческой гениальности в повести является Пушкин. В повести Довлатова все требуют от Бориса Алиханова «выраженности любви», постоянно задавая ему вопросы: «Вы любите Пушкина?», «А можно спросить — за что?», «За что вы любите Пушкина?» Таким образом, любовь к Пушкину у героя оборачивается ненавистью к вербальному выражению этой любви, за которой скрывается официальное признание значимости поэта:

— Тут все живет и дышит Пушкиным, — сказала Галя, — буквально каждая веточка, каждая травинка. Так и ждешь, что он выйдет сейчас из-за поворота... Цилиндр, крылатка, знакомый профиль...

— Пушкин — наша гордость!... — Это не только великий поэт, но и великий гражданин...

...Все обожают Пушкина. И свою любовь к Пушкину. И любовь к своей любви.

...Очевидно, любовь к Пушкину была здесь самой ходовой валютой.

...Все служители пушкинского культа были на удивление ревнивы. Пушкин был их коллективной собственностью, их обожаемым возлюбленным, их нежно лелеемым детищем. Всякое посягательство на эту личную святыню их раздражало. Они спешили убедиться в моем невежестве, цинизме и корыстолюбии.

Герой Довлатова, Борис Алиханов, работает в заповеднике экскурсоводом. Очень скоро он понимает, что для работников заповедника и туристов экскурсия становится не средством постижения духовной культуры, а знаком формального приобщения к ней. Лексема «экскурсия» ассоциативно связана с лексической единицей «халтура» и соответственно принимает участие в оппозиции «творчество — халтура». Не случайно символом экскурсии становится методичка, ознакомление с которой означает подготовленность сотрудника к работе в Пушкинских Горах: «Нужно как следует подготовиться. Простудировать методичку». Методичку необходимо беречь («Аккуратнее, у нас всего три экземпляра»), степень пригодности человека к данной работе определяют методисты. Очевидно, что в методичке собраны строго последовательные, систематизированные способы проведения экскурсии, следовательно, использование этой брошюры лишает человека творческого начала и является признаком халтуры.

Кроме того, показательны и сами образы экскурсоводов: «ненормальная» Натэлла; Володя Митрофанов, в котором сочетались безграничная любознательность, феноменальная память и фантастическая лень («Он родился гением чистого познания»), что и привело его в конце концов к «халтуре»; Стасик Потоцкий, решивший стать беллетристом, но не имевший «явных способностей» к творчеству, зато проявивший явные способности к халтуре.

Интересуясь подлинностью личных вещей Пушкина, представленных в музее-заповеднике, Алиханов решает вопрос и о подлинности, истинности чувств к поэту; а поскольку все в заповеднике оборачивается не тем, чем кажется на первый взгляд (портрет Ганнибала оказывается изображением генерала Закомельского, который загорел, воюя с азиатами на юге; этажерка — не настоящая, а той эпохи. Митрофанов называет аллею

Керн фикцией), то и экскурсия по музею так же далека от творчества, как личные вещи от самого Пушкина.

— ...Можно задать один вопрос? Какие экспонаты музея — подлинные?..

— Здесь все подлинное. Река, холмы, деревья — сверстники Пушкина. Его собеседники и друзья. Вся удивительная природа здешних мест...

— Речь об экспонатах музея, — перебил я, — большинство из них комментируется в методичке уклончиво: «Посуда, обнаруженная на территории именная...»

— Что, конкретно, вас интересует? Что бы вы хотели увидеть?

— Ну, личные вещи... Если таковые имеются...

— Личные вещи Пушкина?.. Музей создавался через десятки лет после его гибели...

— Так, — говорю, — всегда и получается. Сперва угробат человека, а потом начинают разыскивать его личные вещи. Так было с Достоевским, с Есениным... Так будет с Пастернаком. Опомнятся — начнут искать личные вещи Солженицына...

—...Личные вещи, личные вещи... А по-моему, это нездоровый интерес...

Таким образом, ключевое слово «личные вещи Пушкина» актуализирует в тексте повести оппозицию «подлинное — неподлинное, настоящее — не настоящее», которая ассоциативно связана с оппозицией «творчество — халтура». Алиханов быстро осваивает правила игры и поневоле включается в некую коллективную халтуру, составляя незатейливый популярный рассказ о Пушкине для туристов: «Чем лучше я узнавал Пушкина, тем меньше хотелось рассуждать о нем. Да еще на таком постыдном уровне. Я механически исполнял свою роль, получая за это неплохое вознаграждение». Даже связка, которую Алиханов придумывает для того, чтобы сделать экскурсию более логичной, отличается формальностью, живой Пушкин превращается в памятник: «...В Тригорском и в монастыре экскурсия прошла благополучно. Надо было сделать логичнее переходы из одного зала в другой. Продумать так называемые связки. В одном случае мне это долго не удавалось. Между комнатой Зизи и гостиной. Наконец я придумал эту злополучную связку. И в дальнейшем неизменно ею пользовался: “Друзья мои! Здесь, я вижу, тесновато. Пройдемте в следующий зал!..”»

Судьба главного героя — Бориса Алиханова, который не без оснований считает себя писателем, но вынужден на протяжении двадцати лет доказывать свое право им быть, — разворачивается на фоне пушкинского заповедника, невольно сопоставля-

ется с судьбой самого великого поэта. Писатель Алиханов мучительно решает вопрос о том, что такое гениальность и какие права она дает человеку.

Обращаясь к жене, приехавшей в Заповедник, герой «рассказывал ей о маленьком гениальном человеке, в котором так легко уживались Бог и дьявол. Который высоко парил, но стал жертвой обыкновенного земного чувства. Который создавал шедевры, а погиб героем второстепенной беллетристики. Дав Булгарину законный повод написать: “Великий был человек, а пропал, как заяц...”»

Борис Алиханов живет в мире слов и стремится оградить «заповедник» своей души от мира, который кажется ему безумным и абсурдным. В его душе создается совсем иной, «неглянцевый», «неоткрыточный» образ Пушкина: «Пушкин — наш запоздалый Ренессанс. Как для Веймара — Гете. Они приняли на себя то, что Запад усвоил в XV—XVII веках. Пушкин нашел выражение социальных мотивов в характерной для Ренессанса форме трагедии. Он и Гете жили как бы в нескольких эпохах. “Вертер” — дань сентиментализму. “Кавказский пленник” — типично байроническая вещь. Но “Фауст”, допустим, это уже елизаветинцы. А “Маленькие трагедии” естественно продолжают один из жанров Ренессанса. Такова же и лирика Пушкина. И если она горька, то не в духе Байрона, а в духе, мне кажется, шекспировских сонетов...»

«Заповедник» — своеобразная книга-прощание перед отъездом в эмиграцию. Поэтому в ней такое значительное место занимают размышления о статусе писателя, творческой личности: «Человек 20 лет пишет рассказы. Убежден, что с некоторым основанием взялся за перо... Тебя не публикуют, не издают. Не принимают в свою компанию. В свою бандитскую шайку... Надо либо жить, либо писать. Либо слово, либо дело. Но твое дело — слово». Не случайно Довлатов много раз повторял, что, если бы ему разрешили печататься на родине, он бы не уехал.

Каждая эпоха создает не только философско-идеологический облик времени, но и предметный. Вещи — это история, знаки эпохи. Наличие «вещного поля» — одно из главных условий единства художественного мира писателя в целом. Действительно, нельзя не согласиться со словами М. Бахтина, писавшего, что «наша жизнь и наша практика совершается между двумя пределами: отношением к вещи и отношением к личности». «Чемодан» С. Довлатова многие критики называют самым со-

вершенным его произведением. Уезжающему в эмиграцию можно взять с собой только три чемодана. Что может поместиться туда? Как в три чемодана вместить всю жизнь на родине? Оказалось, что все уместилось в один чемодан. «Ведь мне тридцать шесть лет. Восемнадцать из них я работаю. Что-то зарабатываю, покупаю. Владею, как мне представлялось, некоторой собственностью. И в результате — один чемодан. Причем довольно скромного размера. Выходит, я нищий? Как же это получится?!» Чемодан жалких шмоток, которые писатель увозит с собой за границу, оказывается, набит «драгоценностями». Вся жизнь уложена, упакована в этот «чемодан». Писатель увозит с собой свою Россию. Нелепый, почти шутовской, маскарадный гардероб: «финские креповые носки», «номенклатурные полуботинки», «приличный двубортный костюм», «офицерский ремень», «куртка Фернана Леже», «поплиновая рубашка», «зимняя шапка», «шоферские перчатки».

Каждая вещь ассоциативно связана с определенной сферой действительности и помогает автору глубже и точнее эту действительность изобразить. Все новеллы объединены центральным мотивом: перед читателем предстает абсурдная, нелепая и в то же время удивительно притягательная советская жизнь. Что же делает эту действительность столь яркой и привлекательной? Молодость героев, ощущение полноты бытия, ожидание счастья.

Повесть делится на восемь самостоятельных новелл. Восемь вещей — восемь историй, эпиграфом к которым могли бы стать слова из «Обыкновенной истории»: «Вещественные знаки невещественных отношений», — или строчки из стихотворения друга С. Довлатова по ленинградской литературной юности И. Бродского: «Преподнося сюрприз // суммой своих углов, // вещь выпадает из // миропорядка слов».

Довлатовские истории о происхождении вещей историчны. Отсутствие товаров и погоня за импортными вещами определяют фабулу «Креповых финских носков». В рассказе «Креповые финские носки» молодые люди занимаются фарцовкой. Герою движет банальное стремление заработать денег, чтобы ухаживать за девушкой по имени Ася. «Жизнь, которую мы вели, требовала значительных расходов. Чаще всего они ложились на плечи Асиных друзей. Меня это чрезвычайно смущало».

У Фреда Колесникова — другие задачи. Он боится стать «человеческим середняком», тянущим лямку: «Уродоваться за девяносто рублей я не согласен... Ну, хорошо, съем я в жизни две

тысячи котлет. Изношу двадцать пять темно-серых костюмов. Перелистаю семьсот номеров журнала “Огонек” И все? И сдохну, не поцарапав земной коры?.. Уж лучше жить минуту, но по-человечески!..»

Произведение повествует о семидесятих годах. Застой уже успел разрезать души людей и выработать неприятие к традиционным героям советской литературы: молодым рабочим, передовикам и новаторам производства. Довлатовский «уход в низы» — социальные и нравственные — необычен и потому интересен. Герои писателя — пьяницы, асоциальные элементы, неудачники, которые, не афишируя этого, все-таки имеют жизненную позицию, выражающуюся в неприятии официальной «партийной линии». В этом нет нравственного подвига, но уважение такая позиция вызывает. Итак, можно определить позицию довлатовского героя как позицию маленького человека 70-х, частная жизнь которого находится в противоречии с государственной идеологией и стандартным образом мыслей.

Первая предметная деталь — креповые финские носки — показывает абсурдность механизма управления в отрасли советской легкой промышленности. Герои закупают большую партию финских носков в надежде быстрого обогащения — и уже на следующий день по нелепому совпадению все магазины оказываются завалены точно такими же носками, но уже советского производства...

Новелла «Номенклатурные полуботинки» усугубляет впечатление от советского абсурда. В конце рассказа герой совершает нелепый, полубезумный поступок: на банкете по случаю открытия станции метро крадет ботинки у мэра города: «...не знаю, что со мной произошло. То ли сказалось мое подавленное диссидентство. То ли заговорила во мне криминальная сущность. То ли воздействовали на меня загадочные разрушительные силы».

Вещь — ботинки — оказывается лишь поводом для рассказа, ассоциативным стимулом, вокруг которого разворачиваются текстовые поля «творчество», «пьянство», «идеология», «воровство».

На самом деле, поступок героя оказывается подготовлен всем предыдущим повествованием, преисполненным абсурдом и нелепостью. Довлатов рассказывает о советской художественной элите, о скульпторах, получающих заказы на исполнение памятника Ленину. «Зато наши скульпторы — люди богатые. Больше всего они получают за изображение Ленина... опытный скульпп-

тор может вылепить Ленина вслепую. То есть с завязанными глазами». Привычка и автоматизм исключают духовность и заинтересованность — результатом может стать памятник Ленину с двумя кепками, как это случилось с произведением ленинградского скульптора Виктора Дрыжакова.

Герой Довлатова становится учеником камнереза. Его наставники — Осип Лихачев и Виктор Цыпин — выписаны автором в некрасовских традициях: «оба были мастерами своего дела и, разумеется, горькими пьяницами». Камнерезы обрабатывали мраморную поверхность будущей скульптуры Ломоносова, многообразии художественных впечатлений от которой передано в тексте так: «Сам Ломоносов выглядел упитанным, женственным и неопрятным»; «Кто это в принципе — мужик или баба?»; «Кого он мне напоминает?».

Открытие станции проходит в традиции официальных советских мероприятий. «Первым выступил начальник станции. Он представил мэра города, назвав его “стойким ленинцем”. Все долго аплодировали. После этого взял слово мэр. Он говорил по бумажке. Выразил чувство глубокого удовлетворения. Поздравил всех трудящихся с досрочным завершением работ. Запинаясь, назвал три или четыре фамилии. И наконец, предложил выпить за мудрое ленинское руководство».

Довлатов удивительно точно имитирует обстановку советского мероприятия. Его участники существуют одновременно в двух параллельных мирах: охотно пьют «за светлое будущее», «за мирное сосуществование», но, как только официозная часть тостов и приветствий заканчивается, с удовольствием погружаются в реальную жизнь. Вот почему Лихачев неожиданно произносит, обращаясь к штангисту Дудко: «Знал одну еврейку. Сошлись. Готовила неплохо». При всей странности этой фразы она как раз более уместна в разговоре двух мужчин, чем высказывание «за сказку, которая на глазах превращается в быль».

Герои Довлатова не замечают абсурда, царящего вокруг: он стал привычной частью их бытия. Никого не удивляют тосты — идеологические штампы, странный набор гостей, приглашенных на открытие станции метро: композитор Петров, режиссер Владимиров и штангист Дудко. С легкостью ко всему привыкших и подуставших от жизни людей Лихачев и Цыпин говорят о скульптуре: «эта мраморная фигура держится на честном слове» и советуют герою во время митинга «отойти в сторонку».

В финале рассказа герои отправляются в пивную на улице Чкалова:

— Хорошо бы, — говорю, — удостовериться, что монумент не рухнул.

— Если рухнет, — сказал Лихачев, — то мы и в пивной услышим.

Цыпин добавил:

— Хохоту будет...

Новелла «Приличный двубортный костюм» раскрывает непреодолимые противоречия между реальной советской действительностью и ее газетным образом. Воплощенная в тексте, жизнь преукрашивается и неузнаваемо меняется, ее участники — матери-героини, народные умельцы, рабочие-новаторы, герои «социально значимых» очерков «с широким общественно-политическим звучанием».

На самом деле все обстоит иначе. В поисках «современного русского умельца, потомка знаменитого левши» герои приходят к Евгению Эдуардовичу Холидею. «Он реставрировал старинные автомобили. Отыскивал на свалках ржавые бесформенные корпуса. С помощью разнообразных источников восстанавливал первоначальный облик машины. ...Он возродил десятки старинных моделей. Среди его творений были “Олдсмобили” и “Шевроле”, “Пежо” и “Форды”. Разноцветные, сверкающие кожей, медью, хромом, неуклюже-изысканные, они производили яркое впечатление.

...Продукция Евгения Эдуардовича демонстрировалась на международных выставках. Его модели использовали на съемках отечественные и зарубежные кинематографисты. Он переписывался на четырех языках с редакциями бесчисленных автомобильных журналов...»

Довлатов показывает своему читателю особое качество, свойственное советскому человеку: многолетнюю, ввевшуюся в сознание со сталинских времен боязнь шпионов, страх перед всем иностранным. Очерк о русском умельце не мог быть опубликован: мешала фамилия Холидей. Не случайно ответственный секретарь газеты Боря Минц реагирует на эту фамилию с подлинным ужасом: «Русский умелец — Холидей? Потомок Левши — Холидей? Ты шутишь!.. Что мы знаем о его происхождении? Откуда у него такая фамилия?»

Точно так же не подошел бы для печати рассказ о Галине Викторовне Шапориной, которая организовала «что-то вроде

пансиона». Дети, которых она воспитывает, изучают французский язык, слушают стихи и никогда не болеют. Но написать об этом нельзя: «пансион-то, в сущности, частный...»

Вывод автора неутешителен: «Все кругом не для печати. Не знаю, откуда советские журналисты черпают темы. Все мои затеи — неосуществимые. Все мои разговоры — не телефонные. Все знакомства — подозрительные...»

Очень интересна новелла «Офицерский ремень». В своем произведении Довлатов следует гоголевскому принципу: «Я хотел показать хотя с одного боку, но всю Русь». Поэтому автор стремится показать самые различные сферы жизни общества, в том числе армию. Здесь анекдот становится ведущим жанром. Все, что происходит перед глазами читателя, смешно и страшно одновременно. Театр абсурда советской жизни перестает удивлять его главных участников. Два надзирателя — Довлатов и Чурилин — отправлены в командировку: «Психа возьмем на Иоссер. Какой-то эзк рехнулся в четырнадцатом бараке. Между прочим, тетю Шуру укусил».

По дороге выясняется, что эзк абсолютно нормален: он с радостью принимает участие в распитии бутылки «Московской». Опьянев, Чурилин теряет рассудок и ударяет Довлатова по голове офицерским ремнем с тяжелой латунной бляхой («Была у нас в ту пору такая мода — чекисты заводили себе кожаные офицерские ремни. Потом заливали бляху слоем олова и шли на танцы. Если возникало побоище, латунные бляхи мелькали над головами...»). В итоге отброшенный в траве пистолет поднимает присмивший эзк, он же перевязывает Довлатову рану оторванным рукавом сорочки.

Кульминацией рассказа является сцена, воплощающая фантастическую абсурдность армейской жизни: «А теперь представьте себе выразительную картинку. Впереди, рыдая, идет чекист. Дальше — ненормальный эзк с пистолетом. И замыкает шествие ефрейтор с окровавленной повязкой на голове. А навстречу — военный патруль. “ГАЗ-61” с тремя автоматчиками и здоровенным волкодавом. Удивляюсь, как они не пристрелили моего эзка...»

В кульминационной для всего «Чемодана» новелле «Шоферские перчатки» рассказывается о диссиденте Юре Шлиппенбахе, который решил снять любительский фильм («Фильм будет, мягко говоря, аполитичный... Надеюсь, его посмотрят западные журналисты, что гарантирует международный резонанс»): «Заду-

ман он как сатирический памфлет. Сюжет таков. В Ленинграде появляется таинственный незнакомец. В нем легко узнать царя Петра. Того самого, который двести шестьдесят лет назад основал Петербург. Теперь великого государя окружает пошлая советская действительность. Милиционер грозит ему штрафом. Двое алкоголиков предлагают скинуться на троих. Фарцовщики хотят купить у царя ботинки. Чувихи принимают за богатого иностранца. Сотрудники КГБ — за шпиона. И так далее. Короче, всюду пьянство и бардак. Царь в ужасе кричит — что я наде- лал? Зачем основал этот... город?»

Герой Довлатова снимается в фильме и, переодевшись Петром, оказывается в очереди у пивного ларька («Вокруг толпятся алкаши. Это будет потрясающе. Монарх среди подонков»). Воскресший император оказывается своим в этой «роковой очереди» за пивом. «Приближаясь к толпе, я испытывал страх. Ради чего я на все это согласился? Что скажу этим людям — измученным, хмурым, полубезумным? Кому нужен весь этот глупый маскарад?» Ему удивляются так же мало, как ожившему Носу у Гоголя. Он — последний («Ну что я им скажу? Спрошу их — кто последний? Да я и есть последний»). Он живет по законам российского похмельного общежития: «Стою. Тихонько двигаюсь к прилавку. Слышу — железнодорожник кому-то объясняет: “Я стою за лысым. Царь за мной. А ты уж будешь за царем...”»

Сатирический памфлет не удался — слишком буднично отреагировали на появление царя ленинградцы. Памятью об этой истории остались шоферские перчатки, последняя вещь в чемодане.

Для своей повести Довлатов выбирает эпиграф из стихотворения А. Блока, включенного в третий том лирики: «...Но и такой, моя Россия, // ты всех краев дороже мне...» Но блоковское утвердительное «да» (да и такой...) Довлатов заменяет сомневающимся «но». Вещный код становится одним из способов описания судьбы России. «Родина — это мы сами. Наши первые игрушки. Перешитые курточки старших братьев. Бутерброды, завернутые в газету. Девочки в строгих коричневых юбочках. Мелочь из отцовского кармана. Экзамены, шпаргалки... Нелепые, ужасающие стихи... Мысли о самоубийстве... Армейская махорка... Дочка, варежки, рейтузы, подвернувшийся задник крошечного ботинка... Косо перечеркнутые строки... Рукописи, милиция, ОВИР... Все, что с нами было, — родина. И все, что было, — останется навсегда», — писал С. Довлатов.

«Я пришел в этот мир, чтобы говорить», — любил повторять Довлатов. Его произведения дают нам прекрасную возможность услышать этот необычный голос.

Другим автором, чье сатирическое творчество долгое время находилось под запретом для российского читателя, является В. Войнович. В 1988 году Владимир Войнович создал сатирическую повесть «Шапка». Главный герой произведения — писатель Ефим Семенович Рахлин, написавший одиннадцать книг «о хороших людях». На первый взгляд, жизнь Рахлина удалась: трехкомнатная квартира забита импортом, издательство «Молодая гвардия» регулярно печатает его романы, сын Тиша — аспирант, любимая жена Кукуша работает на телевидении. Вопреки ожиданиям, даже отъезд в Израиль старшей дочери Натальи никак не сказался на положении Ефима и Кукуши.

Ефим — плохой писатель, но мало кто отваживается сказать ему правду в глаза. Рахлин пишет о хороших людях — смелых полярниках, альпинистах, в общем, о всех борцах со стихией. Романы его отличаются содержательным и стилистическим убожеством, но их спасает идейная полноценность. При этом Рахлин тщательно избегал в своем творчестве острых политических вопросов, осторожно обходил зыбкие идеологические трясины.

Критики не раз проводили параллели между героем Войновича и Акакием Акакиевичем Башмачкиным. Переломным моментом в жизни гоголевского героя стало приобретение новой шинели. Жизнь Рахлина изменило похожее событие: «...по решению правления Литфонда писателям будут шить шапки соответственно рангу. Выдающимся писателям — пыжиковые, известным — ондатровые, видным — из сурка...» Друг Ефима Баранов охотно поясняет, что выдающиеся писатели — это секретари Союза писателей СССР, известные — секретари Союза писателей РСФСР, видные — это Московская писательская организация. Поэтому Рахлин и Баранов могут рассчитывать только на шапку из кролика. «Нам с тобой кролик как раз по чину», — говорит Баранов.

Необходимо отметить, что писательство для Рахлина — это не миссия, не потребность души, а лишь способ выживания, способ создания уютного гнезда, способ получения материальных благ уровня гораздо более высокого, нежели доступный среднему советскому человеку. Поэтому Рахлин привык мириться с неизбежным в его жизни унижением, отсутствием писательской славы и привилегий высшей пробы. «Написав одиннадцать

книг, Ефим хорошо знал, что, даже если он напишет сто одиннадцать, начальство все равно будет ставить его на самое последнее место, ему все равно будут давать худшие комнаты в Домах творчества, никогда не подпишут на журнал “Америка”, никогда не напечатают фотографию к юбилею, ну и шапку дадут, конечно, самую захудалую. В таком положении были и свои (другим, может быть, незаметные, но Ефиму очевидные) преимущества: ему никто не завидовал, никто не зарился на его место, а он втихомолку продолжал тискать романы о хороших людях.

Как видим, до поры до времени герой остается вполне довольным своей судьбой — и в творческом, и в личном планах. Подобно гоголевскому Башмачкину, Рахлин живет в гармонии с собой и с миром: ему чуждо творческое сомнение, муки творчества, рефлексия типа «Во всем мне хочется дойти до самой сути...»

Мысли о шапке начинают разъедать сознание героя, нарушается привычный ритм его жизни.

Маленький человек в изображении Гоголя, утратив шинель, ищет защиты у «значительного лица» — так и Рахлин отправляется к директору производственного комбината А. А. Щупову с просьбой «принять заказ на пошив головного убора из хорошего меха». Резолюция директора на заявлении буквально уничтожает Рахлина: «принять заказ на головной убор из меха “Кот домашний средней пушистости”». Войнович — большой мастер в изображении человеческих эмоций. В то время как Ефим пытается бороться, умоляет, убеждает, напирает — Андрей Андреевич «сложил руки на груди и просто ждал, когда посетитель выговорится и уйдет».

Равнодушие человека «из органов» и уговоры жены заставляют Рахлина идти дальше. Он борется за другое место в сложившейся писательской иерархии — за лучшую шапку, за более высокий человеческий статус. Это тем более важно для Рахлина, что его друг Баранов, «бездельник и алкаш», за всю жизнь написавший только одну книгу, получил шапку из кролика.

Следующий «круг ада» — посещение Петра Николаевича Лукина, секретаря Московского отделения Союза писателей по организационным вопросам. Из тайного досье, которое Лукин ведет на каждого писателя, мы узнаем о Рахлине следующее: ЛТЦНП, женеув. и бзврд. Это означает, что литературное творчество Рахлина ценности не представляет, женщинами он не увлекается и в целом безвреден. Лукин находит верную тональность в разговоре с Рахлиным: вспоминает свою тяжелую судьбу,

призывает к вере в идеалы: «Неужели мы должны бросаться нашими идеалами ради какой-то шапки? Я не знаю, Ефим... Вы моложе меня, вы другое поколение. Но люди моего поколения... И я лично... Вы знаете, на мою долю многое выпало. Но я никогда, никогда не усомнился в главном». Эти высокие, преисполненные пафоса слова являются ложью.

Вообще, двоедушие — одна из основных черт героев Войновича. Честен в повести только тот самый алкаш Баранов — единственный, кто в глаза ругает бездарные книги Рахлина. Сам Рахлин днем пишет книги о героических советских людях, добывающих, к примеру, кобальтовую руду («Кобальтовая руда очень нужна государству»), а по вечерам слушает «голоса» и с удовольствием читает запрещенную литературу. Лукин живет, в принципе, по тем же законам. Он показывает Рахлину фотографию дочери, которой было шесть лет, когда его, Лукина, «взяли». «А когда он вернулся — она была уже большая... и даже замужем». Весь этот драматический пафос необходим только для того, чтобы отвлечь Рахлина от мыслей о шапке — о бренном, материальном — и обратить в заоблачные выси: идеалы, главное, героическое прошлое. При этом сам Лукин не чужд материального, и потертый плащ, и старый берет в его кабинете — ненастоящие, это маскарадный костюм для таких вот Рахлиных, а носит Лукин на самом деле пыжиковый воротник и богатую шапку.

Последней инстанцией Рахлину представляется писатель-депутат Василий Степанович Каретников, занимающий одно и высших мест в советской писательской иерархии. Неожиданно Каретников раскрывается с новой стороны: на Рахлина потоком льются пьяные признания в ненависти ко всему советскому. В этой ненависти — и позднее раскаяние в выборе творческого пути (по его собственному признанию, Каретников не писатель: «Ваське бы быть по торговой части»), и обида на то, что «обидели, суки»: не протолкнули в академики.

Когда Каретников узнает о цели прихода Рахлина, ненависть его оборачивается уже против гостя.

Ты не хуже меня понимаешь, что тебе не шапка нужна... тебе нужно другое. Ты хочешь дуриком в другой класс пролезть. Хочешь, чтобы тебе дали такую же шапку, как мне, и чтобы нас вообще уравнили. Тебя и меня, секретаря Союза писателей, члена ЦК, депутата Верховного Совета, лауреата Ленинской премии, вице-президента всемирного Совета мира. ...Ты будешь писать о хороших людях, будешь делать вид, что никакой такой советской власти и вообще никаких райкомов-обкомов вовсе не существует, и будешь носить та-

кую же шапку. Как я? Дудки, дорогой мой. Если уж ты хочешь, чтобы нас действительно уравнили, то ты и в другом равенства не избегай. Ты, как я, пиши смело, морду не воротя: «всегда с партией, всегда с народом».

Так в произведении вновь и вновь возникает тема душевного компромисса, необходимого человеку, чтобы занять достойное место в советской писательской иерархии. Необходимо сказать, что нравственный, общечеловеческий потенциал книги не ограничен рамками советского времени. Это произведение о маленьком человеке, о его бедах и радостях, о попытке, хоть и запоздалой и нелепой, найти свой путь и определить смысл бытия.

Это книга о компромиссе, о выборе. Каретников свой выбор сделал — и предлагает совершить то же Рахлину: «Будешь бороться за мир, будешь, как я, писать о секретарях обкомов-райкомов, тогда все получишь. Простим тебе, что еврей, и дачу дадим, и шапку».

Здесь намечено некое противопоставление человека и системы — робкое, несколько даже смешное противостояние. Итог печален и закономерен: Рахлин умирает, прижимая к груди обретенную в нелегкой и нечестной борьбе пыжиковую шапку пятьдесят восьмого размера, так и не начав писать «за советскую власть».

По словам М. М. Бахтина, «сатирический момент вносит в любой жанр корректив современной действительности, живой актуальности, политической и идеологической злободневности. Сатирический элемент, обычно неразрывно связанный с пародированием и травестированием, очищает жанр от омертвевшей условности»¹³⁸. Сатирические произведения С. Довлатова, В. Войновича, Ф. Искандера, Е. Попова и других авторов вносят особую тональность в наше восприятие современности, заставляя читателя пристальнее взглянуть в суть знакомых явлений¹³⁹.

ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ

С. Довлатов. Заповедник

- С какими «гримасами народной любви» пришлось столкнуться Алиханову?
- Почему «заповедная» любовь к культурной святыне оказывается неоднозначной и противоречивой?

¹³⁸ Бахтин М. М. Собрание сочинений: В 7 т. Т. 5. — М., 1996. С. 10—13.

¹³⁹ Разделы о творчестве С. Довлатова и В. Войновича написаны при участии Н. В. Козловской и И. И. Коган.

- Объясните двойной подтекст названия повести.
- Прокомментируйте слова А. Арьева: «Художественный метод Довлатова — театрализованный реализм... Воссозданная автором “Заповедника” действительность намеренно публична даже в камерных сценах. Она излишне узорчата, чтобы быть копией не стремящейся на подмостки тусклой реальности. Жизнь здесь подвластна авторской режиссуре... Довлатов создал театр одного рассказчика. Его проза обретает дополнительное измерение, устный эквивалент».
- Какое место в повести занимают так называемые «аутсайдеры Довлатова» — впадающий в алкогольное безумие фотограф, Михал Иванович, Аврора и другие?
- Согласны ли вы с тем, что «композиционно довлатовское повествование разделено не на главы, а на абзацы, на микроновеллы. Как в чеховском театре, граница между ними — пауза» (А. Арьев)?
- «Тут все живет и дышит Пушкиным, — сказала Галя. — Буквально каждая веточка, каждая травинка. Так и ждешь, что он выйдет сейчас из-за поворота... Цилиндр, крылатка, знакомый профиль... Между тем из-за поворота вышел Леня Гурьянов, бывший университетский стукач». По этому фрагменту определите, в чем состоит особенность довлатовского юмора, как писатель строит комические ситуации?

С. Довлатов. Чемодан

- Почему для своей повести Довлатов выбрал эпиграф из стихотворения А. Блока, включенного в третий том лирики: «...Но и такой, моя Россия, // ты всех краев дороже мне...» Почему блоковское утвердительное «да» (да и такой...) Довлатов заменяет сомневающимся «но»?
- Т. В. Цивьян в своей статье «К семантике и поэтике вещи» отмечает: «Именно в минуты роковые с особенной очевидностью обнаруживается двойственная природа вещей, и остро ощущается как родство с вещами, так и их вымороченность, неподвижность. Вещный код становится одним из способов описания... судьбы России». Прокомментируйте эту мысль на примере повести С. Довлатова.
- В чем состоит природа довлатовского юмора? В какой степени он использует жанр анекдота, байки, случая? В каких случаях анекдот соседствует с драмой?
- В какой степени С. Довлатову созвучны слова писателя Серебряного века А. Ремизова: «Да, вещи живут: одни я боялся тронуть, а других чуть касался, по ним восстанавливаю жизнь» (выделено мной. — М. Ч.)?

- «Родина — это мы сами. Наши первые игрушки. Перешитые курточки старших братьев. Бутерброды, завернутые в газету. Девочки в строгих коричневых юбочках. Мелочь из отцовского кармана. Экзамены, шпаргалки... Нелепые, ужасающие стихи... Мысли о самоубийстве... Армейская махорка... Дочка, варежки, рейтузы, подвернувшийся задник крошечного ботинка... Косо перечеркнутые строки... Рукописи, милиция, ОВИР... Все, что с нами было, — родина. И все, что было, — останется навсегда», — писал С. Довлатов. В какой степени «вещный мир» становится неотъемлемой частью восприятия родины?
- Почему книга о «личностных смыслах вещей» стала книгой об этапах отдельной судьбы и истории России вообще?

В. Войнович. Шапка

- Почему повесть В. Войновича названа «Шапка»?
- Почему литературное творчество И. Рахлина «ценности не представляет»?
- Как обнаруживается в повести связь с гоголевской «Шинелью»?
- Сопоставьте изображение писательских организаций в произведениях М. Булгакова и В. Войновича.

РЕКОМЕНДУЕМАЯ ЛИТЕРАТУРА ПО ТЕМЕ

Художественная литература

1. Веллер М. Легенды Невского проспекта. — СПб., 1997.
2. Войнович В. Замысел. — М., 1997.
3. Войнович В. Сказки для взрослых. — М., 1998.
4. Довлатов С. Собрание сочинений в пяти томах. — СПб., 1999.
5. Ерофеев В. Оставьте мою душу в покое. — М., 1997.
6. Искандер Ф. Сандро из Чегема. — М., 1991.
7. Искандер Ф. Кролики и удавы. Человек и его окрестности. — М., 1997.
8. Попов В. Любовь тигра. — СПб., 1992.
9. Попов В. Будни гарема. — СПб., 1995.
10. Попов Евг. Душа патриота, или различные послания к Ферфичкину. — М., 1994.
11. Попов Евг. Веселие Руси. — М., 1999.
12. Соколов С. В ожидании Нобеля, или Общая тетрадь. — СПб., 1993.
13. Тихомиров В. Золото на ветру. — СПб., 1999.

Критическая литература

1. Абдуллаева З. Между зоной и островом: о прозе С. Довлатова // Дружба народов. 1996. № 7.
2. Аверинцев С. Бахтин, смех, христианская культура // М. М. Бахтин как философ. — М., 1992.
3. Анастасьев Н. «Слова — моя профессия»: о прозе Сергея Довлатова // Вопросы литературы. 1995, вып. 1.
4. Веллер М. Ножик Сережи Довлатова. — СПб., 2000.
5. Генис А. Вавилонская башня. — М., 1994.
6. Генис А. Довлатов и окрестности. Филологический роман. — М., 1998.
7. Голубков С. Мир сатирического произведения. Уч. пособие. — Самара, 1991.
8. Довлатовский номер журнала «Звезда» // Звезда. 1994. № 3.
9. Елисеев Н. Человеческий голос // Новый мир. 1994. № 11.
10. Зверев А. Записки случайного постояльца // Литературное обозрение. 1991. № 4.
11. Иванов С. О «малой прозе» Искандера, или что можно сделать из настоящей мухи // Новый мир. 1989. № 1.
12. Иванова Н. Смех против страха, или Фазиль Искандер. — М., 1990.
13. Левин Ю. Семиосфера Венички Ерофеева // Сборник статей к 70-летию Ю. М. Лотмана. — Тарту, 1992.
14. Литература в зеркале пародии (сб.). — М., 1994.
15. Нехорошей М. Веллер и Довлатов: битва героев и призраков // Нева. 1996. № 8.
16. Пекуровская А. Когда случилось петь С. Довлатову и мне. — СПб., 2001.
17. Пруссакова И. Вокруг да около Довлатова // Нева. 1995. № 11.
18. Рейн Е. Мне скучно без Довлатова. — СПб., 1997.
19. Соловьев В. Фазиль Искандер в окружении своих героев // Литературная учеба. 1990. № 5.
20. Сухих И. Сергей Довлатов: время, место, судьба. — СПб., 1996.
21. Художественный мир Вен. Ерофеева: сб. статей. — Саратов, 1995.
22. Эпштейн М. После карнавала, или вечный Венечка // Ерофеев В. Оставьте мою душу в покое. — М., 1995.

ПУШКИНСКИЙ МИФ В ЛИТЕРАТУРЕ КОНЦА XX — НАЧАЛА XXI ВЕКА: А. Терц, Т. Толстая, А. Битов, В. Пьецух, С. Довлатов

«Мы сейчас переживаем великие пушкинские дни. Какое неизъяснимое волнение! Точно шорох крыльев весеннего перелета заполняет воздух, и вся тварь земная подняла голову и смотрит на небо. Когда вечером я закрываю глаза, мне чудится шелест переворачиваемых страниц. Это русские люди читают, перечитывают, перелистывают Пушкина», — писала в 1949 году Надежда Тэффи¹⁴⁰. Недавно мы пережили очередные пушкинские дни. 1880, 1937, 1949, 1999 — это вехи не только пушкинистики, это вехи русской культуры, это этапы в создании пушкинского мифа¹⁴¹. «Пушкинская мифология строилась на протяжении двух веков, фундамент ее закладывал сам поэт при активном соучастии его друзей, недругов, собратьев по музе и литературных противников. Каждое поколение затем создавало “своего” Пушкина, а всякий уважающий себя русский *homme de lettres* выдумывал нечто под названием “Мой Пушкин”, реализуя этот субъективный образ в стихах, прозе, статьях или в устных беседах. Все это теперь нельзя просто отбросить, все это невозможно игнорировать: сказанное и написанное о Пушкине стало частью русской культуры, вросло в нашу жизнь и в наш язык», — справедливо считает критик Владимир Новиков¹⁴².

¹⁴⁰ Тайна Пушкина: из прозы и публицистики первой эмиграции. — М., 1998. С. 234.

¹⁴¹ В 1987 году, когда исполнилось 150 лет со дня смерти Пушкина, в журнале «Таллинн» вышла статья Ю. М. Лотмана «Пушкин 1999 года. Каким он будет?», в которой прослеживается развитие пушкиноведения в течение двух столетий, указывается на то, что празднование юбилеев и годовщин смерти является одновременно ключом к пониманию духовных устремлений и идеологии определенного периода, в котором Пушкин оказывается в результате своего очередного возрождения или очередной смерти. Настоящее время Лотман считает «тектоническим», которое создает предпосылки для формирования «нового Пушкина», формирования такого Пушкина, каким мы надеемся увидеть его «на третьем веке его жизни в культуре» (Лотман Ю. Пушкин 1999 года. Каким он будет? // Таллинн. 1987. № 1).

¹⁴² Новиков В. Двадцать два мифа о Пушкине // Время и мы. 1999. № 143.

Очень современно сегодня, когда 200-летие А. С. Пушкина, пышно отпразднованное в 1999 году, наряду с искренним почтением таланта подняло коммерческую пену (наподобие выпущенной к юбилею бутылки водки, выполненной в виде бюста Пушкина и мило упакованной в коробку-книжный том), звучит цветаевское:

«Пушкин — тога, Пушкин — схема,
Пушкин — мера, Пушкин — грань...»
Пушкин, Пушкин, Пушкин — имя
Благородное — как брань
Площадную — попугай!
— Пушкин? Очень испугали!

Пророчески звучат и слова самого Пушкина: «Толпа в подлости своей радуется унижению высокого, слабостям могущего... он мал, как мы, он мерзок, как мы. Врете, подлецы: он и мал, и мерзок не так, как вы, — иначе».

Знаменитые слова Н. В. Гоголя о том, что Пушкин — «явление чрезвычайное и, может быть, единственное явление русского духа, это русский человек в его развитии, в каком он, может быть, явится через 200 лет», в наше время приобретают особое звучание. До какой степени Пушкин актуален сегодня? Многочисленные культурные проекты, посвященные 200-летию Пушкина, показывают, что Пушкин стал именем нарицательным, символом, мифологемой¹⁴³. Например, на страницах журнала-проекта «Пушкин», издаваемого Глебом Павловским и Маратом Гельманом, появляется маленький человек в шинели и цилиндре — Пушкин-соавтор, Пушкин-наблюдатель, который путешествует со страницы на страницу, незримо присутствует в рассказах, эссе, интервью наших современников. Это присутствие пушкинских строк в «чужих текстах» — одна из ярких черт не только постмодернизма, ориентированного на интертексту-

¹⁴³ По свежим следам юбилейного «пушкинского бума» 1999 года, обилию публикаций, разнообразию пушкинских проектов, юбилейных телемарафонов филолог Марина Загидуллина, подводя итоги пушкинскому мифу в российском национальном сознании как таковом, пишет, «что мнение о самосотворении мифа Пушкиным (то есть рассмотрение его жизненного пути как цельного и вполне осознанного им самим мифа как руководства последующим эпохам) не имеет ничего общего с теорией мифотворческой деятельности нового времени и реальными фактами» (Загидуллина М. В. Пушкинский миф в конце XX века. — Челябинск, 2001).

альность и пародию, но и других направлений современной литературы. «Образ Пушкина давно уже затмил самого Пушкина. Его творчество стало поводом, оправданием для самостоятельного существования этого гармонического шедевра. В небывалом в русской литературе органическом слиянии человека и поэта и заключается уникальность Пушкина», — отмечают современные исследователи¹⁴⁴.

В начале XX века философ С. Булгаков определил феномен Пушкина как «личное воплощение России». Своеобразное «присвоение», т. е. особый, личностный характер любви к Пушкину — характерная черта пушкиноведения и вообще литературы¹⁴⁵. Название цветаевского эссе «Мой Пушкин» стало уже нарицательным, о своем Пушкине теперь говорят все. Однако именно М. Цветаева в начале века заговорила о вреде излишней канонизации Пушкина, для нее отношение к поэту, который для ее творчества был величиной постоянной и непреходящей, выражалось словами: «Пушкинскую руку // Жму, а не лижу». В своем эссе М. Цветаева демонстрирует механизм создания мифа: «Пушкин был негр. У Пушкина были бакенбарды (NB! только у негров и старых генералов), у Пушкина были волосы вверх и губы наружу, и черные, с синими белками, как у щенка, глаза, — черные вопреки явной светлоглазости его многочисленных портретов. (Раз негр — черные)»¹⁴⁶. При этом сама же Цветаева дает примечание к этому портрету: «Пушкин был светловолос и светлоглаз». В своем Пушкине Цветаева ценит непохожесть на всех, африканскую страстную поэтическую душу, одиночество и оппозиционность ко всем и всему: Пушкин и все остальные. Не случайно столь значимый для нее памятник Пушкину на Тверском бульваре — это первая встреча с черным и белым, а любимый пушкинский портрет — это «негрский мальчик, подпирающий кулачком скулу». «Я тогда же и навсегда выбрала черного, а не белого, черное, а не белое: черную думу, черную долю, черную жизнь», — признается Цветаева, удивляясь тому, что ее детские впечатления оказались пророческими: «Какой поэт из бывших и сущих не негр, и какого поэта — не убили?»¹⁴⁷

¹⁴⁴ Вайль П., Генис А. Родная речь. — М., 1995. С. 141.

¹⁴⁵ См. об этом: Зоркая Н. «Мой Пушкин. Пушкин каждого из нас» // Пушкин и современная культура. — М., 1996.

¹⁴⁶ Цветаева М. И. Избранное. — М., 1998. С. 500.

¹⁴⁷ Там же. С. 500.

Для прозы нашей современницы Татьяны Толстой, пронизанной литературными токами, построенной на всевозможных литературных ассоциациях, характерно конфликтное столкновение романтических представлений героев с грубой реальностью. Мир «книжных детей» сталкивается с миром «читателей газет» (в особом, цветаевском понимании). Кстати, именно цветаевское понимание Пушкина близко и Т. Толстой. Так, например, в рассказе «Лимпопо» любовь поэта Ленечки и Джуди, студентки ветеринарного института, приехавшей из далекой Африки, автором иронически называется «умственным завихрянсом», потому что эта любовь — своеобразный протест против условностей реального мира («Джуди возникла как воплощенный протест, как вызов всему на свете: обрывок мрака, уголь среди метели, мандариновые шали в крепком московском январе»¹⁴⁸). Эта внезапно возникшая Ленечкина страсть была подкреплена его ночными беседами со Спиридоновым, причитающим: «Эх, Пушкина бы сюда!..»: «...интеллигент (Ленечка) и негр (Джуди) должны соединиться брачными узами, и этот союз униженных и оскорбленных, уязвленных и отверженных, этот минус, помноженный на минус, даст плюс, — курчавый, пузатый, смуглый такой плюс; повезет — так сразу будет Пушкин, не повезет — еще раз ухнем, и еще раз ухнем, а то внуков дождемся, правнуков, и, в гроб сходя, благословлю! — постановил Ленечка»¹⁴⁹. В Ленечкиных стихах, напоминающих тексты современных поэтов-концептуалистов, все чаще и чаще появляются со школьной скамьи знакомые строки: «Соловей хрипит на ветке, гнется дерево под ним; “кукареку”, — вопит в клетке шестикрылый серафим; птичка божия не знает ни пощады ни стыда: сердце с мясом вырывает и сжирает без следа. А струна звенит в тумане, а дорога все пылит... Если жизнь тебя обманет — значит, родина велит». Рассказчица, вспоминая грустную историю странной любви Ленечки и Джуди, оттолкнувшейся от мифа и об него и разбившейся, каждый год, осенью, отправляется к памятнику Пушкина, тому самому, столь любимому Цветаевой: «“ Вот еще б немножко поднатужились — и родился бы”, — шепчет тетя Зина с любовью, засматривая снизу в его опущенное, слепое, позеленевшее лицо, до ушей загаженное голубями мира, в его печальный подбородок, навек при-

¹⁴⁸ Толстая Т. Любишь — не любишь. — М., 1997. С. 273.

¹⁴⁹ Там же. С. 279.

мерзший к негреющему, занесенному московскими метелями, металлическому фуляру, словно ожидая, что он, расслышав ее сквозь холод и мрак нового своего, командорского обличья, поднимет голову, выпростает из-за пазухи руку и благословит всех чохом — ближних и дальних, ползающих и летающих, усопших и нерожденных, нежных и ороговевших, двустворчатых и головоногих, поющих в рощах и свернувшихся под корою, жужжащих в цветах и толкущихся в столбе света, пропавших среди пиров, в житейском море, и в мрачных пропастях земли»¹⁵⁰. Цветаевское восприятие Пушкина «как другого» встречается и в публицистике Т. Толстой. В сборнике «Сестры» писательница вспоминает, как один американский журнал заставлял снять пушкинскую цитату «Потомок негров безобразный». Удивившись такой цензуре, Т. Толстая пыталась отстоять авторскую точку зрения: ведь это Пушкин сказал о себе. «Слушайте, ваш Пушкин что, расист?» — прозвучал тут же вопрос. «Наш Пушкин — эфиоп», — ответила Толстая¹⁵¹.

В современной литературе особое звучание пушкинского мифа начинается с вызвавших яростную дискуссию «Прогулок с Пушкиным» Абрама Терца¹⁵². Книга, написанная в 1968 году в Дубровлаге¹⁵³ по просьбе жены писателя М. Розановой сочинить ей в подарок что-нибудь легкое и радостное, стала, по мнению М. Эпштейна, «постмодернистским манифестом». «“Прогулки с Пушкиным” — это первый русский образец “деконструкции” художественного мира, “постструктуралистское” прочтение классики, свободное от любой методологической натужности»¹⁵⁴. А. Терц как автор «Прогулок» и прячущийся за этим псевдонимом литературовед и тонкий знаток русской литературы А. Синявский задают вопрос: «...быть может, постичь Пушкина нам проще не с парадного входа, заставленного венками и бюстами с выражением неуступчивого благородства на челе, а с помощью анекдотических шаржей, возвращенных поэту улицей

¹⁵⁰ Толстая Т. Любишь — не любишь. — М., 1997. С. 290.

¹⁵¹ Толстая Т., Толстая Н. Сестры. — СПб., 1998. С. 138.

¹⁵² Псевдоним писателя, литературоведа Андрея Синявского.

¹⁵³ В 1965 году А. Синявский и его друг Ю. Даниэль были арестованы за публикацию за границей своих сатирических произведений. Многие полагают, что именно этим позорным судом была закончена короткая эпоха оттепели и творческой свободы.

¹⁵⁴ См. об этом: М. Эпштейн. Синявский как мыслитель // Звезда. 1998. № 2.

словно бы в ответ и в отместку на его громкую славу»¹⁵⁵. А. Терц выбирает особый литературный жанр — жанр прогулки (само лексическое значение этого слова определяет отношение к герою — гулять можно только с тем, кто близок, с кем интересно, вряд ли можно отправиться на прогулку с врагом). Как справедливо отмечает С. Бочаров, «А. Терц скользит от лубочного образа к “прекрасному подлиннику”». Сам А. Терц так объяснял тяготение образа поэта Пушкина к мифологизации: «Вероятно, имелось в Пушкине, в том настоящем Пушкине, нечто, располагающее к позднему панибратству и выбросившее его имя на потеху толпе, превратив одинокого гения в любимца публики, завсегдагая танцуплек, ресторанов, матчей»¹⁵⁶. Книга о Пушкине воспринимается как собственный эстетический манифест А. Синявского, размышляющего о законах бытования «чистого искусства»¹⁵⁷.

Одна из распространенных легенд, связанных с именем Пушкина, — это дуэль и ее исход. Как правило, сюжеты перекликаются: это или иной ход дуэли, или «воскрешение» Пушкина. Привлекательность сюжета о пушкинской дуэли очевидна. «Творец судеб своих литературных героев решил исправить волю творца и изменить по законам высокой трагедии исход дуэли», — писал в своем не известном до последнего времени эссе «Гениальный стрелок» (опубликовано, кстати, впервые в журнале «Пушкин») Х. Л. Борхес. Любитель литературных мистификаций, Х. Л. Борхес, ссылаясь на найденную им в главном хранилище библиотеки Ватикана записку «псевдо-Данзаса», описывает знаменитую дуэль как самоубийство Пушкина (последние его слова «Скажи им, что это Дантес») ¹⁵⁸.

¹⁵⁵ Терц А. Прогулки с Пушкиным. — СПб., 1993. С. 5.

¹⁵⁶ Там же. С. 15.

¹⁵⁷ Книга А. Терца вызвала широкую дискуссию. Так, например, А. Солженицын написал гневную разоблачительную статью «...Колеблет твой треножник»: «Бессчастный наш Пушкин! Сколько ему доставалось при жизни, но сколько и после жизни. За пятнадцать десятилетний сколько поименованных и безымянных пошляков упражнялось на нем, как на самой заметной мишени. Надо ли было засушенным рационалистам и первым нигилистам кого-то “свергать” — начинали, конечно, с Пушкина. Тянуло ли сочинять плоские анекдоты для городской черни — о ком же, как не о Пушкине? Зудело ли оголтелым ранне-советским оптимистам кого-то “сбрасывать с корабля современности” — разумеется, первого Пушкина» (Солженицын А. И. Избранное. — М., 1999. С. 635).

¹⁵⁸ Борхес Х. Л. Гениальный стрелок // Пушкин. 1998. № 6—7. С. 3.

В дискуссиях о современной литературе особое место занимает спор о постмодернизме. Постмодернизм пытается существовать в условиях «конца литературы», когда уже ничего нового написать нельзя, когда сюжет, слово, образ обречены на повторение; основным приемом поэтому становится интертекстуальность, игра с привычными символами и мифами. М. Эпштейн определяет эту ситуацию как эпоху «смерти автора», «когда искусство становится игрой цитат, откровенных подражаний, заимствований и вариаций на чужие темы»¹⁵⁹. Показателен рассказ Татьяны Толстой «Сюжет», в котором с первых же слов начинается моделирование ситуации и сюжета, причем все того же знакового для русской культуры сюжета пушкинской дуэли: «Допустим, в тот самый момент, когда белый указательный палец Дантеса уже лежит на спусковом крючке, некая рядовая, непозитическая птичка Божия, спугнутая с еловых веток возней и топтанием в голубоватом снегу, какает на длань злодея. Кляк! Рука, естественно, дергается произвольно; выстрел, Пушкин падает. Какая боль! Сквозь туман, застилающий глаза, он целится, стреляет в ответ; падает и Дантес; “славный выстрел”, — смеется поэт...»¹⁶⁰ Слухи о дуэли разносятся быстро: Дантес убит, Пушкин ранен в грудь. Раненый Пушкин бредит, в этот бред поэта врывается вихрь строчек и его собственных, и тех, которые еще только будут написаны другими: «Еще ты дремлешь, друг прелестный? Не спи, вставай, кудрявая! Бессмысленный и беспощадный мужичок, наклонившись, что-то делает с железом, и свеча, при которой Пушкин, трепеща и проклиная, с отвращением читает полную обмана жизнь свою, колеблется на ветру. Собаки рвут младенца, и мальчики кровавые в глазах. Расстрелять, — тихо и убежденно говорит он, — ибо я перестал слышать музыку, румынский оркестр и песни Грузии печальной, и мне на плечи кидается анчар, но не волк я по крови своей: и в горло я успел воткнуть и там два раза повернуть. Встал, жену убил, сонных зарубил своих малюток. Гул затих, я вышел на подмостки, я вышел рано, до звезды, был да весь вышел, из дому вышел человек с дубинкой и мешком. Пушкин выходит из дома босиком, под мышкой сапоги, в сапогах дневники»¹⁶¹.

¹⁵⁹ Эпштейн М. Постмодерн в России. — М., 2000. С. 167.

¹⁶⁰ Толстая Т. Любишь — не любишь. — М., 1997. С. 258.

¹⁶¹ Толстая Т. Любишь — не любишь. — М., 1997. С. 260.

Т. Толстая, моделируя сюжет, задает себе и своему читателю-соавтору вопрос, который не раз возникал и в пушкинистике: как сложилась бы творческая (да и личная) жизнь Пушкина, если бы не роковой выстрел (вспомним Достоевского, который говорил: «Жил бы Пушкин долее, так и между нами было бы, может быть, менее недоразумений и споров, чем видим теперь»). Это «если бы» у Т. Толстой выглядит так: «Пишет возмутительные стихи Пушкин, но не наводняет ими Россию, а жжет на свечке, ибо надзор, господа, круглосуточный. Еще он пишет прозу, которую никто не хочет читать, ибо она суха и точна, а эпоха требует жалостливости и вульгарности»¹⁶². А дамы в это время сплетничают о том, что «Пушкин исписался». Продленная по воле Т. Толстой жизнь Пушкина так же грустна и одинока, его так же душит окружающая действительность, его по-прежнему мучает незаконченная история Пугачева. И вот он, уже «старчески неопрятный, со слезящимися глазами, с трясущейся головой, маленький и кривоногий, белый как вата, но все еще густоволосый и курчавый, припадающий на клюку», собирается на Волгу, где ему один любитель старины обещал показать какие-то документы. Наталья Николаевна, подобно старухе из «Сказки о рыбаке и рыбке», ворчит: «Куда же собрался, дурачина! Сидел бы дома». Далее сюжет Толстой делает невероятный зигзаг: в приволжском городке какой-то скверный мальчишка со всего размаху запускает в затылок Пушкина снежок, мальчишка смеется и дразнится: «Обезьяна! Старая обезьяна!» Это вдруг всплывшее в памяти старое лицейское прозвище заставляет вспомнить многое. «И Пушкин, вскипя в последний, предсмертный раз, развернувшись в ударе, бьет, лупит клюкой — наотмашь, по маленькой рыжеватой головке негодяя, по нагловатым глазенкам, по оттопыренным ушам — по чему попало. Вот тебе, вот тебе! За обезьяну, за лицей, за Ванечку Пущина, за Сенатскую площадь, за Анну Петровну Керн, за ветроград сестры моей, за сожженные стихи, за свет очей моих — Карамзину, за Черную речку, за все! Вурдалак! За Санкт-Петербург!!! За все, чему нельзя помочь!!!»¹⁶³ Так в тексте Т. Толстой соединяются герои двух самых важных русских мифов XX века: герой мифа культурного — Пушкин и герой мифа идеологического — Ленин. В городе потом долго судачили, что «сынка Ульяновых за-

¹⁶² Там же. С. 261.

¹⁶³ Там же. С. 263.

езжий арап отлупил палкой по голове, — либералы возмущены, но указывают, что скоро придет настоящий день». Дальше в «Сюжете» моделируется биография Ленина (от момента встречи с Пушкиным до смерти). Причем, когда после его смерти вскрыли покойнику череп, «мозг с одной стороны оказался хорошего, мышиноного цвета, а с другой — где арап ударил — вообще ничего не было. Пусто»¹⁶⁴. Принцип метаморфоз как способ диалога с хаосом явно проявляется в поэтике Толстой, в которой «превращаются, переливаются друг в друга различные “оптики” мировосприятия, хранящие в себе “память” далеких культурно-художественных контекстов»¹⁶⁵. Писательница играет с культурными и идеологическими мифами, калейдоскоп культурных осколков провоцирует читательские ассоциации. Абстрагированность от своего же текста, постмодернистская «смерть автора» видна и в дате создания рассказа «Сюжет» — июнь 1937 года, СПб. В этой конкретной подписи под рассказом все парадоксально: и июнь, и 1937 год, и Санкт-Петербург в отдельности являются определенными знаками в пушкинистике, теми самыми важными для Толстой «культурными осколками», но в таком сочетании они демонстрируют сказочность и условность «стилевого артистизма» писательницы (именно так в одном из интервью определила она свою поэтику).

«Я люблю сцепление времен», — писал В. Набоков, подчеркивая неизменную значимость культурной памяти в порождении нового. Достаточно вспомнить набоковское стихотворение 1923 года: «Но иногда во сне я слышу звуки // далекие, я слышу, как в раю // о Петербурге Пушкин ясноглазый // беседует с другим поэтом, поздно // пришедшим в мир и скорбно отошедшим // любившим город свой непостижимый // рыдающей и реющей любовью...» Не раз было показано, что и в поэтических, и в прозаических, и в литературоведческих работах В. Набокова угадываются пушкинские мотивы и образы.

«У пушкинского читателя увеличиваются легкие в объеме», — любил повторять Набоков, безусловно, ощущая себя этим читателем («Пушкин и Толстой, Тютчев и Гоголь встали по четырем углам моего мира»). Набоков не только ощущал присутствие Пушкина в своем творческом мире, не только читал и ис-

¹⁶⁴ Толстая Т. Любишь — не любишь. — М., 1997. С. 269.

¹⁶⁵ Липовецкий М. Русский постмодернизм. — Екатеринбург, 1997. С. 189.

следовал его произведения, переводил и рассказывал о нем своим американским студентам, но и участвовал в создании пушкинского мифа. Набоков придавал мистическое значение тому, что он родился в день рождения Шекспира и ровно через сто лет после Пушкина. Пушкин становится спутником Набокова в мире литературы. Так, например, в стихотворении «Изгнание» (1925) читаем: «Я занят странными мечтами // в часы рассветной полутьмы: // что, если б Пушкин был меж нами — // простой изгнанник, как и мы?» А в статье 1937 года «Пушкин, или правда и правдоподобие», когда все, по точному определению В. Ходасевича, «аукались» именем Пушкина, Набоков практически описывает механизм создания пушкинского мифа: «Смеющийся во все горло, пристукивая каблуками, он мелькает передо мной, как мелькают люди, вдруг, в порыве ветра возникающие на пороге какого-нибудь ночного кабака... Я прекрасно понимаю, что это не Пушкин, а комедиант, которому плачу, чтобы он сыграл эту роль. Какая разница! Мне нравится эта игра, и вот я уже сам в нее поверил»¹⁶⁶.

Наш современник Андрей Битов (являющийся, кстати, председателем правления Набоковского фонда) удивительным образом продолжает это «сцепление времен», традицию, идущую через Набокова от Пушкина (хотя сам Битов отмечал, что, прочти он Набокова раньше, не было бы его «Пушкинского Дома» — настолько созвучным оказался набоковский мир): «Набоков — не такой, как мы думаем. Как и Пушкин, он не для нас писал. Скажем так: для чего-то еще. И вот это-то *еще* нам уже нужнее воды и воздуха... Пушкин успел родиться в XVIII веке, а Набоков, через сто лет, — в XIX, хотя каждый из них олицетворяет собой век следующий»¹⁶⁷. В упоминаемой выше набоковской статье о Пушкине есть удивительное замечание: «Подумать только, проживи Пушкин еще 2—3 года, и у нас была бы его фотография. Еще шаг, и он вышел бы из тьмы, богатой нюансами и полной живописных намеков». Действительно, не в этом ли один из секретов устойчивости в русской культуре пушкинского мифа?

