

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

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. Кчкитто*
Черняк М. А.

449 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) б

ЛИТЕРАТУРА НА ПЕРЕКРЕСТКЕ ЭПОХ: ОСНОВНЫЕ ЧЕРТЫ СОВРЕМЕННОГО ЛИТЕРАТУРНОГО ПРОЦЕССА

Век мой, зверь мой, кто сумеет

Заглянуть в твои эрачки

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 приблизительный 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 XIX—XXI веков: 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; Ботданова 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.

УдК 82.09

ББК 83.3 (2 Рос – Рус) б Ч49

18В'4 978-5-91134-101-5 (ФОРУМ)

1\$ВГ'4 978-5-901609-31-6 (САГА)

© М. А. Черняк, 2004, 2008

© Издательство <ФОРУМ>, 2008

4 М. А. Черняк

«Переходный» характер современной литературы 5

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. *Одні сієчле, или От пост – к прото. Манифест нового века // Знамя. 2001. Г 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 Адрея 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 миро-ощущения: 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 эрим и осязуем, 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 Вячеслав об этом подробнее: О. Славникова. Наши ресурсы: о полезных и вредных ископаемых // Октябрь. 2001. 1 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).

б М. А. Черняк

Современный литературный процесс как объект изучения ⁷

слав Пьецух. Лауреат Букеровской премии 1992 года Марк Харитонов 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 нарастают 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. Кундера, 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, угере «литературоцентризма». Поэтому оправдано частое сопоставление с литературным процессом и Серебряного века, и 20-х годов: ведь тогда так же нащупывались 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 Садур, вспомнив строки философа начала XX века В. Розанова: «Души в вас нет, господа: и не выходит либ 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».

уникальностью 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 воспеСОВРЕМЕННЫ

ЛИТЕРАТУРНЫЙ ПРОЦЕСС КАК ОБЪЕКТ ИЗУЧЕНИЯ

Генис А. Иван Петрович умер. – М., 1999. С. 43.

8 М. А. Черняк

Четыре «поколению современных писателей» 9

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: нас нет литературы»⁹. 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 полу- мертв» (Л. Аннинский), «другой литературой» (С. Чугиринин) 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 вРСМЯ. «Философия государства, его этика, не говоря о его эстетике – всегда язык, литература – всегда “сегодня” и часто – особенно в случае ортодоксальности той или иной политической системы – даже и 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 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 Ферфичюяю» вырабатывает практически девиз современного писателя: «Не теряй зря времени, описывай 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 Бродский И. Нобелевская лекция 1987 г. // Бродский И. Избранные стихотворения. – М., 1994.

10 Однако некоторые критики счиают, 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.

10 М. А. Черняк

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. Аksenov, В. Войнович, А. Солженицын, Ф. Искандер, Б. Окуджава, Е. Евтушенко, В. Астафьев, А. Синявский 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 жанру¹. 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 – аіаегаіа. Их мысль – рефлексия. Их дух – ирония. Их крик – но они не кричат...»¹²

Авторы поколения 1970-х, назвавшие себя «поколением отставших»¹³ (С. Довдатов, 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 отношении достаточно вспомнить произведения последних лет: В. Войнович «Монументальная пропаганда», «Портрет на фоне мифа», В. Аksenov «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).

Четыре «поколения» современных писателей 11

Этот период в истории литературы – 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 постмодернизм, 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 разную

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 пост-Культуре. – М., 1997).

12 М. А. Черняк

Массовая литература и ее роль в современной культуре 13

образные маршруты литературного эксперимента. Проза Сергея Каледина и Олега Ермакова, Леонида Габьшишева и Александра Терехова, Юрия Мамлеева и Виктора Ерофеева, повести Висгора 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 за 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. СтогоиГ, 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 надоело 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”».

Критик

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

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 пехи», пишет:

<Право Молодости основана не на экспертизе, не на знании того, чего, к примеру, не знает тридцатипятилетний человек, а на свободе. Писатель из пехи отвергает эстетику изысканного индивидуализма, нитья и распада. Роль социального аутсайдера ему не по вкусу, он примеряет на себя роль молодежного лидера»¹⁹.

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 Кончег?». 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. масс19 Славникова О. К кому едет реvisor? Проза *поколения пех // Новыи мир. 2002. М9 9.

МАССОВАЯ ЛИТЕРАТУРА И ЕЕ РОЛЬ В СОВРЕМЕННОЙ КУЛЬТУРЕ

14 М. А. Черняк

Массовая литература и ее роль в современной культуре - 15

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 каноньт, 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, фэнтэзи, 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 заключаются 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 фиук²⁰ Ермолин Е. Глазами соучастника *I/ Частное время литературы: год 1999* (разговор о новой литературе, начатый в круглом столе О прозе реальной и виртуальной> (>дН. 1999. Г 11>)) // дружба народов. 2000. Г'(е 1. С. 112.

ция массовой литературы – создание такого культурного под- текста, 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 О 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 попроче, с перистальтикой и обменом веществ, т. е. нас с вами, – остро нужна обществу для его же общественного здоровья. Не все же фланировать по бугикам – 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, Алек- сен 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, врезались 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. Толстая Т. Изюм. –М., 2002. С. 125.

ЛИТЕРАТУРА И НОВЫЕ ИНФОРМАЦИОННЫЕ ТЕХНОЛОГИИ. ЛИТЕРАТУРА И РЯ

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, пересказы классики и т. д. Выход из этой ситуации человек ищет в сжатии, 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. 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» (сiаI\$), 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 сю 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 цег, “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** Магазилах. «Если принять за единицу писательской известности номен (ло-латыни “имя”), то можно сказать, что известность эта складывается из множества миллиоменов, устных и письменных упоминаний, названий. Всякий раз, произнося слова “Солженицын”, “Окуджава”, “Высоцкий” или говоря, например: Петрушевская, Пьецух, Пригов, Пелевин, – мы участвуем в сотворении и подтверждении 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 /1 Вопросы литературы. 14 5, 1999.

24 Новиков В. Алексия: Десять лет спустя // Новый мир. 2002. 14 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 ездил 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 мятущейся душой, который по воле обстоятельств слился с «маленьким человеком», отмечают его маргинальность и аморфность, зажатость в «тисках близости» (Е. Шкловский) и «хрониче²⁵ Новиков В. деноминация: литераторы в плену безымянного времени // Знамя. 1998. 7. С. 134. 26 У' Гцгц сергей Костырко. Обозрение С. К. ! (т 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 отразить 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 полнокровного литературного процесса. «Меняется “схема” связи поэта с Читателем. Теперь это – *не от трибуны – в зал, в саух, а от бумаги – к человеку, в зрение*. Читателя не ведут, не призывают, с Ремизова М. детство героя: современный повествователь в попытках самоопределения // Вопросы литературы. 2001. 13—4. С. 211.

20 М. А. Черняк

Основные направления современной прозы 21

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, вышелушитель, проявитель смыслов. Критик-исполнитель. Дирижер. Есть критик-кугурье, 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 лалитре сегодняшней словесности красок. Современный литературный процесс невозможно представить без острых, ярких, спорных, глубоких статей Аишрея 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» Аядрей 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 существуют⁹⁹. 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 детесгив»), А. Приставкина («Кукушата»), Б. Васильева («Капля за каплей») и ф. Для представителей условно-метафорического направления современной прозы, напротив, не свойственна психологическая обрисовка характера героя, свои истоки писатели (В. Орлов, А. Ким, В. Кругтин, Ф. Искандер, А. Адамович, В. Маканитл, 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 услов²⁹ Нефагяна Г. Л. Русская проза второй половины 80-х – начала 90-х

годов XX века. – Минск, 1998.

22 М.А. Черняк

Особенности современной женской прозы 23

НЫМ названием, очень разные: это и восходящая к жанру физиологического очерка натуральная проза С. Каледина («Стройбат»), Л. Габьшева («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. 1-Тарбикова, В. Сорокин и др.). И. Скоропанова рисует точный портрет писателя-

постмодерниста: «Особые приметы: лишен традиционного –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 краем»; 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 И. С. 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 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 вычленивать 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 женЭпштейн 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.

Морозова Т. Дама в красном и дама в черном // Литературная газета.

1994. № 26.

Основные черты современной поэзии 25

24

М.А. Черняк

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». А Виктория Токарева устами своей героини писательницы из романа «Телохрапитель» 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 Бу-ина 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, называемой

*Женский почерк». действительно, без этого «женского почерка», без рассказов Петрушевской и Токаревой, повестей Щербаковой и Славниковой, рассказов М. Вишневецкой и Д. Рубиной, без романа «Медя 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 Габриэля Н. Ева – это значит жизнь (проблема просгранства в современной женской прозе) // Вопросы литературы. 1996, июль—август. С. 31. Токарева В. Из жизни миллионеров // Токарева В. Телохранитель. – 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 Оты_авангардистЫ1, вышедшие из «самиздата» (О. Григорьев, Г. СапгаР и др.), и поэты-неоклассики (Б. Кенжеев, С. ГандлевСКИЙ, А. Цветков и др.), и особая «петербургская школа» (Е. Швари, В. Кривулин, А. Кушнер, А. Машевский и др.), и поы концептуалиСты (д. Пригов, Л. Рубинштейн, Т. Кябиров 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 неведомы», 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,

Настигает 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 гори ЗОНТАЛЬНЫЙ” спор “неозападников” и “неославянофилов” вытесняется спором профессионально-литературньтм, “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 идеологемы», – пишет Н. Иванова³⁶. действительно, современная экспериментальная поэзия в лице Д. Пригова, Т. Кябирова, Л. Рубинштейна, Вс. Некрасова и других продолжает эксперимент, начатый в начале века футуристами и обэриугами. Они,

³⁶ Иванова 1-1. Интервью // Лепта. [991. ! 6. С. 5.

26 М. А. Черняк

ВЫВОДЫ 27

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, – стилевые 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

Эпштейн М. Парадоксы новизны. – М., 1988. С. 171.

³⁸ Центон – от лат. *сепіо* – 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.

Очевидно, что новейшая литература – сложна и многообразна. *Современная проза это не рассказ о современности, а разгонор 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 ного 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 ценностей-Иых 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?!
Еженедельный журнал. 2002, 14 мая.

⁴⁰ Павлов О. Остановленное время // *Континент*. 2002. Ё(i 113.

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

⁴² Новиков В. Алексия: десять лет спустя // *Новый мир*. 2002. ЁГ 10.

ВЫВОДЫ

28 М. А. Черняк

Рекомендуемая литература по теме 29

РЕКОМЕНДУЕМАЯ ЛИТЕРАТУРА ПО ТЕМЕ

Художественная литература

- 8.
- 9.
- 10.
- 11.

12.

13.

14.

15.

16.

17.

18.

19.

20.

21.

Критическая литература

4. Анастасьева 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. М 4.

6. Бессонова М. Мифы русского авангарда в полемике поколений (От Малевича до Кабакова) /1 Вопросы искусствознания. 1993. М 1.

7. Бондаренко М. Роман-апокалипсис и катафаллическая деконструкция // Новое литературное обозрение. 2002. 56.

Быков Д. Вот придет Букер /1 Октябрь. 1995. М 1.

Визель М. <Гипертексты по ту и эту стороны экрана> // Иностранная литература. 1999. М2 10.

8.

9.

10.

11.

15.

16.

17.

18.

19.

20.

21.

Генис А. Лук и капуста. Парадигмы современной культуры /1 Знамя. 1994. М 8.

Гольдштейн А., Кукулин И. Хорошая литературная маниакальность (Беседа о русской прозе 1990-х)!! Новое литературное обозрение. 2001. М2 51.

Гройс Б., Кабаков И. диалог о мусоре /1 Новое литературное обозрение. 1996. М 20.

Данилкин Л. Сердце Сорокина /1Афиша. 2002. 8 (79). дарк О. Миф о прозе /1дружба народов. 1992. М2 2.

дарк О. Новая русская проза и западное средневековье /1 Новое литературное обозрение. 1994. М 8.

Ермолин Е. Вчера, сегодня, всегда: поход на истину в литературе 90-х: повод, ход и прогноз исхода!!

Континент. 197. 92. Есаулов И. Сатанинские звезды и священная война. Современный роман в контексте духовной традиции /1 Новый мир. 1994. М 4. Жолковский А. В минус первом и минус втором зеркале:

Татьяна Толстая, Виктор Ерофеев –ахматовиана и архетипы /1 Литературное обозрение. 1995. 6.

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. М 10.
7. Маканин В. Стол, покрытый сукном ис графином посередине// Маканин В. Избранное. –М., 1998.
- Маканин В. Кавказский пленный. –М., 1999.
- Морозов А. Чужие письма. –М., 2000.
- Палей М. Месторождение ветра. –СПб., 1998.
- Петрушевская Л. дом девушек. –М., 1998.
- Пьецух В. Государственное дитя. –М., 1999.
- Русские цветы зла (сб. под ред. В. Ерофеева). –М., 1997, 2002.
- Слаповский А. Братья /1 Слаповский А. Анкета. –М., 1997.
- Слаповский А. день денег. –М., 1999.
- Солженицын А. Протеревши глаза. –М., 1999.
- Сорокин В. Голубое сало. –М., 1999.
- Уткин А. Самоучки. –М., 1999.
- Чухонцев О. Пробегаящий пейзаж. –СПб., 1997.
- Шаров В. След в след, до и вовремя. Старая девочка. –М., 1998.
- Эпель А. Шампиньон моей жизни. –М., 2000.

Генис А. Каботажное плавание. К вопросу о филологическом романе!! 1-критика, выпуск 1.— М., 2000.
 Генис А. Беседы о новой российской словесности (Курган социализма; Прикосновение Мидаса; Владимир Маканин; Правда дурака:

Андрей Синявский и др.) // Звезда. 1997. М 2—5.

12. Генис А. Вавилонская башня. Искусство настоящего времени. –Таллинн, 1996.

13.

14.

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.

30 М. А. Черняк

Рекомендуемая литература по теме 31

22. Золотонос М. Отдыхающий фонтан. Маленькая монография 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. Г'4 11.

25. Иваницкий В. Эпоха новой анонимности /1 Знамя. 1994. 7.

26. Иванова Н. Литература и перестройка. –М., 1989.

27. Иванова Н. Намеренные несчастливцы? (о прозе «новой волны») //дружба народов. 1989. Гі 7.

28. Иванова Н. Воскрешение ненужных вещей. –М., 1990.

29. Иванова Н. Неопалимый голубок («Пошлость» как эстетический феномен) // Знамя. 1991. М2 8.

Иванова Н. Светлый чердак для подвальной литературы // дружба народов. 1992. Н 4.

31. Иванова Н. Пейзаж после битвы//Знамя. 1993. 142 9.

32. Иванова Н. Постсоветская литература в поисках новой идентичности // Знамя. 1996. М2 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–б.
36. Касатина Т. В поисках утраченной реальности // Новый мир. 1997. М3.
- 30.
37. Кузьмин Д. Постконцептуализи // Новое литературное обозрение. 2001. П2 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. Ееру Ігепа ггаіаі<е5 а ьгапа /1 Новое литературное обозрение. 2002. Ё 56 .
41. Латынина А. За открытым шлагбаумом. –М., 1991 .
42. Леидерман Н. Траектории «экспериментирующей эпохи»// Вопросы литературы. 2002. Гі 4.
43. Леидерман Н., Липовецкий М. Между хаосом и космосом: рассказ в контексте времени!! Новый мир. 1991. Ж 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. Ж 5.
46. Ломинадзе С. Слезинка ребенка в канун XXI века // Вопросы литературы. 2000, январь—февраль.
47. Немзер А. История пишется завтра” Знамя. 1996. Ж 12.
48. Немзер А. Взгляд на русскую прозу в 1996 году//дружба народов. 1997. Ж 2.
49. Новая проза: та же или «другая»? (П. Вайль, А. Генис. Принцип матрешки; В. Потапов. На выходе из «андеграунда») /1/ Новый мир. 1989. Ж 10.
50. Новиков В. Промежуточный финиш // Знамя. 1992. Ж 9.
51. Новиков В. Заскок /1 Знамя. 1995. Ж 10.
52. Новиков В. Мутант. Литературный пейзаж после нашествия Пелевина!! Время и мы. 1999. Ж 144.
53. Поставангард: сопоставление взглядов (М. Зпштейн. Искусство авангарда и религиозное сознание; А. Казин. Искусство и истина; И. Роднянская. Заметки к спору)!’ Новый мир. 1989. Ж 12.
54. Рейнгольд С. Странности Букера /1 Знамя. 1995. Ж 2.
55. Ремизова М. Опытное поле// дружба народов. 2002. Ж 1.
56. Ремизова М. <Свежая кровь»// Новый мир. 2002. Ж 6.
57. Ремизова М. Гексоген + пиар = осетрина /1 Новый мир. 2002. Ж 10.
58. Ремизова М. Система Станиславского /1 Новый мир. 2002. Ж 12.
59. Рубинштейн Л. Случай из языка. –СПб., 1998.
60. Руденко М. После литературы: игра или молитва? /, Знамя. 1993. Ж 6.
61. Сарнов Б., Хазанов Б. Есть ли будущее у русской литературы /1 Вопросы литературы. 1995. Ж 3.
62. Семенова С. «Всю ночь читал я твой завет...»: Образ Христа в современном романе” Новый мир. 1989. Ж 11.
63. Сенчин Р. Минус’! Знамя. 2001. Ж 8.
64. Славникова О. іепае5-Уоп5 в конце миллениума // Новый мир. 2002. Ж 2.
65. Славникова О. К кому едет ревизор? Проза «поколения пехь»// Новый мир. 2002. Ж 9.
66. Смирнов И. Эволюция чудовищности (Мамлеев и другие) // Новое литературное обозрение. 1994. Ж 8.
67. Современная литература: Ноев кончег? (конференц-зал) // Знамя. 1999. Ж 1.

68. Современная проза – глазами прозаиков // Вопросы
1996. М 1—2.
69. Современная проза: «пейзаж после битвы»!! Вопросы литерат
1995. М 4.
70. Степанян К. Отношение бытия к небытию // Знамя. 2001. 1.
71. Тихомирова Е. В поисках утраченной жизни, или Вокруг смерти романах третьей эмиграции // Знамя.
1993. М2 10.
72. Топоров В. Литература на исходе столетия (опыт рассуждения, форма тезисов)? Звезда. 1991. 3.
73. Топоров В. В поисках зачеркнутого времени // 1-критика, вып
1. – М., 2000.
74. Урицкий А. Четыре романа и еще один // дружба народов. М 1.
75. Чайковская В. «Линии судьбы» в современной прозе // Е литературы.
1993. М 4.
76. Чайковская В. На разрыв аорты (модели «катастрофы» и «ухода* русском
искусстве») // Вопросы литературы. 1993. 6.
77. Чупринин С. Сбывшееся небывшее (либеральный взгляд на современную литературу – и «высокую», и
«низкую») // Знамя. 1 М 9.
78. Чупринин С. Нулевые годы: ориентация на местности // Зна
2003. 1.
- Щеглова Е. Нынче все наоборот. Постперестройка в современ
прозе // Вопросы литературы. 2001. М 1.
80. Щеглова Е. Человек страдающий? Вопросы литературы. 2001..

МОДЕЛЬ МИРА В СОВРЕМЕННОЙ АНТИУТОПИИ:

Ю. Даниэль, В. Войнович, Л. Петрушевская, В. Маканин, Т.

Толстая, Д. Пригов

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

79.

мир выстроенный на тех же началах, что и в утопии, дан изнутри через чувства одного человека, испытывающего на себе закообщества 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 “Кольимские рассказы” Шаламова и “1984” Дж. Оруэлла, “Чевенгур” Платонова и дивный новый мир” Хаксли, “факультет ненужных вещей” домбровского И РОман “Мы” Замятина, “Жизнь и судьба” Гроссмана и ние 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 «Идолыше века длится день». Внутренней атмосферой антиутопии Гальцев Р., Роднянская И. Помеха – человек: опыт века в зеркале антиутопии // Новый мир. 1988. 12. С. 217.

2 6516 Черняк

34 М. А. Черняк

Модель мира в современной антиутопии 35

антиутопии становится страх. Поэт Олег Григорьев видит в страхе 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 своим утопиям человечества, но и к проблеме

нравственного угнетения. Литературная традиция антиутопии XX века, задаче Е. Замятиным в романе «Мы», А. Платоновым в «Чевенгу» В. Набоковым в «Приглашении на казнь», сегодня значительно корректируется. Писатели 90-х выявляют новое тотальное антиутопическое сознание, ставшее знаком современности. А. Гег полагает, что современные писатели, «балансируя на краю пропасти в будущее, обживают узкое культурное пространство само обрыва. Во взаимодействии абсурда и реальности, хаоса и всего миропорядка, сюрреализма и кафкианства рождается и стилистика новой антиутопии рубежа XX—XXI веков. Опасения между текстом и тем, что творится рядом с нами, за окном улицы, на экране телевизора в сводке новостей, настолько усилились, что позволили современному критику М. Золотоносову высказать предположение: «В нашей Системе любой, сколь угодно абсурдный проект уже реализован, любой гипотетический эксперимент в скором времени 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 «узкой» реальности, сочетании гиперболизированных деталей с фактами действительности с фантастическим сдвигом этой самой действительности, писатели лишь усиливают, а зачастую фиксируют то, что уже существует в реальности. «Антиутопическое отрицание незаметно превращается в норму отношения действительности... В 80-е годы возникла своего рода интеллектуальная сверхутопия: проект удаления утопического измерения из сознания человека, из культуры», – отмечает В. Чаликова Показательно еще одно стихотворение О. Григорьева – «Наконец»

Генис А. Иван Петрович умер. – М., 1999. С. 112.

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

Чаликова В. Утопия и свобода. – М., 1994. С. 89.

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 удавь» 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. I 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 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

котором очевидны апокалиптические СКЯ мотивы:

и антиутогиче

36 М. А. Черняк

Модель мира в современной антиутопии 37

утопии – преданный кому угодно и чему угодно патриот.,

А. Кушнер призывает отказаться от насилия над жизнью и ловческой природой, от всех видов утопий», а Е. Попов еще подчеркивает частое совпадение антиутопии и истории: «Е щее, которого я не пожелал бы потомкам, – это большая ч нашего прошлого. Различные варианты антиутопий мы набл дали на протяжении многих лет».

Одной из первых после замятинского романа «Мы» антиуг пий, написанной еще в 1960-е годы, стал роман Юлиа Данизі (<Говорит Москва». Компания друзей в жаркий летний день ст щит по радио сообщение, на которое приятели не знают, реагировать: <...навстречу пожеланиям широких масс трудящи ся... объявить 10 августа 1960 года Днем открытых убийс В этот день всем гражданам Советского Союза, достигшим стнадцатилетнего возраста, предоставляется право свобс умерщвления любых других граждан, за

исключением лиц, у мянугьих в пункте первом примечаний к настоящему Указу. Д ствие Указа вступает в силу 10 августа 1960 года в б часов 00 і нуг по московскому времени и прекращается в 24 часа 00 мищ.

Примечания. Пункт первый. Запрещается убийство: а) детей до 10 лет, б) одетых в форму военнослужащих и работников і; лиции и в) работников транспорта при исполнении служебн обязанностей. Пункт второй.

Убийство, совершенное до или г сле указанного срока, равно как и убийство, совершенное с лью грабежа или являющееся результатом насилия над женщи ной, будет рассматриваться как уголовное преступление и раться в соответствии с существующими законами. Мосі Кремль. Председатель Президиума Верховного...». Шоковое состояние после объявления сменилось растерянн стью и паникой: как к нему относиться.

Разъяснение появилось т. следующий день: «Через день в “Известиях” появилась больша редакционная статья Дню открытых убийств”. В Е.; очень мало говорилось о сути мероприятия, а повторялся обыч ный набор: благосостояние –семимильными шага ми –подлинный демократизм –только в нашей стране –все і мьислы –впервые в истории –эримые черты –буржуазная пре са...” Еще сообщалось, что нельзя будет причинять уще народному достоянию, а потому запрещаются поджоги и взрыв Кроме того, Указ не распространялся на заключенных. Ну в... Статью эту читали от корки до корки, никто по-прежнему ниче не понял, но все почему-то успокоились. Вероятно, самый сти

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. .

общем, все как-то засуетились, забегали. В метро, в кино, на улицах появились люди, которые подходили к другими, заискивающе 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 выпей-щривался на свой лад; больше обычного пели на улицах и орали стихи, преимущественно Есенина. да, кстати, насчет стихов. 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 туеядцами, с отбросами общества... Да-да, помните, как у Толстого: “Всем миром 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.

38 М. А. Черняк

Модель мира в современной антиутопии 39

Осторожность, страх друг перед другом, заискивание стаиваются нормой общения в этот страшный месяц перед 10 августа Геннадий Васильевич говорит: «А откровенность, срывать одежду душевных недопустимо! Как знать, а вдруг какое-то слово, какая-то идея уязвит вас в самое сокровенное, самое лучшее место, вопьется настолько сильно, что вырвать эту ядовитую занозу можно только ценой жизни моей? И вы ринетесь убить меня – спасти себя! А кто и что может воспрепятствовать Е Или любому, другому, третьему? Кто из нас знает, сколько ве, вражда, которую кто-то испытывает к нам? И чем она вызвана Неловким словом, манерой закусывать, формой носа?» Автор г казывает, что страшнее было ожидание этого дня, чем сам 10 августа, когда на улицах Москвы было тихо и пустынно, I.... 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 Г немного: не то восемьсот, не

то девятьсот, что-то около ты Мне один человек из ЦСУ говорил. – Так мало? Не мож(быть! – Правильно, правильно. Эти же цифры по радио пере дали. – 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? I тоже, небось, передрались? – Не-ет, там междоусобия не были, там все русских резали... – На Украине Указ приняли как дичью тиву. Ну, и наворотили. Молодежные команды из активистов рекомендуют списки... – ...а в Прибалтике никого не ли... Игнорировали Указ, и все. Миновало, миновало, мин Это произнесенное словечко прорывалось сквозь анекдотические рассказы, сквозь нервный смех, сквозь фрондерские речевки в адрес правительства. Впервые со дня открытых ушей я, как люди говорят о случившемся».

Виктор Карцев, главный герой повести, приходит к пониманию того, что разрешение безнаказанно убивать заложено в советском режиме. В повести звучит объяснение гротескного хода, вокруг которого построен сюжет: «Все правильно: с должны были легализовать убийство, сделать его обычным явлением, потому и не объясняют ничего... полная свобода умершего Ленина. Только тогда (в революцию, в 37-м году) был соус, а час без всего. Убивайте – и basta! И потом, тогда к услуга был целый аппарат, огромные штаты, а сейчас – извольте сам*»

На Обслуживании». Как отмечают критики Н. Лейдерман и М. 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 области Ленинской Краснознаменной Коммунистической республики. 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 Семыч 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 Сиромыхин – «герой БЕЗО»; Коммунист Иван Смерчев – «генерал-лейтенант литературной службы, Главкомпис республики»;

%,147Лейдерман Н., Липовецкий М. Современная русская литература. – 2001. С. 256.

40 М. А. Черняк

отец Звездный – «генерал-майор религиозной службы»; ново жденные Созвездий и Съездий и т. д. Войнович демонстрирует комическое родство между коммунистической Москвой будущего и доктринами Симы Карнавалова, в котором современники легко узнали А. Солженицына. «Забегаю вперед, скажу, что потом в Москве буду встречать много людей, очень похожих на встреченных в прошлом. Иногда настолько похожих, что я кидался к ним с простертыми объятиями и каждый раз попадал, конечно, впрямую. Как я понял впоследствии, набор внешних черт человека природе в общем-то ограничен, только внутренняя суть лич сти неповторима. Впрочем, и в прошлом, и в будущем, и в стоящем я встречал много людей очень даже повторимых», говорит герой романа. Приход Симы к власти отменяет коммунизм, но не изменяет тоталитарную природу режим В Москорепе зависимость материального от идеологического дведена до комического предела: степень потребностей человека определяется степенью его преданности идеологии. Так, например лозунги в романе подчеркивают абсурдность существования в Москорепе: «да здравствует Гениалиссимус! Наша сила в единстве! Мы лучше всех! Предварительную литературу ты учишь и перевыучишь! Одним шайко-объемом можно напоить шадь. Кто сдает продукт вторичный, тот питается отлично! (ставные части нашего единства: народность, партийность, религиозность, бдительность и госбезопасность!)»

Писатель пародирует метод социалистического реализма,водя до абсурда саму идею свободного творчества в советско:

государстве. В московском Безбумлите «голые по пояс люди» рабят по клавишам «компьютеров», а «общий компьютер... бирает все материалы и из всего написанного выбирает самые художественные, самые вдохновенные, самые выдержанные идейно отношения слова и выражения и перерабатывает их единый высокохудожественный и выдержанный идейно текст. Ордена Ленина Гвардейский Союз

Коммунистических писателей

Летом 2002 года В. Войнович выпустил книгу «Портрет на фоне мифа». Замысел книги («написать прямо о Солженицыне, каков он есть – каким он мне представляется) был продиктован критикой, обрушившей на Войновича со стороны читателей таланта А. И. Солженицына. Одна 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).

41

дей – 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 Коммунист Иван Смерчев, Главкомпис республики, касаясь 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 –

Модель мира в современной антиутопии

42 М.А.Черняк

Модель мира в современной антиутопии 43

это вне всякого сомнения, и в России не было счастливого стоящего, а только заменяющая его мечта о счастливом бытии», – 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 Энгельса необходимую для свободного путешествия. Рожденная в диалектической игре потерь и приобретений, новая русская литература выпорхнула из клетки. Острота переживаний свободы и 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 сказ Л. Петрушевской «Новые Робинзоны».

Отсылка к классическим произведениям в названии часто встречается у писательницы («Песни восточных славян», «Дама с собаками», «Новый Сусанна», «Медведь», «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 скорее пишет о «расчеловечивании человека», о его страхах 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 растет из руссоистской идеи побега человека из цивилизации природу и свободной жизни там. Бегство от цивилизации, впрочем, обусловлено тем, что в покинутом мире что-то случилось. Семья девочки, как первобытные люди, осваивает и живет натуральной жизнью: собирает ягоды, грибы, травы, водит коз, старается полностью изолировать себя от покинутого мира. Петрушевская детально описывает быт семьи, ее живую

9 Лихачев Д. Без тумана ложных обобщений // Русские утопии: Альманах. – М., 1995. С. 116.

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

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 сунках. 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 скал-Идалами>П.

Петрушевская практически строит современный ноев ковчег, оставляя в нем самое необходимое для продолжения, а вернее, Построения новой нормальной жизни: «Зима замела снегом все Луги К нам, у нас были грибы, ягоды, сушеные и вареные, карЛаннЛ. Вместо интервью, или опыт чтения прозы Людмилы ПетрушевКОИ вдали от литературной жизни метрополии // Звезга. 1994. 15. С. 200.

44 М. А. Черняк

Модель мира в современной антиутопии 45

тофель с отцовского огорода, полный чердак сена, моченые локи с заброшенных в лесу усадеб, даже бочонок соленых цов и помидоров. На делянке, под снегом укрытый, рос ози' хлеб. Были козы. Были мальчик и девочка для продолжения ловческого рода, кошка, носившая нам шальных лесных мышц была собака. Красивая, которая не желала этих мышей жрать, с которой отец надеялся вскоре охотиться на зайцев... У была бабушка, кладезь народной мудрости и знаний. Вокруг і простирались холодные пространства».

Приехав в это Богом забытое место, герои начинают строи новую жизнь, свою собственную маленькую цивилизацию, к ясь на то, что здесь-то их никто не потревожит и не нарушу таким трудом достигнутой в это ужасное время гармон

*...И отец начал лихорадочные действия, он копал огород, зах тин и соседний участок... вскопали огород, посадили картс три мешка, вскопали под яблонями, отец сходил и нару лесу торфа. У нас появилась тачка на двух колесах, вообще активно шуровал по соседним заколоченньтм домам, загот вал что под руку попадетса...»

Семья старается полностью изолировать себя, отец дено строит запасной дом, чтобы в случае необходимости уйти ведь по окрестностям бродят продотряды, которые забирают продовольствие. Поэтому финал рассказа открыт: сопротиваленя внешнему миру продолжается: <В случае, если мы не одни, нам

придут. Это ясно всем. Но, во-первых, у отца есть Г нас есть лыжи и есть чуткая собака. Во-вторых, когда еще дуг! Мы живем, ждем, и там, мы знаем, кто-то живет и пока мы вырастим наши зерна и вырастет хлеб и картофель, новые козлята, – вот тогда они и придут. И заберут все, в т числе и меня. ...Но нам до этого еще жить да жить. И потом, і ведь тоже не дремлем. Мы с отцом осваиваем новое убежище.ч

аКрах космоса, встроенного советским позитивизмом, звал немой катаклизм, изменивший самую “физику” мира. Поэтому центральный конфликт постсоветской ры – борьба категорий, дуэль мировоззрений, война і описывающих, значит создающих новую реальность», –А. Генис52. действительно, герои Л. Петрушевской пыт строить новую реальность, но многоточие в конце рассказа е' 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 множео дискуссий. Оггоски 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 сбьились или сбьились 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: кВ 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 антиуОпиям конца ХХ века.

Герой повести Маканина – Ключарев (постоянный макаНИНСКПЙ 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 больной 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 света, множество так необходимых наверху в Роднянская И. Сюжеты тревоги: Маканин под знаком <Новой жестокости> // Новый мир. 1997. М 4. С. 167.

46 М. А. Черняк

Модель мира в современной антиутопии 47

шей и продуктов, веселые люди, жаждущие информации, и... отсутствие воздуха. Маканин несколько раз демонстрирует Мучительное прониновение Ключарева в лаз: «Ввинтившись в горловину, Ключарев как всегда, испытывает при движении боль. На этот раз лаз дает его голове протискиваться только под углом, щека рвется в кровь, кожу словно снимают заживо. Узкое место. Ключарев переживает тут минуту ступора: некую окончательность своего застревания, отвратительное омертвление. Отрыжка. Тело уже не болит, не гудит ссадинами, так плотно оно в него вторило изгибы дыры в этом узком месте. Ключарев уже настало и сдвинувшаяся земля настолько плотно облепила с телом, что он уже не он, он – часть земли, плотно, если не идею, но, подобранная телесная пломба», «...не столько интуитивно (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, Пчелые движения, как и ободранность (оглаженность) плеч и К (ней, усвоены лишь на дальнем стыке с опытом тысячелетий; тысячелетий, когда не было еще опыта чужого или опыта своего был лишь один опыт – сиюминутный)». «Дыра сомкнулась, стиснулась до невозможности, и Ключарев старался не думать о том, как огромна его потеря. Не застыл и даже не мыслящих действий в том застыле теряет он, но саму мысль ход мысли... Ксриый век перебирают высокие слова. Который век рождают их хотя бы припоминают уже прежде рожденные...» Ключарев постоянно сравнивает два мира: «Механизм всякого разговора таков, что за коротким всплеском духа идет прострел, бытовщина и ирония над ней, жуется долгая жвачка на информацией, и только вдалеке маячит вновь всплеск и быть может, мощный или, быть может, минутный, краткий, 1 разряд, но ради него, Минутного, и длится подчас подготавливаемое нас человеческое общение». «Высокие их слова неточны и звучат не убеждая, но с надеждой, что даже приблизительно искренних слов раскроет душу (лаз в нашей душе) и, исторгнув оттуда боль, скажет слова новизны». «Ключарев идет словно бы сразу в двух пространствах, но ведь один народ, земля, что же удивительного, если оба пространства совпадают географией, ведь Ключарев идет и там и тут. И если он дился, сбился с пути, то он заблудился и там и тут».

• Споры вокруг повести Маканина были во многом связаны с тем, что оппозиция «верх—низ». Несмотря на то что жизнь

изначально 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 ЖИЗНИ – чего-чего, а неценности 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 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» – за границы – с его изобилием и стабильностью. Так, Ключарев трактуется критиком П. Вайлем как «классический посредник, медиатор, прямоком 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 кручинка застрянет? Время остановится! И вот так возник замысел Ю. 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 наследия, не признает никаких образцов

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

и норм». Именно в его работах зарождается традиция рассматривать современное общество как массовое, имеющее свои

НЫ И СВОИ антагонизмы. Образ толпы, усредняющей человека – центральный в творчестве Маканина: «Слышен не слышимый почти топот тысяч ног на улице, шарах-шарах-шарах... ясь, что... набегут и затопчут... в воздухе возникает шероховатый гильвущий звук... Они будут давить все подряд... Уже слышны тысяченое шарканье по асфальту и смугный гул... толпа гуляет, их начинает сминать, тащить. Лица толпы жестоки, угрюмо Монолита нет – внутри себя толпа разная, и все же это толпа ее непредсказуемой готовностью, с ее повышенной внушаемостью. Лица вдруг белы от гнева, от злобы, задеревеневшие и кисти наготове, и тычки кулаком свирепы, прямо в глаз. Люди нмы, и они же теснят. Стычки поминутны, но все их сдвигают перед их главным: перед некоей их общей усредненностью, которой не перед кем держать ответ, кроме как перед собой, прежде чем растоптать всякого, кто не плечок плечу». Толпа, сметающая все на своем пути, представляет, Маканину, угрозу для личности. Созвучные идеи возникают четверостишье Олега Григорьева:

Стремился я к людям навстречу,

Вижу – бегут они стадом.

И вот эта теплая встреча

для меня обернулась Адом.

Толпа у Маканина лишена сознания стихия. Она и, глотает отдельных людей, чтобы стащить их по эволюционной лестнице обратно – в стаю, в стадо, в муравейник, в личинный рой. Она узурпирует свободу каждого, заменяя ее прои, „волом всех. Толпа у Маканина всегда хуже людей», – отмечен В. А. Генис⁵⁶.

Критик А. Агеев определил центральную тему Маканина и драматическое противоборство индивидуального и роевого, роевого, начал в душе человека. Размышления о предназначении человека и его зависимости от условностей преследуют Ключевых: «... Можно ли считать, что человек – существо, пересод дающее жизнь? Меняет ли человек жизнь и себя?.. Или это г

“ 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 Макавина принципиальным становится то, что Ключевых, полагаю – ЩИЙ, 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, хаоса⁵⁷. Подобная мысль звучит и у А. Гениса, увидевшего в Лазе» символ нашего смуглого 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 открывая будущее, сколько боялся ближайшего прошлого, мысли самым главным и, кажется, вечным российским проклятием вездесущую тайную полицию (КГБ). Значимым истощением (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.

Немзер А. Замечательное десятилетие: о русской прозе 90-х годов // Новый мир. 2000. 1. С. 144.

АЛОКАЛИПТИЧНОСТЬ нашей действительности заставляет писателей трансформировать жанр антиутопии. Заслуживает внимания мемуарный (!!! – М. Ч.) роман известного поэта-концептуала..листа 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, при- помнить, 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 истстрадавшуюся Россию, переходя с тела на тело, соединяя всех в одно большое общее коммунальное Оггго еще больше разгонялась, разогревалась, в центре собираясь уж вовсе неким подобием Плазмы, удерживаемая в этом немислимом 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, хругіконькими, бренными отдельными тельцами, прямо туг 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 некоПриговд Живите в Москве. – М., 2000.

Модель мира в современной антиутопии

51

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 нитке 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 угра 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 исподгюбья 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 чужье 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

/

52 М. А. Черняк

Модель мира в современной антиутопии 53

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 топиями, 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 рук словно зеленой мукой обметаны, будто он в лебеду рылся, у :ого 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: с<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, миимость, 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 Болезнь, 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 Я действительности является эксликация в тексте словосочетания из лексикона Прежних <ИЛИМЕНТАРНЫЕ основы МАРАЛИ>. даже написание этого сочетания искажено0 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 насулившиСЬ, 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 угирается, ИНОЙ раз аж вываливается»1.

Роман Т. Толстой «Кысь» –антиутопия, главным героем которой становкгеЯ 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 вьтесняется компьютером, телевизором, видсо, а вместе с ней уходит некая очень важная составляющая духовности, и это отсутствие, это зияние НСЛЬЗЯ восполнить ничем. Отношение к книге –один из центральных Мотивов жанра антиутопиях –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. Венедикт даже съменную 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 тиредлагается в антнугоПИИ, заМкню-игное. Здесь не вьстроены специальные преградЫ, НО территория нового общества окружена пространственно психологическими барьерами: «На семи холмах леТолста Т. КЫсь. –М., 2002. С. 81.

