

Т.Н. МАРКОВА

СОВРЕМЕННАЯ РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА

Учебно-методическое пособие

Челябинск

2023

Министерство просвещения Российской Федерации
Федеральное государственное бюджетное
образовательное учреждение высшего образования
«Южно-Уральский государственный
гуманитарно-педагогический университет»

Т.Н. МАРКОВА

СОВРЕМЕННАЯ РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА

Учебно-методическое пособие

Рекомендовано Учебно-методическим советом ЮУрГГПУ
в качестве учебного пособия для студентов направления
подготовки 44.04.01 Педагогическое образование.
«Современное филологическое образование в образовательных
организациях различного типа» (магистратура)

Челябинск
2023

УДК 8Р2(021)
ББК 83.3(2Рос=Рус)6я73
М26

Маркова, Т.Н. Современная русская литература: учебно-методическое пособие / Т.Н. Маркова. – Челябинск: Изд-во Южно-Урал. гос. гуман.-пед. ун-та, 2023. – 163 с. – ISBN 978-5-907790-13-1. – Текст: непосредственный.

Учебно-методическое пособие по дисциплине «Современная русская литература» разработано для магистрантов, обучающихся по профилю «Современное филологическое образование в образовательных организациях различного типа», направление подготовки 44.04.01 «Педагогическое образование».

Настоящее издание адресовано студентам, осваивающим данную дисциплину, а также всем интересующимся современной литературой.

Рецензенты:

Белоусова Е.Г., д-р филол. наук, доцент

Сейбель Н.Э., д-р филол. наук, доцент

ISBN 978-5-907790-13-1

© Т.Н. Маркова, 2023

© Издательство Южно-Уральского государственного гуманитарно-педагогического университета, 2023

СОДЕРЖАНИЕ

ПОЯСНИТЕЛЬНАЯ ЗАПИСКА	4
Раздел 1. МАТЕРИАЛЫ И ЗАДАНИЯ	7
Тема 1. Литературный процесс в России конца XX – начала XXI вв.	10
Тема 2. Новые подходы к изучению литературы ..	16
Тема 3. Массовая литература	25
Тема 4. Литература и интернет	36
Тема 5. Русский постмодернизм	45
Тема 6. Судьбы русской классики в эпоху постмодерна	53
Тема 7. Жанровые трансформации в новейшей русской прозе	59
Тема 8. Стилиевой анализ современной прозы	82
Тема 9. Уральское поэтическое движение	89
Тема 10. Уральская драматургическая школа	101
Тема 11. Главные романы 2000-х	107
Раздел 2. КОНТРОЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ	144
Раздел 3. УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКАЯ ЛИТЕРАТУРА	157

ПОЯСНИТЕЛЬНАЯ ЗАПИСКА

Дисциплина Б1.В.01.02 «Современная русская литература» относится к модулю «Часть, формируемая участниками образовательных отношений» Блока 1 «Дисциплины/модули» основной профессиональной образовательной программы по направлению подготовки 44.04.01 «Педагогическое образование» профиль «Современное филологическое образование в образовательных организациях различного типа». Общий объем дисциплины составляет 6 зет, 216 часов. Она включена в учебный план I, II и III семестров и является обязательной к изучению.

Курс «Современная русская литература» завершает серию курсов по истории русской литературы; для его освоения студенты используют знания, умения и навыки, сформированные в ходе изучения предметов «Литературоведение», «История русской литературы», «Мировая художественная культура», «Философия», «История зарубежной литературы», входящих в базовую и вариативную части ОПОП по профильной направленности «Русский язык. Литература».

В свою очередь, дисциплина «Современная русская литература» становится основой для изучения дисциплины «Литературная классика и современность», «Жанровые трансформации в литературе и фольклоре» и других дисциплин, входящих в ОПОП магистратуры по направлению «Современное филологическое образование в образовательных организациях различного типа».

Основная цель изучения дисциплины – сформировать у студентов понимание закономерностей современного литературного процесса, художественного значения литературных произведений в новом социокультурном контексте.

Для достижения этой цели необходимо:

✓ Закрепить знания студентов основных историко- и теоретико-литературных понятий и проблем современной науки.

✓ Способствовать формированию у студентов умения анализировать художественный текст, видеть, понимать, интерпретировать историко-литературный процесс и его тенденции.

✓ Закрепить навыки использования системы научных понятий и научных приемов при анализе новейшего литературного материала.

Учитывая общую тенденцию на универсализацию современного образования, акцент делается не только на предъявлении содержания, организующего образовательную программу, но на формировании фонда оценочных средств, разных типов заданий, контрольных и измерительных материалов.

ПК-2 Способен осуществлять фундаментальное и/или прикладное исследование	ПК-2.1 Знает: методологию научно-исследовательской деятельности
	ПК-2.2 Умеет: применять эмпирические и теоретические методы исследования

в сфере образования и науки	ПК-2.3 Владеет: опытом реализации научного исследования в сфере образования и науки
ПК-3 Готов к разработке и реализации содержания филологического образования, анализу результатов научных исследований и их использования в практике обучения русскому языку и литературе	ПК-3.1 Знает: методы исследования, соотношенные со стратегическими задачами в области филологического образования
	ПК-3.2 Умеет: использовать инновационные образовательные технологии при разработке курсов русского языка и литературы
	ПК-3.3 Владеет: навыками филологических исследований, отбора и методического использования содержания и технологий филологического образования

Раздел 1. МАТЕРИАЛЫ И ЗАДАНИЯ

Учебный план курса

Современная русская литература

1 семестр: 4 часа лекции + 4 часа практических занятий, зачет

- Особенности современного литературного процесса (1990–2000-е).

- Новые подходы к изучению литературы в современную эпоху

- Массовая литература
- Литература и интернет
- Особенности русского постмодернизма.
- Судьбы русской классики в эпоху постмодерна

2 семестр: 4 часа лекции + 12 часов практических занятий (на ОЗО 4+4), зачет

- Жанрово-стилевое разнообразие СРЛ
- Жанровые трансформации в современной прозе:

В. Маканин, Л. Петрушевская, В. Пелевин и др.

- Индивидуальный стиль художника: В. Распутин, А. Солженицын, Т. Толстая, В. Пелевин, Вяч. Пьецух, З. Прилепин

3 семестр: 4 часа лекции + 12 часов практических занятий (на ОЗО 6+10), экзамен

- Главные романы 2000-х
- Поэзия рубежа XX–XXI вв. Уральское поэтическое движение

- «Новая драма». Уральская драматургическая школа.