Особое место в создании «пушкинского мифа» в литературе постмодернизма, безусловно, принадлежит А. Битову. Пушкин — знаковая фигура в поэтике Битова. Он зримо или незри-

¹⁶⁶ Набоков В. Лекции по русской литературе. — М., 1996. С. 417.

¹⁶⁷ Битов А. Ясность бессмертия (Воспоминания непредставленного) // Набоков В. Круг. — Л., 1990. С. 8.

мо присутствует практически в каждом произведении писателя. Пушкин для него одновременно аргумент и контраргумент в литературных спорах. Показательно, что именно А. Битов является участником сборника «Легенды и мифы о Пушкине». «Вот уже почти два века мы перемываем Пушкину кости, полагая, что возводим ему памятник по его же проекту. По Пушкину можно судить — мы ему доверяем. Выходит, он же преподносит нам единственный опыт загробного существования... Он не только первый наш поэт, но и первый прозаик, историк, гражданин, профессионал, издатель, лингвист, спортсмен, любовник, друг...» — отмечает писатель¹⁶⁸.

Роман «Пушкинский Дом», «роман-музей» (так определяет необычный жанр своего произведения А. Битов) давно рассматривается многими исследователями с точки зрения эстетических параметров постмодернизма. А. Битов как-то сказал, что «больше половины своего творчества потратил на борьбу со школьным курсом литературы». Эти слова во многом отражают отношение наших современников к классическим произведениям не только XIX, но и XX века. В произведениях Д. Пригова, Л. Рубинштейна, В. Пелевина, Вен. Ерофеева, В. Сорокина и др. классика становится материалом для литературной игры, игры в ассоциации. Главный герой романа «Пушкинский дом» Лева Одоевцев живет в мире литературы, окружающий его мир воспринимает цитатно, через «чужой текст»: «Пушкина он обожествлял, в Лермонтове прозревал собственный инфантилизм и относился снисходительно, в Тютчеве кого-то (не знаем кого) открыто ненавидел»¹⁶⁹. М. Липовецкий справедливо отмечает, что «модернистская тема свободы через самовыражение у Битова спроецирована на символ традиционной культуры — на Пушкина. Не у одного только Битова, но и у многих писателей рубежа 60—70-х, у Бродского, например, — модернистская культура не осознавалась как противостоящая классике прошлого века, а напротив, воспринималась как живая линия связи с великой традицией, уцелевшая над пропастью советской псевдокультуры»¹⁷⁰. Но если Лева Одоевцев «вчитывает в реальность культуры свои смыслы, свои сюжеты», то его потомок, герой другой повести А. Битова «Фотография Пушкина (1799—2099)» Игорь Одоевцев,

¹⁶⁸ Легенды и мифы о Пушкине. — СПб., 1994. С. 211.

¹⁶⁹ Битов А. Пушкинский Дом. — М., 1989. С. 232.

¹⁷⁰ Липовецкий М. Русский постмодернизм. — Екатеринбург, 1997.

общается с Пушкиным. В заглавии этой повести, написанной в 1985 году, угадывается переключка с Б. Окуджавой: «На фоне Пушкина снимается семейство, // Фотограф щелкает и птичка вылетает, // Фотограф щелкает, но вот что интересно — // На фоне Пушкина — и птичка вылетает» (кстати, свои отношения с пушкинским мифом Б. Окуджава описал в маленьком автобиографическом рассказе «Частная жизнь Александра Пушкина, или именованный падеж в творчестве Лермонтова»).

Действие битовской повести происходит в 2099 году, когда «все прогрессивное человечество» празднует 300-летие со дня рождения А. С. Пушкина. На заседании юбилейного совета звучат эмоциональные речи, чем-то очень напоминающие тон идеологического пушкиноведения 30—50-х годов XX века. Один из докладчиков говорит об уникальных возможностях и перспективах литературоведения, благодаря научным открытиям: «Мы сможем в будущем, и не таком, господа-товарищи, далеко, заснять всю жизнь Пушкина скрытой камерой, записать его голос... представляете, какое это будет счастье, когда каждый школьник сможет услышать, как Пушкин читает собственные стихи! Этого мало, товарищи! Наше воображение еще слишком бедно, еще не в силах привыкнуть к новому чуду и вполне представить себе отверзающиеся возможности! Мы восстановим всю прежнюю культуру до мельчайших подробностей... Гомер нам споет Илиаду... Шекспир расскажет наконец автобиографию...»¹⁷¹ Игорю Одоевцеву поручают на времелете «Аутлей-1» отправиться на три века назад, в прошлое, к Пушкину, чтобы снять о нем юбилейный репортаж. Игорь летит через литературные эпохи подобно сказочному герою (чудо будущего — времелет — оказался простой тросточкой): «Верхом на палочке он и прилетел. А теперь она была сложена, и он стоял, на нее опираясь, чтобы не упасть. В сундучке находились аппаратура, валюта, смена белья и подложный паспорт на собственное имя. — Пишу, читаю без лампы... — бормотал он, потрясенный. И шагнул в белую ночь»¹⁷². Игорь, знавший по многочисленным биографиям каждый пушкинский шаг, блестяще (не забудем, что он праправнук Левы Одоевцева из «Пушкинского дома») знавший историю русской литературы, чувствует себя «на вер-

¹⁷¹ Битов А. Фотография Пушкина // Недолгое пребывание в камере пыток (сб.). — М., 1991. С. 399.

¹⁷² Там же. С. 407.

шине времени»: «Он вышел в белую ночь. И это была та самая белая ночь. В конце Невского была “светла адмиралтейская игла”. И опять та самая. Кто знал сейчас, что будут Лермонтов, Толстой, Достоевский? Левочке было восемь, Федору пятнадцать, Михаилу Юрьевичу — двадцать два. Игорь был их старше. И Пушкин еще жив! И никто не знал. Он, он один!»¹⁷³

У битовского героя реальность мешается с пушкинским мифом, фольклорным бытованием его образа, с анекдотами Даниила Хармса¹⁷⁴: «Игорь тогда прямо к дому на Мойке подлетел, заглянул в окно: лампа горит, дети его, мал мала меньше, рядом сидят и чай пьют, все сплошь косые, как их мама, и со стульев по очереди падают...» Игорь Одоевцев ощущает свое тотальное одиночество: «Он спустился сверху, с форой в три века. Он был на триста лет старше, он знал, находясь среди этих слепых котят, что с ними будет. Верховное звание наблюдателя подготовило в нем заведомые чувства — силы и снисхождения». Игорь чувствует странный дискомфорт: «он ожидал зрительного, слухового шока от встречи с прошлым — так ничего такого не было. Он видел лишь цитаты из того, что знал, остальное (все!) складывалось в сплошной и опасный бред совершенно иной и недоступной реальности, будто он посетил не прошлое, а другую планету. Другую цивилизацию...» Картинки из школьных и университетских учебников, из многочисленных научных книг разбивались об эту реальность, «прошлое, в которое он попал, было сплошное и неведомое. Прошлое было настоящим со всеми его закономерностями».

Игорь оказывается в роли, несвойственной человеку, — роли Бога, ибо он знает все, что произойдет. Это знание мучает Игоря: «Пушкин и Петербург заполнили его, и — хватило. Он лежал целыми днями на унылой своей койке и мысленно проживал пушкинский день вточь так, как и Пушкин... Ведь Игорь все это

¹⁷³ Там же. С. 408.

¹⁷⁴ В. Новиков называет одним из устойчивых пушкинских мифов — писаревский: «Наиболее последовательно отказывал Пушкину в уме Дмитрий Писарев, называвший поэта “возвышенным кретином” и отказывавший его произведениям в какой-либо содержательной значимости. Писаревский миф оказался по-своему долговечным, поскольку он продолжал и продолжает вызывать возмущение все новых культурных поколений» (Новиков В. Двадцать два мифа о Пушкине // *Время и мы*. 1999. № 143). Образ Пушкина-«идиота», постоянно падающего со стула, предстает и в пародийно-сюрреалистических анекдотах Даниила Хармса, написанных в 1930-е гг.

знал, он все это изучил и любил, и теперь — каким же смыслом наполнялось все это, отрывочное, от параллельности (полчаса пешком) пушкинского живого существования! Он слышал за стенкой своего номера пушкинские вздохи и шаги».

Вступая в общение с Пушкиным, Игорь все время с удивлением ощущает, будто Пушкин знает все, что с ним будет. У героя была «ни с чем не сравнимая возможность поправить предыдущие ошибки. Он гнался за Пушкиным в глубь его жизни, где тот его не встречал». Игорь забывает о своем задании и пытается вмешаться в известную ему до мельчайших подробностей пушкинскую жизнь. Экспедиция Игоря окончилась плачевно: он чуть не утонул во время знаменитого наводнения, практически оказавшись героем «Медного всадника» («Игорь захохотал и побежал, обезумев, как Евгений, бормоча строки будущей пушкинской поэмы, как заклинание. За ним гнался автор поэмы, ветер трепал его бронзовую пелерину... Но живого Пушкина здесь быть не могло, тем более и бронзового — ни опекушинского, ни аникушинского...»¹⁷⁵), его спасли, затратив внеочередной миллиард миллиардов на экспедицию в прошлое.

Игорь, не выдержав этого диалога с прошлым, сходит с ума, вернувшись в конец XXI века, он лежит в больнице: «Палата его тиха и отдельна, но он так ничего не слышит: времена спутались в его голове, в ней, бедной, не прекращается погоня будущего за прошлым: он гонится за Евгением, Евгений за Пушкиным, Пушкин за Петром. Потом они бегут в обратную сторону — все гонятся за ним, и тогда ему страшно». Рассказ «Фотография Пушкина» ставит в центр проблему мифологизации культуры и формирования тотально несвободного окультуренного человека, а именно: человека знающего, но не живущего, неспособного к самостоятельности реакции на окружающий мир, кроме того, подменившего реальность ее симулякрами.

В статье А. Битова «Ясность бэссмертия» (Воспоминания непредставленного), посвященной В. Набокову, явно видна переключка с «Фотографией Пушкина»: «Весной 1999 года, когда (в который раз!) возрождающуюся Россию охватил тошнотворный вал всеобщей обязательной подготовки к пушкинскому юбилею (на этот раз к 200-летию со дня рождения), еще более раскаленного стократнопредновогодним нетерпением окончания

¹⁷⁵ Битов А. Фотография Пушкина // Недолгое пребывание в камере пыток (сб.). — М., 1991. С. 428.

XX века, 100-летие со дня рождения Владимира Владимировича Набокова (1899—1977) прошло как-то между прочим, почтительно и незаметно, зато в каком-то смысле и более достойно. ...Пушкинский юбилей всколыхнул своего рода ностальгию по пышным юбилеям эпохи тоталитаризма... Произошла, выражаясь языком физики, интерференция, помрачение салютом, свет погасил свет, Набоков оказался, в очередной раз, в тоталитарной тени, как и при жизни».

Проза А. Битова, так же как и проза Т. Толстой, близка к метапрозе 20—30-х годов, для которой характерна самоирония и горечь усмешки. В «Фотографии Пушкина» предпринимается та же попытка, что и в «Пушкинском Доме»: «средствами самой литературы, ее формальными приемами воскресить жизнь», но итогом оказывается «трагикомическое фиаско»¹⁷⁶. В недавно опубликованной в Ростове-на-Дону книге Александра Хавчина «Семь этюдов о Пушкине: эссе, свидетельства, фантазии» опять же моделируются версии спасения поэта от роковой дуэли, тут опять появляется машина времени и, соответственно, возможность изменить ход событий в прошлом, в итоге Пушкин убивает Дантеса.

«Отодвинутый в “дым столетий”, Пушкин восстанет там гигантским образом. Национальная гордость им выльется в несокрушимые, медные формы, — но той непосредственной близости, той душевной нежности, с какою любили мы, грядущие поколения знать не будут. Этого счастья им не будет дано. Лицо Пушкина они уже не увидят таким, каким мы его видели. Это таинственное лицо, лицо полубога, будет меняться, как порою кажется, будто меняется бронзовое лицо статуи. И кто знает, что прочитают на нем грядущие люди, какие открытия они сделают в мире, созданном Пушкиным? Быть может, они разгадают то, чего мы не разгадали. Но многое из того, что видели и любили мы, они уже не увидят», — писал В. Ходасевич в «Колеблемом треножнике»¹⁷⁷. Сегодня эта фраза звучит поистине пророчески. Действительно, той душевности и нежности по отношению к Пушкину не видим мы в современной литературе. Ирония, пародия, саркастическая усмешка, с какой воссоздают наши современники пушкинский миф, лишь демонстрирует, какими стали все мы, читатели Пушкина.

¹⁷⁶ Липовецкий М. Русский постмодернизм. — Екатеринбург, 1997. С. 98.

¹⁷⁷ Ходасевич В. Колеблемый треножник. — М., 1991. С. 205.

В рассказе Вячеслава Пьещуха «Дом на Мойке» речь идет не о самом Пушкине, а о судьбе дома, ставшего его последним приютом, дома, который хранил память о нем и о всех последующих жильцах, каждый из которых символизировал и новую идеологию, и новое отношение к Пушкину. Один из сторожей музея рассказывал о том, что своими глазами видел Пушкина, расхаживающего по комнатам. Подобно участникам спиритических сеансов начала века, на которых у духа Пушкина спрашивали, куда идти русской литературе, рассказчик беседует с Пушкиным: «Эх, Александр Сергеевич, ведь это сколько уходит сил неземного происхождения, чтобы сочинить какую-нибудь фитюльку, а между тем оглядитесь вокруг — бледные, неинтересные физиономии, глупые разговоры, слякоть... Двести лет без вас прошло, как одна копейка, шесть войн, включая одну гражданскую, четыре революции, считая одну как бы наоборот, — и что же: русский демос ни шьет, ни порет. Так, может быть, ну их всех к дьяволу, а возьмем-ка мы освежаться по известному образцу:

Выпьем, добрая подружка
Бедной юности моей,
Выпьем с горя: где же кружка?
Сердцу будет веселей... —

вот это будет, пожалуй, то»¹⁷⁸.

Тема любви к Пушкину является центральной в повести С. Довлатова «Заповедник»¹⁷⁹. Игорь Сухих, рассуждая о довлатовской повести, справедливо вспоминает слова Б. Пастернака, сказанные о Маяковском, которого «стали вводить принудительно, как картофель при Екатерине. Это было второй его смертью». «Кампания любви к “солнцу нашей поэзии” принимает в “Заповеднике” гомерические масштабы. Изображения поэта встречаются на каждом шагу, даже у таинственной будки с надписью “огнеопасно”. Вопрос “Вы любите Пушкина?” является таким же привычным и обыденным, как “здравствуйте”. Скромная по роли должность хранителей трансформируется в миссию слугителей, высокомерных и беспощадных»¹⁸⁰.

¹⁷⁸ Огонек. 1997. № 10.

¹⁷⁹ Подробный анализ повести «Заповедник» см. в разделе, посвященном юмору и сатире в современной литературе.

¹⁸⁰ Сухих И. Сергей Довлатов: время, место, судьба. — СПб., 1996. С. 159.

Миф о Пушкине — «нашем все» — своеобразно решается в антиутопии Т. Толстой «Кысь»¹⁸¹. Главное действие романа разворачивается в литературоцентричном внутреннем мире главного героя Бенедикта, сначала простого переписчика, позже — все- сильного министра, который одержим страстью к Чтению. Бенедикт хочет сразу прочитать такую книгу, которая бы все ему объяснила, найти книгу-ключ. Его наставник Никита Иванович, стремящийся хоть как-то возродить безвозвратно потерянную культуру, вместе с Бенедиктом из чурбанчика выпиливают «наше все» — Пушкина с маленькой буквы:

— Да, так вот, — рассуждал старик, — портрета его у меня нету, но я тобой поруковожу. Росточка он был небольшого.

— А вы сказали: гигант. — Бенедикт утер нос рукавом.

— Гигант духа. Вознесся выше он главою непокорной...

— ...александрийского столпа. Знаю, переписывал. Дак мы ж не знаем, Никита Иванович, сколько в том столпе аршин.

— Неважно, неважно! Вот из этого бревна, — другого, извини, нету, — вот из этого бревна мы его и извлечем. Мне, главное, голову склоненную и руку. Вот так, — изобразил Истопник. — На меня смотри. Голову режь курчавую, нос прямой, лицо задумчивое.

Рассказывая легальную историю деградации общества, деградации моральной, интеллектуальной, духовной, Толстая иронически подчеркивает, что общество «голубчиков», лишенное всех связей с мировой культурой, потеряло возможность воспринимать Пушкина, они обречены пока на жизнь с деревянным идолом, рожденным, как Буратино, из полена. Последствиями взрыва стали не только изменения во внешнем облике человека — человек потерял свое внутреннее содержание, оставив от когда-то понятных ему теорий внешнюю достоверность и поверхностную логичность. Связи между словами утратились, чему подтверждение — эмоционально выразительный семантический сумбур как завершающий аккорд проповеди: «Пушкин — наше все: и звездное небо, и закон в груди». Бенедикт спрашивает созданного им истукана: «Ты, Пушкин, скажи! Как жить? Я же тебя сам из глухой колоды выдолбал, голову склонил, руку согнул: грудь скрести, сердце слушать: что минуло? что грядет? Был бы ты без меня безглазым обрубок, пустым бревном, безмянным деревом в лесу <...> Это верно, кривоватый ты у меня, и затылок

¹⁸¹ Подробнее о романе см. в статье об антиутопиях.

у тебя плоский, и с пальчиками непорядок, и ног нету — сам вижу, столярное дело понимаю. Но уж какой есть, терпи, дитятко, — какие мы, таков и ты, а не иначе!» «Какие мы, таков и ты», — звучит жестокий приговор писательницы.

Пушкин стал центральным персонажем и современной постмодернистской поэзии. Зачастую образ Пушкина превращается в портрет из учебника, воспринятый глазами школьника. Заслуживает внимания стихотворение И. Бродского «Представление», в котором есть строка: «Входит Пушкин в летном шлеме, в тонких пальцах — папироса»¹⁸². «Каждая эпоха пишет текст “Мой Пушкин”. Вопрос читателя “Что Пушкин хотел сказать в своем произведении?” сменился вопросом “Что мы можем прочесть в его произведении?”, а затем и вопросом “Как перевести его на современный язык?” Язык конца XX века предполагает более короткий путь сообщения, чем в XIX в.»¹⁸³, — отмечает лингвист Л. Зубова. Иронически звучат строки Дмитрия Пригова:

Вот в очереди тихонько стою
И думаю себе отчасти:
Вот Пушкина бы в очередь сию
И Лермонтова в очередь сию
И Блока тоже в очередь сию
О чем писали бы? — о счастье.

Постмодернизм не сбрасывает Пушкина с парохода современности, как декларировалось в манифесте футуристов, — он присваивает все, но и все пропускает через современное мироощущение. Новая культурная ситуация приспособливает Пушкина к своим потребностям. И есть потребность воспринимать его живым, удивляющим, дерзким. Поэтому можно сказать, что «Пушкин в роли Пушкина»¹⁸⁴ продолжает писать свои тексты. Сама его личность побуждает к продолжению игры. Ср.:

Поэт, сбылися ваши сны:
Пушкинизация страны
У нас проходит полным ходом.
Вы почитаемы народом

¹⁸² Бродский И. Избранное. — М., 1994. С. 114.

¹⁸³ Зубова Л. Деконструированный Пушкин (Пушкин в поэзии постмодернизма) // Пушкинские чтения в Тарту 2. — Тарту, 2000. С. 364—384.

¹⁸⁴ Вольперт Л. И. Пушкин в роли Пушкина. — М., 1998.

И даже, всем заткнувши рты,
Вам проповедуют менты.
Вам памятник, товарищ Пушкин,
Уже сварганил Аникушин¹⁸⁵.

«Вторая половина XX века имеет заметное отличие в обращении к Пушкину: это не столько свойственная традиции отсылка к авторитету, образу, идеям Пушкина, сколько манипуляции с пушкинскими текстами. Преодолевается профанация образа Пушкина, снова становится интересен текст, в котором новые авторы стремятся найти что-то новое. Кажется, что постмодернисты, навлекаящие огонь критики на себя за то же самое, что когда-то вменялось в вину Пушкину, помогают понять кое-что новое и в пушкинских произведениях», — полагает Л. Зубова.

«Мы читаем, перечитываем и обсуждаем единый текст “Пушкин”, включающий стихотворения, поэмы, роман в стихах и романы любовные, прозаические повести и истории, приключившиеся с их автором, “маленькие трагедии” и большую трагедию, завершившуюся дуэлью и гибелью. Пушкин есть мера, с которой мы подходим ко всей русской литературе, к решению принципиальных эстетических вопросов. Универсальность творческого и жанрового диапазона поэта, его тематики и поэтики, сделала именно Пушкина точкой отсчета, равноудаленной от крайних полюсов. И для адекватного восприятия неисчислимых мифов о Пушкине не может быть другой меры, кроме самого Пушкина. Если мир мифов о Пушкине представить как шар, как глобус, то Пушкин окажется в самом центре этого шара, неизменно на равном расстоянии от антиномически враждующих точек зрения, на одинаковой дистанции от всех мифов — прошлых, настоящих и будущих»¹⁸⁶, — справедливо отмечает В. Новиков.

В преддверии пушкинского 200-летнего юбилея, наряду с бодрими сообщениями в средствах массовой информации о создании очередного юбилейного комитета, выпуске детской игры пазл с тропининским Пушкиным, миллионной партии карандашей «Лукоморье», открытия казино «Пушкин» и т. д. и т. п., звучала тревога многих литературоведов и критиков. Заслуживает, например, внимания точка зрения Д. Быкова и И. Лукьяновой: «Пушкина спускают сверху как национально-объединительную

¹⁸⁵ Гаврильчик В. Изделия духа. — СПб., 1995.

¹⁸⁶ Новиков В. Двадцать два мифа о Пушкине // Время и мы. 1999. № 143.

идею и подхватывают снизу, как стахановский почин. Пушкина раздают населению, как ваучеры: это ваша доля национального достояния. И таким образом отбирают право на частного, частного, индивидуального, собственного, эксклюзивного Пушкина, которого не хочется ни с кем делить и обобществлять»¹⁸⁷. Может быть, прав замечательный артист С. Юрский, сказавший на премьере своего моноспектакля «Пушкин и другие», что 200-летний юбилей Пушкина — это прощание с поэтом и его системой нравственных и эстетических координат.

В. Ходасевич в 1922 году писал: «Нельзя и не надо превращать пушкинский канон в прокрустово ложе. Знамя с именем Пушкина должно стоять вертикально: да и не будет оно чем-то вроде эстетического шлагбаума, бьющего по голове каждого, кто хочет идти вперед. Пушкин не преграждает пути, он его открывает!» Хочется повторить эти слова и сегодня, 80 лет спустя. Возможно, в XXI веке перестанет быть актуальной фраза А. Терца: «Пушкин! — ведь это едва ли не государственное предписание, краеугольный камень всечеловеческой семьи и порядка, — это Пушкин-то, сказавший: “Подите прочь — какое дело поэту мирному до вас!”? А мы не обижаемся, нам всем до него дело...»¹⁸⁸, и новый читатель нового века мудро и взвешенно, с «чистого листа» начнет читать А. С. Пушкина.

ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ

Т. Толстая. Лимпопо. Сюжет

- Как в прозе Толстой реализуется принцип метаморфоз как способ диалога с хаосом?
- Каким образом калейдоскоп культурных осколков, цитат, литературных образов создает ассоциативное поле поэтики Толстой?
- В чем специфика заглавий рассказов?
- Как изменяется пушкинская тема от рассказа «Лимпопо» к «Сюжету»?
- Прокомментируйте слова Т. Толстой из ее интервью: «Если писатель описал свое прохождение в другое пространство хорошо, то я могу пройти за ним, я могу попасть в какие-то новые комнаты этого невидимого мира. Текст — это целое помещение, это как бы другой мир.

¹⁸⁷ Огонек. 1998. № 41.

¹⁸⁸ Терц А. Прогулки с Пушкиным. — СПб., 1993. С. 138.

...Я — хозяин театра, я Карабас-Барабас, а куклам я раздаю те роли, которые они будут играть».

- Какие возможности открывает Т. Толстой моделирование сюжета?

А. Битов. Фотография Пушкина

- Как А. Битов демонстрирует механизм создания пушкинского мифа?
- Почему Игорь Одоевцев не смог предупредить Пушкина?
- Проследите, как А. Битов сатирически описывает юбилейный комитет.
- Какое значение в структуре рассказа имеют интертекстуальные связи?
- Почему для А. Битова существенным оказывается то, что Игорь Одоевцев — правнук его любимого литературного героя Льва Одоевцева из «Пушкинского Дома»?
- Почему Игорь не смог вынести свалившееся на него АБСОЛЮТНОЕ ЗНАНИЕ И АБСОЛЮТНУЮ СВОБОДУ?

РЕКОМЕНДУЕМАЯ ЛИТЕРАТУРА ПО ТЕМЕ

Художественная литература

1. Ахматова А., Цветаева М. Стихотворения, поэмы, драматургия, эссе. — М., 1998.
2. Белый А. Начало века. — М., 1992.
3. Битов А. Предположение жить (Воспоминание о Пушкине) // Битов А. Статьи из романа. — М., 1986.
4. Битов А. Пушкинский Дом. — М., 1989.
5. Битов А. Фотография Пушкина // Недолгое пребывание в камере пыток (сб.). — М., 1991.
6. Довлатов С. Заповедник. — Л., 1993.
7. Пригов Д. А. Собственные перепевы на чужие рифмы. — М., 1996.
8. Пригов Д. А. «Евгений Онегин Пушкина». — СПб., 1998.
9. Толстая Т. Любишь — не любишь. — М., 1997.
10. Толстая Т. Кысь. — М., 2000.
11. Толстая Т., Толстая Н. Сестры. — СПб., 1998.

Критическая литература

1. А. С. Пушкин и В. В. Набоков (сборник статей). — СПб., 1999.
2. Борхес Х. Л. Гениальный стрелок // Пушкин. 1998. № 6—7.
3. Вайль П., Генис А. Родная речь. — М., 1995.

4. Вейдеманн Р. Юбилейный Пушкин // Пушкинские чтения в Тарту 2. — Тарту, 2000. С. 355—363.
5. Вольперт Л. И. Пушкин в роли Пушкина. — М., 1998.
6. Гаврильчик В. Изделия духа. — СПб., 1995.
7. Гандельсман В. Там на Неве дом... — СПб., 1995.
8. Загидуллина М. Пушкинский миф в конце XX века. — Челябинск, 2001.
9. Зорин А. «После бала случайно...» // «Неприкосновенный запас». 1999. № 5.
10. Зубова Л. Деконструированный Пушкин (Пушкин в поэзии постмодернизма) // Пушкинские чтения в Тарту 2. — Тарту, 2000. С. 364—384.
11. Иванова Н. Сезон скандалов: Войнович против Солженицына // Знамя. 2002. № И.
12. Круглый стол, посвященный обсуждению книги А. Терца «Прогулки с Пушкиным» // Вопросы литературы. 1990. № 10.
13. Кушлина О. Б. Путешествия Онегина // Русская литература XX века в зеркале пародии. Антология. — М., 1993.
14. Легенды и мифы о Пушкине. — СПб., 1994.
15. Липовецкий М. Русский постмодернизм. — Екатеринбург, 1997.
16. Львовский С. Я памятник себе // Вавилон. Вестник молодой литературы. № 2 (18). — М., 1993.
17. Милославский И. «Что такое хорошо и что такое плохо по Пушкину» // Знамя. 1999. № 4.
18. Непомнящий В. Поэзия и судьба. — М., 1987.
19. Новиков В. Двадцать два мифа о Пушкине // Время и мы. 1999. № 143.
20. Пушкин и современная культура. — М., 1996.
21. Розанов В. Возврат к Пушкину. // Розанов В. В. Сочинения. — М., 1990.
22. Сарнов Б. Пришествие капитана Лебядкина (случай Зощенко). — М., 1993.
23. Сарнов Б. Если бы Пушкин жил в наше время... — М., 1998.
24. Сухих И. Сергей Довлатов: время, место, судьба. — СПб., 1996.
25. Тайна Пушкина: из прозы и публицистики первой эмиграции. — М., 1998.
26. Терц А. Прогулки с Пушкиным. — СПб., 1993.
27. Ходасевич В. Колеблемый треножник. — М., 1991.

28. Швейцер В. Быт и бытие Марины Цветаевой. — М., 1992.
29. Шкловский В. Гамбургский счет. — М., 1990.
30. Эпштейн М. Парадоксы новизны. — М., 1988.
31. Эпштейн М. Истоки и смысл русского постмодернизма // Звезда. 1996. № 8.
32. Эпштейн М. Синявский как мыслитель // Звезда. 1998. № 2.
33. Эткинд А. Содом и Психея: очерки интеллектуальной истории Серебряного века. — М., 1996.
34. Юмов В. На пушкинском рынке // Знамя. 2002. № 12.

«ЖЕНСКИЙ ПОЧЕРК» В СОВРЕМЕННОЙ ПРОЗЕ:

**Т. Толстая, Л. Улицкая, Л. Петрушевская,
В. Токарева, Е. Долгопят**

Последние десять лет не умолкают дискуссии о современной женской прозе, активно заявившей о себе в конце 1980-х гг. Появление на литературном горизонте столь ярких и разных писательниц, как Людмила Петрушевская, Татьяна Толстая, Валерия Нарбикова, Людмила Улицкая, Виктория Токарева и др., сделало актуальным вопрос о том, что такое «женская литература», стоит ли вообще выделять ее из всей совокупности литературных произведений.

Внимание к той особой интонации, которая звучит в прозе современных писательниц, обусловило, например, появление в издательстве «Вагриус» особой серии, называющейся «Женский почерк».

Татьяна Толстая иронически относится к этому спору, часто в интервью она гордо бросает: «Я — не писательница, я — писатель». Для нее женская субъективность совпадает с миром чувств и природы, мужская — со сферой рефлексии и творчества, т. е. с тем традиционным иерархическим разделением, которое веками навязывалось мужской идеологией. В спорах о «женской прозе» иногда звучит и нотка разочарования. Так, критик Олег Дарк пишет: «Я думал, что женская проза — это будет какая-то новая физиология, онтология и все, что угодно. Мне казалось, что женщина и в биологическом, и в социальном смысле ближе к каким-то вечным проблемам. Набоков говорил о существовании двух бездн, в которых человек существует, до рождения и после

смерти. Вот в женщине эти две бездны сходятся. Да, действительно, женская проза ближе по духу постмодернизму, ибо женщина живет более вечными и менее политизированными проблемами. Для женщины характерно существование в более интимном, в более обжитом мире, чем мужчине»¹⁸⁹.

Одной из основных тем современной женской прозы является тема семьи. В традиции русской классической литературы семья — это нравственная основа человеческого быта и бытия. «Мысль семейная», так или иначе, лронизирует практически все произведения XIX века. Век же XX — страшный и трагический — внес свои коррективы в восприятие этой темы. Революция, разрушившая привычную систему нравственных координат, практически разрушила и семью. Достаточно вспомнить, как в романе М. Булгакова «Белая гвардия» рушатся Семья и Дом — столь важные категории для всего творчества писателя, как по разные стороны баррикад оказываются герои М. Шолохова в рассказе «Родинка» (отец убивает родного сына) и в романе «Тихий Дон», как в антиутопии Е. Замятина «Мы» Единое Государство боится любви и нивелирует само понятие семьи. Люди, говоря словами О. Мандельштама, оказались «выброшенными из своих биографий, как шары из бильярдных луз». В эстетике соцреализма семья становится скорее символом буржуазности, чем символом счастья, «ячейкой» государственной машины. Герои советских романов — это, прежде всего, производственники и борцы за счастливое будущее. Героем советской идеологии становится Павлик Морозов, предавший отца. Показательны названия романов 1930-х годов: «Ястребовы», «Колобовы», «Строговы», «Журбины», «Братья Ершовы», «Семья Тараса» и др. Все личные проблемы героев советских романов становятся проблемами, прежде всего, идеологическими и производственными, а семья воспринимается лишь как «рабочая династия».

Совершенно закономерно, что к концу XX века «мысль семейная» перестала быть главной для литературы. Человек в мире, где «безумие становится нормой» (С. Довлатов), обречен на одиночество.

«Мир мужской и мир женский — разные миры. Местами пересекающиеся, но не полностью. В женском мире большее значение приобретают вопросы, *связанные с любовью, семьей, детьми*» (выделено мной. — М. Ч.), — сказала как-то своем интер-

¹⁸⁹ Дарк О. // www.russ.ru

вью Людмила Улицкая¹⁹⁰. Действительно, вопрос — а что же творится сегодня с семьей? — волнует, прежде всего, женщин-писательниц.

Интересное решение этой темы предлагает Татьяна Толстая в рассказе «Чистый лист». Главный герой — Игнатьев. Читатель не знает ни его имени, ни его профессии. Это типичный герой литературы конца XX века — «средний, массовый» человек (вспомним Симеонова из «Реки Оккервиль» Толстой, Ключарева из «Лаза» В. Маканина, Трофимова из «Не сотвори» В. Токаревой). Его семья — это жена и больной сын Валерик, слабенький и хилый, ради которого жена бросила работу и... жизнь, семью¹⁹¹. Еще одним одушевленным, абсолютно осязаемым членом семьи становится Тоска, которая приходит к Игнатьеву каждую ночь: «Тяжелая, смутная, с опущенной головой, садилась на краешек постели, брала руку — печальная сиделка у безнадежного больного. Так и молчали часами — рука в руке». Тоска не оставляет Игнатьева и днем, она сопровождает его всюду, «то там, то тут выныривала ее плоская, тупая головка». Иногда после работы он встречается со своим старым школьным товарищем, которому периодически признается: «Я в отчаянии. Я запутался. Как все сложно. Жена — она святая. Работу бросила, сидит с Валерочкой. Он болен, все время болен. ...ну а я домой идти просто не могу. Тоска. Жена мне в глаза не смотрит. Да и что толку?.. Каждый день даю себе слово: завтра встану другим человеком, взбодрюсь... выведу Валерочку на юг... Квартиру отремонтирую, буду бегать по утрам... А ночью — тоска». Однажды после очередного откровения товарищ Игнатьева дает телефон знакомого врача и просто советует ампутировать больной орган, после чего жизнь станет простой и ясной: «Все идиотские бесплодные сомнения полностью прекращаются. Гармония тела и... э-э-э... мозга. Интеллект сияет как прожектор. Ты сразу намечаешь цель, бьешь без промаха и хватаешь высший приз».

После ночных сомнений и тревог Игнатьев все же решается принять столь странное предложение. Он смотрит на себя со стороны, со стыдом видит старую шелковую чайного цвета ру-

¹⁹⁰ Улицкая Л. «Принимаю вес, что дается»: интервью // Вопросы литературы. 2000. № 1.

¹⁹¹ В повести «Лаз» В. Маканина и в рассказе Т. Толстой в семье больные дети. Критики увидели в этом своеобразный вопрос авторов: а какое будущее нас ждет? Больное? Хилое? Неразвитое?

башку с коротким рукавом (ее еще носил его отец, в ней он женился и встречал Валерика из роддома). Первым шагом к новой жизни становится сожжение этой рубашки, символизирующее окончательный разрыв с прошлым: «Только слабые жалеют о напрасных жертвах. Он будет сильным. ...Он приподымет землистое, опущенное лицо дорогой, измученной жены. Противоречия не будут разрывать его. Вот твое место, жена. Владей. ...Улыбнись и ты, маленький Валерик. Твои ножки окрепнут, и железки пройдут, ибо папа любит тебя, бледный городской картофельный расточек. Папа станет богатым, с авторучками».

Доктор поразил Игнатьева: «Смутное лицо, глаза опущены на бумаги, и мощно, водопадно, страшно — от ушей до пояса вниз — четырьмя ярусами, сорока спиралями закручивалась синяя жесткая ассирийская борода — густые колечки, смоляные пружины, ночной гиацинт... Глаз у него не было. Из пустых глазниц веяло черным провалом в никуда, подземным ходом в иные миры, на окраины мертвых морей тьмы. И туда нужно было идти. Глаз не было, но взгляд был. И смотрел он на Игнатьева». Страшный образ Дьявола, тянущего в бездну. В литературоцентричном мире Т. Толстой становится важным и то, что «глаз не было» (ассоциация с толстовской фразой «глаза — зеркало души» здесь очевидна — души нет, есть пустота, пропасть, черная дыра), и то, что фамилия этого «ассирийца» — Иванов (один из тысячи, из толпы «Иванов, не помнящих родства»).

Кабинет врача напоминает Игнатьеву стоматологический, тем более, что профессор, успокаивая его, говорит: «Удалим, почистим, канал запломбируем». Ассоциации с зубной болью и вырванным зубом не случайно возникают у Толстой. Х. Э. Керлот, включая слово «зуб» в широкий спектр культурной символики, отмечает, что потеря зубов означает страх перед полной неудачей в жизни, т. к. «зубы образуют зубчатую стену вокруг внутреннего человека (с материальной и энергетической точек зрения), так же, как глаза и взгляд служат средствами защиты духа»¹⁹². В тот момент, когда Игнатьев засыпает под наркозом, перед его глазами проносятся картинки его детства: «И жаль, жаль, жаль, жаль, жаль остающихся, и не остановиться, и я бегу вверх, и, накреньясь, пронесся дачный перрон, и на нем мама и я — маленьким мальчиком, нет, это Валерик — обернулись, раззевают рты, кричат, но не слышно».

¹⁹² Керлот Х. Э. Словарь символов. — М., 1994.

Перерождение Игнатьева — доказательство того, что операция по удалению личности прошла успешно, — Толстая показывает через изменение его «языковой личности». Глубокие, полные метафор и ассоциаций внутренние монологи Игнатьева, сопровождаемого его подругой Тоской, трансформируются в предельно четкую прямую речь с обилием сленга и жаргонизмов: «Ну ладно, борода, я почапал. Давай пять. Будь». Игнатьев чувствует себя легко и хорошо. Впереди много дел. Но если до операции Игнатьев мечтает о том, что повезет Валерика к морю, то после нее у него уже совершенно другие, страшные по своему цинизму и бездушию (не этого ли добивался герой?), мысли: «Ща в собес или куда следует?.. Так и так, не могу больше дома держать этого недоноска. Антисанитария, понимаешь. Извольте обеспечить интернат. Будут кобениться, придется дать на лапу. Это уж как заведено. Это в порядке вещей». Так лаконично и чудовищно просто рушатся и личность, и семья.

Семантика заглавия раскрывается в финале рассказа:

Игнатьев толкнул дверь почты.

— Что вам? — спросила кудрявая девушка.

— Чистый лист, — сказал Игнатьев. — Просто чистый лист.

Финал рассказа Толстой напоминает финал замятинской антиутопии «Мы», где идеал семьи заменяется идеалом Инкубатора. «У вас, кажется, образовалась душа», — говорит врач герою. Лишенный души, усредненный, ставший простым винтиком в государственной машине, Д-503 счастлив и чувствует себя здоровым и сильным. Так и жизнь Игнатьева стала чистым листом, который придется заполнять, и читатель уже может предположить, что на этом листе будет написано.

Выморочная, извращенная средствами массовой информации жизнь человека конца XX века становится одной из главных тем прозы Елены Долгопят, молодой писательницы, к творчеству которой с конца 1990-х годов приковано внимание критики. «Главная тайна прозы Долгопят — это отсутствие настоящей реальности и желание к ней приблизиться (став алкоголиком, убийцей — все равно). Герои живут призрачной жизнью, у них бледный цвет лица, они странные, полубольные. “Есть такие люди, в которых нет живой жизни. Чтобы существовать, они должны принять чью-то форму. Этот — принял форму книжного героя”. Долгопят творит реальность, в которой

реальности нет или есть иллюзия реальности, как в виртуальном пространстве. Это мир пластмассовых кубиков и их “пластмассовых” жителей, мир игрушечных машинок, которые выглядят как настоящие и даже “чадят”, оставаясь при этом игрушечными», — пишет критик Е. Гродская¹⁹³. «В детстве у Сережи был набор пластмассовых кубиков, чуть-чуть пропускавших свет, легких и полых. Он строил город и представлял, что в кубиках живут люди, как в тюрьме. Пожизненное заключение. Но если сделать в кубике дырочку, люди мгновенно погибнут»¹⁹⁴, — начинается рассказ «Путь домой». Название рассказа символично: все герои Долгопят пытаются вернуться куда-то, все путешествуют в поисках утраченного — прошлого? дома? счастья? семьи? Сережа, герой рассказа, говорит: «Игра эта — что-то вроде путешествия по фантастическим мирам в бесконечно разнообразной вселенной. Ты можешь путешествовать по мирам, которые предусмотрены программой, а можешь создавать собственные. Планета, условия жизни, персонажи. Все должно быть согласовано. При таких-то условиях возможны такие-то персонажи, а при таких-то — невозможны. Вопрос согласования — это самый большой вопрос, тут надо и в физике разбираться, и в биологии, и в анатомии, и даже в геологии. Я все это время занят созданием мира, где черные яблони, где ты ждешь меня из школы, а я сижу с тетей Таней и болтаю о детективах... В общем, мое чудесное прошлое. И этот вымысел здорово меня затягивает...» Но пути домой герой так и не находит, потому что нет дома. Есть только копия без оригинала, об отсутствии которого бесполезно жалеть, как нельзя тосковать по умершему, никогда не бывшему в живых.

В рассказе «Два сюжета в жанре мелодрамы» снимается рекламный ролик кондитерской продукции: «Женщина, мальчик и мужчина пьют чай с тортом. Обстановка — мирная. Лампа над столом излучает мягкий, теплый свет. Чай дымит в белых тонких чашках. Женщина подает мальчику кусок торта на серебряной лопаточке. Все трое вдруг улыбаются друг другу, как заговорщики, будто бы они тут одни и никто их не видит». Мастерство оператора и точность подбора «лиц» для этой рекламы

¹⁹³ Гродская Е. Елена Долгопят. Тонкие стекла (рецензия) // Знамя. 2002. № 5.

¹⁹⁴ Долгопят Е. Тонкие стекла: Повести и рассказы. — Екатеринбург, 2001.

определили ее невероятный успех: «Была задумана реклама тор-та, а вышла реклама семейной жизни. Очевидно, что мальчик, мужчина и женщина любят друг друга, что им хорошо вместе, что этот дом с чашками, мирным светом, воздухом — дело их рук, что без них, без любого из них, мир рухнет, что они — триединство, троеначалие, необходимое и достаточное условие существования друг друга... Любой видевший эту рекламу оставался под впечатлением семейного уюта и взаимной любви, объединяющей этих троих персонажей». Иллюзорность киношного мира, абсолютное несовпадение с реальностью становятся причиной трагедии. В рекламе должен был сниматься племянник режиссера, который в самый последний момент категорически отказался. Редактору пришлось срочно искать героя просто на улице. Подходящим «лицом» оказался Коля, мальчик из малообеспеченной семьи, в которой царили одиночество, нищета, нелюбовь и равнодушие. Поэтому короткая съемка в ролике про «счастливую семейную жизнь» перевернула внутренний мир мальчика. Его главной целью стало воплощение этой иллюзии в жизнь. Коля — представитель нового поколения, воспитанного на компьютерных «стрелялках» и кровавых триллерах, идеалом которого стал Данила Багров, герой фильма «Брат», добивающийся своей цели хладнокровно и настойчиво. Коля сначала забирается (путем уговоров, слез, заискивания, угроз и ночевки на холодной лестничной площадке) в холостяцкой квартире Дмитрия Васильевича, игравшего в ролике, и пытается создать «семейную идиллическую атмосферу с запахом сдобных булочек», а потом просто, как будто нажимая на компьютерную мышку, убивает мужа и двоих детей у Наташи, расчищая место для счастливой «рекламной семьи». После этого он стал заходить, готовить, разговаривать с онемевшей от горя женщиной и как-то привел к ней Дмитрия Васильевича. А «через полгода примерно они обменяли обе квартиры на трехкомнатную и съехались жить вместе. Больше всего мальчик любил вечера на кухне под лампой из зеленого стекла. Лампу он сам выбирал в магазине «Свет». Страшный в своей лаконичности и кинематографической точности рассказ Е. Долгопят прекрасно иллюстрирует те процессы, которые происходят сегодня в массовом сознании. По мнению писателя М. Харитонova, ««киношная» версия жизни именно в силу своей документальной, фотографической правдоподобности может подменить жизнь реальную. Уже существуют киношная война и киношная революция, киношные преступники и ге-

рои, киношные деревни и стройки, киношная любовь, киношная эстетика и идеология. В массовом сознании эта подмена едва ли не полная»¹⁹⁵. Одной из основных проблем в произведениях Людмилы Петрушевской является проблема «отцов» и «детей», вечная проблема преемственности поколений («Рассказчица», «Свой круг», «Бедное сердце Пани», «Материнский привет», «Случай Богородицы», «Дочь Ксени» и пр.). В ее прозе разрушается извечный миф о том, что «Мой дом — моя крепость»; дом, напротив, становится полем битвы, а излюбленная «цепочка героев» «дочь — мать — бабушка» — центром безлюбивого мира. Нельзя не согласиться с О. Славниковой, определяющей проблематику рассказов Л. Петрушевской следующим образом: «В произведениях Л. Петрушевской дети и внуки — подкидыши хаоса, случайно взявшиеся ниоткуда: ни любовь между мужчиной и женщиной, ни даже сознательное намерение продолжать род не были основанием для появления на свет нового поколения человеческих существ. ...Весь позитив человеческих чувств — любви, доверия, жалости, стремления помочь — Петрушевская рассматривает как иллюзию»¹⁹⁶. Героини Петрушевской не удовлетворены своим настоящим, быт, сложившийся несчастливо не по их вине, тянет из женщин все соки. Судьба маленького человека представляется безрадостной, а поэтому, руководствуясь существующей реальностью, Петрушевская разрушает все мифы о любви между мужчиной и женщиной, о семье, о счастье. Критики Н. Лейдерман и М. Липовецкий полагают, что писательница выражает в своем творчестве катастрофический кризис семьи как социального института: «Драматическая ситуация у Петрушевской всегда обнажает искаженность человеческих отношений, особенно в семье или между мужчиной и женщиной; ненормальность и патологичность этих отношений неизменно приводит ее персонажей к отчаянию и чувству непреодолимого одиночества»¹⁹⁷.

Многие критики говорят о феномене *страшного* у Петрушевской: «Писательница определяет искусство страшного как *репетицию смерти*. Читатель, зритель, слушатель вместе с художни-

¹⁹⁵ См. об этом: Мартянова И. А. Киновек русского текста: парадокс литературной кинематографичности. — СПб., 2002.

¹⁹⁶ Славникова О. Петрушевская и пустота // Вопросы литературы. 2000. № 2. С. 50.

¹⁹⁷ Лейдерман Н. Л., Липовецкий М. Н. Современная русская литература. В трех книгах. — М., 2001. Кн. 3. С. 113.

ком проигрывает ситуацию много страшнее, чем ему предстоит пережить, и как бы закаляется перед грядущим основным испытанием своей жизни. ...Не только смерть, любое несчастье, отретированное в искусстве, вызывает тем сильнее катарсис, возвращая к жизни, чем совершеннее, гармоничнее прошла репетиция страдания и страха»¹⁹⁸. Эта особенность прозы Петрушевской становится очевидной после прочтения повести «Маленькая Грозная», тоже по-своему поднимающей тему семьи. У Ги де Мопассана есть рассказ о женщине, которая, будучи беременной, затягивала поясом живот, рожая ущербных детей. Повесть «Маленькая Грозная»¹⁹⁹ рассказывает о целом поколении моральных инвалидов, рожденных советской властью, перевязавшей чрево ремнем уродливой коммунистической идеологии и противоречащим человеческому существу изобретением — коммунальными квартирами, деформирующими сознание. Естественная потребность жить в своем доме разрешалась в аморальных, порой преступных формах, превращая семейную жизнь в гражданскую войну. Маленькая Грозная — жена «замминистра довольно грозного министерства... Возвышение Грозной произошло в тот год, когда всех сажали и возникало много пустых, вакантных мест». Это была «цельная, чистая, честная натура. Не врала никогда! Имела принципы, не оправлялась в чужой уборной ни при каких обстоятельствах. Жизнь ее — и квартира, и она сама, ее вещи... — все было в идеальном порядке». В свое время «семья получила по ордеру» 150-метровую квартиру. У Грозной появилась цель, которая станет лейтмотивом всей ее жизни: «...жить в полном одиноком покое посреди своей квартиры», а затем оставить дочери Сталинке и внучке «сбереженный семейный очаг». Серьезную угрозу ее счастью представляли двое сыновей и «вал жадной родни». Мамаше Грозной ничего не оставалось делать, как выйти на тропу войны. Она с корнем вырывает из своего сердца, сердца матери, все чувства любви и нежности. «По истечении некоторого времени все постороннее вокруг Грозной растворилось, как в серной кислоте: все, что было ей не нужно». Повесть «Маленькая Грозная» принадлежит к так называемой «другой прозе», которая, противопоставив себя официальной литературе, переводит

¹⁹⁸ Панн Л. Вместо интервью, или опыт чтения прозы Людмилы Петрушевской вдали от литературной жизни метрополии // Звезда. 1994. № 5. С. 200.

¹⁹⁹ Петрушевская Л. Маленькая Грозная // Знамя. 1998. № 2.

взгляд с общественной жизни на частную, открывая мир «сдвинутых» характеров и обстоятельств, разрушая миф о добропорядочном советском гражданине. Петрушевская рассказывает о Грозной с беспощадной отстраненностью. Подчеркнутое безразличие автора к происходящему в тексте, кажущееся отсутствием этического взгляда, внешняя индифферентность к любому идеалу — типологические черты «другой прозы». Грозная, которая «единолично управляла своим домом, детьми и мужем», оказывается в конце жизни жалкой и беспомощной, близость смерти освобождает ее для любви. Героиня позволяет любить себя и жалеть, «но в конце концов она сама оказалась в гробу, то есть на полутора квадратных метрах жилплощади, нищая, маленькая, мертвая, выпускник психбольницы, да еще и брошенная всеми».

Персонажи Петрушевской проживают трудную, несчастливую жизнь, а условия существования притупляют их чувства. Мир Петрушевской — это, действительно, «изнаночный мир», болезненный и угрюмый, не приукрашенный благородными чувствами и порывами души. Герои Петрушевской часто физически несовершенны или одержимы душевной болезнью; писательница именно с помощью таких персонажей обнажает несовершенство мира, то самое чеховское «отступление от нормы», которое дает возможность яснее и объемнее увидеть саму «норму».

Л. Петрушевскую нельзя назвать феминисткой, но мужчины в ее произведениях играют незавидную роль: могут проявить слабость, отступить, бросить все, спрятаться, исчезнуть; семьи, как правило, существуют по законам «женского мира». Критик Татьяна Касаткина иронически отмечает: «Мужчина у Петрушевской в своем наиболее адекватном проявлении — именно ребенок. Он умрет или вывернется из одиночества. Можно даже предположить себе, что это просто искаженная женщина, женщина-недоделка. Как известно, мужчины — носители XV-хромосом, а женщины XX-хромосом... Так вот, если представить, что такое V, то ведь это, конечно, не более чем X с отломанной ножкой. Можно вообразить, что такие качества, как преданность, способность к самопожертвованию и самоотречению — вот все это и было заложено в ту самую отломанную ножку X»²⁰⁰. Женщины противоположны мужчинам, они не имеют права укрываться в коконе от действительности, им необходимо жить в любых обстоятельствах.

²⁰⁰ Касаткина Т. Но страшно мне: изменишь облик ты... // Новый мир. 1996. № 4.

Так произошло и с героиней рассказа «Как ангел», вошедшего в цикл «Непогибшая жизнь»²⁰¹. Сюжет его таков: два немолодых одиноких и некрасивых человека, обычные работники агрохима, нашли друг друга в одной экспедиции и через девять месяцев родили своего ангела. Девочке дали имя Ангелина, «как бы в насмешку», так как она родилась больной. «Ангел» был любим и балован всей огромной семьей немолодого отца: его престарелой матерью, его сестрами и их семействами. Маленькая Ангелина привыкла получать подарки, чей бы день рождения ни выдался. И к пятнадцати годам она стала открыто требовать свою долю «на празднике жизни»: «А где мои подарки? А мне?» — постоянно раздавался ее крик. Ее бедная больная головка никак не могла понять, что нет добра и справедливого распределения между всеми жаждущими, что нельзя подойти и съесть все, что хочешь, взять, что понравилось. Она не понимала, что в этом ужасном мире давно расставлены преграды, все разделено на «твое» и «мое». К тридцати годам она более походила на животное: «...ее сильно раскрашенное синим и красным лицо с постоянно зияющим беззубым ртом, в котором по углам торчало четыре клыка, производило сильное впечатление на всех». В рассказе Ангелина часто сравнивается не с человеком, а с животным, с птицей: «требовала, разевала клюв, как взрослый птенец», «мать давала ей куски хлеба, обмакивая их в кулек с сахаром, затыкала ей голодную глотку, как ласточка птенчику»; «она не выносила замкнутого пространства, как животное».

Вся семья сделала из ребенка нечто уродливое, потакая всем его капризам. Ангел-злодей перенял все негативное от родственников и окружающих людей. Сверстники просто били Ангелину по голове сразу, без обиняков, что и привело к тому, что без обиняков и Ангелина была людей кулаком (например, семидесятилетняя мать уводила дочь из дома, чтобы та не была семидесятилетнего, больного, после инфаркта, отца). Она — это отражение пороков всех людей, ее окружающих. А любили ли ее родные по-настоящему? Скорее всего, нет. Даже ангел-хранитель Ангелины, как Петрушевская называет ее мать, «в глубине своей кроткой души надеется когда-нибудь отдохнуть, скинув ее на руки двоюродной родне». Эту ложь всеобщей якобы любви чувствовала больная душа Ангелины и стремилась на улицу, где ей никто не врал, а все открыто глазели или смеялись в лицо. Это

²⁰¹ Октябрь. 1996. № 7.

было правдой, и Ангелине не надо было притворяться, «вот это и была свобода, и она, видимо, рвалась на улицу, как в театр», где от души исполняла роль городского пугала и заблудившегося животного. «Она теплокровное животное и не умеет впадать в анабиоз. Для нее холод — это дыхание смерти», — утверждает Касаткина. «Она просто больна, а больных не судят. И родители все реже и реже ходили по гостям, боясь чужих взглядов, опасаясь окружающего несправедливого мира, который издевается над самым обездоленным человеком, над инвалидом, над дурочкой, а она же творенье Божье и имеет все права на место на земле», — эти слова автора подчеркивают трагизм существования больной Ангелины в больном обществе. «Она идет против всего человечества, вольная и свободная, свирепая, нищая духом». Вызывают жалость и это «животное с клыками наружу», и ее мать, которая постоянно падает, «шлепается на землю, как тряпка, съеживается, становится крохотной, незаметной, точно залегший в поле заяц», и вся эта несчастная семья. В рассказе «Как ангел» все подвержено омертвлению: нежность, страсть, душевная близость, родственные связи, чувство долга, интеллигентность. И все же Петрушевская произносит: «Человек светит только одному человеку только один раз, и это все».

Сюжет повести Петрушевской «Время ночь» выстроен как цепь необратимых утрат. Мать теряет контакт с дочерью и сыном, от жен уходят мужья, бабушку отвозят в интернат для хроников, дочь рвет все отношения с матерью, отнимает внуков у бабушки. За все жизненные неудачи мать требует у своих детей компенсации любовью, признанием своей неограниченной власти. Анна Андриановна описывает свои отношения с матерью так: «О ненависть тещи, ты ревность и ничто другое, моя мать сама хотела быть объектом любви своей дочери, то есть меня, чтобы я только ее любила, объектом любви и доверия, это *мать хотела быть всей семьей для меня. Жуть и кошмар*» (выделено мной. — М. Ч.)²⁰².

Тривиальная история о страшной материнской ревности, так часто уродующей молодые семьи, перекликается с повестью Виктории Токаревой «Я есть. Ты есть. Он есть». Для Анны, сорока-

²⁰² Интересную интерпретацию этой повести как «повести об испепеляющей любви матери к своим детям» см. в книге: Лейдерман Н. Л., Липовецкий М. Н. Современная русская литература. В трех книгах. — М., 2001. Кн. 3. С. 118—120.

пятилетней женщины, преподавательницы французского языка, вся жизнь была сконцентрирована вокруг уже взрослого сына Олега. Ее мир рушится в тот день, когда Олег приводит в дом свою молодую жену Ирочку: «Обычно Олег целовал мать в щеку, но сегодня между ними висело пятьдесят килограммов Ирочки». Ревность ослепляет Анну, ее жизнь и жизнь молодой семьи превращаются в ад взаимных грубостей, обид, претензий. Олег с Ирочкой сбегает из этого ада, а существование Анны становится пустым и бесцветным. Анну и Ирочку примиряет трагедия. Олег вернулся домой после страшной автомобильной аварии с женой-инвалидом, больше напоминающей живой труп, чем смешливую и подвижную Ирочку. «Анна застыла в дверях и впервые за все время их знакомства испытала человеческое чувство, освобожденное от ревности. Это чувство называлось Сострадание. Сострадание съело ненависть, как солнце съедает снег». Сын, не выдержав этого страшного испытания, отдаляется от матери и от жены. Ненавистная же прежде Ирочка постепенно (за долгие месяцы слез, монотонного лечения, отчаяния и надежды) становится для Анны самым близким человеком. В финале рассказа Ирочка впервые за время болезни гуляет во дворе с собакой:

Собака была большая, Ирочка слабая. Она заметила что-то чрезвычайно ее заинтересовавшее, резко рванулась, отчего Ирочка вынуждена была пробежать несколько шагов.

— Дик! — испуганно крикнула Анна, распахнула окно и сильно высунулась. Собака поджала морду, выискивая среди окон нужное. Анна погрозила ей пальцем. Ирочка тоже подняла лицо. Значит, услышала. Анна видела два обращенных в ней приподнятых лица — человеческое и собачье. И вдруг поняла: вот ее семья. И больше у нее нет никого и ничего.

Нарру end не свойствен прозе Токаревой, она, как истинный кинематографист, больше любит недосказанность, многоточие, дальний план. Повседневный быт с его монотонностью располагается у Токаревой на грани с небытием и требует от человека колоссальных нравственных усилий для того, чтобы не соскользнуть за эту грань. Что ждет Ирочку в будущем? Справится ли она со своей болезнью? Вернется ли Олег? Вопросы повисают в воздухе, ясно лишь одно — Анна будет снова бороться за свою семью.

Мотив дома является центральным в романе Л. Улицкой «Медея и ее дети». Это роман не только о семейных, но и о глу-

бинных человеческих связях, о людских «совпадениях», которые приходят свыше и навеки скрепляют отношения.

Действие романа происходит в Крыму, в доме пожилой Медеи Синопли. Во взгляде Улицкой на семью Синопли, безусловно, есть некое толстовское начало: при чтении текста на память не раз приходит знаменитое «люди как реки». Бездетная Медея собирает вокруг себя огромное количество людей: семья Синопли разъехалась по всему свету, и теперь потомки — представители разных национальных культур — вновь собираются в старом и уютном доме в нижнем Поселке. Высоко на холме стоит этот дом, а вокруг — природная красота, заставляющая сжиматься сердце. И тянутся к этому дому люди из Сибири, из Средней Азии, из Прибалтики и из Грузии... И «прожаренный солнцем и продутый морскими ветрами дом притягивает все это разноплеменное множество...» Здесь всегда много детей, и у читателя возникает ощущение непрерывности семейных традиций, вечности родовой линии Синопли. Улицкая уделяет большое внимание особым знакам «породы», которая проявляется во внешнем облике потомков семьи: рыжие волосы и укороченный мизинец. Главным объединяющим началом для всех Синопли становится особое напряжение внутренней, духовной жизни, скрытая глубокая эмоциональность, особый род чувствительности — в хорошем смысле этого слова.