54 М.А.Черняк

жит городок Федор-Кузьмичск, а вокруг городка – поля необозримые, земли неведомые. На севере дремучие леса, бурелом... В тех лесах, старые люди сказывают, живет ктось... 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 червьрь 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 долгие, муранчатые...»

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 перепонки, без чешуи, даже и на ногах. Ногги 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. Пугт – где и должен быть, в аккурат посередке. Срамной уд тож 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 шарить, 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, фелософия, не*

врастеник. Главный герой – существо маргинальное уже по своему происхождению. Мать его – из «прежних», с «ОНЕВЕРСЕТЦКИМ 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 допушу 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 внимания автора находится процесс пробуждения и становления личности главного героя Бенедикта – от момента его первой любви и женитьбы до момента выщеленности 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 вьингришная 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 пре62 1-емзера. 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). Несколько раз в произведении Бенедикт переживает некое бвознесение»: 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 вмышшиное», и конь навсегда останется большой мышью.

Первый раз герой чувствует себя барином, когда, наловив целую кучу мышей, идет на рынок и накупиает там всякой сне- ди, обычно недостугиной. Холопа нанял, вознеся 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 мышшином изобилии. Таким образом, Венедикт 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, перебелию. А там все: конь, конь. Что такое конь>, вы не знаете? Венедикт подумал. Еще подумал. даже покраснел от натуги. Сам сколько раз это слово писал, а как-то не задумывался.

– должно быть, это мышшь.

– Почему вы так думаете?

– А потому что: али я тебя не холю, али ешь овса не вволю. Точно, мы шь.

– Ну а как же тогда: <(конь бежит, земля дрожит)

– Стало быть, крупная мышшь. Ведь они как начнут возиться – другой раз и не уснешь. Ведь помните, Федор Кузьмич, слава ему, тоже пишет:

аЖиЗнИИ мышья беготня, что тревожишь ты меня? Мышь это, точно.

– Странно все же как-то. Нет, вы меня не убедилиб3.

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

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

Основным героем романа становится Слово. Сюжет строится на том, что Бенедикт постепенно проникается патологической жадью 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 Пржежних – 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 суй-идуков. Задача представляется Бе-

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, червоточинной; книгу спасти 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 повторял! 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 жинковых жакетов», и «Одиссея», и «Евгений Онегин», и «Гугалиноварение». 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 невостребованным, не избавляет от невежества и косноязычия.

Что же противостоит этому невостребованному 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, ЭНТЕЛЕГЕНЦИЯ, ТРОДИЦИЯ, 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 шее не засиживался!.., кто все мясо съел? Эпштейн! А?! Сахар скугили, 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 («Туг стояли Никитские ворота... Туг 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 Прежние 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: «пождождите, пока велено переписать будет»), потому что они неСУГ 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 «ВКутьс» 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 семой «подлежащее измерению» воспринимает буквально и считает, что Никита Иваныч говорит о размерах будущего памятника:

вдвк мы же не знаем, Никита Иваныч, сколько в том столпе аршин». Все попытки Никитыч Иваныча сохранить бытловую 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, оценивая 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: вгений 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, **сбивается** почти нарицательным и легко присоединяет нелепые названия: «Этот пушкин! СУ! Сшкин тоже небось жениться не Хотел, уцирался, 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 взвознесся выше алекса,-щрийского столпа», **после Взрыва** – превратился в пушкина-кукушкмна.

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 индивидуально-сти 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 уют у героя отнимает и вместе с Никитой Ивановичем говорит: Азбуку учи! Азбуку! Сто раз повторял! Без азбуки не прочтешь! О. Славникова отмечает, что вв сущности главный герой “Кыси”, одержимый чтением, ищет того же, что и продвинутый критик, готовый углядеть в новом произведении искомый Суллерроман. 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». действительно, Т. Толстая ставит вопрос О ТОМ, ЧЕГО С. лавникова О. Пушкин с маленькой буквы // **Новый мир**. 2001. ! 3.

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 в «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 воглощенный или находящийся в стадии воплощения прогноз»⁶⁶. Этот прогноз тем сильнее Эпштейн М. Постмодерн в России. – М., 2000. С. 189. 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»?

Раздел о романе Т. Толстой <Кысь> написан при участии Н. В. КОЗЛОВСКОЙ и И. 14. КОГАН.

64 М. А. Черняк

- 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 Иваныч?

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.

Рекомендуемая литература по теме **65**

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.
- д. 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. При гов 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) 1/Знамя. 1989. М 5.
 3. Гальцева Р., Роднянская И. Помеха – человек: опыт века в зеркале антиутопий // Новый мир. 1988. М 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. М 1.
 7. Золотоносов М. Какотопия // Октябрь. 1990. Н 7.
 8. Иванова Н. Возвращение к настоящему//Знамя. 1990. М 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.
- 3 6516 Черняк

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 ней, 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 эпитафию 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. Кручин, 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 “осьмнадцать” 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.

12. Касаткина Т. Литература после конца времен // Новый мир. 6.

13. Кукулин И. Про мое прошлое и настоящее // Знамя. 2002. М2 10.

14. Ланин Б. А., Боришанская М. М. Русская антиутопия XX века. – 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: i манах. – СПб., 1995.

18. Малухин В. Покорение Крыма, дубль два // Знамя. 1991. 2.

19. Немзер А. В поисках утраченной человечности // Октябрь. 1 Г 8.

20. Немзер А. Странная вещь, непонятная вещь // Новый мир. 19, Н 11.

21. Нефагина Г. Л. Русская проза второй половины 80-х – начала годов XX века. – Минск, 1998.

22. Новиков В. Возвращение к здравому смыслу // Знамя. 1989. Т 4 7.

23. Павлов О. Остановленное время // Континент. 2002. М2 113.

24. Роднянская И. Сюжеты тревоги. Маканин под знаком новой жесто-

кости // Новый мир. 1997. Б1 4.

25. Русские утопии: Альманах. – СПб., 1995.

26. Чали кова В. Утопия и свобода. – М., 1994.

27. Шестаков В. П. Эволюция русской литературной утопии // Утопия и антиутопия XX века. – М., 1990.

28. Эпштейн 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 пыгается найти ответ на вопрос, каким будет герой нового века, какие коррективы внесет новое время,

Поиск героя времени в современной литературе 69

культура. Эта проза стремилась «воссоздать не столько ракурс ге—роя, 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 сходятся 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 праноты, ибо всю жизнь мою несу родину в душе, люблю ее, жив 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 чуждость 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-

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 003ицИонносинтаксическими 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, создавал 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, поадается ПОрываю, а следовательно, крайне естествен. Но у него всегда ра- зумная душа». Его чудики несут в себе не только духовную не- удовлетворенность 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 укладке дисциплины на производстве, об апатии, охватывающей общество, о возрастающем контрасте между жиз-

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

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 искусственно-стью городской жизни, опуганной 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: Ветка сирени упала на грудь, милая Груша меня не забудь. Васятка». Телеграфистка потребовала изменить текст телеграммы, «сама исправила два слова: 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 беспокоит мир вопросы. Он уже знает, как он не хочет жить, но он еще не знает, как надо жить. «для чего, спрашивается, мне жизнь была дадена?» («Одни»); «...Зачем дана была эта непосильная красота?» («Земляки»); «Что в ней за тайна, надо ее жалеть, например, или можно помирить 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»), романтичным, 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 **ОдНОМ**у, 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: полын 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 все- **ЛЯЕТСЯ** «некая цельность, крупность, ясность – жизнь стала по**НЯТНО**й». 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 попа 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, добивается 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

Шукшин В. Избранное. – М., 2000.

М. А. Черняк

к брату ради двух дней, возвращается в родную деревню: «домой Чудик приехал, когда шёл рясный 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 пузырьки. 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 – беспокойная 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 но знаний от этого не прибавится. Так что когда уж выезжаете в этот самый народ, то будьте немного собранней. Подготовленной, 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 Шукшин В. Избранное. – М., 2000.

чемнибудь 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; оляску не узнать. По верху колясочки Чудик пустил журавликов – стайку уголкем, по низу – цветочки разньте, травку-муравку, пару пё’иушков, 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 эгоизм и раздражение, кончается очередной неудачей. Сколько доброты, детскости, почти юродивой 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 забывшая. 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 сынок 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

–

74 М. А. Черняк

Поиск героя времени в современной литературе 75

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 полегче 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. Много 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 собираемье семьей деньги на пустяковину – микроскоп «для научных открытий» («Микроскоп»), и Василий Егорович Князев («Чудик»), которого за «народное творчество» (с любовью расписанную 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 люди» выражаются недоверчиво, иногда иронически (с обязательной для советской литературы иронией), о церкви говорят они с любовью и восхищением⁷⁷. 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 Лапшиньим попам, 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 Зальгин: «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 жмзни героев, которые остаются без

Геллер М. Василий Шукшин: В поисках воли // Вестник РХд. Париж, 1977. Ы4 120.

См. об этом подробнее: Ерофеева ?И. Г., Коновалова Л. И., Федоров С. В., Шолпо И. Л. Изучение творчества В. М. Шукшина в школе. – СПб., 1998.

Зальгин С. Собеседование. – М., 1982. С. 106.

–1

76 М. А. Черняк

Поиск героя времени в современной лиТературе 77

определенных занятий и связной биографии. Многие герои либ безумны, либо умственно неполноценны⁸⁰. *На место психологической прозы приходит психопатологическая* (выцелено мной. –**М. Ч**). Уже не ГУЛАГ, а сама распадающаяся Россия становит 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 осо

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» война продолжается еще в более жестоких и более обнаженн формах – поскольку здесь потеря достоинства, куса хлеба т угла равнозначна буквальной, а не метафорической гибели*⁸³. Критик А. Зорин полагает, что «литература вырабатывает новый тип героя, всецело зависимого от среды, представляющий собой,

⁸⁰ Можно вспомнить героев Венедикта Ерофеева («Москва—Петушки) и Саши Соколова (*Школа для дураков), Фридриха Горенштейна (<С кошелочкой*) 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 глаза А. Иванченко, проза Л. Габышева, М. Палей и др.

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

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 официально-физиологического детерминизма, резко противопоставленного пресловутой АЖП (активной жизненной позиции) государственной культуры»⁸⁴. Эта личность мне знакома! Знак вопроса вместо тела.

Многоточие шинели. Вместо мозга –занятая.

Вместо горла –темный вечер. Вместо буркал –знак деленья.

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 «гидпольного» 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. Ы iO.

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

⁸⁶ Данилова Е. Крушение гуманизма?: интервью с Мамлеевым I/ Неделя. 1993. Ы 2.

человек способен, Уничтожив в себе все человеческое, отождествление себя со своим телом и психикой, достичь Богореализации. При этом человек не становится Богом, но открывает в себе Бога как свое подлинное Я. Всех странных и малосимпатичных 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 пуги к истине, В самих себе герои угадывают загадочную субстанцию. Абсурдность мамлеевского мира в том, что граница смерти в нем стерта: мертвцы 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 и 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 угырями, 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 квартирах», в «десятиметровых комнатухах», в «комнатухах.. пещерах» в 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. Г' 1 14.

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». Алокалиптические 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. I 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 ухажу, на поиски 1-Епостижи- мого и не совершившегося еще!» Сам Мамлеев в предисловии к сборнику рассказов «Вечный дом» (1991) говорит: «Я не изображал “типичных людей”, 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 кихот”, то ли дон жуан”, то ли “фауст”, заигрывающий с некоей тайной, ухаживающий за ней и ее добывающийся. 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 словесности. Прагматический запрос «нового русского читателя» на упрощенное

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

⁹² Дарк О. Маска Мамлеева // Знамя. 2000. Ы 4.

Ога – отрицат. приставка и греч. *lexis* – слово, речь – утрата способности читать или понимать прочитанное вследствие поражения височно-теменно-затылочной области левого полушария.

Новиков В. Алексия: десять лет спустя / Новый мир. 2002. Ы1 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 **МОД1-ЮГО** 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

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

Вот, – сказал я и хлопнул ладонью по перегиблету, – «Война и

мир»... – Я **вопросИтельНо** взглянул на него.

– Слыхал, – 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 влэтежки – еще куда ни шло⁹⁵.

Школьная программа по литературе осваивается в салоне дорогого автомобиля, олесящего 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 просТитугок, 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, разорся в

/

зевок.

Уткин А. Самоучки // Новый мир. 1998. 1 12.

целую проблему, распугать которую не помогали 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 наивному сознанию Паши: «Я в нарушение графика рассказал ему, что однажды над морем парили алые паруса, такие же алые, как губная помада фирмы “Ревлон”. Наша 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 “Казаков” 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 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 приитивизацию 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.

– Жень, 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 прозых 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 стороны» Нецименк Г. И. Динамика речевого стандарта современной публичной вербальной коммуникации: проблемы, тенденции развития // Вопросы языкознания. 2001. I I.

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 рефлексии, 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 Имярекovich 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. Мацієнька // Октябрь. 2000. Г 7).

84 М.А. Черняк

Поиск героя времени в современной литературе 85

ны, этому способствовало развитие телевидения, компьютерной техники и, в целом, визуализации современной культуры», справедливо полагает критик Карен Степанян. Путь в никуда предложил своему герою Виктор Пелевин, ставший одним из самых заметных литературных фигур последнего десятилетия. Ча-паев 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 “бепегатіон 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»Юі.

Эту же тему продолжает Эргали Гер в романе «Дар слова. Сказки по телефону». В центре романа судьба Анжелки Арефьевой, дочка 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 омуге 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. М 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 ВИДЮШНИКС 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. Аюкелка медленно привыкает к окружающей жизни: (<Постепенно у нее налажился диалог с изысканными изделиями бугиков, 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 трепа, запросто болгала 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

102Эргали Гер. дар слова. Сказки по телефону” Знамя. 1999. 1’ 1.

уже заказал шампанское? –спросила она, *озвучивая себя голосом I 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 захо телось запеть от счастья и остаться в этом душистом пенистом со стоянии навсегда (про ванну. –*М. Ч*) –как в кино, чтобы мож.ч было прокручивать этот кайф по пять раз на дню. «Говорят, з новое слово в кинематографе, –рассказывал дымщиц о Таран тино, отдыхая на светофорах. –На самом деле не новое слово, новый диалог –абсолютно чумовой диалог, мощный, как Ниага- .I ра. 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 огггенками. С ним четче, выразительнее артикулировалось, воль- нее 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 ис- поведи, 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 вьтдумки сказкой по телефону. С таким же успехом она могла прикинуться внучкой Ельцина, наследницей таиланд- ского престола или любовницей Клинтон... Пусть это будет ему сюрпризом, решила Анжелка. Сказка так сказка, в конце концов, Иванушка-дурочок 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 Iйетпе».

«В нашей последней литературе *запре дел сродни равно душию* (выделено мной. –*М. Ч*) –настолько все равно запрдельно в этом невозможнейшем из миров», –пишет М. Эпштейн, размышляя о трансформации типа лишнего человека в конце XX века 103. «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». Заглавие, нарочито отсылающее к массовой литературе, –лишь постмодернистская игра. Тучков, рассказывая о «девяти безнаказанных преступлениях, 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. Ход из сложившейся ситуации он находит быстро: «Ответ 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 начальник охраны, с которым до мельчайших подробностей (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, Татьяна разрабатывает план, к 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. 1- один год он готовил убийство («созерцание смерти столь же угнетательно, как и игра 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. М: б.

Героиня журналистка работает ради карьеры на одного из кандидатов в депутаты. А в ее квартире неподвижно лежит разбитый цараличом 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 не-утешительной, 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?»⁷ – 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 реалистичности Астафьев В. «Человек к концу века стал еще более одиноким // Литературная газета. 1997. 3 27.

90 М.А. Черняк

Поиск героя времени в современной литературе 91

русской традиции русской прозы с ее прогностической и социальной ролью. Основа творческого мировоззрения Астафьева – поиск смысла жизни, определение сущности высшего бытия, борьба со злом... Рассказ писателя «Людочка» был создан сравнительно поздно, в 1989 году. Этот рассказ – один из ярких примеров того, что современная русская проза продолжает традиции классической литературы, обращая внимание читателя на такие темы, 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 шире ее люди ощущают сильнейшую утрату, как будто из ушла какая-то значительная часть «рассеянного» в нем. Эта мысль выражена и в необычном эпиграфе к гл. «Ты камнем упала, я умер под ним» (Вл. Соколов). Очевидно, что умер не человек: не о Стрекаче идет речь в эпиграфе «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 романа А. И. Солженицына «Матренин двор». Мама втрена, как говорит о ней автор, «не гналась за обзаводом», помогла всем жить в деревне, и только после ее смерти все пошло, что она и тот самый праведник, «без которого не стоит село». Мама тоже была праведницей, не случайно перед смертью она обращается к Богу, почувствовав, что только им может вернуть свою душу.

Приехав из деревни, Людочка очень быстро находит «местечко» в городе. Она остается в той парикмахерской, 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 препятствий на пути к добру, о тяге к людям. Мастер Гаврилов на очень быстро чувствует эту «слабину» в характере Людочки, ее безотказную готовность помочь и возлагает на девушку все домашние заботы.

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

вообще, трудолюбие составляет основную черту русского человека. Но труд и труду рознь. Гавриловна признается Людочке, что всю жизнь трудилась, не брезговала никакой работой – чтобы 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, какая 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 пришибут, 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. 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 человеческое 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 влгает странный запрет на общение девушки с Богом, 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

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

отчиму, имени которого она так и не узнала, черты ребенка, **ОЛ** торый непосредственно радуется жизни, теплой воде, солнцу... Именно доброта и стубила Людочку: она не боялась ходить через парк, потому что не верила в то, что с ней может что-то случи-:

ся, не замечала творившегося зла.

Еще один аспект проблематики рассказа связан с противопоставлением города и деревни. Не случайно Виктора Астафы

называют писателем-деревенщиком: в образе умирающей деревни Вычуган отразилась вся «избяная Россия», мир уходящий, **1**

востребованный человеком, который променял его на город. Вместо деревенских просторов и полей в

ВПРЗ – старый вонючий парк с мертвыми деревьями, коммунистическими лозунгами **1** 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-

ст 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 фельдшерница сочла это пустяком. «Через день эта же молодая фельдшерница 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

94 М. А. Черняк

Рекомендуемая литература по теме 95

няла девушку из дома, теперь сама верит в то, что «за дочку 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 шею Стрекача крестом, а самого Стрекача убил, как поганую тварь швырнув в сточную канаву. Астафьев показывает, что нашел единственный человек, не испугавшийся Стрекача, оказавшийся морально сильнее шпаны.

В местной газете не было сообщения о смерти Людочки: 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 «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. М 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»?

1. Аксенов В. Московская сага. – М., 1998.

2. Астафьев В. Людочка // Ерофеев В. Русские цветы зла. – М., 1997.

3. Бавильский Д. Семейство Пасленовых (знаки препинания). – М., 2002.

4. Василенко С. дурочка // Новый мир. 1998. М 11.

5. Васильева А. Моя Марусечка // Знамя. 1999. М 1.

6. Война и мир 2001 (сб.). – М., 2002.

7. Гаидлевский 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. епегаЁіоп «П». –М., 1999. ДПП. –М., 2003.
18. Петкевич Ю. Радость *I*/ Новый мир. 2000. М 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 *II* Октябрь. 2001. М 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.

РЕКОМЕНДУЕМАЯ ЛИТЕРАТУРА ПО ТЕМЕ

Художественная литература

96 М. А. Черняк

Образ Петербурга в прозе рубежа XX—XXI веков 97

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

Критическая литература

1. Бондаренко М. Роман-апракцион и катафатическая деконструкция // Новое литературное обозрение. 2002. М 56.
2. Волкова Е. Варлам Шаламов: поединок слова с абсурдом // Вопросы литературы. 1997. 6.
3. Гачев Г. Национальная специфика литературы: анахронизм или не-, отъемлемое качество: круглый стол 1/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. Ы 4.
7. Ерофеев В. Русские цветы зла. –М., 1997.
8. Зверев А. Черепаха Квази *I*/ Вопросы литературы. 1997. М 3.
9. Золотоносов М. Интеллигент-убийца: хроника подпольной жизни// Московские новости. 1998. М 25.
10. Зарин А. Круче, круче, круче... История победы: чернуха в культуре последних лет//Знамя. 1992. 10.
- Иваницкая Е. Новые русские мальчики *II* Знамя. 1992. 10.
- Иваницкая Е. Из-под обломков (традиционные критерии перед судом действительности) 1/Знамя. 1993. 5.
13. Иванова Н. Случай Маканина *I*/ Знамя. 1997. 4.
14. Кузнецов С. Распадающаяся амальгама /*I* Вопросы литературы” 1997. М 3.
15. Кукушкин В. Мудрость Сорокина *I*/ Новое литературное обозрен 2002. М 56.
16. Курицын В. Мир спасет слабость // дружба народов. 1992. 2.
17. Курицын В. О сладчайших мирах // Знамя. 1995. Г4 4.
18. Липовецкий М. Русский постмодернизм. –Екатеринбург, 1997.
19. Липовецкий М. Растратные стратегии, или метаморфозы «чернухи» // Новый мир. 1999. М 1.
20. Немзер А. Когда? Где? Кто? О романе В. Маканина: опыт краткого путеводителя // Новый мир. 1998. Г’і 10.
21. Парамонов Б. Конец стиля. –М., 1997.

22. Ремизова М. детство героя: современный повествователь в попытках самоопределения // Вопросы литературы. 2001. М 3—4.
23. Чхартишвили Г. Похвала Равнодушию. Приятные рассуждения о будущем литературы // Знамя. 1997. М 4.
24. Эпштейн М. После будущего (о новом сознании в литературе) // Знамя. 1991. Гі2 1.
25. Эпштейн М. Национальная специфика литературы: анахронизм или неотъемлемое качество: круглый стол // Знамя. 2000. Гі 9.

ОБРАЗ ПЕТЕРБУРГА

В ПРОЗЕ РУБЕЖА XX—XXI ВЕКОВ:

А. Битов, В. Пелевин, О. Стрижак, Т. Толстая,

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.

М. Веллер

11.
12.

4-6516 Черняк

98 М. А. Черняк

миф». Петербург начала XX века был не только «культурной ст. лицей», но и своеобразным «четвертым измерением» (А. Белый), городом, отражающим все апокалиптические настроения рубежа веков. Сегодня роль и место города в культурной жизни стран иная, чем 100 лет назад. Однако образ Петербурга конца XX в 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 с .

мифом об отдельном городе. Петербург вырос в представлении, писателей этого времени в символ всемирно-исторического значения, стал границей между двумя мирами. В восприятии мно гих деятелей Серебряного века Петербург практически «оживил идею «пограничности» России между Востоком и Западом, и особого пути. Выразительно оформил эту тему А. Белый: «С т чреватой поры, как примчался к невскому берегу металлический всадник, с той чреватой днями поры, как он бросил коня финляндский серый гранит –надвое разделилась Россия, на- двое разделились и самые судьбы отечества; надвое разделилась, страдая и плача, до последнего часа Россия⁰⁹.

Для краеведа, историка, культуролога Николая Павловича Анциферова, тоже «человека рубежа веков», Петербург всегда был сильным жизненным переживанием. «Петербург –это рус- ские Афины. Стольный город русской духовной культуры», –сформулировал Анциферов свои впечатления от первой встре’ с городом. Н. П. Ациферовьтм была впервые предпринята по-п пытка осмыслить феномен Петербурга, постичь «душу» города, под которой он понимал «исторически проявляющееся единсь всех сторон его жизни (сил природы, быта населения, его рос’ и характера его архитектурного пейзажа, его участия в общ жизни страны, духовного бытия его граждан)». «душа Петербур- га» (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 улицах литературными героями Пушкина и Гоголя, Достоевского, Го и Некрасова, Ахматовой и Белого позже не раз подчеркивали¹⁰⁹ Белый А. Между двух революций. – М., 1992. С. 144.

99

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 иоткрыть таинственную дверьЦу 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. 1-1. 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, /1 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.

ю Топоров В. Н. Образ Петербурга и петербургский текст русской литературы /1 Топоров В. Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ. – М., 1994. С. 213.

Евлампиев И. На грани вечности: метафизические основания культуры и со судьба /1 Метафизика Петербурга. – СПб., 1993. С. 67.

Образ Петербурга в прозе рубежа XX—XXI веков

Образ Петербурга в прозе рубежа XX—XXI веков 101

100

М. А. Черняк

Теперь все знают, как он красив, любуются на него, восхищаются! И вот – уже нет этой красоты: город уже омертвел, красота ушла из него в другие, какие-то новые места. Красота вообще блуждает по миру². О том, что Петербург – не просто географический объект, а особый синтез легенд и мифов, пи Иннокентий Анненский: творенье” стало уже леген, прекрасной легендой, и этот дивный град уже где-то над нами, колоритом нежного и прекрасного воспоминания. Теперь т’ грезятся новые символы, нас осаждают еще не оформленные, уже другие волнения, потому что мы прошли сквозь Гоголя и ;, пытались 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 гулцу противоречий ее и:

торической 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 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. Третье признание в любви городу ощущается в повести нашего

старшего современника Вадима Шелл, пера «Сестра печали». Отношение к городу как к другу, близкому человеку пронизывает все страницы повести: «В дни, когда слушались какие-нибудь неприятности, я любил бродить по улицам – и мне становилось легче. Город был моим старым – но все время чем-то потихоньку-полегоньку помогал мне. Он 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, своеобразно

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.

1 Долгополов Л. Миф о Петербурге и его преобразование в начале 19 века // Долгополов Л. На рубеже веков. Л., 1985. С. 179.

«Какой-то памятью» о детстве, юности, первой влюбленности, ВОЙНА, 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 ПРИСУТВИЕ 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, ЖИВИ 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 зол-площадей... Странно. ...У него было чувство, что он попал в другой город».

102

М. А. Черняк

действительно, город Одоевцева – это литературный Петербург, где каждый уголок – фрагмент текста, цитата: «С человеческой точки зрения, Петербург не город Петра и Пушкина, а город Рения и Акакия Акакиевича – те же чувства породят в вас эти ликие декорации, какими волновались души этих героев... Заги, ка 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, который своей жизнью и диктующий свои правила всем, кто в него попадает: «В этом городе все соотносено с чем-либо до и бывшим: Северная Венеция, Северная Пальмира, второй Гибралдр... но не вторая Москва. ...Тут я учился ходить по второй Гибралдр площади (дворцовой), видеть самый большой собор г:

сле Св. Петра (Исаакиевский), наблюдать одну из самых больших мечетей (на этот раз почему-то не вторую, а третью Гибралдр мире)... Если уже не первое, то самое большое. ...В общем, Гибралдр, в котором “может быть, родился и я”, в котором ж и Пушкин, который основополагал и Петр, Петербург, в котором классицизм и барокко будут как бы чуть поточнее, чуть более классичнее и чуть менее барочнее, в котором стремление Гибралдр означало подавленное “превзойти”. И есть такое ощущение, что этот придуманный и навязанный России город вечен... Он вечен не древностью и жизнью, как Рим, – он бы’ задуман как “вечный”, вечным он был уже в голове Петра, 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

Образ Петербурга в прозе рубежа XX—XXI веков 103

идеологических догм, объяснить причину произошедшего в ночь на 25 **ОКТАБРЯ** 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** 1-ищце, **О** «Закате Европы» ГНпеНглера, 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 муромнев, 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 [Петербург].

Современными критиками постмодернизм характеризуется как эпоха создания гиперреальности посредством комму-юнктивных и информационных сетей, делая их образ, изображение, знак более наглядными и осязаемыми. М. Эпштейн в книге «Постмодерн в России» выискивает интересную мысль. Ссылаясь на термин Освальда Шпенглера «псевдоморфоза» («все вышедшее из глубин изначальной душевности и 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 постмодерна – в 1x симуляций. Петербург – блестящая цитата из текстов западноевропейской и византийской культуры – определяет и центральную 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». 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,

Эпштейн М. Постмодерн в России. – М., 2000. С. 91.

104 М. А. Черняк

Образ Петербурга в прозе рубежа XX—XXI веков 105

и если бы не несколько горящих окон, можно было бы решить что вместе со старой культурой сгнули и все ее носители». жды в рассказе улица названа «темной расщелиной, ведущей ад». Здесь В. Пелевин явно перекликается с традиционным Серебряного века восприятием Петербурга как города на краю города над бездн-ией (например, А. Белый в своем романе «Пете бург» писал: «За Петербургом – ничего нет»). Причем значимы для писателя оказывается и то, что Шпалерная улица и «ЭЖаТ между прошлым и будущим – между Литейным проспектом, и котором сходились маршруты многих писателей Сереб века (достаточно вспомнить знаменитый дом Мурузи, в коі располагался салон З. Гиппиус и Д. Мережковского), и О ным, который станет идеологическим штампом для многих колений.

У Пелевина город-мечта превращается в город-призрак, г все ненастоящее, искусственное, мрачное: «Юнкера медленно поехали по Шпалерной в сторону Смольного. Улица уже давн казалась мертвой, но только в том смысле, что с каждой ново минутой все сложнее было представить себе живого человека одном из черных окон или на сюизском тротуаре. В другом, не- человеческом смысле она, напротив, оживала – совершенно неприметные днем кариатиды сейчас только притворялись оцепеневшими, на самом деле они провожали друзей внимательными закрасненными глазами. ..Опять завьило в водосточных трубах – при том, что никакого ветра на самой улице не чувствовалось». 4 для Петербурга Пелевина камень становится важнее человека. Город-музей отгораживает 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 переклички 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 несопадение 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 **Одоевцеву** «до чего же мрачный город, – думал Николай, прислухиваясь к свИСУ 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 фантазмагоричеСКИе декорации вмещают в себя Историю. Возникают и исчезают в питерскОм тумане исторические фигуры, к концу ХХ века гириобретающие мифологические черты: Ленин трижды является Юрию и Николаю сначала в обличье 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 ХХ века это имя финского рабочего, помогающего Ленину, уже требует комментария. Имя же Ленина не называется вообще, узнаваемыИ 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 /1 Топоров В. Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ. – М., 1994. С. 210.

106 М. А. Черняк

Образ Петербурга в прозе рубежа ХХ—ХХ1 веков 107

Наряду с призрачностью еще одной особенностью петербургской пространственности является ее театральность. Ю. М. Л< май справедливо отмечал, что «уже природа петербургской а тектуры – уникальная выдержанность Огромных ансамбле’ распадающаяся, как в городах с длительной историей, на у разновременной застройки, создает ощущение декорацииМ А. Битов в «Пушкинском доме» тоже постоянно подчеркивает Призрачность города, его город – это Огромная декорация, котс рая может быть изменена ПО воле режиссера и художника-пос новщика: «Раз уж сфинксы в Петербурге, чему удивляться? 1 это было одинаково все равно: *тем* же взглядом смотрят они как в Пустыню... И впрямь, не росли ли до них в пустыне л не было ли под Петербургом болота?.. Странный город ь сон... Будто его уже нет. декорация...» В финале рассказа Пелевина, когда светлеет, наступает а с ним – и новый мир, Шпалерная вдруг преображае, «Трудно было поверить, что осенняя петроградская улица мо быть так красива. ...Окна верхних этажей отражали только Появившуюся в просвете туч луну, все это была Россия и Г до того прекрасно, что у Николая на глаза навернулись слезі Суженный до одной улицы Петербург расширяет свои гран] до масштабов всей России.

Семантика названия рассказа глубоко Символична: в то вре\$ мя как герои рассуждают о гибели культуры и грядущем «вели ком хаме», рушится их миражный, хрусткий, столь дорогой к., хрустальный мир».

К. Чуковский очень точно определял Петербург как «самыи. лирический город в России», город, в котором «каждый зако улок – цитата из Пушкина, Достоевского, Александра Блока*. Действительно, для целого ряда современных писателей (А. Битова, Т. Толстой, В. Шефнера, А. Стругацкого и др.) семантика і симнолика «петербургского текста» уТочняется его «литературно4 стью». Петербург Предстает городом «над временем», для рого 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 «Пугево-дитель по переименованному городу»: «Нет другого места в России // Лотман Ю. М. Город и время // Метафизика Петербурга. – СПб., 1993. С. 7.

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

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 нашульвать некий новый жанр», – говорит герой романа, ленинградский писатель. Пожалуй, именно «нашульвание жанра» и определяет специфику этого порой удивительно увлекательного, порой вязкого и затянутого произведения. Мощный ход интриги, сплетение тайи 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 Карлов- кой; 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 Мой- ку, 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 очеБродский И. Пугеводитель по переименованному городу // БродСКИИ И. Поклониться тени. – СПб., 2000.

108

М. А. Черняк

Образ Петербурга в прозе рубежа XX—XXI веков 109

видностью демонстрирует С. Юрский в своем эссе «Фонтанкц Моя автогеография⁹. Своеобразный жанр этого произведения полностью оправдан, автор стремится найти истоки своего «

*И вдруг я увидел линию. Не очерченное место, как положено, ЛИНИЮ, которая прошла, соединяя, хоть и пунісгиром, целы

45 лет моей жизни. ФОНТАНКА. Питерская речка в гранитных берегах, не сильно извилистая, почти прямая... могла бы счи таться даже довольно широкой, если бы рядом не было Невы! Точно, точно.

Фонтанка – вот она, моя малая родина от мла денчества до первой середины».

Взгляд героя О. Стрижака на город своеобразен –это нало.1 жение, он видит Петербург через волшебные очки, роль которых выполняет Литература, текст, чужая строчка, чужой Петербурп <.мо 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 но-, чью, осенняя темень и дождь, из подвала *Бродячей собаки* поднимаются по ступенькам те, о ком еще не дописаньт многие вели коленные, тяжелые книги, Анна Аядреевна *гійадела на все почтіі с той же точки, что и я* (вышелено 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 коло ды*

(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 ше- 1 потом; 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
1 Октябрь. 2000. 1 1.

уандельштама, 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, дияющий 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 дитературный текст. Близкой к подобной концепции петербургского текста становится философскопоэтический роман Натальи Галкиной «Архипелаг Святого Петра». История любви юного гировинциала 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, трoятся, дробятся, сливаются, теряются, то пOявляясь, то исчезал. 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 фантастики¹, 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 вышускающим книгу из рук. Потом он стал писать текст, в котором не было ни начала, ни Конца, «просто сотни страниц, забытых аккуратными черными строчками». Главное напряжение создается между Петербургом

ПО М. А. Черняк

и людми Рассказчик, школьный друг Антиоха, наматывает т' лометрЪт по пыльному Петербургу, который отторгает от себя живое: Жидкое солнце *канало* с карнизов. Я шел по **ВЫПУКЛЫГ** площадям. Один во всем городе. Последний челоВе Мир ПоГИБал спокойно и тихо. Как волдырь, сиял надо мной ч довищный купол Исаакия. Жестокой памятью, гулким э:.. винтOвои задьгхались дома на Гороховой. ЗеркальнЫе лики дво цов, пылая в геенне, с блеклым высокомерием взирали на э странное неживое время... Я попадал в кривьге, пьяно расг зающиесЯ переулки коломенской стороны. Кто-то создал их бреду и *горячке*, сам испугался и – махнул рукой. Так и брос ли». ПетеРбург становится для Антиоха, увлекающегося дреь магией, уникальной площадкой для создания Абсолютного т ста. Город в какой-то степени становится системой-переводчк, ком, трайіслятором магических идей Антиоха, который считает что если особым образом описать человека, то можно воплоти его, **0лфСВИТЬ**. Так, рассказчик встречается на улицах Буратина поРП4ка Пирогова, дворника из «Преступления и наказания» і не удивляется справедливо полагая, что в городе, «который ь ржавой брусничной воде мановением руки долговязого саг>и держаца возник среди чахлЪтх сосен и болотного *мха*, в суі шем камі4е его, под больным солнцем, в белых, фантастич – в городе, где мертвый чиновник гоняется за коляской; срывает генеральскую шинель с обомлевших плеч, а челоВече ский нос В вицмундире и орденах, получив назначение, отпраВ ляется за границу», – в этом городе возможно все. Каким образом организует связи между информационным простран- , Вом И ВС' что лежит вне его, интересовало многих фантастов (стругаціИХ, Лема и др.). Антиох у Столярова предлагает на первый взглІ д легко реализуемЫг путь: наложить объективные структуруІ мироздания, определенные наукой, и субъективные структуруІ мироздания, сопричастные искусству, на дикий и бесконечный живой язык, подчинить себе основу информационного пространства и научиться манипулировать его проявлениями. Эксперитент 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 хранимь. /1 Здесь лапу мягкую на мозг // Накладывает шизофрения».

Образ Петербурга в прозе рубежа ХХ—XXI веков 111

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, незащищенным, холостяцким окном, за припрятанными в межкомнаты {ОМ холоду плавленными сдвками казался тогда злым петровским умом, мстительным огромным, пучеглазым, с разинутым пастью, зубастого царя-плотника, все догоняющего в НОЧНЫХ кошмарах, с корабельным топориком в занесенной ддани, своих слабых, перепуганных подданных». Темный фантастический город заставляет своих жителей существовать по законам **ВЫМЫШЛЕННОЙ**, театральной жизни.

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

Мимо симоновского окна проходили петербургские трамваи, конечная остановка которых манила Симонова 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 она, натягивая длинную перчатку, по брусчатой мостовой, ставя ноги, узко переступая черными туфельками круглыми, как яблоко, каблуками, в маленькой круглой шляпке с вуалькой, сквозь притихшую морось петербургского утра, им маня по такому случаю подать голубой». Так Симонов «встраивает» Веру Васильевну, столь напоминающую своим обликом молодую Аяну Ахматову, в декорации Петербурга Серебряного века.

Проза Татьяны Толстой вся пронизана литературными традициями прошлого и нынешнего века, писательница приглашает своего читателя к разгадыванию литературных и психологических ребусов к распугиванию клубков ассоциаций. Так, например, показательные фрагменты: Нет, не тебя! так пылко! я! люблю! – подсакивая, г. трескивая и шипя, быстро вертелась под иглой Вера Васильевна шипение, треск и кружение завивались черной воронкой, расширялись граммофонной трубой, и, торжествуя победу над Симоновым, неся из фестончатой орхидеи божественный, темный, низкий... парусом надувающийся голос». Т. Толстая цитирует только первую строку романа на слова М. Ю. Лермонтова «Нет, не так пылко я люблю...», иронически прерывая слова восклицательными знаками, подражая потрескивающей Пластинке. Лермонтовское стихотворение 1841 года проясняет отношение Симонова к Вере Васильевне – к ее голосу и к ней самой:

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

Действительно, голос Веры Васильевны особенно важен для:

Симонова 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». Подчеркивал 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

113

“перуджиновой Бианке” разбиваются бордельной прозой жизни понравившейся ему красотки, несмотря на все его наркотичеСкие попытки вернуть, адаптировать и загипнотизировать 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 мощный 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 борющихся 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 умыкЖолковский А. В минус первом и минус втором зеркале // гц. гц.

112 М. А. Черняк

Образ Петербурга в прозе рубежа XX—XXI веков

1

114 М.А.Черняк

нули горыньтчи». «Симеонов топтал серые высокие дома на рек Оккервиль, крушил мосты с башенками и швырял цепи, засыг мусором светлые серые воды, но река вновь пробивала себе .ЛО, а дома угтрямо вставали из развалин».

«Исходным материалом и содержанием петербургской лите ратурьг является интуиция о неполноте земного человеческого бытия. Жизнь петербургским художником всегда ставится под:

сомнение, но по своеобразной причине –она

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 с ищет и находит отражение небесного и внечеловеческого. Е “отрицательное знание” переплавляется в “положительное” – “мирах иных»¹²¹ – возможно, в этих словах А. Арьева кроется’ объяснение поведения Симеонова. Женский мир делится Г него на реальный и «неземной», рожденный во сне и мифе. По- этому продуманной, сотканной из петербургского мифа Вере Ваю, сильевне противопоставлена земная, теплая, уютная Тамара, тихо любящая Симеонова. Ставшая же печальной

Верунчик крушит и ломает воздушную и нереальную Веру I сильевну: «толстая чернбровая старуха толкнула, уронила блед ную тень с покатыми плечами, наступила, раздавив, на шляпку .вуалькой, хрустнуло

под ногами, покатались в разные стороны круглые старинные каблуки». Страшным итогом крушения т...: становится приезд Верячика 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 кольшется 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 сглетение культурных мифов, неразрывных с основным содержанием рассказа.

Американ-

121 Арьев А. Петербургская пауза // Бкритика: ежегодник Академии русской современной словесности – 2000. – ул., г. тц.