Список литературы для чтения

- Акунин Б. Внеклассное чтение. Чайка
- Богаев О. Марьино поле
- Водолазкин Е. Лавр. Авиатор
- Глуховский Д. Текст
- Гришковец Е. Как я съел собаку
- Довлатов С. Зона. Чемодан
- Ерофеев Вен. Москва–Петушки
- Житинский А. Государь всея Сети
- Иванов А. Географ глобус пропил. Сердце Пармы
- Коляда Н. Пьесы для любимого театра (сб.). Персидская сирень и другие пьесы (сб.).
 - Королев А. Голова Гоголя. Быть Босхом
 - Лимонов Э. Это я, Эдичка!
 - Маканин В. Лаз. Кавказский пленный. Буква А. Асан
 - Пелевин В. Синий фонарь. Омон Ра. Жизнь насекомых. Желтая стрела. Чапаев и Пустота. Generation «П». Священная книга оборотня
- Петрушевская Л. Бессмертная любовь (сб.). Дом девушек (сб.) Три девушки в голубом. Уроки музыки. Дикие животные сказки
- Прилепин З. Грех и другие рассказы. Обитель. Ополченский романс
 - Пьецух В. Новая московская философия. Чехов с нами
 - Распутин В. Прощание с Матерой. Женский разговор. Изба
 - Сальников А. Петровы в гриппе и вокруг него
 - Соколов С. Школа для дураков. Палисандрия

- Сорокин В. Очередь. Манарага
- Степнова М. Женщины Лазаря. Сад
- Толстая Т. На золотом крыльце сидели. Любишь–не любишь. Кысь

- Улицкая Л. Сонечка. Медея и ее дети
- Шишкин М. Венерин волос. Письмовник
- Яхина Г. Зулейха открывает глаза

Рекомендуемая литература:

- Абрамов Ф. Поездка в прошлое
- Айтматов Ч. Буранный полустанок. Белый пароход
- Аксенов В. Остров Крым
- Астафьев В. Пастух и пастушка. Царь-рыба
- Быков В. Сотников. Болото
- Гранин Д. По ту сторону
- Васильев Б. А зори здесь тихие
- Владимов Г. Верный Руслан. Генерал и его армия

• **Поэзия:** Ахмадулина Б., Бродский И., Вознесенский А., Высоцкий В., Друнина Ю., Евтушенко Е., Еременко А., Жданов И., Заболоцкий Н., Кальпиди В., Кибиров Т., Мартынов Л., Окуджава Б., Павлова В., Полозкова В., Пригов Д., Рождественский Р., Рубцов Н., Ручьев Б., Самойлов Д., Смеляков Я., Татьяничева Л., Ягодинцева Н. и др. Уральская поэтическая школа

• **Драматургия:** пьесы Богаева О., Вампилова А., Володина А., Гельмана А., Коляды Н., Мухиной О., Петрушевской Л., Радзинского Э., Розова В., Славкина В., Садур Н., Сигарева В. и др. Уральская драматургическая школа

Тема 1. Литературный процесс в России конца XX – начала XXI вв.

Социокультурная ситуация второй половины 1980–1990-х гг.

- Перестройка. Ускорение. Гласность
- Разгосударствление литературы, отмена идеологической и эстетической цензуры
- Феномен «возвращенной литературы»
- Журнальное и издательское дело. Книжный рынок
- Литературный пейзаж 1990-х гг.

Смена литературного кода

1. Деидеологизация, деполитизация литературы, отказ от учительности
2. Отсутствие иерархичности, сегментированность литературного пространства
3. Коммерциализация литературы
4. Гипертекстуальность, влияние технологий электронной эпохи

Русский литературный интернет

19 сентября 1990 г. – день рождения русской сети Интернет (регистрация домена SU). Интернет стал пространством абсолютной свободы. В 1990-е: а) маленькие сайтики, на которых выкладывались тексты; б) переписка в самых разных видах. 1992 г. – появление в интернете первого русского библиотечного сайта (библиотека Евгения Лескина) 1994 г. – появление библиотеки Максима Мошкова, содержащей полнотекстовые электронные копии уже опубликованных книг разного уровня

(URL: <http://lib.ru/>). К середине 1990-х – большое количество авторских и коллективных страниц (90 % графомания, форма реализации амбиций). 2000-е – важнейший источник информации и коммуникации.

Структура виртуального пространства

Литературные сайты. Авторские сайты. Журналы. Библиотеки. Институт сетевых обозревателей. Институт литературных конкурсов. Литературные игры.

В середине 1990-х в Рунете начинается дискуссия о сетевой литературе.

Дм. Быков: «Литературный интернет – не что иное, как продолжение самиздата».

Дм. Манин: «Это текст, помещенный в сети таким образом, что перенос его на бумагу сопряжен со значительными потерями».

Особенности литературного процесса

Отсутствие иерархии, мозаичность, эстетический плюрализм, эклектика. Литературные стили и жанры явно не следуют друг за другом, а существуют одновременно. Картина нулевых – даже не мозаика, а список. «Измы» рассыпались на писательские индивидуальности, творческая личность оказалась в эпицентре литературного развития.

Изменение типа героя:

- маргиналы, «обыкновенные» люди;
- деперсонализация (рассеивание индивидуальности), размытость, аморфность;
- писатель не оценивает и не судит героя, но изучает его и экспериментирует с ним.

Изменения стратегии писательского поведения. Испытание свободой. Поиск новых форм коммуникации с читателем, выстраивание собственного имиджа.

Т. Толстая: «В новой ситуации роль писателя изменилась. Раньше на этой рабочей лошадке ездили все, кто только мог, теперь она сама должна идти и предлагать свои рабочие руки и ноги».

С. Костырко: «Нынешним писателям как будто легче. 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. Шайтанов: «Автор умер, да здравствует проект!»

Что объединяет современных писателей:

1. Поиск и обретение нового героя времени.
2. Интенсивный характер художественных исканий: оттачивание формы, приема, стиля, слова, жанровые трансформации.
3. Напряженный, противоречивый диалог с классической традицией.
4. Антиутопизм как черта «рубежного» художественного сознания, тип повествования, воплощающийся в разных жанровых формах.

Литературные премии как форма профессиональной экспертизы:

1. Британская Букеровская премия за лучший роман (с 1992 г.).
2. Немецкая премия им. А.С. Пушкина.

3. «Триумф» («шестидесятническая» премия).
4. «Антибукер» (учрежден «Независимой газетой»).
5. Премия Академии современной русской словесности им. Аполлона Григорьева.
6. «Большая книга» (с 2006 г.).
7. Премия им. Ю. Казакова (за лучший рассказ).
8. Премия Фонда Солженицына.