Именно этот внутренний огонь и создает особую притягательность дома Медеи. Ощущение принадлежности к Дому у Синопли начинается с детства: их привозят сюда еще детьми. Как раз в детстве начинается становление человеческой души, взросление, осознание себя в большом мире. Не случайно Улицкая вводит в роман особую тему — тему детства — и показывает взаимоотношения между представителями маленьких потомков Синопли. Медея усматривает исключительную ценность в общении Лизы и Алика с маленьким инвалидом Виталисом, младшим представителем литовской ветви семьи: «Прекрасно, Алдона, что Виталиса привозите. Лизочка у нас избалованная, а так хорошо она с ним играет. Пусть побольше с ним будет, для всех полезно».

Медеин дом обладает большой силой притяжения, хотя в его внешнем облике и во внутреннем убранстве нет ничего особенного. Дом «стоял в самой верхней части Поселка, но усадьба была ступенчатая, с террасами, с колодцем в самом низу». В нем была «умная печурка, которая брала мало топлива, но давала

много тепла». Была летняя кухня, сложенная «из дикого камня, на манер сакли, одна стена упиралась в подрытый склон холма, а низенькие, неправильной формы окна были пробиты с боков». Каждая комната имела имя: Синяя, Самонина. По описанию видно, что дом Медеи был не очень богатый и даже не очень удобный: пол в кухне без электричества был земляной, водопровод отсутствовал.

Что же тянет многочисленных ближних, дальних и очень дальних родственников к этому вечному дому? Что делает его вечным? Разгадка тайны дома — в его хозяйке. Медея предстает в романе носителем вечных истин, которые дались ей нелегким жизненным опытом. Медея имеет особый дар общения с предками, дар соприкосновения с Прошлым. Оно необыкновенно живо в ее памяти — и раз, в один из решающих моментов жизни, будто ожило: родители Медеи явились ей в 26-м году. Это был знак благодарности за то, что она «сохранила младших». Медея и Елена, ближайшая ее подруга, не задают вопросов: зачем, для чего... «Все равно мы сами не догадаемся, — пишет Елена Медее. — Помнишь, ты читала мне свой любимый отрывок из Апостола, про тусклое стекло. Все разъяснится со временем, за временем». Время, разъясняющее все, является одним из героев произведения.

Тема Бога постоянно присутствует в романе: главная героиня — человек глубоко верующий. «Другая над ней власть», — говорит о Медее Георгий. Главная героиня поверяет свои тайны Богу и не устает благодарить его: «Господи, благодарю тебя за все благодеяния твои, за все посылаемое тобою, и дай мне все вместить, ничего не отвергая...»

Леночка дает Медее пример мудрого незнания. Ее муж, Федор, вводит в семью мальчика, своего тайного сына. Все окружающие догадываются о связи Федора и покойной матери мальчика — все, кроме Елены. «Мудрая Леночка, великая Леночка, она об этом и знать не хочет», — думает Медея. Мудрость всепрощения приходит и к героине. Она не стала делиться с Леночкой тем, ради чего приехала в Ташкент, — тайной измены своего покойного мужа Самони, неожиданно ей открывшейся, и уехала к дому, почувствовав тоску и нетерпение.

Важным проявлением толстовского начала в книге о Медее является мотив совпадения, случайности. Так, например, в начале своего долгого путешествия в Ташкент Медея встречает племянника и внука бывшей соседки Нины, которой она помогла

когда-то. Ее подвозят до Ростова, она чудом покупает билет на Ташкент и, уже отъехав, осознает, кого именно встретила. «Происходили маленькие чудеса, люди сходились и расходились, и все вместе образовывало красивый узор».

Мотив совпадения объединил две любовные линии романа: Ника и Маша любят одного человека, Валерия Бутонова. Именем, правда, совпадение и исчерпывается: в восприятии каждой из двух женщин существует свой Бутонов. Для Ники Бутонов — «очередная любовная дичь». Для Маши неожиданная связь с человеком «другого круга», не понимающим ее языка, не узнающим знакомых цитат, оказалась роковой.

Маша умирает с ощущением полета: она «сосредоточилась и как будто включила кнопку — тело стало очень медленно отрываться от горы, и гора немного помогала ей в этом движении. И Маша полетела тяжело, медленно, но уже было совершенно ясно, что именно делать, чтобы управлять скоростью и направлением полета, куда угодно и бесконечно... Человеческую свободу и неземное счастье Маша испытала от этого нового опыта, от областей и пространств, которые открывал ее ангел, но при всей новизне, невообразимости происходящего она догадывалась, что запредельное счастье, переживаемое ею в близости с Бутоновым, происходит из того же корня, той же породы».

Когда меня переведет
мой переводчик шестикрылый
и облекутся полной силой
мои случайные слова,
скажу я: «Отпускаешь ныне
меня, в цвету моей гордыни,
в одежде радужной грехов,
в небесный дом, под отчий кров».

Медея помогла Маше обрести этот «небесный дом»: православный священник отказался отпевать грешницу, и Медея обратилась к греку. Таким образом, главная героиня осуществила некую функцию соединения двух миров: земного и небесного домов.

Улицкая называет свою героиню праведницей и придает ее чертам иконописность: это отражение внутреннего света, душевной стойкости и покоя. Самуил Яковлевич говорил Медее: «Я почувствовал, что рядом с вами нет страха». Страх не было, а было глубочайшее наслаждение жизнью во всех ее проявлениях

ях. Медя была человеком, ни в чем не погрешившим против правил нравственности, и было в ней то, что позднее заставит Сандрочку сказать, улыбаясь: «Праведница у нас была одна...»²⁰³

Событием в мире «женской прозы» стало появление в 1990 году в журнале «Знамя» повести Марины Палей «Евгеша и Аннушка». Автор возвращает читателя к вечной проблеме русской классической литературы: маленький человек и его «житье-бытие» в многомерном, хаотически расколотом мире...

Главная героиня повести Ирина — типический образ, женский характер, возникший в эпоху развитого социалистического реализма и прижившийся, пусть и неорганично, в русской культуре и позднейшей литературе. Ирина — горожанка (правда, из предместья, с окраины), это отличает ее от двух старух — Евгеша и Аннушки, «нутром» связанных с деревенской почвой. Рассказ о судьбах соседок ведется от лица Ирины, и на первый взгляд нам кажется, что ее жизнь сложилась гораздо счастливее, благополучнее, чем их. Однако в конце повести, в 7 главе, мы узнаем о страшной трагедии, расколовшей судьбу Ирины. Особенность женской прозы в том и состоит, чтобы показать трагедийность женского бытия в хаотическом мире, где человеку как бы «нет места». «Нет места» в коммунальном аду и для сына Ирины — мать и сын живут отдельно друг от друга, «нарушен естественный порядок смены поколений, старые деревья губят подлесок, подлесок губит старые деревья, им не разойтись...» Ирина живет не «по-житейски» и как бы «примеряет» к себе судьбы старух — так же, как и они, Ирина становится заложницей времени, сломавшего уют русских изб и квартир.

В повести идея времени не выражена напрямую, но оно ощущается вполне явственно. Сталинские репрессии фактически ломают судьбу Евгеша, которая, хоть и осталась жива-невредима, пронесла в своей душе какой-то внутренний надлом. Что помогает ей выжить и сохранить человеческое начало в душе? Прежде всего, связь с почвой, с миром деревни, которая имплицитно, скрыто, противопоставлена в тексте городу. Город — это войлочные тапки Аннушки с прилипшими к ним волосами, длинный меандр коммунального коридора, обшарпанная ванная... Деревня возникает в тексте яркими картинками из прошлого: молодость, намытые полы, каши разных сортов, натоп-

²⁰³ Разделы о произведениях Л. Улицкой «Медя и ее дети», М. Палей «Евгеша и Аннушка» и Т. Толстой «Соня» написаны Н. В. Козловской.

ленная печь. Возвращаясь с дачи, Евгеша привозила «дары»: пырчатые огурцы, яркие помидоры, мохнатую малину... Возможно, давняя связь с землей и является какой-то опорой в зыбком городском существовании двух старух — крепкой Евгешы и незащитной Аннушки? Не случайно 7 глава начинается словами: «Несмотря на давнее переселение в город, их жизнь просто и жестко зависела от времени года, как зависит от него жизнь травы, льда, талой воды...» И Евгеша, и Аннушка попали в город волею судьбы, хаоса, времени, оказавшего огромное влияние на людей в России XX столетия — их жизнь, как никогда, была зависима от стихий... Однако связь с землей, с «почвой», оказывается очень существенной: свой дом (домик-пряник) в конце жизни обретает Евгеша, деревенскую могилу — первое настоящее пристанище в жизни — Аннушка.

Хаосу бытия Евгеша противопоставляет свой собственный четкий миропорядок, частицами которого являются утренний кофе, поход в магазин, Пасха, стирка до голубизны, празднование дня рождения. Этот порядок ЗАВЕДЕН в сознании и жизни Евгешы раз и навсегда, отсюда сравнение ее с заводом. Но только ЗАВОД помогает Евгеше неосознанно преодолеть хаос, вечно смутное советское время, о котором ни она, ни Аннушка не имеют четкого представления («У нас государство не буржуазное, доброе», — говорит Аннушка, по милости государства всю жизнь прожившая по углам да в сырой комнате, напоминающей чулан).

Есть в повести еще одна важная тема, некий лейтмотив, организующий ее структуру. Речь идет о женщинах, а для женщины главная сущность, главное назначение — в материнстве, в продолжении своего бытия. Именно поэтому племянница Евгешы, судьбу которой Евгеша «обустраивает», названа «племянница-дочь». Боковая ветвь становится основной, прямой, «наследной». ЗАВОД Евгешы — это подсознательный завод каждой женщины на материнство...

Иначе эта сущность проявляется в судьбе Аннушки. Аннушка — воплощение истинно русского долготерпения (Евгеша родом из Прибалтики, Аннушка — из самого «сердца» России). Аннушка живет, боясь оказаться кому-то в тягость: в этом проявляется ее редкая, странная принципиальность и глубокая нравственная основа. Невнимание к материальной стороне жизни, желание «погреть свой бок» то об Ирину, то о Евгешу, сплетничая, правда, совершенно беззлобно, соединяется в душе Аннушки с глубочайшей усталостью от жизни. Из ее судьбы как

будто изначально вынут какой-то стержень, и она обречена на бездомность и нищету... Но это только на первый взгляд. Несмотря на то что Аннушка «наладилась отдыхать от жизни», в ее душе тоже есть ЗАВОД: внимание к непутевому Кольке и готовность отдать ему последнее (похоронные деньги) — это неосознанное, но четкое желание оставить после себя след, как бы воплотиться в детях. В этом смысл ее судьбы — и еще, как это ни странно, в том, что после смерти она освобождает место для сына Ирины, который переезжает в бывшую, теперь уже расселенную коммуналку. Так внутренний завод Аннушки косвенно способствует тому, что и Ирина выполняет свое женское назначение — воспитывает сына, который теперь живет с ней.

Бытовой хаос, исказивший судьбы целого поколения, отражен в повести как некая трагедия, низкая и высокая одновременно. «Отдельная квартира — это такая квартира, где можно, чтобы жила киска», — говорит сын Ирины. Скорее всего, каждой женщине гораздо важнее всего на свете именно такое счастье — «чтобы жила киска», потому что в этой смешной и трогательной детали подчас и заключается преодоление хаоса...

Евгеша, несмотря на свой внутренний «завод», остается человеком бесконечно добрым, хотя завод подчас мешает ей воспринимать истинную суть вещей. Она практически не замечает смерти Аннушки, горя о беспорядке в квартире, но именно Евгеша помогает Аннушке прожить последние годы жизни, подкармливая ее. Ирине, у которой «завода», казалось бы, нет совсем, ближе «роевое» жизненное начало, лишенное ритуальности и цикличности. Рассказчица в этом близка автору: она вспоминает о роевой жизни по Толстому и благосклонности Бога к людям роевого существования.

Роевое существование людей противопоставляется в повести хаосу времени, политики, экономики, губящему человеческие судьбы.

Женская проза простым языком говорит о традиционных ценностях, о высших категориях бытия: семья, дети, любовь. Именно тема любви является центральной в рассказе Татьяны Толстой «Соня». Время действия — предвоенная пора, героини молоды, счастливы, влюблены и полны надежд. Появление нового лица — Сони — вносит приятное разнообразие в жизнь и обещает новое приключение.

Интересна характеристика того общества (а точнее, круга людей), в которое попадает Соня. Сами себя эти люди считают

интеллектуалами: здесь и писатели, и авторы научных монографий. «И сколько было действительно интересных, по-настоящему содержательных людей, оставивших концертные записки, книги, монографии по искусству». На первый взгляд, может показаться, что перед нами — представители русской интеллигенции первой половины XX века. Но читатель понимает: что-то здесь не так, не случайно Лев Адольфович получает двойственную характеристику: «негодяй в сущности, но умнейший человек и в чем-то миляга». Так происходит переход повествования в иную — бытовую, житейскую — тональность.

Когда Соня появляется в новой для себя компании (негодяев? милейших людей?), ее тут же начинают обсуждать, оценивать. «Приговор» выносится очень быстро: Соня некрасива («голова как у лошади Пржевальского»), глупа («Соня была дура»), снашивает туфли набок и не умеет одеваться. Авторский голос заглушается голосами персонажей: «Ну, грудь, ноги — это не одежда... Тоже одежда, милая моя, это тоже считается как одежда! При таких данных надо особенно соображать, что можно носить, чего нельзя!»

Наивность и искренность Сони действительно граничили с глупостью: она могла, к примеру, в присутствии жены поинтересоваться у приятеля: «Я вас видела в филармонии с какой-то красивой дамой: интересно, кто это?»

Однако очень быстро у Сони обнаружились необыкновенно полезные для общества качества: Соня хорошо готовила, а главное — на нее можно было оставить квартиру и детей и уехать отдыхать (например, в Кисловодск).

Читатель получает возможность услышать иную оценку Соинных душевных качеств — оказывается, ее любили дети и искренне огорчались, когда Соню нужно было «перебрасывать» в другую семью. (Очень интересен выбор лексических средств, передающих разговоры о Соне: «пользоваться», «перебрасывать», «разумная очередь».)

Соня казалась своим приятелям человеком скучным, наивным, ограниченным. Даже работа у нее была пыльная и скучная: научный хранитель. При этом выясняется неожиданный факт: Соня «была романтична и по-своему возвышенна». Читатель может понимать эту фразу как угодно: в ней правда и ирония одновременно. Тем не менее Соня появляется в рассказе именно так, как должно появляться романтическому герою — ниоткуда: «...неизвестно, кто были ее родители, какой она была в детстве,

где жила, что делала и с кем дружила до того дня, когда вышла на свет из неопределенности и села дожидаться перцу в солнечной, нарядной столовой».

Парадоксально, но именно Соня по прошествии времени признана самым счастливым человеком: «Уж что-что, а счастье у нее было». Истинная вера в любовь оказалась вознаграждена странным, мистическим образом — но факт остается фактом: Соня действительно была самой счастливой, и даже красавица Ада Адольфовна впоследствии позавидовала ей.

В рассказе «проверяются на прочность» истинные романтические ценности, главной из которых является любовь. Соня-то и оказалась самой счастливой потому, что верила в любовь... Толстая рассматривает ситуацию, в принципе характерную, типичную для поведения молодых и довольных жизнью людей, объединенных в коллектив, в компанию. Ада Адольфовна задумывает веселую шутку, настоящее приключение, и вот уже у Сони появляется выдуманный возлюбленный («фантом») по имени Николай, «обремененный семьей и тремя детьми, но страстно влюбленный в Соню». «Переписка была бурной с обеих сторон. Соня, дура, клюнула сразу. Влюбилась так, что только отгаскивай. Пришлось слегка сдерживать ее пыл: Николай писал примерно одно письмо в месяц, притормаживая Соню с ее разбушевавшимся купидоном».

Рассказ Т. Толстой опирается на литературные традиции прошлого: в нем отчетливо слышны реминисценции из романтических произведений. «Пышная роза», «путеводная звезда», вложенные в письма сухие цветы (незабудки!) — приметы дешевого романтизма, над которым смеются Ада, Лев, Котик и Валериан. Для Ады романтические ценности недорого стоят, но она умело подстраивается, подделывает стиль влюбленного Николая: «Ада была на высоте: трепетала Николаевой нежностью и разверзала глубины его одинокого мятущегося духа, настаивала на необходимости сохранять платоническую чистоту отношений и в то же время подпускала намек на разрушительную страсть, время для проявления коей еще почему-то не пришло».

Одна Соня воспринимает все всерьез и по вечерам, следуя письменным указаниям незримого Николая, поднимает глаза к Сириусу («смотреть надо было в сторону Пулкова») и, подобно пушкинской Татьяне, никому ничего не рассказывает. Вскоре розыгрыш наскучил, и только одна несчастная Ада продолжает «выпекать» письма ненавистной Соне от надоевшего Николая.

Мотив любви причудливо трансформируется в произведении: из фантастической, выдуманной, фантомной любовь превращается в реальную; персонифицируется и выдуманный Николай — все, во что верила Соня, оказалось правдой. Ада ставила на конвертах почтовый адрес своего отца — именно туда в блокадный зимний день побрела Соня с баночкой довоенного томатного сока. «Сока там было ровно на одну жизнь».

Происходит долгожданная встреча: Соня принимает исхудавшую, с почерневшим лицом Аду за Николая. «Уж что-что, а счастье у нее было...»

В рассказе есть интересная и важная предметная деталь, которая превращается в деталь символическую, становится носителем центрального мотива произведения — мотива любви. Это брошка — эмалевый голубок, — которую Соня вложила в конверт с письмом Николаю. «В письме, приложенном к голубку, Соня клялась непременно отдать за Николая свою жизнь или пойти за ним, если надо, на край света». Жизнь скрыла от Сони пошлую правду о ее любви — и оставила светлое, наполнившее всю Сонину жизнь чувство. «Ведь голубков огонь не берет», — в эти слова Т. Толстая вложила мысль о вечности и истинности любви.

«Мысль семейная» прозы конца XX века не исчерпывается произведениями Толстой, Петрушевской, Токаревой и Улицкой. Можно вспомнить рассказы Владимира Маканина, Фазиля Искандера, Владимира Войновича, Виктора Астафьева и других.

К семейному альбому прикоснись
движением, похищенным (беда!)
у ласточки, нырнувшей за карниз,
похитившей твой локон для гнезда, —

писал И. Бродский. Проза конца XX века, «перелистывая семейный альбом», констатирует, что какие-то листочки из альбома выпали, затерялись, стерлись. Остается надеяться, что новый XXI век восстановит этот «семейный альбом» русской культуры.

ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ

- Дайте развернутое определение явления «современная женская проза».
- Почему рассказ Т. Толстой назван «Чистый лист»? Как показано в рассказе полное перерождение главного героя?

- Каковы особенности художественного метода Е. Долгопят?
- Что такое «другая проза»?
- Какая тема объединяет рассказ Л. Петрушевской «Время ночь» и повесть В. Токаревой «Я есть. Ты есть. Он есть»?
- Как реализуется смысл слова «завод» в повести М. Палей «Евгеша и Аннушка»?
- Напишите эссе на тему «Вечные категории бытия и их отрицание в современной женской прозе».

РЕКОМЕНДУЕМАЯ ЛИТЕРАТУРА ПО ТЕМЕ

Художественная литература

1. Васильева Л. Сказки о любви. — М., 1995.
2. Вишневецкая М. Вышел месяц из тумана. — М., 1999.
3. Вишневецкая М. Опыты // Знамя. 2002. № 11.
4. Галкина Н. Сказки для сумасшедших // Нева. 1996. № 1.
5. Глас: Дайджест новой русской литературы. Глазами женщины. — М., 1992.
6. Гостева А. Дочь самурая // Знамя. 1997. № 9.
7. Грекова И. Свежо предание. — М., 1996.
8. Грекова И. Дамский мастер. — М., 1998.
9. Денежкина И. Дай мне! (Song for Lovers). — М., 2002.
10. Долгопят Е. Тонкие стекла. — М., 2001.
11. Женская логика (сб.). — М., 1989.
12. Нарбикова В. Около эколо. — М., 1994.
13. Нарбикова В. «...и путешествие» // Знамя. 1996. № 6.
14. Не помнящая зла: новая женская проза (сост. Л. Ванеева). — М., 1990.
15. Новикова О. Женский роман. — М., 1993
16. Новикова О. Мужской роман // Звезда. 1999. № 9.
17. Новые амазонки (сб.). — М., 1991.
18. Палей М. Месторождение ветра. — СПб., 1998.
19. Петрушевская Л. Маленькая Грозная // Знамя. 1998. № 2.
20. Петрушевская Л. Собрание сочинений в пяти томах. — М., 1998.
21. Поволоцкая И. Разновразие. — СПб., 1998.
22. Полянская И. Прохождение тени. — М., 1999.
23. Рубина Д. Терновник. — СПб., 2001.

24. Садур Н. Ведьмины слезки: книга прозы. — М., 1994.
25. Садур Н. Немец // Знамя. 1997. № 6.
26. Славникова О. Стрекоза, увеличенная до размеров собаки. — М., 1999.
27. Славникова О. Один в зеркале. — М., 2000.
28. Токарева В. Летающие качели. Ничего особенного. — М., 1987.
29. Токарева В. Коррида. — М., 1993.
30. Токарева В. День без вранья. — М., 1995.
31. Толстая Т. Любишь — не любишь. — М., 1997.
32. Толстая Т. Река Оккервиль. — М., 1999.
33. Толстая Т. Кысь. — М., 2000.
34. Толстая Т. Изюм. — М., 2002.
35. Толстая Т., Толстая Н. Сестры. — М., 1998.
36. Улицкая Л. Медя и ее дети. — М., 1996.
37. Улицкая Л. Веселые похороны. — М., 1998.
38. Улицкая Л. Казус Кукоцкого. — М., 2000.
39. Улицкая Л. Путешествие в седьмую сторону света // Новый мир. 2000. № 8—9.
40. Улицкая Л. Сквозная линия. — М., 2002.
41. Чего хочет женщина... (Сборник женских рассказов). — М., 1993.
42. Щербакова Г. Love-стория. — М., 1999.
43. Щербакова Г. У ног лежащих женщин. — М., 1999.

Критическая литература

1. Абашева М. Чистенькая жизнь не помнящих зла // Литературное обозрение. 1992. № 5—6.
2. Абашева М. Самоидентификация женщины: женская проза 1990-х годов // Русская женщина-3. От кухарки до мужчины: женщины в культуре. — Екатеринбург, 2000.
3. Ажгихина И. Парадоксы «женской прозы» // Новая волна: русская культура и субкультура на рубеже 80—90-х гг. — М., 1994.
4. Арбатова М. Женская литература как факт состоятельности отечественного феминизма // Преображение. 1995. № 3.
5. Арфьева О. Сюжет для небольшого рассказа // Новый мир. 1988. № 4.

6. Бавин С. Обыкновенные истории (Людмила Петрушевская). — М., 1995.
7. Басинский П. Постфеминизм: у русской литературы была женская душа // Октябрь. 2000. № 4.
8. Бахнов Л. Genio loci // Дружба народов. 1996. № 8.
9. Боссарт А. Коллективного Достоевского в начале XXI века пишут женщины. Когда не слышно Орфея, песни начинает слагать Эвридика // Новая газета. 2002. № 41.
10. Быков А. «Сонечка» и другие // Урал. 1994. № 2—3.
11. Вайль П., Генис А. Городок в табакерке // Звезда. 1990. № 8.
12. Варламов А. Адресат — будущее // Вопросы литературы. 1996. № 1.
13. Василевский А. Ночи холодны // Дружба народов. 1988. № 7.
14. Васильева М. Так сложилось // Дружба народов. 1998. № 4.
15. Вейли Р. Мир, где состарились сказки...: Социокультурный генезис прозы В. Токаревой // Литературное обозрение. 1993. № 1—2.
16. Вирен Г. Такая любовь: О прозе Л. Петрушевской // Октябрь. 1989. № 3.
17. Вишневецкая М. Проза — это когда // Вопросы литературы. 2000. № 5.
18. Вольтская Т. Из выступления в дискуссии на тему «Пол в литературе» // Для меня Бог всегда был мужчиной // Литературная газета. 1999. № 42.
19. Габриэлян Н. Взгляд на женскую прозу // Преображение. 1993. № 1.
20. Габриэлян Н. Фантомные пространства требуют человеческих жертв: о современной женской прозе // Общественные науки и современность. 1993. № 3.
21. Габриэлян Н. Ева — это значит жизнь // Вопросы литературы. 1996, июль—август.
22. Генис А. Иван Петрович умер. — М., 1999.
23. Гоцило Е. Взрывоопасный мир Татьяны Толстой. — Лондон, 1996; Екатеринбург, 2000.
24. Грекова И. Расточительность таланта // Новый мир. 1988. № 1.
25. Денисова Т. Женский диалог через океан // Вопросы литературы. 1996. № 2.
26. Ермолин Е. Примадонны постмодерна, или эстетика огородного контекста // Континент. 1995. № 84.

27. Желобцова С. Ф. Проза Людмилы Петрушевской. — Якутск, 1996.
28. Жуховицкий Л. Неудачливость? Нет — человечность // Знамя. 1980. № 1.
29. Золотоносов М. Мечты и фантомы. О рассказах Татьяны Толстой // Литературное обозрение. 1987. № 4.
30. Золотоносов М. Второй конец романа: Петрушевская и др. // Стрелец. 1994. № 1.
31. Иванова Н. Пройти через отчаяние // Юность. 1990. № 2.
32. Иванова Н. Неопалимый голубок: «пошлость» как эстетический феномен // Знамя. 1991. № 8.
33. Касаткина Т. «Но страшно мне: изменишь облик ты...» // Новый мир. 1996. № 4.
34. Киляков В. О женском в современной литературе // Литературная учеба. 1996. № 4.
35. Козырева А. В зеркале Евы // Преображение. 1993. № 1.
36. Корнилов А. Такая любовь // Октябрь. 1989. № 3.
37. Кузнецова Е. Мир героев Петрушевской // Современная драматургия. 1989. № 5.
38. Куралех А. Быт и бытие в прозе Л. Петрушевской // Литературное обозрение. 1993. № 2.
39. Лебедушкина О. Книга царств и возможностей // Дружба народов. 1998. № 4.
40. Леидерман Н., Липовецкий М. Между хаосом и космосом // Новый мир. 1991. № 7.
41. Линецкий В. Парадокс Нарбиковой // Даугава. 1993. № 6.
42. Липовецкий М. Растратные стратегии или метаморфозы «чернухи» // Новый мир. 1999. № 11.
43. Лотман Ю. М. Женский мир // Лотман Ю. М. Беседы о русской культуре. — СПб., 1998.
44. Марченко А. Где искать женщину? // Новый мир. 1994. № 9.
45. Мелихов А. Женский роман // Нева. 1994. № 2.
46. Морозова Т. Мы увидим небо в полосочку: Галина Щербакова и Людмила Петрушевская: две дороги, которые ведут к читателю // Литературная газета, март 2000. № 37.
47. Невзглядова Е. Сюжет для небольшого рассказа // Новый мир. 1988. № 4.

48. Павлов О. Сентиментальная проза // Литературная учеба. 1996. № 4.
49. Панн Л. О Петрушевской // Звезда. 1994. № 5.
50. Парамонов Б. Застой как культурная форма (о Татьяне Толстой) // Звезда. 2000. № 4.
51. Петрова Н. Есть ли в России женская литература? // Литературная газета. 1994. № 9.
52. Писаревская Г. Г. Проза 80—90-х гг. Л. Петрушевская и Т. Толстая. ЛКД. — М., 1992.
53. Пискунов В., Пискунова С. Уроки Зазеркалья // Октябрь. 1988. № 8.
54. Пруссакова И. Л. Улицкая. Сонечка (рецензия) // Нева. 1993. № 1.
55. Пруссакова И. Л. Погружение во тьму // Нева. 1995. № 8.
56. Ремизова М. GRANDES DAMES прошедшего сезона // Континент. 2002. № 112.
57. Савкина И. Говори, Мария (заметки о современной русской женской прозе) // Преображение. 1996. № 4.
58. Савкина И. Кто и как пишет историю русской женской литературы // Новое литературное обозрение. 1997. № 24.
59. Сатклифф Б. Критика о современной женской прозе // Филологические науки. 2000. № 3.
60. Славникова О. Петрушевская и пустота // Вопросы литературы. 2000. № 2.
61. Славникова О. Полюбите нас одетыми: заметки о вторичных писательских признаках // Литературная газета. 2000. № 3.
62. Славникова О. Та, что пишет, или таблетка от головы // Октябрь. 2000. № 3.
63. Стрелков Ю. Парадоксы добра // Знамя. 1984. № 2.
64. Сюсарева И. В золотую пору малолетства все живое счастливо живет: дети в прозе Ф. Искандера и Л. Петрушевской // Детская литература. 1993. № 10—11.
65. Тимина С. Медяя XX века: полемика, традиция, миф // Санкт-Петербургский университет. 1998. № 16—17.
66. Токарева В. Долой феминизм // Столица. 1995. № 4.
67. Топоров В. В чужом пиру похмелье // Звезда. 1993. № 4.
68. Трофимова Е. Советская женщина 80-х годов: автопортрет в поэзии // Вопросы литературы. 1994. № 5.

69. Трофимова Е. Женская литература и книгоиздание в современной России // *Общественные науки и современность*. 1998. № 5.
70. Улицкая Л. Плохой читатель // *Вопросы литературы*. 1996. № 1.
71. Чайковская В. Линии судьбы в современной прозе // *Вопросы литературы*. 1993. № 4.
72. Щеглова Е. Во тьму — или в никуда // *Нева*. 1995. № 8.
73. Щербакowa Г. Уткoмeсть, или мoлeниe o Евe // *Новый мир*. 2000. № 12.
74. Элштейн М. После будущего. О новом сознании в литературе // *Знамя*. 1991. № 1.
75. Юзбашев В. Л. Улицкая. Веселые похороны (рецензия) // *Знамя*. 1998. № 11.
76. Юзefович Г. Сексуальное большинство: женская проза стремится задавать тон в современной русской литературе // *Еженедельный журнал*, 9 июля 2002—10 — 06.

МАССОВАЯ ЛИТЕРАТУРА КОНЦА XX ВЕКА

Одной из отличительных особенностей нашего времени становится, как уже отмечалось, переход от монокультуры к многомерной культуре, содержащей бесконечное множество уникальных субкультур. Сегодня, когда мы наблюдаем резкое расслоение читательской аудитории, актуальными становятся не только эстетические, но и социокультурные характеристики современной литературы. Показательна, например, дискуссия, развернувшаяся на страницах журнала «Знамя» «Современная литература: Ноев ковчег?»²⁰⁴. Один из вопросов, предложенных редакцией, звучал так: «Многоукладность в литературе — это знак общественно-культурного неблагополучия?» «“Феномен потока” вывернул наизнанку вчерашние ценностные ориентиры. Умение заинтересовать широкого читателя и одновременно не испортить свое высокое реноме в литературе есть высший пилотаж, доступный немногим», — признался Р. Арбитман, а В. Березин отметил, что «появилась настоящая массовая литература. Она пока корява, система ее жанров не отработана, не выработана система ориентиров, высок процент бракованных произведений. Однако

²⁰⁴ Знамя. 1999. № 1.

она состоялась как явление, и, главное, у нее есть добровольный читатель. Идеологическое противостояние прекращается на поле массовой культуры». Критики, размышляя о растерянности многих литераторов, филологов и читателей из-за неподготовленности к работе в «реальном времени», к нормальной рефлексии, приходят к выводу, что это «плата за многодесятилетнюю параноидальную сосредоточенность на прошлом, за отделение литературы от науки и от коммерческой литературы. За *изгнание современности из средней и высшей школы*».

По данным опросов ВЦИОМ (с 1994 по 1997) в стране выросло число читателей детективов и боевиков (с 26 до 30 %), любовных романов (с 23 до 27 %), фантастики (с 11 до 15 %). В жанрах боевиков и фантастики резко возросла доля книг, написанных отечественными авторами (70—80 % против 20—30 % в первые перестроечные годы). Необходимость научного подхода к изучению массовой литературы уже осознается многими современными критиками. Так, журнал «Пушкин» основал *Ассоциацию массовой литературы*, призванную содействовать сбору достоверных данных об издании, продажах и чтении массовой литературы. В январе 2000 года журнал «Октябрь» объявил об открытии рубрики «Актуальная культура», цель которой — создавать новый словарь культуры с учетом ее полифоничности. Нельзя не признать правоту слов социолога Л. Гудкова: «Согласитесь — все-таки это странная наука о литературе, которую не занимает 97 % литературного потока, то, что называется “литературой” и что читает подавляющее большинство людей? Может, сведем всю биологию к бабочкам?»

Многоукладная ситуация — норма развития литературы. Например, во Франции издается многотомная «История литератур», главы которой посвящены полицейскому, любовному роману, научной фантастике и т. д. Очевидно, что картина истории литературы XX века будет поистине полной лишь тогда, когда в нее включат литературный поток, который часто просто игнорируют, называя паралитературой, литературой массовой, третьесортной, недостойной внимания и анализа. Еще в 1924 году В. М. Жирмунский справедливо отмечал, что «вопросы литературной традиции требуют широкого изучения массовой литературы эпохи». Исключение из поля исследования этой литературы лишает литературный процесс фона и контекста. Литературные судьбы некоторых современных писателей демонстрируют процесс сокращения пропасти между элитарной и массовой литературами. Так,

например, Виктор Ерофеев в одном интервью признался: «Маскультура — это богатый для меня материал, я ее люблю во всех ее проявлениях, но как любят лягушку, крыс, всяких таких тварей, которых используют для экспериментов».

Ю. М. Лотман определил роль массовой литературы в эпоху возникновения новой литературной системы, следовательно, и новой эстетической парадигмы в целом: «Размывание границ между высоким и низким, элитарным и массовым путем их объединения в процессе восприятия — характерное выражение не только очередной смены эстетических парадигм, но и отличительных особенностей содержания происходящих изменений»²⁰⁵. Массовая культура — обязательная срединная составляющая любого культурно-исторического феномена, именно в ней находятся резервные средства для новаторских решений будущих эпох. Ярким примером реализации беллетристических установок, далеко перешагнувших рамки массовой словесности, наглядным примером «процесса размыwania жанровых границ» становятся произведения и В. Пелевина, и А. Слаповского, и А. Королева, и М. Веллера, и В. Токаревой. В них моделируются многослойные в семантическом плане повествования, насквозь пронизанные «литературностью», играющие на эффекте узнавания и конкретных текстов, и целых литературных традиций, и жанров массовой литературы.

Современную литературу часто называют в какой-то степени «переходной» — от жестко унифицированной подцензурной советской литературы к существованию литературы в совершенно иных условиях свободы слова, изменения роли писателя и читателя, утери «литературоцентризма». Поэтому оправдано частое сопоставление с литературным процессом и Серебряного века, и 20-х годов: ведь тогда так же нащупывались новые координаты движения литературы. Многие созвучные современности идеи можно обнаружить в статье И. Н. Розанова «Ритм эпох. Опыт теории литературных отталкиваний», в которой высказывается справедливая мысль, что для литературного развития *движение* — единственный неизменный выигрыш: «Переходные эпохи — это буфера: они ослабляют удар при отталкивании. Отталкиваясь от отцов, которые, в свою очередь, оттолкнулись от дедов, сам становишься в каком-то отношении ближе к дедам, чем к отцам, а

²⁰⁵ Лотман Ю. М. Массовая литература как историко-культурная проблема // Лотман Ю. М. Избранные статьи. — Таллинн, 1994. Т. 3. С. 243.

прапрадеды становятся ближе прадедов». Современный критик и поэт Д. Быков точно определил разностильность, смешение жанров и пестроту «авторитетов» современной культуры:

Этот бронзовый век,
Подкрашенный серебрянкой
Женоклуб, живущий сплетней и перебранкой,
Декаденс, деграданс, Дез-Эссент, перекорм, зевок,
Череда подмен, ликующий ничевок...

На рубеже не только нового века, но и нового тысячелетия, в условиях, когда снова говорят о гибели русской литературы и применительно к современной литературной ситуации повторяют когда-то оброненную В. Г. Белинским фразу — «у нас нет литературы», — вполне естественно, что на вопросы, поставленные современностью, мы пытаемся найти ответы там — на рубеже XIX и XX. А как было у них?

В начале XX века, когда резко изменилась и увеличилась читательская аудитория, появился особый тип массового читателя, для которого эксперименты футуристов, символистов, прозы русского модернизма были чужды и непонятны. Ироническую реакцию на появление новых имен и огромного количества новых книг можно увидеть в стихотворении С. Черного «Книги»:

Переполненная память топит мысли в вихре слов...
Даже критики устали разбирать кубы узлов.
Всю читательскую массу
Опросите: кто сейчас
Перечитывает книгу,
Как когда-то... много раз?
Кто «Онегина» сегодня прочитает наизусть?
Руковишников торопит «том 20-й». Смех и грусть!
...Нам легко... Что будет дальше?
Будут вместо городов
Неразрезанною массой мокнуть штабели томов.

Диаграмма русской периодической печати, помещенная в статье «Россия» энциклопедического словаря Брокгауза и Ефрона, показывает резкий рост в 80—90-х годах изданий всех видов. Читателю начала века стали близки романы Анастасии Вербицкой, Евдокии Нагродской, Михаила Арцыбашева и др. Однако феноменальный успех был связан с выпусками маленьких

карманных детективов о сыщике Натэ Пинкертоне, ставших определенным знаком времени.

Выпуски о приключениях Шерлока Холмса, Ната Пинкертона, Ника Картера и др. стоили баснословно дешево и были доступны всем. Эти книги выпускали многие издательства («Развлечение», «Отрада», издательство Ю. К. Гаупта, А. Н. Александрова и др.). Был выработан особый принцип рекламного издания (столь популярный сегодня): яркие, кричащие обложки, интригующие, сенсационные названия, серийность — все это, безусловно, привлекало к себе широкую читательскую аудиторию. Герои этих бульварных романов становились тут же героями театральных, балаганных представлений и «феерий-балетов». В. Катаев в своей книге «Разбитая жизнь, или Волшебный рог Оберона» вспоминает о постоянных играх мальчишек в Ната Пинкертона, несмотря на то что читать о Пинкертоне в гимназиях запрещалось. Подобными записями пестрят мемуары многих писателей. Через страстное увлечение Пинкертоном проходит и герой романа Л. Добычина «Город ЭН».

К. Чуковский в статье «Нат Пинкертон и современная литература» впервые поднимает вопрос о специфике массового искусства и о роли в этом кинематографа, который, по словам Чуковского, дал людям «великий жезл власти». К. Чуковский, назвав наводнившие экран начала XX века детективы «эпосом капиталистического города», видит в кинематографе фольклорные черты, полагая, что настал «черед для нового мифотворчества, и пусть придет новый Гильфердинг или новый Буслаев, пусть скорее изучат этот новый кинематографический эпос»²⁰⁶.

Х. Ортега-и-Гассет в своей книге «Восстание масс» справедливо отметил, что облик массового человека XX века связан прежде всего с тем, что наступившая эпоха «чувствует себя сильнее, “живее” всех предыдущих эпох», что «она потеряла всякое уважение, всякое внимание к прошлому... начисто отказывается от всякого наследства, не признает никаких образцов и норм»²⁰⁷. Именно в его работах зарождается традиция рассматривать современное общество как массовое, имеющее свои законы и свои антагонизмы. Качественное изменение читателя наблюдал и

²⁰⁶ Чуковский К. И. Нат Пинкертон // Чуковский К. И. Собрание соч.: В 6 томах. Т. 6. — М., 1967. С. 174.

²⁰⁷ Ортега-и-Гассет Х. Восстание масс // Вопросы философии. 1989. № 3. С. 129.

К. Чуковский: «Существует изрядное количество признаков, что пришел какой-то новый, миллионный читатель, и это, конечно, радость, но беда в том, что имя ему — обыватель, он с крошечной, булавочной головкой. *Читатель-микроцефал*. И вот для такого микроцефала в огромном, гомерическом количестве стали печатать микроцефальные журналы и книги»²⁰⁸.

Почти через 90 лет наш современник В. Маканин вырабатывает свою формулу «массового человека»: «МАССА рассредоточена по кварталам, улицам, по торговым палаткам, по офисам, по вокзалам и концертным залам. Людская масса — это все мы. Каждый занят своим делом (или своим бездельем), и в это же самое время людская масса творит... у массы есть ее ММ (мифологическая мощь) — ее талант, ее нешумный инструментарий. Наше коллективное бытие-сознание своими ММ-спицами тклет паутину: медленно (а иногда вдруг разом) создавая образ, имя, знаменитость, героя-злодея или просто героя. Мы создаем себе кумиров. Наше ММ создает. Мы в этом нуждаемся. Нам надо»²⁰⁹.

В новый «переходный период» — 1920-е годы — происходила корректировка массового чтения с учетом социокультурных изменений послереволюционной эпохи. «Мы переживаем фантастически ускоренный процесс времени», — писала в 1923 году М. Шагинян. Та же мысль звучит у А. Толстого: «События идут так стремительно, как будто мы перелистываем книгу истории». Действительно, атмосфера 1920-х годов — это постоянная головокружительная смена событий и всевозможные дискуссии о путях развития новой пореволюционной литературы. Все участники литературного процесса 20-х годов (писатели, критики, читатели) ощущали необходимость новой художественной формы, способной отразить необычность времени. Это был период обновения самых разных видов и жанров художественного творчества, период рождения новых форм, выработки, по словам Ю. Н. Тынянова, «*нового художественного зрения*». Революция 1917 года расколола литературный процесс двумя словами — «до» и «после». После революции писать так, как будто бы ее не было, стало невозможным. Внутренняя полемичность и дискуссионность этого времени и отношения к нему писателей определялась тем, что отныне литературное развитие регламентировано

²⁰⁸ Чуковский К. И. Нат Пинкертон // Чуковский К. И. Собрание соч.: В 6 томах. Т. 6. — М., 1967. С. 174.

²⁰⁹ Маканин В. Квази // Маканин В. Избранное. — М., 1998. С. 211.

лось государством и его идеологией. Литературный процесс 20-х годов — это время экспериментальное и яркое, время, вошедшее в историю русской литературы XX века под условным названием «попутнический Ренессанс», время, давшее мощные импульсы последующему развитию литературы. Но в этот же период определяется новый тип художественного сознания, подготовивший рождение тоталитарного искусства. Появился не только новый тип писателя, но и новый тип читателя. Б. Сарнов удачно заметил, что тип «идеологического графомана» восходит к традиции капитана Лебядкина. Особенность 20-х годов заключалась еще и в том, что пропасть между массовой и элитарной литературой начинает стремительно заполняться. Так, например, нарком просвещения А. Луначарский писал: «Мы, конечно, наиболее заинтересованы в воздействии на массы. Но ведь наше культурное здание многоэтажно... *Нужна, очень нужна массовая книга, в том числе и беллетристическая*». А Н. Бухарин и Л. Троцкий требовали дать советскому читателю «Красного Пинкертона», воплотив в этом призыве стремление перенести на советскую почву необыкновенную популярность выпусков о приключениях Ната Пинкертона в начале века.

В 1923 году была широко развернута дискуссия о жанре нового советского романа, поскольку произведения, романтически описывающие гражданскую войну и революцию, потеряли для читателей свою новизну и актуальность. Книжные развалы 20-х годов пестрели зарубежной литературой. Б. Эйхенбаум сетовал, что «Россия стала страной переводов». Критики иронически отмечали, что самыми читаемыми русскими писателями стали западные авторы. Спасение русского романа многие видели в характерных для западного романа фабуле и сюжете. «На Запад» — так называлась программная статья «серапиона» Льва Лунца, которая во многом отражала тенденции развития русской прозы начала 20-х годов. В 1924 году Ю. Тынянов писал: «Перед русской прозой стоит тяжелая задача: тяжело ей доставшийся, нащупанный в смерти психологической повести и бесфабульного рассказа — принцип фабульного романа ищет какого-то единственно возможного соединения с русским материалом. Может быть, литература пойдет не тем и не этим, а неожиданным, “биковым” путем»²¹⁰.

²¹⁰ Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. — М., 1979. С. 240.

Таким «неожиданным, боковым» путем стал авантюрный роман, появление которого было подкреплено и идеологически. Через увлечение этим жанром прошли практически все писатели 20-х годов (Вс. Иванов, М. Шагинян, В. Каверин, М. Булгаков, И. Ильф, Е. Петров, В. Катаев, И. Эренбург, К. Федин и многие другие). Этот жанр давал возможность выразить стремительность и некую пунктирность времени. Мифы о строительстве уникального фантастического общества, мировой революции требовали активной приключенческой фабулы, нового героя, воплощающего черты новой идеологии в жизнь.

Ломка внешних форм быта, связанная с гражданской войной, военным коммунизмом, НЭПом, требовала активности человека, его умения быть постоянно развернутым в сторону изменчивой повседневной жизни. Это в значительной степени объясняет, почему читатель 20-х годов заинтересовался «красной пинкертоновщиной». В статье «Сокращение штатов» Ю. Тынянов пишет о непригодности для нового русского романа прежнего литературного героя: «Насидевшись в русских девушках у Тургенева, он так зазевался потом вместе с Обломовым, что позабыл, что он настоящий литературный герой». Выход Тынянов видел в создании романа на основе активной приключенческой фабулы: «Мы совсем позабыли про старого веселого героя веселых авантюрных романов». «У широкой публики, которая зачитывается сыщицкими романами и наполняет кинематограф, есть своя правда. Русская литература давно не баловала нас широкими сюжетными построениями. Мы изголодались по сюжету — и невольно бросаемся на всякий сюжет, в котором есть какая-то динамика событий. Вне сюжета не может существовать никакая идеология. Она остается мертвым грузом, превращает роман в статью, в развернутую характеристику, в корреспонденцию “из провинции”. Сюжет — это культура», — в унисон Тынянову звучат слова критика А. Слонимского. Наводнение книжного рынка переводной литературой было связано с ясно обозначившейся в 1918 и 1922 гг. утратой традиционного места литературы в обществе, привычных взаимоотношений писателя с читателем. Известный критик 20-х годов М. Левидов особенность литературного процесса видел в том, что «произведения авторов с иностранными фамилиями усиленно читаются, но мало обсуждаются; произведения авторов с российскими фамилиями усиленно обсуждаются, но мало читаются». Такая ситуация породила многочисленные мистификации 20-х гг., автору авантюрного романа удобнее и легче было скрываться за вымыш-

ленным иностранным именем. Б. Эйхенбаум иронически отмечал: «Теперь русскому писателю, если он хочет быть прочитанным, надо придумать себе иностранный псевдоним или назвать свой роман “переводом”. Тогда может даже случиться, что три издательства будут печатать его одновременно, слегка изменив название... Вс. Иванов переименовался бы в Жюля Жанена или прямо в Шатобриана де Виньи, а Михаил Зощенко — в Жан-Поля Цшокке, что ли. Можно по созвучию или по соотношению. Вот Грину повезло — до сих пор, кажется, в точности не знают, иностранный это писатель или русский»²¹¹. Показательной в этом отношении стала мистификация М. Шагинян, спрятавшейся за вымышленного писателя Джима Доллара, якобы написавшего роман «Месс-менд». Немало способствовало подобным мистификациям издательство «Круг», выпускавшее в 20-е годы популярную серию «Романы приключений», представленную только иностранными авторами. Так, в 1926 году в рамках этой серии вышел роман С. Заяицкого «Красавица с острова Люлю» под псевдонимом Пьер Дюмель. В предисловии говорилось: «Пьер Дюмель — непримиримый враг буржуазной культуры, и его роман является сатирой на быт и идеологию отживающего класса». А в 1927 году в этой же серии был опубликован роман Ренэ Каду «Атлантида под водой», «единственный авторизированный перевод с французского О. Савича и В. Пиотровского». На обложке этой книги издательство раскрывает мистификацию: «Французского писателя Ренэ Каду выдумали два известных русских беллетриста, которые выдумали также и самих себя. Их настоящие имена читатель узнает только после смерти». В 1928 году вышел «Блеф. Поддельный роман» Риса Уильки Ли с предисловием А. Толстого. Героем практически всех авантюрных романов становится иностранец, место сыщика, защищающего святую собственность, занимает рабочий или агитатор, с успехом борющийся против своих врагов, одна из целей главного героя — разжечь пожар мировой революции.

Парадокс литературной политики того времени заключался в том, что создание «Красного Пинкертона» было провозглашено идеологами партии. Тем не менее авантюрный роман — «пинкертоновщина» — сразу был подвергнут резкой критике. Достаточно вспомнить стихотворение В. Маяковского «Работникам стиха и прозы, на лето едущим в колхозы»: «Никулину — рас-

²¹¹ Эйхенбаум Б. О литературе. — М., 1990. С. 34.

сказов триста! Но — не сюжеттесь авантюрами! Колхозные авантюристы пусть не в роман идут, а в тюрьмы».

К середине 1925 года вышло уже около 200 авантурных романов, что свидетельствовало о своеобразном «упрощении» социального института литературы, разрушении устоявшихся ценностей литературного развития и поисках новых координат, о достаточно резкой трансформации писателей.

Дискуссионность, полифония, экспериментальная энергия начала 20-х сменяются к концу 20-х окончательным формированием монистической концепции советской литературы с ее нейтральным стилем. Литература мучительно (как показала история, на долгие годы) раскалывается надвое: на «литературу разрешенную и написанную без разрешения» (О. Мандельштам). Происходит не только «огосударствление литературы», но и «огосударствление читателя». К 1929 году, трагическому в истории литературы (начинается активное вмешательство государства в литературный процесс, преследование инакомыслящих писателей), из глубин массовой революционной культуры постепенно вырисовываются очертания уродливого тоталитарного здания под названием «соцреализм». По справедливому замечанию критика Е. Добренко, для возникновения соцреализма недостаточно было приказа сверху. «Нужен был мощный поток из самой культуры. И этот поток по своей интенсивности поистине роковым образом совпал с подкультурным распадом традиционного сознания: кризис культуры стал отражением общего кризиса... Тоталитарное искусство, будучи языком власти, не создает своих художественных кодов, но использует уже наработанные культурой, внутренне их перестраивая»²¹². Такая «внутренняя перестройка» стала резко заметна в конце 20-х годов, когда характерная для начала двадцатых инерция Серебряного века закончилась, начались годы так называемого «великого перелома», в которые тоталитарное руководство литературой становится печальной нормой. Жанры массовой литературы (авантурный роман, приключенческий роман, детектив, фантастика и др.) объявлены буржуазными, на долгие годы произведения А. Дюма и М. Твена, Д. Лондона и А. Конан Дойля будут «задвинуты» в детскую литературу. Единственным массовым искусством станет искусство соцреализма. «Не властью и не массой рождена была культурная ситуация соцреализма, но властью-массой как еди-

²¹² Добренко Е. Формовка советского читателя. — СПб., 1997. С. 256.

ным демиургом. Их единым творческим порывом рождено было новое искусство. Соцреалистическая эстетика — продукт и власти и масс в равной мере. Она была рождена одновременно эстетическим горизонтом и требованиями масс — имманентной логикой революционной культуры, заинтересованностью власти в консервации массовых вкусов», — отмечает Е. Добренко²¹³.

Тоталитарная культура на долгие годы лишила русскую литературу нормального развития. Ведь именно свободный диалог между массовой и элитарной литературами определяет здоровье культуры. «В XX веке Россия выпала из того необходимого круговорота культуры, который вынуждает массовое общество переводить фольклорную, почвенную культуру в масскульт. Отсюда, из уже ставшей универсальной, всемирной массовой культуры, рождается штучный мастер, художник (точно так же, как из традиции появились Софоклы и Аристофаны). Он обживает и осваивает форму, созданную масскультом: форма получается народная, а содержание — авторское», — справедливо отмечает А. Генис²¹⁴. К концу 1970-х годов тяга советского читателя к сюжетному роману, детективу и мелодраме вылилась в массовую сдачу макулатуры. На талоны за сданную бумагу можно было купить сборники английского и шведского детектива, романы А. Дюма, М. Дрюона, А. Кристи и др. И лишь к 90-м годам начинает восстанавливаться утерянная в 20-е годы полифоничность культуры. Причем массовый читатель 1990-х шел тем же путем, что и читатель 1920-х годов, — от увлечения зарубежным детективом и западной мелодрамой (можно было бы повторить слова критиков 20-х годов, что Россия стала страной переводов) к постепенному созданию отечественной массовой литературы, которая сегодня активно развивается и находит свое место в современном литературном процессе. Вспоминаются слова Ю. М. Лотмана о том, что «распределение внутри литературы сферы “высокого” и “низкого” и взаимное напряжение между этими областями делает литературу не только суммой текстов (произведений), но и текстом, единым механизмом, целостным художественным произведением. ...В зависимости от исторических условий, от момента, который переживает данная литература в своем развитии, та или иная тенденция может брать верх. Однако уничтожить противоположную она не в силах: тогда останови-

²¹³ Там же. С. 257.

²¹⁴ Генис А. Иван Петрович умер. — М., 1999. С. 144.

лось бы литературное развитие, поскольку механизм его, в частности, состоит в напряжении между этими тенденциями»²¹⁵.

В массовой литературе существуют жесткие жанрово-тематические каноны, являющие собой формально-содержательные модели прозаических произведений, которые построены по определенной сюжетной схеме и обладают общностью тематики, устоявшимся набором действующих лиц и типов героев. Каноническое начало, эстетические шаблоны построения лежат в основе всех жанрово-тематических разновидностей массовой литературы (детектив, триллер, боевик, мелодрама, фантастика, фэнтези, костюмно-исторический роман и др.), именно они формируют «жанровое ожидание» читателя и «серийность» издательских проектов. Для этих произведений характерны легкость усвоения, не требующая особого литературно-художественного вкуса и эстетического восприятия, и доступность разным возрастам и слоям населения, независимо от их образования. Массовая литература, как правило, быстро теряет свою актуальность, выходит из моды, она не предназначена для перечитывания, хранения в домашних библиотеках. Не случайно уже в XIX веке детективы, приключенческие романы и мелодрамы называли «вагонной беллетристикой», «железнодорожным чтивом», «одноразовой литературой». Приметой сегодняшнего дня стали развалы «подержанной» литературы. Важная функция массовой литературы — создание такого культурного подтекста, в котором любая художественная идея стереотипизируется, оказывается тривиальной по своему содержанию и по способу потребления, взывает к подсознательным человеческим инстинктам, видит в искусстве компенсацию неудовлетворенных желаний и комплексов, создает определенный тип эстетического восприятия, который и серьезные явления литературы воспринимает в упрощенном, девальвированном виде. Разнообразие массовой культуры — это разнообразие социального воображения, самих типов социальности и культурных, семантических средств их конституирования. Раз литература «массовая», то к ней, к ее текстам можно относиться без особого почтения, как к ничьим, как бы безавторским. Определение «массовая» не требует стремления автора создать шедевр. Эта посылка предполагает неуникальность, неоригинальность замысла и исполнения, тиражируемость приемов и конструкций, а зна-

²¹⁵ Лотман Ю. М. Массовая литература как историко-культурная проблема // Лотман Ю. М. Избранные статьи. — Таллинн, 1994. Т. 3. С. 244.

чит, простоту содержания и примитивность экспрессивной поэтической техники.

В массовой литературе, как правило, можно обнаружить очерки общественных нравов, картину жизни города. Это современный аналог фольклора, городского эпоса, мифа. Эта словесность обращена к современности, содержит обычно самые броские, хроникальные приметы нынешнего дня. Герои действуют в узнаваемых социальных ситуациях и типовой обстановке, сталкиваясь с проблемами, близкими массовому читателю. Не случайно критики говорят о том, что массовая литература в какой-то степени пополняет общий фонд художественного человековедения. Ю. М. Лотман определяет массовую литературу как понятие социологическое, которое «касается не столько структуры того или иного текста, сколько его социального функционирования в общей системе текстов, составляющих данную культуру».

Массовая литература не только подчеркнута социальна, жизненно неподобна, но и жизнеутверждающа. Любопытен следующий факт: постоянный герой детективов Ч. Абдуллаева непобедимый сыщик Дронго в одной из повестей на светском приеме встречается с Евгением Примаковым (еще министром иностранных дел), который очень удивился, увидев Дронго. Примаков был уверен, что тот погиб в предыдущей книге. Злободневность в триллере прекрасно уживается с неправдоподобностью сюжета, это своего рода симбиоз. Практически создаваемые в режиме «прямого эфира» реалии сегодняшнего дня соседствуют с явной сказочностью героя. Т. Морозова очень точно определяет типологию героя современного триллера: «БЛЯМ — не столько звук, сколько аббревиатура. БЛЯМ-герои, героини-клички. Бешеный породил Лютого, Лютый — Ярого, Ярый — Меченого... БЛЯМ-герои — эмблема нового времени, кумиры нашей родной глянцево-литературы. Их цепкие тренированные руки держат мертвой хваткой пистолет и первенство в одном из самых популярных жанров массового чтения — боевике... У БЛЯМ-героев есть свой постоянный БЛЯМ-читатель, точнее БЛЯМ-покупатель». Конструирование положительного героя идет по принципу создания супермена, бессмертного этического образца. Подобному герою подвластны любые подвиги, он может раскрыть любые преступления и покарать любого преступника. Это герой-схема, герой-маска, как правило, лишенный не только индивидуальных черт характера, биографии, но и имени.

Сама технология коммерческого триллера позволяет отразить сегодняшний день. Ведь по заказу издательства работа над текстом идет 4—5 месяцев. Поэтому в какой-то степени массовую литературу можно сопоставить со средствами массовой информации: детективы, мелодрамы, фэнтези и др. прочитываются и пересказываются друг другу, подобно свежей газете или глянцево-му журналу. В романе Полины Дашковой «Эфирное время» герои легко узнаваемы. В главной героине — популярной журналистке — угадываются черты Светланы Сорокиной. Этот роман, явно выбивающийся из серии «Детектив глазами женщины», включает в себя и детективный сюжет, и приключенческий, и мелодраматический, и исторический. На фоне поисков знаменитого утерянного бриллианта «Павел» рассказывается о жизни целого семейного клана в течение XX века, от Серебряного века до нынешних дней. Явно ощущается переключе-чка с популярным в начале XX века романом Анастасии Вербицкой «Дух времени».

Н. Бердяев в начале века поставил литературе диагноз, который можно поставить и современной литературе: «Литература перестает уже быть только литературой, она хочет быть новым бытием». На страницах отечественных детективов герои посещают узнаваемые, престижные рестораны и магазины, встречаются с действующими политиками, обсуждают те же проблемы, которые только что будоражили средства массовой информации, пьют разрекламированные напитки, одеваются в модные одежды. А. Маринина в одном интервью призналась, что читательницы просили дать некоторые рецепты из кухни Насти Каменской. И вот в романе «Реквием» героиня Марининой подробно раскрывает секреты приготовления итальянского салата. Современные «глянцевые писатели» настолько привыкли апеллировать к кинематографическому опыту читателей, что портрет героя может ограничиться фразой «Она была прекрасна, как Шерон Стоун», или «Он был силен, как Брюс Уиллис».

К концу XX века благодаря кинематографу, телевидению, рекламе, Интернету возникла новая оптика видения человека. «Горизонт читательского ожидания» сегодня прочно связан с визуальными образами. Так, например, А. Маринина в интервью «Книжному обозрению» рассказывала о создании нового произведения и реакции на него своей первой слушательницы: «Когда я зачитывала первые 12 страниц вслух своей подруге, она сразу сказала: “Героиня — это типаж понятно какой, писатель — ти-

паж понятно какой, а маму как мне себе представлять, такую маленькую, типа Ахеджаковой, или дородную, типа Мордюковой?»²¹⁶.

Философ Й. Хейзинга справедливо писал, что «повседневная жизнь современного общества во все возрастающей степени определяется качеством, у которого есть некоторые общие черты с игровым и в котором скрыт необычайно богатый *игровой элемент современной культуры*» (выделено мной. — М. Ч.)²¹⁷. Многочисленные телевизионные игры, втягивающие в свое пространство миллионы телезрителей, и огромное количество компьютерных игр, опутывающих своих игроков «сетью» Всемирной паутины, — это лишь явная «верхушка айсберга» нашей игровой современности. Игровое содержание сегодняшнего дня заключается и в том, что наша реальность каждый день предлагает новые роли и новые правила игры.