115

ая славистка Елена Гоцило считает, что Т. Толстая использует орИческую роль Петра Великого как основателя города, чтобы свести свою центральную идею художественного творчества: оплощение Петром своей вдохновенной идеи служит Т. ТолСТОЙ длнстрацией сложных отношений между воображением, с

ОДНОЙ стороны, и его осязаемыми плодами – с другой>22. Многие критики отмечают условность, сказочность, метафоричность мира Толстой. «Ее тема – бегство в замкнутый мир, отгороЖенный от ГЮШЛОЙ 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 дитературного 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 – нктПетербург, в черте Обводного канала это может быть Петербург, кольцо рочих окраин” (а точнее – промзона) – Петроград, а новые районы – Куцчино, 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 деРиди лондонский одет и наконец увидел свет... усвоить моду и Манеру, познакомиться, светский андеграунд, кино-театр-магаи прочие части Тела, кофе и колесико, джинсы и игла, – короче, Невский, есте122 Гоцило Е. Взрывоопасный мир Татьяны Толстой. – Екатеринбург,

Генис А. Иван Петрович умер. – М., 2000. С. 126.

Тульчинский Г. Город-испытание // Метафизика петербурга. – 1993. С. 154.

Образ петербурга в прозе рубежа XX—XXI веков

116 М. А. Черняк

Вопросы и задания 117

ственно, имеет собственный язык, собственный закон, собствец ную историю (что отнюдь не есть вовсе то, что общедоступна история Санкт-Петербурга и Ленинграда), собственных гюдцан ных 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 узна ваемые. У Веллера не встретишь описаний красот города и е., природы, привычных черт <петербургского текста>, город пред- стает в реалиях быта, в ощущении «духа времени». Достаточно посмотреть на оглавление: «Легенда о родоначальнике фар’ Фиме Бляйшице», «Легенда о заблудшем патриоте», «Легенды. “Сайгона”», «Легенда о морском параде», *Баллада о знамени, <Байки скорой помощи> и др., чтобы понять, что анекдот, бай-’ ка, 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 коллекз....., завода «Серп и молот», случайно попал в Финляі-ідию. 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 называет-, ся, Родина-мать раскрыла объятия, и в каждой руке у нее по нокаугу.

Макарычев был не в той весовой категории, 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?» Ав 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, гиРосчитывали и верили, торили путь, разбивали морды о граниты; и были, конечно, счастливы, как были счастливы в свой срок все живУние... 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. ...дробил конец эпохи, треснула и сгнула держава, и колючая проволока границ выступила из разломов. Мучительно разлепляя веки ото сна, мы проснулись эмигра}ггами... Город моей юности, моей любви и надежд – канул, исчезая в Истории. Заменены имена на картах и вВливесках, 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 «петербургсю4й текст» конца XX века. Недавно опубликованный сборник современного петербургского рассказа «На невом сквозняке» представляет широкий спектр современной петербургской прозы. В рассказах Александра Володина и Виктора Конечного, Виктора Голявкина и Александра Житинского, Нины Катерли и Валерия Попона, 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 фантастическомуУ в мире городу.

«Петербург любили и ненавидели, но 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 сосуиществуют. 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,

М. А. Черняк

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

• Почему Лева Одоевцев, обитающий в «битовском Петербурге» – ловек литературный, живущий литературными идеями и образами?

• «0, город мой непостижимый, // зачем над бездной ты возник?» писал в начале XX века А. Блок.

Изменилось ли к конц, XX века прятие города современными писателями?

• Как в романе реализуется «театральность», искусственность, вымы ленность Петербурга?

В. Пелевин. Хрустальный мир

• Почему у В. Пелевина Петербург сужается до одной улицы? 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, наюадываясь на Шпалерную, мелькали дороги детства: гимназия и цветущие яблони за ее окном; радуга над го дом... Но потом стали появляться картины как будто знакомые, но самом деле

никогда не виданные, – померещился огромный бель город, увенчанный тысячами золотых церковных головок и как бы сядший внутри огромного хрустального шара, и этот город – Николаи знал это совершенно точно – был Россией, а они с Юрием, которые. во сне был не совсем Юрием, находились за его границей и сквоз клубы тумана мчались на конях навстречу чудовищу, в котором самые страшным была полная неясность его очертаний и размеров: бесформенный клуб пустоты, источающий ледяной холод».

• Почему наш современник, в конце XX века, обращается к конкретнс исторической ситуации?

Трансформируется ли она с учетом опыта г сателя как человека 90-х годов?

• Прокомментируйте слова В. Н. Топорова: «Призрачный и прозрач. ный. 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 п ространственности является ее театральность. Прокомментируйте слова Ю. М. Лотмана, проиллюстрировав примерами из рассказа: «Уже природа петербургской архитектуры – уникальная выдержанРекомендуема

литература по теме 119

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, отнять 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 дон. ---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.

1

Л

9. Кураев М. Встречайте Ленина / Новый мир. 1995. Н 9.

10. Мелихов А. Горбатые Атланты, или Новый дон-Кишот. –1995.

11. На невском Сквозняке (современный петербургский рассказ). СПб., 1999.

12. Носов С. Член общества, или Голодное время // Октябрь. Г'9 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 II Пелевин В. Желтая стрела. –1997.
16. Стогойт 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.1 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. Пою юниться тени. СПб., 2001.
3. долгополо 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., Мулин Д. Н. Санкт-Петербург в русской литературе. СПб., 1996.
6. Киабе Г. С. Гротескный эпигон 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. Г'4 11.

Юмор и сатира в современной литературе

121

10. Лотман Ю. М. Символика Петербурга и проблемы семиотики города II Семиотика города и городской культуры. Петербург: Труды по знаковым системам. Вып. X'(iIT. –Тарту, 1984.
11. Метафизика Петербурга. –СПб., 1993.
12. ...Одним дыханием 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 I/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 лишним 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 [Габлонов, осевших в общественном сознании столь же весомо, как и патетические шаблоны]». А Ф. Искандер свое обращение к

120

М. А. Черняк

122 М. А. Черняк

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

«Проза Сергея Довлатова столь доступна, сюжеты столь просты, характеры столь вытнны, 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» – «Зановедник» – «Чемодан» – «Иностранка» это не только назв довлатовских повестей, это этапы его жизненного пути, практически единый текст с одним героем (Сергеем Довлатовым, Долматовым, Алихановым), который воспринимается как алегория, 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. Вышумал я лишь те детали, которые не существуют. Поэтому всякое сходство между героями книги и живыми людьми является закономерным. А всякий художественный вымысел – непредвиденным и случайным...»¹²⁶ Действительно Довлатову практически не приходило 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 любой анекдот или зарисовку в законченное литературное произведение высокой пробы»¹²⁷, – вспоминает А. Генис.

Проза Сергея Довлатова строится из микроскопических объемов историй, шуток, хохма, баек, остроумия. По словам В. Топорова, «кирпичики довлатовской прозы были полифункциональны: они годились и в анекдот, и в роман, и в застолье»¹²⁵ Вайль П., Генис А. Литературные заметки // Часть речи. Альмана 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 обозначены 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 отгачивались будущие книги. Секрет популярности Довлатова заключался и в том, что у него был, по выражению Ю. Карабчиева-СКОГО, «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 художественные

¹²⁸ Топоров В. Дом, который построил Джек (о прозе С. Довлатова) // Звезда 1994. 13. С. 175.

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

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

¹²⁴ М. А. Черняк

ная проза, точная и выверенная. Его проза продумана и с руирована от начала и до конца, тексты, воспринимающиеся «кусками жизни», в самом высоком художественном смысле ственны: от идейной задачи до языка. К слову он относит почти болезненной педантичностью, что доказывает литер' ный прием, который автор сам для себя выдумал: ни в одной же не должно было быть и двух слов, начинающихся на однж же букву. Довлатов уверял, что этот прием помогает искать . третьи слова». Фразы у писателя предельно короткие, но э' х его открытие. В одном из интервью писатель называет ту вую школу, которой он многим обязан: «Я вырос под американской прозы (в русских переводах), вольно или і подражал американским писателям...» Особое влияние ока рассказы Хемингуэя, где герои не произносили никаких декций, а позволяли себе как будто ничего не значащие слова и дometия. Это была проза, где все мысли введены в подтекст.

Но основной талант довлатова не в своеобразии, не в от вании и придумывании новых слов, а – в точности.

Л' вершенно лишен склонности к словесным изыскам, он ш для своих мыслей и образов адекватное словесное выраж Довлатов – сторонник минимализма, демонстрации возмо стей языка малыми и скупыми средствами. Видимо, в иску выбирать и расставлять слова в нужном, единственно возмо порядке и заключается завораживающее обаяние рассказов латова. «Сложное в литературе достугінее простого», – писат

Легкий юмор довлатова, его тонкая ирония неизменно влекают к себе читателей. И. Бродский, который был близко сателю по ленинградским временам, замечал: «Читать его л. Он как бы не требует к себе внимания, не настаивает на с умозаключениях или наблюдениях над человеческой прИг не навязывает себя читателю.. » Его юмор никогда не при' ет к гиперболе, гротеску, довольствуясь тем, что всеми этим\$ теориями насыщена жизнь. Довлатов заранее не задавался лью смешить или острить, у него это получается абсолютно I ственно в силу точности его наблюдений. Придумывание і по словам Довлатова, это занятие, которое «начисто лиша ловека оптимизма» («Наши»). «Отец был поставщиком каг ров и шуток. Мать обладала чувством юмора. (дистанция –ізі Бродский И. **Воспоминания /I** Малоизвестный довлатов. – 1995.

, булочником и голодающим)», – читаем в повести НаШИИ». Довлатов в полной мере соблюдал эту «дистанцию» в творчестве.

4Юмор – не цель, а средство и, более того, – инструмент понаания 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 имеі32, – 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»³³. Важная особенность довлатовской ПРОЗЫ состоит в том, что герои интересуют писателя только в 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. Потерал 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. Затылкал носками Щели в оконных рамах, и все же количество этой дряни почти не Уменьшалось». Все, что находится за пределами его смешной истории, вся обгчная, банальная, зачастую скучная повседневная Жизнь показывается лишь конспективно, тезисно, фрагментарно.

Говоря о довлатове, невозможно не вспомнить слова извест)ЮГО 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 оказаБ Привлекательной Довлатова что смех давал Доалатов С. Записные книжки. СПб., 1994.

Генис А. довлатов и окрестности. – М., 2001.

126 М. А. Черняк

Юмор и сатира в современной литературе 127

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 («Чемо- дан» – о содержании эмигрантского багажа, «Наши» – о близких

родственников), 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, запугывая 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

4 Малоизвестный довлатов. – Спб., 1995.

1978 году; его герои встречаются на несуществующем углу двух центральных петербургских улиц Моховой и Ракова (эти улицы СССР 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

См. об этом: Сухих И. Сергей Довлатов: время, место, судьба. – Спб., 1996.

128 М. А. Черняк

Юмор и сатира в современной литературе 129

границы этого жестокого мира. В советском концлагере к 7 ноября ставится пьеса «Кремлевские звезды». В роли Ленина – рецидивист Гурин, в роли дзержинского – насильник Цуриков. «Влади, мир Ильич шагнул к микрофону. Несколько минут он молчал, тем его лицо озарилось светом исторического предвидения. “К, это? – воскликнул Гурин. – Кто это?!” Из темноты глядели и вождя худые бледные физиономии. “Кто это? Чьи это сейчас 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 пер вые огоньки новостроек! Это ради вас... дослушайте же, псы!» З ответил Турину страшным неутрачивающим воем: «Замри, картавый, перед беспредельщиной! ... Гурин неожиданно красивым, чистым и звонким тенором вывел: «Вставай, проклятьем заклейменный...» И дальше в наступившей тишине: «Весь мир голодных 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 и потом второй, третий. И вот я уже слышу нестройный распадающийся хор: 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, – спра-п ведливо считает А. Генис.

Герои довлатава говорят на языке своей эпохи. Показ специфики «языковой личности» – один из ярких способов сати-

рического изображения действительности. В отличие от 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 ВЗИТЬ характер героя другими средствами. Культ личности Пушкина, отталкивающий от истинного творчества поэта, подмена настоящего глянец становится темой

«Заповедника» С. довлатава. В центре повести – переживания Писателя, который (<двадцать лет пишет рассказы, будучи убежден что с некоторыми основаниями взялся за перо», однако его <впубликует, не издают>). Заповедник, в который он бежит от себя, от собственных мыслей, от неустрашенности и ощущения ката офичности ЖИЗНИ, от власти, наконец, тоже неразрывно свин с темой творчества: это пушкинские места, это постоянные ассоциации с именем великого поэта, судьбу которого Борис Авханов 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 морализм, 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. довлатава «Заповедник» слово «творчество», задающее центральную тему произведения, обрастает до Генис А. довлатов и окрестности. – М., 2001. С. 136.

5 6516

130 М. А. Черняк

Юмор и сагира в современной литературе 131

полнительными значениями, является смыслообразующим. Вся жизнь героя повести Бориса Алиханова – рода творчество, *попытка* создать из хаоса некое подобие са, и литературное творчество только является средств достижения этой цели.

Творчество напрямую связано со словом, которое в тексте включается в значимую оппозицию «слово – дело».

ассоциируется с писательским трудом, непосредственно с творчеством; дело же является смысловым ядром

понятия «жизни ким образом, творчество оказывается противопоставленны ни: «Жить невозможно. Надо либо жить, либо писать. Либ(во, либо дело. Но твое дело – слово. А всякое дело с загл буквы тебе ненавистно. Вокруг него – зона мертвого прос’и ва. Там гибнет все, что мешает делу. Там гибнут надежды, зии, воспоминания. Там царит убогий, непререкаемый, ‘ значный материализм. ...»

Лексема (<слово>) также актуализирует в тексте повести . нент смысла «пустой, лживый, бессмысленный»: пустые слоя слова и т. д. Жена героя воспринимает его попытки вернуи удержать от отъеза за границу как слова, пустые рассужт Алиханов же пытается вернуть словам утраченное ими содер

– Единственная честная дорога – это путь ошибок, разочароваь дежа. Жизнь – есть выявление собственным опытом границ добра других путей не существует..., Я к чему-то пришел... думаю, что поздно...

– Это слова.

– Слова – моя профессия.

– И это – слова. Все уже решено. Поедем с нами. Ты проживеи одну жизнь...

– для писателя это – смерть.

Мерилом творческой гениальности в повести является кин. В повести довлатова все требуют от Бориса Алихано раженности любви», постоянно задавая ему вопросы: «Вы те Пушкина?», «А можно спросить – за что?», «За что вы . Пушкина?» Таким образом, любовь к Пушкину у героя о вається ненавистью к вербальному выражению этой любви, торой скрывается официальное признание значимости поЭИ Тут все живет и дышит Пушкиным, – сказала Галя, – буквалы ждая веточка, каждая травинка. Так и жлешь, что он выйдет сейчас поворота... Цилиндр, крылатка, знакомый профиль...

Герой довлатова, Борис Алиханов, работает в заповеднике экскурсоводом. Очень скоро он понимает, что для работников заповедника и туристов экскурсия становится не средством постяжения духовной культуры, а знаком формального приобщения к ней. Лексема «экскурсия» ассоциативно связана с лексичеСКОЙ единицей «халтура» и соответственно принимает участие в ОПОЗИЦИИ «творчество – халтура». Не случайно символом экскурсии становится методичка, ознакомление с которой означает Подготовленность сотрудника к работе в Пушкинских Горах:

жНужно 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 хадтуры.

Кроме того, показательны и сами образы экскурсоводов:

ненормальная» Натэлла; Володя Митрофанов, в котором сочеТалйсь безграничная любознательность, феноменальная память И фантастическая лены («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 калтуре.

Интересуясь подлинностью личных вещей Пушкина, предВлеНных в музеезаповеднике, Алиханов решает вопрос и о иТодЛинности, истинности чувств к поэту; а поскольку все в заЮвеГци оборачивается не тем, чем кажется на первый взгляд ,ТТОртрет Ганнибала оказывается изображением генерала Закоельского, который загорел, воюя с азиатами на юге; этажер не настоящая, а той эпохи. Митрофанов называет аллею

– Пушкин – наша гордость!... – Это не только великий поэт, но и ве- **КИЙ** грааНин.

дм ..Все обожают Пушкина. И свою любовь к Пушкину. И любовь к своей ..счевидж любовь к Пушкмну была здесь самой ходовой валютой.

..Все служители пушкинского культа были на удивление ревнивг. Пушкин был их коллективной собственностью, их обожаемым возлюблених нежно лелеемым детищем. Всякое посягательство на эту личную сят’инЮ их разаражало. Они спешили убедиться в моем невежестве, цинизме и корыстолюбии.

132 М. А. Черняк

Юмор и сатира в современной литературе - 133

Керн фикцией), то и экскурсия по музею так же далека от тв:

чества, как личные вещи от самого Пушкина.

ные?..

– Здесь все подлинное. Река, холмы, деревья – сверстиики Пушки Его собеседники и друзья. Вся удивительная природа здешних Мест...

– Речь об экспонатах музея, – перебил я, – большинство из них ментируется в методичке уклончиво: «Посуда, обнаруженная на территория имения...

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

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

–Личные вещи Пушкина?.. Музей создавался через десятки лет пос его гибели...

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

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

Таким образом, ключевое слово «личные вещи актуализирует в тексте повести оппозицию «подлинное – подлинное, ненастоящее», которая ассоциативно связана с (. позицией «творчество – халтура». Алиханов быстро осваиваи 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 неплохо вознаграждение». даже связка, которую Алиханов придумывас для того, чтобы сделать экскурсию более логичной, отличается формальностью, живой Пушкин превращается в «...В Тригорском и в монастыре экскурсия прошла благополуч но. Надо было сделать логичнее переходы из одного зала в др гой. Продумать так называемые связки. В одном случае мне 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. Прой- демте в следующий зал!..”»

Судьба главного героя –Бориса Алиханова, который не ;:

оснований считает себя писателем, но вынужден на протяженииИ двадцати лет доказывать свое право им быть, –разворачиваю< щаяся на фоне пушкинского заповедника, невольно сопоставляСТС

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 втоРоС1пенной 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, «неглянцевыйИ», «неоткрыточный* образ Пушкина: «Пушкин – наш запоздалый Ренессанс. Как для Веймара –Гете. Они приняли на себя то, что Запад усвжл в ХУ—ХУП 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 <фуст, 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 твоё 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, лисавшеГО, что «наша жизнь и наива практика совершается между двумя Пределами: отношением к вещи и отношением к личности». «Чемодан» С. довлатова многие критики называют самым со-

...Можно задать один вопрос? Какие экспонаты музея –подли

134 М. А. Черняк

Юмор и сатирав современной литературе 13

вершенным его произведением. Уезжающему в эмиграцию м но взять с собой только три чемодана. Что может поместит туда? Как в три чемодана вместить всю жизнь на родине? О лось, что все уместилось в один чемодан. «Ведь мне трщ шесть лет. Восемнадцать из них я работаю. Что-то зарабатий покупаю. Владею, как мне представлялось, некоторой собств ностью. И в результате –один чемодан. Причем довол: скромного размера. Выходит, я нищий? Как же это полу лось?!> Чемодан жалких шмоток, которые писатель увозит с бой за границу, оказывается, набит «драгоценностями». : жизнь уложена, угакована в этот «чемодан». Писатель увозит] собой свою Россию. Нелепый, почти шутовской, маскараднь гардероб:

«финские креповые носки», «номенклатурные полус тинки», «приличный двубортный костюм», «офицерский I мeнь», «куртка Фернана Леже», «поплиновая рубашка», « 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 Ж делает эту действительность столь яркой и привлекательно Молодость героев, ощущение полноты бытия, ожидание счастья

Повесть делится на восемь самостоятельных новелл. Во всех – восемь историй, эпиграфом к которым могли бы слова из «Обыкновенной истории»: «Вещественные знаки чувственных отношений», – или строчки из стихотворения Д. С. Довлатова по ленинградской литературной юности И. Бродского: «Преподносая сюрприз / суммой своих углов, / вещь падает 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. Герой 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 Асяных друзей. Меня это чрезвычайно смущало».

У Фреда Колесникова – другие задачи. Он боится стать ловческим середняком», тянущим ляжку: «Уродоваться за две носты рублей я не согласен... Ну, хорошо, съем я в жизни .Е

тысячи котлет. Изношу двадцать пять темно-серых костюмов. Перелистаю семьсот номеров журнала “Огонек” И все? И сдох.

не поцарапав земной коры?.. Ук лучше жить минуту, но не по-человечески!..»

Произведение повествует о семидесятих годах. Застой уже успел разесть души людей и выработать неприязнь к традициям. Онным 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, кое-таки имеют жизненную позицию, выражающуюся в неприязни к официальной «партийной линии». В этом нет нравственного подвига, но уважение к такой позиции вызывает. Итак, можно определить позицию довлатовского героя как позицию маленького человека 70-х, чья жизнь находится в противоречии с государственной идеологией и стандартным образом мысли.

Первая предметная деталь – креповые финские носки – указывает на абсурдность механизма управления в отрасли советской легкой промышленности. Герои покупают 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: «... мне знало, что со мной произошло. То ли сказало мое подавленное двусиденство. 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 творческие 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 памятников

Николаю Ленину. «Зато наши скульпторы – люди богатые. БОЛЬШИЕ»

Всего они получают за изображение Ленина... опытный скульптор

136 М. А. Черняк

Юмор и сатира в современной литературе 137

тор может вылепить Ленина вслепую. То есть с 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 довлатовского становится учеником камнереза. Его ставники – Осип Лихачев и Виктор Цыпин – выписаны автором в некрасовских традициях: «оба были мастерами своего дела, разумеется, горькими пьяницами». Камнерезы обрабатывали мраморную поверхность будущей скульптуры Ломоносова,

многообразии художественных впечатлений от которой передано 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. От представил мэра города, назван его “стойким ленинцем”. Г долго аплодировали. После этого взял слово мэр. Он говорил бумажке. Выразил чувство глубокого удовлетворения. Г 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 параллельных мирах: охотно пьют «за светлое будущее», «за мирное сосуществование», но, как только официальная 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. Воллощенная 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 “щевроле”, “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, въевшуюся 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

138 М. А. Черняк

Юмор и сатира в современной литературе 139

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. 1. знаю, откуда советские журналисты черпают темы. Все мои за.. теи – неосуществимые. Все мои разговоры – не телефонные Все знакомства – подозрительные...»

Очень интересна новелла «Офицерский ремень». В своем произведении Довлатов следует гоголевскому принципу: «Я х:

тел показать хотя с одного боку, но всю Русь». Поэтому автор стремится показать самые различные сферы жизни общества, том числе армию. Здесь анекдот становится ведущим жанром. Все, что происходит перед глазами читателя, смешно и одновременно. Театр абсурда советской жизни перестает удивлять его главных участников. Два надзирателя – Довлатов и Чурилин – отправлены в командировку: «Психа везем на Иоссер, Какой-то эск рехнулся в четырнадцатом бараке. Между прочим, тетю Шуру укусил».

По дороге выясняется, что эск абсолютно нормален: он с р. достостью принимает участие в распитии бутылки «Московской Опынев, Чурилин теряет рассудок и ударяет Довлатова по голове офицерским ремнем с тяжелой латуни-иной бляхой («Была у нас в ту пору такая мода – чекисты заводили себе кожаные офицерские ремни. Потом заливали бляху слоем олова и шли на т. Если возникало побоище, латунные бляхи мелькали над головами...»). В итоге отброшенный в траве пистолет поднимает при- смиренный эск, он же перевязывает Довлатову рану оторванными рукавом сорочки.

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

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

май 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 остряка. Сотрудники КГБ – за шпиона. И так далее. Короче, всюду пьянство и бардак. Царь в ужасе кричит – что я наделал? 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:

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 блоковский утвердительный «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... Нелюбимые, ужасающие стихи... Мысли о самоубийстве... Армейская Махорка... дочка, варежки, рейтузы, подвернувшийся задник Крошечного ботинка... Косо перечеркнутые строки... Рукописи, милиция, ОБИР... Все, что с нами было, – родина. И все, что было, – останется навсегда», – писал С. Довлатов.

1

140 М. А. Черняк

Юмор и сатира в современной литературе 141

«Я пришел в этот мир, чтобы говорить», – любил повтор* 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 «Шайтка». Главный герой произведения – писатель Ефим Семенович Рахлин, написавший одиннадцать книг «о роших людях». На первый взгляд, жизнь Рахлина удалась: т. комнатная квартира забита импортом, издательство «Гвардия» регулярно печатает его романы, СЫН Тиша – аспира 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 его отваживается сказать ему правду в глаза. Рахлин пишет о хороших людях – смеет полярниках, альпинистах, в общем, о всех борцах со ст. Романы его отличаются содержательным и стилистическим ужимством, но их спасает идейная полноценность. При этом Рахлин тщательно избегал в своем творчестве острых политических вопросов, осторожно обходил эмкие идеологические трясинки.

Критики не раз проводили параллели между героем Войновича и Акакием Акакиевичем Башмачкиным. Переломным т.

ментом в жизни гоголевского героя стало приобретение новой шинели. Жизнь Рахлина изменило похожее событие: «...по решению правления Литфонда писателям будут шить шапки соответственно рангу. Выщающимся писателям – пыжиковые, известным – ондатровые, видным – из сурка...» Друг Ефима Е охотно поясняет, что выщающиеся писатели – это 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», – п ворит Баранов. Необходимо отметить, что писательство для Рахлина – не миссия, не потребность души, а лишь способ выживания. Способ создания уютного гнезда, способ получения материальных благ уровня гораздо более высокого, нежели доступны среднему советскому человеку. Поэтому Рахлин привык мириться с неизбежным в его жизни унижением, отсутствием писательской славы и привилегий высшей пробы. «Написав одиннадцать

чиг, 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,

–

1

призывает к вере в идеалы: «Неужели МЫ ДОЛЖНЫ бросаться на шими идеалами ради какой-то шапки? Я не знаю, Ефим... Е.. моложе меня, ВЫ другое поколение. Но люди моего поколения.. И я ЛИЧНО... ВЫ знаете, на мою долю многое выпало. Но я нико гда, никогда не усомнился в главном». Эти высокие, преисполненные пафоса слова являются ложью.

Вообще, двоедушные – одна из ОСНОВНЫХ черт героев Войны ница. Честен в повести только тот самый алкаш Баранов – е, а ственный, кто в глаза ругает бездарные книги Рахлина. Сам 1 ЛИИ днем пишет книги о героических советских людях, добывая щих, к примеру, кобальтовую руду («Кобальтовая руда очень нужна государству»), а по вечерам слушает «голоса» и с удова, ствием читает запрещенную литературу. Лукин живет, в принципе, по тем же законам. Он показывает Рахлину фотографию до чери, которой было шесть лет, когда его, Лукина, «взяли». «А ко4 гда он вернулся – она была уже большая... и даже замужем*» Весь этот драматический пафос необходим только для того, что. бы отвлечь Рахлина от мыслей о шапке – о бренном, материальном. ном – и обратить в заоблачные выси: идеалы, главное, героическое прошлое. При этом сам Лукин не чужд материального, и по третьей плащ, и старый берет в его кабинете – настоящие, этот маскарадный костюм для таких вот Рахлиных, а носит Лукин в самом деле пыхиковый воротник и богатую шапку.

Последней инстанцией Рахлину представляется писатель-де- гтугат Василий Степанович Каретников, занимающий одно из высших мест в советской писательской иерархии. Неожидан] Каретников раскрывается с новой стороны: на Рахлина г льются пьяные признания в ненависти ко всему советском В этой ненависти – и позднее раскаяние в выборе творческой пуги (по его собственному признанию, Каретников не писатели «Ваське бы быть по торговой части»), и обида на то, что «обиде-ь ли, 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 ворота: «всегда с партией, всегда с народом». Так и 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-райКоМон, 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 пыхиковую 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. Попона и других авторов вносят особую тональность в наше восприятие современности, заставляя читателя пристальнее взглянуть в суть знакомых явлений 139.

ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ

С. Довлатов. Заповедник

- С какими «гринасами народной любви» пришлось столкнуться Алиханону?
- 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 довл тона – театрализованный реализм... Воссозданная автором “Загй, ведника” действительность намеренно публична даже в камернь сценах. Она излишне узорчата, чтобы быть копией не стремящейся подмостки тусклой реальности. Жизнь здесь подвластна авторск режиссуре... довлатов создал театр одного рассказчика. Его проз обретает дополнительное измерение, устный эквивалент».
- Какое место в повести занимают так называемые «аутсайдеры довл тона» – впадающий в алкогольное безумие фотограф, Михал Иваны Аврора и другие?
- Согласны ли вы с тем, что «композиционно довлатовское повествование разделено не на главы, а на абзацы, на микроновеллы. Как в ховском театре, граница между ними – пауза» (А. Арьев)?
- «Тут все живет и дышит Пушкиным, – сказала Галя. – Буквально ждая веточка, каждая травинка. Так и ждешь, что он выйдет сейч из-за поворота... Цилиндр, крылатка, знакомый профиль... Между т из-за поворота вышел Леня Гурьянов, бывший университетский г кач». По этому фрагменту определите, в чем состоит особенность долатовского юмора, как писатель строит комические ситуации?

С. довлатов. Чемодан

- Почему для своей повести довлатов выбрал эпиграф из стихотв< рения А. Блока, включенного в третий том лирики: «...Но и та моя Россия, // ты всех краев дороже мне...» Почему блокс утвердительное «да» (да и такой...) довлатов заменяет сомневав щимся «но»?
- Т. В. Цивьян в своей статье К семантике и поэтике вещи» отмечает «Именно в минуты роковые с особенной очевидностью обнаружив ется двойственная природа вещей, и остро ощущается как родство вещами, так и их вымороченность, неподвижность. Вещный код ст вится одним из способов описания... судьбы России». Прокомменти руйте эту мысль на примере повести С. довлатова.
- В чем состоит природа довлатовского юмора? В какой степени он пользуется жанр анекдота, байки, случая? В каких случаях анекдот седствует с драмой?
- В какой степени С. довлатову созвучны слова писателя Серебряной века А. Ремизова: «да, вещи **живут**: одни я боялся тронуть, а дру гих чуть касался, **по ним восстанавливаю жизнь**» (выделен< 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 110 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.

146

М. А. Черняк

Критическая литература

1. Абдуллаева З. Между зоной и островом: о прозе С. довлатова Дружба народов. 1996. Г12 7.
2. Аверинцев С. Бахтин, смех, хРистиаНская культура // М. М. Бахти: как философ. –М., 1992.
3. Анастасьев Н. ((Слова – моя профессия): о прозе Сергея довлато ва// Вопросы литературы 1995, вып. 1.
4. Веллер М. Ножик Сережи Довлатова. –СПб., 2000.
- Генис А. Вавилонская башня. М., 1994.
- Генис А. Довлатов и окрестности Филологический роман. М 1998.
7. Голубков С. Мир сатирического произведения. Уч.пособие. Самара 1991.
- Довлатовский номер журнала «Звезда»// Звезда. 1994. **Ы** 3.
- Елисеев Н. Человеческий голос// Новый мир. 1994. М1 11.
- Зверев А. Записки случайного постояльца 1/Литературное обозре. ние. 1991. М2 4.
11. Иванов С. 0 «малой прозов Искандера, или что можно сделать настоящей мухи// Новый мир. 1989. ы 1.
12. Иванова Н. Смех против страха, или Фазиль Искандер. –М., 1990.
13. Ленин 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. М1 8.
16. Пекуровская А. Когда случалось петь С. Довлатову и мне. СПб., 2001.
17. Пруссакова И. Вокруг да около Довлатова // Нева. 1995. М1 11.
18. Рейн Е. Мне скучно без Довлатова. СПб., 1997.
19. Соловьев В. Фазиль Искандер в окружении своих героев 1/Литературная учеба. 1990. Н1 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 ХХ – НАЧАЛА ХХІ ВЕКА:

А. Терц, Т. Толстая, А. Битов, В. Пьецух, С. довлатов

«Мы сейчас переживаем великие пушкинские дни. Какое неИЗЪЯСНИМОС 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 поштите ае leше 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.

“ 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? // Таллини. 1987 Ч 1).

42 Новиков В. двадцать два мифа о Пушкине // Время и мы. 1999. 143.

Пушкинский миф в литературе конца XX – начала XXI века 147

- 5.
- 6.
- 8.
- 9.
- 10.

148 М. А. Червяк

Очень современно сегодня, когда 200-летие А. С. Пушкин пышно отпраздновано в 1999 году, наряду с искренним восхищением таланта подняло коммерческую пену (наподобие выгнанный к юбилею бутылки водки, выполненной в виде бюст Пушкина и мило угаданной в коробку-книжный том), звучит цветаевское:

«Пушкин – тога, Пушкин – схема,
Пушкин – мера, Пушкин – грань...»
Пушкин, Пушкин, Пушкин – имя
Благородное – как брань
Площадную – аопугай!
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, подлець: он и мал, мерзок не так, как вы, – иначе».

Знаменитые слова Н. В. Гоголя о том, что Пушкин – «явление чрезвычайное и, может быть, единственное явление русско-го 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 интертексту¹⁴³ 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).

149

ВЛБНОСТЬ 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 исследователи.

В начале XX века философ С. Булгаков определил феномен Пушкина как «личное воплощение России». Своеобразное «при-

своение», 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 (?<4В! 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 лущинский 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 кажаого из нас» // Пушкин и современная культура. – М., 1996.

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

¹⁴⁷ Там же. С. 500.

Пушкинский миф в литературе конца XX – начала XXI века

151

мерэШИЙ к негреюшему, занесенному московскими метелями, металлическому фуляру, Словно ожидая, что он, расслышав ее СКВОЗЬ холод и мрак нового своего, командорского обличья, поднимет голову, вышростает из-за пазухи руку и благословит всех чохом – ближних и дальних, ползающих и летающих, усопших и нерожденных, нежных и ороговевших, двустворчаТЫХ и головногих, 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»⁵⁰ 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 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: «...бить 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.

Б2

150

М. А. Черняк

Пушкинский миф в литературе конца XX – начала XXI века

для прозы нашей современницы Татьяны Толстой, проню занной литературными токами, ПОСТРОЕННОЙ на вСевОзможь литературных ассоциациях, характерно конфликтное столкнове ние романтических представлений героев с грубой реальностью Мир «книжных детей» Сталкивается с миром «читателей газета (в особом, цветаевском понимании). Кстати, именно цЕ:ское понимание Пушкина близко и Т. Толстой. Так, наприм в рассказе «Лимпопо» любовь поэта Ленечки и джуди, студеики ветеринарного института, приехавшей из далекой Афри

автором иронически называется «умственным завихрянсом» потому что эта любовь – Своеобразный протест против условий ностей реального мира («джуди возникла как воплощенный протест, как вызов всему на свете: обрывок мрака, уголь среди метели, мандариновые шали в крепком московском январе»)

Эта внезапно возникшая Ленечкина страсть была подкре

его ночными беседами со Спиридоновым, причитающим: «Эх, Пушкина бы сюда!..»: «...и 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, гтузатый, смутный такой плюс; повезет – так сразу будет Пушкин, не по_зет – 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; – вопит в клетке шестикрылый серафим; птичка божия не знает ни ПОЩДЫ ни стыда сердце с мясом вытряхивает 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, огголкунувшейся от 1 мифа и об него и Разбившейся, каждый год, осенью, отправляется к памятнику Пушкина, тому самому, столь любимому Цветаевой: «Вот еще б немножко под Натужились – и родился бы», – шепчет тетя Зина с любовью, засматривая снизу в его опущенное, слепое, позеленевшее лицо, до ушей загаженное голубыми мира, в его печальный подбородок, навек при-

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

149 Там же. С. 279.

152 М. А. Черняк

Пушкинский миф в литературе конца XX – начала XXI века 153

словно бы в ответ и в отместку на его громкую славу» 155. А. Те выбирает особый литературный жанр – жанр прогулки лексическое значение этого слова определяет отношение к герою – гулять можно только с тем, кто близок, с кем интереснее вряд ли можно отправиться на прогулку с врагом). Как справел ливо отмечает С. Бочаров, «А. Терц скользит от лубочного с.. раза к “прекрасному подлиннику”». Сам А. Терц так объясни тяготение образа поэта Пушкина к мифологизации: «Вероятно имелось в Пушкине, в том настоящем Пушкине, нечто, раст лагающее к позднему панибратству и выхросившее его на потеху толпе, превратив одинокого гения в любимца п, ки, завсегдатая танцупек, ресторанов, матчей». Книга о Пушкине воспринимается как собственный эстетический манифе А. Синявского, размышляющего о законах бытования «чистого искусства» 157

Одна из распространенных легенд, связанных с им Пушкина, – это дуэль и ее исход. Как правило, сюжеты пере кликаются: это или иной ход дуэли, или «воскрешение» Пушкина. Привлекательность сюжета о лужкинской дуэли очевидна «Творец судеб своих литературных героев решил исправить вож' творца и изменить по законам высокой трагедии исход эли», – писал в своем не известном до последнего времени эссе «Гениальный стрелок» (опубликовано, кстати, впервые в жу ле «Пушкин») Х. Л. Борхес. Любитель литературных мистифициций, Х. Л. Борхес, ссылаясь на найденную им в главном лише библиотеки Ватикана записку «псевдо-Данзаса», описывает знаменитую дуэль как самоубийство Пушкина (последние 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. Со женицын написал гневную разоблачительную статью «Колеблет твой г ножник: *Бессчастный наш Пушкин! Сколько ему доставалось при ж, но сколько и после жизни. За пятнадцать десятилетий 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? дело ли оголтелым ранне-советским оптимистам кого-то “сбрасывать с к рабля современности” – разумеется, первого Пушкина (Солженицын А. I Избранное. – М., 1999. С. 635).

158 Борхес Х. Л. Гениальный стрелок // Пушкин. 1998. Ь 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, непоэтическая птичка Божия, спугнута с еловых веток возней и топтанием в голубоватом снегу, какает на длань злодея. Кляк! Рука, естественно, дергается непроизвольно выстрел, Пушкин падает. Какая боль! Сквозь туман, застилающий глаза, он целится, стреляет в ответ; падает и Дантес; выстрел», – смеется поэт...» 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 ютечи 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 подмости, 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. Гюстмодерн в России. – М., 2000. С. 167.

160 Толстая Т. Любись – не любись. – М., 1997. С. 258.

161 Толстая Т. Любись – не любись. – М., 1997. С. 260.

154 М. А. Черняк

Пушкинский миф в литературе конца XX— начала XXI века 155

Т. Толстая, моделируя сюжет, задает себе и своему чита лю-соавтору вопрос, который не раз возникал и в пушкинские: как сложилась бы творческая (да и личная) жизнь Пуш если бы не роковой выстрел (вспомним Достоевского, кото говорил: «Жил бы Пушкин долее, так и между нами было может бытть, менее недоразумений и споров, чем видим тепері Это «если бы» у Т. Толстой выглядит так: «Пишет возмугит: ные стихи Пушкин, но не наводняет ими Россию, а жжет свечке, ибо надзор, господа, круглосуточный. Еще он пиі прозу, которую никто не хочет читать, ибо она суха и точн эпоха требует жалостливости и вульгарности»¹⁶². А дамы в время сплетничают о том, что «Пушкин исписался». Пр(по воле Т. Толстой жизнь Пушкина так же грустна и одиноі его так же душит окружающая действительность, его по-прежя му мучает незаконченная история Пугачева. И вот он, уже «ста чески неопрятный, со слезящимися глазами, с трясущейся гол вой, маленький и кривоногий, белый как вата, но все еще гусі волосый и курчавый, припадающий на клюку», собирается Волгу, где ему один любитель старины обещал показать какие-1 документы. Наталья Николаевна, подобно старухе из «Сказ рыбаке и рыбке», ворчит: «Куда же собрался, дурачина! С; бы дома». дальше сюжет Толстой делает невероятный зигзаг приволжском городке какой-то скверный мальчишка со все размаху запускает в затылок Пушкина снежок, мальчишка г ется и дразнится: «Обезьяна! Старая обезьяна!» Это в, всплывшее в памяти старое лицейское прозвище застав. вспомнить многое. «И Пушкин, вскипя в последний, пре ный раз, развернувшись в ударе, бьет, лугит клюкой – машь, по маленькой рыжеватой головке негодяя, по наглс глазенкам, по отгопыренным ушам – по чему попало. Вот теі вот тебе! За обезьяну, за лицей, за Ванечку Пушина, за Сена скую площадь, за Анну Петровну Керн, за ветроград сестр моей, за сожженные стихи, за свет очей моих – Карамзину, Черную речку, за все! Вурдалак! За Санкт-Петербург!!! За ь. чему нельзя помочь!!!»¹⁶³ Так в тексте Т. Толстой соединяют' герои двух самых важных русских мифов XX века: герой ми культурного – Пушкин и герой мифа идеологического – Л нин. В городе потом долго судачили, что «сынка Ульяновых

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 иетаморфоз как способ диалога с хаосом явно проявляется в поэтке Толстой, в которой «превращаются, переливаются друг в друга различные “оптики” мировосприятия, хранящие в себе “Гаять” 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 /1 любившим город свой непостыжимый // рыдающей и реющей любовью...» Не раз было показано, что и в поэтике – СКИХ, 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 ис164 Толстая Т. Любишь – не любишь. – М., 1997. С. 269.