Массовая литература рубежа веков

Ориентация на коммерческий успех, «рентабельность». Простота содержания. Легкость усвоения, доступность разным возрастам и слоям населения, ограниченность выразительных средств, формульность, повторяемость, серийность/серийность.

Постмодернизм как философия и эстетика

Под постмодернизмом (в широком смысле) понимается весь комплекс культурных (философских и литературных) тенденций, связанных с рубежным сознанием, с ощущением исчерпанности современности и потребности в творческой переориентации.

Теоретические основы постмодерна заложили идеи Ж.-Ф. Лиотара, Хейзинги, Мишеля Фуко, теории симулякров Жана Бодрийяра, идеи «смерти автора» Ролана Барта и деконструкции Жака Деррида. Классики европейского постмодерна: Умберто Эко, Джон Фаулз, Милорад Павич.

Русский постмодернизм. Зарождение в 1970-е гг. (В. Ерофеев «Москва-Петушки», А. Битов «Пушкинский дом», Саша Соколов «Школа для дураков»). Расцвет в 1990-е годы. Причины:

- разочарование общества в коммунистической утопии;
- отмена идеологической и эстетической цензуры;
- расширение границ общения между русской и мировой культурой;
- исчерпанность современности, классических художественных парадигм;
- освоение компьютерных технологий и интернета.

Постмодернизм в литературе – это совокупность литературно-эстетических принципов:

1. Интертекстуальность – многообразие межтекстовых связей, использование «чужого» слова как переплавленного своего, отражение «чужого» мотива.

2. Постмодернистская игра, карнавал различных языков: культурных, знаковых, естественных и искусственных. Пародирование, смешение низкого и высокого, мифологии и современности.

3. Ирония как форма противостояния инерции, энтропии, форма авторской самозащиты и самоутверждения: от легкой насмешки до сарказма, от иронического парадокса до саморазоблачения.

Статус автора в постмодернизме:

«Смерть автора» (Р. Барт): автор как творец, демиург оказывается фикцией, поскольку обречен на повторение уже сказанного. Его дело – ретрансляция текста («мир как текст»). Автор-скриптор, человек «пишущий», «записывающий», фиксирующий, не оценивающий.

Имена: В. Пелевин, В. Сорокин, А. Королев.

Частные проявления интертекстуальности: цитата, реминисценция, центон, аллюзия, полистилистика.

Реминисценция – элемент художественной системы, отсылающий к ранее прочитанному, услышанному или виденному произведению искусства. Это неявная цитата, цитирование без кавычек. Реминисценция обнаруживается подготовленным и проницательным читателем (зрителем или слушателем) там, где автор осознанно или неосознанно использовал опыт предшественников.

Аллюзия – (лат. *allusio* – шутка, намёк) – стилистическая фигура, содержащая явное указание или отчётливый намёк на некий литературный, исторический, мифологический или политический факт, закреплённый в текстовой культуре или в разговорной речи. В отличие от реминисценции, чаще используется в качестве риторической фигуры, требующей однозначного понимания и прочтения.

Центон – (лат. *centonis* – одежда или одеяло из разноцветных лоскутов) – произведение, целиком составленное из строк других стихотворений. Художественный эффект центона состоит в подобии или контрасте нового контекста. Широко известен центон пушкиниста Г.О. Лернера:

Лысый с белой бородою (*И. Никитин*)
Старый русский великан (*М. Лермонтов*)
С догарессой молодою (*А. Пушкин*)
Упадает на диван (*Н. Некрасов*)

Задание к лекции. Приведенное стихотворение представляет собой игру культурно-идеологическими клише. Назовите источники: «Над густою лебедою гуси-лебеди летят! // То как зверь они завоют, то ногами застучат! // Гуси-лебеди с усами, – страшно девице одной; // это ты, Иван Сусанин? Проводи меня, родной! // Нашим планам нет предела, всем народом рвемся ввысь, // и в распухнувшее тело раки черные впились! // Едут греки через реки, через синие моря; // все варяги едут в греки, ничего не говоря. // Холодок бежит за ворот, пасть разинул соловей: // не сдастся лютый ворог милой родине моей. // Соловей хрипит на ветке, гнется дерево под ним; // “кукареку”, – вопит в клетке шестикрылый серафим; // птичка Божия не знает ни пощады ни стыда: // сердце с мясом вырывает и сжирает без следа. // А струна звенит в тумане, а дорога все пылит... // Если жизнь тебя обманет, – значит, родина велит» [Т. Толстая, Лимпомпо].

Тема 2. Новые подходы к изучению литературы

Рубеж XX–XXI вв. ознаменовался мощным культурно-цивилизационным сдвигом, последствия которого еще предстоит осмыслить. Однако уже сегодня совершенно очевидно, что все прежние (знакомые, привычные) институты и парадигмы в радикально изменившихся условиях перестают работать; появляются новые формы культурной деятельности, новые литературные жанры, новые способы присутствия в медийном пространстве, требующие серьезной интеллектуальной рефлексии. Кризисность и переходность являются неотъемлемыми свой-

ствами развития цивилизации. В своё время Г.П. Федотов в «Письмах о русской культуре» писал: «...каждая нация проходит через глубокие кризисы, которые радикально меняют её лицо. В таком контексте кризис правомерно рассматривать как вхождение в новый эволюционный цикл, пролог к возникновению нового типа культуры. Как справедливо полагают ученые М. Липовецкий, И. Скоропанова, М. Эпштейн и др., рубеж XX–XXI вв. для России стал именно таким периодом, создавшим предпосылки нового типа культуры. Дискуссия о новых формах художественности началась в «Литературной газете» статьями Вик. Ерофеева «Поминки по советской литературе» и С. Чуприна «Другая проза». Предметом переоценки стали такие, казалось бы, незыблемые твердыни, как литературоцентризм, гуманизм, реализм. Конец 1980-х представляется периодом крушения литературной репутации классиков соцреализма, громкой презентации альтернативной литературы, именовавшей себя «новой волной». Статьи авторитетных критиков – А. Гениса, Н. Ивановой, И. Роднянской – прямо указывают на переход литературы к новой – постмодернистской парадигме. Неслучайно целая плеяда ученых филологов начала XXI века (Н. Барковская, О. Богданова, Л. Данилкин, М. Литовская, М. Черняк и др.) характеризует эту эпоху как «нулевое десятилетие», обозначая таким способом уже произошедшую смену литературной парадигмы. Нестабильность, переходность как основные характеристики художественного сознания рубежа XX–XXI вв. составляют содержание ряда актуальных литературоведческих исследова-

ний. Так, работа М.П. Абашевой «Литература в поисках лица» рассматривает проблему поиска идентичности современными писателями. «Кризис идентичности» становится сквозной темой русской прозы рубежа веков («Я – не я» А. Слаповского, «Generation П» В. Пелевина и др.). Изучению формотворческих процессов, характеризующих художественное сознание 1990-х годов как сознание «переходного периода», посвящена диссертация Т.Н. Марковой.