Существенным оказывается то, что процесс потребления массовой литературы проходит вне сферы профессионального внимания, анализа и рекомендации литературных обозревателей.

А. Генис предельно точно определяет феномен массовой культуры: «Маскульт, творческой протоплазмой обволакивающий мир, это и тело, и душа народа. Здесь, еще нерасчлененное на личности, варится истинно народное искусство, анонимная и универсальная фольклорная стихия. Уже потом в ней заводятся гении, кристаллизуется высокородное искусство. Художник-личность, этот кустарь-одиночка, приходит на все готовое. Он — паразит на теле маскульта, из которого поэт черпает вовсю, не стесняясь. Ему массовое искусство точно не мешает. Осваивая чужие формы, художник, конечно, их разрушает, перекраивает, ломает, но обойтись без них не может. Форму вообще нельзя выдумать, она рождается в гуще народной жизни, как архетип национальной или даже донациональной жизни, она существует вечно»²¹⁸.

Связь массовой литературы с фольклором, со структурой волшебной сказки проявляется на различных уровнях: и в деальвации автора, и в непобедимом главном герое (поистине герои современных детективов сродни героям волшебных сказок, которые в воде не тонут и в огне не горят), и в жестокой струк-

²¹⁶ Книжное обозрение. 2000, сентябрь.

²¹⁷ Хейзинга Й. *Homo ludens*. — М., 1992. С. 231.

²¹⁸ Генис А. Иван Петрович умер. — М., 1997. С. 114.

туре, стереотипности сюжета (читатель прекрасно знает, как, например, будет развиваться любовный роман), и в хорошем финале. М. Липовецкий предлагает простой рецепт успеха для автора массовой литературы: открыть сборник сказок Афанасьева или братьев Гримм, Гауфа, Андерсена и др. и писать на основе любимой сказки почти документальный текст.

Еще одна черта массовой литературы, непосредственно связанная с фольклором, — это эскапизм, уход от реальности в другой, более комфортный, мир, где побеждают добро и сила. Не случайно наиболее распространенный ответ читателей на вопрос о причинах их увлечения тем или иным жанром массовой литературы — «хочется отвлечься, отдохнуть, отключиться от забот и т. д.». Это в большей степени касается любовного романа. Б. Дубин справедливо замечает, что чтение подобной литературы позволяет женщине реализовать свою природную тягу к театрализации: роль героини «примеряется», как примеряется одежда (для российских женщин важно, что они примеряют женскую импортную одежду и импортную жизнь). В социологических опросах женщины часто отвечают: «Ищу в книге себя», «Я люблю читать как бы о себе» и др.

Одной из ярких особенностей любой «переходной» литературной эпохи становится появление совершенно нового типа писателя. Так, в Серебряном веке писатель перестал быть явлением только литературной жизни, он оказывался и столь же показательным фактором общественного развития, и героем различных литературных мистификаций, и мифотворцем. В 1920-е годы так же менялся не только облик страны, но и облик писателя, постепенно начиналась, по определению Е. Добренко, «формовка советского писателя». На рубеже XXI века мы опять наблюдаем «изменение лица» современного писателя, и связано это прежде всего с возникшей в литературе многоукладностью. К свободе читательского выбора, пожалуй, за последние десять лет привыкли все, как привыкли к ярким гляцевым изданиям на книжных лотках и прекрасно изданной интеллектуальной литературе в книжных салонах. Ю. М. Лотман справедливо определяет специфику читательского восприятия в подобные «переходные эпохи»: «Читатель хотел бы, чтобы его автор был гением, но при этом он же хотел бы, чтобы произведения этого автора были понятными. Так создаются Кукольник или Бенедиктов — писатели, занимающие вакантное место гения и являющиеся его

имитацией. Такой “доступный гений” радует читателя понятностью своего творчества, а критика — предсказуемостью»²¹⁹.

«Когда литературе трудно, начинают говорить о читателе», — эти слова Ю. Н. Тынянова актуальны и сегодня. Однако можно добавить, что начинают говорить и о «новом писателе». Действительно, формирующийся у нас на глазах новый тип писателя массовой литературы требует особого внимания.

Одной из особенностей массовой литературы является нивелирование авторской точки зрения, некая анонимность. Именно здесь проявляется одна из непосредственных связей массовой литературы с фольклором. Современные популярные серии «Черная кошка», «Народный роман», «Русский проект», «Черная метка», «Иронический детектив» и др. ежемесячно выпускают книги 10—15 новых авторов. Однако лишь некоторые из раскрученных имен известны читателю. Вот любопытный пример включения нового имени: любителям русского фэнтези давно уже известна петербургская писательница Мария Семенова, произведения которой («Волкодав» и др.) сразу вызывают интерес массового читателя. Издательство «Азбука», основав в 1998 году новую серию «Русский талант», призванную публиковать лучшие остросюжетные романы современных авторов, в которых напряженная интрига сочетается с высоким литературным качеством текста, открыла ее романом «Ворон». Автор — Е. Милкова (*при участии М. Семеновой*). Имя Семеновой в этом случае становится коммерческой приманкой для читателя.

Свобода от цензуры и идеологического заказа заменяется в массовой литературе заказом не только коммерческим, но и социальным. Да, это уже не социальный заказ советской эпохи, но рыночный заказ массового читателя. Положительный герой триллеров (следователь, милиционер, сыщик и т. д.) заставляет читателя с интересом относиться и к его профессии. Так, недавно МВД наградило съемочную группу сериала «Улицы разбитых фонарей» и автора А. Кивинова за то, что они повышают престиж милицейской профессии. После этого министр по налогам и сборам встретился с представителями коммерческих издательств ЭКСМО, Центрполиграф, ОЛМА-ПРЕСС, АСТ-ПРЕСС и писателями-детективщиками. Писателей попросили поработать в качестве имиджмейкеров, но не конкретного человека, а собирательного образа — налогового инспектора.

²¹⁹ Лотман Ю. М. Культура и взрыв. — М., 1992. С. 72.

Известное имя интересует читателя (и издателя) лишь как гарантия предлагаемого товара, поэтому издательства иногда сохраняют за собой право выпускать рукописи разных авторов под общим псевдонимом. Опять вспоминаются слова Ю. Тынянова: «Каждое уродство, каждая “ошибка”, каждая “неправильность” нормативной поэтики есть — в потенции — новый конструктивный принцип. Взятый с его бытовой стороны, псевдоним — явление одного ряда с явлением анонима». Выбор псевдонима для писателя — это и замена неблагозвучной фамилии, и интрига, игра, и своеобразный вид творчества, маска, сценическая роль. «Довольно нам таких произведений, // Подписанных чужими именами, // Все это нашим будет и про нас. // А что такое “наше”? и про что там?» — писала А. Ахматова. Однако применительно к массовой литературе это обычное для писателей бытование корректируется законами рынка.

С псевдонимами авторов массовой литературы сегодня происходят порой курьезные случаи. Например, известному литературоведу и поэту, автору многочисленных работ по творчеству Ф. М. Достоевского Игорю Волгину пришлось подать иск в суд на издательство «ЭКСМО-пресс», выпустившее два триллера, подписанных псевдонимом Игорь Волгин. Адвокат издательства честно признался, что в «ЭКСМО» даже не подозревали о существовании литературоведа, поэтому при заключении контракта с автором триллеров Игорем Волнозневым не возражали против псевдонима Волгин. Вспоминаются гоголевские строки из «Невского проспекта»: «Перед ним (поручиком Пироговым) сидел Шиллер — не тот Шиллер, который написал “Вильгельма Телля”, но известный Шиллер, жестяных дел мастер в Мещанской улице. Возле Шиллера стоял Гофман — не писатель Гофман, но довольно хороший сапожник с Офицерской улицы». А в минской серии «Черный квадрат» псевдонимы для авторов серии выбираются по любопытному принципу — имена генералов царской армии — Брусилов, Корнилов, Краснов. В. Новиков справедливо отмечает, что «псевдоним работает тогда, когда создается Большая Псевдолитература, с могучей творческой и информационной поддержкой, с участием Больших денег. Здесь псевдоним — уже не столько литературное имя, сколько фабричная марка, торговый знак вроде “Дирола”. На существование “всегда” он при этом не рассчитан и в любой момент по коммерческим резонам может быть заменен на другой».

«Раньше рядовой писатель душу готов был заложить-перезаложить, чтобы как-то выбиться из общего литературного потока и угодить под обложку престижного толстого журнала с именем... Теперь процесс пошел вспять: некоторые авторы толстых столичных журналов начали конфузливо заглядываться на своих пронирыливых коллег-коммерсантов», — считает современный критик Р. Арбитман. Его коллега писатель А. Курчаткин изменение роли писателя видит в том, что сегодня «рынку не нужен писатель в роли пророка. Даже и в роли учителя и ведуна. Писатель взыскуется рынком лишь в той, исконной своей роли, когда он в образе шепелявого старого деда сидел на печи и долгими зимними вечерами баял набившейся в избу детворе сказки и сказы про попа, про черта, про Ивана-дурака и Василису Прекрасную. Только современный Иван-дурак должен иметь накачанную мускулатуру, владеть приемами восточных единоборств, ездить не на печи — на автомобиле».

«Личность писателя трансформируется личностью читателя, — писал в 1922 году Ю. Айхенвальд в книге “Похвала праздности”. — Не только писатель определяет читателя, но и читатель — писателя: первый создает последнего по образу и подобию своему, симпатически выявляя его сущность». Концепция Айхенвальда сегодня обретает новое, актуальное звучание. Главную роль в функционировании литературы Айхенвальд отводил активному читателю. В конце XX века, в постсоветской литературе, читатель-ученик чутко воспринимает законы коммерческого литературного рынка и становится автором «глянцевого» литературы.

«Маленький человек перестал быть объектом творчества, а стал его субъектом. Маленький человек стал писателем», — считает современный критик М. Михайлов. А Т. Морозова с присущей ее критическим обзорам иронией дает имя современному «глянцевому писателю»: «Мэтры пишут километры. Сладкая неволя, милая несвобода. Колоссальные объемы написанного как главное условие величия. Отныне и во веки веков мэтров массовой литературы именовать *киломэтрами*».

Автор массовой литературы, если он хочет быть востребованным рынком, практически «обречен» на серийность — еще одну особенность массовой литературы. Наличие серийного героя (следователя, сыщика, писателя-детективщика или даже преступника), с одной стороны, привлекает читателя (который воспринимает героя как своего старого знакомого), с другой — сни-

жает качество литературы (повторяемость приемов, изнашиваемость постоянных персонажей). Продавцы книжных магазинов обращают внимание, что нередко читатель просит не произведение какого-либо автора, а называет серийный номер. Этот принцип предельно наглядно отражен и в заглавиях. Сравним: *Гурский Л. Спасти президента. Убить президента; Абдуллаев Ч. Советь негодяев. Кредо негодяев. Закон негодяев; Воронин А. Лабиринт для Слепого. Мишень для Слепого. Слепой против маньяка. Слепой стреляет без промаха; Золотко А. Под позолотой — кровь. Под кровью — грязь. Под грязью — пустота; Львова И. Стелла искушает судьбу. Стелла делает выбор. Стелла обманывает смерть; Корнилова Н. Пантера: ярость и страсть. Пантера. Пантера: черная молния. Пантера: за миг до удара.*

В этом случае критерием выбора для читателя становится жанрово-тематический канон. Кроме того, необходимость постоянно быть на книжном рынке требует от «глянцевого писателя» очень большой скорости работы, многие вынуждены прибегать к помощи так называемых «литературных негров». В книге рекордов Гиннеса самым результативным автором является индус Бабоорао Арналкар, опубликовавший с 1936 по 1984 год 1092 коротких детективных романа. А современный мастер отечественного детектива Чингиз Абдуллаев с 1988 по 1998 год опубликовал 118 романов, что, безусловно, доказывает существование некоего литературного концерна. Интересно признание одного из лидеров отечественного детектива Е. Доценко: «Я как человек и автор настолько вхожу в своего героя, что он меня уже не выпускает... Пишу без черновиков. Страниц десять в день. Роман — за полтора—два месяца. Потом он несколько дней вылеживается. Потом я его перечитываю. Со стороны. *Как чужой*». Абстрагированность от собственного текста, некое автоматическое письмо, присущее массовой литературе, сделало возможным существование в Интернете гипертекста «Роман», который продолжает каждый, кто хочет. Сам читатель выбирает варианты развития сюжета, ходы ассоциаций, отсылок, т. е. включается в процесс развития другими разветвленного до бесконечности романного древа. Критики считают, что перспективы этого нового явления настолько безграничны и удивительны, что могут коренным образом повлиять на всю литературную ситуацию в целом. Ведь сегодня система массовой коммуникации предлагает читателю участвовать в создании собственного текста. Человек читающий превращается в человека участвующего, человека пи-

шущего. Показателен в этом случае эксперимент Макса Фрая с его «Идеальным романом». Книга составлена исключительно из последних абзацев самых разных книг (авантюрного романа, женского романа, криминального чтива, фантастики, фэнтези, исторического романа и др.). М. Фрай в предисловии пишет: «Нам показалось, что любое литературное произведение, сокращенное до названия и последнего абзаца, может превратить любимый всеми нами и знакомый с детства процесс чтения в нечто совершенно новое и незнакомое. Имея в своем распоряжении только заголовок и конец литературного произведения, читатель тем не менее может пережить в своем воображении чтение всего *гипотетического романа*»²²⁰.

Одним из маршрутов современной массовой культуры стал ремейк. Этот жанр, столь популярный в западном кинематографе, с 90-х годов начинает приживаться не только в российском кино, но и в отечественной литературе. Критик А. Марченко полагает, что в ремейке «отчетливо видно, что все старые русские вопросы от “кто виноват?” и “что делать?” до “хотят ли русские войны?” — свелись к одному роковому — в нем одном сошлись: а имеет ли наше нынешнее после хоть какое-нибудь сходство — о родстве и речи нет, — с формально вроде бы нашим до?»²²¹. Ремейк, как правило, не пародирует классическое произведение и не цитирует его, а наполняет новым, актуальным содержанием, при этом обязательной остается оглядка на классический образец: повторяются его основные сюжетные ходы, практически не изменяются типы характеров, а иногда и имена героев, но другим оказываются доминантные символы времени. В прозе 90-х годов появился целый ряд произведений, отсылающих к классическим образцам: «Накануне накануне» Е. Попова, «Кавказский пленный» и «Андеграунд, или герой нашего времени» В. Маканина, «Новое под солнцем» В. Чайковской, «Последний коммунист» В. Залотухи и др. Однако в этих столь разных произведениях все же очевиден напряженный диалог с классическим текстом.

В последние два—три года наблюдается явная трансформация жанра ремейка. Эксплуатация классического наследия современной российской литературы достигла массового размаха. Заимствуются названия, имитируются стиль, жанр, пишутся про-

²²⁰ Фрай М. Идеальный роман. — СПб., 1999.

²²¹ Марченко А. И духовно навеки почил? // Новый мир. 1995. № 8. С. 217.

должения. «Когда мы имеем единичный случай “заимствований”, мы вправе отвлечься от литературы и начать обсуждать этическую сторону проблемы. Но когда перед тобой целый пласт текстов, построенных на эксплуатации классики, возникает желание понять, откуда в современной русской литературе, в новой генерации писателей конца 90-х возникло это направление — “псевдоклассика”», — задает вопрос критик М. Адамович²²².

Печальная статистика и практика школьных учителей литературы и вузовских преподавателей показывают, что все меньшее число людей читают классические романы XVIII и XIX веков, зная их в основном по разнообразным переложениям, пересказам, сокращениям, энциклопедиям, киноверсиям и т. д. «Русская классика под одной обложкой» — пример подобного издания сегодня уже мало кого удивит. М. Эпштейн объясняет этот «способ сжатия» информации тем, что «культура человечества интенсивно перерабатывает себя в микроформы, микромодели, доступные для индивидуального обзора и потребления», пытаясь приспособиться к малому масштабу человеческой жизни²²³. Следует, наверное, согласиться с современными исследователями²²⁴, которые полагают, что если русские формалисты в 1920-е годы писали об эволюции как механизме литературной динамики, то в конце XX века, возможно, стоит говорить о феномене инволюции как механизме культурного торможения, свертывания, саморазрушения, своеобразного и неслучайного «пути назад».

Писатели-классики, по словам Д. С. Мережковского, *вечные спутники человечества*, не раз становились объектом пародирования. Перераспределение ценностей в поле литературы, изменение репертуара классических культурных ролей предельно четко проявляется в проектах издательского дома «Захаров». В 2001 году в новой серии этого издательства «новый русский романъ» вышли романы Федора Михайлова «Идиот», Льва Николаева «Анна Каренина» и Ивана Сергеева «Отцы и дети». Сам Игорь Захаров в интервью журналисту «Огонька» прокомментировал нового «Идиота» так: «Современный текст. Из Америки возвращается русский юноша. Знакомится с “братком”, потом с фотомodelью, потом с банкиром. И оказывается погружен в гущу

²²² Адамович М. Юдифь с головой Олоферна: псевдоклассика в русской литературе 90-х // Новый мир. 2001. № 7. С. 165.

²²³ Эпштейн М. Постмодерн в России. — М., 2000. С. 43.

²²⁴ См. об этом: Дубин Б. Слово — письмо — литература. — М., 2001.

страстей: деньги, любовь, жалость, криминал, безумство. Такой триллер с элементами мелодрамы. Или мелодрама с элементами триллера. Если кто-то в этом угадает что-то знакомое, Захарова не касается. Я люблю замечание Сомерсета Моэма: “Искусство чтения — это искусство пролистывания скучных страниц”. Если люди прочитают моего “Идиота”, может, они вернутся к Достоевскому. Я вытаскиваю всем известные книжки из библиотек, из музеев на улицу. Да, при этом книжки пачкаются. Но я же не запрещаю тебе ходить в музеи. Я думаю, что тексты не должны требовать от человека усилий к их употреблению»²²⁵.

Кто скрывается за псевдонимами «Николаев — Михайлов — Сергеев» — пока неизвестно, хотя есть основание предполагать, что автор один. О. Славникова иронически определила черту современного книжного рынка так: «Случилось страшное: книги для тех, кто не любит читать (название последней книги А. Славного. — М. А.), достигли критической массы, и началось самопроизвольное деление брэндов»²²⁶. В интервью «Книжному обозрению» «инкогнито», признавшись, что работает в одном из академических институтов, приоткрыл секреты «творческой лаборатории», сказав, что «с февраля 1998 г. шла сплошная “правка” файла idiot.doc, его переписывание вручную, буквально абзац за абзацем. Главной целью было не изменять при этом ничего, кроме примет времени (в которые попал и достаточно своеобразный, и “несовременный” язык Достоевского)». Сюжет романа Достоевского удачно лег на «новорусскую» почву. Роман анонсируется так: *«Лечившийся несколько лет в американской психиатрической клинике дальний родственник космонавта Саша Гагарин — ненормально добрый и искренний юноша — возвращается в Россию, где его никто не ждет. В Москве он сразу знакомится с братком-уголовником Макаром Барыгиным, с семьей банкира Паничина, с фотомodelью Надей Барашковой. Появление Саши круто меняет жизнь этих людей: расстраивается предстоящий брак Нади, Саша почти уводит Надю у Барыгина, страстно любящего ее и пытающегося купить ответную любовь за 100 000 долларов. Вдруг выясняется, что и Саша не беден — он наследник чуть ли не миллиона долларов. Однако беспричинно терзающая себя Надя (добрая и честная, она считает себя чуть ли не проституткой) отказывается от счастья с Сашей и убегает с Барыгиным. Саша пре-*

²²⁵ Огонек. 2000, 4 декабря.

²²⁶ Книжное обозрение. 2000, 23 октября.

следует их, пытаюсь спасти Надю от разрушительной страсти Макара. Надя мечется между Гагариным и Барыгиным, не понимая, какая любовь для нее важнее — “любовь-жалость” или “любовь-страсть”. Вскоре Саша начинает подозревать, что Надя сошла с ума и просто ищет смерти от руки Макара. И даже, что Барыгин, ставший ему другом, может убить и его. Безуспешно пытаюсь разобраться в этом клубке подозрений, Саша внезапно находит новую, настоящую любовь. Это Вера — 17-летняя дочка банкира Панчина, готовая бежать с Сашей из дома. Вот только разорвать сеть прежних интриг — совсем непросто...»²²⁷

Создается такое впечатление, что появление «Анны Карениной» Льва Николаева было predetermined ранее. В 2001 году на вручении Букеровской премии всем участникам и гостям церемонии вручали книжку-комикс «Анна Каренина». Если все режиссеры, бравшиеся за постановку или экранизацию романа, стремились избежать низведения трагедии героини до уровня банального адюльтера, то, очевидно, Лев Николаев именно к этому и стремился. Известно, что критик XIX века А. Станкевич назвал свою статью о новом произведении Л. Н. Толстого «Каренина и Левин. Два романа», утверждая, что писатель «дал не один, а два романа». В ответе критику Толстой указал всем будущим читателям ключ к прочтению текста: «Я горжусь, напротив, архитектурой — своды сведены так, что нельзя и заметить, где замок». Современный же эпигон Толстого явно ключи от этого замка потерял: «Анна Каренина—2001» сокращена ровно «на один роман», линии Левина в новой версии нет. В анонсе это объясняется так: «Новая “Анна Каренина” — отражение только одной из сюжетных линий старого романа, линии самой известной и самой иррациональной. Добросовестно следуя оригиналу, я, тем не менее, иногда была вынуждена (!!! — М. Ч.) отступить от него. Потому что история Анны рассказана мною так, — как если бы она произошла сейчас. Главное — это по-прежнему история о женщине. И об основном инстинкте».

Заслуживает внимание мнение Г. Чхартишвили (Б. Акунина), писателя, творчество которого является предметом дискуссий последних лет: «Нет никакого смысла писать так, как уже писали раньше, — если только не можешь сделать то же самое лучше. Писатель должен писать так, как раньше не писали, а если играешь с великими покойниками на их собственном поле, то изволь -

²²⁷ Михайлов Ф. Идиот. — М., 2001. С. 3.

переиграть их (выделено мной. — М. Ч.). Единственный возможный способ для писателя понять, чего он стоит, — это состязаться с покойниками. Большинство ныне живущих романистов этого не могут, а значит, их просто не существует. Серьезный писатель *обязан тягаться* с теми из мертвецов, кто, по его мнению, действительно велик. Нужно быть стайером, который стремится не обогнать прочих участников нынешнего забега, а поставить абсолютный рекорд: бежать не впереди других бегущих, а под секундомер²²⁸. В 2000 году журнал «Новый мир» (!!!) опубликовал пьесу Б. Акунина «Чайка». Переписав (!) последний акт чеховской пьесы, Акунин написал продолжение. Однако эта пьеса, привлекающая уже внимание и театральных режиссеров («Чайка» Чехова и «Чайка» Акунина идут в московском театре «Школа современной пьесы»), принципиально отличается от проекта Захарова «новый русский романЪ» прежде всего своей «онтологической» природой. «Пастиш Чхартишвили — это нейтральная стилистическая мимикрия, ибо все в этом мире — комично и беспорядочно, все — аномально, и в этом — подлинная норма мира. Точнее — заявленная норма эстетики постмодернизма, активно легитимирующей себя в том числе и как псевдоклассика», — отмечает М. Адамович²²⁹. В романах же «Михайлова» и «Николаева» никакой постмодернистской игры нет. формула «впасть в простоту» здесь оказывается транскрипцией более распространенного лексического оборота «впасть в детство». Налицо перевод одного художественного кода в другой на смысловом уровне.

Большая конкуренция на рынке массовой литературы требует от писателя и непосредственного поиска *своего читателя*. При описании взаимодействия писателя и читателя Х.-Р. Яусс использует понятие «горизонт ожидания». В умении предвидеть его очертания — залог успеха и писателя, и издателя. Так, например, Евгений Монах — автор криминальных романов «Братва: кровь за кровь», «Братва: пощады не будет», «Кровь смывает все следы» — отсидел в тюрьме 18 лет. Свою первую повесть «Смотрю на мир глазами волка» начал писать в камере. Свой жанр писатель определяет как антиполицейский черный детектив: «Раз мой главный персонаж Монах живет по законам братвы, то все под-

²²⁸ Чхартишвили Г. Девальвация вымысла // Литературная газета. 1998. № 39.

²²⁹ Адамович М. Юдифь с головой Олоферна // Новый мир. 2001. № 7. С. 169.

чиняется этой аксиоме... Все мои вещи достаточно документальны, получается даже так: кто немного хотя бы знает криминальный мир, те все понимают». Совершенно другому читателю адресует свои детективы Б. Акунин. Скрывающийся за псевдонимом известный японист, журналист, литературовед Г. Чхартишвили стремится доказать, что детектив может стать качественной и серьезной литературой, именно его литературная мистификация названа критиками наиболее интересным литературным проектом 1999 года. Г. Чхартишвили считает, что за последние годы «самоощущение, мироощущение и времяощущение современного человека существенным образом переменялись. Читатель то ли повзрослел, то ли даже несколько состарился. Ему стало менее интересно читать “взаправдашние” сказки про выдуманных героев и выдуманные ситуации, ему хочется чистоты жанра; или говори ему, писатель, то, что хочешь сказать, прямым текстом, или уж подавай полную сказку, откровенную игру со спецэффектами и “наворотами”». Возможно, поэтому первый роман Б. Акунина издан под рубрикой «детектив для разборчивого читателя», а на обложке сказано: «Если вы любите не чтиво, а литературу, если вам неинтересно читать про паханов, киллеров и путан, про войну компроматов и кремлевские разборки, если вы истосковались по добротному, стильному детективу, — тогда Борис Акунин — ваш писатель».

Примечательно, что авторы массовой литературы становятся часто ее героями. Так, одна из любимых героинь А. Марининой — писательница Татьяна Образцова. А в романе П. Дашковой «Золотой песок» на фоне лихо закрученного сюжета идет размышление автора о проблемах, тайнах, суровых законах существования автора массовой литературы.

Благодаря налаженному конвейерному производству массовой литературы принцип «формульности» проявляется на всех формально-содержательных уровнях литературного произведения — даже в заглавиях, являющихся, наряду с именем хорошо известного и разрекламированного автора и специфически оформленной обложкой, как бы первичным сигналом о принадлежности данной книги к определенному жанрово-тематическому канону. Ролан Барт, говоря о недостаточной изученности функции заглавий, писал о том, что, поскольку общество должно, в силу коммерческих причин, приравнивать текст к товарному изделию, для всякого текста возникает потребность в *маркировке*. Заглавие призвано маркировать начало текста, тем самым

представляя текст в виде товара. В литературоведении, предметом которого являются тексты классической литературы, принято считать, что прямое значение заглавия имеет опору в авторском тексте, переносное — в речи персонажей. Как правило, в массовой литературе заглавие становится именно коммерческой маркировкой. Как известно, ряд издательств, работающих на рынке массовой литературы, оставляет за собой право издавать романы под именем уже раскрученного автора и давать названия произведениям, соответствующие той или иной серии.

В оформлении современных массовых романов четко отражены тендерные стереотипы современного общества. Мужское и Женское начала четко маркированы уже на обложке: если обложка с виньетками, красавицами и мускулистыми героями, то это дамский роман, если же изображены амбалы с автоматами, залитые кровью, то это боевик. Здесь необходимо заметить, что новые стратегии репрезентации женского (женщина-детектив оказывается умнее и успешнее своих коллег-мужчин), принятые авторами серии «Детектив глазами женщины» (А. Мариной, П. Дашковой, Т. Поляковой, М. Серовой и др.), не отражены в серийных обложках. Один из романов Э. Тополя называется «Женское время, или война полов». Наступило ли «женское время» в современном отечественном детективе или правит «жестокий мир мужчин» (название романа Татьяны Поляковой), неясно, но можно констатировать, что многие писательницы в названиях своих произведений сразу иронически или намеренно сниженно определяют тип главной героини: *«Куколка для монстра»*, *«Проклятие стервы»*, *«Все девочки любят богатых»*, *«Леди стерва»*, *«Королева отморозков»*, *«Девушка с “береттой”»*, *«Золушка из банды»*, *«Бой-баба»*, *«Чумовая дамочка»*, *«Шальная девчонка»*, *«Овечка в волчьей шкуре»*, *«Красотка из ГРУ»*, *«Невинные дамские шалости»*, *«Сестрички не промах»*, *«Леди в камуфляже»*, *«Женщина-апельсин»* и др.

Стратегия текста, в том числе и его заглавие, провоцирует читателя на диалог. По ключевым словам читатель узнает *свой* текст. Уместно вспомнить слова В. Г. Белинского, полагавшего, что «задача» читателя — не узнать что-то новое, а встретить давно знакомое. Заглавия массовой литературы часто строятся на основе лингвокультурэм, прецедентных текстов, которые хранятся в памяти, это своеобразная примета коллективного сознания. Причем лингвокультурэмы ориентированы на читателя разной степени образованности. Это могут быть прямые и переина-

ченные пословицы и афоризмы, строчки из популярных песен: «Бой не вечен», «Место под солнцем», «Убить, чтобы воскреснуть», «Тропа барса», «Кто на свете всех быстрее», «Ни минуты покоя», «Судьба стреляет без промаха», «Раз пошли на дело» и др.

Современный отечественный детектив — несомненно, наиболее представленный в массовой литературе жанр — внутренне неоднороден. Наряду с «черным детективом», «бандитским детективом», триллером сегодня все чаще появляются «иронический детектив», «уютный детектив», «женский детектив». Безусловно, заглавие маркирует принадлежность к тому или иному типу. Так, заслуживают внимания заглавия «иронического детектива». Это, как правило, ироническая игра с названиями популярных кинофильмов и телепрограмм («Сам себе киллер», «Я убью тебя, милый», «Место смерти изменить нельзя», «Кошмар на улице Стачек», «Ответный удар», «Несекретные материалы», «Как украсть миллион долларов», «Безоружна и очень опасна», «Темный инстинкт», «Уходя, гасите всех» и др.).

Впервые компонентом заглавия становится субстандартная лексика: тюремно-воровской жаргон, «русская феня» (раньше при всей дискуссионности вопроса возможные лишь внутри текста), — становящаяся «этикеткой для своих»: «Привет, уркаганы», «Путана: кукла для утех», «Мочилово», «Люберецкие качалки, рэкет, крыши», «Фраер вору не товарищ», «Мент в законе», «На дело со своим ментом», «Заказуха», «Баксы не пахнут», «Большие бабки», «Леди стерва», «Королева отморозков», «Заговор фраеров», «Воровской общак», «За базар ответим» и др.

Как уже отмечалось, названия криминальных романов принципиально отличаются от заглавий любовных романов. Для дамской беллетристики характерны ключевые слова сентиментального дискурса— «любовь», «сердце», «соловей», «поцелуй»: «Лихорадка любви», «Мое сердце танцует», «Жар небес», «И все же любовь остается» и т. д. В отличие от отечественного детектива, который бурно развивается последние пять лет, отечественный «розовый» или любовный роман только начинает появляться на книжном рынке. Однако уже очевидно, что жанровая маркировка дамского романа тоже идет с обложки. Вот лишь некоторые названия из серии «Народный роман», отражающие сюжетные стратегии поведения главной героини: «В зеркале Венеры», «Кольцо Поликрата», «Пение ангелов в вечерних сумерках», «Муж по случаю», «Замуж по справочнику кино», «Путешествие оптимистки», «Девушки на распутье», «Училки», «Кому нужна Синяя пти-

ца», «Бабий век — сорок лет», «Дневник женщины времен перестройки», «Потеря», «Роман о любви» и др.

«Книга, как и все вокруг нее, ищет выйти на и за свою обложку в свое вне», — писал С. Кржижановский. Заглавия современной массовой литературы (особенно отечественного детектива) доказывают справедливость слов писателя, т. к. массовая литература дает читателю ощущение живой современности, создает эффект «узнавания реальности». Устраивает ли нас эта реальность — вопрос другой.

Авторы массовой литературы, по определению М. Е. Салтыкова-Щедрина, «подмастерья», необходимы для большой литературы, так как они, составляя «питательный канал и резонирующую среду», по-своему питают корневую систему литературы.

Полифоничность современной литературы доказывает, что в конце XX — начале XXI века русская литература снова, как и век назад, развивается в нормальном и необходимом для любого литературного процесса режиме диалога массовой и элитарной культур. В. Астафьев призвал своих коллег не спорить о том, хорошо это или плохо, а писать: «Пишите лучше, соответствуйте Великой русской литературе прошлого столетия, и вас будут покупать и читать... Идет жизнь, совершаются сложные процессы на стыке веков и тысячелетий, времена переменчивые и тревожные. Сложней и тревожней совершается и творческий процесс, происходит становление на собственные ноги Великой русской культуры — нагрузки колоссальные, ноги творцов дрожат и подламываются под тяжестью сверхтяжелых требований времени и при решении сложных задач». Остается надеяться, что эти колоссальные нагрузки русская культура выдержит.

«НАШЕ ВСЕ»: А. МАРИНИНА В ЗЕРКАЛЕ СОВРЕМЕННОГО ИРОНИЧЕСКОГО ДЕТЕКТИВА

В 1946 году Т. Манн писал о том, что современное ему элитарное искусство попадает в ситуацию «предсмертного одиночества». Выход из этой ситуации он видел в поисках литературой пути «к народу». Оказавшись в подобной ситуации «предсмертного одиночества», русская литература начала 1990-х нашла свой путь «к народу» с помощью детектива, ставшего одним из самых популярных жанров. Сегодня опять можно повторить слова

Б. Эйхенбаума о том, что «мы раздваиваемся между интересом к детективу и интересом к “современникам” как таковым»²³⁰. Как справедливо отмечает Б. Дубин, в детективе заложен набор образов и значений, маркирующих статус, образ жизни, планы и ориентиры ряда социальных фигур, групп и сред²³¹.

В 1902 г. Г. К. Честертон в эссе «В защиту детективной литературы», размышляя о «внутреннем устройстве детектива», отмечал: «Первое важнейшее достоинство детектива состоит в том, что это — самая ранняя и пока что единственная форма популярной литературы, в которой выразилось некое ощущение поэзии современной жизни (выделено мной. — М. Ч.)»²³². Если классический детектив (Э. А. По, А. Кристи, А. Конан-Дойл и др.) — это порождение урбанизированного сознания, миф о преступлении и его наказании, своеобразная романтика законности, возможная там, где нормы общественной морали совпадают с нормами права и закона, то современный отечественный детектив в силу определенных черт нашей действительности, безусловно, лишь нарушает поэтику классического детектива.

Многослойность и противоречивость сегодняшнего дня внесли серьезные коррективы в структурную матрицу отечественного детектива. Универсум современного детективного романа, часто отмеченный скудностью и стертостью сюжетных ходов, включает в себя лоскутный облик культуры, трафареты быта, стилистическую разноголосицу. Ситуация культурного потребления диктует необходимость свертывания, сужения канонов культурной коммуникации; создается некий «портативный вариант» культуры. Важной становится ориентация на рекреативность текста. Показательна телевизионная реклама детективов Олега Андреева «Казино», «Отель», «Вокзал»: «Это лучше, чем Хейли и Шелдон, — это о нас». Опять хочется повторить слова Б. Эйхенбаума: «Декорация эпохи налицо, но людей нет, — есть актеры».

Жанровая трансформация, происходящая в отечественном детективе, еще раз демонстрирует разбросанность на рынке культурных и литературных ценностей, снижение актуальности литературного дискурса. «Жанровое ожидание» массового читателя удовлетворяется сегодня многочисленными детективными сериа-

²³⁰ Эйхенбаум Б. Мой современник. Маршрут в бессмертие. — М., 2001. С. 124.

²³¹ См. об этом: Дубин Б. Слово—письмо—литература. — М., 2001.

²³² Как сделать детектив. — М., 1990. С. 17.

ми. На интеллигентного читателя рассчитаны исторические детективы Б. Акунина (не случайно впервые опубликованные со слоганом на обложке: «детектив для разборчивого читателя»), экономические детективы Ю. Латыниной, политические детективы В. Суворова и Д. Корецкого. Женская аудитория выбирает «Уютные», «неспешные» или иронические детективы, написанные женщинами (А. Маринина, Д. Донцова, П. Дашкова, М. Серова, Т. Полякова и др.). Причем важно отметить, что именно в подобных детективах происходит наибольшее смешение жанров (это своеобразный синтез любовного, бытового и приключенческого романа с элементами детектива). Мужская аудитория традиционно выбирает боевики, «крутые», шпионские детективы и детективы сатирические. К последним относится серия «про ментов» А. Кивинова, отсылающая «памятью жанра» к производственным романам. Маргинальный статус в жанровом пространстве современного детектива занимает широко и разнообразно представленный бандитский детектив (бр. Питерские, Евг. Монах и др.).

Появившиеся на литературном небосклоне детективы Александры Марининой стали характерной приметой массовой культуры рубежа XX—XXI веков. Маринину называют «русской Агатой Кристи» и «королевой российского детектива», «чемпионом по тиражам» и «эксплуататором литературных негров». На круглом столе «Rendez-vous с Марининой», темой которого стал «феномен» писательницы и определение ее места в современном литературном процессе, Б. Дубин отметил: «“Нормальное общество”, о котором столько тосковали на рубеже 1980—1990-х годов, — это сегодня общество читающих Маринину (выделено мной. — М. Ч.). Когда общество после 1992—1993 годов колынулось в сторону рутинного традиционализма, повседневности, возвращения к привычному, — на место переводного вернулся отечественный детектив. И Маринина — королева этого периода»²³³. Критик Д. Быков назвал Маринину «нашим коллективным сном», а В. Ерофеев, объясняя успех писательницы, сказал, что «мощный криминальный фон России делает ее детективы прививкой от смутного, всепроникающего страха». Согласно рейтингу, публикуемому газетой «Книжное обозрение», произведения Марининой на протяжении многих лет занимают в среднем от трех до пяти первых позиций из десяти.

²³³ На rendez-vous с Марининой: материалы круглого стола // Неприкосновенный запас. 1998. № 1. С. 42.

Успех Марининой во многом связан с эффектом «узнавания себя». Героями ее детективов становятся люди «из толпы» (челноки, продавцы цветов и газет, служащие, учителя, врачи), бывшая советская интеллигенция, проблемы которых близки и понятны широкому массовому читателю. «За долгие годы изучения преступности я поняла, что в самом преступлении нет и не может быть ничего интересного. Поэтому мои книги — не о преступлениях, они — о людях, об их судьбах, душах, мыслях, о мотивах, которыми они руководствуются, когда совершают поступки, далее если эти поступки — преступления», — определяет свое писательское кредо Маринина. П. Басинский видит секрет успеха писательницы в образе главной героини — Насти Каменской: «Очевидно, что ее образ не случаен. Он является продолжением личности автора, то есть своего рода “лирическим персонажем”»²³⁴. В романе «Я умер вчера» один из героев говорит: «Женская литература — это литература, в которой дама-автор олицетворяет себя с героиней».

Жизнь Насти Каменской напоминает судьбу среднестатистического инженера или гуманитария середины восьмидесятых. Настя Каменская — типичная российская женщина «среднего класса». «Тихая забитая серая мышка», усталая и неприметная, с букетом хронических болезней, равнодушная к моде и кулинарии, она обладает прекрасным аналитическим умом и способна конкурировать с мужчинами в профессиональной деятельности. Каменскую как *alterego* автора постоянно волнуют проблемы, актуальные для многих россиян конца XX века: как сохранить достоинство и порядочность в мире, наполненном ложью и злом. В романе «Реквием» Юрий Коротков, сослуживец и друг Каменской, говорит ей: «Ты в любом человеке всегда видишь в первую очередь личность, ум и характер, а о том, что этот человек имеет еще и половые признаки, ты вспоминаешь, когда выясняется, в какой туалет он ходит, в мужской или женский».

Александра Маринина определяет свое писательское кредо так: «Зло не должно побеждать в книгах, иначе оно победит в жизни... Я не признаю детективов, которые потворствуют криминалу, ненавижу бандитские романы, в которых куча “братков” смеется над тупыми “ментами” и плюет на всех остальных».

²³⁴ Басинский П. Александра Маринина как случай элитарной культуры // Литературная газета. 1998. № 37.

ных». Одной из излюбленных ее тем является иррациональное, «тайное тайных» человеческих страстей и пороков. Так, «Украденный сон» (1995) построен на истории о девушке, неожиданно услышавшей по радио собственный, мучавший ее с детства кошмар, а «Стилист» (1998) и «Не мешайте палачу» (1997) разворачиваются вокруг мифа о серийном убийце-маньяке, в «Реквиеме» (1998) появился милиционер, рассуждающий о магических свойствах свастики, святой воды и биополя. В одном из интервью, отвечая на постоянные сопоставления ее детективов с детективами Агаты Кристи, писательница заметила: «Для меня большая честь стоять вровень с Агатой Кристи. Но мы ничем не похожи друг на друга. Меня головоломки не интересуют. Главное, на чем строятся мои книги, — это острая нравственная, психологическая проблема, необычайный поворот человеческих отношений, характеры людей, обстоятельства их сближений и разрывов. А вокруг этого можно развернуть любой криминальный сюжет с убийствами, тайнами, расследованиями»²³⁵.

Е. Трофимова полагает, что «популярность и писательский успех Марининой определились тем, что она смогла удовлетворить общественный запрос на “гуманный детектив”, а также и тем, что ввела в литературный текст образы людей, представляющих реальный средний класс современного российского общества и сумевших сохранить положительную жизненную ориентацию»²³⁶. Действительно, писательница вводит в свои детективы широкий социальный контекст, расширяя тем самым границы жанра. Марининой удалось соединить структуру полицейского, криминального, производственного и любовного романов. При этом в центре ее произведений — динамично закрученная интрига, с которой соотнесены психологические и социальные коллизии. Мир Марининой далек от совершенства, но автор моделирует «микрокосм желаемой реальности». «Своими детективами Маринина пишет современный роман “воспитания чувств”», — отмечает современный критик²³⁷. Ее детективы от-

²³⁵ Костыгова Т. Любовь и детектив, или Мужские игры А. Марининой // Книжное обозрение. 1997. № 21.

²³⁶ Трофимова Е. Феномен детективных романов Александры Марининой в культуре современной России // Творчество Александры Марининой как отражение современной российской ментальности. — М., 2002. С. 33.

²³⁷ Вишевский А. Феномен Марининой: нетрадиционный подход к детективному жанру // Творчество Александры Марининой как отражение современной российской ментальности. — М., 2002. С. 145.

личаются абсолютно доступным, понятным языком, с почти казенным, бюрократически внятным синтаксисом и тривиальной лексикой. Б. Тух полагает, что, в отличие от других современных авторов детективов, Маринина в силу своего жизненного и профессионального опыта работает в жанре «полицейского детектива с социалистическим лицом»²³⁸. Кругом — в том числе и на самых верхних этажах милицейской иерархии — могут царить коррупция и беспредел, но в отделе, которым руководит полковник Гордеев, любимый сотрудниками Колобок, работают исключительно честные и порядочные люди, раскрывающие практически все преступления. Трогательные отношения Каменской с коллегами Колобком, Коротковым, Доценко, с мужем Чистяковым вызывают у массового читателя чувство безопасности и внутреннего комфорта. «Романы Марининой давали некий ориентир. Компас. Маринина была проводником в совершенно незнакомой реальности, причем проводником юридически грамотным», — определяет феномен писательницы критик Н. Иванова²³⁹.

А. Маринину явно не устраивают рамки массовой литературы, она устала от навязанной ей роли «королевы отечественного детектива». И после того, как она становится самым успешным автором, а по ее романам снимается сериал, после того, как ее произведения начинают переводить на европейские языки, а читатели обсуждают проблему авторства проекта «А. Маринина», после того, как практически в каждой газете и глянцево-м журнале появляются интервью с А. Марининой, она берет тайм-аут более чем на год, а за это время на литературном небосклоне зажигается звезда Дарьи Донцовой. В 2000 году Маринина делает неудачную попытку обращения к драматургии, выходит ее книга «Комедии». А в 2001 году ее имя было включено в дискуссии из-за выхода романа в двух томах «Тот, кто знает» (книга первая — «Опасные вопросы», книга вторая — «Перекресток»). Писательница уходит от детективного жанра, обратившись к семейной саге, расстается она и с полюбившейся читателям Настей Каменской. Действие романа разворачивается в огромной старо-

²³⁸ Тух Б. «Я научила женщин говорить...» Очерк об Александре Марининой // Первая десятка современной русской литературы. — М., 2002. С. 174.

²³⁹ Иванова Н. Почему Россия выбрала Путина: Александра Маринина в контексте современной не только литературной ситуации // Знамя. 2002. № 2. С. 182.

арбатской коммунальной квартире. В центре — судьба Натальи Вороновой, сначала девочки, студентки ВГИКа, затем матери семейства, популярного киносценариста и режиссера. Романом «Незапертая дверь» (2002) Маринина, прислушиваясь к требованиям «массового читателя» и издателей, вновь возвращается к детективному жанру. Она сталкивает двух своих любимых героинь: Каменская расследует убийство, которое произошло во время съемок фильма Натальи Вороновой. В романе «Фантом памяти» (2002) преуспевающий писатель Андрей Корин, потеряв память во время автокатастрофы, по крохам собирает свое прошлое. Писательница, снова стремясь раздвинуть тесные рамки детективного жанра, создает психологический роман. Не случайно в этот период А. Маринина говорит в интервью: «Каждую свою вещь я пишу не для того, чтобы рассказать о невероятно хитроумном преступлении, и не о том, как ловко и виртуозно сыщики его раскрывают. Все это — материал, основа. А книга — это попытка решить этическую задачу, психологический конфликт или осмыслить драматическую, на мой взгляд, судьбу». Последними романами, тяготеющими к «учительной» традиции русской литературы, Маринина пытается расширить число своих читателей.

В середине XIX века Н. А. Полевой, оценивая читательскую аудиторию, пришел к выводу, актуальному и по сей день: «При таком состоянии публики, действуя на одних просвещенных людей, невозможно иметь огромного успеха. *Надобно расшевелить задние ряды читателей*» (выделено мной. — М. Ч.)²⁴⁰. Именно этот процесс и произошел с появлением на литературном небосклоне детективов А. Марининой. Писательница в своей литературной тактике использовала разные формы обретения известности и создания прочной литературной репутации, поэтому с появлением Марининой система литературных координат на поле отечественного детектива практически оформилась.

Если исходить из определения, данного французским теоретиком литературы Антуаном Компаньоном, что «классик — это член некоторого класса, звено некоторой традиции»²⁴¹, то можно считать, что Александра Маринина стала классиком отечественного детектива конца XX века, практически отменив маргиналь-

²⁴⁰ Рейтблат А. Как Пушкин вышел в гении. — М., 2001. С. 99.

²⁴¹ Компаньон А. Демон теории: литература и здравый смысл. — М., 2001. С. 275.

ный статус в литературоведческом пространстве понятия «автор детектива».

Размышляя о феномене «пушкинского мифа» в русской культуре, А. Битов пишет: «“Люди образа” сами создают миф о себе и сами этот миф предъявляют... стремление к исчерпывающей предъявленности противоречит сущностной природе мифа. Ибо предъявленная часть мифа — это, пользуясь избитым сравнением, — только верхушка айсберга»²⁴². Но если «пушкинский миф» создавался на протяжении многих десятилетий, то стремительность появления «марининского мифа» еще раз демонстрирует иные условия формирования литературных репутаций на по массовой литературы и иные темпы восхождения к славе. Современные пиар-технологии создают растиражированный на обложках книг и в средствах массовой информации образ Марининой. Писательница дает много интервью, рассуждает о различных явлениях современной жизни, позволяет престижным глянцевым журналам фотографировать интерьеры своей квартиры, появляется в многочисленных телевизионных передачах (от серьезных аналитических до игровых и развлекательных), подробно рассказывает о «тайная тайных» своей писательской лаборатории и т. д. Шлейф легенд тянется за Александрой Марининой. Возможно, этим и объясняется тот факт, что образ писательницы кочует из одного иронического детектива в другой.

Любая классическая литература посредством отсылок, аллюзий, цитирования, интертекстуальных связей, иронической полемики активно включена в разнообразные диалогические отношения с другими литературными образцами. И в этом случае включенность Марининой как «некоронованной королевы русского детектива» в контекст современного иронического детектива заслуживает особого внимания.

С точки зрения феминистской критики, к «женским жанрам», создающим условия для формирования женской субъективности, порождающим специфически женские «способы видения», которые не подчиняются мужскому взгляду, относится лишь мелодрама. А. Усманова полагает, что «внутри массовой культуры существует собственная дифференциация и иерархия, в которой те самые мужские жанры (детективы, вестерны. — М. Ч.) занимают более высокое положение в “табели о рангах”, нежели

²⁴² Легенды и мифы о Пушкине. — СПб., 1999. С. 337.

типично женские формы зрелища — например, мелодрамы»²⁴³. Однако социологические опросы последних лет, демонстрирующие устойчивость интереса читательниц к ироническому детективу и серии «Детектив глазами женщины», корректируют эту точку зрения. Критикам запомнилась фраза из интервью Т. Толстой: «Все хорошие детективщики — это женщины и англичанки». Так, Д. Донцова утверждает в интервью и на страницах своих произведений, что мелодрамы вызывают лишь скуку в отличие от детектива. *«Я никогда не смотрю “мыльную” продукцию, вернее, не включаю телевизор, когда идут “семейные” и “любвные” драмы. Вот криминальные истории обожаю. Про Коломбо, ментов и Леху Николаева знаю все»,* — говорит Даша Васильева («Домик тетушки лжи») ²⁴⁴. Идеальный отдых для героинь Донцовой Даши Васильевой, Евлампии Романовой и Виолы Таракановой — полежать с новым детективом, особенно с новым романом Марининой. (Ср.: *«Я надела халат, вытащила припасенный детектив и блаженно вытянулась на безукоризненно белых, похрустывающих от крахмала простынях. До чего здорово! Разве дома отдохнешь так! Сейчас бы уже все на разные голоса орало “мама” и ломилось в дверь. А тут невероятно тихо. Почитаю “Убийство на лестнице” и съем в кровати десерт»* («Дама с колготками»).

Примечательно, что авторы массовой литературы становятся часто ее героями, не случайно одна из любимых героинь А. Марининой — писательница Татьяна Образцова. Евлампия Романова, героиня романа Донцовой «Гадюка в сиропе», расследует убийство известного автора детективов Кондрата Разумова («Я обожаю детективы до дрожи и проглатываю все, что появляется на прилавках. Правда, больше люблю женщин — Маринину, Дашкову, Полякову, но и некоторых мужчин читаю с удовольствием, например, Леонова и Вайнеров, впрочем, и томики Кондрата Разумова иногда беру в руки. Хотя многие его романы не очень мне нравятся — плохо заканчиваются, а все герои малосимпатичные люди»). Расследование этого преступления заставляет Лампу познакомиться с секретами создания, издания и бытования коммерческой литературы.

²⁴³ Усманова А. Гендерная проблематика в парадигме культурных исследований // Введение в гендерные исследования; учебное пособие. Часть 1. — Харьков-СПб., 2001. С. 453.

²⁴⁴ Донцова Д. Вынос дела. Скелет из пробирки. Домик тетушки лжи. Полет над гнездом индюшки и др. — М., 2000—2002. С. 185.

Имя Марининой активно используется Лампой в разных ситуациях. Например, ей необходимо было расположить к себе представителя редакции для того, чтобы получить необходимую информацию. Показательна следующая сцена:

— Видите ли, друг мой, — запела я, — возникла невероятная ситуация. Вообще-то я пишу детективные романы и вчера посещала редакцию, беседовала с Олечкой.

— А как ваша фамилия? — полюбопытствовал мужик.

— Маринина, — недолго мучаясь, выпалила я.

— Ох и ни фиги себе, — присвистнул охранник. — Слушаю внимательно.

— Я очень рассеянная, уходя, прихватила со стола косметичку, а сегодня заглянула в нее и поняла, что взяла чужую, Олину. А там не только помада и пудра, но и довольно большая сумма денег. Жутко неудобно вышло, бедная девочка небось рыдает, не зная, куда подевалась сумочка. Вот хочу позвонить ей, успокоить.

— Для вас, Марина Анатольевна, готов на все, — заверил парень. — Если только в книжке номерок есть.

Он зашуршал страничками. Да, хорошо быть известной писательницей, сразу помогать кинулся. Телефонов оказалось два.

— Спасибо, дорогуша, — прочирикала я.

— Сейчас что-нибудь пишете? — поинтересовался секьюрити. — А то я все ваши книги прочитал.

— Обязательно, голубчик, постоянно за компьютером.

— Как называться будет?

— «Кровавые клыки вампира», — охотно сообщила я и быстренько отсоединилась.

Причина появления огромного количества современных «глянцевых писателей» кроется и в клишированности, стереотипности массовой литературы. У опытного читателя, прочитавшего несколько детективов или любовных романов, создается ощущение четкой структурированности этих произведений. Одной из первых работ, в которой были сформулированы принципы историко-функционального исследования литературы, была статья А. Белецкого «Об одной из очередных задач историко-литературной науки» (1922). А. Белецкий пишет о феномене «читателя, взявшегося за перо»: «Придет, наконец, эпоха, когда читатель, окончательно не удовлетворенный былой пассивностью, сам возьмется за перо». Характеризуя эпоху и ее читателей, Белецкий писал: «Они сами хотят творить, и если не хватает воображения, на помощь придет читательская память и искусство комбинации, приобретаемое посредством упражнений и иногда развиваемое настолько, что мы с трудом отличим их от природ-

ных настоящих писателей. Такие *читатели-авторы* чаще всего являются на закате больших литературных и исторических эпох... Произведения этих писателей иногда могут быть чрезвычайно примитивными по своей постройке»²⁴⁵. Интервью с Д. Донцовой практически иллюстрирует теорию Белецкого: «Я ужасно люблю Хмелевскую, на которой и выучилась основам жанра, ведь у нас в России, в этом стиле никто не писал. Жанр триллера, психологического или исторического детектива освоили довольно быстро, а вот юмора не хватало. Зато возникла и сразу же завоевала популярность серия, в которую вошли Хмелевская, Нейо Марш и Джорджетт Хейр. Я же до того, как начала активно писать, была очень вьедливым читателем. Это потом я поняла, что сочинять самой намного интереснее, чем читать (выделено мной. — М. Ч.)»²⁴⁶.

Взлет популярности Д. Донцовой — яркий показатель темпа изменения «табеля о рангах» в отечественной массовой литературе. Первый детектив («Крутые наследнички») поступил в продажу в июне 2000 года, а уже к марту 2001 года Донцову стали называть ведущим представителем жанра. Героини Донцовой (Даша Васильева, Евлампия Романова и Виола Тараканова) постоянно подчеркивают, что они — ученицы Марининой. Так, в романе «Прогноз гадостей на завтра» Евлампия Романова признается: *«от тоски, будучи праздной замужней дамой, я увлеклась чтением детективных романов и проглотила, наверное, все, что было выпущено в России. До сих пор для меня нет большего праздника, чем открыть новую книгу Марининой. Количество переросло в качество. Пару раз, попав в криминальные ситуации, я выпуталась из них с легкостью и поняла, что больше всего хочу работать в милиции, как Каменская. Только кто же возьмет туда даму балзаковского возраста, без юридического образования, не умеющую ни драться, ни стрелять, ни быстро бегать, про возждение машины лучше умолчим»*²⁴⁷. *«Мое оружие — исключительной остроумия и наблюдательность, “серые клеточки”, как говаривал Эркуль Пуаро. Вы читали Агату Кристи?»*²⁴⁸. Непрофессионализм

²⁴⁵ Белецкий А. Об одной из очередных задач историко-литературной пауки // Наука на Украине. 1922. № 2. С. 89.

²⁴⁶ Независимая газета. 2000. № 25.

²⁴⁷ Донцова Д. Вынос дела. Скелет из пробирки. Домик тетушки лжи. Полет над гнездом индюшки и др. — М., 2000—2002. С. 73.

²⁴⁸ Там же. С. 44.

героинь создает у читателей уверенность в том, что и они могли бы раскрыть сложное преступление, лишь освоив законы детективного жанра. Если Каменская — профессиональный сыщик, интеллектуалка, целыми днями сидящая за компьютером, пьющая чашками кофе, читающая научно-популярные книги на разных языках, раскрывающая преступления практически не выходя из своей комнаты, то героиня Д. Донцовой Даша Васильева воспринимается скорее как ученица Каменской (Марининой). Ее дилетантское (это все время подчеркивается) увлечение расследованиями преступлений, вызывающее гнев ее близких, — лишь хобби богатой дамы, увлеченной «женским» отечественным детективом.

Не раз уже отмечалось, что жизнь и судьба Насти Каменской напоминает жизнь и судьбу среднестатистического советского человека середины восьмидесятых, «модусом существования которого становится выживание» (С. Козлов). Героиня же Донцовой Дарья Васильева — тот же «советский гуманитарий», преподавательница французского языка с нищенской зарплатой, которая, как в сказке, стала очень богатой. Теперь она прилежно осваивает правила жизни «нового русского», постоянно иронизируя над этим.

Ирина Волкова в романе «Я, Хмелевская и труп», рассказывая о том, как стала автором иронических детективов («Издатель. Забудьте о мафии, террористах и проститутках, пусть в книге будет один труп, немного пикантных деталей, милого женского трепса — и выйдет то, что надо»), ссылается на свою любовь к родоначальнице этого жанра — польской писательнице Иоанне Хмелевской: *«К своему удивлению, я обнаружила сходство между слегка взбалмошным и непредсказуемым характером польской писательницы и моим собственным. Думаю, именно этим отчасти объяснялась моя страсть к ее книгам. Всегда приятно узнавать в героине себя. Как и пани Иоанну, с детских лет меня изводило желание написать книгу. Главным стимулом к писательской деятельности оказалась моя почти патологическая лень... (выделено мной. — М. Ч.). Я решила, что карьера писателя — именно то, что нужно прирожденной лентяйке, — никаких тебе физических усилий, никаких ранних подъемов — сиди где-нибудь на даче, созерцая цветочки и ожидая, пока на тебя накатит потный вал вдохновения»*²⁴⁹. Однако близость к героине Марининой очевид-

²⁴⁹ Волкова И. Я., Хмелевская и труп. — М., 2000. С. 34.

на. Б. Дубин описывает тип Каменской так: «Она отрезана от человеческих связей, вообще некоммуникабельна, не переносит других (они для нее в тягость, их лучше избегать), не имеет семьи (во многих романах серии) и детей. Героиня внешне неприметна (“тихая забитая серая мышка”), она всегда усталая, плохо себя чувствует (хронические болезни, простуды, нервные срывы) и берется за свое профессиональное дело только в самую последнюю очередь, после полного изнеможения и отупения, с жесточайшим трудом преодолевая себя (привычный астенический синдром, жизнь как бремя, скука несамостоятельного, подневольного существования — отсюда мотивы гипнотической замороженности, незаметного и непобедимого экстрасенсорного воздействия, облучения и зомбирования, подстерегающего безумия и насильственной смерти)»²⁵⁰.

Современный «женский» детектив оказывается полем иронических дискуссий о современной массовой литературе. Так, сюжет романа В. Платовой «Такси для ангела» связан с тем, что идет съемка телепрограммы с участием звезд женского детектива, которую устроил в своем особняке меценат-богач. Съемки так и не состоялись, потому что на глазах всех присутствующих умерла, выпив бокал шампанского, королева детектива Аглая Канунникова. Читатели ее боготворили, а коллеги по перу ненавидели. Сама ее смерть напоминает классический детектив. Собравшиеся оказываются отрезанными от мира, хозяин уехал, телефон не работает, особняк охраняет свора злых собак. Расследование начинают двое — оператор, снимавший встречу, и секретарь погибшей Алиса. На подозрении все, слишком много улик против каждой из пишущих дам, которые готовы уничтожить друг друга. В финале романа оказывается, что Аглая инсценировала самоубийство. Невозможность более писать стала для нее трагедией, ибо, по ее словам, законы рынка жестоки: «Массовая культура — не сахар, девочка моя. Чуть зазевался — пиши пропало. Затопчут. А издатели? Это же отпетые негодяи. Давай-давай, Аглаюшка, строчи, кропай, молоти, ни отдыху ни сроку — только не останавливайся!.. А читатели? Сегодня они без тебя и в метро не спустятся, и в туалет не зайдут, и в кровать не лягут, а завтра? Появится новая лахудра, у которой три дееспособных оборота в предложении — против твоего одного. И сюжет она подворовывает искуснее... И все. Был кумир — и

²⁵⁰ Дубин Б. Слово — письмо — литература. — М., 2001. С. 364.