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

156

М. А. Черняк

следовал его произведения, переводил и рассказывал о нем с им американским студентам, но и участвовал в создании лужкинского мифа. Набоков придавал мистическое значение тому что он родился в день рождения Шекспира и ровно через сто после Пушкина. Пушкин становится спутником Набокова в мире литературы.

Так, например, в стихотворении «Изгнание (1925) читаем: «Я занят странными мечтами /1 в часы Гной полугмы: // что, если б Пушкин был меж нами –/1 про стой изгнанник, как и мы?» А в статье 1937 года «Пушкин, к правде и правдоподобие», когда все, по точному определению В. Ходасевича, «аукались» именем Пушкина, Набоков практически описывает механизм создания лужкинского мифа: «Смещаясь во все горло, пристукивая каблучками, он мелькает г мною, как мелькают люди, вдруг, в порыве ветра на пороге какого-нибудь ночного кабаре... Я прекрасно понимаю маю, что это не Пушкин, а комедиант, которому плачу, чтобы он сыграл эту роль. Какая разница! Мне нравится эта игра, и г я уже сам в нее поверил».

Наш современник Андрей Битов (являющийся, кстати, председателем правления Набоковского фонда) удивительным образом продолжает это «сцепление времен», традицию, идущую” рез Набокова от Пушкина (хотя сам Битов отмечал, что, про’ он Набокова раньше, не было бы его 4Пушкинского дома) – столько созвучным оказался набоковский мир): «Набоков – такой, как мы думаем. Как и Пушкин, он не для нас писал. О. жем так: для чего-то еще. И вот это-то *еще* нам уже и-ужнее вода и воздуха... Пушкин успел родиться в XVIII веке, а Набоков, рез сто лет, – в XIX, хотя каждый из них олицетворяет собой и следующий»167. В упоминаемой выше набоковской статье о Пушкине есть удивительное замечание: «Подумать только, прожив 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 лужкинского мифа?

Особое место в создании «лужкинского мифа» в литературе постмодернизма, безусловно, принадлежит А. Битову. Пушкин – знаковая фигура в поэтике Битова. Он эримо или г’

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.

Присугству практически в каждом произведении писателя. ПУШКИН для него одновременно аргумент и контраргумент в литературных спорах. Показательно, что именно А. Битов является устникомОМ 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 обьнь1й жаиР 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 инфантклизм и относился снисходительно, в Тютчеве КОГО-ТО (не зная ни 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.

Пушкинский миф в ли-Герайуре конца XX – начала XXI века 157

158 М. А. Черняк

Пушкинский миф в литературе конца XX – начала XXI века 159

общается с Пушкиным. В заглавии этой повести, написанш 1985 году, угадывается переключка с Б. Окуджавой: «На Пушкина снимается семейство, /1 Фотограф щелкает и птич вылетает, // Фотограф щелкает, но вот что интересно –// фоне Пушкина – и птичка вылетает» (кстати, свои отношения, пушкинским мифом Б. Окуджава описал в маленьком автобж, графическом рассказе «Частная жизнь Александра Пушкин или именовительный падеж в творчестве Лермонтова»). действие битовской повести происходит в 2099 году, 1 < «все прогрессивное человечество» празднует 300-летие со рождения А. С. Пушкина. На заседании юбилейного совета з чат эмоциональные речи, чем-то очень напоминающие идеологического пушкиноведения 30—50-х годов XX века. О из докладчиков говорит об уникальных возможностях и і спективах литературоведения, благодаря научным открытти «Мы сможем в будущем, и не таком, господа-товарищи, дал ком, заснять всю жизнь Пушкина скрытой камерой, записать его голос... представляете, какое это будет счастье, когда кажды школьник сможет услышать, как Пушкин читает собственнь стихи! Этого мало, товарищи! Наше воображение еще слишком бедно, еще не в силах привыкнуть к новому чуду и вполне пре ставить себе отверзающиеся возможности! Мы восстановим Е прежнюю культуру до мельчайших подробностей... Гомер к споет Илиаду... Шекспир расскажет наконец автобиоП фию...»¹⁷¹ Игорю Одоевцеву поручают на времелете «Аутлейотправиться на три века назад, в прошлое, к Пушкину, что снять о нем юбилейный репортаж. Игорь летит через литерату ные эпохи подобно сказочному герою (чудо будущего – врем(. лет – оказался простой тросточкой): «Верхом на пагючке он прилетел. А теперь она была сложена, и он стоял, на нее опир ясь, чтобы не упасть. В суцдучке находились аппаратура, смена белья и подложный паспорт на собственное имя. Пишу, читаю без лампы... – бормотал он, потрясенньт И шагнул в белую ночь»¹⁷². Игорь, знавший по многочисленным биографиям каждый пушкинский шаг, блестяще (не забудем что он праправнук Лены Одоевцева из «Пушкинского дома знавший историю русской литературы, чувствует себя «на

171 Битов А. Фотография Пушкина // Недолгое пребывание в камеі 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 поддетел, заГЛЯНУЛ в окно: лампа горит, дети его, мал мала меньше, ряд- ком сидят и чай пьют, все сплошь косые, как их мама, и со Стул ьев 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 в точь 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 Гисарев, называв[ший] 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. 174). Образ Пушкина-«идиота», постоянно падающего со стула, предстает и в пародийно-сюрреалистических анекдотах Даниила Хармса, написанных в 1930-е гг.

160 М. А. Черняк

Пушкинский миф в литературе конца XX – начала XXI века 161

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

Вступая в общение с Пушкиным, Игорь все время с у-

нием ощущает, будто Пушкин знает все, что с ним будет. У него была «ни с чем не сравнимая возможность поправить предельные ошибки. Он гнался за Пушкиным в глубь его жизни, тот его не встречал». Игорь забывает о своем задании и пытается вмешаться в известную ему до мельчайших подробностей пушкинскую жизнь. Экспедиция Игоря окончилась трагично: с чужь не утонул во время знаменитого наводнения, практически оказавшись героем «Медного всадника» («Игорь захохотал бежал, обезумев, как Евгений, бормоча строки будущей пушкинской поэмы, как заклинание. За ним гнался автор поэмы, ветр трепал его бронзовую пелерину...

Но живого Пушкина здесь быть не могло, тем более и бронзового – ни опекунского, и аникушинского...»¹⁷⁵), его спасли, затратив внеочередной миллион ард миллиардов на экспедицию в прошлое.

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

В статье А. Битова «Ясность бессмертия» (Воспоминания о, представленного), посвященной В. Набокову, явно видна перекличка 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 бол раскаленного стократнопредновогодним нетерпением оконч

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, почти 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 метафизике 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 недавней опубликованной в Ростове-на-Дону книге Александра Хагчина «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 умирает Дантеса.

«Юридически в дым столетий», Пушкин восстанет там гигантским образом. Национальная гордость им выльется в несокрушимые, медные формы, – но той непосредственной блисти, той задушевной 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 гораю кажется, будто меняется бронзовое лицо статун. 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 лбили Мьх, они уже не увидят», – писал В. Ходасевич в «Колеблеме треножнике»¹⁷⁷. Сегодня эта фраза звучит поистине пророчес. Действительно, той задушевности 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.

Литовецкий М. Русский постмодернизм. — Екатеринбург, 1997. С. 98. 177 Ходасевич В. Колеблемый треножник. – М., 1991. С. 205.

6—6516 Черпак

162 М. А. Черняк

Пушкинский миф в литературе конца XX – начала XXI века 163

В рассказе Вячеслава Пьецуха «дом на Мойке» речь идет не самом Пушкине, а о судьбе дома, ставшего его последним пютом, дома, который хранил память о нем и о всех последующих:

жилых, каждый из которых символизировал и новую идеологию, и новое отношение к Пушкину. Один из сторожей рассказывал о том, что своими глазами видел Пушкина, расхаживающего по комнатам. Подобно участникам спиритических сеансов начала века, на которых у духа Пушкина спрашивали, идти русской литературе, рассказчик беседует с Пушкиным: «ч Александр Сергеевич, ведь это сколько уходит сил неземно происхождения, чтобы сочинить какую-нибудь фитюльку, а мы же тем оглянитесь вокруг – бледные, неинтересные физиономии глупые разговоры, слякоть... Двести лет без вас прошло, как одна копейка, шесть войн, включая одну гражданскую, четыре ре-

волюции, считая одну как бы наоборот, и что же: русский де ни шьет, ни порет. Так, может быть, ну их всех к дьяволу, а я же емся-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»⁷⁹. 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 смелостью». «Кампания любви к “солнцу нашей поэзии” принимает “Заповеднике” гомерические масштабы.

Изображения поэзии встречаются на каждом шагу, даже у таинственной будки с надписью “огнеопасно”.

Вопрос “Вы любите Пушкина?” является таким же привычным и обыденным, как “здравствуйте”. С этой по роли должность хранителей трансформируется в «служителей, высокомерных и беспощадных»¹⁸⁰.

178 Огонек. 1997. У 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 Триухопии Т. Толстой «Кысь». Главное действие романа разворачивается в литературоцентричном внутреннем мире главного героя Бенедикта, сначала простого переписчика, позже – все-таки 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 бжвы:

– да, так вот, – рассуждал старик, – портрета его у меня нету, но я тобой горюковожу. 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 же не знаем, Никита Иванович, сколько в том стояпе 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 идиолом, рожденным, как Буратыно, 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, безымянным деревом в лесу <...> Это верно, кривоватый ты у меня, и затылок

1 Подробнее о романе см. в статье об антиутопиях.

164

М. А. Черняк

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

Пушкин стал центральным персонажем и современной модернистской поэзии. Зачастую образ Пушкина и в портрет из учебника, воспринятый глазами школьника. Зас живает внимания стихотворение И. Бродского «Представлен в котором есть строка: «Входит Пушкин в летном шлеме, в и ких пальцах – папираса»². «Каждая эпоха пишет текст Пушкин». Вопрос читателя “Что Пушкин хотел сказать в сво произведении?” сменился вопросом “Что мы можем прочесть его произведении?”, а затем и вопросом “Как перевести его современный язык?” Язык конца XX века предполагает б короткий путь сообщения, чем в XIX в.»⁸³, – отмечает лишь 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 с менности, как декларировалось в манифесте фугуристов, присваивает все, но и все пропускает через современное ощущение. Новая культурная ситуация приспособливает П.. кина к своим потребностям. И есть потребность восприним его живьем, удивляющим, дерэжим. Поэтому можно сказать, «Пушкин в роли Пушкина»¹⁸⁴ продолжает писать свои тексті Сама его личность лобуждает к продолжению игры. Ср.:

Поэт, сбьлился нации сны:

Пушкинизация страны

У нас проходит полным ходом.

Вы почитаемы народом

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

· Зубова Л. деконсіруированный Пушкин (Пушкин в поэзии постТМО дернизма) // Пушкинские чтения в Тарту 2. – Тарту, 2000. С. 364—384.

¹⁸⁴ ВольпертЛ. **И**. Пушкин в роли Пушкина. – М., 1998.

ПушкИНСКИЙ миф в литературе конца XX – начала XXI века 16

И даже, ісем заткнувши рты,

Вам проіоведуют менты.

Вам памятник, товарищ Пушкин,

Уже свщтанил Аицікушини⁵.

«Вторая половина XX века имеет заметное отличие в обращении к Пуш кину: это не столько свойственная традиции отсЫилка 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 постМодернавдекаЮЩ огонь критики на себя за то же самое, что когда-то вменалось в вину Пушкину, помогают понять кое-что НОВОЕ и в луПкЗинсКиХ произведениях», – полагает Л. Зубова.

«Мы читаем, перечитываем и обсуждаем единый текст “Пушкин”, кдЮчающий стівотворения, поэмы,

роман в стихах и роман У любовные, прозаические повести и истории, приключившиеся с их автором, “маленькие трагедии” и большую трагедию, ЗаВЕРШИВШУСЯ дуэльной 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 неисчислимы 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 антимифических враждующих точек зрения, на одинаковой дистанции от всех мифов – прошлых, настоящих и будущих», – справедливо отмечает В. Новиков.

В преддверии пушкинского 200-летнего юбилея, наряду с бодрыми сообщениями в средствах массовой информации о создании очередного юбилейного комитета, выпуске детской игры Паззл с тропинками Пушкиным, миллионной партии карамельной «Лукоморье», открытии 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 Гаврильчик В. Изделия духа. – СПб., 1995.

186 Новиков В. Двадцать два мифа о Пушкине // Время и мы. 1999. 143.

166 М. А. Черняк

Рекомендуемая литература по теме 167

идею и подхватывают снизу, как стахановский почин. Пушкин раздают населению, как ваучеры: это ваша доля национально достояния. И таким образом отбирают право на частного, частного, индивидуального, собственного, эксклюзивного Пуштина, которого не хочется ни с кем делить и обобществлять! Может быть, прав замечательный артист С. Юрский, сказав на премьере *своего* моноспектакля «Пушкин и другие», 200-летний юбилей Пушкина – это прощание с поэтом и системой нравственных и эстетических координат. В. Ходасевич в 1922 году писал: «Нельзя и не надо превращать пушкинский канон в прокрустово ложе. Знамя с имени 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. Можно, в XXI веке перестанет быть актуальной фраза А. Терц «Пушкин! – ведь это едва ли не государственное предписание красугольный камень всечеловеческой семьи и порядка, – Пушкин-то, сказавший: “Подите прочь – какое дело поэту миному до вас!”? А мы не обижаемся, нам всем до него дело. и новый читатель нового века мудро и взвешенно, с «чистым листом» 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, лирических 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 писателя 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 миг

– 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, зссе. –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 Дон. –М., 1989.
5. Битов А. Фотография Пушкина I/ 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. «Енгений 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.
1. А. С. Пушкин и В. В. Набоков (сборник статей). СПб., 1999.
2. Борхес Х. Л. Гениальный стрелок!! Пушкин. 1998. Н 6—7.
3. Вайль П., Генис А. Родная речь. –М., 1995.

–

1

187 Огонек. 1998. Г 41.

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

Критическая литература

а

168

М. А. Черняк

4. Вейдеманн Р. Юбилейный Пушкин // Пушкинские чтения в 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. «Юсле бала случайно...» // «Неприкосновенный запас» 1999. № 5.
10. Зубова Л. деконструированный Пушкин (Пушкин в поэзии постмодернизма) // Пушкинские чтения в Тарту 2. –Тарту, 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 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. Юрков В. двадцать два мифа о Пушкине // Время и мы. 199... № 143.
20. Пушкин и современная культура. –М., 1996.

21. Розанов В. Возврат к Пушкину // Розанов В. В. Сочинения. – 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.

«Женский почерк» в современной прозе 169

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. № 1.
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. М 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 л. По явление на литературном горизонте столь ярких и разных писательниц, как Людмила Петрушевская, Татьяна Толстая, Вилерия Нарбикова, Людмила Улицкая, Виисгория Токарва 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 традиции, которая звучит в прозе современных писательниц, обусловлено, например, появлением 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 идеологии. 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 существующих и-и ДВУХ бездн, в которых человек существует, до рождения и после

170 М. А. Черняк

«Женский почерк» в современной прозе 171

смерти. Вот в женщине эти две бездны сходятся. Да, действительно, женская проза ближе по духу постмодернизму, ибо же женщина живет более вечными и менее политизированными проблемами. Для женщины характерно существование в более темном, в более обжитом мире, чем мужчине*89.

Одной из основных тем современной женской прозы является тема семьи. В традиции русской классической литературы семья – это нравственная основа человеческого бытия и быт «Мысль семейная», так

или иначе, пронизывает практически **Ч** 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 романы М. Булгакова «Белая гвардия» рушатся. Семья и дом столь важные категории для всего творчества писателя, как разные стороны баррикад оказываются героями 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 и, 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», «Спассовы», «Журбинины», «Братья Ершовы», «Семья Тараса» и др. личные проблемы героев советских романов становятся пробами, прежде всего, идеологическими и производственными, семья воспринимается лишь как «рабочая династия».

Совершенно закономерно, что к концу XX века «мысль с... мейная» перестала быть главной для литературы. Человек в мире, где «безумие становится нормой» (С. Довлатов), обрекает 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 своему интеллигенту!

Всю Людмила Улицкая в 1990 действительно, вопрос – а что же творится сегодня с семьей? – волнует, прежде всего, женский писательский круг.

Интересное решение этой темы предлагает Татьяна Толстая в рассказе «Чистый лист». Главный герой – Игнатъев. 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, Ключареву из «Лаз» В. Маканина, Трофимову из «Не сотвори» В. Токарева). Его семья – это жена и больной сын Валерик, слабенький и ХИЛЫЙ, ради которого жена бросила работу и... жизнь, семью. Еще одним одушевленным, абсолютно осязаемым членом семьи становится Тоска, которая приходит к Игнатъеву каждую ночь: «Тяжелая, смутная, с опущенной головой, садилась на краешек постели, брала руку – печальная сидела у безнадёжно больного. Так и молчали часами – рука в руке». Тоска же оставляет Игнатъева и днем, она сопровождает его всюду, «что 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 Игнатъев 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 Игнатъев все же решает принять столь странное предложение. Он смотрит на себя со стороны, со стороны видит старую шелковую чайного цвета рубашку. «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? Большое? Хилое? Неразвитое?

189 Дарк О. / I 1' / ГЦ8.Г.]

172 М. А. Черняк

«Женский почерк» в современной прозе 173

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

Доктор поразил Игнатъева: «Смутное лицо, глаза отлучены на бумаги, и мощно, водопадно, страшно – от ушей до пояса вниз – четырьмя ярусами, сорока спиральями закручивалась с ней жесткая ассирийская борода – густые колечки, см пружины, ночной гиацинт... Глаз у него не было. Из пустых глазниц веяло черным провалом в никуда, подземным ходом иные миры, на окраины мертвых морей тьмы. И туда нужно было идти. Глаз не было, но взгляд был. И смотрел он на Наталью». Страшный образ дьявола, тянущего в бездну. В лирико-рациональном мире Т. Толстой становится важным и то, «глаз не было» (ассоциация с толстовской фразой «глаза – зеркала души» здесь очевидна – души нет, есть пустота, пропасть черная дыра), и то, что фамилия этого «ассирийца» – Иван (один из тысячи, из толпы «Иванов, не помнящих родства»). Кабинет врача напоминает Игнатъеву стоматологически тем более, что профессор, успокаивая его, говорит: «Удалим, Е чистим, канал заломбируем». Ассоциации с зубной болью вырванным зубом не случайно возникают у Толстой. Х. Э. К. лот, включая слово «зуб» в широкий спектр культурной символики, отмечает,

что потеря зубов означает страх перед неудачей в жизни, т. к. «зубы образуют зубчатую стену бы внутреннего человека (с материальной и энергетической и зрения), так же, как глаза и взгляд служат средствами защи духа»¹⁹². В тот момент, когда Игнатъев засыпает под наркоз перед его глазами проносятся картинки его детства: «И жаль, жаль, жаль, жаль остающихся, и не остановиться, и я € вверху, и, накренившись, пронесся дачный перрон, и на нем мама я – маленьким мальчиком, нет, это Валерик – обернулись, Г зевают рты, кричат, но не слышно».

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

Перерождение Игнатъева – доказательство того, что операция по удалению личности прошла успешно, – Толстая показывает через изменение его «языковой личности». Глубокие, полные метафор и ассоциаций внутренние монологи Игнатъева, сопровождаемого его подругой Гоской, трансформируются в предельно четкую прямую речь с обилием сленга и жаргонизмов «ну ладно, борода, я лочапал. Давай пять. Будь». Игнатъев чувствует себя легко и хорошо. Впереди много дел. Но если до операции Игнатъев мечтает о том, что повезет Валерика к морю, то после нее у него уже совершенно другие, страшные по своему цинизму и бездушности (не этого ли добивался герой?), мысли:

«[[, а 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 рулится и личность, и семья.

Семантика заглавия раскрывается в финале рассказа:

Игнатъев толкнул дверь почты.

– Что вам? – спросила кудрявая девушка.

– Чистый лист, – сказал Игнатъев. – Просто чистый лист.

Финал рассказа Толстой напоминает финал замаятинской 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 Игнатъева 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

174 М. А. Черняк

«Женский почерк» в современной прозе 175

реальности нет или есть иллюзия реальности, как в виртуальном пространстве. Это мир пластмассовых кубиков и их “пластм совых” жителей, мир игрушечных машинок, которые выглядят как настоящие и даже “чадят”, оставаясь при этом игрушечными», – пишет критик Е. Гродская¹⁹³. «В детстве у Сережи Г набор пластмассовых кубиков, чуть-чуть пропускавших с] легких и полых. Он строил город и представлял, что в кубе живут люди, как в тюрьме. Пожизненное заключение. Но сделать в кубике дырочку, люди мгновенно погибнут»⁹⁴, – начинается рассказ «Путь домой». Название рассказа символично: все герои долгопят пытаются вернуться куда-то, все путешес вуют в поисках утраченного – прошлого? дома? счастья? семьи? Сережа, герой рассказа, говорит: «Игра эта – что-то вроде пуи шествия по фантастическим мирам в бесконечно разнообразно вселенной. Ты можешь путешествовать по мирам, которые пр думотрены программой, а можешь создавать собственнть’ Планета, условия жизни, персонажи. Все должно быть согласовано. При таких-то условиях возможны такие-то персонажи, при таких-то – невозможны. Вопрос согласования – это самый большой вопрос, тут надо и в физике разбираться, и в б гии, и в анатомии, и даже в геологии. Я все это время з созданием мира, где черные яблоны, где ты ждешь меня школы, а я сижу с тетей Таней и болтаю о детективах... В щем, мое чудесное прошлое. И этот вымысел здорово меня з тягивает...» Но пути домой герой так и не находит, потому что нет дома. Есть только копия без оригинала, об отсутствии котё рого бесполезно жалеть, как нельзя тосковать по умершему, и когда не бывшему в живых.

В рассказе «два сюжета в жанре мелодрамы» снимается р:

ламный ролик кондитерской продукции: «Женщина, мальчик, мужчина пьют чай с тортом. Обстановка – мирная. Лампа и столом излучает мягкий, теплый свет. Чай дымит в белых тс ких чашках. Женщина подает мальчику кусок торта на сер .ной лопаточке. Все трое вдруг улыбаются друг другу, как заг<

ворщики, 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) /2002. У 5.

194 долгопят Е. Тонкие стекла: Повести и рассказы. –Екатерині 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... Любимый 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 гилемянник режиссера, который в самый последний момент категорически отказался. Редактору пришлось срочно искать героя просто на улице. Подходящим «лицом» оказался Коля, мальчик из мало- обеспеченной 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 заселяется (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 об- Меняли 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. Харитонова, версия жизни именно в силу своей документальной, фотографической правдоподобности может подменить жизнь реальную. Уже существуют киношная война и киношная революция, киношные преступники и те-

177

176

М. А. Черняк

рои, киношные деревни и стройки, киношная любовь, киношная эстетика и идеология. В массовом сознании эта подмена едва ли не полная⁹⁵. 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, а’ 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

роев» *дочь – мать – бабушка – центром безлюбного Нельзя не согласиться с 0. Славниковой, определяющей г

матику 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 г... были основанием для появления на свет нового поколения чело веческих существ. ...Весь позитив человеческих чувств – любви доверия, жалости, стремления помочь Петрушевская рассматривает как иллюзию». Героини Петрушевской не удовлетворены своим настоящим, быт, сложившийся несчастливо не по і вине, тянет из женщин все соки. Судьба маленького

представляется безрадостной, а поэтому, руководствуясь суицидальной реальностью, Петрушевская разрушает все мифы о любви между мужчиной и женщиной, о семье, о счастье. Кри

Н. Лейдерман и М. Липовецкий полагают, что писательница в своем творчестве катастрофический кризис семьи к’ 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 Петрушевой: Писательница определяет искусство страшного как *ритуал смерти*. Читатель, зритель, слушатель вместе с художником. См. об этом: Мартыанова И. А. Киновек русского текста: парадоксы литературной кинематографичности. – СПб., 2002.

Славникова О. Петрушевская и пустота // Вопросы литературы. 200(14) 2. С. 50.

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, отретированная (в искусстве), вызывает тем сильнее катарсис, возвращая к жизни, чем совершеннее, гармоничнее прошла репетиция страдания и страха»¹⁹⁸. Эта особенность прозы Петрушевой становится очевидной после прочтения повести «Маленькая Грозная», тоже по-своему поднимая тему семьи. У Ги де Мопассана есть рассказ о женщине, которая, будучи беременной, затягивала ПОЯСОМ Живот, рожая уродливых детей. Повесть «Маленькая Грозная» рассказывает о целом поколении моральных инвалидов, рожденных советской властью, перевязавшей чрево ремнем урошковой коммунистической идеологии и противоречащим человеческому существу изобретением – коммуналными 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 врал 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: 4...жить в полном одиночестве 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

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

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

«Женский почерк» в современной прозе

178

М. А. Черняк

взгляд с общественной жизни на частную, открывая мир нутряных характеров и обстоятельств, разрушая миф о благополучии дочном советском гражданине. Петрушевская рассказывает Грозной с беспощадной отстраненностью. Подчеркнутое безличие 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», оказываясь в конце жизни жалкой и беспомощной, близость смерти с; возбуждает ее для любви. Героиня позволяет любить себя и жалеть, «но в конце концов она сама оказалась в гробу, то есть полутора квадратных метрах жилплощади, нищая, маленькая мертвая, выпускник психбольницы, да еще и брошенная всеми»

Персонажи Петрушевой проживают трудную, несчастливую жизнь, а условия существования притупляют их чувства. Мир Петрушевой это, действительно, «изнаноchnый болезненный и угрюмый, не украшенный благородными ствами и порывами души. Герои Петрушевой часто физически несовершенны или одержимы душевной болезнью; писатели именно с помощью таких персонажей обнажают 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; семья, и правило, существуют по законам «женского мира». Критик Татьяна Касаткина иронически отмечает: «Мужчина у Петрушевой 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 XY-хромосом, а женщины XX-хромосом... Так вот, если представить, что такое Y, ведь это, конечно, не более чем X с отломанной ножкой. Можно вообразить, что такие качества, как преданность, способность самопожертвования и самоотречению – вот все это и было заложено в ту самую отломанную ножку X»²⁰⁰. Женщины против Ю-, ложны мужчинам, они не имеют права укрываться в коконе С действительности, им необходимо жить в любых обстоятельствах

200 Касаткина Т. Но страшно мне: изменишь облик ты... // Новый мир

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 семьями. Маленькая Ангелина привыкла получать подарки, чей бы день рождения ни был. 14 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 торчали 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, потакавая 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 била 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 понастоящему? 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.

1

1

<«Женский почерк» в современной прозе 179

1996. 4.

180

М. А. Черняк

было правдой, и Ангелине не надо было притворяться, «вот это и была свобода, и она, видимо, рвалась на улицу, как в театре где от души исполняла роль городского пугала и заблудившегося животного. «Она теплокровное животное и не умеет впадать 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 судьбы 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, съедается, становится крохотной, незаметной,

точно залегший в поле заяц, и вся эта несчастная семья. В Г «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 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 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 сама хотела быть объектом любви своей дочери, то есть 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, сорока²⁰² 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.

«Женский почерк в современной прозе

181

пятилетней женщины, преподавательницы французского языка, а 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. «Авиа 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 епископ 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-

1

182 М. А. Черняк

«Женский почерк» в современной прозе 183

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

Действие романа происходит в Крыму, в доме пожилой деи Синогтли. Во взгляде Улицкой на семью Синопли, безусловно, есть некое толстовское начало: при чтении текста на пам не раз приходит знаменитое «люди как реки». Бездетная У собирает вокруг себя огромное количество людей: семья С] ли разъехалась по всему свету, и теперь потомки – представит ли разных национальных культур – вновь собираются в старе и уютном доме в нижнем Поселке. Высоко на холме стоит эт' дом, а вокруг – природная красота, заставляющая сжиматы сердце. И тянутся к этому дому люди из Сибири, из Средн Азии, из Прибалтики и из Грузии... И «прожаренный солнцем продутый морскими ветрами дом притягивает все это разноп менное множество...» Здесь всегда много детей, и у читателя в никает ощущение непрерывности семейных традиций, родовой линии Синопли. Улицкая уделяет большое внии особым знакам «породът», которая проявляется во внешнем с лике потомков семьи: рыжие волосы и укороченный мизин Главным объединяющим началом для всех Синопли становит< особое напряжение внутренней, духовной жизни, скрытая глу кая эмоциональность, особый род чувствительности – в хора шем смысле этого слова.

Именно этот внутренний огонь и создает особую притягительность дома Медеи. Ощущение принадлежности

к ПП Синопли начинается с детства: их привозят сюда еще дет Как раз в детстве начинается становление человеческой ду взросление, осознание себя в большом мире. Не случ Улицкая вводит в роман особую тему – тему детства – и по зывает взаимоотношения между представителями маленьких г томков Синопли. Медея усматривает исключительную ценносі в общении Лизы и Алика с маленьким инвалидом Виталисоі младшим представителем литовской ветви семьи: «Прекрась Алдона, что Виталиса привозите. Лизочка у нас избалованная, так хорошо она с ним играет. Пусть побольше с ним будет, д. всех полезно».

Медеин дом обладает большой силой притяжения, хотя в е. внешнем облике и во внутреннем убранстве нет ничего особеі ного. Дом «стоял в самой верхней части Поселка, но усадь была ступенчатая, с террасами, с колодцем в самом низу». В не была «умная печурка, которая брала мало топлива, но давая

Л

много тепла». Была летняя кухня, сложенная «из дикого камня, на манер сакли, одна стена улиралась в подрьитый 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 носительницей 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, ддя чего... «Все равно мы сами не догадаемся, – пишет Елена Медее. – Помнишь, ты читала мне свой любимый отрывок из Агюстола, 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 лосьилаемое 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 Гюкойного мужа Самони, неожиданно ей открытшейся, 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 к Ташкент и, уже отъехав, осознает, кого именно встретила. «Про исходили маленькие чудеса, люди сходились и расходились, все вместе образовывало красивый узор».

Мотив совпадения объединил две любовные линии ром Ника и Маша любят одного человека, Валерия Бутонова. И нем, правда, совпадение и исчерпывается: в восприятии кажѐ из двух женщин существует свой Бутонов. Для Ники Бутонов очередная любовная дичь». Для Маши неожиданная связь с ч ловеком «другого круга», не понимающим ее языка, не узнаю щим знакомых цитат, оказалась роковой.

Маша умирает с ощуѐнием полета: она «сосредоточилась' как будто включила кнопку – тело стало очень медленно отрѐ ваться от горы, и гора немного помогала ей в этом движе И Маша полетела тяжело, медленно, но уже было

ясно, что именно делать, чтобы управлять скоростью и i-i лением полета, куда угодно и бесконечно...

Человеческую ду и неземное счастье Маша испытала от этого нового опыта, с областей и пространств, которые открывал ее ангел, но при все новизне, невообразимости происходящего она догадывалась, что запредельное счастье, переживаемое ею в близости с Бугонович происходит из того же корня, той же породы».

Когда меня переведет
мой переводчик шестикрылый
и облекугся 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»: прав славный священник отказался отпевать грешницу, и Медея о. ратилась к греку. Таким образом, главная героиня осуѐществю некую функцию соединения двух миров: земного и небесног домов.

Улицкая называет свою героиню праведницей и придает е чертам иконописность: это отражение внутреннего света, душеВ ной стойкости и покоя. Самуил Яковлевич говорил Медеб <Я почувствовал, что рядом с вами нет страха>. Страха не был(а было глубочайшее наслаждение жизнью во всех ее проявлен\$

ях. Медея была человеком, ни в чем не погрешившим против правил иравственности, и было в ней то, что позднее заставит сандрочку сказать, ультбаясь: «Праведница у нас была одна...»²³

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

Главная героиня повести Ирина – тилический 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 – Енгешы и Аннушки, «нугром» 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 сыща Ирины – мать и сын живут отдельно друг от друга, наруыиен 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 впрямую, но оно ощущается вполне явственно. Сталинские репрессии фактически Ломают судьбу Евгешы, которая, хоть и осталась жива-невредима, пронесла в своей дуле 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 танки Аннушки с прилипшими к ним волосами, длинный меандр коммунального коридора, обшарпанная ван- Ная.. Деревня возникает в тексте яркими картинками из проШлого: молодость, намытые полы, каши разных сортов, натоп²⁰³ Разделы о произведениях Л. Улицкой Медея и ее дети, М. Палей *Евгеша и Аннушка. и Т. Толстой .Соня» написаны Н. В. Козловской.

«Женский почерк» в современной прозе 187

ленная печь. Возвращаясь с дачи, Енгеша привозила «дары»: г. пырчатые огурцы, яркие помидоры, мохнатую малину. Возможно, давняя связь с землей и является какой-то опорой зыбком городском существовании двух старух – крепкой Евгещи и беззащитной Аннушки? Не случайно 7 глава начинается словами: («Несмотря на давнее переселение в город, их просто и жестко зависела от времени года, как зависит от жизни травы, льда, талой воды...») И Енгеша, и Аннушка погаль в город волею судьбы, хаоса, времени, оказавшего огромно влияние на людей в России XX столетия – их жизнь, как нико гда, была зависима от стихий... Однако связь с землей, с «по»; вой», оказывается очень существенной: свой дом (домик-пря ник) в конце жизни обретает Енгеша, деревенскую могилу – первое настоящее пристанище в жизни – Аннушка.

Хаосу бытия Енгеша противопоставляет свой собственнй четкий миропорядок, частицами которого являются угрен кофе, поход в магазин, Пасха, стирка до голубизньт, празднова ние дня рождения. Этот порядок ЗАВЕДЕН в сознании и жизни Енгеша раз и навсегда, отсюда сравнение ее с заводом. Но тольк ЗАВОД помогает Евгеше неосознанно преодолеть хаос, вечн смутное советское время, о котором ни она, ни Аннушка не име ют 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, ганизующий ее структуру. Речь идет о женщинах, а для женщи ны главная сущность, главное назначение – в материнстве, продолжении своего бытия. Именно поэтому племянница Енге щи, судьбу которой Енгеша «обустраивает», названа «племянни; ца-дочь». Боковая ветвь становится основной, прямой, «наслед ной». ЗАВОД Евгеша – это подсознательнй завод каждой жен щины на материнство...

Иначе эта сущность проявляется в судьбе Аннушки. л ка – воплощение истинно русского долготерпения (Евге дом из Прибалтики, Аннушка – из самого «сердца» Р Аннушка живет, боясь оказаться кому-то в тягость: в этом г является ее редкая, странная принципиальность и глубс нравственная основа. Невнимание к материальной стороне и ни, желание «погреть свой бок» то об Ирину, то о Енге сплетничая, правда, совершенно беззлобно, соединяется в д Аннушки с глубочайшей усталостью от жизни. Из ее судьбы

будто изначально вынуг 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 бытовую, теперь уже расселенную коммуналку. Так внутреннй 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 Ириньт. 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... Енгеша, несмотря на свой внутреннй «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 Енгеша помогает Аннушке прожить последние годы жизни, подкармливая ее. Ирине, у которой «завода», казалось бы, нет совсем, ближе «роевое» жизненное начало, лишненное 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 Татьяньт

Толстой «Соня». Время действия – предвоенная пора, герои молодьи, 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

188 М. А. Черняк

(Женский почерк > в современной прозе 189

интеллектуалами: здесь и писатели, и авторы научных монографий. А сколько было действительно интересных, по-настоящему содержательных людей, оставивших концертные записки, книги, монографии по искусству. На первый взгляд, может и казаться, что перед нами – представители русской интеллигенции первой половины XX века. Но читатель понимает: что-то здесь не так, не случайно Лен Адольфович получает двойственную характеристику: «негодяй в сущности, но умнейший человек и в чем-то миляга. Так происходит переход повествования] 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 (а: лова как у лошади Пржевальского»), глупа («Соня была дура») снашивает туфли набок и не умеет одеваться. Авторский голос заглушается голосами персонажей: аНу, грудь, ноги – это и одежда... Тоже одежда, милая моя, это тоже считается как одел да! При таких данных надо особенно соображать, что можно сить, чего нельзя!

Наивность и искренность Сони действительно граничили глупостью: она могла, к примеру, в присутствии жены поинтересоваться у приятеля: аЯ вас видела в филармонии с какой-то красивой дамой: интересно, кто это?

Однако очень быстро у Сони обнаружилось необыкновенно полезное для общества качество: Соня хорошо готовила, а глаза – на нее можно было оставить квартиру и детей и уехать с дышать (например, в Кисловодск).

Читатель получает возможность услышать иную оценку Онинных душевных качеств – оказывается, ее любили дети и искренне огорчались, когда Соню нужно было «перебрасывать» другую семью. (Очень интересен выбор лексических средств, гредящих разговоры о Соне: «пользоваться», «авербрасывать аразумная 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 и жет 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 а... 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-то, 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 вышуманный возлюбленный (афантом) по имени Николай, «обремененный семьей и тремя детьми, но страстно влюбленный в Соню. «Переписка была бурной с обеих сторон. Соня, дура, клонула сразу. Влюбилась так, что только оггаскивай. Пришлось слегка сдержать ее пьюл: 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», агюгеводная звезда, вложенные в письма сухие цветы (незабудки!) – приметы дешевого романтизма, над которым смеются Ада, Лен, 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 гиушкинской Татьяне, никому ничего не рассказывает. Вскоре РОзьюгрыш наскучил, и только одна несчастная Ада продолжает «Вьюпекать» письма ненавистной Соне от надоевшего Николая.

191

190 М. А. Черняк

Мотив *любви* причудливо трансформируется в произведе. иии: из фантастической, выдуманной, фантомной любви пре. Тращается в реальную; персонифицируется и выдуманый Ни i(олай – все, во что верила Соня, оказалось правдой. Ада стави- Ла на конвертах почтовый адрес своего отца – именно туда к блокадный зимний день побрела Соня с баночкой довоенног Томатного сока. «Сока там было ровно на одну жизнь».

Происходит долгожданная встреча: Соня принимает исх IXуio, с почерневшим лицом Аду за Николая. «Уж что-что, а сч стье у нее было...»

В рассказе есть интересная и важная предметная деталь, кото Рая превращается в деталь символическую, становится носители Центрального мотива произведения – мотива любви. Это брош ка –эмалевый голубок, – которую Соня вложила в конверт < Письмом Николаю. «В письме, приложенном к голубку, Сон клялась непременно отдать за Николая свою жизнь или пойти а НИМ, если надо, на край света». Жизнь скрыла от Сони поi Правду о ее любви и оставила светлое, наполнившее всю С Ну жизнь чувство. «Ведь голубков огонь не берет», – в эти сло

Т. Толстая вложила мысль о вечности и истинности любви. Мысль семейная» прозы конца XX века не исчерпывается

Произведениями Толстой, Петрушевской, Токаревой и Улицко чloжно вспомнить рассказы Владимира Маканина, Фазиля Ис каi-щера, Владимира Войновича, Виктора Астафьева и других.

К семейному альбому прикоснись движением, похищенным (беда!)

у ласточки, нырнувшей за карниз,

похитившей твой локон для гнезда,

гTiисал И. Бродский. Проза конца XX века, «гiерелистывая семе.

Кiтiй альбом», констатирует, что какие-то листочки из альбом

Выпали, затерялись, стерлись. Остается надеяться, что **НОВЫ**

XXI век восстановит этот «семейный альбом» русской культуры

ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ

- дайте развернутое определение явления «современная женск проза».
- Почему рассказ Т. Толстой назван «Чистый лист»? Как показано в ра сказе полное перерождение главного героя?

венн

- Каковы особенности художеC4 ого методi Е. долгопят?

- Что такое «другая гроза»?

- Какая тема объединяет расскЗ Л. Гiетруiевкой «Время ночь» и по- весть В. Токаревой «Я есть. есть. Он есть»

- Как реализуется смысл слова анод» в повести М. Палей «Евгеша и Аннушка»?