Современная гуманитарная наука поставлена перед необходимостью выработки новой методологии, базирующейся на соединении эмпирико-аналитических и интерпретационных подходов. Проблема существования художественного текста в рыночном и медийном пространстве предполагает обращение к трудам по социологии искусства и основам теории коммуникации. Анализ художественных концепций человека во все более усложняющемся мире предельно актуализирует ценностно-смысловой, аксиологический аспект. Вопрос об отношении к классическому наследию, судьбах русской классики в эпоху постмодерна диктует необходимость компаративного и герменевтического подходов.

Динамика последних десятилетий, приведшая к радикальным изменениям концепции истории литературы XX века, казалось бы, пощадила русскую классику. Имена в школьной и вузовской программе остались те же: ни ниспровержений, ни возрождений из пепла. Однако процесс переоценки ценностей не мог не коснуться и классической литературы. Во-первых, новый взгляд на классику

не частично, а принципиально корректируется с позиций деидеологизации истории литературы. Это проявляется в отказе от принудительной революционной интерпретации классики. Во-вторых, история литературы нуждается в демифологизации. Русская классика традиционно окружена пиететом, в результате чего возникла парадоксальная, тревожащая специалистов ситуация: В.С. Непомнящий определил ее как «массовое почтение без прочтения». Дефицит читательской компетенции, отторжение современным читателем классики во многом объясняются отрицательным опытом школьного курса литературы. Десятилетиями создавался культ опрошенный, тенденциозный, идеологизированный. Преодоление мифов, возникших вместо подлинно великих в своих противоречиях и заблуждениях классиков, – в этом состоит трудная, но благодарная работа словесников XXI века. Сегодня наблюдается широкий разброс мнений и оценок, подчас диаметрально противоположных. И вновь проявляется старый императивный подход, как-то: Пушкин – или революционер, или монархист, или атеист, или христианин. В значительной степени острота полемики в преподавательских и замешательство в учительских кругах спровоцированы явлением, которое можно назвать «возвращенным литературоведением». Имеются в виду возвращенные труды идеалистических и религиозных философов, критиков, писателей и поэтов Серебряного века, открывшие читателю конца XX века принципиально новые грани и подходы к изучению и интерпретации классики. Это работы Н. Бердяева, В. Соловьёва, Дм. Мережковского,

Вл. Ходасевича и др. Вслед за ними были опубликованы и стали неотъемлемой частью современной литературной науки эссе В. Набокова о Гоголе, книга А. Синявского (Абрам Терц) о Пушкине, «Родная речь» П. Вайля и А. Гениса и др. Однако нелепо было бы думать, что сам факт той или иной публикации обязывает преподавателя говорить о «пустоте» Пушкина (А. Синявский), иррационализме и абсурдизме Гоголя (В. Набоков), «бесовских кровожадности, сладострастии и гордыне» Лермонтова (В. Соловьёв) и т.п. Важно другое: эти книги способствуют преодолению упрощенного, идеологизированного мифа, разрушению штампов, признанию ограниченности наших знаний; они вызывают на полемику, требуют аргументов и доказательств, а значит – побуждают читателя заново перечитать всю школьную программу, в хрестоматийных текстах уловить, почувствовать живую, пульсирующую, только что самостоятельно открытую мысль.

В конце XX века литературный процесс в России развивается в условиях рыночных отношений, отсутствия цензуры и каких-либо идеологических запретов, вследствие чего мы имеем дело с мирным противостоянием традиционной литературы и поставангардной, «высокой» и «массовой». Массовая литература, в отличие от элитарной, не порождает собственных смыслов, а эксплуатирует уже существующие культурные явления и жанры. Интертекстуальность в массовой литературе функционирует как способ ориентации на читательский опыт «массового человека». Пространство рыночной литературы четко обозначило ценности актуальных авторских

стратегий: тираж, спрос, авторский гонорар. Закономерно, что для большинства современных писателей основной тенденцией становится движение в сторону сближения с массовой литературой, принятия характерных для нее критериев успеха. Сегодня именно на границе экспериментальной и массовой культуры рождаются произведения, активно использующие приемы коммерческой беллетристики.

В кризисные эпохи искусство получает необходимую свободу. Культура, находящаяся в состоянии хаоса, обнаруживает в себе сочетание разноприродных жанров и стилей, дерзко смешивает элементы различных, нередко противоположных художественных систем. В связи с отказом от работающих ранее критериев возникает понятие мультилитературы, когда под словесностью понимается совокупность самых разнообразных текстов, в равной степени имеющих право на существование. Такой подход нередко интерпретируется как проявление постмодернистского мышления. В эстетике постмодернизма концептуально важными, фундаментальными понятиями становятся язык, слово, текст. Основоположники постмодернизма (Р. Барт, Ф. де Соссюр, М. Фуко и др.) настаивают на том, что язык не просто отражает реальность, но живет собственной жизнью. Свободный, открытый, он порождает смыслы только в процессе восприятия текста читателем (рецепиентом, интерпретатором). В таком ракурсе постмодернизм предстает как «радикальный семантизм», релятивизм и эстетический плюрализм. Постмодернизм включает в современное искусство весь опыт

мировой художественной культуры, различных школ, направлений, языковых стилей. Интертекстуальность в постмодернистской парадигме приобретает значение основополагающего принципа миромоделирования. Мировая художественная культура и русская классика, в частности, становятся неисчерпаемым источником идей, мотивов, образов и, одновременно, объектом напряженной полемики. Важнейшая из постмодернистских концепций определяется теоретиками как «диалог с хаосом», предполагающий неразличение границ между фантазией и реальностью (Т. Толстая, В. Пелевин), между смертью и жизнью (Вен. Ерофеев, Саша Соколов). Метафорическая избыточность стиля, фрагментарность, избыточность деталей, мотивы пустоты, рассеивания энергии образуют новые художественные структуры, где за внешней карнавальностью, театральностью скрывается ощущение призрачности, неподлинности жизни. Так, Ж. Бодрийяр утверждает, что в эпоху постмодерна действительность заменяется сетью «симулякров» – самодостаточных знаковых комплексов, не имеющих никаких соответствий в реальном мире.