кончился. На свалку истории, душа моя, в макулатуру!»²⁵¹ В образе Аглаи угадывается Александра Маринина: «*Мир сошел с ума, мир сдвинулся по фазе, мир помешался на Аглае Канунниковой: ничем другим объяснить происходящее я не могу. Остается только принимать его таким, каков он есть. Конечно, я отдаю себе отчет в том, что где-то существует и другой — большой мир. Мир, отличный от обложек ее книг. В этом мире ведутся войны, его иногда посещают гении, инопланетяне и сиамские близнецы; этот мир сотрясают кризисы на фондовых рынках, террористы с их пластиковой взрывчаткой, оргазмы и подвижки горных пород; этому миру угрожает глобальное потепление и такая же глобальная компьютеризация... Чего только в нем, черт возьми, не происходит! Совсем как в Аглаиных, черт возьми, опусах. Она — единственная. Она — зубодробительная. Она — номер один. И ей крупно повезло, что она родилась в России. В любой другой, менее экзальтированной, стране госпожа Канунникова получала бы скучные миллионы, жила бы на скучной вилле, отбрыкивалась от скучных папарацци и читала бы скучные лекции в скучных университетах. А вот Россия — Россия совсем другое дело. И поэт в ней больше, чем поэт, и салат в ней больше, чем салат (не тот, который семейства сложноцветных, а тот, который Оливье)... И детектив в ней больше, чем детектив. Так, нечто среднее между поваренной книгой, моральным кодексом строителя коммунизма и десятистраничным пособием для бойскаутов “Как развести костер, если отсырели спички”»²⁵². Интересно, что в Аглае совмещаются черты писательницы Марининой, взятые из ее публичных выступлений, и ее героини Каменской: «*Дом ее был функционален и безлик, посуда — функциональна и бесхитростна, одежда — функциональна и удобна, макияж — функционален и практичен (чтобы глаза и губы не потерялись на лице безвозвратно). Даже ковров она не завела — из соображений функциональности. Если бы она только захотела — она могла бы основать любое учение, любую секту. Если бы только она захотела — она могла бы без всяких последствий ограбить Национальный резервный банк США, музей Гуггенхэйма, ближайший ларек. Если бы она только захотела — она бы могла заарканить любого мужика... Но она не хотела и, наверное, поэтому выбрала для себя этот совершенно неопределенный возраст. Хотя — с ее**

²⁵¹ Платова В. Такси для ангела. — М., 2001. С. 231.

²⁵² Платова В. Такси для ангела. — М., 2001. С. 30.

точеной фигуркой и высокими девичьими скулами — могла безнаказанно оставаться тридцатилетней»²⁵³.

Для героинь Платовой возможность писать детективы становится «соблазном и соблазнением одновременно». В образах других писательниц Платова выводит своих коллег по литературному цеху: *«Софья Сафьянова, Теодора Тропинина и — донельзя романтическая — Минна Майерлинг. Софья Сафьянова и Теодора Тропинина сотрудничали с издательством “Око-пресс”, специализировавшимся на русолятом вале криминала. Ни одного сомнительного псевдонима, всем авторам выдается булава с мечом-кладенцом, после чего они формируются в полки и дружины. И с криком “Сарынь на кичку!” отправляются штурмовать книжные развалы. Софья Сафьянова и Теодора Тропинина были лицом издательства. Сафьянова (как бывший работник прокуратуры) специализировалась на полицейском романе. Тропинина же оседлала иронический детектив и ваяла по десятку книг в год. С Минной Майерлинг дела обстояли несколько иначе. Ее коньком был мистический триллер и бесчисленное количество сносок в текстах. И отсылки к картам Таро, Костанеде и сериалу “Восставшие из ада”»²⁵⁴.*

Массовая литература и иронические детективы как важный сектор современного книжного рынка в том числе во многом отражают парадоксы социальной и культурной памяти современного читателя, массовые предпочтения, на которые влияют не только субкультурные образцы и нормы, но и семейное воспитание, качество школьного и вузовского образования и другие факторы. Культурологами не раз отмечалось, что одним из важнейших понятий массовой культуры становится икона, т. е. создание популярного образа, сливающегося с реальностью и обращенного в пластическую форму для обозначения чего-то другого, имеющего смысл и значение. По мысли С. Московича, «человек массы может выбирать образец поведения, кумиров». «Массы — это те, кто ослеплен игрой символов и поработен стереотипами, это те, кто воспринимает все, что угодно, лишь бы это казалось зрелищным. ...Они чувствуют, что за полной гегемонией смысла стоит террор схематизации, и, насколько могут, сопротивляются ему, переводя все артикулированные дискурсы в плоскость иррационального, туда, где никакие знаки смыслом уже не обладают и где любой из них тратит свои силы

²⁵³ Там же. С. 32.

²⁵⁴ Там же. С. 112.

на то, чтобы завораживать и околдовывать, — в плоскость зрелищного», — писал Ж. Бодрийяр²⁵⁵.

В романе И. Волковой «Человек, который ненавидел Маринину» предметом иронии становится «культ Марининой», который уже воспринимается как парадигма масс-коммуникативного влияния. В жизни Марины Будановой, владелицы галереи современного искусства «Экстази», постоянно происходят трагические события: убит ее муж, а ее саму арестовали по подозрению в убийстве. Ее брат Игорь, одержимый манией, какой-то непонятной психиатрам формой шизофрении, раздвоения личности (ему кажется, что он — Анастасия Каменская, героиня романов Марининой), считает своим долгом спасти сестру и, применив на деле аналитические способности Каменской, найти убийцу. Книги Марининой становятся чуть ли не равноправными героями детектива, определенным знаком для массового читателя. Ср.:

Крестовоздвиженский расфокусированным взглядом уставился на ливо-красную обложку с изображенными на ней песочными часами. Верхнее отделение часов было заполнено книгами и долларовыми купюрами. Вместо песка вниз стекала вязкая красная жидкость, напоминающая то ли кровь, то ли томатный сок. Скорее всего это была все-таки кровь.

— Уй! — восторженно произнес Гоша. — Ась-ська К-каменская! М-мы с ней к-кореша, н-не р-разлей в-вода! М-мы с н-ней...

Олю не интересовало, чем занимался милиционер-алкоголик с Анастасией Каменской, героиней нетленных произведений Марининой. Выхватив у него из рук детектив, она выскочила из вагона.

Оля Кузина села в следующий поезд и, аккуратно разгладив смявшиеся страницы книги, с головой окунулась в расследование, которое вела сотрудница уголовного розыска Анастасия Каменская. Детектив назывался «Стилист». Сюжет был закручен — дальше некуда. Сволочи-издатели убили жену талантливого переводчика, а потом жестоко избили его самого, так что он стал парализованным инвалидом, и все ради того, чтобы он не поехал работать за границу, а продолжал самозабвенно вкалывать на них, как раб на кофейных плантациях. В довершение всего соседом парализованного переводчика оказался маньяк, похищающий и убивающий стройных черноволосых юношей, чтобы отомстить бывшему любовнику своей жены. Перевернув последнюю страницу, Кузина удовлетворенно вздохнула. Детективы были ее страстью. Проглотив в числе прочего всего Чейза, Рекса Стаута с его страдающим от ожирения, но гениальным Ниро Вульфом и Эрла Стенли Гарднера с его блистательным адвокатом Перри Мейсоном, Оля, за отсутствием непрочитанных зарубежных детективов, с легкой грустью переключилась на детективы отечественные.

²⁵⁵ Бодрийяр Ж. В тени молчаливого большинства, или конец социального. — Екатеринбург, 2000. С. 15.

В романе Волковой практически каждый персонаж проходит своеобразный тест на знание романов Марининой. Волкова со свойственной ей иронией доказывает, что Маринина — «наше все». Ее знают даже те, кто вообще не читает детективов:

— Я не читаю русские детективы, — покачал головой Мапота. — Постой-постой! Вспомнил! Это случайно не та Каменская из уголовного розыска, которая все время пьет кофе?

— Точно. Значит, ты слышал про нее?

— Еще бы! — усмехнулся мулат. — Наш хореограф во время репетиций вечно орет на танцовщиц: «Ну что вы стоите, как Каменская перед генералом Заточным? Вам бы только кофе пить! Вы же секси-герлз, а не сотрудники правоохранительных органов!»

Жанровые рамки иронического детектива под пером Волковой раздвигаются, трансформируясь в прозу абсурда. Игорь, уверенный, что он — Каменская, а его сестра — Чистяков, подает иск на Маринину за «беззастенчивое вмешательство в личную жизнь», обвиняя писательницу в том, что *«она нагло и беззастенчиво описывает в книгах мельчайшие подробности моей жизни, причем она осмелилась вывести меня в качестве героя под моим настоящим именем. ...Вы представляете, какой ущерб она нанесла моему имиджу? Я уже не говорю о том, насколько подобная популярность вредит моей профессиональной деятельности. Это непрофессионально. Я хочу поставить точку во всей этой истории. Пусть она знаменитая писательница, пусть мафиозные издатели ее покрывают, но и на нее в конце концов должна быть управа!»*²⁵⁶

«Я люблю Маринину за то, что она пишет то, что сейчас практически пропало, а именно хороший, советский детектив, на котором мы все выросли. Она продолжает традицию Адамова и Леонова, а это именно то, к чему привык наш читатель, что ему близко, хорошо, приятно. Мне нравится и ее героиня Каменская со своей больной спиной и нежеланием готовить, и то, что Маринина не льет помой на милицию. Кроме того, я благодарна Марининой за то, что она пробила стенку, на которой крупными буквами было написано: «Наши бабы детективы не пишут!»» — признается Д. Донцова²⁵⁷. Действительно, вместе с романами Марининой родилась серия «Детектив глазами жен-

²⁵⁶ Волкова И. Человек, который ненавидел Маринину. — М., 2000. С. 114.

²⁵⁷ Независимая газета. 2001. № 25.

щины», позже — «иронический детектив». «Женский» детектив стал реальностью отечественной литературы.

«“Высокая классика” является центральным компонентом актуальной литературной культуры, задавая ей на каждый данный момент общую для участников взаимодействия систему координат и обеспечивая их тем самым сознанием принадлежности к социальному институту литературы», — пишет А. Рейтблат²⁵⁸. Как уже отмечалось, все теоретические позиции при разговоре о массовой литературе трансформируются. Однако отражение Марининой в «зеркале» отечественного иронического детектива доказывает, что писательница уверенно задает определенную систему координат в рамках этого жанра. Долго ли эта система останется неизменной — покажет время.

ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ

- Что такое массовая литература?
- Как проявляется феномен переходности в современной массовой литературе?
- Напишите эссе на тему: «Положительные и отрицательные стороны современной массовой литературы» (вариант: «За что я люблю (не люблю) книги А. Марининой»).

РЕКОМЕНДУЕМАЯ ЛИТЕРАТУРА ПО ТЕМЕ

Художественная литература

1. Акунин Б. Особые поручения. Турецкий гамбит. Статский советник. Смерть Ахиллеса. — М., 1999.
2. Акунин Б. Алтын-толобас. — М., 2000.
3. Веллер М. Легенды Невского проспекта. Приключения майора Звягина. Игра в императора. Кавалерийский марш. — М., 1998.
4. Гер Э. Дар слова (сказки по телефону). — СПб., 1999.
5. Дашкова П. Золотой песок. Эфирное время. — М., 1999.
6. Донцова Д. Вынос дела. Скелет из пробирки. Домик тетушки лжи. Полет над гнездом индюшки, и др. — М., 2000—2002.

²⁵⁸ Рейтблат А. Как Пушкин вышел в гении. — М., 2001. С. 215.

7. Егоров В. Он жив. Из записок судебного репортера Петра Неустроева // Дружба народов. 1998. № 12.
8. Константинов А., Новиков А. Специалист. — М., 1999.
9. Лазарчук А., Успенский М. Посмотри в глаза чудовищ. — М., 1998.
10. Латынина Ю. Охота на Изюбря. Инсайдер. Иные миры. — М., 1999.
11. Маринина А. Стилист. Стечение обстоятельств. Призрак музыки и др.
12. Перумов Н. Рождение мага. Алмазный меч. Кольцо тьмы и др. — М., 1999.
13. Поляков Ю. ЧП районного масштаба. Козленок в молоке. Небо павших. Апофегей. Чумовая дамочка и др. — М., 1998.
14. Семенова М. Волкодав. — М., 1995.
15. Столяров А. Малый апокриф. — СПб., 1992.
16. Токарева В. Телохранитель. — М., 1998.
17. Успенский М. Там, где нас нет. — М., 1997.
18. Устинова Т. Развод и девичья фамилия. — М., 2002.
19. Фрай М. Лабиринт. Волонтеры вечности. Темная сторона. Наваждения и др. — М., 1998.
20. Черницкий А. Мы можем все. Истерн // Новый мир. 1995. № 10.
21. Штемлер И. Коммерсанты // Нева. 1995. № 9.
22. Щербакова Г. Актриса и милиционер. — М., 1999.
23. Юденич М. Гость. Сент-Женевьев-де-Буа и др. — М., 1998.

Критическая литература

1. Айхенвальд Ю. Похвала праздности. — М., 1922.
2. Акимова Н. Булгарин и Гоголь (массовое и элитарное в русской литературе: проблема автора и читателя) // Русская литература. 1996. № 2.
3. Александров Н. Кухня бестселлера // Литературное обозрение. 1994. № 11—12.
4. Аннинский Л. Масс-культура, макула-культура и просто культура // Вопросы литературы. 1991. № 1.
5. Арбитман Р. «Мы одни плюс разбитое зеркало»: фантастика сегодня // Дружба народов. 1995. № 9.
6. Арнольдов А. И. Человек и мир культуры. — М., 1992.
7. Басинский П. Александра Маринина как случай элитарной культуры // Литературная газета. 1998. № 37.

8. Белецкий А. Об одной из очередных задач историко-литературной науки // Наука на Украине. 1922. № 2.
9. Бодрийяр Ж. В тени молчаливого большинства, или конец социального. — Екатеринбург, 2000.
10. Бойм С. Китч и социалистический реализм // Новое литературное обозрение. 1995. № 15.
11. Бочарова О. Формула женского счастья: заметки о женском любовном романе // Новое литературное обозрение. 1996. № 22.
12. Быков Д. Последний русский классик // Огонек. 2002. № 8.
13. Вайнштейн О. Розовый роман как машина желаний // Новое литературное обозрение. 1996. № 22.
14. Вишевский А. Феномен Марининой: нетрадиционный подход к детективному жанру // Творчество Александры Марининой как отражение современной российской ментальности. — М., 2002. С. 145—152.
15. Генис А. Хоровод: заметки на полях массовой культуры // Иностранная литература. 1993. № 7.
16. Губайловский В. Обоснование счастья // Новый мир. 2002. № 3.
17. Гудков Л. Д. Социальный процесс и литературные образцы (о возможности социологической интерпретации литературы и массового читателя) // Массовый успех (сб.). — М., 1989.
18. Гудков Л. Д. Массовая литература как проблема. Для кого? // Новое литературное обозрение. 1996. № 22.
19. Гудков Л., Дубин Б. Литературная культура: процесс и рацион // Дружба народов. 1988. № 2.
20. Гудков Л., Дубин Б. Литература как социологический институт. — М., 1994.
21. Гурвич И. Русская беллетристика: эволюция, поэтика, функции // Вопросы литературы. 1990. № 5.
22. Дамский роман и его читатели // Звезда. 1994. № 11.
23. Дмитренко С. Беллетристика породила классику: к проблеме интерпретации литературных произведений // Вопросы литературы. 2002. № 5.
24. Добренко Е. Формовка советского читателя. — СПб., 1997.
25. Другие литературы (специальный выпуск) // Новое литературное обозрение. 1996. № 22.
26. Дубин Б. Слово — письмо — литература. — М., 2001.
27. Дубин Б. Литературная культура сегодня // Знамя. 2002. № 12.

28. Ермолин Е. Между ворчанием и бунтом (Буржуазность как предмет русской словесности в конце XX века) // Вопросы литературы. 2001. № 4.
29. Земсков В. Мифосознание в кризисную эпоху: опыт анализа текущего материала массовой культуры // Вопросы литературы. 1993, вып. 3.
30. Зоркая Н. М. На рубеже столетий. У истоков массового искусства в России 1900—1910 годов. — М., 1976.
31. Иваницкий В. Г. От женской литературы к «женскому роману»? (парабола самоопределения современной женской литературы) // Общественные науки и современность. 2000. № 4. С. 151—163.
32. Иванова Н. Почему Россия выбрала Путина: Александра Маринина в контексте современной не только литературной ситуации // Знамя. 2002. № 2.
33. Ильин И. П. Массовая коммуникация и постмодернизм // Речевое воздействие в сфере массовой коммуникации. — М., 1990.
34. «Как стать Агатой Кристи в России»: интервью с А. Марининой // Книжное обозрение. 1997. № 13.
35. Камянов В. Вверх дном: заметки о люмпенизации культуры // Литературное обозрение. 1994. № 5—6.
36. Каспэ И. Соединенные с успехом (Биографии «массовых» писателей) // Новое литературное обозрение. 2002. № 56.
37. Книга и чтение в зеркале социологии. Сост. Стельмах В. Д., Лобачев Н. К. — М., 1990.
38. Княсов Д. Розовый наркотик // Век XX и мир. 1995. № 1.
39. Компаньон А. Демон теории: литература и здравый смысл. — М., 2001.
40. Конди Н., Падунов В. Макулакулыура или вторичная переработка культуры // Вопросы литературы. 1991. № 1.
41. Костыгова Т. Любовь и детектив, или Мужские игры А. Марининой // Книжное обозрение. 1997. № 21.
42. Круглый стол «Культура и рынок» // Знамя. 2000. № 6.
43. Крышук Н. Расписание. Игра для взрослых // Звезда. 2001. № 2.
44. Кузнецов М. М. Литература и антителитература (литература для масс и «массовая» литература). — М., 1975.
45. Курчаткин А. Писатель и «крыша»: диктат рынка оказался не менее суров, чем диктат партии // Литературная газета. 1999. № 14.
46. Легенды и мифы о Пушкине. — СПб., 1999.

47. Лейдерман Н. Траектории «экспериментирующей эпохи» // Вопросы литературы. 2002. № 4.
48. Ловкова Т. «Массовое» и «элитарное» в картине современного чтения // Звезда. 1996. № 12.
49. Лотман Ю. Культура и взрыв. — М., 1992.
50. Лотман Ю. Массовая литература как историко-культурная проблема // Лотман Ю. Избранные статьи в трех томах. — Таллинн, 1993.
51. Маркович В. К вопросу о различении понятий «классика» и «беллетристика» // Классика и современность. — М., 1991.
52. Масскультура: наша, домашняя, современная // Вопросы литературы. 1990. № 6.
53. Массовый успех. — М., 1989.
54. Мела Э. Игра чужими масками: детективы Александры Марининой // Филологические науки. 2000. № 3.
55. Менцель Б. Что такое «популярная литература?» // Новое литературное обозрение. 1999. № 40.
56. Морозова Т. Мэтры пишут километры // Литературная газета. 1999. № 5.
57. Морозовский Л. Любовный роман на российском рынке // Библиотека. 1995. № 12.
58. На rendez-vous с Марининой: материалы круглого стола // Неприкосновенный запас. 1998. № 1.
59. Неоконченные споры: литературная полемика. — М., 1990.
60. Новиков В. Мутант. Литературный пейзаж после нашествия Пелевина // Время и мы. 1999. № 144.
61. Павлов О. Метафизика русской прозы // Октябрь. 1998. № 1.
62. Ранев В. Что несет с базара русский читатель: заметки социолога // Иностранная литература. 1995. № 7.
63. Рейтблат А. Как Пушкин вышел в гении. — М., 2001.
64. Славникова О. Супергерои нашего времени // Знамя. 1998. № 12.
65. Славникова О. Проигравшие время // Частное время литературы: год 1999 (разговор о новой литературе, начатый в круглом столе «О прозе реальной и виртуальной» («ДН. 1999. № 11»)) // Дружба народов. 2000. № 1.
66. Славникова О. Rendes-vous в конце миллениума // Новый мир. 2002. № 2.
67. Соколов Б. Русский лубок как литературный жанр // Новое литературное обозрение. 1996. № 22.

68. Солоненко Л. Женское чтение вчера и сегодня // Библиография. 1995. № 6.
69. Сухих И. Русская литература: свидетельство? Пророчество? Провокация? // Звезда. 1998. № 4.
70. Творчество Александры Марининой как отражение современной российской ментальности (под ред. Е. Трофимовой). — М., 2002.
71. Тух Б. «Я научила женщин говорить...» Очерк об Александре Марининой // Первая десятка современной русской литературы. — М., 2002.
72. Усманова А. Гендерная проблематика в парадигме культурных исследований // Введение в гендерные исследования: учебное пособие. Часть 1. — Харьков—СПб., 2001.
73. Хализев В. Е. Теория литературы. — М., 1999.
74. Циплаков Г. Зло, возникающее в дороге, и дао Эраста // Новый мир. 2001. № 11.
75. Чередниченко Т. Типология советской массовой культуры. — М., 1994.
76. Черенец Л. В. «Как слово наше отзовется...» — М., 1995.
77. Чтение: проблемы и разработки. — М., 1985.
78. Чхартишвили Г. Девальвация вымысла: почему никто не хочет читать романы // Литературная газета. 1998. № 39.
79. Щеглова Евг. Нынче все наоборот: постперестройка в современной прозе // Вопросы литературы. 2001. № 1—2
80. Эйхенбаум Б. Мой современник. Маршрут в бессмертие. — М., 2001.

«ШЕЛКОВАЯ НИТЬ РУССКОЙ СЛОВЕСНОСТИ»: КРИТИКА В СОВРЕМЕННОМ ЛИТЕРАТУРНОМ ПРОЦЕССЕ

С конца 1980-х годов пересматривались условия существования не только литературы, но и критики, ставшей чуть ли самым заметным явлением литературного процесса. Как никогда стали актуальными слова А. С. Пушкина о том, что «состояние критики само по себе показывает степень образованности всей литературы».

К справедливым словам Б. Пастернака о том, что «большая литература существует только в сотрудничестве с большим читателем», можно добавить еще и то, что большая литература суще-

ствуует и в активном сотрудничестве с «большой критикой», поскольку триада «писатель — критик — читатель» является необходимой составляющей для любого нормального и полноценного литературного процесса. Критик — это идеальный посредник. Он прокладывает пути к постижению современной культуры, строит мосты, связывая писателя и читателя. Критика в России на протяжении двух последних веков была неотъемлемой и равноправной составляющей литературного процесса, существенно влияла на движение общественной мысли, претендовала на статус «философии современности», ее престиж и статус были традиционно высоки. Критика по определению была тем, что Достоевский называл «идеей, попавшей на улицу».

Как известно, в задачи критики входит и критический обзор современной литературы, и формирование ее художественно-теоретической программы. В начале XX века И. Анненский в своей знаменитой работе «Книги отражений», ставшей примером «эссеистической» критики, писал: «Я намерен говорить не о том, что подлежит исследованию и подсчету, а о том, что я *пережил* (выделено мной. — М. Ч.), вдумываясь в речи героев...»²⁵⁹ К концу XX века форма эссе заняла видное место в литературе: «Понятый максимально широко эссеизм в определенном смысле есть внутренний двигатель культуры Нового времени, обозначение ее сокровенной основы, тайна ее непрекращающейся новизны», — считает М. Эпштейн²⁶⁰. Жанровая доминанта современности явно делает крен в сторону форм глубоко личностных — дневника, мемуаров, эссе, автобиографии, архивных свидетельств. Изменившаяся общественная ситуация конца XX века потребовала новых форм освоения внелитературной и литературной действительности. Критик Дмитрий Бавильский считает, что «нашествие эссеизма — естественная реакция на нынешние перемены. Зыбкие пески самого неустойчивого, текучего, изменчивого жанра оказываются точным симптомом состояния изыщной словесности вообще»²⁶¹.

Как писал В. Г. Белинский в статье «О русской повести и повестях г. Гоголя», «...ибо если есть идеи времени, то есть и формы времени» (выделено мной. — М. Ч.). С уверенностью можно ска-

²⁵⁹ Анненский И. Книги отражений. — М., 1979. С. 383.

²⁶⁰ Эпштейн М. Законы свободного жанра // Вопросы литературы. 1987. № 7.

²⁶¹ Критика: последний призыв // Знамя. 1999. № 12.

зять, что критика стала одной из необходимых в палитре сегодняшней словесности красок.

В начале 1990-х участники дискуссий о современной критике не раз отмечали, что в связи со сменой не только нравственных и эстетических координат, но и «заказчика», литература продемонстрировала гораздо больший запас прочности. «Это было как бы пристраивание к тогдашнему зданию “литпроцесса” дополнительных помещений для новых писателей и выбивание у администрации здания прав на их прописку. И этой работой при первых же признаках появления “другой” литературы занялась критика, уже заготовившая таблички для новых помещений: “задержанная литература”, “литература русского зарубежья”, “другая литература”. Но работа эта кончилась, не успев даже как следует развернуться, ибо прописка “по литпроцессу” отменилась сама собой, а все это стройное, возводимое десятилетиями сооружение как-то разом обветшало, захирела жизнь в его комнатах и коридорах — литература зажила в свободном пространстве, напрямую общаясь с читателем», — пишет С. Костырко²⁶². В 1992 году, когда один за другим «толстые» литературные журналы объявляли о своей скорой гибели, а читатели вообще перестали ориентироваться в современной журнальной прозе, стало очевидно, что критики практически ушли из профессии, посвятив себя публицистике, издательскому делу, преподаванию, комментированию научных изданий и т. д. «Не литература, а толкучка какая-то! — прут и прут, и все новые и новые, и сразу во всех журналах — не запомнить всех, откуда только беругся? И где же здесь настоящее? Ну, понятно, если бы подписано было: Битов, Искандер, Ким. А эти-то — кто? Гаврилов, Садур, Палей, Гареев, Пелевин, Ванеева, Пискунов, Москаленко и т. д.», — иронически звучал тогда вопрос одного из критиков²⁶³.

Прошло несколько лет, и растерявшаяся в начале 1990-х критика уверенно заняла свое место в современной культуре, хотя ей приходилось перестраиваться на ходу, т. к. методы и принципы советской критики оказались абсолютно беспомощными перед новой экспериментальной, пестрой прозой конца XX века. Новый критический язык стал ориентироваться на выявление модных, культовых текстов. Литературная критика при этом стала своеобразным зеркалом книгоиздательской реально-

²⁶² Костырко С. «Чистое поле литературы» // Новый мир. 1992. № 12.

²⁶³ Там же.

сти. В 1997 году была даже учреждена академия критики, получившая название «Академия русской современной словесности» (АРСС). Комментируя в «Литературной газете» это событие, Н. Иванова точно и иронично вывела типологию современных критиков: «Есть критик-ищейка, следователь-исследователь, разоблачающий подделку для установления истинной ценности. Есть критик-белка, вышелушиватель, проявитель смыслов. Критик-исполнитель. Дирижер. Есть критик-кутюрье, делающий моду, погоду в литературе. Я уже не говорю о критике-властители дум (последняя эпоха возрождения этой значительнейшей для русской литературы роли — эпоха гласности, до свободы слова). Есть критик-фокусник, критик-иллюзионист. Есть мука — это писатель; есть вода — это читатель; и есть, наконец, дрожжи — это литературная критика. Без нее по большому счету не будет выпечен хлеб российской словесности»²⁶⁴.

В последние годы о «новой критике» спорили, пожалуй, почти так же часто, как о современной литературе. Достаточно вспомнить круглый стол 1996 года «Критики о критике» в журнале «Вопросы литературы», дискуссии в «конференц-зале» «Знамени» («Критика: последний призыв», 1999 г.), многочисленные статьи в разных изданиях. Важно отметить, что к концу 1990-х годов критика стала совмещать в себе несколько ролей. Так, Алексей Колобродов справедливо отмечает: «Сегодня смешение литературных языков стало нормой, делом повсеместным и благодарным. Нобелевские и букеровские лауреаты, сидящие за предисловиями и рецензиями, книжные хроникеры, творящие мифопоэтический роман из жизни рептилий, никого не заставляют вспоминать скрижали корпоративной этики»²⁶⁵.

Критики стали писать сами, появились романы О. Славниковой и Д. Быкова, В. Новикова и В. Курицына, А. Чудакова и В. Березина, что позволило В. Новикову выработать термин «филологический роман»: «Наша проза, освободившись от цензурных цепей, одновременно сложила с себя оперативно-публицистические обязанности и вышла за пределы политической сферы. Политику заменила поэтика»²⁶⁶. О. Славникова, ведущая рубрику «Терпение бумаги» в журнале «Октябрь», пишет об

²⁶⁴ Иванова Н. Мука, вода и дрожжи // Литературная газета. 1997. 19 июня.

²⁶⁵ Критика: последний призыв // Знамя. 1999. № 12.

²⁶⁶ Новиков В. Роман с языком. — М., 2001.

этом процессе так: «Критики читают критиков, критики вырабатывают стиль, критики не столько оценивают чужие тексты, сколько желают нравиться собственным творчеством... Быть писателем в обычном смысле слова — поэтом или, хуже того, прозаиком — стало непрестижно и совсем неперспективно... Теперь единственное, что имеет значение, — это переливание литературы в литературу, игра культурными смыслами, говорение на искусственном языке». В своем ироническом эссе «Критик моей мечты»²⁶⁷ О. Славникова определяет новые стратегии взаимоотношений критика и писателя: «Будучи одновременно и прозаиком, и критиком, то есть страдая острой формой раздвоения творческого “я”, наблюдаю следующую картину: отношения писателя и критика близки к разводу. Если рассматривать эти отношения в актуальной гендерной системе координат, то становится очевидно, что роль беллетриста, независимо от пола и отношения к папиросам “Беломор”, — пассивная, женская. Беллетрист, напечатав, допустим, роман, с трепетом гадает, будет ли замечен, оценят ли по достоинству душу и стиль, обнаружатся ли у него *поклонники таланта*. Критик, напротив, ведет себя чисто по-мужски: выбирает объект, признает или не признает его привлекательность, выводит за руку в круг. Было бы глупо в приступе рефлекторного феминизма возражать против такого расклада ролей: ведь писатель по природе своей ждет читательской любви, а кто такой критик, как не король литературной танцплощадки, чья благосклонность служит знаком для всех остальных?»

На рубеже XX и XXI веков вопрос о критике, являющейся кровеносной системой литературы, важнейшим механизмом обмена веществ, оборачивается актуальным размышлением о специфике современного мышления, о законах бытования текста в условиях совершенно иных взаимоотношений между писателем и читателем, писателем и критиком, критиком и издателем. Не случайно один из редакторов журнала «Знамя» Ольга Ермолаева высказала такую мысль: «Критике вряд ли следует ограничиваться случайными, стихийными рецензиями-самоходками, пришло время заниматься основательной работой, инвентаризацией прозы и поэзии уходящего века».

Если заглянуть не только в «толстые» журналы последних лет, но и просмотреть «литературные колонки» еженедельных

²⁶⁷ Октябрь. 2000. № 6.

газет, то мы увидим, как современная литература расширяет ареал своего обитания. Так называемый «журнальный бум», связанный с публикацией «возвращенной литературы», стал яркой особенностью конца 80-х, когда журналы «Новый мир» и «Октябрь», «Знамя» и «Дружба народов», «Звезда» и «Нева» читали не только дома, но и в метро и на улице. В перестройку состоялась долгожданный взрыв в литературе и критике, каждое новое серьезное произведение обсуждали 20—30 критиков одновременно, публицистический нерв журнальных публикаций дал основание говорить о том, что наступил век подъема русской критики. Однако к концу 90-х ситуация изменилась. Тираж литературных журналов упал почти до предела, критика переместилась в газеты и глянцево-журналы, где фактически превратилась в отрасль рекламного бизнеса и издательского маркетинга. Однако в конце 90-х в журналы вернулась интересная современная проза. «Журнал сегодня — настоящий режиссер живой литературной сцены, где писатели с их текстами — своего рода артисты», — трудно не согласиться с этим утверждением Н. Ивановой.

Кровеносная система журнального организма обеспечивает нашей литературе единое информационное поле. Однако если каждый толстый журнал — это своеобразная модель литературного пространства, то приходится сталкиваться с тем, что часто модель «Знамени» или «Нового мира» противоречит модели, выстраиваемой «Москвой» или «Нашим современником». Не случайно одна из статей Н. Ивановой называлась «Каждый охотник желает знать, где сидит фазан»²⁶⁸, а позже она нашла предельно точную формулировку: «Журнал... предлагает не просто тексты и даже не просто авторов, а *свой выбор*. Тексты вступают в неожиданные отношения друг с другом, создают эффект рифмы (или “эха”)». Язык сегодняшней критики, нередко ангажированной, зачастую несет отпечаток корпоративности. «Каждый толстый журнал есть модель литературы. Кособокая, угловатая, шатко стоящая, но — модель. ...Журнал — это ведь паутина, натянутая в углу нашего культурного пространства: вдруг в него залетит чрезвычайно съедобная муха. Я сижу там, как паук, но залетают в большинстве фальшивые мухи, которые пытаются выдать себя за живых и настоящих. Журнал — инфраструктура, мох, та первоначальная поверхность, на которой потом могут расти цветы и секвойи», — так определяет свое отно-

²⁶⁸ Знамя. 1996. № 1.

шение к «толстым» журналам С. Лурье, много лет связанный с петербургской «Невой»²⁶⁹.

Большая часть «критической деятельности» связана с журналистской повседневностью. Журналист следит за потоком литературных событий. Он в первую очередь информирует читателя, выступает в роли не только первого, но и компетентного читателя, аналитика, а потому его собственная рефлексия, оценка и рекомендация не только предполагаются, но и ожидаются от него. Он, конечно же, во многом способствует успеху или провалу произведения. Если литературовед работает в системе устоявшихся ценностей, то критик живет в настоящем, правда, бывает, что иногда, по словам Н. Александрова, «критик отравляется актуальностью, буднями литературного процесса. У него сбивается прицел и притупляется чутье от постоянного отслеживания и прочитывания новинок отечественной словесности»²⁷⁰.

Оперативная критика сейчас сосредоточена в газетах, причем не только специальных, как «Книжное обозрение», «Литературная газета», «Ex libris НГ», но и в массовых, общественно-политических, как «Сегодня», «Коммерсантъ», «Московские новости» и др. Читателей привлекают острые критические обзоры Дмитрия Ольшанского в газете «Сегодня», Лизы Новиковой в «Коммерсанте», Льва Данилкина в «Ведомостях» и «Афише», Михаила Золотоносова в «Московских новостях». В газетах критика занимается пропагандой современной словесности, считая, что иногда просто регулярное упоминание хороших книг и хороших авторов сформирует у массового читателя, относящегося к новейшей литературе с недоверием и незнанием, представление хотя бы о корпусе этой литературы. Андрей Немзер, один из ведущих современных критиков, в предисловии к своему сборнику рецензий последних лет «Литературное сегодня. О русской прозе. 90-е», размышляя о том, как изменилась критика с перемещением ее из «толстых» ежемесячных журналов в ежедневные и еженедельные газеты, отмечает: «Жанровая эклектика (академический разбор соседствует с пародией, а фельетон с “поэтизированным” похвальным словом. — М. Ч.) и “домашняя семантика” входили в “стоимость путевки”, которую я приобрел, став газетным обозревателем, получив то ли обязанность, то ли право на из

²⁶⁹ Лурье С. Журнал — это паутина, натянутая в углу нашего культурного пространства // Литературная газета. 2000. № 15.

²⁷⁰ Критика: последний призыв // Знамя. 1999. № 12.

недели в неделю возобновляющийся разговор о словесности»²⁷¹. Феномен газетной критики стал темой круглого стола, проведенного в редакции журнала «Дружба народов». Его название «Поиски замерзшего сироты. Литературное время в зеркале газетной критики» было во многом продиктовано выступлением И. Кукулина, вспомнившего известную историю о том, как Бальзак написал большую восторженную критическую статью о никому не известном писателе Стендале. После выхода этой статьи Стендаль написал Бальзаку письмо, которое начиналось следующими словами: «Вы отогрели сироту, замерзшего ночью на крыльце». «Когда я думаю о том, зачем мы занимаемся тем, чем мы занимаемся, я всегда вспоминаю это письмо. Чтобы разобраться в литературном и издательском процессе, только успевай голову поворачивать. Газета заставляет вертеть головой», — заметил И. Кукулин²⁷². Многих критиков волнует проблема разобщенности, отсутствия внимания ко всему литературному процессу (от толстожурнальной литературы до массовой, от литературы салонов и клубов до литературы, публикуемой в Интернете). А пока нет никакой уверенности, что если появится завтра гениальная книга, то она непременно будет замечена и отрецензирована. А ведь одна из главных задач критики — не прозевать эту книгу.

Критик, пришедший в газету из академического литературоведения, видит свою задачу в том, чтобы «сообщать потенциальным читателям о делах российской прозы», о том, что происходит с современной словесностью, не укладывающейся в прокрустово ложе чьих-либо вкусовых предпочтений. «Твое дело — понять, что и как думают другие люди, писатели», — выработывает Немзер формулу профессионализма критика.

Если критики XIX века претендовали на роль «идеологов» от литературы, а в XX веке, в советское время, стали рупором официальной власти, то наши современники свободны в выборе своей роли и своей интонации. Иногда близкой становится и роль камерных научных работников. Так, Владимир Новиков свою роль видит так: «Главное для меня — не “раздача слонов”, не расстановка плюсов и минусов рядом с писательскими именами. Я занимаюсь критикой *не описательно-хроникальной, не эмпириче-*

²⁷¹ Немзер А. Литературное сегодня. О русской прозе. 90-е. — М., 1998. С. 6.

²⁷² Поиски замерзшего сироты. Литературное время в зеркале газетной критики. Круглый стол // Дружба народов. 2001. № 6.

ской, а стратегической, стремлюсь ставить на остросовременном материале теоретико-литературные и общэстетические вопросы (выделено мной. — М. Ч.)»²⁷³. Кстати, В. Новиков отнюдь не одинок в своем мнении. Так, например, Олег Дарк считает, что критика должна в какой-то степени имитировать искусство, должна доставлять читателю интеллектуальное и эстетическое удовольствие и прочитываться как некое произведение, выходящее за рамки чисто описательного и эксплицитного характера. Отстаивая точку зрения, что современная критика — один из жанров художественной литературы, в котором Валерия Нарбикова или Виктор Ерофеев, Владимир Маканин или Татьяна Толстая являются всего лишь персонажами, он видит в «новой критике» два полюса — диалогическую критику (традиционный диалог с читателем) и монологическую, которая не рассчитывает на ответ. Для Олега Дарка процесс создания критического текста оказывается сродни процессу игровому, театрализованному. Критик, по его мнению, может играть и менять маски, т. к. критический текст — это продукт теоретизированной фантазии: «Я могу написать об одном и том же авторе совершенно противоположные вещи, и в этом не будет никакого противоречия. Так что один и тот же текст можно интерпретировать совершенно по-разному»²⁷⁴.

Критики сегодня мучительно ищут тот единственно верный «новый» язык, который бы соответствовал и современному тексту, и новому состоянию филологии, и «духу времени». Причем амплитуда колебаний в поисках этого языка может быть очень высокой: от грубого, сленгового, приближенного к молодежной тусовке до терминологически нагруженного, наукообразного, понятного лишь коллеге-филологу. «Новейшая для своего времени критика всегда создавала новые теории не на основании прочтения современного автора, а на переосмыслении классических традиций. Я думаю, что у нас новая критика и новое литературоведение будут созданы тогда, когда будет написана книга о Державине или о том же самом Пушкине современным языком»²⁷⁵, — справедливо отмечает О. Дарк.

Против возрождения чисто филологического исследования культуры выступает известный критик и автор книг о постмо-

²⁷³ Новиков В. Роман с языком. — М., 2001. С. 10.

²⁷⁴ Постмодернисты о посткультуре: интервью с современными писателями и критиками. — М., 1998. С. 83.

²⁷⁵ Там же. С. 87.

дернизме Вячеслав Курицын, полагающий, что современное увлечение филологией в искусстве и критике — один из способов уйти от обсуждения насущных вопросов, которые ставит перед критиками современность. По его мнению, самая интересная и живая культурная информация поступает сейчас через критику, появляющуюся в массовых средствах информации и Интернете: «Сегодня критика — это самая интересная литература. Самое живое в литературе, в изящной словесности, ушло в критическую струю, не то что статьи, но даже и случайные газетные рецензии сплошь и рядом являются фактом литературы, гораздо более значимым, чем то, что публикуется в толстых журналах»²⁷⁶. Важно отметить и то, что именно В. Курицын одним из первых определил новую стратегию современной критики: «Я не считаю позорным быть *представителем* (выделено мной. — М. Ч.) писателя». Известно, что Курицын практически стал «представителем» Виктора Пелевина и всей «пелевинской» линии в новейшей прозе. Доказывая, что современная критика занимает ключевые позиции в выработывании «формулы успеха» писателя и ее роль сводится зачастую к имиджмейкерству, В. Курицын и петербургский критик М. Золотоносов договорились писать и говорить в литературных кругах о несуществующем писателе Персикове. В журнале «Урал» напечатали рецензию на его роман «Прорва». Литературная мистификация привела к тому, что вскоре в критических обзорах стало мелькать имя и писателя Персикова. Причину успеха этой мистификации М. Золотоносов видит в том, что «современная литература стала практически необозримой. И проблема узнать, кто живой, а кто подпоручик Кижэ, проблема практическая, часто не решаемая из-за того, что нет общего списка писателей»²⁷⁷. Литературные мистификации и власть критиков в их фабриковании становятся актуальной темой современной литературы. Достаточно вспомнить роман Ю. Полякова «Козленок в молоке», повесть М. Березина «Эвтаназия», «маленький роман» Л. Зорина «Кнут». Во всех этих произведениях светское литературное общество взбудоражено появлением нового писателя, но самым важным становит-

²⁷⁶ Постмодернисты о посткультуре: интервью с современными писателями и критиками. — М., 1998. С. 97.

²⁷⁷ Феномен XX столетия в литературе и культуре. Материалы круглого стола, организованного кафедрой новейшей русской литературы РГПУ им. А. И. Герцена. — СПб., 2000. С. 13.

ся не качество литературы, а слухи, сплетни, мифы вокруг текста. «Лишь в качестве мифа можно рассчитывать на относительно долгую жизнь, если ты не Александр Сергеевич», — считает один из героев романа Л. Зорина²⁷⁸.

К проблеме объективности критика обращается и О. Славникова: «“Открыв” литератора и приписав ему, быть может, те достоинства, которые в тексте реально отсутствуют, критик начинает относиться к подопечному как к собственному произведению. Это отчасти справедливо: изобретая писателю несуществующую поэтику, критик совершает творческий акт, создает художественный образ, что поднимает текст самого критика. Возникает своеобразная эйфория, от которой в дальнейшем трудно отказаться. Критик ожидает новых произведений “своего” литератора, желая повторить удовольствие — не от чтения, как ему, быть может, кажется, но от письма, от написания статьи. ...литературные территории более или менее поделены, и не каждый день возникает то, что попадает под категорию “новые имена”. Так или иначе все это утрясается, и возникают достаточно устойчивые симбиотические группы, с высокой степенью взаимозависимости, с механизмами отторжения чужеродных тканей»²⁷⁹. Вспоминаются строчки В. Маяковского, написанные в начале XX века в «Гимне критику»:

Писатели, нас много. Собирайте миллион.
И богадельню критикам построим в Нище.
Вы думаете — легко им наше белье
Ежедневно прополаскивать в газетной странице?

В конце XX века писатель осознает свою «зависимость» от мнения критика. А. Латынина с тревогой говорит о том, что власть критика в формировании «литературной репутации» оказывается подчас беспредельной и поэтому опасной: «Критик может разгуляться в чистом поле и кого хочешь назвать хоть посредственностью, хоть бездарностью, хоть дешевой. Или наоборот — определить в мессии и гении. Иллюзия могущества рождает произвол. Кажется, что можно все. Можно доказать, что литература в упадке, можно — что она на подъеме. Можно расставить по собственным правилам писательские фигурки на шах-

²⁷⁸ Зорин Л. Кнут // Зорин Л. Аукцион. — М., 2001.

²⁷⁹ Славникова О. Желание славы: к вопросу об издержках писательской профессии // Октябрь. 2001. № 8.

матной доске, назначив пешку ферзем. Нельзя только одного — выиграть эту партию»²⁸⁰. Корректное отношение критика к тексту Сергей Рейнгольд считает одним из важнейших показателей профессионализма: «Именно критик обнаруживает тот опыт и стороны сознания своих современников, что определяют нашу жизнь и культуру. И здесь задача критики — не “улучшать” литературу и общество, не судить или навязывать рецепты, но обеспечить современников полезным гуманитарным знанием и — как советует Тургенев — без споров отойти в сторону, чтобы современники сами разобрались и решили, что им надо»²⁸¹.

Нельзя не согласиться с точкой зрения В. Новикова: «Если принять за единицу писательской известности номен (по-латыни “имя”), то можно сказать, что известность эта складывается из множества миллиноменов, устных и письменных упоминаний, названий. Всякий раз, произнося слова “Солженицын”, “Бродский”, “Окуджава”, “Высоцкий” или говоря, например: Петрушевская, Пьецух, Пригов, Пелевин, — мы участвуем в сотворении и поддержании слав и популярностей. Если же мы чье-то имени не произносим, мы — осознанно или неосознанно — тормозим чье-то продвижение по лестнице публичного успеха. Толковые профессионалы это усваивают уже с первых шагов и хладнокровно ценят сам факт называния, номинации, независимо от оценочных знаков, понимая, что самое страшное — молчание, которое, как радиация, убивает незаметно»²⁸². Именно в нарушении этого вакуума молчания вокруг только что родившегося текста и видят свою задачу многие критики. «В меру моих скромных сил и понятий я стараюсь выяснить, как обстоят дела в современной мне литературе, куда она идет и где может оказаться. Я стараюсь поддержать начатый писателем разговор, потому что не хочу, чтобы в ответ на свои реплики он слушал тишину»²⁸³, — пишет М. Ремизова.

Однако самым болезненным и серьезным остается вопрос о том, по какому принципу входят в «обойму» критиков те или иные новинки книжного рынка, как и по какому принципу формируется «табель о рангах» современной прозы. Кирилл Анкуди-

²⁸⁰ Латынина А. Фигурки на доске // Литературная газета. 2000. № 4.

²⁸¹ Критика: последний призыв // Знамя. 1999. № 12.

²⁸² Новиков В. Деноминация: литераторы в плену безымянного времени // Знамя. 1998. № 7.

²⁸³ Критика: последний призыв // Знамя. 1999. № 12.

нов, с грустью доказывая, что мы живем внутри катастрофы по имени После, рисует безрадостную, но, к сожалению, во многом узнаваемую картину: «“Как бы литпроцесс”... очень похож на Замок, описанный Францем Кафкой. Грандиозная иерархическая система, которая живет исключительно собой и интересуется только собой. Никому фактически не нужная, несмотря на впечатляющие объемы, машина, ко всему прочему крайне несогласованная во внутреннем устройстве. Безумная машинерия, рискующая насмерть запутать любого пришельца извне... Для того, чтобы быть допущенным в него (литпроцесс. — М. Ч.), необходимо совершить невозможное — понравиться экспертам. Экспертов никто не контролирует сверху, им не нужно создавать видимость деятельности и предъявлять показатели по количеству подготовленных “новых писателей”. Эксперты не преследуют задачи нравственно-философского свойства; в отличие от экспертов XIX столетия они твердо знают, что цель искусства — искусство. Эксперты понимают только то, к чему привыкли. Наконец, эксперты самыми первыми открыли, что критерия “хорошее произведение — плохое произведение” сейчас не существует. И это обстоятельство важнее всех прочих»²⁸⁴. Сегодня критики все больше и больше ощущают свою огромную ответственность перед читателем, отвернувшимся от современной литературы. Так, с грустью звучат слова А. Немзера: «Годы свободы потрачены неталантливо. Мы (критики. — М. Ч.) мало писали — имею в виду не количество, а по делу. Мы мало занимались самым важным — актуализацией живой словесности и увязыванием ее с великой традицией. Слишком много сил было потрачено на тезис “у нас нет литературы”. Иногда он произносился провокационно, иногда для лепки собственного имиджа, иногда в досаде на конкретные события. Мы, сами того не делая, отучали читателя от словесности. Теперь плачем»²⁸⁵. А П. Басинский, сетуя, что из критических обзоров ушла категория «сердечности», вводит понятие «бессердечная критика» как критики, «сосредоточившейся исключительно на умственной игре и исключившей “сердце” из своего профессионального инструментария»²⁸⁶.

²⁸⁴ Анкудинов К. Внутри после // Октябрь. 1998. № 4.

²⁸⁵ Немзер А. Критика — не роскошь и не заумь // Книжное обозрение. 2002. № 48.

²⁸⁶ Басинский П. «Как сердцу высказать себя?»: о русской прозе 90-х годов // Новый мир. 2000. № 4.

Общим местом стало утверждение, что каждый писатель — это Вселенная, особый и уникальный мир²⁸⁷. Дмитрий Бавильский утверждает, что и Вселенная критика столь же неповторима: «Критик — это тот же беллетрист, но беллетрист-экстраверт более высокого интеллектуального порядка, это писатель, готовый заниматься не только своими личными проблемами (чем на законных основаниях занимается каждый пишущий — он и пишет-то только потому, что решает), но и замечать чьи-то попутные. Просто он, в отличие от сермяжного прозаика-интроверта, носящегося со своими комплексами, оказывается прозаиком-экстравертом, ориентированным на общение и диалог. И оттого замечающий, помимо своего, кровного, еще и чужие тексты»²⁸⁸. Действительно, критик, используя текст как единственный источник информации о реальности, сочиняет свою собственную модель данного ему мира. Например, практически одновременно появились две статьи о позднем творчестве Владимира Маканина, написанные Ириной Роднянской («Новый мир») и Натальей Ивановой («Знамя»). И при том, что внимание критиков было обращено к одному и тому же писателю, одному и тому же тексту, читатель увидел двух разных Маканиных.

Литературная критика — это своеобразный градусник, с помощью которого можно измерить температуру литературного процесса. Это постепенно начинают осознавать и писатели, и читатели, и издатели. Не случайно в ноябре 2002 года традиционная московская книжная ярмарка «non/fiction» одной из главных своих тем заявила проблему взаимодействия литературной критики с издательским процессом. А О. Проскурин, редактор одного из самых ярких литературных сайтов «Русский журнал», провел социологический опрос, показавший, что сегодня интерес к литературной критике высок как никогда: более 30 % посетителей сетевых страниц «толстых журналов» читают исключительно критику. В советское время, в эпоху безраздельного господства толстых журналов, количество читателей критических разделов не превышало 2%. «Беспрецедентный читательский ин-

²⁸⁷ Вспоминаются слова Б. Эйхенбаума: «Каждый настоящий писатель открывает что-то новое, неизвестное — и это важнее всего, потому что свидетельствует о новых методах мышления. И критик должен замечать это и удивляться, а не делать вид, что он все это давно предвидел и угадал или что ничего особенного в этом нет» (Эйхенбаум Б. О литературе. — М., 1997. С. 98) (выделено мной. — М. Ч.).

²⁸⁸ Критика: последний призыв // Знамя. 1999. № 12.

терес вряд ли случаен. В нем, пожалуй, можно усмотреть даже нечто обнадеживающее: критика обычно выходит на первый план в периоды литературного «промежутка», перед рывком», — полагает О. Проскурин²⁸⁹.

В новых условиях современная критика живет уже десять лет. Много это или мало? Современный литературный процесс невозможно представить без острых, ярких, спорных, глубоких статей Андрея Немзера и Натальи Ивановой, Сергея Костырко и Ольги Славниковой, Марии Ремизовой и Михаила Золотоносова, Татьяны Касаткиной и Владимира Новикова, Александра Гениса и Марка Липовецкого. В недавнем интервью «Книжному обозрению»²⁹⁰ главный редактор «Нового мира» Андрей Василевский, сетуя на то, что до сих пор нет «Букера» для критиков, вскрыл механизм «зависимости» литературы от критики, от ее «эха»: «В каком-то смысле новая книга (даже если она хорошо продается), не получившая этого живого критического отклика, как бы и не существует вовсе». Перефразируя слова Н. Ивановой, можно сказать, что современная критика показывает, как большие часы с крупным циферблатом, эстетическое и идеологическое время. В совпадении с ходом «большого времени» — залог успеха.

РЕКОМЕНДУЕМАЯ ЛИТЕРАТУРА ПО ТЕМЕ

Художественная литература

1. Азольский А. Монахи // Новый мир. 2000. № 6.
2. Акунин Б. Гамлет. Версия // Новый мир. 2002. № 6.
3. Акунин Б. Чайка // Новый мир. 2000. № 4.
4. Астафьев В. Веселый солдат // Новый мир. 1998. № 5—6.
5. Бакланов Г. Мой генерал // Знамя. 1999. № 9.
6. Березин В. Свидетель // Знамя. 1998. № 7.
7. Бутов М. Свобода // Новый мир. 1999. № 1—2.
8. Варламов А. Купавна // Новый мир. 2000. № 10—11.
9. Василенко С. Дурочка // Новый мир. 1998. № 11.
10. Васильева А. Моя Марусечка // Знамя. 1999. № 4.

²⁸⁹ www.russ.ru

²⁹⁰ 2002. № 3.

11. Вишневецкая М. Вышел месяц из тумана // Знамя. 1998. № 3.
12. Вишневецкая М. Вот такой гобелен // Знамя. 2000. № 8.
13. Войнович В. Монументальная пропаганда // Знамя. 2000. № 2—3.
14. Гер Э. Дар слова (сказки по телефону) // Знамя. 1999. № 1.
15. Горланова Н., Букур В. Тургенев — сын Ахматовой // Октябрь. 1998. № 5.
16. Гостева А. Дочь самурая. Повесть // Знамя. 1997. № 9.
17. Гостева А. Потерянная фотопленка // Октябрь. 1999. № 10.
18. Давыдов Ю. Бестселлер // Знамя. 1998. № 11—12.
19. Дмитриев А. Закрытая книга // Знамя. 1999. № 4.
20. Долгопят Е. Тонкие стекла // Знамя. 2000. № 11.
21. Долгопят Е. Два сюжета в жанре мелодрамы // Знамя. 2001. № 6.
22. Залотуха В. Последний коммунист // Новый мир. 2000. № 1—2.
23. Зорин Л. Господин Друг // Знамя. 2000. № 4.
24. Зорин Л. Трезвенник // Знамя. 2001. № 2.
25. Зорин Л. Кнут // Знамя. 2001. № 9.
26. Искандер Ф. День писателя // Новый мир. 1999. № 4.
27. Искандер Ф. Козы и Шекспир // Знамя. 2001. № 1.
28. Кабаков А. Поздний гость. История неудачи // Знамя. 2001. № 3.
29. Качан В. Роковая Маруся. Театральная повесть // Октябрь. 1998. № 11.
30. Климонтович Н. Последняя газета // Октябрь. 1999. № 11.
31. Королев А. Дама пик // Знамя. 1998. № 12.
32. Королев А. Человек-язык // Знамя. 2000. № 1.
33. Кочергин Э. Рассказы питерских островов // Знамя. 1999. № 1.
34. Кураев М. Тихие беззлые похороны // Знамя. 1998. № 9.
35. Маканин В. Удавшийся рассказ о любви // Знамя. 2000. № 5.
36. Маканин В. Однодневная война // Новый мир. 2001. № 7.
37. Морозов В. Чужие письма // Знамя. 1997. № 11.
38. Новиков В. Сентиментальный дискурс. Роман с языком // Звезда. 2000. № 7—8.
39. Палей М. Ланч // Волга. 2000. № 4.
40. Петкевич Ю. Радость // Новый мир. 2000. № 4.
41. Петрушевская Л. Маленькая Грозная // Знамя. 1998. № 2.
42. Полянская И. Читающая вода // Новый мир. 1999. № 10—11.
43. Попов Е. Подлинная история Зеленых музыкантов // Знамя. 1998. № 6.

44. Пьещух В. Бог в городе // Новый мир. 2001. № 3.
45. Рубина Д. Наш китайский бизнес // Знамя. 1999. № 7.
46. Сапгир Г. Сингапур. Роман-версия // Знамя. 1998. № 4.
47. Славникова О. Один в зеркале // Новый мир. 1999. № 12.
48. Слаповский А. День денег. Плутувской роман // Новый мир. 1999. № 6.
49. Тучков В. Смерть приходит по Интернету // Новый мир. 1998. № 5.
50. Тучков В. Русская коллекция // Новый мир. 2000. № 5.
51. Улицкая Л. Веселые похороны // Новый мир. 1998. № 7.
52. Уткин А. Хоровод // Новый мир. 1996. № 9—11.
53. Уткин А. Самоучки // Новый мир. 1998. № 12.
54. Харитонов М. Способ существования. Эссе. — М., 1998.
55. Чудаков А. Ложится мгла на старые ступени // Знамя. 2000. № 10—11.
56. Шаров В. Старая девочка // Знамя. 1998. № 8—9.
57. Шишкин М. Взятие Измаила // Знамя. 1999. № 10—12.
58. Щербакова Г. Мальчик и девочка // Новый мир. 2001. № 5.

Критическая литература

1. Агеев А. Газета. Глянec. Интернет. Литератор в трех средах. — М., 2001.
2. Архангельский А. Есть ли у «Знамени» будущее? // Знамя. 1997. № 1.
3. Березин В. Все нормально // Октябрь. 1999. № 12.
4. Дубин Б. Литературная культура сегодня // Знамя. 2002. № 12.
5. Елисеев Н. Мыслить лучше всего в тупике: кое-что об экзистенциальных мотивах в нашей литературе // Новый мир. 1999. № 12.
6. Ермолин Е. Примадонны постмодерна, или эстетика огородного контекста // Континент. 1993. № 84.
7. Засурский И. Массмедиа второй республики. — М., 1999.
8. «Знамя» о «Знамени» и не только // Знамя. 2000. № 1.
9. Иваницкая Е. Публицистика: образ совершенства и реальность // Дружба народов. 2002. № 2.
10. Иванов С. «Публичное пространство»: к кому обращаются отечественные массмедиа // Новое литературное обозрение. 2000. № 41.
11. Иванова Н. «Мука, вода и дрожжи» // Литературная газета. 1997, 19 июня.

12. Иванова Н. Преодолевшие постмодернизм // Знамя. 1998. № 4.
13. Иванова Н. В полоску, клеточку и мелкий горошек: перекодировка истории в современной русской прозе // Знамя. 1999. № 12.
14. Климонтович Н. Ситуация «вне жанра» // Московские новости. 1993. № 4.
15. Критика: последний призыв: конференц-зал // Знамя. 1999. № 12.
16. Курчаткин А. Писатель и «крыша»: диктат рынка оказался не менее суров, чем диктат партии // Литературная газета. 1999. № 14.
17. Латынина А. Фигурки на доске // Литературная газета. 2000. № 4.
18. «Литература вне литературных изданий» (конференц-зал) // Знамя. 1999. № 5.
19. «Литературное время в зеркале газетной критики» // Дружба народов. 2001. № 6.
20. Немзер А. Замечательное десятилетие // Новый мир. 2000. № 1.
21. Новиков В. Деноминация: литераторы в плену безымянного времени // Знамя. 1998. № 7.
22. Новый журнализм // Новое литературное обозрение. 2000. № 41.
23. Павлов О. Остановленное время // Литературная газета. 2002. № 35.
24. Руженцова Н. Б. Прагматическая и речевая организация русского литературно-критического эссе XX века. — Екатеринбург, 2001.
25. Чупринин С. Тринадцатое мнение, или «Знамя» после 1996 г. // Знамя. 1997. № 1.

ЛИТЕРАТУРА КОНЦА ВЕКА «ЗДЕСЬ» И «СЕЙЧАС»: МАТЕРИАЛ ДЛЯ КОЛЛОКВИУМОВ И ДИСКУССИЙ

Тема 1. Современный литературный процесс

Августовские события 91-го года, ставшие привычной точкой отсчета того нового времени, в котором живет постсоветское общество, связаны и с переворотом в русской литературе. Неудавшийся переворот стал удавшимся. После августа нельзя было ни писать, ни читать по-старому. Победа демократов обернулась поражением той культурной модели, которая несколько поколений господствовала над одной шестой частью суши. Рус-

ская культура совершила прорыв в современность, и русскому писателю не осталось ничего другого, как стать современным.