- Напишите эссе на тему «Вечде категории бытия и их отрицание в современной женской прозе».

РЕКОМЕНДУЕМАЯ ЛИТЕРАТУРА ТЕМЕ

Художественная литература

1. Васильева Л. Сказки о любви М., 1995.

2. Вишневецкая М. Вышел из тумана. –М., 1999.

3. Вишневецкая М. Опыты? Знамя. 2002. Ы i.

4. Галкина Н. Сказки для сумашедих, Ч Нева. 1996. i2 1.

5. Глас: дайджест новой рус Литературы. Глазами женщины. – М., 1992.

- Токарева В. день без вранья. М., 1995.
 Толстая Т. Любишь – не любишь. –М., 1997.
 Толстая Т. Река Оккервиль. –М., 1999.
 Толстая Т. Кысь. –М., 2000.
 Толстая Т. Изюм. –М., 2002.
 Толстая Т., Толстая Н. Сестры. –М., 1998.
 Улицкая Л. Медя и ее дети. –М., 1996.
 Улицкая Л. Веселые похороны. –М., 1998.
 Улицкая Л. Казус Кукоцкого. –М., 2000.
 Улицкая Л. Путешествие в седьмую сторону света // Новый мир. 2000. М 8—9.
 Улицкая Л. Сквозная линия. –М., 2002.
 Чего хочет женщина... (Сборник женских рассказов).—М., 1
 Щербакова Г. 100-стория. –М., 1999.
 Щербакова Г. У ног лежащих женщин. –М., 1999.

Критическая литература

1. Абашева М. Чистенькая жизнь не помнящих зла // Литератур обозрение. 1992. М 5—6.
2. Абашева М. Самоидентификация женщины: женская проза 199 годов // Русская женщина-3. От кухарки до мужчины: женщины культуре. –Екатеринбург, 2000.
3. Ажгихина Н. Парадоксы женской прозы // Новая волна: русс культура и субкультура на рубеже 80—90-х гг. –М., 1994.
4. Арбатова М. Женская литература как факт состоятельности отеч ственного феминизма **I**/ Преображение. 1995. 3.
5. Арефьева О. Сюжет для небольшого рассказа // Новый мир. 4.
6. Бавин С. Обыкновенные истории (Людмила Петрушевская). –М., 1995.
7. Басинский П. Постфеминизм: у русской литературы была женская душа 1/Октябрь. 2000. Г1 4.
8. Бахнов Л. Сепіо (осі **I** 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. М2 41.
10. Быков А. <Сонечка> и другие!! Урал. 1994. 2—3.
11. Вайль П., Генис А. Городок в табакерке **I** Звезда. 1990. М 8.
12. Варламов А. Адресат – будущее// Вопросы литературы. 1996. Г4 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. М 3.
17. Вишневецкая М. Проза –это когда // Вопросы литературы. 2000. Г42 5.
18. Вольтская Т. Из выступления в дискуссии на тему «Пол в литературе» **II** для меня Бог всегда был мужчиной **I** Литературная газета. 1999. М 42.
19. Габриэлян Н. Взгляд на женскую прозу // Преображение. 1993.
20. Габриэлян Н. Фантомные пространства требуют человеческих жертв: о современной женской прозе **I** Общественные науки и современность. 1993. Г1 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.
- Грекова И. Расточительность таланта **I**/ Новый мир. 1988. 1.
- денисова Т. Женский диалог через океан // Вопросы литературы. 1996. М 2.
26. Ермолин Е. Принадонны постнодерна, или эстетика огородного контекста // Континент. 1995. Н 84.

24.
25.

6516 Черііак

194 М. А. Черняк

Художественная литература 195

27. Желобцова С. Ф. Проза Людмилы Петрушевской. Якутск, 1996.
28. Жуховицкий Л. Неудачливость? Нет – человечность // Знамя 1980. Ы1 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. ii 1.
31. Иванова Н. Пройти через отчаяние // Юность. 1990. М 2.
32. Иванова Н. Неопалимый голубок: «пошлость» как эстетический феномен // Знамя. 1991. м2 8.
33. Касаткина Т. «Но страшно мне: изменишь облик ты...» // Новы. мир. 1996. 4.
34. Киляков В. О женском в современной литературе // Литературная учеба. 1996. 4.
35. Козырева А. В зеркале Евы // Преображение. 1993. Г 1.
36. Корнилов А. Такая любовь // Октябрь. 1989. 3.
37. Кузнецова Е. Мир героев Петрушевской / I Современная драматургия. 1989. i1 5.
38. Куралех А. Быт и бытие в прозе Л. Петрушевской // Литературное обозрение. 1993. 1 2.
39. Лебедушкина О. Книга *царств* и возможностей // дружба народов 1998. i2 4.
40. Леидерман Н., Липовецкий М. Между хаосом и космосом // Новый мир. 1991. Ыо 7.
41. Линецкий В. Парадокс Нарбиковой // даугава. 1993. Ы2 6.
42. Липовецкий М. Растратные стратегии или метаморфозы «черн хи» // Новый мир. 1999. М 11.
43. Лотман Ю. М. Женский мир / I Лотман Ю. М. Беседы о русской культуре. – СПб., 1998.
44. Марченко А. Где искать женщину? / I / Новый мир. 1994. 9.
45. Мелихов А. Женский роман // Нева. 1994. М 2.
46. Морозова Т. Мы увидим небо в полосочку: Галина Щербакова Людмила Петрушевская: две дороги, которые ведут к читателю // Литературная газета, март 2000. М 37.
47. Невзглядова Е. Сюжет для небольшого рассказа / I / Новый мир 1988. М2 4.
- М 4.
49. Панин Л. О Петрушевской / I Звезда. 1994. 5.
50. Парамонов Б. Застой как культурная форма (о Татьяне Толстой) / I Звезда. 2000. 4.
51. Петрова Н. Есть ли в России женская литература? / II Литературная газета. 1994. М 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. М2 8.
54. Пруссакова И. Л. Улицкая. Сонечка (рецензия) / I / Нева. 1993. 1.
55. Пруссакова И. Л. Погружение во тьму // Нева. 1995. Ы2 8.
56. Ремизова М. САГЮЕ5 ОАМЕ5 прошедшего сезона // Континент. 2002. Ы 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 / I / Новое литературное

обозрение. 1997. Гі 24.

59. Сатклифф Б. Критика о современной женской прозе // Филологические науки. 2000. М 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. М 3.

62. Славникова О. Та, что пишет, или таблетка от головы // Октябрь. 2000. М 3.

63. Стрелков Ю. Парадоксы добра // Знамя. 1984. М 2.

64. Сюсарева И. В золотую пору малолетства все живое счастливо живет: дети в прозе Ф. Искандера и Л. Петрушевской // детская литература. 1993. 42 10—11.

65. Тимина С. Медяя XX века: полемика, традиция, миф // Санкт-Петербургский университет. 1998. М2 16—17.

66. Токарева В. долой феминизм // Столица. 1995. М 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. М 5.

48. Павлов О. Сентиментальная проза // Литературная учеба. 1996.

196 М. А. Черняк

Массовая литература конца XX века 197

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. М 4.

72. Щеглова Е. Во тьму – или в никуда! // Нева. 1995. 8.

73. Щербакова Г. Уткомесь, или моление о Еве // Новый мир. 12.

74. Зпштейн М. После будущего. О новом сознании в литературе // Знамя. 1991. Гі 1.

75. Юзбашев В. Л. Улицкая. Веселые похороны (рецензия) // Знамя 1998. ІЧ 11.

76. Юзефович Г. Сексуальное большинство: женская проза стремится задавать тон в современной русской литературе // Ежедневный журнал, 9 июля 2002—10 –Об.

МАССОВАЯ ЛИТЕРАТУРА КОНЦА XX ВЕКА

Одной из отличительных особенностей нашего времени стала новитя, как уже отмечалось, переход от монокультуры к много мерной культуре, содержащей бесконечное множество уникаль ных СубКуЛтур.

Сегодня, когда мы наблюдаем резкое расслоение **читательской** аудитории, актуальными становятся не тольк(эстетические, но и социокультурные характеристики современ- ной литературы. Показательна, например, дискуссия, развернув шаяся на страницах журнала <Знамя,> «Современная литерат..

Ноев ковчег?»²⁰⁴. Один из вопросов, предложенных редакции, звучал так: «Многоукладность в литературе – это знак общест- ц венно-культурного неблагополучия?» «“Феномен потока” втвернул наизнанку вчерашние ценностные ориентиры. Умение заин- тересовать широкого читателя и одновременно не ислортиі свое высокое реноме в литературе есть высший пилотаж, достуіный 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. 14 1.

она состоялась как явление, и, главное, у нее есть добровольный читатель. Идеологическое противостояние прекращается на поле нассовой 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 яллата за многодесятилетнюю параноидальную сосредоточенность на прошлом, за отделение литературы от науки и от коммерческой литературы. За *азгнашиє современности вє средней в высшей школЫ*.

По данным опросов ВЦ4ОМ (с 1994 по 1997) в стране выросло число читателей детективов и боевиков (с 26 до 30 %), любовных романов (с 23 до 27 %), фангастики (с 11 до 15 %).

В жанрах боевиков и фаятастики 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: а?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 лолИцейско?чиу, любовному роману, научной фангастике 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, третьесорлОй, 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,

198

М. А. Черняк

например, Виктор Ерофеев в одном интервью признался: «Маи скульптура – это богатый для меня материал, я ее люблю во все ее проявлениях, но как любят лягушку, крыс, всяких таких т рей, которых используют для экспериментов».

Ю. М. Лотман определил роль массовой литературы в возникновении новой литературной системы, следовательно, новой эстетической парадитмы в целом: Размыгвание гранц между высоким и низким, элитарным и массовым путем их обь. единения в процессе восприятия – характерное выражение к только очередной смены эстетических парадигм, но и отличі< тельных особенностей содержания происходящих изменений Массовая культура – обязательная срединная составляя любого культурно-исторического феномена, именно в ней нахс дятся резервные средства двя новаторских решений будущи эпох. Ярким примером реализации беллетристических устано вок, далеко перешагнувших рамки массовой словесности, на, глядным примером «процесса размывания жанровьгх границ становятся произведения и В. Пелевина, и А. Слаповского, 1 А. Королева, и М. Веллера, и В. Токаревой. В них моделируются многослойные в семантическом плане повествования, насквозі ітронизанньте «литературностью», играющие на эффекте узнава ния и конкретных текстов, и целых литературных традиций, 1 жанров массовой литературы. Современную литературу часто называют в какой-то Степени «переходной» – от жестко уі-ифицированной подцензурной ветской литературы к существованию литературы в совершенн иных условиях свободы слова, изменения роли писателя и читателя, утери <литературоцентризма». Поэтому оправдано част сопоставление с литературным процессом и Серебряного века, 1 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. Опыи теории литературных о’ггадквиваний», в которой высказываетс справедливая мысль, что для литературного развития *движение* – единственный неизменный выигрыш: «Переходные эпохи – это буфера: они ослабляют удар при оггалквивании. Оігалквиваясь оТ отцов, которые, в свою очередь, оггголкнулись от дедов, сам становишься в каком-то отношении ближе к дедам, чем к отцам, а 205 Лотман Ю. М. Массовая литература как историко-культурная про-’ блема //Лотман Ю. М. Избранные статьи. – Таллиин, ‘994. Т 3. С. 243.

прапрадеды становятся ближе прадедов». Современный критик и поэт д. Быков точно определил разностильность, смещение жанров И лестроту <(авторитетов» современной культурЫ Этот бронзовый век,

Подкрашенная серебрянкой
Женоклуб, живущий билетной и перебранкой,
декадент, деградант, дез-Эссент, перекорм, зевок,
Череда иодмен, 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»:

Переволненная 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

Неразрезанную 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 А. И. Вербицкой, Евдокии Нагродской, Михаила Арцыбашева и др. Однако феноменальный успех был связан с выпусками маленьких

Массовая литература конца XX века 199

200

М. А. Черняк

карманных детективов о сыщике Нат Пинкертоне, ставших с — ределенным знаком времени. Выпуски о приключениях Верлока Холмса, Ната Пинкертон, Ника Картера и др. стоили баснословно дешево и были доступны всем. Эти книги выпускали многие издательства («Развлечение», «Отрада», издательство Ю. К. Гаулта, 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 реальных, балаганских представлений и феерий-балетов В. Катаев в своей книге «Разбитая жизнь, или Волшебный рог Оберона» вспоминает о постоянных играх мальчишек в Нат Пинкертон, несмотря на то что читать о Пинкертоне в гимназиях запрещалось. Подобными записями пестрят мемуары этих 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 поскорее 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. *ттель-МикрОцефаи1*. И вот для такого микроцефала в оГРОМНОМ, гомерическом количестве стали печатать микроцефальные журналы и кНИГИ»²⁰.

Почти через 90 лет наш современник В. Маканин Вырабатывает свою формулу «массового челоВека»²¹: «МАССА рассредоточена по кварталам, улицам, по торговым палаткам, по офисам, по вокзалам и коИ-щерті-ЫМ 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 ю/Миров. Наше ММ создает. Мы в этом нуждаемся. Нам надо>2’.

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. Пиагинян. 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 обновления 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 реглаМентирова

201 Чуковский К. И. Нат [инкертон // Чуковский К. И. Собрание соч.:

В б томах. Т. 6. М., 1967. С. 174.

209 Маканин В. Квази // Маканин В. Избранное. – М., 1998. С. 211.

(Массовая литература конца XX века 201

202 М. А. Черняк

Массовая литература конца XX века – 203

лось государством и его идеологией. Литературный процесс годов – это время экспериментальное и яркое, время, вошедш 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 тил, что тип «идеологического графомана» восходит к тра, капитана Лебядкина. Особенность 20-х годов заключалась еще в том, что пропасть между массовой и элитарной литературой начинает стремительно заполняться. Так, например, наркоц просвещения А. Луначарский писал: «Мы, конечно, наиболее заинтересованы в воздействии на массы. Но ведь наше культ ное здание многоэтажно... **Нужна, очень нужна массовая в том числе и беллетристическая**». А Н. Бухарин и Л. Тр 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 и ового советского романа, поскольку произведения, романтия описывающие гражданскую войну и революцию, потеряли д читателей свою новизну и актуальность. Книжные развалы 20- годов пестрели зарубежной литературой. Б. Эйхенбаум сетовал что «Россия стала страной переводов». Критики иронически с’ мечали, что самыми читаемыми русскими писателями стали за? падные авторы. Спасение русского романа многие видели в ха- рактерных для западного романа фабуле и сюжете. «На Запад – так называлась программная статья «серациона» Льва Лунца, торая во многом отражала тенденции развития русской прозы про начала 20-х годов. В 1924 году Ю. Тынянов писал: «Перед рской прозой стоит тяжелая задача: тяжело ей доставшийся, е. шуланный в смерти психологической повести и бесфабульного рассказа – принцип фабульного романа ищет какого-то единственно возможного соединения с русским материалом. Мож быть, литература пойдет не тем и не этим, а неожиданным, “бо ковым” путем»²¹⁰.

210 Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. – М., 197 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 утилитарного 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 не-пригодности 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 сыщичьими 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 вымыслы

204 М. А. Черняк

1

Массовая литература конца XX века 205

ленным иностранным именем. Б. Эйхенбаум иронически отмечал: Теперь русскому писателю, если он хочет быть прочитанным, надо придумать себе иностранный псевдоним или назв свой роман Тогда может даже случиться, что три дательства будут печатать его одновременно, слегка изменив и звание... Вс. Иванов переименовался бы в Жюля Жанена и прямо в Шатобриана де Виньи, а Михаил Зощенко – в Жан-Поль Цшоке, что ли. Можно по созвучию или по соотношению, Вот Грину повезло – до сих пор, кажется, в точности не з... иностранный это писатель или русский?»²Н. Показательной в этих отношении стала мистификация М. Шагинян, спрятавшейся в вымышленного писателя Джима доллара, якобы 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. Заяцкого «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 и в 1927 году в этой же серии был опубликован роман Ренэ Ю «Атлантида под водой», «единственный авторизованный перевод с французского О. Савича и В. Пиотровского». На обложке этой книги издательство раскрывает мистификацию: «Французского писателя Ренэ Каду выдумали два известных русских бедлетриста, которые выдумали также и самих себя. Их настоящие имена читатель узнает только после смерти». В 1928 году вышел «Блеф. Поддельный роман» Риса Уильяма Ли с предисловием М. А. Толстого. Героем практически всех авантюрных романов становится иностранец, место сыщика, защищающего святое общественное дело, занимает рабочий или агитатор, с успехом борющийся против своих врагов, одна из целей главного героя – разжечь жар мировой революции.

Парадокс литературной политики того времени заключался в том, что создание «Красного Пинкертона» было провозглашено идеологами партии. Тем не менее авантюрный роман «кертоновщина» – сразу был подвергнут резкой критике. Достаточно вспомнить стихотворение В. Маяковского «Работника стиха и прозы, на лето едущим в колхозы»: «Никулину – рас

сказов триста! Но – не сюжеттесь авантюрами! Колхозные авантюристы пусть не в роман идут, а в тюрьмы».

К середине 1925 года вышло уже около 200 авантюрных романов, что свидетельствовало о своеобразном «упрощении» социального института литературы, разрушении устоявшихся ценностей литературного развития и поисках новых координат, о достаточно резкой трансформации писателей. дискусионность, 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 (авантюрный 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 «завдвинуги» 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.

1-

²¹¹ Эйхенбаум Б. О литературе. – М., 1990. С. 34.

ным демиургом. Их единым творческим порывом рождено бы Новое Искусство. Соцреалистическая эстетика – продукт и в сти и масс в равной мере. Она была рождена одновременно эстетическим горизонтом

и требованиями Массы – инманентной ⁴., гикой революционной культуры, заинтересованностью властей и консервации Массовых вкусов», – отмечает Е. Добренко²¹³.

Тоталитарная культура на долгие годы лишит русскую литературу нормального развития. Ведь именно свободный диалог между Массовой и элитарной литературами определяет здоровье культуры. «В XX веке Россия выпала из того необходимого кворума культуры, который вынуждает массовое общество педить фольклорную, почвенную культуру в масскульт. Отсю из уже ставшей универсальной, Всемирной массовой культуры рождается штучный мастер, художник (точно так же, как из тидии появившийся Софоклы и Аристофаны) Он обживает и ваивает форму, созданную масскультом: форма получается родная, а содержание – авторское», – справедливо отмечасл

А. Генис²¹⁴. К Концу '970-х годов тяга советского читателя к с:

жетному роману, детективу и мелодраме Вылилась в массовую сдачу макулатуры. На талоны за сданную бумагу можно была купить сборники английского и шведского детектива, роман А. Дюма, М. Дрюона, А. Кристи и др. И лишь к 90-м годам нач нает восстанавливаться утерянная в 20-е годы полифонично культуры. Причем массовый читатель '990-х шел тем же пут что и читатель 1920-х годов, – от увлечения зарубежным дет тивом и западной мелодрамой (Можно было бы повторить слова критиков 20-х годов, что Россия стала страной переводов) к по степенному созданию отечественной массовой литературы, кото рая сегодня активно развивается и находит свое место в с: Временном литературном процессе. Вспоминаются слова Ю. М. Лотмана о том, что «распределение внутри литераг сферы “высокого” и “низкого” и взаимное напряжение между з ми областями делает литературу не только суммой текстов изведений), но и текстом, единым механизмом, целостным худо жественным производением ...В зависимости от историчесю условий, от момента, Который переживает данная литература своем развитии, та или иная тенденция может брать верх. Однак' 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 тенденциями²¹⁵.

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 «поддержанной» 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 и этической техники.

В массовой литературе, как правило, можно

очерки общественных нравов, картину жизни города. Это менный аналог фольклора, городского эпоса, мифа. Эта ность обращена к современности, содержит обычно самые о-ские, хроникальные приметы нынешнего дня. Герои действуют: в узнаваемых социальных ситуациях и типовой обстановке, сталкиваясь с проблемами, близкими массовому читателю. Г случайно критики говорят о том, что массовая литература в к кой-то степени пополняет общий фонд художественного вековедения. 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, жизнеподобна, но и жизнеутверждающа.

Любопытен следующий факт: постоянный герой детективов Ч. Абдуллаева непобедимый сыщик дронго в одной из повестей на светском приеме встречается с Енгением Примаковым (еще министром иностранных дел), который очень удивился, увидев Дронго. Примаков был уверен, что тот погиб в предыдущей книге. Элободневность триллере прекрасно уживается с неправдоподобностью сюжет' это своего рода симбиоз. Практически создаваемые в режим прямого эфира реалии сегодняшнего дня соседствуют с явно... сказочностью героя. Т. Морозова очень точно определяет типологию героя современного триллера: вБЛЯМ –не столько с.. сколько аббревиатура. БЛЯМ-герои, герои-клички. Бешеный п родил Лютого, Лютый –

Ярого, Ярый – Меченого... БЛЯМ-герои – эмблема нового времени, кумиры нашей родной глянцевой литературы. Их цепкие тренированные руки держат мерп хваткой пистолет и первенство в одном из самых популярных жанров массового чтения – боевике... У БЛЯМ-героев есть с – постоянный БЛЯМ-читатель, точнее БЛЯМ-покупиатель». Конструирование положительного героя идет по принципу создания супергермена, 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, фантазия и др. прочитываются и пересказываются друг другу, подобно свежей газете или глянцевому журналу. В романе Полины Дашковой «Эфирное время» герои легко узнаваемы. В главной героине – популярной журналистке угадываются черты Светланы Сорокиной. Этот роман, явно выходящий 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 переключки с популярным в начале XX века романом А.И. Куприна «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 «Теквиема героиня Марининой подробно раскрывает секреты приготовления итальянского салата. Современные «глянцевые писатели» настолько привыкли апеллировать к кинематографическому опыту читателей, что портрет героя может ограничиться фразой Юна 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 слушательницей («Когда я зачитывала первые 12 страниц вслух своей подруге, она сразу сказала: – это типаж понятно какой, писатель – ти-

210

М. А. Черняк

Массовая литература конца XX века 211

Философ Й. Хейзинга справедливо писал, что «повседневная жизнь современного общества во все возрастающей степени разделяется качеством, у которого есть некоторые общие черты с игровым и в котором скрыт необычайно богатый *игровой мент современной культуры*» (выделено мной. – М. Ч.)²¹⁷. М, многочисленные телевизионные игры, втягивающие в свое странство миллионы телезрителей, и огромное количество компьютерных игр, окутывающих своих игроков «сетью» Всемирной паутины, – это лишь явная «верхушка айсберга» нашей игровой современности. Игровое содержание сегодняшнего дня заключается 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: «Масскульт, 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 нее заводятся гении, кристаллизуется высокородное искусство. дождик-личность, этот кустарь-одиночка, приходит на все готовое. Он – паразит на теле масскульт, из которого поэт пает вовсю, не стесняясь. Ему массовое искусство точно мешает. Осваивая чужие формы, художник, конечно, их разрушает, перекаивает, 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 структурами волшебной сказки проявляется на различных уровнях: и в манере автора, и в непобедимом главном герое (поистине герои современных детективов

сродни героям волшебных сказ которые в воде не тонут и в огне не горят), и в жестокой с”

216 Книжное обозрение. 2000, сентябрь.

217 Хейзинга Й. Ногво Iиаегі. –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 театра- лизации: 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 глянцевым 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

паж понятно какой, а маму как мне себе представлять, так маленькую, типа Ахеджаковой, или дородную, типа вой?”»216

1

212

М. А. Черняк

имитацией. Такой “доступный гений” радует читателя понятнс тью своего творчества, а критика – предсказуемостью»219.

«Когда литературе трудно, начинают говорить о читателе», эти слова Ю. Н. Тынянова актуальны и сегодня. Однако мож\$ добавить, что начинают говорить и о (<новом писателе». дейф вительно, формирующийся у нас на глазах новый тип писателя массовой литературы требует особого внимания.

Одной из особенностей массовой литературы является лирование авторской точки зрения, некая анонимность. Имені здесь проявляется одна из непосредственных связей массово литературы с фольклором. Современные популярные серию <Черная кошка», «Народный роман», «Русский проект», «Черна метка», «Иронический детектив» и др. ежемесячно выпускаюі книги 10—15 новых авторов. Однако лишь некоторые из раскр ченных имен известны читателю. Вот любопытный приме включения нового имени: любителям русского фэнтези уже известна петербургская писательница Мария Семенова, г изведения которой («Волкодав» и др.) сразу вызывают инт массового читателя. Издательство «Азбука», основан в 1998 го, новую серию «Русский талант», призванную публиковать луч шие остросюжетные романы современных авторов, в которь напряженная интрига сочетается с высоким литературным каче ством текста, открыла ее романом «Ворон». Автор –Е. Милков (*при участии М. Семеновой*). Имя Семеновой в этом случае ста новится коммерческой гтриманкой для читателя.

Свобода от цензурьт и идеологического заказа заменяется 1 массовой литературе заказом не только коммерческим, но и с циальным. да, это уже не социальный заказ советской эпохи, 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 милицмейской 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, 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, спеническая роль. «довольно нам таких произведений, **У**

Подписанных Чужими именами, **И**/ Все это нашим будет и про нас. **И** 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 Волгану 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 Волгановым не возражали против псевдонима Волгин. Вспоминаются гоголевские строки из «Невского проспекта»: «Перед ним (поруничотй Пироговым) сидел Шяллер – не тот Шяллер, который написал “Вильгельма Телля”, но известный Шяллер, 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, Корнялов, 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 ТОЛЬКО литературное имя, сколько фабричная марка, торговый знак вроде “дирижабль”. На существование “всегда” он при этом не рассчитан и в любой момент по коммерческим резонам может быть заменен на другой».

Массовая литература конца XX века 213

214 М. А. Черняк

Массовая литература конца XX века 215

«Раньше рядовой писатель душу готов был заложить-перезложить, чтобы как-то выбиться из общего литературного потока и угодить под обложку престижного толстого журнала с имнем... Теперь процесс пошел вспять: некоторые авторы толстых столичных журналов начали конфузливо заглядываться на своих проницательных коллег-коммерсантов», – считает критик Р. Арбитман. Его коллега писатель А. Курчаткин и другие роли писателя видит в том, что сегодня «рынку не нужен писатель в роли пророка, даже и в роли учителя и вестника. Писатель выискивается рынком лишь в той, исконной своей роли, когда он в образе шепелявого старого деда сидит на печи и долгие зимними вечерами баяет набившейся в избу детворе сказки сказки про попа, про черта, про Ивана-дурака и Василису Прекрасную. Только современный Иван-дурак должен иметь на чанную 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 пра ности”. – Не только писатель определяет читателя, но и читатель – писателя: первый создает последнего по образу и подобию своему, симпатически вытягивая его сущность». Концепция Айхенвальда сегодня обретает новое, актуальное звучание. Главная роль в функционировании литературы Айхенвальд отводил активному читателю. В конце XX века, в постсоветской литературе, читатель-ученик чужко воспринимает законы коммерческого литературного рынка и становится автором «глянцевой» литературы. «Маленький человек перестал быть объектом творчества, стал его субъектом. Маленький человек стал писателем», – считает современный критик М. Михайлов. А Т. Морозова с присущей ей критическим обзорам

иронией дает имя современнок «глянцевому писателю»: «Мэтры пишут километры. Сладкая воля, милая несвобода. Колоссальные объемы написанного к. главное условие величия. Отныне и во веки веков мэтров масс вой литературы именовать **ккіломэтрами**».

Автор массовой литературы, если он хочет быть востр< ным рынком, практически «обречен» на серийность – еще особенность массовой литературы. Наличие серийного (следователя, сыщика, писателя-детективщика или даже стугініка), с одной стороны, привлекает читателя (который принимает героя как своего старого знакомого), с другой –

жает качество литературы (повторяемость приемов, изнашиваемости 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. Совесть него дяев. Кре до негодяев. Закон негодяев; Воронин А. Лабиринт для Слепого. Мишень для Слепого. Слепой против маньяка. Слепой стреляет без промаха; Золотько А. Под позолоагой – 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. Паятера: черная молния. Пантера: за миг до удара.**

В этом случае критерием выбора для читателя становится жанровотематический 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 целЛОМ. Ведь сегодня система массовой коммуникации предлагает Читателю участвовать в создании собственного текста. Человек Читающий превращается в человека участвующего, человека пи-

216 М. А. Черняк

Массовая литература конца XX века 217

шущего. Показателен в этом случае эксперимент Макса Фрая его «Идеальным романом». Книга составлена исключительно из последних абзацев самых разных книг (авантюрного романа женского романа, криминального чтива, фантастики, фэнтэз исторического романа и др.). М. Фрай в предисловии пишет в Нам показалось, что любое литературное произведение, сокращенное до названия и последнего абзаца, может превратить л: бимый 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 *С гипотетичес, сого романа*)220.

Одним из маршрутов современной массовой культуры стала ремейк. Этот жанр, столь популярный в западном кинематоце, с 90-х годов начинает приживаться не только в рос кино, но и в отечественной литературе. Критик А. Марченко лагает, что в ремейке «отчетливо видно, что все старые русс вопросы от “кто виноват?” и “что делать?” до “хотят ли русскіі войны?” – свелись к одному роковому – в нем одном сошлис а имеет ли наше нынешнее после хоть какое-нибудь сходство – родстве и речи нет, – с формально вроде бы нашим до?»221. Р:

мейк, как правило, не пародирует классическое произведение 1 не цитирует его, а наполняет новым, актуальным содержанием и при этом обязательной остается оглядка на классический с :зец: повторяются его основные сюжетные ходы, практическт изменяются типы характеров, а иногда и имена героев, но дру оказываются доминантнЫие символы времени. В прозе 90-х годс появился целый ряд произведений, отсылающих к классически образцам: «Накануне накануне» Е. Попова, «Кавказский пле ный» и «Андеграунд, или герой нашего времени» В. Маканию «Новое под солнцем» В. Чайковской, «Последний коммунисі В. Залотухи и др. Однако в этих столь разных произведениях вс же очевиден напряженный

диалог с классическим текстом.

В последние два—три года наблюдается явная трансформация жанра ремейка. Эксплуатация классического наследия с временной российской литературы достигла массового размаха. Заимствуются названия, имитируются стиль, жанр, пишутся пра

220 Фрай М. Идеальный роман. – СПб., 1999.

221 Марченко А. И духовно навеки почил? // Новый мир. 1995. 1'

С.217. 1

должения. «Когда мы имеем единичный случай “заимствования”, 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», пытается 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, само- разрушения, своеобразного и неслучайного «гиги 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 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. Б 7. С. 165.

223 Эпштейн М. Постмодерн в России. – М .2000. С. 43.

224 См. об этом: дубин Б. слово – письмо – литература. – М., 2001.

1

218 М. А. Черняк

Массовая литература конца XX века 219

страстей: деньги, любовь, жалость, криминал, безумство. триллер с элементами мелодрамы. Или мелодрама с элемент триллера. Если кто-то в этом угадает что-то знакомое, Захаров не касается. Я люблю замечание Сомерсета Моэма: “Искусство чтения – это искусство пролистывания скучных страниц”. Если люди прочитают моего “Идиота”, может, они вернутся к доске Евскому. Я вытаскиваю всем известные книжки из библиотек, и музей на улицу. да, при этом книжки пачкаются. Но я же не з прещая тебе ходить в музей. Я думаю, что тексты не должны тр бовать от человека усилий к их употреблению»²²⁵.

Кто скрывается за псевдонимами «Николаев – Михайлов Сергеев» – пока неизвестно, хотя есть основание предполагать автор один. О. Славникова иронически определила черту временного книжного рынка так:

«Случилось страшное: кни для тех, кто не любит читать (название последней книги А. Сл повского. – М.

А.), достигли критической массы, и началось с мопроизвольное деление брэндов»²²⁶. В интервью «Кі обозрению» «инкогнито», признавшись, что работает в одном академических институтов, приоткрыл секреты «творческой боратории», сказав, что «с февраля 1998 г. шла сплошная ка” файла iaio.c1os, его переписывание вручную, буквально зац за абзацем. Главной целью было не изменять при этом нич го, кроме

примет времени (в которые попал и достаточі своеобразный, и язык дostoевского)». Сю романа дostoевского удачно лег на «новорусскую» почву. Р анонсируется так: *«Лечившийся несколько лет в американской хиатрической клинике дальний родственник космонавта Саша гарин –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 Печина, с фотомоделью Надей Барашковой. Появление Саши круто меняет жизнь этих людей: расстраивается предстоящий брак Надей, Саша почти уводит Кадю у Барыгина, страстно любит ее и пытается купить ответную любовь за 100 000 долл. Вдруг выясняется, что и Саша не беден –он наследник чуть ли миллиона долларов. Однако беспричинно терзающая себя Надя (добрая и честная, она считает себя чуть ли не проституткой) она зывается от счастья с Сашей и убегает с Барыгиным. Саша л*

225 Огонек. 2000, 4 декабря.

226 Книжное обозрение. 2000, 23 октября.

*следует их, пытаясь 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 пытаясь 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, Лен Николаев именно к этому и стремился. Известно, что критик XIX века А. Станкевич назвал свою статью о новом произведении Л. Н. Толстого «Каренина и Ленин. 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 Ленина 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 (Ш –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».

2 Михайлов Ф. Идиот. –М., 2001. С. 3.

220 М. А. Черняк

Массовая литература конца XX века 221

переиграть их (выделено мной. –М. Ч.). ЕДИНСТВЕННЫЙ ВОЗМОЖНЫЙ способ для писателя понять, чего он стоит, –это состязаться с покойниками. Большинство ныне живущих романистов это не могут, а значит, их просто не существует. Серьезный писатель *обязан тягаться* с теми из мертвецов, кто, о его мнению, действительно велик. Нужно быть стайером, который стремится обогнать прочих участников нынешнего забега, а поставить лучший рекорд: бежать не впереди других бегущих, а под секу домер»228. В 2000 году журнал «Новый мир» (!!!) опубликовал пьесу Б. Акунина «Чайка». Переписав (!) последний акт чеховской пьесы, Акунин написал продолжение. Однако эта пьеса, привлекая уже внимание и театральных режиссеров («Чайка» Чехова и «Чайка» Акунина идут в московском театре «Школа современной пьесы»), принципиально отличается от проекта Захарова «Новый русский роман» прежде всего своей «онтологической» природой. «Пастыш Чхартишвили –это нейтральная стилистическая мимикрия, ибо все в этом мире –комично и беспорядочное все –аномально, и в этом –подлинная норма мира. Точная заявленная норма эстетики

постмодернизма, активно легитимизирующей себя в том числе и как псевдоклассика», – с М. Адамович²²⁹. В романах же «Михайлова» и «Николаева» нью кой постмодернистской игры нет. формула «впасть в простоту здесь оказывается транскрипцией более распространенного логического оборота «впасть в детство». Налицо перевод одного дождественного кода в другой на смысловом уровне.

Большая конкуренция на рынке массовой литературы требует от писателя и непосредственного поиска *своего читателя*. Г. Чхартишвили в описании взаимодействия писателя и читателя Х.-Р. Яусс использует понятие *«горизонт ожидания»*. В умении предвидеть очертания – залог успеха и писателя, и издателя. Так, напр Евгений Монах – автор криминальных романов «Братва: за кровь», «Братва: пощады не будет», «Кровь смывает все с ды» – отсидел в тюрьме 18 лет. Свою первую повесть «СмоП на мир глазами волка» начал писать в камере. Свой жанр при этом определяет как антиполицейский черный детектив: «Раз к:

главный персонаж Монах живет по законам братвы, то все Т
228 Чхартишвили Г. девальвация вымысла // Литературная газета.
14 39.

229 Адамович М. Юдифь с головой Олоферна // Новый мир. 2001. 1
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 переменились. Читатель то ли повзрослел, то ли даже несколько состарился. Ему стало менее интересно читать “взаправдашние” сказки про выдуманых 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 Возможно, поэтому первый роман Б. Акунина издан под рубрикой «детектив для разборчивого читателя», а на обложке сказано: «Если вы любите не читиво, а литературу, если вам неинтересно читать про паханов, киллеров и пуган, 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

222 М. А. Черняк

Массовая литература конца XX века 223

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, массовой литературе заглавие становится именно коммерческой маркировкой. Как известно, ряд издательств, работающих и:

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 от жены тендерные стереотипы современного

общества. Мужское Женское начала четко маркированы уже на обложке: если ложка с виньетками, красавицами и мускулистыми героями, 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), придуманные авторами серии «детектив глазами женщины» (А. Маниной, П. Дашковой, Т. Поляковой, М. Серовой и др.), не только жены в серийных обложках. Один из романов Э. Тополяется «Женское время, или война полов». Наступило ли «время» в современном отечественном детективе или «жестокий мир мужчин» (название романа Татьяны Поляковой неясно, но можно констатировать, что многие писательницы названия своих произведений сразу иронически или намеренно сниженно определяют тип главной героини: *«Куколка для моего стража», «Проклятие стервы», «4?се девочки любят богатых, стерва», «Королева отморозков», «девушка с береттой», «З. Лушка из банды», «Бой-баба», «Чумовая дамочка», «Шальная девица», «Овечка в волчьей шкуре», «Ирасотка из ГРУ», «Немая дамская шалосаи», «Сестрички не промах», «Леда в ю*

» **Жеащана-аяельсан» и др.**

Стратегия текста, в том числе и его заглавие, провоцирует читателя на диалог. По ключевым словам читатель узнает *св* текст. Уместно вспомнить слова В. Г. Белинского, полагавшего что ((задача) читателя – не узнать что-то новое, а встретить да не знакомое. Заглавия массовой литературы часто строятся в основе лингвокультурем, прецедентных текстов, которые хранятся в памяти, это своеобразная примета коллективного сознания. Причем лингвокультуремы ориентированы на читателя определенной степени образованности. Это могут быть прямые и переи

ченые 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 однороден. 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», «Яубью тебя, милый», «Место смерти изменить нельзя», «Кошмар на улице Стачек», «Ответный удар», «Несекретные материалы», «Как украсть миллион долларов», «Безоружна и очень опасна», «Темный инстинкт», «Ухо дя, 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, ракет, крыши», «Фраер нору не товарищ», «Мент в законе», «На дело со своим ментом», «Заказуха», «Баксы не пахнут», «Большие бабки», «Ле ди 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 сет-итиментального дискурса – «любовь», «сердце», «соловей», «поцелуй»: «ЛиХора дка 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 оптимиста» «Девушки на распутье», «Училки», «Кому нужна Синяя пти

224 М. А. Черняк

А. Маринина в зеркале современного иронического детектива 225

ца, «Бабий век – сорок лет», «Дневник женщины времен нестройки», «Потеря», «Роман о любви» и др.

Книга, как и все вокруг нее, ищет выйти на и за свою ложку в свое вне», – писал С. Кржижановский. Заглавия совмещенной массовой литературы (особенно отечественного детского) доказывают справедливость слов писателя, т. е. массовая литература дает читателю ощущение живой современности, эффект узнавания реальности». Устраивает ли нас эта ность – 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, ю век назад, развивается в нормальном и необходимом для литературы процессе диалога массовой и элитарной культур. В. Астафьев призвал своих коллег не спорить о том, хорошо это или плохо, а писать: «Пишите лучше, соответствуя Великой русской литературе прошлого столетия, и вас будут гонимы и читать... Идет жизнь, совершаются сложные процессы на стыке веков и тысячелетий, времена лерепенчивые и тревожные. Сложней и тревожней совершается и творческий процесс происходит становление на собственные ноги Великой русской культуры – нагрузки колоссальные, ноги творцов дрожат и (ламываются под тяжестью сверхтяжелых требований времен 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 литературного пути «к народу». Оказавшись в подобной ситуации «предсмертного одиночества», русская литература начала 1990-х нашла («гуляя к народу») с помощью детектива, ставшего одним из популярных жанров. Сегодня опять можно повторить

Эйхенбаума о том, что «мы раздваиваемся между интересом к детективу и интересом к “современникам” как таковым»². Как справедливо отмечает Б. Дубин, в детективе заложен набор образцов 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 стертой 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 Айдреева «Казино», «Отель», «Вокзал»: «Это лучше, чем Хейли и Гиззон, – это о нас». Опять хочется повторить слова Б. Эйхенбаума: «декорация эпохи налицо, но людей нет, – есть актер».