С появлением интернета возникает новый – информационный – тип культуры. Усвоение словесностью компьютерных технологий и их использование в качестве художественных приемов – новое качество литературной деятельности. Технологии – это сеть Интернет, гипертекст, виртуальная реальность, компьютерные игры и анимация. Приемы – это конкретная реализация компьютерных технологий в художественном тексте. С распро-

странением интернета теряется необходимость в посреднике между производителями и потребителями текстов и идей. Интернет погружает мир в состояние перманентной конференции, когда люди, живущие на разных континентах, имеют возможность собраться как бы в одном зале. Всё происходит здесь и теперь, а значит, исчезает не только пространство, но и время.

В физическом измерении интернет – комбинация компьютера, сервера и спутника. Человек здесь – всего лишь user, пользователь. Технократическая цивилизация делает человека биологически и психологически несовершенным. Человек не уверен в себе, дезориентирован требованиями современности, он сталкивается с реалиями такой сложности, для описания которых у него нет необходимого инструментария и соответствующего языка; он чувствует, что без серьезного подкрепления технологиями рискует оказаться лишним в этом мире. В таком контексте рождаются безрадостные, пессимистические художественные концепции мира и личности: отчужденный человек во враждебном мире, смятенный человек в таинственном и непознаваемом мире, одинокий человек в мире абсурда, *homo confusus* – человек растерянный, человек с синдромом отложенного будущего, бессубъектное состояние, *homo sapiens* – человек переключаемый, *human-computer interaction* и т.п.

Произведения Виктора Пелевина демонстрируют множество способов взаимодействия литературного и компьютерного дискурсов, формирующих поэтику текста. Так, в повести «Принц Госплана» герой идентифицирует собственную жизнь с компьютерной игрой. Игра приобре-

тает эзотерический смысл: команда операционной системы *MS-DOS* «B>», обозначающая загрузку программы, выносится в эпиграф и оформляется как руническое начертание. Героem рассказа «Святочный киберпанк, или Рождественская Ночь–117.DIR» становится компьютерный вирус, благодаря которому срываются планы преступных властей и местных бандитов. В рассказе «Акико» персонаж компьютерного сайта начинает управлять человеком. В романе «Шлем ужаса» мифологический сюжет о Минотавре и Тесее разворачивается в виртуальном пространстве – в интернет-чате. Все персонажи романа становятся участниками процесса производства иллюзий. Идея иллюзорности реальности – одна из основных у Пелевина. Интернет становится для него способом отсылки к принципиально другим мирам. В романе «Generation П» концепция симулякра выходит на первый план, благодаря замещению реальности псевдореальностью и стиранием граней между ними. Псевдореальность, представленная в романе телевизионными картинками и галлюцинациями главного героя, заставляет сомневаться в истинности и той, и другой реальности, что прямо указывает на симулятивность изображаемого в произведении. Симулякрами в чистом виде являются рекламные продукты. Создание рекламы – это не просто придумывание слоганов, это проектирование объектов псевдореальности телевидения на материальный мир и замещение субъектов через потребление ими картин, нарисованных их же сознанием и воображением. Так само понятие реальности у Пелевина стирается из-за постоянных сомнений в том, «что же есть на самом деле».

Итак, изучение современного литературного процесса вследствие радикально изменившейся социокультурной ситуации в России настоятельно требует выработки новых подходов и принципов. В первую очередь речь идет о демифологизации истории русской литературы, в частности отношения к классике, посредством подключения мирового гуманитарного наследия, в том числе постмодернистской эстетики. Новую литературную парадигму характеризует сближение массовой и элитарной культуры. Использование художественной словесностью форм коммерческой беллетристики и компьютерных приемов открывает новые пути и возможности существования художественного текста, возникновения новых концепций человека и мира. Решением проблемы кризисной эпохи видится формирование адекватного представления о современном литературном процессе, которое принципиально невозможно без готовности продуктивно работать в этом направлении.

Тема 3. Массовая литература

В современном литературном пространстве массовая литература занимает значительное место. Все больше исследователей обращаются к этому феномену: М.П. Абашева, М.В. Загидуллина, Н.А. Кузьмина, О.Ю. Осьмухина, И.Л. Савкина, И.И. Саморуков, М.А. Черняк и многие другие.

Согласно словарю литературоведческих терминов С.П. Белокуровой: «Массовая литература:

1. Вся не получившая высокой эстетической оценки литература (малозначительное явление в национальной культуре и литературе).

2. Множество популярных произведений, рассчитанных на читателей с нетребовательным литературным вкусом, не приобщенных к высшим достижениям художественной культуры, так называемая «формульная литература», жанровая форма которой строго регламентируется с точки зрения сюжета, его основных перипетий, действующих лиц, языка, манеры повествования и даже объема (любовный роман, детектив, вестерн).

Согласно данному словарю, массовая литература не является порождением современности. Ее зарождение связано с появлением и расширением печатного, издательского дела, коммерциализации литературного процесса, и расширения круга читателей (демократизации процесса, уровня грамотности, интереса к книге).

К массовой литературе применяются (в противовес «высокой, элитарной, классической») наименования «тривиальной, развлекательной, рыночной, паралитературы, беллетристики, китча», иногда ее называют «чтиво».

Массовая литература обычно ориентирована на потребности читателя (покупателя). Схемы жанра обычно составляются на основе облегченного восприятия произведений высокого искусства, откуда нередко заимствуются темы, сюжеты, система общих мест, нравственных ценностей, но они адаптируются для облегчения их восприятия.

В Литературном энциклопедическом словаре под редакцией В.М. Кожевникова и П.А. Николаева дано следующее определение: «Массовая литература, крупнотиражная развлекательная и дидактическая беллетристика 19–

20 вв., является составной частью “индустрии культуры”; часто обильно иллюстрирована, со временем иллюстрации теснят текст».

Массовая литература тесно соприкасается с научно-популярными изданиями сенсационного и пропагандистского характера, литературой для детей и юношества, а также рекламой.

Определение «массовая» несет двоякий смысл: серийное производство массовой литературы и расчет на широкое потребление, предполагающий не только удовлетворение наличного спроса, но и его организацию. Важную роль в сбыте массовой литературы играют средства массовой информации.

Массовая литература является одним из слагаемых литературного процесса 20–21 вв.; ее развитие осуществляется через рыночный отбор наиболее «ходкого» литературного товара и серийное изготовление продукции по его образцу.