Генис А. Иван Петрович умер. — М., 1999

В девяностые годы литература обвалилась. Упал ее престиж и статус писателя, съезжились тиражи, на «жизнь после жизни» перешли «толстые» журналы, исчез, как не было, пресловутый литературный процесс, сбилась на фельетонный стиль, на пародийное наукообразие или на бессовестное взаимоопыление критика, исписались прозаики и поэты.

Топоров В. В поисках зачеркнутого времени // L-критика, выпуск 1.7 — М., 2000

Состояние литературы 90-х годов можно сравнить с броуновским движением. Самое примечательное, что образуется единая общекультурная система, в которую на равных входят произведения, несущие традиционную функцию духовного возрождения, и литература, вышедшая из противостояния официозу и прежде бравировавшая своей принципиальной невключенностью в него, бывшая «другой», и проза заведомо камерная, элитарная, рассчитанная на восприятие чисто эстетического ее содержания. Несомненно, что русская проза при всем ее многообразии составляет единую русскую литературу.

Нефагина Е. Русская проза второй половины 80-х — начала 90-х годов XX века. — Минск, 1998. С. 16

Серьезная русская литература на рубеже веков выходит к главной теме современности: о самоидентификации человеческого бытия, проще говоря — о том, что делает бытие человека на земле реальным и что такое вообще реальность — в жизни, в мировоззрении, в литературе. Все лучшие произведения последних лет — от «Андеграунда» В. Маканина до «Закрытой книги» А. Дмитриева, от «Свободы» М. Бутова до «Свидетеля» В. Березина, от «Самоучек» А. Уткина до «Человека-языка» А. Королева — были посвящены в основном этой проблеме.

Степанян К. Отношение бытия к небытию // Знамя. 2001. № 1

Мы переходим к новому типу культуры. Это не менее радикальный переход, чем от классицизма к романтизму. 1970—1980-е годы были временем жестоких разборок: социальных, профессиональных, метафизических... Сейчас же наступило более мягкое

время. Время заботиться о мире, в котором мы находимся, о себе, своем здоровье и своих ценностях. Внимание с внешней вселенной переключилось на внутреннюю. Новое поколение представляет собой целый ряд маленьких монтеней, которые пытаются понять, кто же они такие.

Ерофеев В. Фрейд и валюта // Книжное обозрение. Декабрь 2000. № 45

Кто котируется сегодня в отечественных СМИ, у кого хотя бы заполучить интервью, кому адресуют извечные русские вопросы «кто виноват?» и «что делать?»? Астафьеву и Залыгину, Рыбакову и Айтматову, Розову и Зорину, Аксенову и Войновичу, Липкину и Лиснянской... Общественное внимание вновь обратилось на тех, у кого, помимо бумажных текстов, есть текст судьбы, кому есть о чем рассказать, припомнив этапы большого и трудного пути, кто может предъявить фотографии, где он запечатлен рядом с историческими лицами. Иногда возникает такое ощущение, что после нескольких лет литературных выступлений детей на авансцену успеха вернулись настоящие, «взрослые» знаменитости, словно говорящие всяческим там концептуалистам, маньеристам и поэтессам-матерщинницам: «Поиграли, ребята, и будет! Ступайте в детскую».

Новиков В. Деноминация: литераторы в плену безымянного времени // Знамя. 1998. № 7

Индивидуальный стиль теряет свое право на существование, поскольку использованы и перенагружены все приемы, которые связаны индивидуальным стилем автора, его эмоциями, его способностью искренне и правдиво сказать о чем-либо. Поэтому постмодерн ставит точку и берет новый отсчет литературы, который строится на чужом стиле, вернее на эклектике различных стилей. На основе этой эклектики возникает метастиль, который служит формой коммуникации художника и читателя. Я думаю — это формы выживания литературы нашего времени. Постмодернизм не только свидетельство кризиса, но и свидетельство возможности его преодоления.

Ерофеев В. Интервью // Постмодернисты о посткультуре. — М., 1997

Изменились времена, в разных областях нашей жизни объявились профессионалы — какие ни есть, но способные делать

свое дело и без писателей. Отечественной литературе приходится привыкать к новому положению и новой роли — заново осмысливать собственное существование. ...Может ли грядущая электронно-визуальная цивилизация обойтись вовсе без литературы? Вполне допустимо. Литература существовала не всегда, возможно, ей не суждено быть вечной. Но пока что она обеспечивает, видимо, какую-то насущнейшую человеческую потребность, дает что-то, чего не способно дать нам ничто другое. Словесная природа литературы вовлекает читателя в великое таинство — мистирию сотворчества. ...Значки на бумаге для всех одинаковы, но мир возникает для всякого свой — он воссоздается на пересечении с его небывалой жизнью, опытом, интеллектом, воображением.

Харитонов М. Апология литературы // Континент, № 87

Попробуем выделить основные характеристики прозы «новой волны». Для нее несущественна среда обитания. Не имеет решающего значения социальная принадлежность персонажей — это могут быть рабочие, крестьяне, интеллигенты. Существенно другое свойство этой прозы: установка на достоверность авторского персонажа. Наиболее достоверен для автора — он сам. То есть писатель. Таким образом, важна не социальная, а художественная характеристика: ведущий персонаж — писатель.

Вайль П., Генис А. Принцип матрешки: новая проза: та же или «другая»? // Новый мир. 1989. № 10

Тыняновское определение историко-литературного «промежутка» как нельзя лучше подходит для характеристики того состояния, которое сложилось в отечественной литературе в 80-е годы. «Поэтическая инерция кончилась, группировки смешались, масштаб стал неизмеримо шире. Объединяются совершенно чужие поэты, рядом стоят далекие имена. Выживают одиночки», — сказанное ученым о поэзии середины 20-х годов сегодня применимо и к поэзии, и к прозе, и к драматургии. Не случайно в текущей критике отнюдь не редкость возгласы о «конце литературы». Между тем Ю. Н. Тынянов в той же статье предостерегал от небрежного отношения к *паузам* в литературном процессе: «Новый стих — это новое зрение. И рост этих явлений происходит только в те промежутки, когда перестает действовать инерция; мы знаем, собственно, только действие инерции — промежутков, когда инерции нет, по оптическим законам исто-

рии кажется нам тупиком. ...У истории же тупиков не бывает. Есть только промежутки». ...Следовательно, есть смысл в том, чтобы, вглядываясь в произведения современной литературы, попытаться выделить некие «общие знаменатели» — те эстетические элементы «нового зрения», которые формируются на наших глазах и благодаря которым на руинах прежде авторитетных школ и течений («деревенской» и «диссидентской» прозы, «тихой» лирики, андеграунда) складываются новейшие, еще не всегда даже распознанные литературные течения.

Липовецкий М. Диапазон промежутка (Эстетические течения в литературе 80-х годов) // Русская литература XX века: направления и течения. — Екатеринбург, 1992

Современная словесность мучительно борется за жизнь, пытаясь найти компромисс между прошлым и будущим. Она топчется на месте, боясь оборачиваться назад и не решаясь доверять перспективам. ...На пересечении этих несхожих жанров — детектива, фантастики, гуманитарной словесности — мы встречаемся с общей установкой: отказом от отражения реальности в пользу ее моделирования. В конце концов, XX век, открывший кино, телевидение, компьютерные игры и диснеевские аттракционы, столько экспериментировал с искусственной действительностью, что пора пожинать созревшие плоды и тому искусству, которое стало забывать основы своего ремесла, — литературе.

Генис А. Швы времени // Генис А. Иван Петрович умер. — М., 1999

Литература теперь знает свои пределы, знает свою историко-культурную нишу, сознает свою сверхзадачу — быть самой собой, не принимая на себя задач информатора о событиях, описательницы «общественных» язв, разнообразных социальных слоев и т. п. Ее дело — духовное собиранье человека, попытка разгадать тайну человека, загадку его судьбы, опираясь на вечные критерии Свободы, Истины, Добра и Красоты.

Кантор В. «Ворованный воздух», или судьба русской литературы // Литературная газета. 1988. № 29

Русская личность издавна находится под владычеством, даже игом родного слова... Мы так же безусловно верим в литературу, как наши прадеды в Судный день. Возможно, этот культурный феномен объясняется тем, что у нас, так сказать, евангелическая

литература... У нас не только по-жизненному пишут, но и частью по-письменному живут... духовная власть литературы у нас настолько значительна, что в некоторых романтических случаях вполне здравомыслящему человеку может прийти на ум: Алеша Карамазов так бы не поступил.

Пьецух В. Новая московская философия. — М., 1988

Словесность, замкнутая на себе, она сохраняет то, что не поддается подделке, — неповторимый, как почерк, голос писателя. Сегодня нас больше волнует не уникальное произведение, а уникальность творческой личности, неразложимая сумма противоречий, собранная в художественном сознании, неповторимость реакций на мир, эксцентрическая исключительность духовного опыта. Так мы приходим к тому, что подлинным шедевром являются не литературные герои, а их автор. Найти его — специфическая задача филологического романа.

Генис А. Каботажное плавание. К вопросу о филологическом романе // L-критика, выпуск 1. — М., 2000

Распалась связь времен, или, в другом переводе, век вывихнул сустав... Нет, писатели понимают это и по мере сил (скорее, по мере бессилия) пытаются отобразить. Старательно обходя молчанием тот факт, что связь времен распалась в первую очередь в душе у тебя самого. Связь времен распалась и, можно предположить, распадется еще не раз. «Двух столетий позвонки», по слову поэта, можно склеить лишь «своею кровью». Это кровь самопознания, это кровь покаяния: зачеркивая, в очередной раз зачеркивая себя, ты восстанавливаешь зачеркнутое было время. Восстанавливаешь в его художественной полноте. Все или почти все иное — симуляция, а симуляцию читатель умеет разгадывать.

Топоров В. В поисках зачеркнутого времени // L-критика, выпуск 1. — М., 2000

Тысячи романов, тасуя имена и обстоятельства, рассказывают одни и те же истории. Мы не придумываем — мы пересказываем чужое. Вымысел — это плагиат, успех которого зависит от невежества — либо читателя, либо автора. Скука монотонности рождает неутолимую жажду оригинального, что само по себе оригинально. Потребность в новых историях — признак Нового времени. Большую часть своей жизни искусство удовлетворя-

лось старыми, обычно очень старыми историями, например — библейскими. Поменяв универсальные, всем знакомые сюжеты на авторский вымысел, литература стала так популярна, что за несколько веков исчерпала ограниченный запас историй. В ответ на вызов печатного станка появился модернизм. Если реалист рассказывал истории, то модернист рассказывал о том, как он рассказывает истории. Постмодернист историй уже не рассказывает вовсе — он их цитирует. Кризис литературы вымысла, о котором говорили уже ее великие мастера Лев Толстой и Томас Манн, сегодня проявляет себя перепроизводством. Никогда не выходило столько книг, и никогда они не были так похожи друг на друга. Маскируя дефицит оригинальности, литература симулирует новизну, заменяя его действием.

Генис А. Каботажное плавание. К вопросу о филологическом романе // Л-критика, выпуск 1. — М., 2000

Состояние слова как такового, равно как и конструкция того слова, каковым является всякое истинно художественное произведение, определяется временем, пульсирующим в них, создающим их наполнение (как — наполнение пульса) или образующим пустоты и каверны. То, как ощущает (может быть, даже не вполне осознавая) писатель время, в котором движется (или застывает, или тонет — можно продолжить), сказывается не только на сюжетной стороне его созданий, но на самой структуре создаваемого, и часто исключительно по структуре произведения можно заключить, что его автор находится уже в постэсхатологическом пространстве, после конца времен.

Касаткина Т. Литература после конца времен // Новый мир. 2000. № 6

Новых путей развития в русской прозе 90-х, особенно второй половины десятилетия, можно выделить несколько. Это 1) подчеркнуто субъективная автобиографическая проза, иногда доходящая до эпатажной откровенности — которая, однако, может быть вполне художественно продумана (Максим Скворцов, Сергей Сакин и Павел Тетерский, Ярослав Могутин, повесть Анастасии Гостевой «Travel Агнец»), 2) парадоксальная мифологическая притча (Данила Давыдов, Алексей Цветков-младший, Илья Бражников и др.), 3) интеллектуально-поэтическая экспрессивная проза, или, по терминологии Александра Уланова, «интенсивная проза» (Галина Ермошина, Александр Уланов, Юрий

Лейдерман, Александр Скидан, Андрей Левкин, Линор Горалик, Ольга Зондберг, Станислав Львовский, Александр Гольдштейн, новые рассказы Константина Плешакова, проза «ферганской школы», в некоторых отношениях — рассказы Василия Кондратьева) и 4) фрагментарная проза (Яна Токарева, отдельные тексты Сергея Соколовского и Юрия Солодова и др.). Существенно, что между названными линиями развития нет резких границ, постоянно появляются произведения, объединяющие в себе черты разных направлений, — например, замечательный роман Леонида Костюкова «Великая страна».

Кукулин И. Про мое прошлое и настоящее // Знамя. 2002. № 10

Постмодернизм настаивает на мнимости объективной (несемiotизированной) действительности, единственной реальностью, в которой обретается искусство, признается культурное пространство «симулякров». В сущности, художественная философия постмодернизма состоит в приятии Хаоса и попытке эстетически узаконить его — то есть найти своеобразную привлекательность в ситуации «пира во время чумы», постмодернизм возводит садомазохизм в некую новую героику, и в тотальном распаде и дискредитации всего и вся он открывает особый катарсис. Как стратегия тотального скепсиса, постмодернизм осуществляет ревизию всего пространства культуры, особенно значима его работа по сокрушению «симулякров» советской тоталитарной ментальности и канонов соцреалистического искусства. В своей динамике постмодернистская стратегия обнаруживает следующие тенденции. Первая — осознание эстетической «предельности» тотального скепсиса, ограниченности его ресурса с точки зрения гуманистической сущности и духовно-спасительной миссии искусства. Поэтому некоторые лидеры отечественного постмодернизма (Д. А. Пригов) говорят о переходном характере самой постмодернистской стратегии. Вторая тенденция — стремление прозреть внутри Хаоса таинственные силовые линии, вносящие в него некий смысл и лад: когда эти секреты самоорганизации Хаоса обнаруживаются, исчерпывается негативная энергетика и происходит (порой незаметная для самого автора) трансформация художественной парадигмы постмодернизма в некую иную мифологию. И третья тенденция — последовательное доведение постмодернистского скепсиса до полного разрушения всех эстетических и этических табу, это эстетика глума и

«грязная, низовая» поэтика: не лишённые остроумия игры на понижение вплоть до «фекально-генитального» уровня.

Лейдерман Н. Траектории «экспериментирующей эпохи» // Вопросы литературы. 2002. № 4

Русскую литературу разлюбили. Ею — делая исключение для нескольких раскрученных имен — больше не интересуются. Её сторонятся. Хотя к ней, впрочем, вполне снисходительны: пусть, мол, пока живет. Но отдельно. Сама по себе. Вдалеке от мейнстрима первоочередных общенациональных и личных забот. В своем, все более и более сужающемся кругу, где друг друга вскоре будут знать в лицо и по имени. В споре физиков и лириков победили бухгалтеры. В отличие от 90-х, нулевые годы начались, да и пройдут, я уверен, не столько в условиях тупого рыночного диктата, травмирующего и писателей, и их квалифицированных читателей, сколько под знаком поиска компромиссов между уважающими себя писателями и рынком, представленным прежде всего крупными издательствами-мейджорами.

Чупринин С. Нулевые годы: ориентация на местность // Знамя. 2003. № 1

Рассуждения о «конце литературы» вполне допустимы как игровая провокация, как дразнилка (по возможности остроумная), преследующая своей целью оживление общей творческой активности. Но когда суждения типа «Литература прекратила течение свое» произносятся с серьезно-экспертной интонацией, то тут уже не до шуток. Приходится все-таки, отбросив юмор и иронию, говорить о том, что такие суждения вульгарны, профанны и несовместимы ни с научно-литературоведческим мышлением, ни с достоинством профессионального филолога. В каждой литературной эпохе девяносто пять процентов сиюминутной протоплазмы и только пять процентов эстетически ценного ядра. Наше время в этом смысле исключения не составит, а призвание критики — это ядро выявить, угадать, помочь ему состояться.

Новиков В. Алексия: десять лет спустя // Новый мир. 2002. № 10

Новый автобиографизм 90-х поразительно монолитен. Во-первых, в силу преобладающей фрагментарности (за исключением, может быть, хотя и не очевидно, романов Гандлевского, Чудакова и Новикова), неизбежно отсылающей если не к

Розанову, то к Довлатову. А во-вторых, в силу того, что большинство авторов / героев этих сочинений либо профессиональные литературоведы (М. Безродный, А. Генис, М. Гаспаров, А. Жолковский, Вл. Новиков, А. Чудаков), либо же не отделяют занятия литературой от профессиональной же рефлексии по ее поводу (Евг. Попов, Д. Галковский, А. Сергеев, С. Гандлевский, Г. Брускин, Л. Рубинштейн, Д. Пригов). И то и другое качество нового автобиографизма чрезвычайно важны. В сущности, практически во всех этих книгах происходит ревизия традиционной (модернистской) концепции личности как некоей целостности. «Мемуаристы» 1990-х анализируют свой личный опыт литературоведчески — как конгломерат влияний, «чужих слов», осколков чужих сознаний, отражений в глазах других людей. И если перед нами все-таки возникает образ «Я», то это непременно «Я» в кавычках — как в известных текстах Рубинштейна «Это — я» и «Я здесь». Парадоксальным образом присутствие «Я» в лучших вещах этого направления выражено через его отсутствие — через тщательно организованную систему отражений и рефлексий на «чужое». Интересно, что в этом же направлении развивается и «постконцептуалистская», по определению Д. Кузьмина, поэзия Веры Павловой, А. Анашевича, Д. Голынского-Ольсона, Шиша Брянского, Е. Фанайловой, отчасти Д. Воденникова. То, что Рубинштейн делал в своих последних поэтических текстах откровенно и почти манифестно, эти поэты делают сокровенно и как бы лирично, но не меняя при этом существо новой субъективности как калейдоскопической картинки, образованной комбинациями из искусно (или, наоборот, демонстративно грубо) установленных зеркал и хаотично плавающих осколков мифов (поэтических, культурных, исторических) о «подлинной субъективности».

Липовецкий М. ПМС (постмодернизм сегодня) // Знамя. 2002. № 5

В чем новизна ситуации? В принципиально иной структуре информационных процессов. Оружие массового поражения завтрашнего дня — не атомная бомба, но информация. Предыдущие полвека люди учились жить при свете факта, что простым нажатием кнопки можно уничтожить город. Это изменило человеческое сознание. Теперь же мы на пороге мира, где целую культуру можно стереть, как папку с файлами. Ее попросту не будет, если некто с соответствующим чемоданчиком нажмет на

«Delete». Существует предельное число носителей языка, при котором язык еще жив. Существует и предельное число читателей Пушкина, при котором Пушкин наличествует. Уберите пиаровскую программу в виде школьного курса литературы — и нашего золотого XIX века не станет уже послезавтра.

Славникова О. К кому едет ревизор? Проза «поколения next» // Новый мир. 2002. № 9

Мне кажется, что ее нет, современной прозы. И критика только пытается делать вид, что она, проза, есть, что реально появляются новые авторы и интересные тексты. Этой же игре пытаются соответствовать и издатели, которые нет-нет да и одарят читательские массы очередным шедевром какого-нибудь виртуального уродца типа Б. Акунина или Б. Ширянова. Нет больше в России писателей. Нет и не будет. Они больше России не нужны. Нужны Акунины с их беспомощными детektивами. Сорокины с их болезненной фантазией. Толстые с их модной фамилией. ...Страна мертвых. Настоящая пустыня, в которую давно уже превратился некогда цветущий литературный ландшафт.

Шаталов А. Путешествие в страну мертвых // Дружба народов. 2002. № 2

Культурная ситуация сегодня странно зависла: между высокоумными, частенько беспорядочными, так сказать, вершковыми познаниями, продемонстрированными в элитарной прозе, — и отсутствием этического чутья и слуха у авторов; между изощренной, часто блестящей формой — и скудостью содержания, когда автору попросту нечего сказать. Как выразился... Б. Парамонов, культура ныне «не творится заново, а воспроизводится в пародийных построениях, ее не создают, а с ней, с прежней, играют». Я даже о не том говорю, что игры эти порой заходят слишком уж далеко, да и игрушками служат такие предметы, что играть с ними как-то неловко. Не в том даже суть. Это состояние зыбкости и неустойчивости, конечно, не только роняет нравственный престиж прозы. Оно уводит ее в пустоту, в никуда — в культ слова, в словесную самодостаточность текста, в бездушие, трюкачество, в «чернуху» (которой, впрочем, стало заметно меньше, нежели на рубеже 90-х), в нелепые «фэнтези»...

Щеглова Е. Человек страдающий // Вопросы литературы. 2001. № 6

«Паутину» можно было бы рассматривать как еще одно произведение в жанре фантастики. Печатный бумажный текст традиционно ориентирует читателя на присутствие писателя, подчеркивает именно личностное авторство, допуская в текст читающий коллектив лишь на правах немого свидетеля. Иное дело — виртуальное пространство компьютерной сети с порожденным им гипертекстом. Именно коллективного автора ждет задуманная Михаилом Эпштейном «Книга книг», любителям Интернета хорошо знаком сайт «Буриме»; придуманный в 1994 году Дмитрием Маниным и сегодня насчитывающий более 18 тысяч буриме; по тому же принципу коллективного творчества работает и «Сонетник», и «Пекарня лимериков», и «Лягушатник», и «Роман» Романа Лейбова, написанный на основе базисного фрагмента самого Лейбова и разыгранный множеством анонимных авторов.

Адамович М. Этот виртуальный мир... // Новый мир. 2000. № 4

Сделав этот шаг (выйдя в Интернет. — М. Ч.), человек становится тем, кем в эпоху Гутенберга были избранные, — он становится писателем. Я нарочно упрощаю, но хочу дать определение писателя: это любой автор любого публичного текста. Чтобы стать писателем, необходимо и достаточно быть подключенным к Сети. «Стихи.ру» — это первый из содружества сайтов, в который входят сегодня: «Литер.ру» — литературный журнал и конкурс, «Проза.Ру» — современная проза, «Классика.Ру» — библиотека классики, «Хи-хи.RU» — юмор. Это модель литературы как целого. Отсутствие барьеров между людьми, между рукописными и печатными текстами привело нас к ситуации прямо догутенберговой. Мы приближаемся к обществу, где писатель — каждый. Андрей Вознесенский когда-то нарисовал пародийную картинку: в зале сидит тысяча поэтов, а на сцене стоит единственный читатель — последний, и поэты устраивают ему овацию за то, что он слушает их. Сейчас положение несколько другое: сцены просто нет. Каждый говорит со своего места, и будут его слышать или не будут, зависит не столько от его статуса Писателя или Поэта — сам этот статус сомнителен, — а от качества текста, который он произносит.

Губайловский В. WWW-обозрение // Новый мир. 2002. № 3

Именно Паутина и позволяет реализовать в литературе идею гипертекста, Иными словами — текста нелинейного, неэвклидова, объемного. Гипертекст состоит из базисного текста, плетуще-

го паутину зафиксированных и воплощенных ассоциаций, порождающих в свою очередь новые ряды «материализованных» аллюзий. В идеале — до бесконечности. Такой текст, с одной стороны, устраняет автора, с другой — порождает бесчисленное количество читательских интерпретаций и варианты самого порядка чтения, иными словами — делает возможным процесс массового творчества и феномен «коллективного автора».

Адамович М. Этот виртуальный мир... // Новый мир. 2000. № 4

Критическое отношение к реальности — это свойство новой литературы, всегда экзистенциальной по своей сути. Оно приводится в действие отрицанием, сомнением, недоверием, а уже развитием этого действия, похожим на цепную реакцию, является динамизм переходов от одних духовных состояний к другим, как бы нескончаемый кризис — постановка все новых вопросов, поиск новых и новых идей. Основная черта новейшей прозы — такое же недоверие к реальности, и мы видим, что новейшая проза прошла стороной даже от сюжетов, типажей и реальных событий своего времени, увлеченная, казалось бы, литературной игрой, вымыслом. Можно сказать, что игра и вымысел представляются современным авторам более подлинными, чем реальность и жизнь. Но мы только и видим, что временное предстает более вечным, а явное — тайным: и вот «революционной хроникой» становится исторический миф, или «автобиографический герой» путешествует во времени подобно инопланетному пришельцу. Для того чтобы даже запечатлеть свое время, от него необходимо отстраниться — мы же видим, что собственный жизненный опыт как будто все еще не создает необходимой для этого дистанции. Если в прозе девяностых и происходит обращение к собственному жизненному опыту, то предметом художественного исследования становится не сам этот опыт и нечто сугубо личное, а всеобщая безличная историческая действительность. История на очередном своем витке оказывается стремительней жизни, но в этой стремительности мельчает, делается все более временным и, стало быть, менее подлинным то, что происходит, а иначе сказать, скорее что-то происходит с «реальностью», нежели в ней самой. И поэтому развивается своего рода художественная недостаточность — фокус художественного зрения на происходящее требует увеличения и резкости.

Павлов О. Остановленное время // Континент. 2002. № 113

Тема 2. Современная антиутопия

Апокалиптичность и революционаризм — вот те два полюса, между которыми мечется сознание в XX веке. Катастрофическим можно назвать мироощущение, которое распространилось в конце XIX века и заразило собою все последующее столетие. Но наряду с этим, в противовес отчаянию, XX век породил колоссальное количество утопических проектов, обещающих долгожданный расцвет. Да и сама жизненная практика XX столетия состояла из подлинно революционных достижений, которые и в самом деле открывали перед человечеством широчайшие горизонты (проникновение в тайну атома и биологической клетки, выход в космическое пространство, зарождение всемирной информационной сети и т. п.), и явлений, которые принесли человечеству страшные беды, стоили многомиллионных жертв (две мировые войны, фашистский и коммунистический геноцид, ядерные и экологические катастрофы). У М. М. Пришвина в дневнике есть запись: «И в таком вот чувстве, что жизнь прекрасна, что тебе так хочется жить, а может быть, завтра же тебя убьют или обратят в раба, — в этом особом чувстве человека, не только нашего советского, но и на всей земле, заключается вкус изюмины XX века». Запись сделана 26 октября 1938 года — в самый разгар террора, но в самоощущении человека этого времени Пришвин прозорливо почувствовал психологическую суть всего века.

Лейдерман Н. Траектории «экспериментирующей эпохи» // Вопросы литературы. 2002. № 4

Оправдывается ли фактами истории так называемая теория прогресса? Апогей «варварства» пришелся как раз на XX век с его невероятными по своим масштабам войнами, идеологическим ожесточением государств — участников этих войн, массовым террором, лагерями уничтожения и пр. Утопизм — это одна из типичных форм критического осмысления действительности, выражение неудовлетворенности ею, желание преодолеть ее вопиющие недостатки, сопоставить действительное и желаемое.

Чистов К. Утопии и современность // Русские утопии: Альманах. — СПб., 1995

Сочетание гиперболизированных деталей нашей действительности с фантастическим сдвигом этой самой действительности

сти — так вкратце можно попытаться определить метод другого ленинградца, Вяч. Рыбакова, в его повести «Не успеть» (Нева. 1989. № 12). Реальность, пастозно, смачно выписанная Вяч. Рыбаковым, интересна не тем, как, в каком виде он изображает будущее, интересна она прежде всего тем, что в ней, увы, узнаешь черты нашего настоящего, стремительно накрывающего своей тенью это самое будущее. Тут и Слуцкого вспомнишь:

Будущее, будь каким ни будешь!
Будь каким ни будешь, только будь!

Митинги, демонстранты, лозунги вошли в антиутопию Вяч. Рыбакова не из будущего — они из «сегодня». Но вот и «отсыл» к классической антиутопии: «Куда там Замятину с его номерами вместо имен!.. Имен никто не отменял, но никто ими не интересовался, а номера мы пишем себе сами: за хлебом ты шестьсот восемьдесят второй, а за мармеладом пять тысяч трехсотый, и не дай бог перепутать!» Автор лишь усилил то, что уже существует в реальности, а иногда и не усилил, а просто зафиксировал.

Иванова Н. Возвращение к настоящему // Знамя. 1990. № 8

С действительностью в мире антиутопии происходят форменные чудеса: ведь обратить «рабство» в «свободу», не смягчая его ни на йоту, а «войну» в «мир», не прекращая ее вести, — никак не меньшее чудо, чем превратить воду в вино. А сделать бывшее небывшим, чем поминутно занимаются разнообразные «министерства правды», — под силу, как полагал, например, Данте, одному Богу.

Гальцева Р., Роднянская И. Помеха — человек: опыт века в зеркале антиутопий // Новый мир. 1988. № 12

Антиутопическое отрицание незаметно превращается в норму отношения к действительности... В 80-е годы возникла своего рода интеллектуальная сверхутопия: проект удаления утопического измерения из сознания человека, из культуры.

Чаликова В. Утопия и свобода. — М., 1994

Календарный ритуал с завидной постоянностью предсказывал тотальную катастрофу в конце каждого столетия. На этот раз, то есть в конце нашей «столетки», а также и «тысячелетки», уместно самое невероятное высказывание, типа такого сентиментально-циничного: черная туча апокалипсического

ужаса, предчувствие тотальной катастрофы медленно опускается над всем миром. Россия, которая, как известно, обладает эксклюзивным правом на обладание загадочной русской душой и в которой были сделаны фундаментально важные для развития цивилизации открытия, а именно были изобретены громотвод, паровоз, телеграф, телефон, телевизор, швейная машина и ксерокс, так вот, эта Россия, конечно же, перешеголяла всех по готовности к катастрофе. Цивилизация обреченно готовилась к новому варварскому нашествию. Толпы Шариковых горделиво расхаживают по улицам, умело сморкаясь одной ноздрей (вторая при этом зажата пальцем), толпы Смердяковых скользят по тем же улицам в добротных лимузинах на импортном резиновом ходу, а девушки по имени Фима Собак не только знают красивое слово «гомосексуализм», но и умеют аргументированно отнести себя к какому-либо сексуальному меньшинству. Но ни те, ни другие, ни третьи почему-то не умеют склонять числительных, — сплошь и рядом слышишь: «порядка двадцать тысяч», а слова «одной тысячей восьмьюстами пятьюдесятью тремя» способны вызвать удивленное помаргивание даже в довольно рафинированном обществе. Эти люди придумали замечательную фразу, в принципе выражающую всю суть ближайшей катастрофы: если ты такой умный, то почему такой бедный?

Великанов А. Время сочинять антиутопии // Независимая газета. 1996, 29.06

Крах космоса, встроенного советским позитивизмом, вызвал немой катаклизм, изменивший самую «физику» прежнего мира. Поэтому центральный конфликт постсоветской литературы — борьба категорий, дуэль мировоззрений, война метафор, описывающих, значит, создающих новую реальность.

Генис А. Обживая хаос // Генис А. Иван Петрович умер. — М., 1999

Конец 80-х и начало 90-х годов ознаменовались у нас литературными презентациями антиутопий. Сначала были прочитаны или перечитаны классические — не втихомолку, как прежде, а растиражированные ведущими журналами. Потом — написаны свои, опрокинутые как в проклятое прошлое, так и в рисующееся неутешительным будущее: «Записки экстремиста» А. Курчаткина, «Невозвращенец» А. Кабакова, «Новые робинзоны» Л. Пет-

рушевской, «Омон Ра» В. Пелевина. Маканинский «Лаз» (1991) как будто сам собой встраивается в эту компанию; даже шел спор о сюжетных приоритетах, о сравнительных достоинствах параллельных сочинений. (Ясно, что Петрушевская дает никак не менее высокий литературный образец, нежели Маканин, но не в том дело.) А между тем посыл «Лаза» отличен от всего, что можно прочесть у рядом стоящих авторов.

Роднянская И. Сюжеты тревоги: Маканин под знаком «Новой жестокости» // Новый мир. 1997. № 4

Теоретики утопизма подбадривают себя... тем, что «человек бесконечно податлив», что «природу человека творим мы». Однако зловещая и бесплодная практика, о которой поведали антиутопии XX столетия, свидетельствует о том, что задача эта неисполнима: преобразованная в заданном направлении природа человека оказывается уже не человеческой. Человека можно испортить, но переделать его нельзя.

Гальцева Р., Роднянская И. Помеха — человек: опыт века в зеркале антиутопий // Новый мир. 1988. № 12

Крушение готовых жизненных сценариев вызвало в больших эпических жанрах потерю привычных возможностей построения сюжета, формирования образов персонажей и т. п. В этих условиях обращение к автобиографизму может быть просто единственно приемлемым (особенно для постсоветского писателя) выходом: субъективное описание собственной жизни позволяет работать с оптикой и стилем, показывать сюжет как заведомо оправданный и заведомо связный. Сюжетом становится не автобиография, а переосмысление собственной жизни, воспринимаемое как сопротивление безличной и надчеловеческой истории. История России в XX веке понимается как место уничтожения памяти, отмены смысла последовательно проживаемой жизни, разрушения частных связей. В таких произведениях, как «Спокойной ночи!» Абрама Терца, «Альбом для марок» Андрея Сергеева, «Ложится мгла на старые ступени» Александра Чудакова, задачей становится построение на основе автобиографических данных особого историзированного персонажа. Работа с этим персонажем строится путем осмысления, эстетического преобразования собственной жизни. Такой автобиографический жанр можно назвать «эпосом частного выживания». К нему уже

(с оговорками) примыкают такие произведения, как роман Олега Павлова «В Безбожных переулках».

Кукулин И. Про мое прошлое и настоящее // Знамя. 2002. № 10

Конец 80-х вообще был временем по преимуществу реставрационным. Апокалиптическая и антиутопическая проза тут не была исключением. Валентин Распутин («Пожар») и Василий Белов («Все впереди») твердо знали, что стоит удалить из нашей жизни (куда-нибудь и как-нибудь) всяких «пришельцев», и тут же все наладится. (Что не вычитывалось особо непонятливыми из романов, писатели договаривали с газетных и депутатских трибун.) Петрушевская в «Новых робинзонах» имитировала актуальную общественную проблематику, доказывая свой любимый тезис о «хтоничности» человека, коему самое время возвращаться в лесное лоно: ее страшненькая антиутопия вскоре закономерно превратится в утопию простых сельских радостей — повествование в верлибрах «Карамзин». Александр Кабаков в «Невозвращенце» не столько открывал будущее, сколько боялся ближайшего прошлого, мысля самым главным и, кажется, вечным российским проклятьем вездесущую тайную полицию (КГБ).

Значимым исключением (и, похоже, одним из поворотных пунктов в движении литературы) стал «Лаз» Владимира Маканина, где были увидены и названы по имени едва ли не самые опасные тенденции «современности поздних 80-х». Маканин написал повесть о страхе как главной душевной эмоции современного человека. Не только «мыслящего», каким предстает главный герой, но и всякого вообще — безумство толпы вырастает из испуга составляющих ее статистов. Страшно «здесь» (на поверхности, в России), но страшно и «там» (в комфортабельном и безвоздушном подземелье, в эмиграции — «примитивно политизированное» прочтение маканинской пространственной антитезы так же необходимо, как и символическое). Всего же страшнее — в промежутке. Обдирающий кожу, сжимающийся «лаз» — метафора «промежуточного» состояния главного героя, что лишен возможности окончательно выбрать «темный верх» или «светлый низ». Герой, курсируя из одного мира в другой, изо всех сил стремится продлить это самое «промежуточное» существование, не замечая, что оно-то и подкармливает его страх. В финале повести герой «пробуждается» в верхнем — обыден-

но-кошмарном — мире, и пробуждение это двусмысленно: то ли прохожий, «добрый человек в сумерках», просто разбудил измучившегося «путешественника» (а дальше все пойдет по-прежнему), то ли встреча с анонимным (и явно отличным от остальных персонажей второго плана) доброжелателем подводит итог прежней жизни во сне, предполагает прорыв героя к новому духовному состоянию, к жизни, полной реальных опасностей, но свободной от всевластного страха. Даже сочтя верным первое («бытовое») прочтение финала, мы чувствуем пульсацию прочтения второго («метафизического»). Встреча и пробуждение намекают на Встречу и Пробуждение, в присутствии которых сама собой приходит на ум пословица «У страха глаза велики».

Немзер А. Замечательное десятилетие: о русской прозе 90-х годов // Новый мир. 2000. № 1

Упершись взглядом в стену «предела наличествующего бытия», мы завершаем процесс, полностью отворачиваемся от наличной реальности, от сущего и даже существующего. Мы остаемся с «нагими именами», ибо вся сотворенная ими реальность отныне располагается за нашей спиной. Мы оказываемся в мире миража, «пустословия» (недаром почитаемого тяжким грехом), в ситуации сплошной и полной неverifiedируемости, ласково называемой «плюрализмом», ибо уже и головы не хотим (или — не можем) повернуть, чтобы хоть взглядом вернуться к Истоку.

Касаткина Т. Литература после конца времен // Новый мир. 2000. № 6

Двадцатый — это век сверхдержав и электростанций: энергия политической власти, которая пытается зажать целый мир в один кулак (немецкий, российский, американский), — и власть технических энергий, которые расщепляют ядро атома и посылают ракеты на край солнечной системы. XX век — это технология власти и власть технологии, что, кстати, точно отпечаталось и в ленинской формуле: коммунизм = советская власть + электрификация всей страны. Власть + энергия — это формула не только провалившегося коммунизма, но и всего XX века, дожившего до благополучной кончины. И конечно же, если XX век — век энергий, то он же и век масс, которые с небывалой широтой вливаются в жерло истории, становясь пушечным мясом, орущей и орудийной плотью, заполняющей трибуны стадионов и лагеря смерти, Лужники и ГУЛАГи... По формуле Эйнштейна,

связующей массу и энергию, расщепление масс, физических и социальных, — это самый эффективный источник энергии, питающей волю к власти. Если попытаться все же и по-русски определить XX век одним словом, то «власть», «энергия», «могущество», «держава» окажутся мощностями, т. е. подразделениями одной категории — мощи. И тогда не Владимир Ленин, но Велимир Хлебников дал наикратчайшее определение нашего века:

Но вот Эм шагает в область
сильного слова Могу.
Слушайте, слушайте моговест
мощи!

Век мощи и мощностей. Не только «моговест», но и моговек.

Эпштейн М. Имя века // Независимая газета. 1999. 13 октября. № 191

Тема 3. Поиски героя в современной литературе

Литература конца века исчерпала коллективистские возможности. Она уходит от канона к апокрифу, распадается на части... С середины 70-х годов началась эра невиданных доселе сомнений не только в *новом человеке*, но и в человеке вообще... На место психологической прозы приходит психопатологическая. Уже не ГУЛАГ, а сама распадающаяся Россия становится метафорой жизни.

Ерофеев В. Русские цветы зла. — М., 1997

Так называемая психология XIX века ушла. ...И это очень повлияло на характер письма и, в первую очередь, диалога. Чем был характерен диалог XIX века? Человек задает вопрос и на этот вопрос получает ответ. Современный диалог — это почти всегда беседа в вакууме...

Нарбикова В. Интервью // Постмодернисты о посткультуре. — М., 1997

Я — особый тип. Страх мне знаком, как всем, но я всегда рвусь нарушать запреты.

Лимонов Э. Это я — Эдичка. — М., 1998

Смысл новой русской литературы не в этнографической достоверности и не в разоблачении страны, а в показе того, что под тонким культурным покровом человек оказывается неуправляемым животным.

Ерофеев В. Русские цветы зла. — М., 1997

Может быть, впервые за всю историю русского народа у нас появилось поколение людей, у которых нет никаких нравственных ориентиров, которые просто не знают, что хорошо, а что плохо, что нужно, а чего нельзя.

Пьецух В. Новая московская философия. — М., 1988

Венедикт Ерофеев предложил русской прозе особый биологический ритм алкоголической исповеди. Возник эффект национальной подлинности. Алкоголик — ласковая, застенчивая, трепетная душа — оказался трезвее трезвого мира. Венедикт нащупал серьезную для русской культуры тему «несерьезного», «наплевательского» отношения к жизни, уходящего корнями в религиозное прошлое юродивых и скоморохов.

Ерофеев В. Русские цветы зла. — М., 1997

Приходится признавать, что лицо типического героя современной прозы искажено гримасой скептического отношения к миру, покрыто юношеским пушком и черты его довольно вялы, порой даже анемичны. Поступки его страшат, и он не спешит определиться ни с собственной личностью, ни с судьбой. Он угрюм и заранее раздражен всем на свете, по большей части ему как будто бы совсем незачем жить. (А он и не хочет.) Он раним, как оранжерейное растение, и склонен отрефлексировать даже тень эмоции, взволновавшей его не по годам обрюзгшее тело... Он выступает — если не прямым, то косвенным — наследником Ильи Ильича Обломова, только растерявшего за то время, которое их разделяет, всякий налет романтической сентиментальности. Он ни во что не верит и почти ничего не хочет. Ему страшно не хватает энергии — он являет собой наглядный пример действия энтропии, поразившей мир и обитающее в нем человечество. Он страшно слаб, этот герой, и по-своему беззащитен. Собственно, его эскапизм (и инфантилизм, как одна из возможных форм этого эскапизма) есть следствие его трудной приспособляемости к обстоятельствам, достаточно грубым для чувствительной натуры. При всей его романтизированной «надмирно-

сти», он всего лишь заговоривший о себе маленький человек. Прямая речь, к которой герой тяготеет, вероятно, единственный способ для него самовыразиться в сложившейся ситуации. У него узкий и частный опыт — да и откуда взяться другому у человека, смертельно боящегося реальности? Он делает что может, — делится этим опытом своего личного выживания в дурном и хаотически устроенном мире. Преобразовать его — даже внутри себя — он не в состоянии. Но он хочет об этом рассказать. У него не хватает сил быть объективным, и потому он погружен в свою спасительную субъективность, как бы уравнивая себя — с позиций этой субъективности — со всей окружающей и превосходящей его силой действительностью.

Ремизова М. Детство героя: современный повествователь в попытках самоопределения // Вопросы литературы. 2001. № 3—4

Проблема самосохранения любой ценой (в классической постановке «быть или не быть?», т. е. смириться и адаптироваться или сопротивляться и ценой страшных усилий сохранить себя в неизменности) очень остро встала в последние годы. В основном, конечно, перед интеллигенцией. Либо выжить любой ценой, либо сохранить свою идентичность, не изолгаться, не стать «шестеркой» при каком-то политическом деятеле, не приучиться продавать свои профессиональные умения в отрыве от убеждений, не отлучить самого себя от прежнего образа жизни, от прежней духовной независимости.

Золотоносов М. Интеллигент-убийца: хроника подпольной жизни // Московские новости. 1998. № 25

Национальные особенности литературы будут исчезать — и возвращаться уже на уровне мета-: игры, ностальгии, иронии, невозвратности и неотторжимости. Национальная принадлежность будет становиться делом вкуса, стиля, эстетического выбора... Судьба писателя зависит от судьбы языка: останется ли он русским или, по прошествии нескольких веков, олатинится по алфавиту, или по лексике, или даже и по грамматике — вольется в мировой язык, составленный, скорей всего, на базе английского или испанского... Насколько национальным будет язык — настолько же национальной будет и литература.

Эпштейн М. Национальная специфика литературы: анахронизм или неотъемлемое качество: круглый стол // Знамя. 2000. № 9

Формой иронического, заведомо условного, компромисса между литературной традицией, историческим прошлым и настоящим становится у Вяч. Пьецуха категория «национального характера» — это его моделирует литература, это он объединяет настоящее и прошлое. Но при этом, неизменно говоря о России, об абсурдности русской жизни и российской истории, Пьецух создает настолько универсальный контекст, что «русский национальный абсурд» в его рассказах выглядит как черта всеобщая, бытийная и вневременная.

Липовецкий М. Русский постмодернизм. — Екатеринбург, 1997

На самом деле пресловутая загадочность русской души разгадывается очень просто: в русской душе есть все: и созидательное начало, и дух всеотрицания, и экономический задор, и восьмая нота, и чувство национального достоинства, и витание в облаках. Особенно хорошо у нас почему-то сложилось с витанием в облаках.

Пьецух В. Центрально-Ермолаевская война. — М., 1989

Тема 4. Санкт-Петербург в современной литературе

Каждый город — это вариант мифологической системы, это объяснение мира, которое можно передать и в словесно выраженном тексте. А город есть визуально выраженный текст.

Курганов Е. Мифология города и художественный текст // Курганов Е. Анекдот. Символ. Миф: этюды по теории литературы. — СПб., 2002

Наряду с целостными и глубокими характеристиками Петербурга, создающими особую идею Петрова города, в нашей литературе возникают отдельные образы, свидетельствующие об обострившемся интересе к Петербургу как таковому, вне системы сложных построений и мистических интуиции.

Анциферов Н. Непостижимый город. — СПб., 1997

В силу своей метафизической фундаментальности Петербург неподвластен времени. Он выражает саму сущность культуры как бытия на грани вечности, как прорыва в сферу абсолютного,

прорыва, нашедшего для себя предельно адекватную форму выражения, не порывающего с историческим временем, но господствующего над ним, покоряющего время.

Евлампиев И. На грани вечности: метафизические основания культуры и ее судьба // Метафизика Петербурга. — СПб., 1993

Нет другого места в России, где бы воображение отрывалось с такой легкостью от действительности: русская литература возникла с появлением Петербурга.

Бродский И. Путеводитель по переименованному городу // Бродский И. Собр. соч. в 4 тт. — СПб., 1997

К Петербургу так и относятся — как к живому существу. «Город спал. Город был неподвижен. Город молчал».

Стрижак О. Мальчик (роман в воспоминаниях, роман о любви, петербургский роман в шести каналах и реках). — Л., 1993

Уже природа петербургской архитектуры — уникальная выдержанность огромных ансамблей, не распадающаяся, как в городах с длительной историей, на участки разновременной застройки, создает ощущение декорации.

Лотман Ю. Символика Петербурга и проблемы семиотики города // Радуга. 1991. № 2

Жил когда-то мальчик. Он жил в самой несправедливой стране на свете. Ею правили существа, которых по всем человеческим меркам следовало назвать выродками. Чего, однако, не произошло. И был город. Самый красивый город на свете. С огромной серой рекой, повисшей над своим глубоким дном, как огромное серое небо — над ней самой. Вдоль реки стояли великолепные дворцы с такими изысканно-прекрасными фасадами, что если мальчик стоял на правом берегу, левый выглядел как отпечаток гигантского моллюска, именуемого цивилизацией. Которая перестала существовать.

Бродский И. Меньше единицы // Бродский И. Собр. соч. в 4 тт. — СПб., 1997

Петербургский миф — петербургский текст — не дан раз и навсегда, он принципиально не окончен, неокончателен; его наращивает история, его трансформирует не только постоянно ме-

няющаяся культурная ситуация, но и каждый хотя бы в чем-то новый взгляд, новое слово о нем.

Барзах А. Изгнание знака // Метафизика Петербурга. — СПб., 1993

Этот город — испытание России и личности. Петербург — порождение русского самосознания и, как это ни парадоксально звучит, — «самый русский город». Мир Петербурга замкнут в человеке, а человек замкнут в себе, в чахоточной лихорадке, отчаянной рефлексии поиска смысла существования и — духовного самоуничтожения. Петербург — место, если не центр, поединка космических сил в человеческой душе.

Тульчинский Г. Город-испытание // Метафизика Петербурга. — СПб., 1993

Город был моим старым другом, и он все время чем-то потихоньку-полегоньку помогал мне. Он не вмешивался в мои печали — он молча брал их на себя.

Шефнер В. Сестра печали. — СПб., 1995

Формирование того, что теперь называют Петербургским текстом, было одним из наиболее весомых вкладов русской литературы в неосферическое творчество. Петербургский текст — мощное полифоническое пространство, в вибрациях которого уже давно слышались тревожные синкопы русской истории и леденящие душу «злые» шумы времени... Петербург может оказаться нашим ближайшим и надежнейшим ресурсом, если только мы окажемся достойными того вечного и благого в нем, что было открыто нам Петербургским текстом.

Топоров В. Петербургский текст русской литературы // Метафизика Петербурга. — СПб., 1993

Начнем с того, что на болоте вообще лучше не строить. Но если уж так пришлось (или приспичило?), то строить надо в соответствии с этим болотом. И потому все эти шпилы, иглы, небесные купола можно рассматривать только как упрямство, желание сделать все поперек. В описываемые времена еще очень любили слово «наперекор». «Наперекор стихии» говорили, имея в виду под стихией природу. Но ведь от того же корня, что «наперекор», и другое словечко — «перекорезивать». Вот и получился город со странным нерусским названием «Санкт-Петер-

бург», поправленный потом на «Петроград», а позднее вольно (совсем уж вольно!) переделанный в «Ленинград» — перекоренный город с претензией казаться чудом гармонии.

Юрский С. Апология 60-х // Знамя. 2000. № 5

Холодный и нищий Ленинград, между тем, был переполняем смыслами и мифами — но ни о чем не мог сказать. Он боялся высказаться.

Кривулин В. Охота на мамонта // Дружба народов. 1993. № 3—4

Шел дождь, и я подумал: вот она, петербургская литературная традиция. Вся эта хваленая «школа» есть сплошное описание дурной погоды. Весь «матовый блеск ее стиля» — асфальт после дождя.

Довлатов С. Заповедник. — СПб., 2001

...Петербург не нуждается в людях. Это заложено при рождении в «дух города». Его создатель ни минуты не думал о том, хорошо ли, удобно ли, счастливо ли будут жить люди в новой столице. Петербуржец почти триста лет живет внутри таинственного кристалла исторического и метафизического бытия, который превышает его и никоим образом не измеряется его нуждами, чаяниями, мечтами и стремлениями. Будь то воля Провидения, дьявольское коварство или бюрократический кафкианский морок — всегда найдется нечто, роковым грозным образом висящее над судьбой петербуржца. Жизнь в Петербурге — это не просто жизнь, но жизнь плюс-минус нечто, то слишком заманчивая, то вовсе лишённая приманки, то исполненная мгновениями высшей гармонии, то низринутая в пошлейший бессмысленный ужас.

Москвина Т. «Любитель Петербурга» // Похвала плохому шоколаду. — СПб., 2002

Тема 5. Современная женская проза

Она (женщина) по преимуществу — носительница половой стихии. В поле мужчина значит меньше, чем женщина. Женщина вся пол, ее половая жизнь — вся ее жизнь, захватывающая ее

целиком, поскольку она женщина, а не человек. В мужчине пол гораздо более дифференцирован.

Бердяев Н. Смысл творчества: опыт оправдания человека // Бердяев Н. А. Философия свободы; Смысл творчества. — М., 1989. С. 432

Характер женщины весьма своеобразно соотносится с культурой эпохи. С одной стороны, женщина с ее напряженной эмоциональностью живо и непосредственно впитывает особенности своего времени, в значительной мере обгоняя его. В этом смысле характер женщины можно назвать одним из самых чутких барометров общественной жизни. С другой стороны, женский характер парадоксально реализует и прямо противоположные свойства. Женщина — жена и мать — в наибольшей степени связана с надысторическими свойствами человека, с тем, что глубже и шире отпечатков эпохи. Поэтому влияние женщины на облик эпохи в принципе противоречиво, гибко и динамично. Гибкость проявляется в разнообразии связей женского характера с эпохой.

Лотман Ю. М. Женский мир // Лотман Ю. М. Беседы о русской культуре. — СПб., 1998. С. 46

Адресуя вопросы (о правомерности выделения в литературном процессе женской литературы. — М. Ч.) русским критикам и авторам, я наталкиваюсь на явное раздражение одних и попытку терпеливо-снисходительного объяснения других: есть-де литература и нелитература, а других делений нет. Я и сама думала так... но, посвятив много времени изучению вопроса, теперь не стала бы утверждать это так категорично. Если бог дал мужчине и женщине разные биологические функции, то должна быть и разница в восприятии действительности.

Петрова Н. Есть ли в России женская литература? // Литературная газета. 1994. № 9

Искусство делится на мужское и женское. Деление не несет абсолютного характера, но антропологи отлично знают, что есть народы, где традицию устного рассказа, хранение преданий несут женщины... Мир мужской и мир женский — разные миры. Местами пересекающиеся, но не полностью. В женском мире большее значение приобретают вопросы, связанные с любовью, семьей, детьми.

Улицкая Л. «Принимаю все, что дается»: интервью // Вопросы литературы. 2000. № 1

Женская проза — особое явление, которое отличает «стремление к деконструкции традиционных мужских и женских образов, попытка вырваться за пределы той ситуации, когда женщина видит себя исключительно глазами мужчины, а не своими собственными, перестать копировать мужское перо, но реализовать в своем творчестве те качества, которые закодированы в патриархальной культуре как женские. Именно это, пожалуй, и отличает в целом новую женскую прозу от прозы шестидесятниц и семидесятниц. Женская проза возникла как реакция на женскую дискриминацию советской эпохи, на цензуру советской эпохи, не допускавшую стилистики неочерченности и неопределенности, так типичных для женской прозы».

Габриэлян Н. Ева — это значит «жизнь» // Вопросы литературы. 1996, июль—август

Первые попытки писать специально о русской женской литературе были отмечены чувством неофитского изумления тем, что в России были женщины-писательницы, и не две (Ахматова / Цветаева) или в лучшем случае три (Ахматова / Цветаева / Каролина Павлова), а в достаточно большем числе. ...Одним из центральных стал вопрос о том, что такое *женская литература*, существуют ли особые *женская эстетика*, *женский язык*, *женская способность письма*. Ключевую роль при обсуждении этих проблем играли философские концепции французских структуралистов и постструктуралистов (Р. Барт, Ж. Деррида, Ю. Кристева и др.) и психоаналитические теории.

Савкина И. Кто и как пишет историю русской женской литературы // Новое литературное обозрение. 1997. № 24

Почему возникновение женской прозы — если не проанализированное, то по крайней мере отмеченное всеми не ленивыми критиками — противоречит концу литературы? Потому что женщина никогда не идет на нежилое место. В женской генетической программе не заложено быть расходным материалом эволюции. В экстремальной ситуации, когда мужчина обязан погибнуть, женщина обязана выжить. Так природа захотела, обеспечив нашу сестру многоуровневой системой защиты — от физиологической до психологической. Отсюда мощный инстинкт самосохранения, часто принимаемый, например, за специфическую русскую жертвенность, когда хорошая женщина нянчится с мужем-алкоголиком или везет на себе из Турции

тюки с товаром, чтобы прокормить своего впавшего в социальную спячку кандидата каких-нибудь наук. На самом деле она предпринимает эти усилия, чтобы не выпасть из жизни, и при этом очень мало считается с истинными чувствами объекта своей заботы, ставшего по стечению обстоятельств единицей ее житейского груза и героем ее сюжета. Точно так же и в литературе: нравится это кому-то или нет, но представительницы эгоистического пола приходят сюда и делают то, что впоследствии становится не вещью, а именно книгой. Женская проза — тонкая ткань. Именно поэтому в ее структуре яснее видны дефекты, но и явственнее проступает тот феномен, который можно назвать защитой от попыток взлома художественной программы.

Славникова О. Та, что пишет, или Таблетка от головы // Октябрь. 2000. № 3

Вопросы примерно одни и те же и у русских журналистов, и у западных. Первый вопрос — о женской литературе, как будто бывает еще мужская литература. У Бунина есть строчки: «Женщины подобны людям и живут около людей». Так и женская литература. Она подобна литературе и существует около литературы. Но я знаю, что в литературе имеет значение не пол, а степень искренности и таланта... Я готова сказать: «Да». Существует женская литература. Мужчина в своем творчестве ориентируется на Бога. А женщина — на мужчину. Женщина восходит к Богу через мужчину, через любовь. Но, как правило, объект любви не соответствует идеалу. И тогда женщина страдает и пишет об этом. Основная тема женского творчества — *тоска по идеалу*.

Токарева В. Из жизни миллионеров // Токарева В. Телохрани-тельница. — М., 1997

Выход из безнадежности кольца к движению по спирали авторы (современные женщины-писательницы. — М. Ч.) видят исключительно через обновление и сострадательную любовь. В то же время эта любовь становится мощной альтернативой той энтропии, которая констатируется современной прозой, сообщает «женской теме» непрерывный энергетический заряд, так необходимый современной словесности.

Ажгихина Н. Парадоксы «женской прозы» // Новая волна: русская культура и субкультура на рубеже 80—90-х гг. — М., 1994

Главные усилия современной русской женской прозы в настоящее время направлены на то, чтобы разбить зеркало, в котором отражено не настоящее женское лицо, а миф о женщине, созданный мужской культурной традицией.

Савкина И. Говори, Мария (заметки о современной русской женской прозе) // Преображение. 1996. № 4

«Женская проза» — это проза, написанная женщинами. В сложившемся типе культуры слова «мужское» и «женское» не являются нейтральными, указывающими только на биологический пол. Они также несут в себе и оценочные моменты, включают в себя целую подсистему знаков.

Габриэлян Н. Ева — это значит «жизнь» (проблема пространства в современной женской прозе) // Вопросы литературы. 1996, июль — август. С. 31

В психике женской есть то качество, что она не жестка, не тверда, не очерчена резко и ясно, а, напротив, ширится как туман, захватывает собою неопределенно далекое; и, собственно — не знаешь, где ее границы.

Розанов В. Люди лунного света. Метафизика христианства. — М., 1990

«Я» в женской прозе — может быть, самая убедительная и самая работающая авторская проекция из тех, что мы имеем в сегодняшней литературе. Мне кажется, что женское стремление «стягивать» на себя мировое одеяло и занимать хорошее место под солнцем приводит к тому, что тень автора в тексте получается резче и плотней, что она, иными словами, гуще окрашена. Часто самодовлеющее женское «я» переходит в произведение безо всякой утраты той витальности, какой обладает по эту сторону текста, — чему соответствуют вещи, написанные от первого лица. Умные люди знают: женщина, существо во многом инстинктивное, никогда не сделает того, что ей не нужно. Так что споры о конце литературы, вероятно, постигнет та же судьба, что дебаты физиков и лириков: они превратятся в милый исторический курьез.

Славникова О. Та, что пишет, или Таблетка от головы // Октябрь. 2000. № 3

Особой приметой женской прозы является то, что сюжеты повестей трудно пересказать, что нет фабулы, развернутого в

действию и во времени замысла — только чувства! Но не порыв чувств, а надрыв. Жизнь не то чтоб трудна, смята — она скомкана и невыносима... Утрата веры, нравственных идеалов, оценки нравственного поведения и несет в себе опустошенность души: ничто не свято, все дозволено!

Киляков В. *О женском в современной литературе // Литературная учеба. 1996, июль—август*

Все же факт снисходительного отношения к женской прозе остается фактом. Если же про прозаика-женщину говорят, что у нее мужская проза, то это прямо как пять с плюсом — высший комплимент.. Но ежели (упаси и помилуй) назвать прозу какого-никакого писателя женской — это сочтется глубочайшим оскорблением.

Морозова Т. *Чем женщины: не женская проза, а проза, которую пишут женщины // Литературная газета. 1999. № 27*

Оптимой, поставленной перед «пошлостью» быта, и у Петрушевской, и у Толстой был — и остается — гротеск. Только отнюдь не гротеск саркастический, оценивающий и уничтожающий смех-насмешка. Нет, этот гротеск совсем иного происхождения. Или, вернее, так: отношение к «пошлости» жизни стало амбивалентным — отрицание соединялось с любованием, насмешка с восхищением, уничтожение с возрождением.

Иванова Н. *Неопалимый голубок: «пошлость» как эстетический феномен // Знамя. 1991. № 8*

Женская сторона творчества — интровертная, она лучше выражается в лирике, в психологической прозе... Это проникновение в материал изнутри. «Мужское» и «женское» — понятия условные, не зависящие оттого, кто автор, мужчина или женщина... Я думаю, сколько бы ни накапливалось деталей, способность придать им должную форму — мужская. А способность принимать в себя то, что зовется вдохновением, — женская.