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 сериями²³⁰ 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 тексты Б. Акунина (не случайно впервые опубликованные 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 (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. Кявинова, 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 А. Тандрыт Марининой стали характерной приметой массовой культуры рубежа XX—XXI веков. Маринину называют «русской Агаты Кристи» и «королевой российского детектива», «чемпионом по тиражам» и «эксплуататором литературных негров». На круглом столе «Кепс1е-уоп\$ с Марининой», темой которого стал «фелномен» 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 (вы мной. —М. Ч.). Когда общество после 1992—1993 годов колыхнулось в сторону рутинного традиционализма, повседневность возвращения к привычному, — на место переводного вернулся отечественный детектив. И Маринина — королева этого периода»²³³. Критик Д. Бытков назвал Маринину «нашим коллективным сном, а В. Ерофеев, объясняя успех писательницы, что «мощный криминальный фон России делает ее прививкой от смугного, всепроникающего страха». С рейтингу, публикуемому газетой «Книжное обозрение», произведения Марининой на протяжении многих лет занимают в среднем от трех до пяти первых позиций из десяти.

1

233 На кепс1е-уоп\$ с Марининой: материалы круглого стола // Неприкосновенный запас. 1998. Г 1. С. 42.

А. Маринина в зеркале современного иронического детектива

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 алегю 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 полые признаки, ты вспоминаешь, когда втягивается, 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 ков» смеется над тупыми “ментами” и плюет на всех остальных Басинский П. Александра Маринина как случай элитарной культуры // Литературная газета. 1998. № 37.

А. Маринина в зеркале современного иронического детектива 229

ных». Одной из излюбленных ее тем является иррациональн 'тайное тайных' человеческих страстей и пороков. Так, «Ук денный сон» (1995) построен на истории о девушке, нежидо услышавшей по радио собственный, мучавший ее с детства кс мар, а «*Стилист» (1998) и «Не мешайте палачу» (1997) Т чиваются вокруг мифа о серийном убийце-маньяке, в ме» (1998) появился милиционер, рассуждающий о магическ свойствах свастики, святой воды и биополя. В одном из инте вью, отвечая на постоянные сопоставления ее детективов с д., тективами Агаты Кристи, писательница заметила: «для ме большая честь стоять вровень с Агатой Кристи. Но мы ничем и похожи друг на друга. Меня головоломки не интересуют. Г ное, на чем строятся мои книги, – это острая нравстві психологическая проблема, необычайнть поворот человеческ отношений, характеры людей, обстоятельства их сближений разрывов. А вокруг этого можно развернуть любой криминалі ный сюжет с убийствами, тайнами, расследованиями»²³⁵.

Е. Трофимова полагает, что «популярность и писатезі успех Марининой определились тем, что она смогла удовлет рить общественный запрос на “гуманный детектив”, а также тем, что ввела в литературный текст образы людей, предста ляющих реальный средний класс современного российского С щества и сумевших сохранить положительную жизненную ор ентацию»^{3м}. действительно, писательница вводит в свои дете тивы широкий социальный контекст, расширяя тем самы границы жанра. Марининой удалось соединить структуру –пол цейского, криминального, производственного и любовного р манов. При этом в центре ее произведений – динамично з ченная интрига, с которой соотнесены психологические и се альные коллизии. Мир Марининой далек от совершенства, автор моделирует «микрокосм желаемой реальности». «Свои детеісгивами Маринина пишет современный роман “воспитак чувств”», – отмечает современный критик²³⁷. Ее детективы С

²³⁵ Костыгова Т. Любовь и детектив, или Мужские игры А. Мари ной // Книжное обозрение. 1997. ‘4 21.

²³⁶ Трофимова Е. Феномен детективных романов Александры Мари ной в культуре современной России // Творчество Александры Марини как отражение современной российской ментальности. –М., 2002. С. ?

²³⁷ Вишевский А. Феномен Марининой: нетрадиционный подход к тективному жанру // Творчество Александры Марининой как отражение временной российской ментальности. –М., 2002. С. 145.

личаются абсолютно доступным, понятным языком, с почти казенНьІм, бюрократически внятным синтаксИсо?1 и тривиальной ксикой. Б. Тух полагает, что, в отличие от другиХ современных авторов детектИвоВ, Маринина в силу своего жизненного и профессионального опыта работает в жаире «полицейского детеісГива с социалистическим лицом»²³⁸. Кругом –в том числе и на самых верхних этажах м4лицейской 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 кол.легами 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 глянцевоm журнале появляются интервью с А. Марининой, она берет тайм-ауг 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, обратІ4вшись к семей- Ной саге, расстается она и с полюбившейся читателям Настей Каменской. действие романа разворачивается в огромной старо²³⁸ Тух Б. Я научила женщин говорить... Очерк об Алексидре МариНиной // первая десятка современной русской литературы. –М., 2002. С. 174.

²³⁹ Иванова Н. Почему Россия выбрала Іугина: Александра Маринина в контексте современной не только литературной ситуации // Знамя. 2002. 2. С. 182.

арбатской коммунальной квартире. В центре – судьба Натал Вороновой, сначала девочки, студентки ВГИКа, затем мате семейства, популярного киносценариста и режиссера. Романа «Незапертая дверь» (2002) Маринина, прислушиваясь к тї ниям «массового читателя» и издателей, вновь возвращается детективному жанру. Она сталкивает двух своих любимых геро инь: Каменская расследует убийство, которое произошло во в; мя съемок фильма Натальи Вороновой. В романе «Фантом гк... мяти» (2002) преуспевающий писатель Андрей Корин, потеряї память во время автокатастрофы, по крохам собирает свое гір(шлое. Писательница, снова стремясь раздвинуть тесные Г детективного жанра, создает психологический роман. Не сл но в этот период А. Маринина говорит в интервью: «Ка свою вещь я пишу не для того, чтобы рассказать о невероятїї. хитроумном преступлении, и не о том, как ловко и виртуозн сыщики его раскрывают. Все это – материал, основа. А книга это попытка решить этическую задачу, психологический коИ фликт или осмыслить драматическую, на мой взгляд, судьбу Последними романами, тяготеющими к «учительной» традиї русской литературы, Маринина пытается расширить число сі читателей.

В середине XIX века Н. А. Полевой, оценивая читательскуї аудиторию, пришел к выводу, актуальному и по сей день: «таком состоянии публики, действуя на одних просвещенных лю дей, невозможно иметь огромного успеха. *Надобно расшевели задние ряды читателей* (выделено мной. –М. Ч.)²⁴⁰. И этот процесс и произошел с появлением на литературном неб< склоне детективов А. Марининой. Писательница в своей литера турной тактике использовала разные формы обретения извест ности и создания прочной литературной репутации, поэтому появлением Марининой система литературных координат г поле отечественного детектива практически оформилась.

Если исходить из определения, данного французским теог тиком литературы Антуаном Компаньоном, что «классик –член некоторого класса, звено некоторой традиции»²⁴¹, то можн 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 Комгїаньон А. демон теории: литература и здравый смысл. –2001. С. 275.

А. Маринина в зеркале современного иронического йетектива
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 предъясвляют... стремление к исчерпывающей предъясвле}ности противоречит сущностной природе мифа. Ибо предъясвленная 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 литературе и иные темпы вос- хождения к славе. Современные пиар-технологии создают растиражированнЫий на обложках книг и в средствах массовой информации образ Марининой. Нисательница 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 детеюгива 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 детективал 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 Пуцкине. –СПб., 1999. С. 337.

230

232

М. А. Черняк

типично женские формы зрелища например, мелодрамы Однако социологические опросы последних лет, демонстрир шие устойчивость интереса читательниц к ироническому дете тиву и серии «детектив глазами

женщины», корректируют точку зрения. Критикам запомнилась фраза из интервью Т. Т. Стой: «Все хорошие детективщицы – это женщины и англичанки». Так, Д. Донцова утверждает в интервью и на страницах с их произведений, что мелодрамы вызывают лишь скуку в чие от детектива. *Я никогда не смотрю <мелодрамную продукцию> вернее, не включаю телевизор, когда идут “семейные” и “любовные драмы. Вот криминальные истории обожаю. Про Коломбо, мент и Леху Николаева знаю все»,* – говорит даша Васильева («дом тетушки лжи»)»²⁴⁴. Идеальный отдых для героинь донцовой Г. Васильевой, Евлампии Романовой и Виолы Таракановой – г лежать с новым детективом, особенно с новым романом Марининой. (Ср.: *Я надела халат, вытащила припасенный детектив блаженно вытянулась на безукоризненно белых, похрустывающИ от крахмала простынях. До чего здорово! Разве дома отдохн так! Сейчас бы уже все на разные голоса орало “мама” и лом илис дверь. А тут невероятно тихо. Почитаю на лестнице’ съем в кровати десерт*) («дама с колготками»).

Примечательно, что авторы массовой литературы становяи часто ее героями, не случайно одна из любимых героинь А. Марининой – писательница Татьяна Образцова. Евлампия Романова, героиня романа донцовой «Гадюка в сиропе», расслед1.. убийство известного автора детективов Коидрата Разумов1 («Я обожаю детективы до дрожи и проглатываю все, что появля ется на прилавках. Правда, больше люблю женщин – Маринину, Дашкову, Полякову, но и некоторых мужчин читаю с вольсьгвием, например, Леонова и Вайнеров, впрочем, и з Коидрата Разумова иногда беру в руки. Хотя многие его романы не очень мне нравятся – плохо заканчиваются, а все герои – лосимпатичные люди»). Расследование этого преступления з ставляет Лампу познакомиться с секретами создания, издания бытования коммерческой литературы.

²⁴³ Усманова А. Гендерная проблематика в парадигме культурных исследований // Введение к гендерные исследования; учебное пособие. Ча1 I. – Харьков-СПб., 2001. С. 453.

²⁴⁴ Донцова Д. Вынос дела. Скелет из пробырки. домик тетушки лЖ Полет над гнездом индюки и др. – М., 2000–2002. С. 185.

А. Маринина в зеркале современного иронического детектива 233

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 ПШУ детективные романы и вчера посещала редакцию, беседовала с Олечкой.

– А как ваша фамилия? – полнобпытствовал 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 по- мала 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.

–]ля 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, – прочиркала я.

– Сейчас что-нибудь пишите? – 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, прочитан- шего несколько детективов или любовных романов, создается ощущение четкой структурированности этих произведений. Одной из первых работ, в которой были сформулированы принципы историкофункционального 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-

234 М. А. Черняк

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 Д. Донцовой практически иллюстрирует теорию Белецкого «Я ужасно люблю Хмелевскую, на которой и выгучилась основа жанра, ведь у нас в России, в этом стиле никто не писал. Жанр триллера, психологического или исторического детектива осі ли довольно

быстро, а вот юмора не хватало. Зато возникла сразу же завоевала популярность серия, в которую вошли Хмельевская, Нейо Марш и Джорджетт Хейр. Я же до того, как начал *активно писать*, *была очень вьедливым читателем. Это потом поняла, что сочинять самой намного интереснее, чем читать* (в делено мной. –М. Ч.)»².

Взлет популярности Д. донцовой – яркий показатель темп изменения «табеля о рангах» в отечественной массовой лит туре. Первый детектив («Крутые наследники») поступил в дажу в июне 2000 года, а уже к марту 2001 года донцову ст называть ведущим представителем жанра. Героини донцово (даша Васильева, Евлампия Романова и Виола Тараканова) г стоянно подчеркивают, что они – ученицы Марининой. Так, романе «Прогноз гадостей на завтра» Евлампия Романова при знается: *«от тоски, будучи праздной замужней дамой, я увлек.лиц чтением детективных романов и проглотила, наверное, все, чл было выпущено в России. до сих нор для меня нет большего ника, чем открыть новую книгу Марининой. Количество перерос в качество. Пару раз, попав в криминальные ситуации, я выпут лась из них с легкостью и поняла, что больше всего хочу работап в милиции, как Каменская. Только кто же возьмет туда даг бальзаковского возраста, без юридического образования, не умеі шую ни драться, ни стрелять, ни быстро бегать, про вождение л шины лучше умолчвм»*²⁴⁷. *Мое оружие –исключительной с ты ум и наблю дательность, “серые клеточки -как говаривал кюль Пуаро. Вы читали Агату Кристи ?»*²⁴⁸. Непрофессионал

245 Белецкий А. Об одной из очередных задач историко-литературн пауки // Наука на Украине. 1922. I 2. С. 89.

246 Независимая газета. 2000. 14е 25.

247 донцова Д. Вынос дела. Ске.лет из іробирки. домик тетушки Полет над гнездом индюшки и др. М., 2000—2002. С. 73.

248 Там же. С. 44.

А. Маринина в зеркале современного иронического детектива 235

гСр0иНЬ 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 рас- следованиями 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, Хмельевская и труп», рассказы- вая о том, как стала автором иронических детективов («Издатель. Забудьте о мафии, террористах и проститутках, пусть в книге будет один труп, немного пикантных деталек, милого женского трепя – и выйдет то, что надо»), ссылается на свою любовь к родоначальнице этого жанра – польской писательнице Иоанне Хмельевской: *«К своему удивлению, я обнаружила сходство между слегка взбалмошным и непредсказуемым характером польской писательни цы 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 леть.. (вышеЛеНО мной. –М. Ч.). Я решила, что карьера писателя – именно “по, что нужно прирожденной лентяйке, – никаких тебе физичеСКИХ усилий, никаких ранних подъемов –сиди где-нибудь на даче, Созерцая цветочки и ожи дая, пока на тебя накатит потный вал вдохновения»*²⁴⁹. Однако близость к героине Марининой очевид²⁴⁹ Волкова И. Я., Хмельевская и труп. –М., 2000. С. 34.

М. А. Черняк

А. Маринина в зеркале современного иронического детектива 237

на. Б. Дубин описывает тип Каменской так: «Она отрезана от чужовеческих связей, вообще некоммуникабельна не перен других (они для нее в тягость, их лучше избегать), не имеет с мья (во многих романах серии) и детей. Героиня внешне неприметна (“тихая забытая серая мЫшка”), она всегда усталая, оглох себя чувствует (хронические болезни, простуды, нервные срывы и берется за свое профессиональное дело только в самую следную очередь, после полного изнеможения и отугения, (жесточайшим трудом преодолевая себя (привычный астенический синдром, жизнь как бремя, скука несамостоятельного, шневольного существования отсюда мотивы гипнотической вороженности, незаметного и непобедимого экстрасенсо воздействия, облучения и зомбирования, подстерегающего безумия и насильственной смерти)»250.

Современный «женский» детектив оказывается полем и нических дискуссий о современной массовой литературе. Т сюжет романа В. Платовой «Такси для ангела» связан с тем, идет съемка Телепрограммы с участием звезд женского дете ва, которую устроил в своем особняке меценат-богач. Съемка так и не состоялась, потому что на глазах всех присутствующ умерла, выпив бокал шампанского, королева детектива Аг. Канунникова. Читатели ее боготворили, а коллеги по перу не видели. Сама ее смерть напоминает классический детектив. С бравшиеся 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 улики против каждой из пишущих дам, которые готовы жить друг друга. В финале романа оказывается, что Аглая инсценировала самоубийство. Невозможность более писать стала для нее трагедией, ибо, по ее словам, законы рынка жестоки: «Моя совая культура не сахар, девочка моя. Чуг зазевался – пнш пропало. Затопчуг. А издатели? Это же отТетьте негодяи. вай-давай, Аглаюшка, строчи, кропай, молоти, ни отдыху т, сроку – только не останавливайся!.. А читатели? Сегодня он без тебя и в метро не спустятся, и в туалет не зайдут, и в кровя не лягут, а Завтра? Появится новая лахудра, у которой три де причастных оборота в предложении – против твоего одной И сюжет она подворовывает искуснее... И все. Был кумир –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 со,прясают кризисы на фондовых рынках, террористы с их . ‘пластической 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 Кануннакова получала бы скучные миллионы, жила бы на скучной валле, 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 сложно цветных, а тот, который Оливье)... К детектив в ней больше, чем детектив. Так, нечто среднее между юваренной 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 Ютерялись 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.

М. А. Черняк

*точеной фигуркой и высокими девичьими скулами – могла безіш занно оставаться три дцаталетней»*²⁵³.

Для героинь Платовой возможность писать детективы ста вится «соблазном и соблазнением одновременно». В обр других писательниц Платова **ВЫВОДИТ СВОИХ КОЛЛЕГ ПО** литераі НОМУ цеху: *Софья Сафьянова, Теодора Тропинина и –романтическая Минна Майерлинг. Софья Сафьянова и Тео Тропинишо сотрудничали с издательством “Око-пресс · спе циа зировавшимися на русопятом вале криминала. Ни одного сомнит ного ,чсевдонцма, всем авторам выдается булава с мечом-кла. цом, после чего они формируются в полки и дружины. И с крик “Сарынь на кичкуР” отправляются штурмовать книжные развц Софья Сафьянова и Теодора Тропинина были лицом из дат Сафьянова (как бывший работник прокуратуры) специализи лась на поли цейском романе. Тропинина же оседлала ирониче детектив и ваяла по десятку книг в год. С Минной Майерлинг обстояли несколько иначе. Ее коньком был мистический трилле бесчисленное количество сносок в текстах. И отсылка к карт Таро, Костанеде и сериалу “Воссаіавише из ада”*²⁵⁴.

Массовая литература и иронические детективы как сектор современного книжного рынка в том числе во мнс ражают парадоксы социальной и культурной памяти ного читателя, массовые предпочтения, на которые влияют только субкультурные образцы и нормы, но и семейное восли ние, качество школьного и вузовского образования и друіі факторы. Культурологами не раз отмечалось, что одним из ва нейших понятий массовой культуры становится икона, т. е. с дание популярного образа, сливающегося с реальностью и об щенного в пластическую форму для обозначения чего-то друГ го, имеющего смысл и значение. По мысли С. Москович «человек массы может выбирать образец поведения, кут «Массы – это те, кто ослеплен игрой символов и пора стереотиПами, это те, кто воспринимает все, что угодно, ли бы это казалось эрелищным. ...Они чувствуют, что за полной гемонией смысла стоит террор схематизации, и, насколько ? гут, сопротивляются ему, переводя все артикулированные ди курсы в плоскость иррационального, туда, где никакие зна смыслом уже не обладают и где любой из них тратит свои си

²⁵³ Там же. С. 32.

²⁵⁴ Там же. С. 112.

А. Маринина в зеркале современного иронического детектива ²³⁹

на то, чтобы завораживать и околдовывать, в плоскость зреЛИШНОГО», – ПИСЛ Ж. Бодрийяр²⁵⁵. В романе И. Волковой «Человек, который ненавидел Маринину» предметом иронии становится 4культ Марининой», который уже воспринимается как парадигма масскоммУникативНого 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 детеісгива, определенным знаком для массового читателя. Ср.: Крестовоэдвиженский расфокусированным взглядом уставился на лилово-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 странипу, 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.

238

241

240

М. А. Черняк

В романе Волковой практически каждый персонаж проходит

своеобразный тест на знание романов Марининой. Волкова с свойственной ей иронией доказывает, что Маринина – <наш все>. Ее знают даже те, кто вообще не читает детективов:

– Я не читаю русские детективы, – покачал головой Мапота. – стоЙ-[юстой! Вспомнил! Это случайно не Та Каменская из уголовного розы. ска, которая все время пьет кофе?

– Точно. Значит, ты слышал про нее?

– Еще бы! – усмехнулся мулат. – Наш хореограф во время репетиции вечно орет на танцовщиц: «Ну что вы стоите, как Каменская перед генера лом Заточным? Вам бы только кофе пить! Вы же секси-герлз, а не сотники правоохранительных органов!

Жанровые рамки иронического детектива под пером Волко. вой раздвигаются, трансформируясь в прозу абсурда. Игорь, уве ренный, что он – Каменская, а его сестра – Чистяков, иск на Маринину за

**беззастенчивое вмешательство в ли жизни, обвиняя писательницу в том, что <оно нагло и беззастеа чиво описывает в книгах мельчайшие подробности моей ЖиЗН64, причем она осмелилась вывести меня в качестве героя под моим на стоящим именем. ...Вы представляете, какой ущерб она нанесл моему ими джу? Я уже не говорю о том, насколько подобная попу лярность вредит моей профессиональной деятельности. Это ж стительно. Я хочу поставить точку во всей этой истории. П) она знаменитая писательница, пусть мафиозные издатели ее яо крывают, но и на нее в конце концов должна быть управа!> 256*

«Я люблю Маринину за то, что она пишет то, что сейча практически пропало, а именно хороший, советский дете на котором мы все выросли. Она продолжает традицию Ад и Леонова, а это именно то, к чему привык наш читатель, ч ему близко, хорошо, приятно. Мне нравится и ее героиня Ю менская со своей большой спиной и нежеланием готовить, и что Маринина не льет ломой на милицию. Кроме того, я дарна Марининой за то, что она пробила стенку, на которо крупными буквами было написано: “Наши бабьи детективы к пишут!”» – признается Д. донцова²⁵⁷. действительно, вместе с романами Марининой родилась серия »детектив глазами жеН4

3

²⁵⁶ Волкова И. Человек, который ненавидел Маринину. – М., 2000. С. 114.

²⁵⁷ Независимая газета. 2001. Б 25.

цИНЫ», позже «ироническі4й 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. Рейтблат 25 («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-голубас. – М., 2000.
3. Веллер М. Легенды Невского проспекта. Приключения майора Звягина. Игра в императора. Кавалерийский марш. – М., 1998.
4. Гер З. 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 теиушки лжи. Полет над гнездом индюшки, и др. – М., 2000—2002.

Вопросы и задания

258 Рейтблат А. Как Пушкин вышел в гении. – М., 2001. С. 215.

7. Егоров В. Он жив. Из записок судебного репортера Петра Неус роева // дружба народов. 1998. № 12.
- Константинов А., Новиков А. Специалист – М., 1999.
- Лазарчук А., Успенский М. Посмотри в глаза чудовищ. – М., . Латынина Ю. Охота на Изюбря. Инсайдер. Иные миры. М., 1
- Маринина А. Стилист. Стечение обстоятельств Призрак музык и др.
12. Перумов Н. Рождение мага. Алмазный меч. Кольцо тьмы и др. 1999.
13. Поляков Ю. ЧП районного масштаба. Козленок в молоке. Небо п ших. 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. Наважде ния 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-ЖеневьевдеБуа и др. М., 1998.

Критическая литература

1. Айхенвальд Ю. Похвала праздности. М., 1922.
2. Акимова Н. Булгарин и Гоголь (массовое и элитарное в русской. тературе: проблема автора и читателя) // Русская литература 1996. 42 2.
3. Александр 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 сего- дня 1/дружба народов. 1995. Н 9.
6. Арнольд А. И. Человек и мир культуры. –М., 1992.
7. Басинский П. Александра Маринина как случай элитарной культуры//Литературная газета. 1998. i9 37.

Рекомендуемая литература по теме 243

8. Белецкий А. Об одной из очередных задач историко-литературной науки // Наука на Украине. 1922. М2 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. М 22.
12. Быков Д. Последний русский классик /I Огонек. 2002. М 8.
13. Вайнштейн О. Розовый роман как машина желаний /I Новое литературное обозрение. 1996. Ы 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 /I Новый мир. 2002. М 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. М 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. М 11.
23. дмитренко С. Беллетристика породила классику: к проблеме интерпретации литературных произведений // Вопросы литературы. 2002. М2 5.
24. добренко Е. Формовка советского читателя. –СПб., 1997.
25. другие литературы (специальный выпуск) // Новое литературное обозрение. 1996. М 22.
26. дубин Б. Слово –письмо –литература. –М., 2001.
27. дубин Б. Литературная культура сегодня // Знамя. 2002. М 12.

242

М. А. Черняк

- 8.
- 9.
- 10.
- 11.

244

34.

М. А. Черняк

24

Рекомендуемая литература по тем

28. Ермолин Е. Между ворчанием и бунтом (Буржуазность как пред русской словесности в конце XX века) // Вопросы литературы. 2001. 4.

29. Зенков В. Мифосознание в кризисную эпоху: опыт анализа того материала массовой культуры // Вопросы литературы. 1 вып. 3.
30. Зоркая Н. М. На рубеже столетий. У истоков массового искусства 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 Мариниц в контексте современной не только литературной ситуации // ЗМ. 2002. Г4 2.
33. Ильин И. П. Массовая коммуникация и постмодернизм // Речевое воздействие в сфере массовой коммуникации. –М., 1990.
«Как стать Агатой Кристи в России»: интервью с А. Марининой, Книжное обозрение. 1997. М2 13.
35. Камянов В. Вверх дном: заметки о люмпенизации культуры // Литературное обозрение. 1994. Н 5—6.
36. Каспэ И. Соединенные с успехом (Биографии «массовых» писателей) // Новое литературное обозрение. 2002. Г1 56.
37. Книга и чтение в зеркале социологии. Сост. Стельмах В. Д., Шев Н. К. –М., 1990.
38. Княсов Д. Розовый наркотик // Век XX и Мир. 1995. Б1 1.
39. Компаньон А. демон теории: литература и здравый смысл. –2001.
40. Конди Н., Падунов В. Макулакультура или вторичная переработка культуры!! Вопросы литературы. 1991. М1 1.
41. Костыгова Т. Любовь и детектив, или Мужские игры А. Марининой // Книжное обозрение. 1997. М 21.
42. Круглый стол «Культура и рынок»!! Знамя. 2000. Г1 6.
43. Крышук Н. Расписание. Игра для взрослых // Звезда. 2001. Б1 2.
44. Кузнецов М. М. Литература и антилитература (литература для маО и «массовая» литература). –М., 1975.
45. Курчаткин А. Писатель и «крыша»: диктат рынка оказался не м суров, чем диктат партии // Литературная газета. 1999. Г1 14.
46. Легенды и мифы о Пушкине. –СПб., 1999.
47. Лейдер Н. Траектории «экспериментирующей эпохи» // Вопросы литературы. 2002. Н 4.
48. Ловкова Т. «Массовое» и «элитарное» в картине сюжета // Вопросы литературы. 1996. Г9 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. –Таллин, 1999.
51. МарковиЧ В. К вопросу о различении ПОНЯТИЙ «классика» и «летристика» // 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 Александра Марининой // Филологические науки. 2000. Б1 3.
55. Менцель Б. Что такое «популярная литература?» // Новое литературное обозрение. 1999. Н 40. 9
56. Морозова Т. Мэтры пишут километры!! Литературная газета. 19 М 5.
57. Морозовский Л. Любопытный роман на российском рынке!! Иностранная литература. 1995. 41 12.
58. На гала-ужине с Марининой: материалы круглого стола // Иностранная литература. 1998. 41- 1.
59. Неоконченные споры: литературная полемика. –М., 1990.
60. Новиков В. Мутант. Литературный пейзаж после нашествия Пана // Время и Мы. 1999. Н1 144.
61. Павлов О. Метафизика русской прозы // Октябрь. 1998. Н1 1.
62. Ранев В. Что несет с базара русский читатель: заметки о «100% гала» Иностранная литература. 1995. Н1 7.
63. Рейтблат А. Как Пушкин вышел в гении. –М. 2001.
64. Славникова О. Супергерой нашего времени // Знамя. 1998. Г1 12.
65. Славникова О. Проигравшие время // Частное время литературы год 1999 (разговор о новой литературе, начатый круглым столом по прозе реальной и виртуальной) («ДН. 1999. М11 ii) // Иностранная литература. 2000. Н1 1.

66. Славникова О. Ессе5-уоп\$ в конце миллениума / I НОВЬ 2002. ,4! 2.

67. Соколов Б. Русский лубок как литературный жанр // Новое линееуа турное обозрение. 1996. М! 22.

Критика в современном литературном процессе 247

стВует и в активном сотрудничестве с «большой критикой», ПОСКОЛЬКУ триада «писатель – критик – читатель» является необходиМОЙ Оставляющей для любого нормального и полнокровного 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 отавляющСЙ 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»⁷.

Как известно, в задачи критики входит и критический обзор современной литературы, и формирование ее художествен нотеоретической программы. В начале XX века И. Авненский в своей знаменитой работе «Книги отражений», Ставшей примером юссеистической критики, писал: <Я намерен говорить не о том, что подлежит исследованию и подсчСТУ, 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:

<(ПЮняТЙЙ максимально широко эссеизм в определенном смысле есть внутренний двигатель культуры Нового времени, обозначение ее сокровенной ОСНОВЫ, тайна ее непрекращающейсяСя 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 изящной 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.

²⁶¹ Критика: последний призыв // Знамя. 1999. 12.

246

М. А. Черняк

68. Солоненко Л. Женское чтение вчера и сегодня // Библиогра 1995. М 6.

69. Сухих И. *Русская литература: свидетельство? Пророчество? Прові кация?* // Звезда. 1998. Н' 4.

70. Творчество Александры Марининой как отражение современ российской ментальности (под ред. Е. Трофимовой). –М., 2002.

71. Тух Б. «Я научила женщин говорить...» Очерк об Александре Маримь ной // Первая десятка современной русской литературы. –М., 2007

72. Усманова А. Гендерная проблематика в парадигме культурных і следований / I 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 миг 2001. Н 11.

75. Чередниченко Г. Типология советской массовой культуры. – 1994.
 76. Чернец Л. 8. «Как слово наше отзовется...» М., 1995.
 77. Чтение: проблемы и разработки. М., 1985.
 78. Чхартишвили Г. девальвация вымысла: почему никто не хочет. тать романы//Литературная газета. 1998. Н 39.
 79. Щеглова Евг. Нынче все наоборот: постперестройка в современнс прозе // Вопросы литературы. 2001. Ы 1—2
 80. Эйхенбаум Б. Мой временник. Маршрут в бессмертие. – М., 2001.

«ШЕЛКОВАЯ НИТЬ РУССКОЙ СЛОВЕСНОСТИ»: КРИТИКА В СОВРЕМЕННОМ ЛИТЕРАТУРНОМ ПРОЦЕССЕ

С конца 1980-х годов пересматривались условия суи́щества не только литературы, но и критики, ставшей чуть ли са заметным явлением литературного процесса. Как никогда сі актуальными слова А. С. Пушкина о том, что «состояние критя ки само по себе показывает степень образованности всей лят е ратуры».

К справедливым словам Б. Пастернака о том, что <больш литература существует только в сотру́дничестве с большим чита телем>, можно добавить еще и то, что большая литература суше

__Л

248 М. А. Черняк

Критика в современном литературном процессе 249

зать, что критика стала одной из необходимых в палитре с дняшней словесности красок. В начале 1990-х участники дискуссий о современной хритик не раз отмечали, что в связи со сменой не только нравственных М эстетических координат, но и «заказчика», литература продемон стрировала гораздо больший запас прочности. «Это было как С.. пристраивание к тогдашнему зданию “литпроцесса” дополни тельных помещений для новых писателей и выбивание у админи страции здания прав на их прописку. И этой работой при же признаках появления “другой” литературы занялась крит уже заготовившая таблички для новых помещений: “задержанна литература”, русского зарубежья”, литерату ра”».

Но работа эта кончилась, не успев даже как следует Г.: нугся, ибо прописка по литпроцессу” отменилась сама собой, все это стройное, возводимое десятилетиями сооружение как-? разом обветшало, захирела жизнь в его комнатах и коридорах – литература зажила в свободном пространстве, напрямую оГ с читателем», – пишет С. Костырко²⁶². В 1992 году, когда один з другим *толстые» литературные журналы объявляли о своей ско’ рой гибели, а читатели вообще перестали ориентироваться в со временной журнальной прозе, стало очевидно, что критик, практически ушли из профессии, посвятив себя публицистик издательскому делу, преподаванию, комментированию научны изданий и т. д. «Не литература, а толкучка какая-то! – пруг пруг, и все новые и новые и сразу во всех журналах – не запом- нить всех, откуда только берутся? И где же здесь настоящее? Н понятно, если бы подписано было: Битов, Искai-щер, Ким А эти-то кто? Гаврилов, Садур, Палей, Гареев, Пелевин, Ват неева, Пискунов, Москаленко и т. д.», – иронически звучал то, гда 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 1 принципы советской критики оказались абсолютно беспомощными перед новой экспериментальной, пестрой прозой XX века. Новый критический язык стал ориентироваться на вЫП - явление модных, культовых текстов. Литературная критика приЦ этом стала своеобразным зеркалом книгоиздательской реально-
²⁶² Костырко С. Чистое поле литературы> // Новый мир. 1992. М 12.
²⁶³ Там же.

сти. В ‘997 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 критицищейка, следователисследователь, разоблачающий подделку для установления истинной ценности. Есть критик-белка, вышелушиватель, проявитель смыслов. Критик исполнитель. дирижер. Есть критик-куГЮрье, делающий моду, погоду в литературе. Я уже не говорю о критике-властителе дум (последняя эпоха возрождения этой значительнейшей для русской литературы роли – эпоха гласности, до свободы слова). Есть критик-ФОКУСНИК, критикиллюзионист. Есть мука –это писатель; есть вода –это читатель и есть, наконец, дрожжи –это литературная критика. Без нее по большому счету не будет вЫПСЧСН 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 смещение литературных языков стало нормой, делом повсеместным и благодарным. Нобелевские и буковские 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»². 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. I 12.

²⁶⁶ Новиков В. Роман с языком. – М., 2001.

я

250 М. А. Черняк

Критика в современном литературном процессе 251

этом процессе так: (<Критики читают критиков, критики вырабатывают стиль, критики не столько оценивают чужие тексты, сколько желают нравиться собственным творчеством... БЫТЬ г., сателлем в обычном смысле слова поэтом или, хуже того, прзаиком – стало непрестижно и совсем неперспективно... Тепе единственное, что имеет значение, – это переливание литературы РЫ в литературу, игра культурными смыслами, говорение на искусственном языке». В своем ироническом эссе «Критик и мечты»²⁶⁷ О. Славникова определяет новые стратегии взаимоотношений критика и писателя: «Будучи одновременно и прозаиком, и критиком, то есть страдая острой формой раздвоения творческого наблюдения 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, напечатан, допустим, роман, с трепетом гадают, (...дет ли замечен, оценят ли по достоинству душу и стиль, обнаружатся ли у него таланты). Критик, напротив, себя чисто по-мужски: выбирает объект, признает или не признает

1

знает его привлекательность, выводит за руку в круг. Было (глупо в приступе рефлекторного феминизма возражать против такого расклада ролей: ведь писатель по природе своей ждет чужой любви, а кто такой критик, как не король литературы, но 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 и условиях совершенно иных взаимоотношений между писателем и читателем, писателем и критиком, критиком и издателем. Н случайно один из редакторов журнала «Знамя» Ольга Ермо высказала такую мысль: «Критике вряд ли следует ограничиться случайными, стихийными рецензиями-самоходками, время заниматься основательной работой, инвентаризацией процесса и поэзии уходящего века».

Если заглянуть не только в «толстые» журналы (последние) лет, но и просмотреть «литературные колонки» еженедельных

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 состоялся 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 глянец. Многие 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»²⁶⁶, 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 гтаук, но залетают в большинстве фальшивые мухи, которые пытаются выдать себя за живых и настоящих. Журнал – инфраструктура, мох, та первоначальная поверхность, на которой по ТОМ могут расти цветы и секвойи», – так определяет свое отношение к «толстым» журналам С. Лурье, много лет связанный петербургской «Невой»²⁶⁹.

268 Знамя. 1996. № 1.

267 Октябрь. 2000. № 6.

252 М. А. Черняк

Критика в современном литературном процессе 253

Большая часть «критической деятельности» связана с журналистской повседневностью. Журналист следит за потоком литературных событий. Он в первую очередь информирует и выступает в роли не только первого, но и компетентного жителя, 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 устойчивых ценностей, то критик живет в настоящем, правда, бы что иногда, по словам Н. Александрова, «критик отравляется туалетностью, буднями литературного процесса, у него сбивается прицел и притупляется чужье от постоянного отслеживания прочитывания новинок отечественной словесности»²⁷⁰.

Оперативная критика сейчас сосредоточена в газетах, при этом не только специальных, как «Книжное обозрение», «Литературная газета», «Экспресс ИГ», 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», Михаил Золотоносова в «Московских новостях». В газетах критика занята пропагандой современной словесности, считая, что иногда просто регулярное упоминание хороших книг и хороших авторов сформирует у массового читателя, относящегося к нашей литературе с недоверием и незнанием, представление об этой литературе. 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 семантика входила в “стоимость путевки”, которую я приобрел, став новым обозревателем, получив то ли обязанность, то ли право на»²⁶⁹

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 Стендале 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. Кукули 272. 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», – вырабатывает Немзер формулу профессионализма критика.

Если критики XIX века претендовали на роль «идеологов» от литературы, а в XX веке, в советское время, стали руттором 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 р3дача 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. б.

272 Поиски замерзшего сироты. Литературное время в зеркале газетной Критики. Круглый стол // дружба народов. 2001. 1 б.

254 М. А. Черняк

Критика в современном литературном процессе 255

ской, а стратегической, стремлюсь ставить на остросовременн материале теоретико-литературные и общеэстетические вопри (выделено мной. – М. Ч.)»273. Кстати, В. Новиков отнюдь не нок в своем мнении. Так, например, Олег дарк считает, что тика должна в какой-то степени имитировать искусство, должщ доставлять читателю интеллектуальное и эстетическое удовольсь ние и прочитываться как некое произведение, выходящее за рам1 ки чисто описательного и эксглицитного характера. Отстаива точку зрения, что современная критика – один из жанров худ жественной литературы, в котором Валерия Нарбикова или В тор Ерофеев, Владимир Маканин или Татьяна Толстая всего лишь персонажами, он видит в «новой критике» два полю са – диалогическую критику (традиционный диалог с читателем и монологическую, которая не рассчитывает на ответ. для Олег дарка процесс создания критического текста оказывается сродні процессу игровому, театрализованному. Критик, по его мнениі может играть и менять маски, т. к. критический текст – это п дукт теоретизированной фантазии: «Я могу написать об одном том же авторе совершенно противоположные вещи, и в этом будет никакого противоречия. Так что один и тот же текст можм интерпретировать совершенно по-разному»274.

Критики сегодня мучительно ищут тот единственно вери «новый» язык, который бы соответствовал и современному т сту, и новому состоянию филологии, и «духу времени». Прич амплитуда колебаний в поисках этого языка может быть оч высокой: от грубого, сленгового, приближенного к молодежи-ю тусовке до терминологически загруженного, наукообразного, п нятного лишь коллеге-филологу. «Новейшая для своего времек критика всегда создавала новые теории не на основании прочте ния современного автора, а на переосмытслении кгтассичес традиций. Я думаю, что у нас новая критика и новое литерат) ведение будут созданы тогда, когда будет написана книга о жавине или о том же самом Пушкине современным ком>275, – справедливо отмечает О. дарк.

Против возрождения чисто филологического исследовани культуры выступает известный критик и автор книг о постм

273 Новиков В. Роман с языком. – М., 2001. С. 10.

274 Постмодернисты о посткультуре: интервью с современными писатб лями и критиками. – М., 1998. С. 83.

275 Там же. С. 87.

дернизме Вячеслав Курицьтн, полагающийИ, 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. Курицьин 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 выработке «формулы успеха» писателя и ее роль сводится зачастую к имиджмейкерству, В. Курицын и петербургский критик М. Золотонос 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. Золотонос видит в том, что «современная литература стала практически необозримой. И проблема узнать, кто живой, а кто подпоручик Киж, проблема практическая, часто не решаемая из-за того, что нет общего списка писателей»²⁷⁷. Литературные мистификации и власть критиков в их фабрикации 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 становится 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.

256

М. А. Черняк

Критика в современном литературном процессе 257

ся не качество литературы, а слухи, сплетни, мифы вокруг 1 ста. Лишь в качестве мифа можно рассчитывать на относительную долговую жизнь, если ты не Александр Сергеевич», – счел один из героев романа Л. Зорина²⁷⁸. К проблеме объективности критика обращается и О. Славицкая: в «Открыв» литератора и приписав ему, быть может, 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 дождливый образ, что поднимает текст самого критика. Возникает своеобразная эйфория, от которой в дальн трудно отказаться. Критик ожидает **НОВЫХ** произведений его» литератора, желая повторить удовольствие – не от чего как ему, быть может, кажется, но от письма, от написания с тобой. ...литературные территории более или менее поделены, и каждый день возникает то, что попадает под категорию имени». Так или иначе все это угряется, и возникают достаточно устойчивые симбиотические группы, с высокой степенью взаимозависимости, с механизмами отторжения чужеродной тканью»²⁷⁹. Вспоминаются строчки В. Маяковского, написанные в начале XX века в «Гимне критику»:

Писатели, нас много. Собирайте миллион.

И богдельню критикам построим в Ницце.

Вы думаете – легко им наше белье

Ежедневно прополаскивать в газетной странице?