Массовая литература призвана ублажать (но не стимулировать!) воображение читателя и обеспечить психологический «комфорт», переселяя его из реального мира в иллюзорный, где желания и мечты утоляются средствами воображения, а собственное «достоинство» утверждается путем отождествления с героем или через образное оформление своей внутренней упрощенной картины действительности. Этот метод может быть назван иллюзионизмом.

Основной жанр массовой литературы – роман: любовный, приключенческий и великосветский; ему сопут-

ствовала мелодрама. Чаще массовая литература осваивает и «развивает» изобретенные ранее жанры: детективный роман (полицейский, позднее – шпионский); роман научно-фантастический. При слиянии с фотографией и графикой появились жанры комиксов и фотороманов.

Основная характеристика массовой литературы – облегчение доступности и сопричастности к современной культуре, суррогат эстетического удовлетворения: поэзия становится псевдопоэтичностью, пафос – патетической мелодекламацией, красота – красотой, любовь – сексуальным влечением. Космополитичные и легкопереводимые произведения массовой литературы расходятся многомиллионными тиражами на разных языках почти одновременно; однако они «устаревают» со все возрастающей быстротой, а «смерть автора» обычно означает начало затоваривания рынка его книгами.

В Литературной энциклопедии терминов и понятий под редакцией А.Н. Николюкина дано следующее определение: «Массовая литература – многозначный термин, имеющий несколько синонимов: популярная, тривиальная, пара-, бульварная литература; традиционно этим термином обозначают: ценностный «низ» литературной иерархии – произведения, относимые к маргинальной сфере общепризнанной литературы, отвергаемые как китч, псевдолитература. Нередко под М.л. понимают весь массив художественных произведений определенного культурно-исторического периода (или какого-либо литературного направления), которые рассматриваются как фон вершинных достижений писателей первого ряда».

Авторитетный исследователь русской литературы Ю.М. Лотман утверждает, что, обозначая ценностный «низ» литературной системы, массовая литература не может быть сведена к незыблемому и неизменному единству, поскольку критерии художественности, социальной и эстетической значимости, в соответствии с которыми «высокую» литературу отличают от массовой, исторически подвижны и не абсолютны. Нередко они кардинально меняются со сменой историко-культурных эпох, в каждой из которых господствует совершенно особый тип художественного сознания, своя система ценностей. Соответственно, и «высокая» литература, и массовая, могут претерпевать существенные изменения в своем составе и по-разному интерпретироваться сторонниками противоположных литературных школ и направлений. Для идентификации феноменов массовой литературы недостаточно отождествления соответствующего понятия с ценностным «низом», постоянным, хотя и изменчивым в своем содержании компонентом литературной системы, в рамках которой «всегда ощущается разграничение литературы, состоящей из уникальных произведений, лишь с известным трудом поддающихся классификационной унификации, и компактной, однородной массы текстов».

Литературные явления, обозначаемые термином «массовая литература», разного качества, что предполагает выстраивание еще одной ценностной пирамиды. На ее вершине оказываются «образцовые», «классические» произведения (приключенческие романы А. Дюма, детективные истории Агаты Кристи), имеющие долговремен-

ный, повсеместный успех и претендующие на то, чтобы занимать пограничное, промежуточное положение между «высокой» и массовой литературой.

Значимым социокультурным феноменом «массовая литература» становится лишь в индустриальную эпоху нового времени. Среди факторов общественной жизни, обусловивших ее возникновение в этом качестве, выделим процессы демократизации и индустриализации. Важная предпосылка становления массовой литературы – коммерциализация писательской деятельности, вовлечение ее в рыночные отношения. В России, где рынок развлекательной литературы существовал уже в конце XVIII в., процессы коммерциализации литературной жизни проходили особенно заметно в тридцатые годы XIX столетия, когда, потеснив литературных аристократов, на авансцену вышли ловкие литературные дельцы, приходившие к читателю «с продажной рукописью», но, увы, далеко не всегда «с чистой совестью», стремившиеся прежде всего к коммерческому успеху. Среди этих «литераторов-спекуляторов» наиболее удачливыми были два предприимчивых и плодовитых беллетриста: О.И. Сенковский (псевдоним Барон Брамбеус), редактор популярного, особенно в провинции, ежемесячника «Библиотека для чтения», и Ф.В. Булгарин, издававший (совместно с Н.И. Гречем) газету «Северная пчела», автор переведенного на многие европейские языки романа «Иван Выжигин» (1829).

Помимо возникновения массовой читательской аудитории, коммерциализации литературной жизни и

профессионализации писательской деятельности, катализатором процесса становления и развития массовой литературы явились различные технико-экономические факторы. Принцип серийности (подразумевающий не только использование определенного рода стиливых клише, воспроизведение отлаженных сюжетных схем, стандартных персонажных типов и ситуаций, но и соответствующий формат издания, специфическое оформление обложки, призванной привлечь внимание покупателя) становится важнейшей типологической характеристикой массовой литературы, неотъемлемой частью грандиозной индустрии массовой (популярной) культуры XX в., обслуживающей потребности широких слоев общества в развлечении и релаксации и функционирующей по рыночным, сугубо коммерческим законам.

В сфере современной массовой литературы процесс написания литературного произведения поставлен на производственную основу и организован по правилам поточной индустрии. В этих условиях деиндивидуализация художественного творчества достигает апогея. Индивидуальное авторское начало сводится к минимуму, подчиняясь строгому жанрово-тематическому канону. Собственно, само слово «творчество» едва ли стоит употреблять при разговоре о произведениях массовой литературы, которые часто штампуются фабричным способом анонимными коллективами, речь здесь может идти скорее о рационально организованном производстве, о высокотехнологическом предприятии, когда, например, один из авторов пишет диалоги, другой продумывает перипетии сюжетной интриги, третий отвечает за антураж.

Каноническое начало лежит в основе всех разновидностей массовой литературы, составляющих ее жанрово-тематический репертуар: детектив, шпионский роман, боевик (эти три типа можно объединить под рубрикой «криминальный роман»), фэнтези (в качестве исходной модели – трилогия Дж. Р.Р. Толкиена «Властелин колец»), триллеры (романы ужасов, типологически восходящие к готическим романам), любовный, дамский, сентиментальный, или розовый, роман, костюмно-исторический роман с примесью мелодрамы или даже порнографического романа (ныне считающегося умирающей разновидностью).

Номенклатура жанрово-тематических канонов, при всей своей упорядоченности и устойчивости, подвержена изменениям с ходом литературной эволюции. С течением времени некоторые жанрово-тематические каноны изживают себя, теряя рыночный спрос; другие же – причудливо видоизменяются и, скрещиваясь с иными жанрово-тематическими разновидностями массовой литературы, порождают новые каноны.