Вольтская Т. *Из выступления в дискуссии на тему «Пол в литературе» // Для меня Бог всегда был мужчиной // Литературная газета. 1999. № 42*

Восемь веков русская словесность прекрасно обходилась без женщины. То есть, разумеется, она без нее не обходилась: женщина была как бы рудой для литературы, сырьем, из которого вы-

плавлялся «образ». Горькие и обильные слезы Ярославны, девы Феврони, бедной Лизы крепили словесную кладку, как в древности яичный белок намертво схватывал камни крепостей. ...Время шло, а нас, таких одаренных, пылких и выносливых, таких терпеливых и страстных русских баб, век за веком просили не беспокоиться. Даже поговорку сложили, топорную, как большинство русских пословиц: «волос долог, да ум короток». Потребовались восемьсот лет и еще пара десятилетий, чтобы, замурованные в бастион русской прозы, женщины раскачали пяток-другой камней в кладке общественно-культурного (мужского) сознания, крутыми лбами пробили себе лаз и, ломая до крови ногти, раздирая кожу на локтях и коленях, не жалея долгого волоса и юбок, всей толпой ломанулись на волю. И дружный вздох истосковавшихся по слову писательниц, словно ураган, такую поднял волну в родной речи, что плавающее на мелководе мужское поголовье скривило было усатые рты, чтоб усмехнуться над «женской прозой», — да захлебнулось.

Боссарт А. Коллективного Достоевского в начале XXI века пишут женщины. Когда не слышно Орфея, песни начинает слагать Эвридика // Новая газета. 2002. № 41

Наслаждение, сопутствующее чтению рассказов Татьяны Толстой, происходит прежде всего из безупречно воспринятой гармонии слова. Собственно, это и есть отправной пункт художественности — великое заблуждение множества современных писателей в том и состоит, что они полагают, будто проза в этом смысле чем-то отличается от стихов, и потому слагают тексты из случайно подвернувшихся и оттого безнадежно мертвых словесных конструкций. Когда читаешь Толстую, кажется, будто не было птичьего языка советской эпохи, ядом впитавшегося в кровь и плоть отечественного словаря, так что и до сих пор большая часть современной словесности кажется сочиненной пропахшими пылью чиновниками. А что, собственно, сообщает о современном человеке Татьяна Толстая? Основная нота ее рассказов — ностальгическая. Но отнюдь не сентиментальная. Это, кстати, тоже редкость. У Толстой очень жесткий, кажется, совершенно мужской ум, осознающий эмоциональную составляющую только в связи с продолжительной рефлексией.

Ремизова М. GRANDES DAMES прошедшего сезона // Континент. 2002. № 112

Подобное обилие имен, стилей и направлений — от семейной саги до кислотных откровений, от неосентиментализма до отвязной подростковой прозы, от мистического триллера до классических воспоминаний детства — кажется просто небывалым буйством красок на фоне некоторого застоя в прозе, традиционно именуемой «мужской». Из резервации — именно так всего несколько лет назад именовала женскую прозу «первая русская феминистка» Маша Арбатова — литература, созданная женщинами и посвященная различным интерпретациям гендерных вопросов, грозит превратиться в наиболее современную, активно развивающуюся и актуально звучащую часть современной русской литературы. Подобный ход событий вполне закономерен: следуя единой для всего мира традиции, развиваясь внутри определенных жанровых и идеологических установок, русская женская проза оказалась самой органичной частью сегодняшней литературной жизни, наиболее удачно инкорпорированной в мировой художественный процесс.

Юзефович Г. Сексуальное большинство: женская проза стремится задавать тон в современной русской литературе // Ежегодный журнал. 9 июля 2002, 10—06

Тема 6. Современная поэзия

Поэзия 1960—90-х годов XX века наследует от предшествующих эпох две противоположные тенденции. Одна из них направлена на познание логики бытия, стремится к реалистическому отражению действительности, укреплению языковых норм, предполагает воспитательную функцию произведения. Другая тенденция связана с установкой на эксперимент, критическим отношением к языковой норме и отказом от дидактической функции. В таком случае внимание авторов и читателей привлечено к неупорядоченности мира, парадоксу, изменчивости сущностей и свойств, алогизму и нестабильности самого языка как отражения нашего сознания.

Зубова А. В. Современная русская поэзия в контексте истории языка. — М., 2000

Современный поэт слишком зависит от современной жизни. Он реализует себя на уровне сугубой, мелко взятой актуально-

сти, замысловато претворяя в стихах азбуку повседневья. Его горизонт — это горизонт нынешней культурной сиюминутности. Многие слишком верны своей эпохе, а эпоха — глупа и пошла. С такой не нужно бы водиться. Современная поэзия больна абсолютизацией текущего дня и часа.

Ермолин Е. Сиюминутница. Поэт в постклассическом мире // Континент. 2001. № 107

Поэзия родилась в лоне игры, но игры культовой, игры более чем «всамделишной», игры, в которой притча соотносится с архетипом, рифма оборачивается заклинанием, а слово — пророчеством. Теперь она снова вернулась в игру. Однако эта новая игра — виртуальность, «отключка», где правила придуманы из головы, а играющие поражены неврозом и анемией. Из стихов выветрился лирический герой, попросту — исчезла личность, испарился автор... Пространство замолкает — оно не играет в такие игры. Почва и судьба перестают дышать в слове. Чувство не диктует больше никаких строк и не посылает на сцену раба. И голос Родины больше не ищет уста, чтоб «сказать себя миру». Да никто больше ничего и не ловит «в далеком отголоске»...

Амелин М., Бек Т., Николаева О., Пригов Д., Рейн Е., Рубинштейн А. Поэзия и гражданственность, конференц-зал // Знамя. 2002. № 10

Путь поэта — путь к растущему одиночеству: публика движению предпочитает остановку, обновлению — привычку, а словесным открытиям — клише.

Эткнд Е. Материя стиха. — М., 2001

Освободившись на час-полтора от уз обихода, мы (читатели стихов. — М. Ч.) попадаем в области истины, где сама постановка вопроса неверна, где инвентарь нашего мышления неприменим, где способ бытования иной — и это дает надежду.

Гандлевский С. Метафизика поэтической кухни // Гандлевский С. Порядок слов. — Екатеринбург, 2000

Пишущий стихотворение, однако, пишет его не потому, что он рассчитывает на посмертную славу, хотя он часто и надеется, что стихотворение его переживет, пусть ненадолго. Пишущий

стихотворение пишет его потому, что язык ему подсказывает или просто диктует следующую строчку. Начиная стихотворение, поэт, как правило, не знает, чем оно кончится, и порой оказывается очень удивлен тем, что получилось, ибо часто получается лучше, чем он предполагал, часто мысль его заходит дальше, чем он рассчитывал. Это и есть тот момент, когда будущее языка вмещивается в его настоящее. Пишущий стихотворение пишет его прежде всего потому, что стихосложение — колоссальный ускоритель сознания, мышления, мироощущения. Испытав это ускорение единожды, человек уже не в состоянии отказать от повторения этого опыта, он впадает в зависимость от этого процесса, как впадают в зависимость от наркотиков или алкоголя. Человек, находящийся в подобной зависимости от языка, я полагаю, и называется поэтом.

Бродский И. Нобелевская лекция 1987 г. // Бродский И. Избранные стихотворения. — М., 1994

А что у поэта на душе? Чем готов он поделиться с пытливым, беспокойным читателем? Мне здесь видится образ не человека со снятой кожей, а человека, чья чувствительность к внешним воздействиям превышает все мыслимые пределы. Человека, теряющего понятие границы между собой и миром, неспособного поставить заслон изнутри наружу. Он, как губка, вбирает в себя мирское. Такая уязвимость — самая большая проблема современного человека вообще. Поэт в этом отношении являет собой крайний случай популярной культурной патологии. Не будем, конечно, априори обобщать. Ведь более чем очевидно: современная поэзия — хор солистов. Хор, в котором сливаются разные голоса именно потому, что голосов много — и каждый тянет свою песню. В поэтическом потоке нет единого вектора движения, не улавливается единое основание. Каждый поэт существует в слове наособицу. Остались в прошлом программные объединения. Если не считать заразных болезней литературной моды. Которые скоропреходящи. Не оттого ли возникает впечатление какофонии?

Ермолин Е. Сиюминутца. Поэт в постклассическом мире // Континент. 2001. № 107

«Новая поэзия», как правило, не посягает на художественный мир творческой индивидуальности, а обращается к свое-

образному исследованию того, как те или иные высказывания, вырванные из целого цитаты начинают жить своей жизнью в массовом сознании, утрачивают свою первоначальную глубину и художественную оригинальность и становятся по существу пустой фразой, ненужной «красивостью», которой оснащена речь персонажа, никогда не знавшего первоначального целого.

Мальшева Г. Очерки русской поэзии 1980-х годов: специфика жанров и стилей. — М., 1996

Газетно-журнальный и телевизионно-интернетный бум в России 90-х годов надолго... лишил поэзию потребности и возможности откликаться на важные и животрепещущие для общественной жизни темы. Поэзия вернулась в свои берега, обратилась к истинному своему предназначению. Ее коммуникативная функция ныне ничтожна, и — слава Богу! Поэт как трибун, глашатай и певец гражданских свобод — в прошлом, и в своих произведениях наконец-то может быть равен самому себе. Поэзия — самодостаточный и самоценный способ мышления, а вовсе не средство для выражения социальных идей и распространения общественно значимой информации. Сугубо поэтические задачи и их разрешение, на мой взгляд, куда важнее для современного поэта, чем сомнительное гражданское пустословие. Возможно, гражданский подвиг поэта сегодня — его работа с русским языком, расчистка его от грязи, мусора и прочих ненужных наслоений предшествующих эпох.

Амелин М., Бек Т., Николаева О., Пригов Д., Рейн Е., Рубинштейн Л. Поэзия и гражданственность, конференц-зал // Знамя. 2002. № 10

знаком едва ли не всей поэзии второй половины XX века стала своеобразная «смещенная» лексика, точнее, нетрадиционное ее употребление. Официальный язык эпохи оказался скомпрометирован советизмами, бюрократизмами, всем тем «новоязом», которым заразила его «лингвистическая революция» соцреализма. Стихотворцы последующего поколения ориентировались на сленг как некую разновидность «кружкового языка» (термин Ю. М. Лотмана) и, соответственно, обречены были отменить прежнюю этимологию советского воляюка и совместными усилиями сотворить новую. Произошло грандиозное обновление лексики, ее переосмысление, присвоение новой

(иногда диаметрально противоположной) семантики внелитературным словам — архаизмам, англицизмам, советским бюрократизмам и т. п.

Куллэ В. ...минус слово?: конференц-зал // Знамя. 1999. № 4

Современный поэт — существо, обитающее в тени, если только он не отличился какими-то эпатажными провокациями. Но разрушены, думаю, не столько мотивации общественного интереса и чтения, сколько механизмы доступа стихов к читателю, механизмы социокультурного признания поэта. Несмотря на премии. Несмотря на конкурсы. Несмотря, наконец, на свободу слова. Телевидение — самый мощный сегодня канал влияния — как-то плохо сочетается со стихами.

Ермолин Е. Сиюминутца. Поэт в постклассическом мире // Континент. 2001. № 107

Кажется, поэтам вернет читателя Интернет. Даже краткой пробежки по русскоязычному Интернету достаточно, чтобы убедиться: стихи есть. И замечательные стихи. Именно здесь выставлена отличная коллекция современной российской поэзии, которую мне трудно сравнить по ее полноте с какой-то другой. И если пойти для начала хотя бы на страницу, адрес которой www.vavilon.ru, то можно найти там немало интересного... И если учесть, что аудитория Интернета постоянно растет, то за доступ поэзии к читателю можно быть более-менее спокойным. Это внешние условия бытования поэзии.

Ермолин Е. Сиюминутца. Поэт в постклассическом мире // Континент. 2001. № 107

Поэзия умеет вбирать в легкие израсходованную речь и выдыхать ее, оживив, обогатив кислородом. Оправдав и воскресив утилизированный было язык, а значит, и то, что за ним стоит. Сейчас — после долгого морока советского язычия — особенно дорого это живительное свойство поэзии. С данной точки зрения, поэты — адвокаты своего поколения.

Гандлевский С. Шум словаря // Гандлевский С. Порядок слов. — Екатеринбург, 2000

Поэты попали в ловушку вялотекущего, расхристанного, раскоординированного времени. Проклятое прошлое кончилось, а светлое будущее не наступило. И даже внятная линейность

развалилась. История закончилась, но совсем не тем, чего ждали. Не взрывом, а всхлипом...

Ермолин Е. Сююминутца. Поэт в постклассическом мире // Континент. 2001. № 107

Иногда, как будто следом за Бродским («Письма римскому другу»), современный поэт замыкается в искусственно отделенном, извлеченном из опасной вселенной и ограниченном пределах дома мире частного бытия.

Все-таки эпоха наша не такова, чтобы можно было выдержать полную независимость по отношению к ней. Чтобы можно было ее как бы не замечать. Она засасывает в свою воронку и тех, кто упорствует в придуманной безмятежности, сочиненной слепоте. Современный мир, современная Россия — удачное место для испытания человека. И ему не уклониться от решающей «проверки на вшивость».

Ермолин Е. Сююминутца. Поэт в постклассическом мире // Континент. 2001. № 107

Поэзия относится к реальности, как беловая рукопись к черновику. Драматизм жизни не выдумка искусства. Драма в природе вещей, но вещи ее застыт. Поэзия наводит жизнь на резкость, и главная праздничная основа существования проступает из повседневной невнятицы. Поэзия — это сослагательное наклонение жизни, память о том, какими мы были бы, если бы не... Коротче говоря, поэзия в состоянии улучшать нравы.

Гандлевский С. Польза поэзии // Гандлевский С. Порядок слов. — Екатеринбург, 2000

Ситуация культурного посмертья, деградация больших смыслов повлекла за собой и разрушение синтаксиса, смысл рождается из бессвязного бормотания и причитания, из вскриков и шепотов. Стих составлен из лохмотьев ассоциаций, из обрывков исторической ткани — и даже не шит, а брошен так, едва организован ритмом, строфической разбивкой. Феерический смысловой хаос в этих стихах — отражение исторической катастрофы... Общая тема — конченость эпохи — выражает себя смещением обрывочных смыслов и слов, вырванных из разных стилистических и исторических регистров, невнятностью ассоциативных связей, которые только еще и держат эфемерное строение стиха.

Ермолин Е. Сююминутца. Поэт в постклассическом мире // Континент. 2001. № 107

Тема 7. Массовая литература

Распределение внутри литературы сферы «высокого» и «низкого» и взаимное напряжение между этими областями делает литературу не только суммой текстов (произведений), но и *текстом*, единым механизмом, целостным художественным произведением. Постоянство и единообразие этих структурных принципов для литератур различных народов и эпох поистине достойно внимания. Внутренняя классификация литературы складывается из взаимодействия противоположных тенденций: ...к иерархическому распределению произведений и жанров, равно как и любых иных значимых элементов художественной структуры, между «высоким» и «низким», с одной стороны, и тенденции к нейтрализации этой оппозиции и снятию ценностных противопоставлений, с другой. В зависимости от исторических условий, от момента, который переживает данная литература в своем развитии, та или иная тенденция может брать верх. Однако уничтожить противоположную она не в силах: тогда остановилось бы литературное развитие, поскольку механизм его, в частности, состоит в напряжении между этими тенденциями.

Лотман Ю. М. О содержании и структуре понятия «художественная литература» // Лотман Ю. М. Избранные статьи в трех томах. Т. 1. — Таллинн, 1992

Стремление обозначить полярные явления художественной литературы («массовая», «низовая», «коммерческая», «тривиальная», «формульная», «беллетристика», «паралитература» — «элитарная», «высокая», «серьезная», «классическая», «настоящая») приводит к тому, что определения, выступающие как синонимические, на самом деле представляют различные понятийные ряды, учитывая в одном случае успех у широкого читателя, в другом — художественные достоинства сочинений. Безусловно, произведения массовой литературы — это произведения, удовлетворяющие эстетические вкусы и потребности большинства. Именно установка на массовое потребление заставляет литературу использовать специфическую художественную изобразительность, особый эстетический код.

Акимова Н. Булгарин и Гоголь (массовое и элитарное в русской литературе: проблема автора и читателя) // Русская литература. 1996. № 2

Понятие массовой литературы — понятие социологическое. Оно касается не столько структуры того или иного текста, сколько его социального функционирования в общей системе текстов, составляющих данную культуру. Таким образом, понятие «массовой литературы» в первую очередь определяет **отношение** того или иного коллектива к определенной группе текстов. Массовая литература возникает в обществе, имеющем уже традицию сложной «высокой» культуры нового времени, и на основе этой традиции. Прежде всего массовая литература исходит из представления о том, что графически закреплённый текст — это и есть все произведение.

Лотман Ю. М. Массовая литература как историкокультурная проблема // Лотман Ю. М. Избранные статьи в трех томах. Т. 3. — Таллинн, 1992

Беда нашей литературы в том, что ее оторвали и от своего и от мирового масскульта, поставляющего художнику формы. Может быть, сегодняшней русской культуре Микки-Маус с Джеймсом Бондом нужнее Фолкнера с Джойсом. ...В XX веке Россия выпала из того необходимого круговорота культуры, который вынуждает массовое общество переводить фольклорную, почвенную культуру в масскульт. Отсюда, из уже ставшей универсальной, всемирной массовой культуры рождается штучный мастер, художник (точно так же, как из традиции появились Софоклы и Аристофаны). Он обживает и осваивает форму, созданную масскультом: форма получается народная, а содержание — авторское.

Генис А. Хоровод: заметки на полях массовой культуры // Иностранная литература. 1993. № 7

В последние годы резкое противопоставление массовой и элитарной литературы постепенно сменяется идеей конвергенции. Отмечается, что «низкая» массовая литература не только не противоречит элитарной «высокой» литературе, но в какой-то мере ее обогащает и оплодотворяет. Несмотря на то, что по своим эстетическим манифестам и характеру аудитории массовая и элитарная литература представляют собой явные противоположности, наблюдается попытка сблизить и примирить «низ» и «верх» литературы.

Ловкова Т. «Массовое» и «элитарное» в картине современного чтения // Звезда. 1997. № 12

Государственно-идеологизированная, массово-мобилизационная модель культуры в России стала в определенном отношении меняться на массово-развлекательную, характерную, например, для современных обществ Запада. Это относится не только к преобладанию массовых образцов зарубежного кино на телеэкранах или к более чем заметному присутствию переводной массовой словесности в книгоиздании и чтении. Важно, что сам образ культуры, организация культурного поля (в том числе — литературного сообщества) все шире складываются сегодня под воздействием технологии массовых коммуникаций, техник массового пиара — конкурсы, викторины, рейтинги, ток-шоу, которые ведут «звезды» предыдущих конкурсов, викторин, рейтингов и т. д.

Дубин Б. Литературная культура сегодня // Знамя. 2002. № 12

Маринина — мастер стандартных конструкций. И пожалуй, не только в жанровой области, но и в области психоидеологии. Ее чистый, наивный, но притом чутко реагирующий на общепринятые модели миропредставления жанр в исключительно доступном виде доносит до нас то, о чем иначе, не всегда столь просто и ясно, говорится в более изощренной прозе. И стандарт, стало быть, таков: коммерция, оказывается, неизбежно сопряжена с преступлением. Предпринимательская активность и мораль несовместимы. Заслон этому могут поставить только честные, свободные от материальной корысти работники милиции, вычищающие общество от всей этой социальной дряни.

Ермолин Е. Между ворчанием и бунтом (Буржуазность как предмет русской словесности в конце XX века) // Вопросы литературы. 2001. № 4

В России сейчас две литературы, и обе страшно далеки от жизни. Первая — это академическая проза и поэзия толстых журналов. Здесь у каждого автора имеются и язык, и стиль, и богатый внутренний мир, только вот почему-то нет читателей. ...По самой коммуникативной фактуре своей эта литература доступна только журнальным редакторам да десятку-другому критиков. ...Вторая литература — это детективно-амурный масскульт, книги в глянцевых переплетах, которые читают для того, чтобы забыться, то есть в процессе чтения забыть свою жизнь, а потом — забыть прочитанное. Очевидно, потребность

в такой эластичной, успокаивающей нервы жвачке будет существовать всегда, но духовную пищу эта жвачка заменить не в состоянии. «Маринина с интеллигентным лицом» — иллюзорная утопия, научиться у Марининой высоколобая проза не может ровным счетом ничему. В свою очередь ждать от «маскульта» перерождения в высокое качество тоже не приходится — в данный момент, во всяком случае, к этому ни малейших предпосылок не имеется: житейской подлинности и колоритности в нем слишком мало (гораздо меньше, чем в газетной уголовной хронике), фабулы механичны и высосаны из пальца.

Новиков В. Мутант. Литературный пейзаж после нашествия Пелевина // Время и мы. 1999. № 144

Современный российский триллер (детективов, содержащих загадку, расследование и разгадку, сейчас почти не пишут) многие люди с литературным вкусом презирают как примитив. Между тем создание триллера — сложная инженерная задача, почти не имеющая отношения к «высокой» литературе, но зато имеющая прямое отношение к «низкой» действительности. Тот же сериал про Слепого, высыпающий на книжный рынок разом, как семейство грибов после теплого дождя, откликнулся на текущие события не хуже иной газеты. Вот занятный парадокс: приключения в триллерах откровенно выдуманы, многие ситуации в реальности абсолютно невозможны, травмы, получаемые суперменами в боях, несовместимы с жизнью, — а между тем именно этот жанр активно осваивает постперестроечный пространственно-временной континуум, плохо поддающийся художественным обобщениям серьезных мастеров.

Славникова О. Супергерои нашего времени // Знамя. 1998. № 12

Маскультура — это богатый для меня материал, я ее люблю во всех ее проявлениях, но как любят лягушку, крыс, всяких таких тварей, которых используют для экспериментов. Я люблю все формы этого массового сознания, и они меня интересуют как выражение слабости человеческого духа, экзистенциальной слабости. Но в этом смысле я отдаю предпочтение соцреализму, потому что он отразил нашу человеческую слабость и наши кичевые эмоции необыкновенно сильно... Все зависит от взгляда

на масскультуру. Если смотреть на нее как на объект культуры, то я ее принимаю, если она субъект, то есть претендует на то, чтобы быть культурой, то она мне просто смешна.

Ерофеев В. Интервью // Постмодернисты о посткультуре. — М., 1997

Являясь по своей природе чисто творческим, вопрос о новой литературе никогда не перестанет быть насущным, оглаворя одну за одной вехи литературного движения. Н. Иванова предположила, что будущее современной литературы — в разделении на высокий и низкий род. Заодно с «литературными генералами» неожиданно утратила свой былой дух и культурная среда. Явление беллетристики само по себе не подменяет классический тип литературы, но у нее всегда было свое место, свой шесток. Но вот если классика, ее цельность утрачивается, если следует остановка в развитии, тогда все распадается на затухающие художественные фракции, испускает дух — и беллетристика становится типом литературы в оскудевшей культурной среде.

Павлов О. Метафизика русской прозы // Октябрь. 1998. № 1

Ясно: у каждого жанра свои художественные законы, и что хорошо в одном — плохо в другом. И надо или признать древнюю градацию на низкие и высокие жанры, или мерить каждый по его законам. Забыли, не хотят знать: писать просто и интересно — труднее, чем сложно и занудно. Не то беда, если книгу все читают, а то беда, ежели читают дрянь. ...Наличие в книге всех примет масскульты еще не определяет ее к нему принадлежность. Определяет — бездарность, пошлость.

Веллер М. «Масс и культ» // Веллер М. Хочу быть дворником. — СПб., 1994

Не что иное, как нынешняя ширпотребная литература, в частности политические бестселлеры, творимые не такими уж бездарными писателями, как Э. Тополь, Ф. Незнанский, Ю. Дружников или, к примеру, М. Веллер, есть своеобразное обратное подобие «перестроенной» наэлектризованной, разоблачительной литературы. Есть ее, так сказать, низкое воплощение, оборотная сторона. Именно небрежение качеством литературы, на рубеже 90-х прикрывавшееся фиговым листком «нужности» и «остро-

ты», не последнюю роль сыграло в нынешнем могучем наступлении антикультуры.

Щеглова Евг. *Нынче все наоборот: постперестройка в современной прозе // Вопросы литературы. 2001. № 1—2*

Какой захватывающий, красивый, многослойный детектив мог бы сделать В. Аксенов! Какое головокружительное фэнтези мог бы создать Ф. Искандер! Какой небывалый триллер мог бы выйти из-под пера Ф. Горенштейна! А как интересно было бы прочитать у В. Маканина не записки вымышленного человека из подполья, а «Былое и думы» — его, Маканина, былое и его же думы. Я думаю, что все это будет написано, и довольно скоро. Я думаю, что в ближайшие годы русскую литературу ждет небывалый расцвет блестящей беллетристики и мудрой исповедальной прозы.

Чартишвили Г. *Девальвация вымысла: почему никто не хочет читать романы // Литературная газета. 1998. № 39*

Сегодня, может быть, наиболее драматический момент в судьбе «прогрессорской» литературной парадигмы. Мессиански-пророческий образ поэта всячески осмеивается и дискредитируется. Новые ничевоки предлагают концерты вместо книг, небрежные зарифмованные штампы вместо стихов, словесный бред вместо романов. Вам нужно иное? Ступайте на рынок — в другой мир без лиц и слов, но в глянцевых переплетах.

Сухих И. *Русская литература: свидетельство? Пророчество? Провокация? // Звезда. 1998. № 4*

Видимо, качественная литература, очень долго державшая (и передержавшая) паузу, будет медленно, со скрипом, но все же разворачиваться к дню сегодняшнему — со всеми его кровавыми и подлыми красотоми. На этом пути ей предстоит выяснять отношения с литературой коммерческой: сколько можно, в самом деле, «не разговаривать» друг с другом и делать вид, будто «криминальное чтение» — это просто испорченная в типографии бумага? Причем реально новый материал, с которым предстоит иметь дела, — это именно мусор криминала и бизнеса: что касается излюбленных прозаиками депрессивных кухонь, то они вряд ли изменились с начала девяностых и по-прежнему стоят без ремонта. По крайней мере, путь, о котором речь, способен реабилитировать интересный сюжет и вернуть хорошей прозе ее

читателя. Этого не сделаешь в пределах литературы о литературе, в пределах той сугубой элитарности, которая стремится ныне окончательно окуклиться.

Славникова О. Проигравшие время // Частное время литературы: год 1999 (разговор о новой литературе, начатый в круглом столе «О прозе реальной и виртуальной» («ДН. 1999. № 11»)) // Дружба народов. 2000. № 1

Драма самиздатской культуры заключается в том, что, когда в конце 80-х годов время окончательно переломилось, песочные часы не были перевернуты, а просто разбиты и выброшены, и как бы все началось сначала. Привычная структура литературного процесса оказалась сломанной. «Продавшийся — непродавшийся», «свое — не свое», «самиздатская — тамиздатская» и прочие оппозиции перестали работать, их сменила единственная, результаты которой мы видим сейчас на каждом прилавке: оппозиция между авторской литературой и массовой, «глянцевой». При этом, на уровне собственно эстетическом, в авторской литературе различия «свой — чужой», «продавшийся — непродавшийся», «официальный — неофициальный» и т. д. исчезают. В силу вступают критерии более общие, которые, за неимением других понятий, называют «общеэстетические» и т. п. И тут неизбежно возникает какая-то новая иерархия, она часто выстраивается поверх прежних идеологических разделений и барьеров. Одно из эмигрантских выступлений Довлатова кончается так: «Лучшие из нас по обе стороны “железного занавеса” рано или поздно встретятся в одной антологии».

Сухих И. Три урока самиздата // История ленинградской неподцензурной литературы 1950—80-х гг. — СПб., 2000

У массовости, конечно, есть свои доводы: она как бы глас будущего, когда этих самых себе подобных станет действительно навалом — муравейник и т. п., и вся эта электронная вещь — будущая китайская грамота, наскальные — верней, настенные картинки. Изящная словесность, возможно, единственная палка в этом набирающем скорость колесе, так что дело наше — почти антропологическое: если не остановить, то хоть притормозить подводу, дать кому-нибудь возможность с нее соскочить.

Бродский И. — Гордину Я. // Бродский И. Поклониться тени. — СПб., 2001. С. 11

В моменты слома культурных эр, как правило, резко интенсифицируются две противоположные культурные традиции: с одной стороны, элитарное искусство, ориентированное на усложнение языка, поиск новых, порой изысканных, форм, который бы позволил выбиться к новым сферам духовного бытия, а с другой — искусство демократическое, ориентированное на массовые формы художественного мышления и восстановление памяти о первичных, исходных духовных ценностях.

Лейдерман Н. Траектории «экспериментирующей эпохи» // Вопросы литературы. 2002. № 4

«Прорыв» Александры Марининой на фронте современной словесности (при почти убийственной утрате ею, словесностью, читателя), оглушительный успех (общий тираж ее книг, выпущенных издательством «ЭКСМО», зашкаливает за тридцать миллионов экземпляров) не то чтобы удивляют, но вызывают желание понять этот феномен. Проект «Маринина» стал самым энергичным из всех первых литературных проектов в постсоветское время в постсоветском пространстве. Каков же был литературный контекст ее появления? Это — контекст исторического уже теперь времени: после беспрецедентного взлета читательского интереса к «серьезной» словесности.

Иванова Н. Почему Россия выбрала Путина: Александра Маринина в контексте современной не только литературной ситуации // Знамя. 2002. № 2

При том, что я всю жизнь занимался иностранной литературой, больше всего люблю русскую. Но мне не хватает в ней беллетристического жанра. У нас ведь или «Преступление и наказание», или «Братва на шухере», середины нет, а вот нормального развлечения для взыскательного читателя, чем в Европе были «Три мушкетера», потом Агата Кристи, Честертон, в России не было никогда. Когда я сочиняю — не задумываюсь, почему слова составляются именно таким образом; потому что если ты прочитал много книжек и если ты хоть сколько-то чувствуешь слово, — то все это в тебе уже есть. С другой стороны, у меня, конечно, есть математический расчет, и довольно замысловатый, многослойный. Скажем, есть слой исторических шуток и загадок. Есть слой намеренных литера-

турных цитат — так веселее мне и интереснее взыскательному читателю.

Акунин Б. «Так интереснее мне и веселее взыскательному читателю» // Независимая газета. 1999, 23 декабря

Акунин благороднейшим образом — и очень, кстати, деликатно — препарирует для них (молодых читателей. — М. Ч.) основные коллизии русской и мировой классики, пробуждая реальный интерес к великим образцам. Все книги Акунина — это занимательное литературоведение, отвечающее, однако, на действительно серьезные вопросы: чем был русский Серебряный век — вакханалией пошлости или пиршеством гениев? что такое русский утопизм, он же космизм (которому так досталось в «пелагианском» цикле), — бред провинциальных городских сумасшедших или прорыв в двадцать первый век? и наконец, любимый и главный акунинский вопрос, которым задаются герой и автор на протяжении всего фандоринского цикла: отчего порядочные люди в России всегда хотят в оппозиционеры, а подонки — в государственники?

Быков Д. Последний русский классик // Огонек. 2002, июль 8

Наша классическая литература в отличие от английской не знала своего детектива. Полицейские романы в духе французов были, но герои типа патера Брауна или Огюста Дюпена российской традиции не свойственны. Русский писатель от Радищева до Солженицына прославлял свободу, призывал милость к павшим, был и священником, и адвокатом, и политическим деятелем. А преступника не надо было искать: им были государство, социальный уклад, господствующая идеология. Литература не была беллетристикой. Занимательность считалась знаком низкопробности и врагами господствующего режима, и его защитниками. Отделение литературы от политики, произошедшее на наших глазах, выбросило на книжный рынок тысячи наименований детективов, триллеров, исторических романов — сначала переводных, потом и русских. Но все эти Слепые, Бешеные, капитаны Ларины, Журналисты и Адвокаты, русские Перри Мейсоны, Арчи Гудвины и Майклы Хаммеры не могли по-настоящему увлечь читателя, воспитанного как-никак в традиции серьезной литературы. Российский детектив читали, слегка стесняясь самих себя. Маринина или Семенов — это все же не

Сименон и даже не братья Вайнеры. Время требовало местного Грэма Грина, Умберто Эко, Ле Карре на худой конец.

Лурье Л. Борис Акунин как учитель истории // Эксперт Северо-Запад. 2000. № 8

Почему российская (и не только российская, конечно) литература направилась в области фэнтези? ...Мир вокруг нас стал слишком релятивным. Понятия добра и зла перемешались в нем, смазались, расплылись. И человек захотел определенности как отдыха. И тогда ему открылся Толкиен с его «Властелином колец», где все откровенно и строго, абсолютно и определенно. Если злодей — то злодей беспримерный, практически не маскирующийся, всегда опознаваемый. Если герой — то тоже подлинный. Это мир, в котором нет места нравственным колебаниям и поискам.

Губайловский В. Обоснование счастья // Новый мир. 2002. № 3

Вопросом о подлинности бытия не задается беллетристика, а стало быть и ее читатель, который выбрал этот способ времяпрепровождения лишь для того, чтобы как можно приятнее и занимательней заполнить в себе какую-то пустоту. Поэтому время кризиса в художественной прозе — это же всегда и время расцвета для беллетристики. В прозе девяностых куда уж как явно проступает метафизика этого времени — она тяжелая, мучительная, а в беллетристике трагическое низводится до карнавального фарса или криминального анекдота. Там уже «физика» этого времени, тот самый добротный «социальный реализм» нынешних телесериалов, что еще раз в приятной домашней обстановке прокручивает для обывателя в более остросюжетном изложении ту же самую жизнь, давно обезболенную его собственным равнодушием. Беллетристика издается и раскупается почти теми же мифическими тиражами, которыми славилась книжная продукция «самой читающей страны», а проза оказалась чуждой своему современнику, то есть читателю.

Павлов О. Остановленное время // Литературная газета. 2002. № 35

Власть литературы над читателем — это и есть власть несбывшегося. ...Книга — волшебное зеркало, в котором читатель отчаянно ищет собственные мысли, опыт, схожий со своим, жизнь, описанную так, как он это себе представляет. ...Интел-

лектуал, теребящий «Маятник Фуко», и среднестатистический лох, уткнувшийся в очередной том эпопеи о «Бешеном», были бы потрясены, узнав, насколько они похожи. Но эти двое действительно почти близнецы, они в одной лодке — люди вообще отличаются друг от друга гораздо меньше, чем им хотелось бы!

Фрай М. Идеальный роман. — СПб., 1999

Рынок берет числом предоставляемых публике товаров и услуг — литература стремится ответить качеством, то есть, в идеале, единичными шедеврами. Рынок адресуется к толпе, к массе, а литература — к собеседнику или, допустим, к элите, понимая под нею квалифицированное читательское меньшинство. Рынок, расширенно производя легкоусвояемую, общедоступную пищу, трансформирует чтение в своего рода фаст-фуд, а литература — будто и в самом деле наперекор — выдает произведения повышенной сложности и повышенной дискомфортности, когда неудобочитаемость зачастую интерпретируется уже не как недостаток, но как примета высокой качественности. Рынок, наконец, хотел бы видеть в литературе сферу досугового обслуживания, разновидность шоу-бизнеса, но литература-то помнит, что еще совсем недавно она воспринималась обществом либо как служение, либо как самоцельная артистическая игра, и в одних случаях не хочет, а в других не может проститься с привычными ампула и высокородными амбициями.

Чупринин С. Нулевые годы: ориентация на местности // Знамя. 2003. № 1

Массовым следует назвать любое произведение, возникшее в постгутенберговскую эпоху и бытующее в условиях современного технического прогресса. Гораздо более логичным кажется предложенное Н. И. Толстым определение беллетристики такого рода как «третьей словесности», то есть народно-городской литературы, представляющей собой некое среднее арифметическое между элитарной культурой и фольклором. Рецепты массовой литературы обычно составляются на основе облегченного и «популяризованного» восприятия произведений подлинного искусства, откуда «третья словесность» заимствует темы, сюжеты, систему общих мест, традиционных нравственных ценностей, но — адаптируя, усредняя их, делая максимально доступными для восприятия.

Белокурова С. П., Друговейко С. В. Русская литература. Конец XX века. — СПб., 2001. С. 239

Жажущих припасть к книгам Мариной объединили: 1) возможность отдыха от своей непростой жизни; 2) легко усваиваемый литературный сюжет с загадкой, еще более отвлекающей от «чернушной» реальности; 3) доступный, понятный язык с минимумом словаря, с почти казенным, бюрократически внятным синтаксисом; 4) «знакомые» характеры и обстоятельства, изображенные в книге; 5) человеческая вменяемость, сила и «слабость» следователя Каменской, способность читателя (ницы) к сопереживанию и «примериванию» Каменской на себя, идентификация с героиней; 6) стабильная серийность, альтернативная нестабильности окружающей действительности.

Иванова Н. Почему Россия выбрала Путина: Александра Маринина в контексте современной не только литературной ситуации // Знамя. 2002. № 2

Тема 8. Современная критика

К началу 1990 года резервуар, наполнявшийся в течение семидесяти с лишним лет (речь идет о специфике публикации текстов в периодических изданиях. — М. Ч.), был наконец вычерпан. Публикация литературного произведения перестала быть событием. Печатная (главным образом журнальная) жизнь конца перестройки шла уже на фоне таяния литературоцентризма. Одновременно и однопричинно назрела неудовлетворенность идеологически невнятным антуражем публикаций, которые лишились значения удачи, достижения публикаторов и издателей. Они становятся, напротив того, условием успешного функционирования периодического издания или издательства.

Чудакова М. Российское общество в воротах XXI века // Неприкосновенный запас. 1998. № 2

Сегодняшний «толстяк» (толстый литературно-художественный журнал. — М. Ч.), публикующий журнальные варианты художественных текстов и критический блок, представляет собой идеальную для российских конфигураций форму раскрутки произведения и автора. Это наша основная на сегодня литературная инфраструктура. Проигрывая книгоиздателю в оперативности, а

газете в тираже, «толстяк» берет свое охватом территории и апелляцией к традиции.

Славникова О. Маленькая страна // Книжное обозрение. 2000. № 39

Литературные журналы — члены академического «клуба толстяков» — ощущают себя в последние годы не столько средством массовой информации, сколько учреждением (если угодно, даже заповедником) культуры, чье место в одном ряду не с газетами и телевидением, а с консерваториями, театрами, художественными галереями.

Чупринин С. Тринадцатое мнение, или «Знамя» после 1996г. // Знамя. 1997. № 1

Я вижу будущее литературных журналов именно в их самостоятельности. Более активном выходе в компьютерное пространство, выпуске специальных компьютерных приложений к себе, оформленных богатым видеорядом. Мы переживаем странное время поиска новых носителей информации.

Шаталов А. Есть ли у «Знамени» будущее? // Знамя. 1997. № 1

Говорят, что на смену толстому журналу идет глянцева ил люстрированная периодика. Я ничего не имею против «Плейбоя» или «Пентхауза». Всегда есть нужда в изданиях специального назначения. ...Что вызывает отвращение — это лакейские претензии на эстетство. Высоколобая литературная периодика должна существовать хотя бы для защиты культуры от разгулявшейся пошлости.

Лосев Л. Интервью // Знамя. 1997. № 6

К счастью, литературной периодике не под силу конкурировать с Тополем и Доценко. Расставшись с многомиллионной аудиторией и многомиллионными тиражами, которые еще недавно угрожали русскому лесу, журналы вынуждены замкнуться в гордом одиночестве и пестовать свою исключительность. По-моему, это счастливая судьба. Среди фарцовочной поросли новых изданий толстые журналы может спасти только престиж. Лишь подняв планку, они смогут выжить.

Генис А. Есть ли у «Знамени» будущее? // Знамя. 1997. № 1

Уважаемые почитатели НСР (новый современный роман. — М. Ч.), напрасно вы с трепетом раскрываете очередной номер «толстого» журнала, надеясь обнаружить там новый «Чевенгур» или «Тихий Дон». Не обнаружите. Блестящее эссе, мудрую статью, захватывающий мемуар — вполне возможно, но романа, который, как бывало, перевернет вам душу, заставит плакать и смеяться, не ждите. Отчасти в этом виноваты вы сами, потому что разучились плакать и смеяться над печатным текстом. Но главная вина, конечно, на писателях. ...Очевидное падение интереса к «толстым» журналам, по-моему, объясняется не только объективными причинами (девальвацией всей литературы в целом и обнищанием традиционного читателя), но еще и неправильной редакционной политикой: редакции по-прежнему делают ставку на художественную прозу, и в первую очередь на НСР, а тратят время и глаза на чтение этих скучных произведений хочется все меньшему количеству потенциальных подписчиков.

Чхртишвили Г. Девальвация вымысла: почему никто не хочет читать романы // Литературная газета. 1998. № 39

Пока все разговоры о том, что журналы свое отработали, что они устарели как социальный жанр и проч., — все это разговоры в пользу бедных. Или в пользу богатых. А толстые журналы существуют не для тех и не для других; они нацелены в самую сердцевину любого общества — адресованы для размышляющей его части, не среднему классу, но «срединному» сословию. И пока это сословие не получит достойную замену журналам, которые служат печатными посредниками современной культуры, — теоретизирования социологов на заданную тему будут казаться мне не только пустыми, но и вредными.

Архангельский А. Есть ли у «Знамени» будущее? // Знамя. 1997. № 1

Журнал сегодня уже становится, а завтра еще больше станет похожим на галерею, на выставочный зал, в котором можно будет ознакомиться с новыми эстетическими направлениями, стилевыми открытиями. Именно мы предоставляем «площадку» для тех, кого завтра — благодаря нам — заметят издательства. Именно мы и тянем шелковую нить неумирающей русской словесно-

сти — ошибаясь, обдираясь в кровь, но, надеюсь, не предавая и не разменивая ее на вульгарную пошлость.

Иванова Н. Интервью // «Знамя» о «Знамени» и не только // Знамя. 2000. № 1

Литература во всей полноте своего спектра не может существовать только в журналах. Журналы по природе своей — это преходящее, временное, лист календаря величиной в месяц, прожили — и перевернули. Книга — это вечное, фундаментальное, атом культуры, из которого все и вся. Книга с именем автора на корешке, даже годы бездвижно стоящая в вашем книжном шкафу, «работает».

Курчаткин А. Писатель и «крыша»: диктат рынка оказался не менее суров, чем диктат партии // Литературная газета. 1999. № 14

Настоящий литературный журналист — это тот, кто «любит играть черными» и говорить не о себе, тот, для кого чужие имена — ценность, а появление нового имени — радость. В противном случае даже хороший писатель, подвизающийся в прессе, может оказаться неважным критиком и журналистом.

Новиков В. Деноминация: литераторы в плену безымянного времени // Знамя. 1998. № 7

Сколь ни мила нашему сердцу отечественная традиция литературной журналистики, она выдохлась и устарела. Толстый журнал, каким мы его привыкли знать, исчезает: он превращается в гибрид альманаха с «Огоньком», что вряд ли может вытянуть все глубже увязающий воз текущей литературы.

Климонтович Н. Ситуация «вне жанра» // Московские новости. 1993. № 4

Критик может разгуляться в чистом поле и кого хочешь назвать хоть посредственностью, хоть бездарностью, хоть дешевой. Или наоборот — определить в мессии и гении. Иллюзия могущества рождает произвол. Кажется, что можно все. Можно доказать, что литература в упадке, можно — что она на подъеме. Можно расставить по собственным правилам писательские фигурки на шахматной доске, назначив пешку ферзем. Нельзя только одного — выиграть эту партию.

Латынина А. Фигурки на доске // Литературная газета. 2000. № 4

Критик — это идеальный посредник. Он прокладывает пути, строит мосты, связывая писателя и читателя, ...критик не может существовать в совершенно автономном статусе. Между тем именно такой проект, кажется, пытается реализовать критика наших газет. Недержание речи влечет потоки слов и инфляцию смысла.

Ермолин Е. Примадонны постмодерна, или эстетика огородного контекста // Континент. 1993. № 84

Критики, панорамным взглядом окидывая пространство 90-х, называют этот период то «сумерками литературы» (А. Латынина), то «проклятыми 90-ми» (Д. Ольшанский), то, напротив, «замечательным десятилетием» (А. Немзер). Однако явно не хватает серьезного, концептуального, филологически точного взгляда, внимания к конкретным новинкам литературы. Не случайно звучит тревога в словах главного редактора журнала «Знамя» Сергея Чупринина: «При всей корпоративной солидарности, куда большую грусть-тревогу вызывает у меня тот факт, что движение литературы с некоторых пор предстает на дисплее нашей критики уже не как живой процесс долговременного взаимодействия писателей, книг, разноориентированных тенденций, но как своего рода конвейер, когда очередная порция новинок сбрасывает предыдущую в корзину и автор любой, даже выдающейся книги, побыв героем дня, уступает место очередному претенденту на эту роль».

Чупринин С. Граждане, послушайте меня... // Знамя. 2003. № 5

СВЕДЕНИЯ О ПИСАТЕЛЯХ

АБДУЛЛАЕВ ЧИНГИЗ. Родился в 1959 г. в Баку. В 1981 г. окончил АГУ им. С. М. Кирова, юридический факультет. С 1981 по 1984 гг. работал на военных предприятиях, с 1984 г. — за рубежом по линии министерства обороны СССР. Роман «Голубые ангелы» — первый детектив Абдуллаева — пролежал в КГБ три года. Его запрещали печатать, ссылаясь на обнаруженную в нем секретность. В 1988 г. он был напечатан, с этого времени детективы А. становятся популярными. В феврале 1989 г. избран сек-

ретарем правления союза писателей АзССР. С 1992 г. — вице-президент ПЕН-клуба Азербайджана. Доктор юридических наук. С начала 1990-х гг. стал популярен как автор серийных детективов о сыщике Дронго.

Основные произведения: «Охота на человека», «Символы распада» (1998), «Тень Ирода», «Сотвори себе мир», «Измена в имени твоём», «Лучше быть святым», «Месть женщины» (1999), «Пройти чистилище», «Срок приговоренных», «Уйти и не вернуться», «День Луны» (2000), «Мое прекрасное алиби» (2001).

АКСЕНОВ ВАСИЛИЙ ПАВЛОВИЧ (20.08.1932, Казань). Сын писательницы Е. С. Гинзбург (1906—77); детство провел в Магадане, где мать находилась в ссылке. В 1956 г. окончил Ленинградский медицинский институт. До 1960 г. работал врачом в больницах. Публиковаться начал с 1959 г., много печатался в журнале «Юность», став одним из лидеров исповедальной прозы «оттепели». В 1979 г. Аксенов стал одним из организаторов и авторов литературного альманаха «Метрополь». Это дало повод для резких выступлений о нем в печати. В декабре 1979 г. Аксенов заявил о выходе из Союза писателей СССР и в июле 1980 г. эмигрировал в США, где активно включился в американскую культурную жизнь. Член ПЕН-клубов США, Франции, Дании, Швеции, России. С началом перестройки произведения писателя вернулись к российскому читателю.

Основные произведения: «Коллеги» (1961), «Звездный билет» (1961), «Затоваренная бочкотара» (1968), «Ожог» (1980), «Остров Крым» (1981), «Скажи изюм» (1985), «В поисках грустного беби» (1987), «Новый сладостный стиль» (1997), «Московская сага» (1998), «Кесарево свечение» (2001).

АКУНИН БОРИС (ГРИГОРИЙ ШАЛВОВИЧ ЧХАРТИШВИЛИ) (20.05.1956, Грузия). С 1958 г. живет в Москве. Закончил историко-филологическое отделение Института стран Азии и Африки (МГУ). Работал заместителем главного редактора журнала «Иностранная литература», главным редактором 20-томной «Антологии японской литературы», председатель правления мегапроекта «Пушкинская библиотека» (Фонд Сороса). Автор книги «Писатель и самоубийство» (М.: Новое литературное обозрение, 1999), литературно-критических статей, переводов японской, американской и английской литератур (Юкио Мисима, Кэндзи Маруяма, Ясуси Иноуэ, Корагессан Бойл, Малкольм

Брэдбери, Питер Устинов и др.). С 1998 г. стал работать под псевдонимом Б. Акунин как автор «детективов для разборчивого читателя». Этот проект назван самым успешным в 1999 г.

Основные произведения: «Азазель» (1998), «Турецкий гамбит» (1998), «Левиафан» (1998), «Смерть Ахиллеса» (1999), «Особые поручения» (1999), «Статский советник» (1999), «Коронация» (1999), «Пелагея, или белый бульдог» (2000), «Любовница смерти» (2001), «Любовник смерти» (2001), «Алтын-Толобас, или приключения магистра» (2000), «Внеклассное чтение» (2002), «Чайка», «Комедия / Трагедия» (2002).

АЛЕКСИН АНАТОЛИЙ ГЕОРГИЕВИЧ (ГОБЕРМАН) (3.08.1924, Москва). В годы Великой Отечественной войны работал журналистом, начал публиковаться с 1945 г. В 1950 г. окончил индийское отделение Московского института востоковедения. Многочисленные произведения Алексина (более 50 книг) — это своеобразный коллективный портрет юных поколений 1950—1980-х гг. Проблема столкновения детей и подростков с миром взрослых — одна из любимых тем писателя. Признанный и публикой и критикой, писатель вел активную литературно-общественную деятельность (секретарь СП РСФСР в 1970—1989, один из организаторов детских и юношеских журналов, президент ассоциации «Мир — детям мира» и т. п.; лауреат многих престижных литературных и государственных премий). С 1993 г. писатель живет в Израиле, где издал роман-хронику о судьбах еврейской семьи в России XX в. «Сага о Певзнерах» (1994), книгу мемуаров «Перелистывая годы» (1997) и др. произведения, основные темы которых связаны с российской действительностью.

Основные произведения: «Поздний ребенок» (1968), «Мой брат играет на кларнете» (1968), «Звоните и приезжайте!» (1970), «Третий в пятом ряду» (1975), «Безумная Евдокия» (1976), «Сердечная недостаточность» (1979), «Поздний ребенок» (1983), «Игрушка» (1988), «Прости меня, мама...» (1989).

АСТАФЬЕВ ВИКТОР ПЕТРОВИЧ (1.05.1924, дер. Овсянка Красноярского края — 29.11.2001, там же). Родился в крестьянской семье, участник Великой Отечественной войны, получил тяжелое ранение. Вернувшись с фронта, Астафьев работал слесарем, подсобным рабочим, учителем в Пермской области. В 1951 г. в газете «Чусовский рабочий» опубликовал первый рассказ «Гражданский человек». В 1959—1961 гг. учился на Высших

литературных курсах в Москве. В творчестве Астафьева в равной мере воплотились две важнейшие темы русской литературы 1960—1970-х гг. — военная и деревенская. Внимание писателя привлекали простые люди и их нелегкая судьба. Лауреат многих престижных государственных и международных литературных премий.

Основные произведения: «Стародуб» (1959), «Последний поклон» (1968—1975), «Пастух и пастушка» (1971), «Царь-рыба» (1976), «Прости меня» (1980), «Печальный детектив» (1987), «Прокляты и убиты» (1995).

АХМАДУЛИНА БЕЛЛА АХАТОВНА (10.04.1937, Москва). В 1960 г. окончила Литературный институт. С 1962 г. активно публикуется в журналах, издает сборники. В начале 1960-х гг. вместе с Р. Рождественским, Е. Евтушенко и А. Вознесенским стала своеобразным поэтическим символом «оттепели». Восторженные похвалы критиков сочетались с осторожной сдержанностью при анализе ее аполитичной, экспериментальной поэзии. В советское время была участником многих самиздатских альманахов («Метрополь» и др.). Лауреат многих престижных литературных премий.

Основные произведения: «Струна» (1962), «Озноб» (1968), «Уроки музыки» (1969), «Сны о Грузии» (1977), «Тайна» (1983), «Избранное» (1988).

БИТОВ АНДРЕЙ ГЕОРГИЕВИЧ (27.05.1937, Ленинград). Учился на геолого-разведочном факультете Ленинградского Горного института. Начал писать в 1956 г., впервые напечатался в 1960 г., еще в студенческие годы. Первый сборник рассказов «Большой шар» был опубликован в 1963 г. и вызвал полемику в печати.

Основные произведения: А. Битов — автор многочисленных рассказов, повестей, очерков и литературно-критических эссе. Они собраны в последних его книгах: «Книга путешествий», «Статьи из романа» (1986), «Человек в пейзаже» (1988), «Повести и рассказы» (1989), романы «Оглашенные», «Ожидание обезьян», «Империя в четырех измерениях» (1999).

БРОДСКИЙ ИОСИФ АЛЕКСАНДРОВИЧ (24.05.1940, Ленинград — 28.01.1996, Нью-Йорк). В 1955 г. уходит из 8 класса и поступает работать на военный завод фрезеровщиком. Писать

начал с 16 лет. В начале 1960 г. знакомится с Анной Ахматовой, выделившей Бродского из его окружения и предсказавшей ему блестящее поэтическое будущее.

Бродский был арестован за тунеядство 13 февраля 1964 г. По решению суда был приговорен к 5 годам ссылки с обязательным привлечением к физическому труду. В 1965 г., под давлением мировой общественности, решением Верховного суда РСФСР срок высылки сокращен до фактически отбытого (1 год 5 месяцев). В июне 1972 г. поэт уезжает в Америку. В США Бродский активно преподает в разных университетах, читает лекции о русской литературе и стихосложении, много времени проводит в любимой им Италии. В 1987 г. поэту присуждена Нобелевская премия по литературе, и лишь через три года (в 1990 г.) был отменен указ о лишении его российского гражданства и снята судимость.

Основные произведения: «Рождественский романс», «Пилигримы», «Петербургский роман», «Стансы городу» («Да не будет дано умереть мне вдали от тебя...» (1960—63), «Новые стансы к Августе», «Орфей и Артемида», «Гвоздика», «Пророчество», «С грустью и с нежностью» (1964—65), «Часть речи» (1977), «Уралия» (1987), «Осенний крик ястреба» (1990).

БУЛЫЧЕВ КИР (МОЖЕЙКО ИГОРЬ ВСЕВОЛОДОВИЧ) (8.10.1934, Москва — 5.09.2003). После окончания школы поступил на переводческий факультет Института иностранных языков, который закончил в 1957 г., после чего стал работать переводчиком на строительстве в Бирме. По специальности востоковед. В 1959 г., вернувшись из Бирмы, поступил в аспирантуру Института востоковедения. Тогда же начал писать для журнала «Вокруг света» научно-популярные очерки, в связи с чем много ездил по стране. В 1965 г. выходит первый рассказ «Долг гостеприимства», который был мистификацией, поданной как перевод из «бирманского прозаика Маун Сейн Джи». В то же время стали появляться и первые рассказы об Алисе — «Девочке, с которой ничего не случится». В 1966 г. Б. защитил диссертацию и стал работать востоковедом по специальности «История Бирмы». В научном мире он известен трудами по истории Юго-Восточной Азии; докторская диссертация Б. была посвящена буддизму. Параллельно развивались и его литературные интересы. В 1968 г. была опубликована научно-фантастическая повесть «Остров ржавого лейтенанта», за которой вскоре последовали

«Последняя война» (1970), «Великий дух и беглецы» (1971) и многие другие произведения.

Основные произведения: «Девочка с Земли» (1974), «Сто лет тому вперед» (1978), «Миллион приключений» (1982), «Непоседа» (1985), «Новые приключения Алисы» (1990), «Последняя война», «Река Хронос» (1989), «Загадка Химеры», «Кому это нужно?», «Подземелье ведьм», «Сильнее зубра и слона» (1994), «Великий дух и беглецы», «Закон для дракона», «Чудеса в Гусляре», «Возвращение в Гусляр» (1998), «Коралловый замок», «Галактическая полиция», «Предсказатель прошлого» (1999).

БУШКОВ АЛЕКСАНДР АЛЕКСАНДРОВИЧ (5.04.1956, Минусинск Красноярского края). Систематического образования не получил. Сменил много профессий — до начала писательской карьеры работал почтальоном по доставке телеграмм, грузчиком, страховым агентом, рабочим геофизической экспедиции, завлитом в Хакасском драмтеатре. В 1981 г. в журнале «Литературная учеба» была опубликована первая повесть Бушкова, а в 1986 г. — первая книга. До гибели главы Красноярского края Александра Лебеда совмещал писательскую деятельность с работой в качестве советника губернатора. Известность пришла к писателю в середине 90-х после выхода диологии про Станислава Сварога «Рыцарь из ниоткуда», «Летающие острова».

Основные произведения: «Бешеная», «Бульдोजья схватка» (1997), «Великолепные гепарды», «Возвращение пираньи», «Волчья стая», «Капкан для Бешеной» (1998), «На то и волки», «Охота на пиранью», «Пиранья — первый бросок» (1999), «Стервятник» (2000), «Д'Артаньян, гвардеец кардинала» (2002).

БЫКОВ ВАСИЛЬ ВЛАДИМИРОВИЧ (19.06.1924, д. Черновщина Витебской обл. — 2003). Учился на скульптурном отделении Витебского худ. училища. Участник Великой Отечественной войны; командир взвода. После войны 10 лет служил офицером в армии, работал журналистом. Начал писать прозу в 1951 г. Автор многократно переиздававшихся повестей. Был президентом Белорусского ПЕН-клуба, вице-президентом ассоциации писателей «Европейский форум» (с 1991).

Основные произведения: «Альпийская баллада» (1964), «Мертвым не больно» (1966), «Атака с ходу» (1968), «Круглянский мост» (1969), «Сотников» (1972), «Волчья стая» (1975), «Пойти и не вернуться» (1978), «Знак беды» (1983), «Карьер» (1988), «В ту-

мане» (1989), «Мертвым не больно», «В тумане», «Облава» (1991).

ВАСИЛЬЕВ БОРИС ЛЬВОВИЧ (25.05.1924, Смоленск). Родился в семье потомственного военного. Во время Великой Отечественной войны был сержантом воздушно-десантных войск. В 1948 г. окончил военную академию, позже работал инженером. Как писатель дебютировал повестью «Офицер» в 1955 г. Широкую известность принесла В. повесть «А зори здесь тихие...» (1969). Военная тема стала главной в творчестве писателя.

Основные произведения: «Офицер» (1955), «А зори здесь тихие...» (1969), «Не стреляйте в белых лебедей» (1973), «В списках не значился» (1974), «Были и небыли» (1980), «Летят мои кони» (1982), «Завтра была война» (1988), «Дом, который построил Дед» (1989).

ВЕЛЛЕР МИХАИЛ ИОСИФОВИЧ (р. 1948). Родился в Сибири в семье военного. Работал лесорубом, пас скот в горах Алтая, охотился в тундре, строил железную дорогу в пустыне Ср. Азии, писал репортажи в газеты. В 1972 г. окончил филологический факультет Ленинградского университета, работал в школе, научным сотрудником в музее истории религии и атеизма. С 1978 г. публикует первые юмористические рассказы в ленинградских газетах. Бестселлером стала его книга «Легенды Невского проспекта». С 1978 г. живет и работает в Таллинне (Эстония).

Основные произведения: «Долги» (1981), «Кошелек» (1982), «Хочу быть дворником» (1983), «Испытатели счастья» (1988), «Карьера в никуда» (1988), «Кентавр» (1988), «Шаман» (1988), «Хочу в Париж» (1989), «Разбиватель сердец» (1988), «Технология рассказа» (1989), «Рандеву со знаменитостью» (1990), «Приключения майора Звягина» (1991), «Легенды Невского проспекта» (1993), «Все о жизни» (1999), «Гонец из Пизы» (2000).

ВОЗНЕСЕНСКИЙ АНДРЕЙ АНДРЕЕВИЧ (12.05.1933, Москва). Родился в семье инженеров. В 1957 г. окончил Московский архитектурный институт. Его ранние стихи стали символом оттепели 1960-х гг. С 1958 г. его стихи появляются в журналах и газетах, звучат на радио, с подмостков театров. Его поэтическая манера с обилием неологизмов, игрой слов, необычной внутрен-

ней рифмой, ассонансом резко контрастировала с официальной поэзией соцреализма.

Основные произведения: «Парабола» (1960), «Мозаика» (1960), «Антимиры» (1964), «Тень звука» (1970), «Выпусти птицу!» (1974), «Соблазн» (1979), «О» (1982), «Аксиома самоиска» (1990).