В конце XX века писатель осознает свою «зависимость» мнения критика. А. Латынина с тревогой говорит о том, власть критика в формировании «литературной репутации» с зывается подчас беспредельной и поэтому опасной: «Критик может разгуляться в чистом поле и кого хочешь назвать хоть т средством, хоть бездарностью, хоть дешевой. Или наоборот – определить в мессии и гении. Иллюзия могущес рождает произвол. Кажется, что можно все. Можно доказать, литература в угадке, можно – что она на подъеме. Можно ра ставить по собственным правилам писательские фигурки на ша.

²⁷⁸ Зорин Л. Кнут // Зорин Л. Аукцион. – М., 2001.

²⁷⁹ Славицкая О. Желание славы: к вопросу об издержках писательской профессии // Октябрь. 2001. 18.

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 миллиоменов,

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 чьего-то имени не произносим, мы –осознанно или неосознанно –тормозим чье-то продвижение по лестнице глупичного успеха. Толковые профессионалы это усваивают уже с первых шагов и хладнокровно ценят сам факт названия, 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 «табеля о рангах» современной прозы. Кирилл Анкуди²⁸⁰ Латынина А. Фигурки на доске // Литературная газета. 2000. I 4.

²⁸¹ Критика: последний призыв // Знамя. 1999. Ы 12.

²⁸² Новиков В. Деноминация: литераторы в плену безымянного времени // Знамя. 1998. I 7.

²⁸³ Критика: последний призыв // I Знамя. 1999. I 12.

9 6516 Черняк

і

258 М. А. Черняк

Критика в современном литературном процессе 259

нов, с грустью доказывая, ЧТО МЫ ЖИВЕМ внутри катастрофы г', имени После, рисует безрадостную, но, к сожалению, во многом узнаваемую картину: «“Как бы литпроцесс”... очень похож на За> мок, описанный Францем Кафкой. Грандиозная иерархическая система, которая живет исключительно собой и интересуется только собой. Никому фактически не нужная, несмотря на і

чатляющие объемы, махина, ко всему прочему крайне несоглі ванная во внутреннем устройстве. Безумная машинерия, Г

щая насмерть запутать любого пришельца извне... для того, что бы быть допущенным в него (литпроцесс. – М. Ч.), необходим совершить невозможное –понравиться экспертам. Эксперто никто не контролирует сверху, им не нужно создавать ВИДИМ(

деятельности и предъявлять показатели по количеству подгс

ленных новых писателей”. Эксперты не преследуют задачи нравственно-философского свойства; в отличие от эксперто XIX столетия они твердо знают, что цель искусства –искусство Эксперты понимают только то,

к чему привыкли. Наконец, экс.' перты самими первыми открыли, что критерия “хорошее произ- ведение – плохое произведение” сейчас не существует. И это об стоятельство важнее всех прочих»²⁸⁴. Сегодня

критики все больше и больше ощущают свою огромную ответственность перед чита телем, отвернувшимся от современной литературы. Так, с гру стью звучат слова А. Немзера: «Годы свободы потрачены нет;

лантливо. Мы (критики. –М. Ч.) мало писали имею в виду н,..., количество, а по делу. Мы мало занимались самым важным –ак туаллизацией живой словесности и увязыванием ее с великой тра дицией. Слишком

много сил было потрачено на тезис “у нас неі литературы”. Иногда он произносился провокационно, иногда для лепки собственного имиджа, иногда в досаде на коикретныс события. Мы, сами того не деляя, отучали

читателя от словесно сти. Теперь плачем»²⁸⁵. А П. Басинский, сетуя, что из критичес

обзоров ушла категория «сердечности», вводит понятие «бессер- дечная критика» как критики,

«сосредоточившейся исключительЛ но на умственной игре и исключившей “сердце” из своего про фессионального инструментария»²⁸⁶.

²⁸⁴ Анкудинов К. Внутри после // Октябрь. 1998. I 4.

²⁸⁵ Немзер А. Критика – не роскошь и не заумь // I Книжное обозрение 2002. ?;ii 48.

²⁸⁶ Басинский П. Как сердцу высказать себя?»: о русской прозе 90-х го дов // Новый мир. 2000. Ые 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 питает-то только потому, что решает), но и замечать чьи-то попутные. Просто он, в отличие от сермяжного прозаика-интроверта, осязаемого 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 «поп/йсіоті» 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. 7-12.

260

М. А. Черняк

Рекомендуемая литература по теме 261

интерес вряд ли случаен. В нем, пожалуй, можно усмотреть да нечто обнадеживающее: критика обычно выходит на

план в периоды литературного «промежутка», перед рывком, 4 полагает О. Проскурин²⁸⁹.

В новых условиях современная критика живет уже десятилетия. 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 Гнуса и Марка Липовецкого. В недавнем интервью «Ю

обзору»² главный редактор «Нового мира» Андрей Василевский, сетуя на то, что до сих пор нет «Букера» для критиков вскрыл механизм «зависимости» литературы от критики, от с «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 /1 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 /^с Новый мир. 1998. Н 11.

10. Васильева А. Моя Марусечка “Знамя. 1999. 4.

289

290 2002. 3.

Вишневецкая М. Вышел месяц из тумана // Знамя. 1998. М2 3.

Вишневецкая М. Вот такой гобелен // Знамя. 2000. Ы 8.

Войнович В. Монументальная пропаганда!! Знамя. 2000. М 2—3.

Гер Э. дар слова (сказки по телефону) “Знамя. 1999. М 1.

Горланова Н., Букур В. Тургенев –сын Ахматовой // Октябрь. 1998. ii 5.

Гостева А. дочь самурая. Повесть// Знамя. 1997. М 9.

Гостева А. Потерянная фото пленка // Октябрь. 1999. Г’1 10.

давыдов Ю. Бестселлер” Знамя. 1998. Гii 11—12.

дмитриев А. Закрытая книга//Знамя. 1999. 4.

дол гопят Е. Тонкие стекла!! Знамя. 2000. 11.

долгопят Е. два сюжета в жанре мелодрамы // Знамя. 2001. М 6.

Залотуха В. Последний коммунист!’ Новый мир. 2000. М! 1—2.

Зорин Л. Господин друг//Знамя. 2000. М! 4.

Зорин Л. Трезвенник’! Знамя. 2001. М! 2.

Зорин Л. Кнут//Знамя. 2001. М! 9.

Искандер Ф. день писателя’! Новый мир. 1999. М 4.

Искандер Ф. Козы и Шекспир // Знамя. 2001. М! 1.

Кабаков А. Поздний гость. История неудачи’! Знамя. 2001. М! 3.

Качан В. Роковая Маруся. Театральная повесть 1/ Октябрь. 1998. М! 11.

30. Климонтович Н. Последняя газета//Октябрь. 1999. М! 11.

31. Королев А. дама пик’! Знамя. 1998. М! 12.

32. Королев А. Человек-язык’! Знамя. 2000. М! 1.

33. Кочергин Э. Рассказы питерских островов!! Знамя. 1999. М! 1.

34. Кураев М. Тихие беззлюбные похороны!! Знамя. 1998. М! 9.

35. Маканин В. удавшийся рассказ о любви!! Знамя. 2000. М! 5.

36. Маканин В. Однодневная война!! Новый мир. 2001. М! 7.

37. Морозов В. Чужие письма//Знамя. 1997. М! 11.

38. Новиков В. Сентиментальный дискурс. Роман с языком // Звезда. 2000. М! 7—8.

39. Палей М. Ланч // Волга. 2000. М! 4.

40. Петкевич Ю. Радость’! Новый мир. 2000. М! 4.

41. Петрушевская Л. Маленькая Грозная’! Знамя. 1998. М! 2.

42. Полянская И. Читающая вода!! Новый мир. 1999. М! 10—11.

43. Попов Е. Подлинная история Зеленых музыкантов // Знамя. 1998.

М! 6.

11.

12.

13.

14.

15.

16.

17.

18.

19.

20.

21.

22.

23.

- 24.
- 25.
- 26.
- 27.
- 28.
- 29.

262 М. А. Черняк

Материал для коллоквиумов и дискуссий **263**

М 6.

Критическая литература

1.

11.

44. Пьецух В. Бог в городе // Новый мир. 2001. М 3.
45. Рубина **Д.** Наш китайский бизнес//Знамя. 1999. М 7.
46. Сапгир Г. Сингапур. Роман-версия // Знамя. 1998. М 4.
47. Славникова О. Один в зеркале // Новый мир. 1999. М 12.
48. Слаповский А. день денег. Плутской роман // Новый мир. 199
49. Тучков В. Смерть приходит по Интернету// Новый мир. 1998. **Гі**
50. Тучков В. Русская коллекция // Новый мир. 2000. 5.
51. Улицкая Л. Веселые похороны // Новый мир. 1998. Н 7.
52. Уткин А. Хоровод // Новый мир. 1996. М 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. 200 Гі 10—11.
56. Шаров В. Старая девочка // Знамя. 1998. М 8–9.
57. Шишкин М. Взятие Измаила // Знамя. 1999. М 10—12.
58. Щербакова Г. Мальчик и девочка // Новый мир. 2001. **М 5.**

12. Иванова Н. Преодолевшие постмодернизм // Знамя. 1998. М 4.
- 13.** Иванова Н. В полоску, клеточку и мелкий горошек: перекодировка истории в современной русской прозе // Знамя. 1999. Ы 12.
14. Климонтович Н. Ситуация «вне жанра» // Московские новости. 1993. 4.
15. Критика: последний призыв: конференц-зал // Знамя. 1999. Ы 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. **Ы 4.**
18. «Литература вне литературных изданий» (конференц-зал) // Знамя. 1999. М 5.
19. «Литературное время в зеркале газетной критики» // дружба народов. 2001. **М 6.**
20. Немзер А. Замечательное десятилетие // Новый мир. 2000. 1.
21. Новиков В. деноминация литераторы в плену безымянного времени // Знамя. 1998. Г' і 7.
22. Новый журнализм // Новое литературное обозрение. 2000. М 41.
23. Павлов О. Остановленное время // Литературная газета. 2002. Іі 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. М 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.

Беудавшийся 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-

Агеев А. Газета. Глянец. Интернет. Литератор в трех средах. – 2001.

2. Архангельский А. Есть ли у «Знамени» будущее? // Знамя. 1997. 1.

3. Березин В. Все нормально // Октябрь. 1999. М2 12.

4. дубин Б. Литературная культура сегодня // Знамя. 2002. М 12.

5. Елисеев Н. Мыслить лучше всего в тупике: кое-что об экзистенциальных мотивах в нашей литературе // Новый мир. 1999. М 12.

6. Ермолин Е. Примадонны постмодерна, или эстетика огородной контекста // Континент. 1993. М 84.

7. Засурский И. Массмедиа второй республики. – М., 1999.

8. «Знамя» о «Знамени» и не только // Знамя. 2000. 2 1.

9. Иваницкая Е. Публицистика: образ совершенства и реальность, дружба народов. 2002. М 2.

10. Иванов С. «Публичное пространство»: к кому обращаются отечественные массмедиа // Новое литературное обозрение. 2000. М 41.

Иванова Н. «Мука, вода и дрожжи» // Литературная газета. 1 19 июня.

264

М. А. Черняк

Материал для коллоквиумов и дискуссий 265

ская культура совершила прорыв в современность, и русског' писателю не осталось шичего другого, как стать современным.

Генис А. Иван Петрович умер. – М., 1999

В девяностые ГОДЫ литература обвалилась. Упал ее престиж статус писателя, съезжились тиражи, на «жизнь после жизни» решили «толстые» журналы, исчез, как не было, пресловутый литературный процесс, сбилась на фельетонный стиль, на дийное наукообразие или на бессовестное взаимоопыление кри тика, исписались прозаики и поэты.

Топоров В. В поисках зачеркнутого времени // 1-критика, в... пуск 1.7 – М., 2000

Состояние литературы 90-х ГОДОВ можно сравнить с броуновским движением. Самое вримечательное, что образуется общекультурная система, в которую на равных входят прои деня, несущие традиционную функцию духовного возрождения, и литература, вышедшая из противостояния официозу прежде бравировавшая своей принципиальной невключенностью в него, бывшая «Другой», и проза заведомо камерная, эли-

тарная, рассчитанная на восприятие чисто эстетического ее с держания. Несомненно, что русская проза при всем ее многообразии составляет единую русскую литературу.

Нефагина Е. Русская проза второй половины 80-х – ячал 90-х годов XX века. – Минск, 1998. С.

16

Серьезная русская литература на рубеже веков выходит главной теме современности: о самоидентификации человеческого бытия, проще говоря – о том, что делает бытие на земле реальным и что такое вообще реальность – в жизни, мировоззрении, в литературе. Все лучшие произведения последних лет – от «Аи-идеграунда» В. Маканина до «Закрытой книги» А. дмитриева, от «Свободы» М. Бугова до «Свидетеля» В. Бере4 зина, от «Самоучек» А. Уткина до «Человека-языка» А. Королева – были посвящены в основном этой

проблеме.

Степнян К. Отношение бытия к небытию // Знамя. 2001. № 1

Мы переходим к новому типу культуры. Это не менее ради.< кальный 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 хотят заполучить интервью, кому адресуют извечные русские вопросы «кто виноват?» и «что делать?»? Астафьеву и Зальгину, Рыбакову и Айтматову, Розову и Зорину, Аксенону 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! Стугтайте в детскую».

Новяков В. деномяная: 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

266

М. А. Черняк

свое дело и без писателей. Отечественная литература приходится привыкать к новому положению и новой роли – заново осмысливать собственное существование. ...Может ли грядущая элек тронно-визуальная цивилизация обойтись вовсе без литературы? Вполне допустимо. Литература существовала не всегда, возможно, ей не суждено быть вечной. Но пока что она обеспечена видимо, какую-то насущнейшую человеческую – дает что-то, чего не способно дать нам ничто другое. Словесная природа литературы вовлекает читателя в великое таинство – мистику сотворчества. ...Значки на бумаге для всех одинаковы но мир возникает для всякого свой – он воссоздается на пересечении с его небылой жизнью, опытом, интеллектом, воображением.

Харитонов М. Апология литературы // Континент, № 87

Попробуем вычлнить основные характеристики прозы «но вой волны». для нее несущественна среда обитания. Не имеет решающего значения социальная принадлежность персонажа – это могут быть рабочие, крестьяне, интеллигенты. Существенно другое свойство этой прозы: установка на достоверность авторского персонажа. Наиболее достоверен для автора – 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 и другая? // Новый мир. 1989. № 10

Гыняновское определение историко-литературного «проблематика» 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 сеп

применимо и к поэзии, и к прозе, и к драматургии. Не слуга

в текущей критике отнюдь не редкость возгласы о «конце литературы». Между тем Ю. Н. Тыгнянов 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 и

Материал для коллоквиумов и дискуссий

267

рии кажется нам тупиком. ...У истории же тупиков не бывает. Есть только промежутки». ...Следовательно, есть смысл в том, чтобы, взглядываясь 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) / 7 Русская литература XX века: направления и течения. – Екатеринбург, 1992

Современная словесность мучительно борется за жизнь, пытается 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 / 7 Генис А. Иван Петрович умер. – М.,

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 собирание человека, попытка разгадать тайну человека, загадку его судьбы, опираясь на вечные критерии Свободы, Истины, добра и Красоты.

Кантор В. 41орованный воз дух\$, или судьба русской литературы / 7 Литературная газета. 1988. Л!' 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

1

1

1999

268

М. А. Черняк

литература... У нас не только по-жизненному пишу, но и стью по-письменному живуг... духовная власть литературы у нас настолько значительна, что в некоторых романтических случаях вполне здравомыслящему человеку может прийти на ум: Алейт Карамазов так бы не поступил.

Пьецух В. Новая московская философия. – М., 1988

Словесность, замкнутая на себе, она сохраняет то, что поддается подделке, неповторимый, как почерк, голос писателя. Сегодня нас больше волнует не уникальное произведение уникальность творческой личности, неразложимая сумма г

воречий, собранная в художественном сознании, неповторимы реакции на мир, эксцентрическая исключительность ховного 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 // 1-критика, выпуск 1. – М., 2000

Распалась связь времен, или, в другом переводе, век нул сустав... Нет, писатели понимают это и по мере сил (по мере бессилия) пытаются отобразить. Старательно о (молчанием тот факт, что связь времен распалась и первую редь в душе у тебя самого. Связь времен распалась и, можно предположить, распадется еще не раз. «Двух столетий позвски, по слову поэта, можно склеить лишь «своею кровью». . кровь самопознания, это кровь покаяния: зачеркивая, в очередной раз зачеркивая себя, ты восстанавливаешь зачеркнутое бы время. Восстанавливаешь в его художественной полноте. Все или почти все иное – симуляция, а симуляцию читатель умеет разгадывать.

Топоров В. В поисках зачеркнутого времени // 1-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 не вежества либо читателя, либо автора. Скука монотонно рождает неутолимую жажду оригинального, что само по себе оригинально. Потребность в новых историях – признак Нового времени. Большую часть своей жизни искусство удовлетворяет.

Материал для коллоквиумов и дискуссий 269

лось старыми, обычно очень старыми историями, например – библейскими. Поменяв универсальные, всем знакомые сюжеты на авторский Вымысел, литература стала так популярна, что за ИССКОЛЬКО веков исчерпала ограниченный запас ИСТОРИЙ. В ответ на вызов печатного станка ПОЯВИЛСЯ модернизм. Если реал – ЛИСТ рассказывал ИСТОРИИ, то модернист рассказывал о том, как ОН рассказывает истории. ПостмодерниСТ историй уже не рас – сказываеТ вовсе – он их цитирует. Кризис литературы вымысла, о котором говорили уже ее великие мастера Лен 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 // 1-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.

Касаткана Т. Литература после конца времен // Новый мар. 2000. Л 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 Могуи, повесть Анастасии Гостевой «Гачеи Агнец»), 2) парадоксальная мифологическая притча (Данила Давышов, Алексей Цветков-м.гидший, Илья Бражников и др.), 3) интеллектуально-опозитическая экспрессивная проза, или, по терминологии Александра Уланова, интенсивная проза» (Галина Ермошина, Александр Уланов, Юрий

270 М. А. Черняк

Материал для коллоквиумов и дискуссий 271

Лейдерман, Александр Скидан, Андрей Левкин, Линор Горалы Ольга Зондберг, Станислав Львовский, Александр Гольдштейн новые рассказы Константина Плешакова, проза «ферганской школы», в некоторых отношениях – рассказы Василия Коцратьева) 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 себе черты разных направлений, –

например, замечательный роман Леонида Костюкова «Великая страна».

Кусулин И. Про мое прошлое и настоящее /7 Знамя. 20,

Л10

Постмодернизм настаивает на мнимости объективной (или миотизированной) действительности, единственной реальности, в которой обретается искусство, признается культурно 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 героину, 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 социалистического искусства. В динамике постмодернистская стратегия обнаруживает новые тенденции. Первая – осознание эстетической «пределности» 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 своей 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 шенения всех эстетических и этических табу, это эстетика глума

«грязная, низовая» поэтика: не лишены остроумия игры на понижение вплоть до «фекальногенитального» уровня.

Лей дерман Н. Траектории «экспериментирующей эпохи» / Вопросы литературы. 2002. Л1' 4

Русскую литературу разлюбили. Ею – делая исключение для нескольких раскрученных имен – больше не интересуются. Ее 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.

Чупринан С. Нулевые годы: ориентация на местность /7 Знамя. 2003. Т 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 серьезной 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 научнолитературоведческим 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 признание критики – это ядро выявить, угадать, помочь ему состояться.

Новиков В. Алексая: десять лет спустя /7 Новый мир. 2002. ЛП 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

272 М. А. Черняк

Материал для коллоквиума и дискуссий – 273

Розанову, то к долатову. А во-вторых, в силу того, что большинство авторов / героев этих сочинений либо профессиональные литературоведы (М. Безродный, А. Генис, М. Г. А. Жолковский, Вл. Новиков, А. Чудаков), либо же не занятия литературой от профессиональной же рефлексии по 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 осколков чужих сознаний, отражений в глазах других. И если перед нами все-таки возникает образ («Я»), то это непременно

Я» в кавычках – как в известных текстах Рубинштейн «Это –я» и «Я здесь». Парадоксальным образом присутствия нЯ» в лучших вещах этого направления выражено через е отсутствие – через тщательно организованную систему отражения и рефлексий на «чужое». Интересно, что в этом же направлении развивается и «спостконцептуалистская», по определению Д. Кузьмина, поэзия Веры Павловой, А.

Анашевича, Д. Голынский-Ольфсона, Шиша Брянского, Е. Фанайловой, отчасти Д. Воденникова. То, что Рубинштейн делал в своих последних поэтических текстах откровенно и почти манифестно, эти г-ты делают сокровенно и как бы лирично, но не меняя этого существа новой субъективности как калейдоскопические картинки, образованной комбинациями из искусно (или, наоборот, демонстративно грубо) установленных зеркал и хаотично плавающих осколков мифов (поэтических, культурных, исторических) о «подлинной субъективности».

Дияловецкая М. ПМС (ястлодернязм сегодня) // Знания. 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 чехом нажмет

ее!е». 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 ревьюер? Проза по, солявя пехи' 1/ Новый мир. 2002. Л*1 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. Этим же играются соответствовать и издатели, которые нет-нет да и одарят читательские массы очередным шедевром какого-нибудь виртуального уродца типа Б. Акуяина или Б. Ширянова. Нет больше в России писателей. Нет и не будет. Они больше России не нужны. Нужны Акунины с их беспомощными детективами. Сороканы 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. Л 2

Культурная ситуация сегодня странно зависла: между высокоумными, частично 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 7/ Вопросы литературы. 2001. тч б

«Паутину» МОЖНО было бы рассматривать как еще ОДНО г-изведение в Жанре фантастики. Печатный бумажный текст т-ЦИОННО ориентирует читателя на присутствие писателя, подчас кивает именно Личностное авторство, Допуская в текст читающий Коллектив лишь на правах НемогО свидетеля. Иное дело – виртуальное пространство компьютерной сети с Порожденным ИМ пертекстОм. Именно Коллективного автора ждет задуманная И-хаилом Эпштейном «Книга книг», любителям Интернета хорош знаком сайт «Буриме», придуманный в 1994 году Дмитрием Т-ниньтм и сегодня насчитывающий более 18 тысяч буриме; ПО Т-же принципу Коллективного Творчества работает и «Сонетнику <Пекарня лимериков>, и <Лягушатник> и «Роман» Романа Л-бова, написанный на Основе базисного фрагмента самого Л-ва и разыгранный Множеством анонимных авторов.

Адагочич М. Этот виртуальный мир... 7/ Новый мир. 200*9. Л'

Сделав Этот шаг (выйдя в Интернет. –М. Ч), человек ставится тем, кем в эпоху Гугенберга были избранные, – он ставится Писателем, Я нарочно уг-трошаю, но хочу дать определ(Писателя: это любой автор любого Публичного текста. Ч-статья писателем, Необходимо и Достаточно быть ПодюХЮче к Сети. «Стихи.гц» это первый из содружества сайтов, в и-рый входят сегодня: «Литер.гш» – литературный журнал и 1< курс, «Проза.Гм» – современная проза, «Классика.1ь» – библиотека классики, «Хи-хи.1{ТЬ» – юмор. Это модель литературы как целого. Отсутствие барьеров между людьми, между рукописными и печатными

текстами Привело нас к ситуации прямо д гутенберговой Мы приближаемся к обществу, где писатель Каждый. Андрей Вознесенский когда-то нарисовал Пародийнуі картинку: в зале сидит тысяча поэтов, а на сцене стоит единственный читатель – последний, и поэты устраивают ему ог за то, что он слушает их. Сейчас положение несколько друй сцены просто нет. Каждый говорит со своего места, и будут е слышать или не будут, зависит не столько от его статуса Писа ля или Поэта – сам этот статус сомнителен, – а от качес текста, Который он произносит,

Губайловский В, 'КУИ'обозрение /7 Новый мир. 2002. Л 3

Именно Паутина и позволяет реализовать в литературе идеі гиперТекста Иными словами текста нелинейного, неэвклидо ва, объемного, Гипертекст состоит из базисного текста, плетуще

Материал щя коллоквиумов и дискуссий

275

го паугину 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... 7/ Новый мир. 2000. ,у4.

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» ттугешествует 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 нитке 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 7/ Континент. 2002. Л 113

274

М. А. Черняк

276 М. А. Черняк

Материал для коллоквиумов и дискуссий 277

Тема 2. Современная антиутопия

Алокалитичность и революционаризм – вот те два полюса между которыми мечется сознание в XX веке. Катастрофич<., ским можно назвать мироощущение, которое распространило в конце XIX века и заразило собою все последующее столетж Но наряду с этим, в противовес отчаянию, XX век породил к< лоссальное количество угопических проектов, обещающих дол гожданный расцвет. да и сама жизненная практика XX столеі состояла из подлинно революционных достижений, которые самом деле открывали перед человечеством широчайшие го зонты (проникновение в тайну атома и биологической выход в космическое пространство, зарождение всемирной иа формационной сети и т. п.), и явлений, которые принесли ч: ловечеству страшные беды, стоили многомиллионных жерт (две мировые войны, фашистский и коммунистический гено цид, ядерные и экологические катастрофы). У М. М. Пришвит в дневнике есть запись: «И в таком вот чувстве, что жизнь пре красна, что тебе так хочется жить, а может быть, завтра же

теб убьют или обратят в раба, – в этом особом чувстве человека, только нашего советского, но и на всей земле, заключается т изюмины XX века». Запись сделана 26 октября '938 года самый разгар террора, но в самоощущении человека этого мени Приливин прозорливо почувствовал психологическую су всего века.

Лейдерман Н. Траектории экспериментирующей эпохи /1 Во просы литературы. 2002. Л 4
Оправдывается ли фактами истории так называемая теория прогресса? Апогей «варварства» пришелся как раз на XX век его невероятными по своим масштабам войнами, идеологическим ожесточением государств – участников этих войн, массовым террором, лагерями уничтожения и пр. Утопизм – это с. из типичных форм критического осмысления действительности выражение неудовлетворенности ею, желание преодолеть ее вопиющие недостатки, сопоставить действительное и желаемое.

Чистов К. Утопии и современность 7/ Русские утопии: А., ым нах. – СПб., 1995
Сочетание гиперболизированных деталей нашей действительности с фантастическим сдвигом этой самой действительности»

СТИ – так вкратце можно попытаться определить метод другого деНинградца, Вяч. Рыбакова, в его повести «Не успеть» (Нева. 1989. I 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 прекращал 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 7/ Новый мир. 1988. ЛФ 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 апокалиптического

278 М. А. Черняк

ужаса, предчувствие тотальной катастрофы медленно осядет над всем миром. Россия, которая, как известно, о эксклюзивным правом на обладание загадочной русской душой и в которой были сделаны фундаментально важные для развития цивилизации открытия, а именно были изобретены громовой отвод, паровоз, телеграф, телефон, телевизор, швейная машина и ксерокс, так вот, эта Россия, конечно же, перешагнула все по готовности к катастрофе. Цивилизация обреченно приготавлилась к новому варварскому нашествию. Толпы Шариковы горделиво расхаживают по улицам, умело сморкаясь одной дрей (вторая при этом зажата пальцем), толпы Смердяко скользят по тем же улицам в добротных лимузинах на имп

ном резиновом ходу, а девушки по имени Фима Собак не только знают красивое слово «гомосексуализм», но и умеют «ментированно» отнести себя к какому-либо сексуальному меньшинству. Но ни те, ни другие, ни третьи почему-то не умеют склонять числительных, – сглюшь и рядом слышишь: «порядк двадцать тысяч?», а слова водной тысячей восьмьюстами пятьюдесятью тремя» способны вызвать удивленное помаргиванье даже в довольно рафинированном обществе. Эти люди приглаголили замечательную фразу, в принципе выражающую всю ближайшую катастрофу: если ты такой умный, то почему так бедный?

Великанов А. Время сочинять антиутопки /7 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, описью вающих, значит, создающих новую реальность.

Генис А. Обживая хаос /7 Генис А. Иван Петрович умер. –1999

Конец 80-х и начало 90-х годов ознаменовались у нас литера турными презентациями антиутопий. Сначала были прочитані или перечитаны классические – не втихомолку, как прежде, растиражированные ведущими журналами. Потом – написані свои, опрокинутые как в проклятое прошлое, так и в рисующее неутешительным будущее: «Записки экстремиста» А. КурчаткИ на, «Невозвращенец» А. Кабакова, «Новые робинзоны» Л. ПеІ,

Материал для коллоквиуМов и Дискуссий 279

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 «Лаз» отличен от всего, что можно прочесть у рядом стоящих авторов.

Роднянская И. Сюжеты тревоги: Маканин под знаком «Новой жестокости» /7/ Новый мир. 1997. 3 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 /7/ Новый мир. 1988. .А’’ 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 лостсоветского писателя) выходом: субъективное описание собственной жизни позволяет работать с оптикой и стилем, показывать сюжет как заведомо оправданный и заведомо связанный. 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 Чуда-Кова, 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 нем уже

280 М. А. Черняк

1

281

(с оговорками) примыкают такие произведения, как роман Оле га Павлова «В Безбожных переулках».

Кукулан И. Про мое прошлое и настоящее /7 Знамя. 2.. Л 10

Конец 80-х вообще был временем по преимуществу рестаі рациональным. Алокалитическая и антиутопическая проза тут і была исключением. Валентин Распугин («Пожар») и Вас] Белов («Все впереди») твердо знали, что стоит удалить из і жизни (куда-нибудь и как-нибудь) всяких «пришельцев», и і же все наладится. (Что не вычитывалось особо непонятливьтм из романов, писатели договаривали с газетных и депугатск трибун.) Петрушевская в «Новых робинзонах» имитировала а: туалъную общественную проблематику, доказывая свой любі мый тезис о «хтоничности» человека, коему самое время возвра щаться в лесное лоно: ее страшенькая антиугопия вскоре зако номерно превратится в утопию простых сельских радостей – повествование в верлибрах «Карамзин». Александр Кабаков «Невозвращенец» не столько открывал будущее, сколько бо5 ближайшего прошлого, мысля самым главным и, кажется, ным российским проклятьем вездесущую тайную (КГБ).

Значимым исключением (и, похоже, одним из поворотны пунктов в движении литературы) стал «Лаз» Владимира Маканиі на, где были увидены и названы по имени едва ли не самые опасные тенденции «современности поздних 80-х». Маканин і писал повесть о страхе как главной душевной эмоции совре ного человека. Не только «мыслящего», каким предстает ный герой, но и всякого вообще – безумство толпы вы из испуга составляющих ее статистов. Страшно «здесь» (на л верхности, в России), но страшно и «там» (в

комфортабельной безвоздушном подземелье, в эмиграции – «примитивно полициризованное» прочтение маканинской пространственной антитезы так же необходимо, как и символическое). Всего же стратификация в промежутке. Обдирающий кожу, сжимающийся «лаз» метафора «промежуточного» состояния главного героя, что лишь шанс возможности окончательно выбрать «темный верх» или «светлый низ». Герой, курсируя из одного мира в другой, и всех сил стремится продлить это самое «промежуточное» существование, не замечая, что оно-то и подкармливает его страхи. В финале повести герой «пробуждается» в верхнем – бытийном

Материал для коллоквиумов и дискуссий

но-кошмарном – мире, и пробуждение это двусмысленно: то ли ирохожий, «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 духовно-бытийному 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».

Нелзер А. Замечательное десятилетие: о русской прозе 90-х годов /7/ *Новый мир*. 2000. Т' 1

Упершись взглядом в стену «предела наличествующего бытия», мы завершаем процесс, полностью отворачиваемся от ЛИЧНОЙ 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 неадекватности, ласково называемой «любуризмом», ибо уже и головы не хотим (или – не можем) повернуть, чтобы хоть взглядом вернуться к Истоку.

Касаткина Т. Литература после конца времен /7/ *Новый мир*. 2000. Ч 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, орудием и орудийной плотью, заполняющей трибуны стадионов и лагеря смерти, Лужники и ГУЛАГи... По формуле Эйнштейна,

282

М.А. Черняк

связующей массу и энергию, расщепление масс, физических социальных, – это самый эффективный источник энергии, гонимой волю к власти. Если попытаться все же и по-русски огрести XX век одним словом, то «власть», «энергия», «могущество», «держава» окажутся мощностями, т. е. подразделениями одной категории – мощи, И тогда не Владимир Ленин, но В. лимири 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 могс:::

Эштейн М. Имя века /7/ *Независимая газета*. 1999. 13 ок-тября. Л' 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... Нам сто психологической прозы приходит психопатологическая. Не ГУЛАГ, а сама распадающаяся Россия становится мет 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, Ч был характерен диалог XIX века? Человек задает вопрос и этот вопрос получает ответ.

Современный диалог – это почта всегда беседа в вакууме...

Нарбикова В. Интервью /7 Постмодернисты о посткультуре. – М., 1997

Я особый тип. Страх мне знаком, как всем, но я рвусь нарушать запреты.

Лимонов Э. Это я Эдичка. – М., 1998

Материал для коллоквиумов и дискуссий

283

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 явилось поколение людей, у которых нет никаких нравственных ориентиров, которые просто не знают, что хорошо, а что плохо, что нужно, а чего нельзя.

Пьяух 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 отразмышлять 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

284 М. А. Черняк

Материал для коллоквиумов и дискуссий 285

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 человеку, смертельно боящегося реальности? Он делает что может, – делится этим опытом своего личного выживания в этом и хаотически устроенном мире. Преобразовать его – внутри себя – он не в состоянии. Но он хочет об этом рассказать. У него не хватает сил быть объективным, и потому он грузен в свою спасительную субъективность, как бы себя – с позиций этой субъективности – со всей окружающей превосходящей его силой действительностью.

Ремазова М. Детство героя: современный повествователь в попытках самоопределения // Вопросы литературы. 2001. № 3—

Проблема самосохранения любой ценой (в классической постановке «быть или не быть?», т. е. смириться и адаптироваться или сопротивляться и ценой страшных усилий сохранить неизменности) очень остро встала в последние годы, в нем, конечно, перед интеллигенцией. Либо выжить любой ценой, либо сохранить свою идентичность, не изолироваться, не ста

*шестеркой» при каком-то политическом деятеле, не приучиться продавать свои профессиональные умения в отрыве от убеждений, не отлучить самого себя от прежнего образа жизни, прежней духовной независимости.

Золотоносов М. Интеллигент-убийца: хроника подполья жизни // Московские новости. 1998. А” 25

Национальные особенности литературы будут исчезать – возвращаться уже на уровне мета-: игры, ностальгии, ирреальности и неопределенности. Национальная принадлежность будет становиться делом

вкуса, стиля, эстетического вы ра... Судьба писателя зависит от судьбы языка: останется ли С русским или, по прошествии нескольких веков, олатинится 1.. алфавиту, или по лексике, или даже и по грамматике – волеет в мировой язык, составленный, скорей всего, на базе английск го или испанского... Насколько национальным будет язык – столько же национальной будет и литература.

Эпштейн М. Национальная специфика литературы: ан назм ила неотъемлемое качество: круглый стол // Знамя. 20

.Л 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. Центральнио-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 а художественный текст /1 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.

Алциферов Н. Непостажаемый город. – СПб., 1997

В силу своей метафизической фундаментальности Петербург неподластен времени. Он выражает саму сущность культуры как бытия на грани вечности, как прорыва в сферу абсолютного,

286

М. А. Черняк

Материал для коллоквиумов и дискуссий – 287

прорыва, нашедшего для себя предельно адекватную форму вы... ражения, не порывающего с историческим временем, но господ ствующего над ним, покоряющего время.

Евламішев И. На грани вечюсаи: мета физические основаню. культуры и ее судьба 7/ Мета физика Петербурга. – СПб., 1993

Нет другого места в России, где бы воображение отрывалось с такой легкостью от действительности: русская литература воз никла 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 существ «Город спал. Город был неподвижен. Город молчал».

Стрижах О. Мальчик (роман в воспоминаниях, роман о любви петербургский роман в шести каналах и реках). –Л., 1993

Уже природа петербургской архитектуры – уникальная вы держанность огромных ансамблей, не распадающаяся, как в г родах с длительной историей, на участки разновременной стройки, создает ощущение декорации.

Лов'кман Ю. Символика Петербурга и проблемы семиотики 2 рода /7 Радуга. 1991. Л 2

Жил когда-то мальчик. Он жил в самой несправедливо., стране на свете. Ею правила существа, которых по всем человаС ческим меркам следовало назвать выродками. Чего, однако, в произошло. И был город. Самый красивый город на свете. С с ромной серой рекой, повисшей над своим глубоким дном, ка огромное серое

небо –над ней самой. Вдоль реки стояли величественные дворцы с такими изысканно-прекрасными фасадами что если мальчик стоял на правом берегу, левый выглядел и отпечаток гигантского моллюска, именуемого цивилизации Которая перестала существовать.

Бродский Я. Меньше единицы /7 Бродский И. Собр. соч. 4 тт. –СПб., 1997

Петербургский миф –петербургский текст –не дан раз навсегда, он принципиально не окончен, неокончателен; его Н рращивает 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 /7 Мета физика Петербурга. –СПб.,

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 /7 Мета физика 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 /7 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 шпили, иглы, донбесные купола можно рассматривать только как угрямство, 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 *наГерекор>, и другое словечко –«перекореживать». Вот и ПОЛУЧИЛСЯ город со странным нерусским названием «Саніст-Петер1993

288 М. А. Черняк

Материал для коллоквиумов и дискуссий 289

бургя, поправленный потом на «Петроград», а позднее волю (совсем уж вольно!) переделанный в (<Ленинград> –перекс женный город с претензией казаться чудом гармонии.

Юрский С. Алология 60-х!! Знамя. 2000. Л' 5

Холодный и нищий Ленинград, между тем, был переполняе) смыслами и мифами –но ни о чем не мог сказать. Он бояз высказаться.

Иривулин В. Охота на мамоята /1/ Дружба народов. 1 Лп' 3—4

Шел дождь, и я подумал: вот она, петербургская литературная традиция. Вся эта хваленая «школа» есть сплошное с ние дурной погоды. Весь «матовый блеск ее стиля» –после дождя.

Довлатов С. Заповеднях. –СПб., 2001

...Петербург не нуждается в людях. Это заложено при. нии в «дух города. Его создатель ни минуты не думал о том, рошо ли, удобно ли, счастливо ли будут жить люди в новой ст лице. Петербуржец почти триста лет живет внутри таинственн го кристалла исторического и метафизического бытия, котор превышает его и никоим образом не измеряется его нуждам чаяниями, мечтами и стремлениями. Будь то воля Провидени дьявольское коварство или бюрократический кафкианский і рок –всегда найдется нечто, роковым грозным образом вис щее над судьбой петербуржца. Жизнь в Петербурге –это просто жизнь, но жизнь плюс-минус нечто, то слишком зак чивая, то вовсе лишенная приманки, то исполненная мгн ниями высшей гармонии, то низринутая в пошлейший (ленный ужас.

Москваяя Т. «Любитель Петербургаі // Похвала плохому.. коладу. –СПб., 2002

Тема 5. Современная женская проза

Она (женщина) по преимуществу – носительница пола стихии. В поле мужчины значит меньше, чем женщина. Жен на вся пол, ее половая жизнь – вся ее жизнь, захватывающая 1

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 надисторическими 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 1/ Лотман Ю. М. Беседы о русской культуре. – СПб., 1998. С. 46

Адресуя вопросы (о правомерности вычлениения 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. ТЧ. 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. <Привімаю все, что дается>: интервью 7/ Вопросы литературы. 2000. л. 1
106516 Черняк

целиком, поскольку она женщина, а не человек. В мужчине пол гораздо более дифференцирован.

Бердяев Н. Смысл творчества: опыт оправдания человека 7/ Бердяев Н. А. Философия свободы; Смысл творчества. – М., 1989. С. 432

290 М. А. Черняк

Материал для коллоквиумов и дискуссий 291

Женская проза – особое явление, которое отличает «ление к деконструкции традиционных мужских и женских зон, попытка вырваться за пределы той ситуации, когда i на видит себя исключительно глазами мужчины, а не с собственными, перестать копировать мужское перо, но реализовать в своем творчестве те качества, которые закодированы патриархальной культуре как женские. Именно это, пожалуй, отличает в целом новую женскую прозу от прозы шестидесят* и семидесятниц. Женская проза возникла как реакция на ж..скую дискриминацию советской эпохи, на цензуру советско эпохи, не допускавшую стилистики неочерченности и неопределенности, так типичных для женской прозы».