При всем том одной из главных черт массовой литературы является подчиненность жанровым канонам, формульность. Эту черту массовой литературы выделяют как отечественные, так и зарубежные исследователи: Ю.М. Лотман, Дж.Г. Кавелти, М.А. Черняк, И.Л. Савкина. Благодаря формульности массовой литературы читатель легко ориентируется в жанрах, сразу получая доступ к тем, которые ему интересны. С другой стороны, это позволяет издательствам легко реагировать на изменение

спроса среди покупателей на литературу определенных жанров, а также продавать заведомо «выигрышные» произведения, которые найдут своего покупателя. Здесь также свою роль играет высокая коммерциализация массовой литературы.

Другой характерной чертой массовой литературы является использование языковой игры, речевых масок, как в самом тексте произведения, так и в речи героев. Это, с одной стороны, позволяет определить эпоху, в которой развивается действие, социальный статус героев, а с другой – дает ощущение переходности, рубежности, характерное как для современной литературы вообще, так и для массовой литературы.

Говоря о массовой литературе, невозможно не затронуть вопрос психологии массового читателя, являющегося ее потребителем. Культурологические, психологические, социологические и философские подходы исследователей к изучению данной проблемы в XX в. привели к формированию образа «массового человека». Наблюдается процесс деперсонализации, «усреднения», растворения личности в массе.

Еще одной характерной чертой массовой литературы, основывающейся на психологическом образе читателя, является уход от существующей реальности в другой, более справедливый и правильный мир, где добро побеждает зло. Данный феномен в литературоведении носит название «эскапизм». Наиболее характерен он для жанра фэнтези, но встречается и в других жанрах. В массовой литературе этот уход от реальности носит упрощенный

характер, когда читатель стремится только отдохнуть, развлечься, побывать с героем в другой реальности. Массовая литература является для читателя средством снять психическое напряжение, расслабиться, она не требует труда для восприятия, чем отличается от чтения высокой литературы.

Также характерной чертой современной массовой литературы является ее зависимость от кинематографа. Кино настолько прочно вошло в жизни людей и вытеснило книги, что для успешного и легкого восприятия сюжета, а также повышения уровня продаж книги, авторы перенимают приемы кинематографа, призывают к кинематографическому опыту читателя.

Массовая литература, в отличие от элитарной, не порождает собственных смыслов, а лишь копирует уже существующие культурные явления и смыслы, при необходимости упрощая их до уровня читателя. Это также необходимо для того, чтобы не обмануть ожиданий покупателя, ориентирующегося на жесткие жанровые каноны и уже по стилю оформления, названию произведения и имени автора и составляющего себе мнение о том, что он будет читать.

Для художественных произведений XX–XXI вв. характерна интертекстуальность. В массовой литературе она тоже ориентируется на читательский опыт «массового человека». Отсылки к другим произведениям даются либо в комическом виде, в расчете на продвинутых читателей, либо с прямым указанием на источник текста, как попытка помочь идентифицировать текст. При этом ис-

пользуются различные формы интертекстуальности: цитаты, аллюзии. Интертекст может выполнять обучающую функцию, давая прямую отсылку на неизвестные читателю названия, имена героев, аббревиатуры; а также вызывать к культурному опыту читателя.

Еще одной характерной чертой массовой литературы является изменение роли автора. Автор массовой литературы зачастую деперсонализирован, скрывается за псевдонимом. При этом, как за одним псевдонимом может скрываться несколько авторов, так и один автор может скрываться за несколькими псевдонимами. Псевдоним играет роль как в формировании у читателя устойчивого образа произведений данного автора, так и чисто экономическую: является торговым брендом.

Таким образом, установка массовой литературы на ее экономическую окупаемость, интерес «массового читателя», приводит к появлению характерных черт, не свойственных элитарной литературе, и даже прямо противоположных ей. Однако массовая литература также определяет развитие современного литературного процесса, пользуясь большой популярностью у читателя. Кроме того, именно массовая литература может стать проводником на пути от экрана к книге, от простого к более сложному восприятию. Поэтому нельзя недооценивать важность изучения массовой литературы, ее жанров и тенденций развития.

Задания для самопроверки

1. Что понимается под «массовой литературой»? Назовите имена исследователей массовой литературы.

2. Перечислите основные характеристики массовой литературы.

3. Назовите жанры массовой литературы

4. В чем причина популярности массовой литературы?

5. Что говорил Ю. Лотман о подвижности критериев художественности?

Тема 4. Литература и интернет

С начала XX века культура стала объектом экспансии со стороны аудиовизуальных и электронных средств коммуникации – кино, телевидения. С появлением интернета возникает новый – информационный – тип культуры. Компьютеризация литературы на сегодняшний день представляется одной из самых интересных и перспективных теоретических проблем литературоведения. Новое качество литературной деятельности – это не просто набор текста на клавиатуре компьютера вместо пишущей машинки, но усвоение словесностью собственно компьютерных технологий и их использование в качестве художественных приемов.

Мы живем в эпоху «после Гуттенберга». С развитием глобальной коммуникационной сети происходит формирование новой социальной реальности – сетевых сообществ в виртуальном пространстве. Интернет создал собственную литературную среду, свои библиотеки, книжные магазины, журналы, конкурсы, стал местом, где впервые появляются новые, еще никому не известные имена, и все это позволяет говорить о литературно-компьютерном феномене сетевой литературы. В качестве

ее особенностей отметим лаконичность, разговорность, развлекательность, даже скандальность, а также неконвенциональность, то есть несоответствие установленным традициям и правилам. Сетевой литературе присуща интерактивность – новый вид коммуникации в режиме онлайн. Гостевые книги (гестбуки), конференции, чаты – популярные формы существования пространства интерактивного общения.

Как следствие в современной словесности возникает новое явление – литература, пытающаяся художественно осмыслить феномен Сети. Например, роман Мэри Шелли «Паутина», вышедший в издательстве «Амфора», сборник прозы В. Тучкова «Смерть приходит по Интернету», «Дозоры» С. Лукьяненко, роман А. Житинского «Flashmob. Государь всея Сети» (2007), в котором, к примеру, читаем: «Крайне интересная выдумка общества – Интернет. И что с ним можно сделать. Не исключено, что это своего рода атомная бомба при определенных условиях и в определенных руках».