ВОЙНОВИЧ ВЛАДИМИР НИКОЛАЕВИЧ (26.09.1932, Сталинабад). Несколько раз поступал в Литературный институт. Прочувившись полтора года в МОПИ, отправился на целинные земли, где начал писать прозу. Дебютировал как поэт, прославившись «Песней космонавтов» (1960). В 1961 г. впервые опубликовал свою повесть «Мы здесь живем». С 1963 г. работает над романом «Жизнь и необычайные приключения солдата Ивана Чонкина», благодаря которому Войнович стал одним из самых известных современных русских сатириков. Работал пастухом, столяром, слесарем, авиамехаником, железнодорожным рабочим, инструктором сельского райисполкома, редактором Всесоюзного радио. В 1980 г. уехал в Германию. Значительным произведением, написанным в эмиграции, стала сатирическая антиутопия «Москва 2042» (1987). Награжден многими международными литературными премиями.

Основные произведения: «Хочу быть честным» (1963), «Два товарища» (1967), «Степень доверия» (1972), «Жизнь и необычайные приключения солдата Ивана Чонкина» (1975), «Иванькиада, или Рассказ о вселении писателя Войновича в новую квартиру» (1976), «Москва 2042» (1990), «Замысел» (1995), «Сказки для взрослых» (1996), «Монументальная пропаганда» (2000).

ВОЛОДИН АЛЕКСАНДР МОИСЕЕВИЧ (ЛИФШИЦ) (10.02.1919, Минск—17.12.2002, Петербург). В 1949 г. окончил сценарный факультет, работал редактором на Ленинградской студии научно-популярных фильмов. Его первая пьеса «Фабричная девчонка» (1956) вызвала много споров. С этого времени все пьесы и киносценарии В. вызывали неизменный интерес и читателей, и режиссеров. Пьесы В. на протяжении многих лет не сходят со сцен российских театров. Конфликт личности и коллектива, толпы, трудности существования неординарного человека в мире — любимые темы В.

Основные произведения: «Пять вечеров» (1959), «Старшая сестра» (1961), «С любимыми не расставайтесь» (1969), «Осенний

марафон» (1970), «Портрет с дождем» (1980), «Ящерица» (1984), «Мать Иисуса» (1989).

ДАШКОВА ПОЛИНА ВИКТОРОВНА (ШИШОВА). После окончания Литературного института имени Горького работала журналистом, переводчиком, редактором в журнале. С конца 1980-х гг. была переводчиком-синхронистом. С середины 1990-х гг. стала популярна как автор детективов серии «Детектив глазами женщины».

Основные произведения: «Кровь нерожденных» (1998), «Легкие шаги безумия» (1998), «Продажные твари», «Никто не заплачет» (1999), «Место под солнцем», «Образ врага», «Золотой песок», «Эфирное время», «Херувим», «Питомник» (2002), «Чувство реальности» (2002).

ДОВЛАТОВ СЕРГЕЙ ДОНАТОВИЧ (3.09.1941, Уфа — 24.08.1990, Нью-Йорк). Родился в Уфе, куда семья была эвакуирована в самом начале войны. Отец писателя — режиссер Донат Мечик, мать — актриса Нора Довлатова. С 1945 г. жил в Ленинграде, где, закончив школу, поступил на филологический факультет Ленинградского университета. Однако закончить его не удалось: Д. отчислили после третьего курса. В 1962—65 гг. служил в армии в охране исправительно-трудового лагеря на севере Коми АССР. После возвращения в Ленинград начинает писать свою первую повесть «Зона». В 1972 г. в поисках серьезной журналистской работы писатель переезжает в Таллинн, где три года был корреспондентом газеты «Советская Эстония». Вернувшись в Ленинград в 1976 г., Довлатов работал в газетах Ленинградского кораблестроительного института Ленинградского оптико-механического объединения, в 1975—76 гг. — в детском журнале «Костер», летом работал экскурсоводом в Пушкинском заповеднике. С конца 1960-х гг. рассказы Довлатова активно распространяются в самиздате. В 1976 г. за публикацию рассказов за рубежом в журнале «Континент» писатель был исключен из Союза журналистов СССР. В 1978 г. он эмигрировал в США, жил в Нью-Йорке, где стал одним из создателей и главным редактором русскоязычной газеты «Новый американец» (1980—83), до конца дней много работал на радио «Свобода».

Основные произведения: «Зона. Записки надзирателя» (1982), «Рассказы», «Наши» (1983), «Компромисс» (1981), «Заповедник»

(1983), «Ремесло» (1985), «Чемодан» (1986), «Иностранка» (1986), «Филиал» (1986).

ДОНЦОВА ДАРЬЯ АРКАДЬЕВНА (АГРИППИНА АРКАДЬЕВНА ВАСИЛЬЕВА) (7.07.1952, Москва). Родилась в семье писателя и актрисы. В 1974 г. окончила факультет журналистики МГУ, работала в различных периодических изданиях. С 1995 г. начала писать, а с 1999 г. издавать в серии «Иронический детектив» серийные детективы о любителях частного сыска Даше Васильевой, Лампе Романовой, Виоле Таракановой и Иване Подушкине. В 2001 и 2002 гг. признана писательницей года.

Основные произведения: «Крутые наследники», «За всеми зайцами», «Дама с коготками» (1999), «Дантисты тоже плачут», «Сволочь ненаглядная», «Гадюка в сиропе», «Эта горькая сладкая месть», «Жена моего мужа» (2000), «Несекретные материалы», «Контрольный поцелуй», «Бассейн с крокодилами», «Черт из табакерки», «Три мешка хитростей», «Чудовище без красавицы» (2001), «Хобби гадкого утенка», «Привидение в кроссовках», «Букет прекрасных дам», «Бриллиант мутной воды», «Улыбка 45-го калибра», «Бенефис мартовской кошки» (2002).

ЕРОФЕЕВ ВЕНЕДИКТ ВАСИЛЬЕВИЧ (24.01.1938, Чупа — 11.05.1990, Москва). Родился в семье железнодорожного рабочего. Отец был репрессирован, несколько лет Ерофеев провел в детском доме. В 1955 г. после окончания с золотой медалью школы поступил на филологический факультет МГУ, но был вскоре отчислен. В 1957—59 гг. работал на стройках в Москве. В 1959 г. поступил в педагогический институт в Орехово-Зуево, но был отчислен за «моральное разложение». В 1960—61 гг. работал кочегаром, грузчиком. До 1974 г. работал разнорабочим в разных городах. Писать прозу начал в студенческие годы, но не печатался. Главное его произведение — поэма «Москва—Петушки», считающееся первым текстом русского постмодернизма, — активно распространялась в самиздате.

Основные произведения: «Записки психопата» (1956), «Москва—Петушки» (1969), «Василий Розанов глазами эксцентрика» (1982), «Вальпургиева ночь, или шаги командора» (1985), «Моя маленькая Лениниана» (1988).

ЕРОФЕЕВ ВИКТОР ВЛАДИМИРОВИЧ (19.09.1947, Москва). Родился в семье высокопоставленного советского дипломата,

детство провел в Париже. В 1970 г. окончил филологический факультет МГУ, затем аспирантуру Института мировой литературы АН СССР. С 1967 г. активно публикует свои статьи в периодических изданиях. В 1979 г. стал одним из организаторов и участником запрещенного советскими властями литературного альманаха «Метрополь», за что был исключен из Союза писателей. С этого времени его постмодернистские произведения публиковались только в самиздате или на Западе. С 1988 г. активно участвует в литературном процессе, является автором программных статей по современной литературе «Поминки по советской литературе» (1990), «Русские цветы зла» (1996), «Время рожать» (2001).

Основные произведения: «Русская красавица» (1982), «Страшный суд» (1996), «Тело Анны, или Конец русского авангарда» (1989), «Жизнь с идиотом» (1990), «Избранное, или Карманный Апокалипсис» (1994).

ЗОРИН ЛЕОНИД ГЕНРИХОВИЧ (3.11.1924, Баку). В 1946 г. окончил университет в Баку, в 1947 — Литературный институт. С 1948 г. З. живет в Москве. Его первая пьеса «Молодость» была поставлена в московском театре в 1949 г. Однако настоящая известность пришла к драматургу в 1953 г. благодаря пьесе «Гости». До 1991 г. Зорин написал более 30 пьес, большинство из которых многие годы идет на сценах российских театров. С начала 1970-х гг. З. обращается к прозе. В конце XX века проза Зорина обретает особое дыхание, его романы «Трезвенник» и «Кнут» были отмечены престижными литературными премиями.

Основные произведения: «Гости» (1954), «Друзья и годы» (1962), «Декабристы» (1967), «Царская охота» (1977), «Покровские ворота» (1979), «Странник» (1987), «Максим в конце тысячелетия» (1986), «Трезвенник» (2001), «Кнут» (2001).

ИСКАНДЕР ФАЗИЛЬ АБДУЛОВИЧ (6.03.1929, Сухуми). Родился в семье служащего. Учился в Московском библиотечном институте, в 1954 г. окончил Литературный институт, работал в разных газетах и издательствах. Печатается как поэт с 1952 г. В 1956 г. публикуется первый рассказ И. «Первое дело». Признание среди широкой читательской аудитории пришло благодаря циклу новелл «Сандро из Чегема». Живет в Москве, ведет активную литературно-общественную деятельность.

Основные произведения: «Горные тропы» (1957), «Мой попутчик» (1960), «Зориземли» (1966), «Летний лес» (1969), «Запретный

плод» (1966), «Тринадцатый подвиг Геракла» (1966), «Первое дело» (1972), «Время счастливых находок» (1973), «Сандро из Чегема» (1977), «Защита Чика» (1983), «Кролики и удавы» (1982), «Стоянка человека» (1991), «Сюжет существования» (1999), «Ночной вагон» (2000), «Где зарыта собака» (2001).

КАБАКОВ АЛЕКСАНДР АБРАМОВИЧ (22.10.1943, Новосибирск). Окончил механико-математический факультет Днепропетровского университета. В течение пяти лет работал инженером в ракетной фирме, затем занялся журналистикой. Активно сотрудничал с разными газетами и журналами: с 1988 по 1997 г. работал в газете «Московские новости» (обозреватель; зам. гл. редактора). С конца 1997 г. работает в издательском доме «Коммерсантъ»: специальный корреспондент, с 2000 г. зав. отделом общества. Печатается как писатель-юморист с 1975 г. Стал известен после публикации романа-антиутопии «Невозвращенец».

Основные произведения: «Заведомо ложные измышления» (1989), «Ударом на удар, или Подход Кристаповича» (1993), «Похождения настоящего мужчины в Москве и других невероятных местах» (1993), «Самозванец» (1997), «Путешествия экстраполятора и другие сказки» (2000), «Считается побег» (2001).

КОВАЛЬ ЮРИЙ ИОСИФОВИЧ (9.02.1938, Москва — 2.08.1995, Москва). В 1960 г. окончил филологический факультет Московского педагогического института, студентом выступал с Юлием Кимом как автор-исполнитель собственных песен. В институте получил второй диплом — учителя рисования. Однако работы Ковалья-художника подвергались резкой критике. В 1960-е гг. работает учителем в татарской деревне, начинает писать книги для детей. Наибольшую известность принесла книга «Недопесок (Наполеон III)». Произведения для взрослых стали публиковаться лишь после перестройки.

Основные произведения: «Сказка о том, как строился дом» (1966), «Приключения Васи Куролесова» (1974), «Кепкас карасями» (1974), «Недопесок (Наполеон III)» (1975), «Самая легкая лодка в мире» (1984), «Полынные сказки» (1987), «Суер-выер» (1994).

КОНЕЦКИЙ ВИКТОР ВИКТОРОВИЧ (6.06.1929, Ленинград — 30.03.2002, Петербург). В 1952 г. окончил Высшее военное-морское училище, был штурманом и капитаном на граждан-

ских и военных судах. С 1956 г. стал писать под влиянием своего мореходного опыта и книг К. Паустовского. Сам писатель говорил, что основной для него жанр — путевые заметки и житейские воспоминания, т. е. биография автора — в его книгах. За 40 с лишним лет в литературе К. опубликовал более 30 книг.

Основные произведения: «Заиндевелые провода» (1957), «Камни под водой» (1959), «Кто смотрит на облака» (1967), «Соленый лед» (1969), «Среди мифов и рифов» (1972), «210 суток на океанской орбите» (1972), «Ледовые брызги» (1987), «Непутевые заметки» (1989), «История с моим бюстом» (2000), «Вчерашние заботы» (2001).

КРИВУЛИН ВИКТОР БОРИСОВИЧ (9.07.1944, Краснодарский р-н — 17.03.2001, Петербург). Родился в семье офицера в эвакуации. В 1947 г. семья вернулась в Ленинград. В 1967 г. окончил Ленинградский университет. Работал корректором, учителем литературы. Писать стихи начал в 14 лет. В 1960 г. познакомился с А. А. Ахматовой, которая повлияла на его отношение к поэзии. Кривулин — яркая фигура ленинградской неофициальной культуры, он принимал активное участие в самиздатских журналах («37») и поэтических группах («Школа конкретной поэзии», «Свободный культурный цех»). Публиковаться в официальной печати начал лишь с 1985 г.

Основные произведения: «Обращение» (1990), «Концертпо заявкам» (1993), «Купание в Иордании» (1999).

КУШНЕР АЛЕКСАНДР СЕМЕНОВИЧ (14.09.1936, Ленинград). Родился в семье морского офицера. В 1959 г. окончил Ленинградский пединститут и десять лет преподавал русский язык и литературу в школе. Печататься начал с 1957 г. Активно участвовал в создании самиздатского журнала «Синтаксис». Занимал ведущее место в неофициальной ленинградской поэзии. В поэзии продолжает традиции Серебряного века. Регулярно публиковаться начал лишь в конце 1980-х гг. Много занимается переводами.

Основные произведения: «Первое впечатление» (1962), «Ночной дозор» (1966), «Приметы» (1969), «Прямая речь» (1975), «Город в подарок» (1976), «Голос» (1978), «Таврический сад» (1984), «Флейтист» (1990), «Тысячелистник» (1998), «Пятая стихия» (2000).

ЛИПКИН СЕМЕН ИЗРАИЛЕВИЧ (19.09.1911, Одесса). Родился в семье рабочего. В 1929 г. переехал в Москву. С 1931 г. стал публиковаться в периодических изданиях. В это время преимущественно занимался переводами с восточных языков. В 1937 г. окончил Московский инженерно-экономический институт. Всегда выступал за свободу литературного эксперимента, защищал гонимых писателей. После публикации стихов в альманахе «Метрополь» его произведения запрещены для публикации в советских изданиях. Поэтические сборники Липкина выходят лишь с конца 1980-х гг.

Основные произведения: «Очевидец» (1967), «Элиста» (1974), «Вечный день» (1975), «Декада» (1983), «Воля» (1981), «Сталинград Василия Гроссмана» (1986), «Вместе» (2000).

ЛИСНЯНСКАЯ ИННА ЛЬВОВНА (24.06.1928, Баку). Первые стихи были опубликованы в Баку в 1948 г. В 1960 г. переезжает в Москву, много переводит с азербайджанского языка. Выходят три сборника стихов, вызвавшие положительную реакцию читателей и критиков. После публикации стихов в альманахе «Метрополь» ее произведения запрещены для публикации в советских изданиях. Активно выступала за свободу литературного эксперимента, защищала гонимых писателей. Поэтические сборники Л. выходят лишь с конца 1980-х гг.

Основные произведения: «Верность» (1958), «Не просто любовь» (1963), «Из первых уст» (1966), «Дожди и зеркала» (1983), «На опушке сна» (1985), «Вместе» (2000).

МАКАНИН ВЛАДИМИР СЕМЕНОВИЧ (1937, Орск). В 1960 г. окончил математический факультет Московского университета. В 1965 г. дебютировал романом «Прямая линия». С тех пор активно присутствует в современном литературном процессе, регулярно публикуя свои произведения. В 1993 г. за повесть «Стол, покрытый сукном и с графином посередине» был удостоен престижной литературной премии — Букеровской. Последний роман Маканина был назван критиками литературным событием 1998 г., «последним романом, эпилогом XX века».

Основные произведения: «Прямая линия» (1967), «Портрет вокруг» (1978), «Человек свиты» (1982), «Где сходилось небо с холмами» (1984), «Один и одна» (1985), «Отставший» (1988), «Кав-

казский пленный» (1995), «Андеграунд, или герой нашего времени» (1998), «Лаз» (1992), «Стол, покрытый сукном и с графином посередине» (1993), «Удавшийся рассказ о любви» (2000).

МАМЛЕЕВ ЮРИЙ ВИТАЛЬЕВИЧ. Родился в 1931 г. в семье профессора психиатрии. В 1955 г. закончил Лесотехнический институт в Москве. С 1960-х гг. началось его серьезное увлечение философией и метафизикой. С 1958 по 1974 гг. был главой московского эзотерического кружка. Как вспоминает сам писатель, «внешней жизнью» было преподавание математики и физики в школе рабочей молодежи, истинная жизнь «протекала в мире неофициальной литературы». С 1953 г. начинает писать рассказы, которые сразу стали распространяться в самиздате. В 1974 г., не имея возможности публиковаться, Мамлеев эмигрирует в США, преподает в разных американских вузах. В 1983 г. переезжает во Францию. С 1994 г. живет в Париже и Москве.

Основные произведения: «Жених» (1974), «Московский гамбит» (1985), «Последняя комедия» (1985), «Небо над адом» (1980), «Изнанка Гогена» (1982), «Живая смерть» (1986), «Вечный дом» (1991), «Черное зеркало» (1999), «Конец века» (2001).

МАРИНИНА АЛЕКСАНДРА (АЛЕКСЕЕВА МАРИНА АНАТОЛЬЕВНА). Родилась в 1957 г. В 1979 г. закончила юридический факультет МГУ им. М. В. Ломоносова, занималась изучением личности преступника с аномалиями психики. С 1994 г. работала заместителем начальника и главным редактором научно-исследовательского и редакционно-издательского отдела Московского юридического института МВД России. В феврале 1998 г. вышла в отставку в звании подполковника милиции. В 1991 г. совместно с коллегой Александром Горкиным написала детективную повесть «Шестикрылый Серафим», которая была опубликована в журнале «Милиция» осенью 1992 г. Повесть была подписана псевдонимом «Александра Маринина», составленным из имен авторов. С декабря 1992 г. М. пишет самостоятельно. В 1998 г. на Московской международной книжной ярмарке А. Маринина признана «Писателем года» как автор, книги которого в 1997 г. были проданы наибольшим количеством тиражей.

Основные произведения: «Шестикрылый Серафим» (1994), «Стечение обстоятельств», «Игра на чужом поле», «Украденный сон», «Убийца поневоле» (1996), «Смерть ради смерти», «Шес-

терки умирают первыми», «Смерть и немного любви», «Черный список», «Посмертный образ», «За все надо платить», «Чужая маска» (1997), «Не мешайте палачу», «Стилист», «Иллюзия греха», «Светлый лик смерти», «Имя потерпевшего — Никто», «Мужские игры», «Я умер вчера» (1998), «Реквием», «Призрак музыки», «Седьмая жертва» (1998), «Когда боги смеются» (1999), «Тот, кто знает» (2001), «Незапертая дверь» (2002), «Брошенная кукла с оторванными ногами», «Ну, ребята, вы попали!» (2002), «Фантом памяти» (2002).

НАГИБИН ЮРИЙ МАРКОВИЧ (3.03.1920, Москва—17.06.1994, Москва). В 1938 г. учился во ВГИКе. В литературу вошел при поддержке Ю. Олеши и В. Катаева. Во время Великой Отечественной войны работал корреспондентом. В это же время вышла его первая книга рассказов. Много писал киносценариев (снято около 40 фильмов). Автор малой прозы, его любимые жанры — новелла и сценарий.

Основные произведения: «Зерно жизни» (1948), «Зимний дуб» (1956), «Скалистый порог» (1958), «Переулки моего детства» (1971), «Терпение» (1982), «Встань и иди» (1987), «Дневник» (1994).

НАРБИКОВА ВАЛЕРИЯ СПАРТАКОВНА (24.02.1958, Москва). Окончила Литературный институт. С выхода в свет в 1989 г. ее повести «План первого лица. И второго» все последующие произведения вызывают интерес как образцы феминистской, эротически откровенной и вместе с тем метафорически зашифрованной, экспериментальной прозы. Помимо литературы, занимается живописью, несколько персональных выставок прошло в Москве и Америке. Живет в Москве.

Основные произведения: «План первого лица. И второго» (1989), «Равновесие света дневных и ночных звезд» (1990), «Около Эколо» (1992), «Избранное, или Шепот шума» (1994), «Время в пути» (1997).

ОКУДЖАВА БУЛАТ ШАЛВОВИЧ (9.05.1924, Москва—12.06.1997, Москва). Родился в семье партработника. В 1942 г. ушел добровольцем на фронт. В 1950 г. закончил филологический факультет Тбилисского университета. Работал учителем средней школы в Калужской области (1950—55), сотрудником отдела поэзии «Литературной газеты». Печататься начал с 1953 г.

Примерно с 1957 г. начал петь свои стихи под гитару, сначала в узком кругу, с 1960 г. публично. Его песни стали символом «оттепели». Начиная с 1960-х гг. Окуджава много работает в жанре прозы. В 1961 г. в альманахе «Тарусские странички» опубликована его автобиографическая повесть «Будь здоров, школяр». В последующие годы Окуджава пишет автобиографическую прозу, а в конце 1960-х гг. обращается к исторической прозе.

Основные произведения: «Острова» (1959), «Будь здоров, школяр» (1961), «Веселый барабанщик» (1964), «Глоток свободы» (1971), «Арбат, мой Арбат» (1976), «Путешествие дилетантов» (1979), «Свидание с Бонапартом» (1985), «Капли Датского короля» (1991), «Милости судьбы» (1993), «Песенка о моей жизни» (1995), «Чашепитие на Арбате» (1996), «Упраздненный театр» (1995).

ПЕЛЕВИН ВИКТОР ОЛЕГОВИЧ (22.11.1962, Москва). Родился в семье военного. В 1989 г. закончил Московский энергетический институт, позже стал учиться в аспирантуре и Литературном институте им. Горького. Работал инженером и журналистом. С 1987 г. стал писать прозу. В 1989 г. в журнале «Химия и жизнь» вышел его первый рассказ «Колдун Игнат и люди». С 1992 г. к творчеству Пелевина приковано внимание критики, его произведения («Омон Ра», «Жизнь насекомых», «Чапаев и Пустота», «Желтая стрела» и др.) активно переводят на разные языки мира. В 1993 г. получил малую Букеровскую премию за сборник рассказов «Синий фонарь». Его проза считается ярким примером русского постмодернизма.

Основные произведения: «Синий фонарь» (1992), «Омон Ра» (1992), «Жизнь насекомых» (1993), «Желтая стрела» (1993), «Принц Госплана» (1993), «Чапаев и Пустота» (1996), «Generation "П"» (1999).

ПЕТРУШЕВСКАЯ ЛЮДМИЛА СТЕФАНОВНА (26.05.1938, Москва). Родилась в филологической семье. В 1961 г. окончила Московский университет, в начале 60-х гг. начала писать рассказы, первые из которых опубликованы в 1972 г. С середины 70-х гг. выступает как драматург. Пьесы «Любовь», «Стакан воды», «Уроки музыки», «Квартира Коломбины», «Три девушки в голубом» и др. с большим успехом шли в лучших театрах страны. С конца 80-х гг. активно пишет и публикует повести и рас-

сказы. Прозу Петрушевой с ее беспощадной откровенностью стали называть «жестоким реализмом».

Основные произведения: «Сети и ловушки» (1972), «Быстро хорошо не бывает» (1974), «Смотровая площадка» (1982), «Уроки музыки» (1988), «Свой круг» (1988), «Три девушки в голубом» (1989), «По дороге бога Эроса» (1992), «Сказки» (1996), «Дом девушек» (1999), «Маленькая Грозная» (1999).

ПОЛЯКОВ ЮРИЙ МИХАЙЛОВИЧ (1954, Москва). Окончил филологический факультет Московского областного педагогического института. Работал учителем. С 1973 г. начал писать стихи, участвовал в семинаре поэта Вадима Сикорского. С 1978 г. стал работать в газете «Московский литератор», пройдя путь от корреспондента до главного редактора. Писатель вспоминает, что после выхода в свет в 1985 г. его повести «ЧП районного масштаба» он проснулся знаменитым. С 2001 г. — главный редактор «Литературной газеты». Произведения Полякова часто экранизируются. *Основные произведения:* «ЧП районного масштаба» (1985), «Работа над ошибками», «Сто дней до приказа» (1989), «Апофегей» (1990), «Демгородок», «Козленок в молоке» (1996), «Небо падших» (1997), «Замыслил я побег» (2000).

ПОПОВ ЕВГЕНИЙ АНАТОЛЬЕВИЧ (5.01.1946, Красноярск). Получив специальное образование в Москве, работал геологом в Красноярске. Начал писать с 1962 г., его рассказы периодически появлялись в московских журналах. В 1979 г. принял активное участие в создании альманаха «Метрополь», вследствие чего не мог публиковаться до начала перестройки. Как отмечает сам писатель, до 1980 г. он написал свыше 200 рассказов. С 1989 г. выходят его романы «Душа патриота», «Прекрасность жизни», «Накануне накануне». Живет в Москве.

Основные произведения: «Веселие Руси» (1981), «Душа патриота, или Различные послания к Ферфичкину» (1989), «Билли Бонс» (1989), «Душа патриота» (1994), «Лоскутное одеяло. Рассказ-энциклопедия» (1995), «Подлинная история “Зеленых музыкантов”» (1998), «Без хохм. Рассказ о бедных людях» (2002).

ПЬЕЦУХ ВЯЧЕСЛАВ АЛЕКСЕЕВИЧ (18.11.1946, Москва). Окончил исторический факультет Московского педагогического института, около 10 лет работал учителем. С 1973 г. начал писать рассказы, которые опубликовал в своей первой книге «Алфа-

вит». В 1989 г. развернулась дискуссия о первом романе Пьецуха «Новая московская философия», в котором была заявлена особенность творческого почерка писателя — иронический диалог с русской классической литературой, проявившаяся позже и в романах «История города Глупова в новые и новейшие времена», «Ромат» и др. В 1993—95 гг. был главным редактором журнала «Дружба народов». Активно участвует в современном литературном процессе. Живет в Москве.

Основные произведения: «Алфавит» (1983), «Веселые времена» (1988), «Новая московская философия» (1989), «Предсказание будущего» (1989), «Центрально-Ермолаевская война» (1989), «Я и прочее» (1990), «Государственное дитя» (1997), «Русские анекдоты» (2000), «Заколдованная страна» (2001).

САДУР НИНА НИКОЛАЕВНА (15.10.1950, Новосибирск).

В 1983 г. окончила Литературный институт им. Горького, училась в семинаре В. Розова и И. Вишневской. Начав писать рассказы, прежде всего заявила себя как драматург. Ее первая короткая пьеса «Чудная баба», написанная в 1981 г., вышла лишь в 1987 г. Постановки пьес С. «Панночка», «Ехай», «Уличенная ласточка» и др. стали событием театральной жизни 80-х гг. С 1997 г. выходят и сборники прозы.

Основные произведения: «Новое знакомство» (1986), «Чудная баба» (1987), «Девочка» (1989), «Ехай» (1989), «Поникишие» (1990), «Ведьминские сказки» (1997).

СЛАПОВСКИЙ АЛЕКСЕЙ ИВАНОВИЧ (29.07.1957, с. Чкаловское Саратовской обл.).

Окончил филологический факультет Саратовского университета (1979). Работал учителем русского языка и литературы в школе, грузчиком, корреспондентом Саратовского ТВ и радио (1982—89), редактором, заведующим отделом художественной литературы журнала «Волга» (1990—95). Творческую деятельность начал с драматургии, прозу публикует с 1989 г. Получил первую премию на I Европейском конкурсе пьес в г. Касселе (Германия) за пьесу «Вишневый садик» (1994). Много сотрудничает с телевидением, автор сценариев сериалов ОРТ «Пятый угол» и «Остановка по требованию».

Основные произведения: «Глокая куздра», «Я — не я» (1994), «Первое второе пришествие», «Братья» (1995), «День денег», «Гибель гитариста», «Висельник» (1999).

СОКОЛОВ САША (АЛЕКСАНДР ВСЕВОЛОДОВИЧ СОКОЛОВ) (6.01.1943, Оттава). Родился в семье торгового советника советского посольства в Канаде. В 1947 г. семья переехала в Москву. В 1962 г. Соколов поступил в Военный институт иностранных языков. В 1965 г. стал членом неофициальной литературной группы «СМОГ» («самое молодое общество гениев»). В 1967 г. начал заочное обучение на факультете журналистики в МГУ, с 1968 г. жил на Средней Волге, работал журналистом в различных периодических изданиях. Писать прозу начал с 1960-х гг. Невозможность публиковать свои произведения вынудила писателя в 1975 г. эмигрировать в Канаду. Считается одним из ярких представителей русского постмодернизма.

Основные произведения: «За молоком» (1967), «Школа для дураков» (1976), «Между собакой и волком» (1980), «Палисандрия» (1985).

СОЛЖЕНИЦЫН АЛЕКСАНДР ИСАЕВИЧ (11.12.1918, Кисловодск). В 1924 г. семья переезжает в Ростов-на-Дону, где в 1936 г. С. поступает на физико-математический факультет университета, который окончил накануне войны в 1941 г. Одновременно учится заочно в Московском институте философии, литературы, истории. Во время войны был награжден орденами и медалями. 9 февраля 1945 г. С. был арестован за резкие антисталинские высказывания в письмах к другу детства, осужден на 8 лет исправительно-трудовых лагерей. В 1956 г. писатель был реабилитирован. Он переезжает в Рязанскую область, учителем в деревне, живя у героини будущего рассказа «Матренин двор». Имя С. стало знаменитым в 1962 г., когда в журнале «Новый мир» был опубликован рассказ «Один день Ивана Денисовича», ставший первой страницей русской «лагерной прозы». Письма бывших заключенных и встречи с 227 свидетелями способствуют работе над романом «Архипелаг ГУЛАГ». В сентябре 1965 г. КГБ захватывает архив С.; перекрываются возможности публикаций. В ноябре 1969 г. С. был исключен из Союза писателей. Присуждение Нобелевской премии по литературе в 1970 г. и издание первой редакции «Августа Четырнадцатого» (1971) возбуждают новую волну преследований и клеветы. В 1974 г. С. был арестован, лишен гражданства и выслан в Германию. В 1976 г. переселяется в американский штат Вермонт. С 1990 г. проза С. широко печатается на Родине. 6 августа того же года Указом Президента СССР, подписанным М. С. Горбачевым, писателю

возвращено гражданство. В перестроечной России большой успех имеет его публицистическая статья «Как нам обустроить Россию?». В мае 1994 г. С. возвращается в Россию, проехав страну от Дальнего Востока до Москвы. Он активно включается в общественную и литературную жизнь.

Основные произведения: «Один день Ивана Денисовича» (1962), «Матренин двор» (1963), «В круге первом», «Раковый корпус» (1968), «Архипелаг ГУЛАГ» (1973), «Красное колесо» (1971—91), «Как нам обустроить Россию» (1990), «Бодался теленок с дубом» (1975), «Крохотки» (1998), «На изломах» (2000), «Двести лет вместе» (2001).

СОРОКИН ВЛАДИМИР ГЕОРГИЕВИЧ (7.08.1955, Московская обл.). В 1977 г. окончил Московский институт нефтехимической и газовой промышленности. Однако по профессии практически не работал. Увлекался книжной графикой, работал художником-оформителем в разных издательствах. Начал писать прозу с 15 лет, как он сам говорит, в качестве «транквилизатора для себя» и «в расчете на узкий круг друзей». Активно публиковался в самиздате как представитель московской концептуальной школы. Начал издаваться с 1983 г. С конца 1990-х гг. его постмодернистские произведения становятся предметом ожесточенных дискуссий.

Основные произведения: «Очередь» (1982), «Тридцатая любовь Марины» (1984), «Сердца четырех» (1993), «Норма» (1994), «Роман» (1994), «Голубое сало» (1999), «Пир» (2000), «Лед» (2002).

СТОЛЯРОВ АНДРЕЙ МИХАЙЛОВИЧ (20.10.1959, Ленинград). В 1973 г. окончил биолого-почвенный факультет Ленинградского университета. Работал в Институте экспериментальной медицины и других НИИ. С 1980 г. стал писать фантастические рассказы, а с 1984 г. регулярно публикуется в журнале «Знание — сила».

Основные произведения: «Изгнание беса» (1989), «Альбом идиота» (1992), «Малый апокриф» (1992), «Монахи под луной» (1993), «Боги осенью» (1999), «Наступает мезозой» (2000), «Солнце мертвых» (2001), «В защиту тени» (2002).

СТРУГАЦКИЕ БРАТЯ, АРКАДИЙ НАТАНОВИЧ И БОРИС НАТАНОВИЧ (А. С.: 28.08.1925, Батуми — 12.10.1991, Ленинград; Б. С.: 15.04.1933, Ленинград). А. С. окончил Военный

институт иностранных языков по специальности — переводчик с английского и японского, а затем служил на Дальнем Востоке. Б. С. окончил механико-математический факультет ЛГУ, работал в Пулковской обсерватории. Научную фантастику братья начинают писать вместе в 1956 г. Популярность Стругацких в 60—70-е гг. была невероятной: книг было не достать, поэтому их ксерокопировали, перепечатавали на пишущей машинке, переписывали от руки, не обращая внимания на разгромные статьи официальных критиков, читатели говорили цитатами из этих произведений. Многие произведения были опубликованы лишь в годы перестройки. После смерти брата Б. С. большое внимание уделяет развитию жанра фантастики в русской литературе, организует ежегодные литературные конкурсы.

Основные произведения: «Попытка к бегству» (1962), «Трудно быть богом» (1964), «Понедельник начинается в субботу» (1965), «Хищные вещи века» (1965), «Улитка на склоне» (1966), «Сказка о тройке» (1968), «Гадкие лебеди» (1972), «Пикник на обочине» (1972), «За миллиард лет до конца света» (1976), «Жук в муравейнике» (1979), «Град обреченный» (1988).

ТОКАРЕВА ВИКТОРИЯ САМОЙЛОВНА (20.11.1937, Ленинград). В 1969 г. окончила ВГИК, по ее сценариям были сняты известные фильмы «Джентльмены удачи», «Мимино», «Шла собака по роялю», «Шляпа» и др. С 1964 г., когда вышел первый рассказ «День без вранья», много и активно пишет. Главной темой своего творчества писательница считает «разлад мечты с действительностью». В 1990-е гг. тиражи книг В. Токаревой очень возрастают. Ее популярность сравнивают с популярностью в начале XX века «королевы дамского романа» Анастасии Вербицкой. Живет в Москве. *Основные произведения:* «О том, чего не было» (1969), «Летающие качели» (1978), «Ничего особенного» (1983), «Первая попытка» (1989), «На черта нам чужие» (1989), «Коррида» (1994), «Телохранитель» (1995), «Я есть, ты есть, он есть» (1997).

ТОЛСТАЯ ТАТЬЯНА НИКИТИЧНА (3.05.1951, Ленинград). Родилась в литературной семье (дед с отцовской стороны — писатель А. Н. Толстой, с материнской — переводчик М. Лозинский). В 1974 г. окончила отделение классической филологии Ленинградского университета. Первые рассказы появились в 1983 г. В 1988 г. вышел сборник рассказов «На золотом крыльце

сидели», сразу же обративший на себя внимание критиков. Несколько лет преподавала в США, пишет эссе, ведет передачи на телевидении.

Основные произведения: «На золотом крыльце сидели...» (1983), «Любишь — не любишь» (1997), «Сестры» (1998), «Река-Оккервиль» (1999), «Кысь» (2000), «Изюм» (2002).

ТУЧКОВ ВЛАДИМИР ЯКОВЛЕВИЧ (26.04.1949, Москва). Окончил Московский лесотехнический институт. Работал обозревателем газеты «Вечерняя Москва». Дебютировал книгой стихов «Заблудившиеся в зеркалах», которая вызвала заметный интерес. Поэт и переводчик, его произведения активно публикуются в периодических изданиях России, Германии, Франции, Израйля, переведены на французский язык.

Основные произведения: «Смерть приходит по Интернету» (1998), «Записки из клинической палаты; Русская книга людей» (1999), «Танцор. Ставка больше, чем жизнь» (2001), «Танцор-2. Дважды не живут» (2001).

УЛИЦКАЯ ЛЮДМИЛА ЕВГЕНЬЕВНА. Окончила биологический факультет МГУ. Работала в Институте общей генетики. Была уволена за распространение самиздата. Писательница иронически говорит, что «КГБ помог уйти из биологии в литературу». Работала заведующей литературной частью в Камерном еврейском театре Юрия Шерлинга. Там начала переводить, писать инсценировки, рассказы. В 1994 г. вышел сборник рассказов «Бедные родственники». Повесть «Сонечка» была удостоена престижной литературной премии Медичи. А в 1996 г. публикацию романа «Медея и ее дети» назвали литературным событием года. Лауреат Буковской премии 2001 г.

Основные произведения: «Бедные родственники» (1994), «Сонечка» (1994), «Медея и ее дети» (1996), «Веселые похороны» (1999), «Казус Кукоцкого» (2000), «Сквозная линия» (2002).

ЧУКОВСКАЯ ЛИДИЯ КОРНЕЕВНА (11.03.1907, Петербург — 7.02.1996, Москва). Родилась в семье писателя К. И. Чуковского. Окончила филологический факультет Ленинградского университета. С 1929 по 1937 г. работала в детском отделе Ленинградского отделения Госиздата, позже — в журнале «Новый мир» (1946—49), газете «Пионерская правда» (1949—52). Печата-

ется с 1923 г.; под псевдонимом А. Углов опубликовала рассказ «Ленинград—Одесса». Имя Чуковской связано с активной правозащитной деятельностью. В апреле 1966 г. она обратилась с открытым письмом к М. А. Шолохову по поводу его речи на XXIII съезде КПСС, защищая репрессированных А. Синявского и Ю. Даниэля; приняла активное участие в судьбах И. Бродского, А. Сахарова, многих писателей. В 1934—41 и 1952—62 гг. вела подробный дневник своих бесед с А. А. Ахматовой. В перестроечные годы стала широко известна ее повесть «Софья Петровна», в которой рассказана правда о сталинских временах. Чуковская награждена многими премиями, в том числе премией им. Д. Сахарова «За мужество в литературе» (1990).

Основные произведения: «Ленинград—Одесса» (1929), «Повесть о Тарасе Шевченко» (1930), «На Волге» (1931), «Софья Петровна» (1939—40), «Спуск под воду» (1957), «Н. Н. Миклухо-Маклай» (1948), «Письма о Шолохове и Солженицыне» (1970), «Записки об Анне Ахматовой» (1976—80), «По эту сторону смерти» (1978), «Процесс исключения» (1979), «Памяти детства» (1983).

ЩЕРБАКОВА ГАЛИНА НИКОЛАЕВНА. Как пишет в автобиографии, «родилась в пору великого украинского голода». Получила филологическое образование. В юности написала письмо Сталину о нецелесообразности использования выпускников философских факультетов в качестве преподавателей ПТУ. Но так как это было за полгода до смерти «вождя», уцелела. Работала учительницей русского языка и литературы, журналистом. Начала писать прозу, но рукописи постоянно возвращали из издательств. Известность пришла к Щербаковой сразу же после первой публикации в 1979 г. повести «Вам и не снилось» и одноименного фильма И. Фреза. С 1983 г., после выхода повести «Ах, Маня», Г. Щербакова «замолчала» почти на десять лет. С 1995 г. регулярно выходят повести и романы («Love-стория», «Женщины в игре без правил», «У ног лежачих женщин», «Лизонька и все остальные» и др.) «новой», как говорит сама писательница, Щербаковой.

Основные произведения: «Вам и не снилось» (1979), «Косточка авокадо» (1995), «Love-стория» (1995), «У ног лежачих женщин» (1996), «Армия любовников» (1998), «Митина любовь» (1997), «Актриса и милиционер» (1999), «Мальчик и девочка» (2000).

ШЕФНЕР ВАДИМ СЕРГЕЕВИЧ (12.01.1915, Петроград — 2002, Петербург). Родился в дворянской семье. Окончил рабфак Ленинградского университета. Работал на ленинградских промышленных предприятиях кочегаром, чертежником. С 1936 г. начал публиковать стихи. Во время войны был военным корреспондентом. В прозе, к которой писатель обратился лишь в 1952 г., ценил документальную точность текста и научную фантастику. Романы и повести Шефнера отличаются тем, что автор с мнимой серьезностью может говорить о бессмыслице и с тонким юмором о серьезных вещах.

Основные произведения: «Светлый берег» (1940), «Взморье» (1955), «Нынче, вечно и никогда» (1963), «Сестра печали» (1970), «Скромный гений» (1974), «Имя для птицы» (1977), «Лачуга должника» (1983), «Сказки для умных» (1985), «Запоздалый стрелок» (1987), «Съедобные сны, или Ошибка доброго мудреца» (1993).

ТЕМЫ РЕФЕРАТОВ

1. Автобиографичность как стратегия новейшей литературы.
2. Анекдот как сюжетообразующий элемент прозы «иронического авангарда».
3. Антиутопия как выражение катастрофического сознания.
4. Библейские образы в русской прозе 80—90-х годов.
5. «Биография писателя в покрое его языка»: феномен И. Бродского.
6. Бытовое и бытийное в прозе Л. Петрушевской.
7. «Веселый солдат» В. Астафьева: новая проза о войне.
8. Генезис страха и пути обретения свободы в повестях Б. Ямпольского «Московская улица» и В. Маканина «Стол, покрытый сукном и с графином посередине».
9. Гоголевские мотивы в современной прозе («Голова Гоголя» А. Королева, «Капитан Дикштейн» М. Кураева).
10. «Детство как потерянный рай» в произведениях Т. Толстой.
11. «Жизнь вещи» в прозе С. Довлатова.
12. «Записные книжки» С. Довлатова в контексте творчества писателя.
13. Игровая сказочность и литературность прозы Т. Толстой.

14. Композиция поэмы Вен. Ерофеева «Москва—Петушки».
15. «Компьютерная игра» как принцип организации текста современной литературы (В. Тучков, С. Лукьяненко, М. Фрай, С. Обломов и др.).
16. Литературные мистификации в прозе Л. Зорина и Ю. Полякова.
17. «Мысль семейная» в новейшей литературе.
18. Новый аспект темы войны и мира в произведениях В. Астафьева, Г. Владимова, А. Азольского.
19. Новый герой современной прозы.
20. Нравственный идеал современного фэнтези.
21. «Обживая хаос»: новый герой в условиях нового времени.
22. Образ нового поколения в романе В. Пелевина «Generation IT».
23. Основные черты сказочного типа условности в прозе Л. Петрушевской.
24. «Петербургский текст» конца XX века.
25. Поэтика заглавия повести Л. Улицкой «Сонечка».
26. Поэтика повседневности в современном детском детективе.
27. Поэтика романа Т. Толстой «Кысь».
28. Проблема «вины и наказания» в современной прозе (по произведениям В. Маканина, А. Королева, М. Кураева).
29. Пути экспериментов современной поэзии.
30. Пушкинский миф в современной прозе.
31. Роль культурных кодов в литературе постмодернизма.
32. Своеобразие жанра «Москва — Петушки» Вен. Ерофеева.
33. Своеобразие сюжета и композиции книги В. Тучкова «Смерть приходит по Интернету».
34. Синтез «массового» и «элитарного» как стратегия современной прозы.
35. Специфика жанра «двучастного рассказа» в творчестве А. Солженицына 1990-х годов.
36. Специфика русского «фэнтези» (по романам М. Успенского и др.).
37. Специфика современного иронического детектива.
38. Стилизовое своеобразие повести «Школа для дураков» Саши Соколова.
39. Сюрреализм в рассказах Ю. Мамлеева.
40. «Театральность» как черта прозы постмодернизма.
41. Типология женских образов в повестях Л. Петрушевской.

42. «Тоска по идеалу»: женские судьбы в прозе В. Токаревой.
43. Традиции «физиологического» очерка в современной «натуральной» прозе.
44. Традиции и новаторство в современной прозе.
45. Традиции обэриутов в поэзии О. Григорьева.
46. Трансформация сказочных сюжетов в прозе Л. Петрушевской.
47. Триллер и ремейк в современной русской прозе.
48. Феномен литературы русского Интернета.
49. Феномен романа-биографии на рубеже XX и XXI веков.
50. «Филологическая проза» как феномен современного литературного процесса.
51. Фольклорные традиции в прозе Л. Петрушевской.
52. Характер пародирования в повести «Новая московская философия» В. Пьецуха.
53. Художественное своеобразие повести «Омон Ра» В. Пелевина.
54. Художественные приемы соцарта и концептуализма (по произведениям В. Сорокина, В. Пелевина и Вик. Ерофеева).
55. Человек и история в повести «Капитан Дикштейн» М. Кураева.
56. Человек и среда в «натуральной» прозе (Л. Петрушевская, С. Каледин).
57. «Я говорю с эпохой» (О. Мандельштам): «дух времени» в новейшей литературе.
58. Языковая личность нового героя прозы конца XX века.

ТЕМЫ СОЧИНЕНИЙ ПО СОВРЕМЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

1. «А в книгах я последнюю страницу всегда любила больше всех других». А. Ахматова. (Какие чувства и мысли вызывают финальные сцены любимых книг?)
2. «Ах, детство, дни твои чисты, как кадры старой киноленты...» Б. Окуджава. (Дети и детство в современной русской литературе.)
3. Бездна надежды и пессимизм в современной русской литературе (Л. Петрушевская, Ф. Горенштейн и др. — по выбору).

4. «В наши подлые времена человеку совесть нужна...» Н. Коржавин. (Нравственный идеал современника в русской литературе конца XX века.)
5. «Ваше Величество женщина». Б. Окуджава. (Женские образы в современной русской литературе.)
6. Вера, надежда, любовь в современной русской поэзии.
7. «Вечные вопросы» в современной русской литературе. (На примере 1—2 произведений по выбору.)
8. «Власть отвратительна, как руки брадоброя». О. Мандельштам. (Проблема власти в современной русской литературе.)
9. Война «все равно оставалась противоестественным состоянием каждого человека, не потерявшего людской облик». В. Астафьев. (Проблема гуманизма в русской прозе о войне.)
10. «Времена не выбирают, в них живут и умирают». А. Кушнер. (Человек и время в современной русской литературе.)
11. «Высота культуры определяется отношением к женщине». М. Горький. (Женские образы в современной русской литературе.)
12. Гармония и дисгармония в современной русской поэзии.
13. Герой и антигерой в современной русской литературе (В. Маканин «Лаз»; Ю. Мамлеев «Шатуны»; В. Ерофеев «Жизнь с идиотом», «Русские цветы зла»; Вен. Ерофеев «Москва — Петушки» и др. по выбору).
14. «Дайте миру шанс». Дж. Леннон и П. Маккартни. (Преодоление безнадежности в современной русской литературе.)
15. Для чего нужна поэзия? (По произведениям современных поэтов.)
16. «Добрые люди, где же вы?» Е. Шварц. (Проблема Добра и Зла в современной русской литературе.)
17. «Духовное здоровье общества определяется не степенью его сегодняшнего благосостояния, а степенью его реально ощущаемого движения к добру и правде». Ф. Искандер. (Социальные проблемы в современной русской литературе.)
18. «Душу я не сдам». В. Шаламов. (Изображение человека в русской лагерной прозе.)
19. «Жизнь вещи» в современной русской литературе.
20. «И сам я был не детище природы, но мысль ее! Но зыбкий ум ее!» Н. Заболоцкий. (Человек и природа в современной русской литературе.)

21. Иван Денисович — мирозерцатель или миротворец? (По рассказу А. И. Солженицына «Один день Ивана Денисовича».)

22. Идеал в столкновении с действительностью в современной русской литературе.

23. Идеал человека в современной русской поэзии.

24. Изображение реальности лагерного быта А. И. Солженицыным и В. Т. Шаламовым.

25. Изображение современности в русской литературе второй половины XX века.

26. «Искусство — это время и пространство, в котором живет красота человеческого духа». В. Сухомлинский. (Творческая личность в современной русской литературе.)

27. «Ищу я в этом мире сочетанья прекрасного и вечного». И. Бунин. (Поиски истины в современной русской литературе.)

28. «Как будто я рожден был мир спасти...» Н. Коржавин. (Образ современника в русской литературе второй половины XX века.)

29. Как Вы понимаете слова Н. Коржавина: «Жить — это значит заслуживать каждый свой день»? (По произведениям современной русской литературы.)

30. «Как это было! Как совпало — война, беда, мечта и юность!» Д. Самойлов, (Судьба поколения в русской прозе о войне.)

31. «Красота — не прихоть полубога, а хищный глазомер простого столяра». О. Мандельштам. (Проблема сотворения красоты в современной русской литературе.)

32. «Кто говорит, что на войне не страшно, тот ничего не знает о войне». Ю. Друнина. (Реальность происходящего в русской литературе о войне.)

33. Лагерный мир в произведениях А. Солженицына и В. Шаламова.

34. Личность, противостоящая эпохе. (По произведениям русской литературы второй половины XX века.)

35. Любовь и война. (По произведениям русской литературы второй половины XX века.)

36. «Любовь, удивленья мгновенная дань». Б. Пастернак. (Тема любви в современной русской литературе.)

37. «Любовь — это сердце всего». (Проблема любви в современной русской литературе.)

38. «Маленький лишний человек» в современной русской литературе (С. Довлатов, Вен. Ерофеев, В. Токарева, Т. Толстая и др. по выбору).

39. Модель мира в современной русской антиутопии (В. Маканин «Лаз»; Л. Петрушевская «Новые робинзоны»; В. Войнович «Москва 2042» — и другие по выбору).

40. Мой герой в произведениях современной русской литературы.

41. Молодежь в современной русской прозе.

42. Над чем смеются русские писатели XX века? (Произведения — по выбору.)

43. «Нам хватит времени на то, чтоб исправить прошлые дела». Н. Коржавин. (Связь прошлого и настоящего в современной русской литературе.)

44. «Наполним музыкой сердца...» (Бардовская песня в жизни моего современника.)

45. Народный мир в рассказах В. Шукшина.

46. Народный характер в произведениях современной русской литературы.

47. Национальный характер в современной русской литературе.

48. «Не сравнивай: живущий несравним». О. Мандельштам. (Человеческая индивидуальность в современной русской литературе.)

49. «Не то, что мните вы, природа...» Ф. И. Тютчев. (Изображение природы в современной русской литературе.)

50. Образ Женщины в современной русской поэзии.

51. Образ Петербурга в современной прозе (В. Пелевин «Хрустальный мир»; А. Битов «Пушкинский дом», «Улетающий Монахов»; Т. Толстая «Река Оккервиль»; М. Веллер «Легенды Невского проспекта» и др. по выбору).

52. О чем спорят герои современной русской литературы?

53. «Он был рожден имперской стать столицей. В нем этим смыслом все озарено». Н. Коржавин. (Тема Петербурга в современной русской литературе.)

54. «Особенный человек» в литературе наших дней.

55. «Отравленные минуты» лагерной жизни в современной русской прозе.

56. Отцы и дети в современной русской литературе.

57. «По праву памяти живой...» (По произведениям современной поэзии.)

58. Поиски смысла бытия в современной русской поэзии.
59. Поиски счастья в современной русской литературе.
60. Поэзия в моей жизни. (По произведениям современных поэтов.)
61. «Поэзия не страсть, а власть...» Н. Коржавин. (Основные темы и мотивы современной русской поэзии.)
62. «Поэт в России больше, чем поэт...» (По современной поэзии.)
63. Правда и мифы о войне в русской литературе второй половины XX века.
64. Прагматики и романтики в современной русской литературе.
65. Предметный мир современной русской прозы.
66. Принципы создания образов «чудиков» в рассказах В. Шукшина.
67. «Природа — это самая лучшая из книг, написанная на особом языке». Н. Гарин-Михайловский. (Неповторимость природы в современной русской литературе.)
68. Проблема воспитания и становления личности в современной русской литературе.
69. Проблема морального выбора в современной русской литературе.
70. Проблема нравственного выбора в произведениях русской литературы второй половины XX века.
71. Проблема одиночества в современной русской литературе.
72. Проблема подвига и предательства в современной русской литературе о войне.
73. Проблемы современности в русской литературе последних лет. (Произведение — по выбору.)
74. «Просто нужно очень верить этим синим маякам...» Б. Окуджава. (Романтика в русской прозе, поэзии, бардовской песне XX века (по выбору).)
75. «Пусть это покажется странным, но книгу вообще нельзя читать — ее можно только перечитывать». В. Набоков. (Какое произведение современного автора и почему вы хотели бы перечитать?)
76. «Пушкинский миф» в современной русской литературе (С. Довлатов «Заповедник»; А. Битов «Фотография Пушкина»; Т. Толстая «Сюжет» и др. по выбору).

77. Размышления о судьбе России в произведениях современной русской литературы. (Произведение — по выбору.)
78. Русский национальный характер в повестях В. Распутина и В. Астафьева.
79. Русский характер в современной литературе.
80. Сатирический взгляд на прошлое и настоящее в современной русской литературе.
81. «Свобода нужна, чтоб наш дух был свободен». Н. Коржавин. (Тема свободы в современной русской литературе.)
82. Семейная тема в современной русской литературе.
83. «Сколько побед надо одержать, чтобы они сложились в ту, что будет написана с большой буквы». В. Быков. (Осмысление войны в современной русской литературе.)
84. Согласны ли Вы со словами В. Маяковского, что жизнь без звезд — «беззвездная мука»? (Тема мечты в современной русской литературе.)
85. Стремление к правде в современной русской литературе.
86. «Судьба человека, вынужденного жить в “державе смерти”». (По рассказу А. Солженицына «Один день Ивана Денисовича».)
87. «Такие люди... сами отдают все свое, вплоть до сердца, всегда слышат даже молчаливую просьбу о помощи...» В. Астафьев. (Нравственный идеал современника.)
88. «Талант — единственная новость, которая всегда нова». Б. Пастернак. (Тема творчества в современной русской литературе.)
89. Тема войны в современной русской поэзии.
90. Тема дружбы в современной русской поэзии (Б. Окуджава, В. Высоцкий и др. по выбору).
91. Тема любви в современной русской поэзии.
92. Тема памяти в русской литературе второй половины XX века.
93. Тема Петербурга в современной русской литературе.
94. Тема творчества в современной русской поэзии.
95. Тема труда в русской литературе второй половины XX века.
96. Тоска по идеалу в рассказах В. Шукшина.
97. «У тирана время, отведенное на размышление о душе, используется для расчетов». И. Бродский. (Проблема власти в современной русской литературе.)
98. Уроки истории в современной русской литературе.

99. Философская лирика современных русских поэтов и бардов (по выбору).

100. Человек в эпоху сталинизма.

101. Человек и мир, в котором он живет. (По произведениям современной русской литературы.)

102. Человек и природа в произведениях современной русской литературы.

103. Человек на пороге XXI века. (По произведениям современной литературы.)

104. Человек перед необходимостью морального выбора. (По произведениям русской литературы XX века.)

105. Человек своего времени. (По произведениям современной русской литературы.)

106. «Человек со знанием дела выбирает корабль, на котором поплывет...» Сенека. (Поиски смысла жизни в современной русской литературе.)

107. «Чем больше мы от сердца отрываем, тем больше нам от сердца остается». А. Вознесенский. (Тема милосердия и жертвенности в современной русской литературе.)

108. «Чем столетье интересней для историка, тем для современника печальней!» Н. Глазков. (Актуальные проблемы современности в русской литературе второй половины XX века.)

109. Честь и честность в современной русской литературе.

110. «Что есть красота и почему ее обожествляют люди?» Н. Заболоцкий. (Красота истинная и ложная в современной русской литературе.)

111. «Я весь мир заставил плакать над красой земли моей». Б. Пастернак. (Тема Родины в современной русской литературе.)

112. «Я вновь повстречался с надеждой...» Б. Окуджава. (Вера в человека в современной русской литературе.)

Содержание

ЛИТЕРАТУРА НА ПЕРЕКРЕСТКЕ ЭПОХ: ОСНОВНЫЕ ЧЕРТЫ СОВРЕМЕННОГО ЛИТЕРАТУРНОГО ПРОЦЕССА	3
«Переходный» характер современной литературы	4
Современный литературный процесс как объект изучения	7
Четыре «поколения» современных писателей	9
Массовая литература и ее роль в современной культуре	13
Литература и новые информационные технологии.	
Литература и PR	16
Поиск героя времени в современной литературе	18
Критика и современный литературный процесс	19
Основные направления современной прозы	21
Особенности современной женской прозы	23
Основные черты современной поэзии	24
Выводы	27
Рекомендуемая литература по теме	28
<i>Художественная литература</i>	28
<i>Критическая литература</i>	28
МОДЕЛЬ МИРА В СОВРЕМЕННОЙ АНТИУТОПИИ:	
Ю. Даниэль, В. Войнович, Л. Петрушевская, В. Маканин, Т. Толстая, Д. Пригов	32
Вопросы и задания	63
Рекомендуемая литература по теме	64
<i>Художественная литература</i>	64
<i>Критическая литература</i>	65
ПОИСК ГЕРОЯ ВРЕМЕНИ В СОВРЕМЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЕ: В. Шукшин, В. Астафьев, Ю. Мамлеев, А. Уткин, Э. Гер, В. Пелевин, В. Тучков, О. Славникова	66
Вопросы и задания	94
Рекомендуемая литература по теме	95
<i>Художественная литература</i>	95
<i>Критическая литература</i>	96

ОБРАЗ ПЕТЕРБУРГА В ПРОЗЕ РУБЕЖА XX—XXI ВЕКОВ:

А. Битов, В. Пелевин, О. Стрижак, Т. Толстая, М. Веллер	97
Вопросы и задания	117
Рекомендуемая литература по теме	119
<i>Художественная литература</i>	119
<i>Критическая литература</i>	120

ЮМОР И САТИРА В СОВРЕМЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЕ:

С. Довлатов, В. Войнович	121
Вопросы и задания	143
Рекомендуемая литература по теме	145
<i>Художественная литература</i>	145
<i>Критическая литература</i>	146

ПУШКИНСКИЙ МИФ**В ЛИТЕРАТУРЕ КОНЦА XX — НАЧАЛА XXI ВЕКА:**

А. Терц, Т. Толстая, А. Битов, В. Пьецух, С. Довлатов	147
Вопросы и задания	166
Рекомендуемая литература по теме	167
<i>Художественная литература</i>	167
<i>Критическая литература</i>	167

«ЖЕНСКИЙ ПОЧЕРК» В СОВРЕМЕННОЙ ПРОЗЕ:

Т. Толстая, Л. Улицкая, Л. Петрушевская, В. Токарева, Е. Долгопят	169
Вопросы и задания	190
Рекомендуемая литература по теме	191
<i>Художественная литература</i>	191
<i>Критическая литература</i>	192

МАССОВАЯ ЛИТЕРАТУРА КОНЦА XX ВЕКА 196**«НАШЕ ВСЕ»: А. МАРИНИНА В ЗЕРКАЛЕ**

СОВРЕМЕННОГО ИРОНИЧЕСКОГО ДЕТЕКТИВА	224
Вопросы и задания	241
Рекомендуемая литература по теме	241
<i>Художественная литература</i>	241
<i>Критическая литература</i>	242

«ШЕЛКОВАЯ НИТЬ РУССКОЙ СЛОВЕСНОСТИ»: КРИТИКА В СОВРЕМЕННОМ ЛИТЕРАТУРНОМ ПРОЦЕССЕ	246
Рекомендуемая литература по теме	260
<i>Художественная литература</i>	260
<i>Критическая литература</i>	262
ЛИТЕРАТУРА КОНЦА ВЕКА «ЗДЕСЬ» И «СЕЙЧАС»: МАТЕРИАЛ ДЛЯ КОЛЛОКВИУМОВ И ДИСКУССИЙ	263
Тема 1. Современный литературный процесс	263
Тема 2. Современная антиутопия	276
Тема 3. Поиски героя в современной литературе	282
Тема 4. Санкт-Петербург в современной литературе	285
Тема 5. Современная женская проза	288
Тема 6. Современная поэзия	295
Тема 7. Массовая литература	301
Тема 8. Современная критика	312
СВЕДЕНИЯ О ПИСАТЕЛЯХ	316
ТЕМЫ РЕФЕРАТОВ	340
ТЕМЫ СОЧИНЕНИЙ ПО СОВРЕМЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЕ	342



ISBN 978-5-91134-101-5



9 785911 341015