Габриэлян Н. Ева – это значит жизнь // Вопросы литер' туры. 1996, июль—август

Первые попытки писать специально о русской женской з:

тературе были отмечены чувством неопитского изумления те. что в России были женщины-писательницы, и не две (Ахмат ва / Цветаева) или в лучшем случае три (Ахматова / Цветаева Каролина Павлова), а в достаточно большем числе. ...Одним? центральных стал вопрос о том, что такое *женская литерат* существуют ли особые *женская эстетика, женский язык, ж ская способность письма*. Ключевую роль при обсуждении эт проблем играли философские концепции французских стр ралистов и постструктуралистов (Р. Барт, Ж. деррца, Ю. Ю стена и др.) и психоаналитические теории.

Савкина И. Кто и как пишет историю русской женской литГ ратуры 7/ Новое литературное обозрение. 1997. .Г% 24

Почему возникновение женской прозы – если не проана лизированное, то по крайней мере отмеченное всеми не л ными критиками – противоречит концу литературы? Пот что женщина никогда не идет на нежилое место. В женской нетической программе не заложено быть расходным лом эволюции. В экстремальной ситуации, когда мужчина о зан погибнуть, женщина обязана выжить. Так природа захо ла, обеспечив нашу сестру многоуровневой системой защиты от физиологической до психологической. Отсюда

мощный и стинкт самосохранения, часто принимаемый, например, за сую цифическую русскую жертненность, когда хорошая женши нянчится с мужем-алкоголиком или везет на себе из Турц

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.

Славівякова О. Та, что пишет, или Таблетка от головы 7/ Октябрь. 2000. ТЧ 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 7/ Токарева В. Телохранитель. – 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.

Ажгихяна Н. Пара доксы <женской прозы 7/ Новая волна: русская культура и субкультура на рубеже 80—90-х гг. – М., 1994

‘1

292

М. А. Черняк

Материал для коллоквиумов и дискуссий 293

Главные усилия современной русской женской прозы в стоящее время направлены на то, чтобы разбить зеркало, в К(ром отражено не настоящее женское лицо, а миф о созданный мужской культурной традицией.

Савкина И. Говори, Мария (заметки о современной русскв женской прозе) 1/ Преображение. 1996.)‘ч’ 4

<Женская проза> – это проза, написанная женщинами В сложившемся типе культуры слова «мужское» и женское н. являются нейтральными, указывающими только на биологич’ ский пол. Они также несут в себе и оценочные моменты, вклі чают в себя целую подсистему знаков.

Габрюлян Я. Ева – это значит жизнь (проблема простра ства в современной женской ярозе) 1/

Вопросы литературы. Р) июль – август. С. 3.,

В психике женской есть то качество, что она не жестка, к тверда, не очерчена резко и ясно, а, напротив, ширится как т, май, захватывает собою неопределенно далекое; и, собственно - не знаешь, где ее границы.

Розанов В. Люди лунного света. Мета физика христианства. - М., 1990

«Я» в женской прозе – может быть, самая убедительная и с мая работающая авторская проекция из тех, что мы имеем в сег< дняшней литературе. Мне кажется, что женское стремление *ст, гивать» на себя мировое одеяло и занимать хорошее место гк солнцем приводит к тому, что тень автора в тексте получается реа че и ллотней, что она, иными словами, гуще окрашена. Часто с модовлеющее женское «я» переходит в произведение безо всяко утраты той витальности, какой обладает по эту сторону текста, чему соответствуют вещи, написанные от первого лица. Умн] люди знают: женщина, существо во многом инстинктивное, н гда не сделает того, что ей не нужно. Так что споры о конце і ратуры, вероятно, постигнет та же судьба, что дебаты физиков 1 лириков: они превратятся в милый исторический курьез.

Славникова О. *Та, что пишет, или Таблетка от головы* 7/ *ОМтябрь. 2000. Л 3*

Особой приметой женской прозы является то, что сюжет повестей трудно пересказать, что нет фабулы, развернутого

действия 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 олутошенность души: ничто не снято, все дозволено!

.Киляков В. О женском в современной литературе 7/ *Литературная учеба. 1996, июль—август*
Все же факт снисходительного отношения к женской прозе остается фактом. Если же про прозаикаженЩину говорят, что у нее мужская проза, то это прямо как пять с гілюсом – высший комтілімеі-гг.. Но ежели (упаси и помилуй) назвать прозу какого-никакого писателя женской – это сочтется глубочайшим оскорблением.

Морозова Т. Чем же женщины: ме женская яроза, а яроза, которую пишут же женщины // *Литературная газета. 1999. /Чи' 27*

Оптикой, 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 амбиваленті-іым – отрицание соединялось с любованием, насмешка с восхищением, уничтожение с возрождением.

Иванова Н. Неопалимый голубок: пошлость как эстетический феномеа // *Знамя. 1991. Л 8*

Женская сторона творчества – интроверті-Іая, она лучше выражается в лирике, в психологической прозе... Это проникновение в материал изнутри. «Мужское» и «женское – понятия условные, не зависимые огтого, 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 7/ *Два меня Бог всегда был мужщинОй* /7 *Литературная газета. 1999. Лі 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-

294 М. А. Черняк

Материал для коллоквиунов и дискуссий 295

плавлялся «образ». Горькие и обильные слезы Ярославны, день Февронии, бедной Лизы крепили словесную кладку, как в дре ности яичный белок намертно схватывал камни крепостей. ...Вре мя шло, а нас, таких одаренных, пытлких и выносливых, так терпеливых и страстных русских баб, век за веком просили н беспокоиться. даже поговорку сложили, топорную, как большині ство русских пословиц: «волос долог, да ум короток». Потребова лись восемьсот лет и еще пара десятилетий, чтобът, замурованнץ в бастион русской прозы, женщины раскачали пяток-другой к ней в кладке общественно-культурного (мужского) созна кругьми лбами проббили себе лаз и, ломая до крови ногти, рая кожу на локтях и коленях, не жалея долгого волоса и юбоі всей толпой ломанулись на волю. И дружный вэдох истосковав шихся по слову писательниц, словно ураган, такую поднял волн в родной речи, что плавающее на мелководье мужское погол скривило было усатые рты, чтоб усмехнуться над «женской про зой», – да захлебнулось.

Боссарт А. Коллективного Достоевского в начале XXI века к. шут же женщины. Когда не слышно Орфея, песни начинает слагайкі Эврадака 1/ *Новая газета. 2002. Л' 41*

Наслаждение, сопугствующее чтению рассказов Татьяна Толстой, происходит прежде всего из безугтречно вс гармонии слова. Собственно, это и есть отправной пункт жественности – великое заблуждение множества современны писателей в том и состоит, что они полагают, будто проза в этой смысле чем-то отличается от стихов, и потому слагают тексты Пі случайно подвернувшихся и огтого безнадежно мертвых с. ных конструкций. Когда читаешь Толстую, кажется, будто в было птичьего языка советской эпохи, ядом впитавшегося кровь и ллоть отечественного словаря, так что и до сих по большая часть современной словесности кажется сочиненно пропахшими пылью чиновниками. А что, собственно, сообщает о современном человеке Татьяна Толстая? Основная нота ее рас1 сказов – ностальгическая. Но отнюдь не сентиментальная. Это кстати, тоже редкость. У Толстой очень жесткий, кажется, вершенно мужской ум, осознающий эмоциональную составляю-у шую только в связи с продолжительной рефлексией.

Ремцова М. б1?АГЧ9Е\$ ВАМЕ\$ прошедшего сезона // *Контм нент. 2002. 1,Г 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 актуальную 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 // Еженедельный 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 неугрюдочности 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

296 М.А.Черняк

Материал для кол.ЛоквИуМОВ и дискуссий 297

сти, замысловато претворяя в стихах азбуку повседневно. Его г. ризонт – это юризонт нынешней культурной сиюминутницы Многие слишком верны своей эпохе, а эпоха – глупа и пошла С такой не нужно бы водиться. Современная поэзия больна а солютизацией текущего дня и часа.

Ермолин Е. Сиюминутница. Поэт в юстклассаческом мире / Континент. 2001. Л' 107

Поэзия родилась в лоне игры, но игры культовой, игры бо лее чем всамделишной, игры, в которой притча сооті с архетипом, рифма оборачивается заклинанием, а слово ттророчеством. Теперь она снова вернулась в игру. Однако новая игра – виртуальность, <отключка>, где правила прид маны из головы, а играющие поражены неврозом и анемией. Из стихов выветрился лирический герой, попросту – исчезл личность, испарился автор... Пространство замолкает – оно і играет в такие игры. Почва и судьба перестают дышать в слова Чувство не диктует больше никаких строк и не посылает сцену раба. И голос Родины больше не ищет уста, чтоб зать себя миру*. Да никто больше ничего и не ловит <в да.і ком отголоске>...

Алелия М., Век 1, Николаева О., Пригов Д., Рейн Е., РубиР' иштейн А. Поэзия и

гражданственность, кон ференц-зал 1/ Зяац

2002. Л'і' 10

Путь поэта – путь к растущему одиночеству: гібублика движе нию предпочитает остановку, обновлению – привычку, а сж весньим открытиям – клише.

Эткаяд Е. Материя стиха. – М., 2001

Освободившись на час-полтора от уз обихода, мы (читатезг стихов. – М. Ч) попадаем в области истины, где сама постаной ка вопроса неверна, где инвентарь нашего мышления неприм ним, где способ бытования иной – и это дает надежду.

Гандлевской С. Мета физика аэзтаческой кухни / Ганё ский С. Порядок слов. – Ехатерайбург, 2000

Пишущий стихотворение, однако, пишет его не потому, ч'І он рассчитывает на посмертную славу, хотя он часто и надеетсЯ что стихотворение его переживет, пусть ненадолго. Пишущю

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 вмещается в его Настоящее. Пишущий стихотворение пишет его прежде всего потому, что стмхосложение – колоссальный ускоритель сознания, мЫшления, мироощущения. Испытан это ускорение единожды, человек уже не в состоянии отказаться 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.

Вродская И. Нобелевская лекция 1987 г. 7/ Бродская 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?

Ермолая Е. Саюминутаца. Поэт в ,юстклассическом мире /7 Континент. 2001. Л' 107

(<Новая поэзия>, как правило, не посягает на художественный мир творческой индивидуальности, а обращается к свое-

298

М. А. Черняк

Материал для коллоквиумов и дискуссий 299

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.

Малышева 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

средство для выражения социальных идей и распространения общественно значимой информации. Сугубо поэтические задачи

их разрешение, на мой взгляд, куда важнее для современного поэта, чем сомнительное гражданское пустословие. Возможно, т

жданский подвиг поэта сегодня – его работа с русским языком: расчистка его от грязи, мусора и прочих ненужных нас предшествующих эпох.

Амелин М., Бек Т., Николаева О., Пригов Д., Рейн Е., Рубинштейн Л. Поэзия и

гражданственность, кон ференц-зал // Знамя

2002. Л' 10

Знаком едва ли не всей поэзии второй половины XX века стала своеобразная «смещенная» лексика, точнее, нетрадиционное ее употребление. Официальный язык эпохи оказался скопом прометирован советизмами, бюрократизмами, всем тем «новоязом», которым заразила его «лингвистическая революция» соцреализма. Стихотворцы последующего поколения ориентировались на сленг как некую разновидность «кружкового ка» (термин Ю. М. Лотмана) и, соответственно, обречены были отменить прежнюю этимологию советского воляпока 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.манус слово?: кон ференц-зал // Знамя. 1999. Л' 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. Сюминутица. Поэт в постклассическом мире /7 Контиент. 2001. .Р(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 ,у'у'у.уауііой.гц, 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. Сюминутица. Поэт в юстклассическом мире /7 Контиент. 2001.)'ч 107

Поэзия умеет вбирать в легкие израсходованную речь и выдыхать ее, оживив, обогатив кислородом. Оправдав и воскресив углизованный 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.

Гап длевскій С. Шум словаря 7/ Гап длевскій С. Порядок слов. –Екатерябург, 2000

Поэты попали в ловушку вялотекущего, расхристанного, раскоординированного времени. Проклятое прошлое кончилось, а светлое будущее не наступило. И даже внятная линейность

300

М. А. Черняк

Материал для коллоквиумов и дискуссий 301

развалилась. История закончилась, но совсем не тем, чего ли. Не взрывом, а всхлипом...

Ермолия Е. Сююми, шутица. Поэт в юстклассическом мире,

Контиент. 2001. Л' 107 **1**

Иногда, как будто следом за Бродским (Письма римскому другу*), современный поэт замыкается в искусственно отделенном, извлеченном из опасной вселенной и ограниченном лами дома мире частного бытия.

Все-таки эпоха наша не такова, чтобы можно было ю жать полную независимость по отношению к ней. Чтобы к было ее как бы не замечать. Она засасывает в свою воронку тех, кто упорствует в придуманной безмятежности, сочкненн< слепоте. Современный мир, современе-шая Россия – удачное і сто для испытания человека. И ему не уклониться от решающе.

*проверки на вшивость.

Ермола, Е. Сююми 'умица. Поэт в постклассическом мире,

Контиент. 2001. /., 107

Поэзия относится к реальности, как беловая рукопись к новнику. драматизм жизни не выдумка искусства. драма в де вещей, но вещи ее застыт. Поэзия наводит жизнь на резкое и главная праадничная основа существования протупает из і всеядеивной невнятыцы. Поэзия –это сослагательное наклон ние жизни, память о том, какими мы были бы, если бы не... Ко роче говоря, поэзия в состоянии улучшать иравьи.

Гап длевскій С. Польза поэзии 1/ Гап длевскій С. Порядоі слов. –Екатертбург, 2000

Ситуация культурного посмертья, деградация больших смы слов повлекла за собой и разрушение сиятаксиса, смысл рождает- ся из бесснязного бормотаяя и причитаяя, из вскриков и шепотов. Стих составлен из лохмотьев ассоциаций, из обрывков т рической ткани –и даже не шит, а брошен так, едва оргаязлов ритмом, строфической разбивкой. Фееряческой смысловой хаос этих стихах –отражение исторической катастрофы... Обща тема –конченость эпохи –выражает себя смешением обрэгвоч- ных смыслов и слов, вьтраванных из разных стилистических и иС. торических регистров, невняті-юстью ассоциативных связей, кото- рые только еще и держат эфемерное строение стиха.

Ермолия Е. Сююмияуица. Поэт в юстклассическом мире,, Контиент. 2001. Л' 107

Тема 7. Массовая литература

Распределение ВНУГРИ литературы сферы «высокого» и низкого» и взаимное напряжение между этими областями делает литературу не только суммой текстов (произведений), но и **илекстом**, 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 /1 Лотман Ю. М. Избранные статьи в трех томах. Т. 1. –Таллина, 1992

Стремление обозначить полярные явления художественной литературы («массовая», «низкая», «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.

Акимов Н. Булгарин и Гоголь (массовое и элитарное в русской литературе: проблема автора и читателя) /7 Русская литература. 1996.)У 2

302 М. А. Черняк

Материал для коллоквиумов и дискуссий **303**

Понятие массовой литературы –понятие социологическое. Оно касается не столько структуры того или иного текста, сколько его социального функционирования в общей культуре, 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 –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 от мирового масскульта, поставляющего художнику формы. Может быть, сегодняшней русской культуре Микки-Маус с Джеймсом Бойсом 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 тер, художник (точно так же, как из традиции появились Слы и Аристофаны). Он обживает и осваивает форму, со масскультом: форма получается народная, а содержание –торское.

Гевис А. Хоровод: заметка на полях массовой культуры /7 Иностранная литература. 1993. Л 7

В последние годы резкое противопоставление массовой и элитарной литературы постепенно сменяется идеей конвергенции. Отмечается, что «низкая» массовая литература не только 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 противности, наблюдается попытка сблизить и примирить «низкую и верхнюю» литературы.

Ловкова Т. Массовое и элитарное в картине современного чтения /7Звезда. 1997. Л'' 12

Государственноидеологизированная, массово-мобилизационная модель культуры в России стала в определенном отношении меняться на массоворазвлекательную, характерную, например, для современных обществ Запада. Это относится не только к преобладанию массовых образцов зарубежного кино на теле-

экранах 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.

Дубан 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 обще-принятые 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.

Ермолан 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 глянцево-блестящих переплетках, которые читают для того, чтобы забыться, то есть в процессе чтения забыть свою жизнь, а потом – забыть прочитанное. Очевидно, потребность

304 М. А. Черняк

в такой эластичной, успокаивающей нервы жвачке будет существовать всегда, но духовную пищу эта жвачка заменить не в состоянии. «Маринина с интеллигентным лицом» – иллюзия: зорная утопия, научиться у Марининой высококобой проза не может равным счетом ничему. В свою очередь ждать от «масскульты» 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.

Новяков В. Мутаят. Литературный пейзаж после нашествия Пелевяна // 1 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, выпавший 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 участниками в боях, несовместимы с жизнью, – а между тем именно этот жанр активно осваивает постперестроечный пространственно-временной континуум, плохо поддающийся художественным обобщениям серьезных мастеров.

Славякова О. Суп ергероя нашего времени // Знамя. 1998. № 12

Масскультура – 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

Материал для коллоквиумов и дискуссий

305

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 массовой культуре. – 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, исгускает дух – и беллетристика становится типом литературы в оскудневшей культурной среде.

Павлов О. Мета физика русской ярозы 7/ 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 за-Гудно. Не то беда, если книгу все читают, а то беда, ежели читают дрянь. .Наличие в книге всех примет масскульта еще не определяет ее к нему принадлежность. Определяет – бездарность, пошлость.

Веллер М. <Масс я ксульт 7/ Веллер М. Хочу быть дворняком. – 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 «перестроечной» наэлектризованной, разоблачительной литературы. Есть ее, так сказать, низкое воплощение, оборотная сторона. Именно небрежение качеством литературы, на рубеже 90-х прикрывавшееся фиговым листком 4<нужности» и <остро

306 М. А. Черняк

тът, не последнюю роль сыграло в нынешнем могучем наступлении антикультуры.

Щеглова Евг. Нынче все наоборот: постперестройка в современной прозе /7 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.

Чхарашивяли Г. Девальваця вымысла: почему никто не хочет читать романы 7/Литературная газета. 1998. Л 39

Сегодня, может быть, наиболее драматический момент в судьбе впрогрессорской» 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? Стугтайте на рынок – В другой мир без лиц и слов, но в глянцевах переплетах.

Сухих И. Русская литература: свидетельство? Пророчество? Провокация? /7 Звезда. 1998. ЛЖ' 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 подлхми красотами. 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 чтиво» – 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

Материал для коллоквиуМоВ и дискуссий 307

читателя. Этого не сделаешь в пределах литературы о литературе, в пределах той сугубой элитарности, которая стремится ныне окончательно окукл4ться.

Слав,икова О. Проигравшие время 7/ Частное время литературы: год 1999 (разговор о новой литературе, начатый в круглом

столе О прозе реальной и виртуальной> (<ДП. 1999. Л 11)) 7/

Дружба народов. 2000. Л 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 – непроданный», «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 – непроданный», «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 дольцова кончается так:

<Лучшие из нас по обе стороны “железного занавеса” рано или поздно встретятся в одной антологии>.

Сухих И. Три урока самяздата /7 История ленинградской неюдяеязурной 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. – Гор дяну Я. /7 Бро дская И. Поклоняться тени. – СПб., 2001. С. 11

308 М. А. Черняк

Материал для коллоквиумов и дискуссий 309

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 экспераЛ’ентирующей эпохи 7/ Вопросы литературы. 2002. М 4 «Прорыв» Александры Марининой на фронте современной словесности (при почти убийственной утрате ею, словесностью, читателя), оглушительный успех (общий тираж ее книг, вышущенных издательством «ЭКМО»), 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 Мар, ’. нина в контексте современной не только литературной ситуа.

ции 7/Знамя. 2002. ЛЬ2 1

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.

Акулин Б. <izТак иятересяе мне и веселее взыскательному читателю 7/ Независимая газета. 1999, 23 декабря

Акулин благороднейшим образом – и очень, кстати, деликатно – препарировал для них (молодых читателей. – М Ч) основные коллизии русской и мировой классики, пробуждая реальный интерес к великим образцам. Все книги Акулина – 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 акулинский вопрос, которым задаются герой и автор на протяжении всего фаи-щоринского цикла: отчего порядочные люди в России всегда хотят в оппозиционеры, а подонки – в государственники?

Быков Д. Последний русский классик /7 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 падшим, 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

310 М. А. Черняк

Материал для коллоквиумов и дискуссий 311

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 /7 Эксперт Северо-Запад. 2000. Л 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 определено. Если элодей – то элодей 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 1/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 остроумном изложении ту же самую жизнь, давно обезболенную его собственным равнодушием. Беллетристика издается и раскутается 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 7/ Литературная газета 2002. Л 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. ...Интеллектуал

тереблящий «Маятник Фуко», и среднестатистический лох, угнувшийся 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 произведение повышенной сложности и повышенной дискомфортности, когда не-удобочитаемость 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 амплуа и высокородными амбициями.

Чупринин С. Нулевые годы: ориентация на местности 7/ Знамя. 2003. Л' 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

Материал для коллоквиума и дискуссий 313

312

М. А. Черняк

Жаждающих 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; б) стабильная серийность, альтернативная нестабильности окружающей действительности.

Иванова И. Почему Россия выбрала Путина: Александра Марья-тава в контексте современной не только литературной ситуации!! Знамя. 2002. ЁЧь 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 назревала неудовлетворенность идеологически невнятным антуражем публикаций, которые лишились значения удаchi, достижения публикаторов и издателей. Они становятся, напротив того, условием успешного функционирования периодического издания или издательства.

Чудакова М. Российское общество в воротах Х'7 века // Непракосновенный запас. 1998. 1 (2)

Сегодняшний «толстяк» (толстый литературно-художественный журнал. – **М. Ч.**), губликующий журнальные варианты тудожественных текстов и критический блок, представляет собой идеальную для российских конфигураций форму раскрутки произведения и автора. Это наша основная на сегодня литературная инфраструктура. Проигрывая книгоиздателью в оперативности, а

газете в тираже, *толстяк> берет свое охватом территории и апелляцией к традиции.

Славякова О. Маленькая страна /./ Книжное обоз'еiаве. 2000.

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.

Чупранан С. Тридцатое мнение, ила <Знамя после 1996г. /1 Знамя. 1997. ЛЧи 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 ля у <Знаменю> будущее?!! Знамя. 1997. Л 1

Говорят, что на смену толстому журналу идет глянцева иллюстрированная периодика. Я ничего не имею против вПлейбоя» 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 7/ Знамя. 1997. ТЧ' б

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 гиланку, они смогут выжить.

Геняс А. Есть ли у Знамена будущее? // Знамя. 1997. /ч 1

ЛЖ' 39

314 М. А. Черняк

Материал для коллоквиумов и дискуссий 315

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 тратить время и глаза на чтение этих скучных произведений хочется все меньшему количеству потенциальных подписчиков.

Чхарташвили Г. Девальвация вымысла: почему никто не хочет читать романы // Литературная газета. 1998. Л 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.

Архаягельский А. Есть ли у <Знамена будущее? // Знамя. 1997. Лѐ'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, сти- левыми открытиями. Именно мы предоставляем «площадку» для тех, кого завтра – благодаря нам – заметят издательства. Именно мы и тянем шелковую нить неумирающей русской словесности

– ошибаясь, обдираясь в кровь, но, надеюсь, не предавая и не разменивая ее на вульгарную пошлость.

Иванова Н. Интервью // Знамя о Знаменах 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 недвижно стоящая в вашем книжном шкафу, «работает».

Курчаткин А. Писатель а <крыша>: диктат рынка оказался не менее суров, чем диктат партии // Литературная газета. 1999. ..Л 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, подвигающийся в прессе, может оказаться неваж- ным критиком и журналистом.

Новиков В. Деноминация. лятераторы в плену без ымяного времени // Знамя. 1998. Лі 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 вытя- нуть все глубже увязающий воз текущей литературы.

Клевмонтович Н. Ситуация вне жанра // Московские новости. 1993. .Т'Ф 4

Критик может разгуляться в чистом поле и кого хочешь назвать хоть посредственностью, хоть бездарностью, хоть дешев- кой. 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.

Критик – это идеальный посредник. Он прокладывает туги, 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.

Ермолян Е. *Прямадоішы косаачодеріш, яли эстетика огородного контекста!! Континент. 1993. ТЧ' 84*

Критики, панорамным взглядом окидывая пространство 90-х, называют этот период то «сумерками литературы» (А. Латышина), 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 Чугіринина: «При всей корпоративной солидарности, куда большую грусть-тревогу вызывает у меня тот факт, что движение литературы с некоторых пор предстает на дисглее 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 выходящей книги, побыв героем дня, уступает место очередному претекстенту на эту роль».

Чупряняя С. *Граждане, послушайте меня... 7/ Знамя. 2003. л, 3*

СВЕДЕНИЯ О ПИСАТЕЛЯХ

АБДУЛЛАЕВ ЧИНГИЗ. Родился в 1959 г. в Баку. В 1981 г. окончил АГУ Иы. 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 секретаре

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», «Мечь 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 «отгепели». 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 Иноуз, Корагессан Бойл, Малкольм

318 М. А. Черняк

Сведения о писателях 319

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-Голобас, или приключения магистра» (2000), «Внеклассное чтение» (2002), «Чайка», «Комедия / Трагедия» (2002).

АЛЕКСИН АНАТОЛИЙ ГЕОРГИЕВИЧ (ГОБЕРМАП) (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).

АХМАДУЛИША 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. Рошественским, Е. Евтушенко и А. Вознесенским стала своеобразным поэтическим символом «оггепели». 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 пугающих», «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), «Ура-ния» (1987), «Осенний крик ястреба» (1990).

БУЛЬРЬЕВ 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).

БУТТКОВ 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 дилогии про Станислава Сварога «Ры- царь из ниоткуда», «Летающие острова».

Основные произведения: «Бешеная», «Бульдожья схватка» (1997), «Великолепные гепарды», «Возвращение пираньи», «Волчья стая», «Капкан для Бешеной» (1998), «На то и волк, «Охота на пиранью», «Пиранья – первый бросок» (1999), «Стервятнику» (2000), «Д’Артаньян, твардеец кардинала» (2002).

БЫКОВ ВАСИЛЬ ВЛАДИМИРОВИЧ (19.06.1924, д. Череновщина 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 сталь» (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. Широкою 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 Звягвна» (1991), «Легенды Невского проспекта» (1993), «Все о жизни» (1999), «Гонец из Пизы» (2000).

ВОЗНЕСЕНСКИЙ АВДРЕЙ АВДРЕЕВИЧ (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 внутренне

рифмой, ассонансом резко контрастировала с официальной поэзией соцреализма.

Основные произведения: «Парабола» (1960), «Мозаика» (1960), «Айтимиры» (1964), «Тень звука» (1970), «Выпусти птицу!» (1974), «Соблазн» (1979), «0» (1982), «Аксиома самоиска» (1990).

ВОЙНОВИЧ ВЛАДИМИР НИКОЛАЕВИЧ (26.09.1932, Сталинабад). Несколько раз поступал в Литературный институт. Проучившись 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

324 М. А. Черняк

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 ДОВЛАТОВИЧ (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»

Сведения о писателях 325

(1983), «Ремесло» (1985), «Чемодан» (1986), «Иностранка» (1986), 4сФилиал» (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 наследничку», «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 мугной воды», «Улыбка 45-го калибра», «Бенефис мартовской кошки» (2002).

ЕРОФЕЕВ ВЕНЕДИКТ ВАСИЛЬЕВИЧ (24.01.1938, Чуита – 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 коچهгаром, 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), «Вальгюргиева ночь, или шаги командора» (1985), «Моя маленькая Лениниана» (1988).

ЕРОФЕЕВ ВИКТОР ВЛАДИМИРОВИЧ (19.09.1947, Москва). Родился в семье высокопоставленного советского дипломата,

326 М. А. Черняк

Сведения о писателях 327

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 Анни, или Конец русского авангарда» (1989), «Жизнь с идиотом» (1990), «Избранное, или Карманный Алокалипсис» (1994).

ЗОРИН ЛЕОНИД ГЕНРИХОВИЧ (3.11.1924, Баку). В 1946 г.

окончил университет в Баку, в 1947 – Литературный институт. С 1948 г. 3. живет в Москве. Его первая пьеса «Молодость» была поставлена в московском театре в '949 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. 3. 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 «Саи-щро из Чегема». Живет в Москве, ведет активную литературно-общественную деятельность.

Основные произведения: «Горные тропы» (1957), «Мой попугачик» (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 гг. работал в газете «Московские новости» (обозреватель; зам. гл. редактора). С конца 1997 г. работает в издательском доме «Коммерсанг»: 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), «По- хождения 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 военно-морское училище, был штурманом и капитаном на граждан-

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 сугок на океанской орбите» (1972), «Ледовые брызги» (1987), «Нелугевые заметки» (1989), «История с моим бюстом» (2000), «Вчерашние заботы» (2001).

КРИВУЛИН ВИКТОР БОРИСОВИЧ (9.07.1944, Краснодонский 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), «Кулание 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).

МАКАПИН 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 Макапина 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 опубликоваться, 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), «Изнайка Гогена*» (1982), «Живая смерть» (1986), «Вечный дом» (1991), «Черное зеркало» (1999), «Конец века» (2001).

МАРИНИНА АЛЕКСАНДРА (АЛЕКСЕЕВА МАРИНА АВАТОЛЬЕВНА). 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», «Шестерк

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. Олеси 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 Эоло» (1992), «Избранное, или Шепот шума» (1994), «Время в пути» (1997).

ОКУДЖАВА БУЛАТ ПАЛВОВИЧ (9.05.1924, Москва— 12.06.1997, Москва). Родился в семье парторботника. 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». Печатались 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 «Старусские страницы» 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), «Чаепитие 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), «Прииц Госплана» (1993), «Чапаев и Пустота» (1996), «Опегаиоп “П”» (1999).

ПЕТРУШЕВСКАЯ ЛЮДМИЛА СТЕФАПОВИЦА (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 Колумбины*», «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-

Сведения о писателях

333

сказы. Прозу Петрушевской с ее беспощадной откровенностью стали называть «жестоким реализмом».

Основные произведения: «Сети и ловушки» (1972), «В 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 АПАТОЛЬЕВИЧ (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 опубликоваться до начала перестройки. Как отмечает сам писатель, до 1980 г. он написал свыше 200 рассказов. С 1989 г. выходят его романы «душа патриота», «В 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 Глугтова 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 НИЦА НИКОЛАЕВИЦА (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), «Поники» (1990), «Ведьминские сказки» (1997).

СЛАЛОВСКИЙ АЛЕКСЕЙ ИВАЛОВИЧ (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 1 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», «Братя» (1995), «день денег», «Гибель гитариста», «Висельник» (1999).

СОКОЛОВ САША (АЛЕКСАНДР ВСЕВОЛОДОВИЧ СОКОЛОВ) (6.01.1943, О'гтава). 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 опубликовать 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, учительствует 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 денисовкча», 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

336 - М. А. Черняк

Сведения о писателях 337

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 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 АВДРЕЙ 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 БРАТЬЯ, АРКАДИЙ ПАТАПОВИЧ И БОРИС ПАТАПОВИЧ (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, перепечатывали 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» Апастании 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), «Телохраниль» (1995), «Я есть, ты есть, он есть» (1997).

ТОЛСТАЯ ТАТЬЯНА НИКИТИУША (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

338 М. А. Черняк

Сведения о писателях 339

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 глубируются в периодических изданиях России, Германии, Франции, Израиля, 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 ЛЮДМИЛА 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). Печатает

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 Шенченко» (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. Фрезы. С 1983 г., после выхода повести «Ах, Маня», Г. Щербакова «замолчала» почти на десять лет. С 1995 г. регулярно выходят повести и романы («Боуе-стория», «Женщины в игре без правил», «У ног

лежащих женщин», «Лизонька и все остальные» и др.) «новой», как говорит сама писательница, Щербаковой.

Основные произведения: «Вам и не снилось» (1979), «Косточка авокадо» (1995), «Боуе-стория» (1995), «У ног лежащих женщин» (1996), «Армия любовников» (1998), «Митина любовь» (1997), «Актриса и милиционер» (1999), «Мальчик и девочка» (2000).

340

М. А. Черняк

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), «Ньтче, 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 сюжетобразующий элемент прозы «иронического авангарда».
3. Антнутопия как выражение катастрофического сознания.
4. Библейские образы в русской прозе 80—90-х годов.
5. «Биография писателя в покое 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 гуги 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.
- II. «Жизнь вещи» в прозе С. довлатова.
12. «Записные книжки» С. довлатова в контексте творчества писателя.
13. Игровая сказочность и литературность прозы Т. Толстой.

ффератов

Темь*

341

Ерофеева

14. Композиция поэмы ВС1/ак принцип организации текста
15. «Компьютерная игра ‘учков, С. Лукьяненко, М. Фрай, современной литературы (В. С. Обломов и др.). ации в прозе Л. Зорина и Ю. По-
16. Литературные мистифи(лякова. ейшей литературе.
17. «Мысль семейная» в ны и мира в произведениях В. Ас
18. Новый аспект темы вой ,ского. тафьева, Г. Владимова, А. АзоЛ ой проЗЫ.
19. Новый герой современеiЕременного фэнтези.
20. Нравственный идеал **СорОй** в условиях нового времени.
21. «Обживая хаос»: новый Аения в романе В. Пелевина

22. Образ нового поколения! «Омега-IT». «шого типа условности в прозе»
23. Основные черты сказки Л. Петрушевской. , конца XX века.
24. «Петербургский текст Л. Улицкой «Сонечка»*.
25. Поэтика заглавия Повесть, в современной детской детективной. , той «Кысь».
26. Поэтика романа Т. Толстая в современной прозе (по
27. Проблема «вины и наказания. Королева, М. Кураева). произведениям В. Маканина, Современной поэзии.
28. Проблемы экспериментов с современной прозой.
29. Пушкинский миф в современной литературе постмодернизма.
30. Роль культурных кодов «Петушки» Вен. Ерофеева.
31. Своеобразие жанра «II композиции книги В. Тучкова
32. Своеобразие сюжета у». «Смерть приходит по Интернету элитарного» как стратегия современной прозы. «Синтез «массового» и частного рассказа» в творчестве
33. Специфика жанра «ДВ»
34. Солженицын 1990-х годов. Энтсзи» (по романам М. Успенского и др.). , о иронического детектива.
35. Специфика современной повести «Школа для дураков»
36. Стилистическое своеобразие Саши Соколова. , ф Ю. Мамлеева.
37. Сюрреализм в рассказе прозы постмодернизма.
38. «Театральность» как характеристика в повестях Л. Петрушевской.
39. Типология Женских образов

342 М. А. Черняк

Темы рефератов 343

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 Диклштейн» 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 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 брадобрея». О. Маядельштам. (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 «Шатуяы»; 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. Искра-щер. (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.)

344 М. А. Черняк

і рефератов 345

21. Иван денисович –миросозерцатель 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. Довдатов, 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 минуги» лагерной жизни в современной русской прозе.
56. Отцы и дети в современной русской литературе.
57. «По праву памяти живой...» (По произведениям современной поэзии.)

346 М. А. Черняк

Темы рефератов 347

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 пере-читать?)

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.

348 М. А. Черняк

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 своею времени. (По произведениям современной русской литературы.)
106. Человек со знанием дела выбирает корабль, на котором потыльвет... * 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 красотой земли моей». Б. Пастернак. (Тема Родины в современной русской литературе.)
112. Я вновь понстречался 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 } 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

Художественная литература 28

Критическая литература 28

МОДЕЛЬ МИРА В СОВРЕМЕННОЙ АНТИУТОПИИ

Ю. Даниэль, В. Войнович, Л. Петрушевская,

В. Маканин, Т. Толстая, Д. Пригов

Вопросы и задания

Рекомендуемая литература по теме

Художественная литература

Критическая литература

ПОИСК ГЕРОЯ ВРЕМЕНИ В СОВРЕМЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЕ: В. Шукшин, В. Астафьев, Ю. Мамлеев, А.

Уткин, Э. Гер, В. Пелевин, В. Тучков, О. Славникова

Вопросы и задания

Рекомендуемая литература по теме

Художественная литература

Критическая литература

32

63

64

64

65

66

94

95

95

96

350 М. А. Черняк

Темы рефератов 351

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

Художественная литература 119

Критическая литература 120

ЮМОР И САТИРА В СОВРЕМЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЕ:

С. Довлатов, В. Войнович 121

Вопросы и задания 143

Рекомендуемая литература по теме 145

Художественная литература 145
Критическая литература 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
Художественная литература
Критическая литература
'<ЖЕНСКИЙ ПОЧЕРК> В СОВРЕМЕННОЙ ПРОЗЕ:
Т. Толстая, Л. Улицкая, Л. Петрушевская,
В. Токарева, Е. Долгопят
Вопросы и задания
Рекомендуемая литература по теме
Художественная литература
Критическая литература
МАССОВАЯ ЛИТЕРАТУРА КОНЦА XX ВЕКА
«НАШЕ ВСЕ»: А. МАРИНИНА В ЗЕРКАЛЕ
СОВРЕМЕННОГО ИРОНИЧЕСКОГО ДЕТЕКТИВА
Вопросы и задания
Рекомендуемая литература по теме
Художественная литература
Критическая литература

«ШЕЛКОВАЯ НИТЬ РУССКОЙ СЛОВЕСНОСТИ»:
КРИТИКА В СОВРЕМЕННОМ ЛИТЕРАТУРНОМ ПРОЦЕССЕ

Рекомендуемая литература по теме
Художественная литература
Критическая литература
ЛИТЕРАТУРА КОНЦА ВЕКА «ЗДЕСЬ» И '<СЕЙЧАС>':
МАТЕРИАЛ Д)ИЯ КОЛЛОКВИУМОВ
И ДИСКУССИЙ

Тема 1. Современный литературный процесс
Тема 2. Современная антиутопия
Тема 3. Поиски героя в современной литературе
Тема 4. Санкт-Петербург в современной литературе
Тема 5. Современная женская проза
Тема 6. Современная поэзия
Тема 7. Массовая литература
Тема 8. Современная критика
СВЕДЕНИЯ О ПИСАТЕЛЯХ 316
ТЕМЫ РЕФЕРАТОВ 340
ТЕМЫ СОЧИНЕНИЙ ПО СОВРЕМЕННОЙ
ЛИТЕРАТУРЕ 342

246
260
260
262
263
263
276
282
285
288
295
301
312

167
167
167
169
190
191
191
192
196
224
241
241
241
242

Черняк Мария Алексацдровна

Современная русская литература

Учебное пособие

Редактор **Н. В. Козловская**

Корректор **Т. В. Губернскол**

Компьютерная верстка **И. И. Коган**

Оформление **В. А. Лопуовой**

Сдано в набор 20.05.2007. Подписано в печать 30.08.2007. Формат 60x90/16.

Печать офсетная. Гарнитура *Таймс,. Усл. печ. л. 22,0. Уч.-изд. л. 22,6.

Бумага офсетная Тираж 3000 экз. Заказ М 6516.

Издательство ФОРУМ

101000, Москва – Центр, Колпачмый пер., д. 9а

Тел./факс: (495) 625-32-07, 625-52-43

Е-тай: тай@Гопкв-Бооіса.ги

ЛР 1 070824 от 21.01.93

Издательский Дом ИНФРА-М

127282, Москва, ул. Полярная, д. 31в

Тел.: (495) 380-05-40

Факс: (495) 363-92-12

Е-івайі: Боо1а@іпГга-т.го

Нр://^чіпГга-т.гн

По вопросам приобретения книг обращайтесь:

Отдел продаж издательство ФОРУМ

101000, Москва – Центр, Колпачный пер., д. 9а

Тезт./факс: (495) 625-52-43

Е-тай: паа1і.Гойнв@твай.гц

Отдел продаж ИНФРА-М

127282, Москва, ул. Полярная, д. 31в

Тел.: (495) 363-42-60

Факс: (495) 363-92-12

Е-тайі: Бооіса@іпГга-яі.ги

Центр комплектования библиотек

119019, Москва, ул. Моховая, д. 16

(Российская государственная библиотека, кор. К)

Тел.: (495) 202-93-15

*Магазин *Библиосферф (розничная продажа)*

109147, Москва, ул. Марксистская, д. 9

Тел.: (495) 670-52-18, (495) 670-52-19

Оппечатано с предоставленных диапозитквов

в ОАО *Тульская типография. 300600, г. Тула, пр. Ленина, 109.