Перед нами «приватный онлайн-дневник одного малоизвестного юзера», полученный издателем по почте на CD-диске. Этот юзер – Алексей Данилович Донников (Дон), физик, доктор наук, а ныне сторож на даче отбывшего в Штаты сына, со скуки и от одиночества регистрируется в «Живом Журнале». ЖЖ – это сотни тысяч сетевых дневников (блогов), имеющих несколько уровней доступа: публичный (для всех юзеров сети), для друзей (френдов) и приватный (только для автора). Бродя по лабиринтам ЖЖ, этот почти маканинский Петрович сти-

хийно создает онлайн-акцию, демонстрирующую общественную мощь сети, и понимает, какой инструмент влияния попал в его руки. Ученый физик, используя принцип работы больших самоорганизующихся систем, создает информационную пирамиду, и тут же начинают происходить странные флешмобы – короткие массовые акции в онлайн и оффлайне, заканчивающиеся культурными терактами (атакой скульптур Церетели, например). Акции сотрясают не только Интернет, где они зарождаются, но и порядок в стране. Так, проект «Виртуальная Россия» – это Империя во главе с Самодержцем. Внешне – «прикольная» игра, на деле – испытательный полигон новых политтехнологий.

Большое влияние на современную прозу оказывает другая компьютерная технология – гипертекст. Это иерархически организованная система текстов, каждый из которых содержит ссылки на другие тексты. Гипертекст – это ветвящаяся последовательность независимых текстов, соединенных линками и предлагающих читателю различные пути чтения. Важнейший элемент гипертекста – гиперссылка, или прыжок, то есть неожиданное перемещение позиции пользователя; основное качество – вариативность, то есть гипертекст можно читать по-разному – от одной статьи к другой, по мере надобности. Обычный текст переводится в гипертекст при помощи системы отсылок. Такой художественный прием использует Д. Галковский в романе «Бесконечный тупик».

Технологией, позволяющей создавать новые миры, становится виртуальная реальность, то есть искусствен-

но созданная компьютерными средствами среда, в которую можно погружаться, меняя ее изнутри, наблюдая трансформации, вступая в контакты не только с другими людьми, но и с искусственными персонажами и испытывая при этом реальные ощущения. Эффект погружения в виртуальный мир заключается в том, что пользователь в процессе взаимодействия с технологией перестаёт ощущать себя внешним наблюдателем и, включаясь в виртуальное окружение, начинает воспринимать его как настоящее.

В этой связи необходимо сказать о компьютерных играх, которые тоже являются своеобразным способом моделирования реальности. Любая игра характеризуется наличием сюжета, набора заданий различного уровня сложности, конечной цели и развитой системы персонажей. Игра обладает вариативностью, то есть играющий сам выбирает сценарий, последовательность выполнения промежуточных заданий, а также по своему усмотрению изменяет те или иные параметры героя. Важно отметить, что человек, вовлеченный в компьютерную игру, подвергается действию эффекта погружения: мир игры вытесняет мир настоящий.

Названные выше компьютерные технологии активно взаимодействуют с литературой, порождая новые формы, жанры, способы организации повествования. Компьютерные технологии в художественных текстах реализуются на разных уровнях поэтики в виде тех или иных приемов. На словесном уровне это введение специальной лексики и элементов компьютерной программы. Так, в

повести В. Пелевина «Принц Госплана» изобилуют значки и символы MS-DOS (*Shift, Down, Control-Break, Reset, Page Up*), главы имитируют сценарий видеоигры: *Loading, Level 1–12, Autoexec, Game Paused*, широко используется сугубо специальная лексика и фразеология: *винчестер, монитор, дисковод, вирус, загрузиться, зависнуть* и т.п.

На сюжетно-композиционном уровне мы нередко имеем дело со сценариями видеоигр: «Принц Персии» у В. Пелевина («Принц Госплана»), «Гэлэкси плюс» у Д. Галковского («Друг утят»). Другая форма – организация текста в виде интернет-сайта («Акико»). Здесь рассказ ведется от лица виртуальной обитательницы японского порносайта. Юная Акико общается с посетителем сайта, который прячется под паролем ЙЦУКЕН (набор первых шести букв верхней строки клавиатуры). Сначала их беседа вполне невинна, но затем следует жесткий разговор с пользователем, сопровождающийся неприкрытым шантажом. Так автор показывает, какие возможности открываются перед диспетчерами информационного поля: от тонких механизмов вовлечения в игру и выманивания денег до криминальных методов и угроз. Таким образом, мы убеждаемся, что использование специфической компьютерной формы как средства организации сюжета позволяет развернуть картину сегодняшней действительности и продемонстрировать ее оценку автором.

Новейшей технологией, перенесенной из компьютерной сферы в литературу, представляется чат – вид сетевого общения, характеризующийся интерактивностью и ориентацией на разговорный стиль. В такой форме

написан «Шлем ужаса. Креатифф о Тесее и Минотавре» – произведение, созданное В. Пелевиным в рамках международного проекта «Мифы», где сюжеты мировой мифологии разворачиваются в современной ситуации и переосмысливаются в соответствии с реалиями начала XXI века. В. Пелевин выбрал известный миф о Тесее и Минотавре, решив, что на сегодняшний день лучший лабиринт – это Всемирная паутина. Так персонажи и сюжеты античной мифологии оказались органично встроенными в структуру виртуального диалога XXI века.

Лабиринт Минотавра – это Сеть, выход из которой и предстоит отыскать участникам интернет-чата, в котором участвуют восемь персонажей (*Monstradamus*, *Isolda*, *Nutscracker*, *Organism(-: Sliff_zoSSchitan*, *Ariadna*, *UGLI 666*, *Romeo-y-Cohiba*). По ходу развития сюжета выясняется, что у каждого свой лабиринт. Общаясь друг с другом только при помощи компьютеров, герои пытаются найти ответ на вопросы: где они находятся? как им выбраться из этого странного места? что такое этот Минотавр с его Шлемом ужаса и где найти Тесея, чтобы его победить? Таким образом, в результате организации текста в виде чата древнегреческие герои получают новую, виртуальную жизнь, а интернет становится новым мифологическим пространством современности.

Открывая книгу Пелевина, читатель вступает в лабиринт, состоящий из множества параллельных пространств и измерений, и сам становится его участником, находящимся, как и герои, в поиске ответов на вопросы текста. В итоге писатель реализует концепт лабиринта не

только на уровне интернета, но и воплощает идею художественного текста как бесконечного лабиринта смыслов. Таким образом, анализ внешней формы выводит нас на концептуальный уровень произведения. По мере блуждания по лабиринту читателю и героям открывается смысл, зашифрованный в его бесконечных разветвлениях, в прозрачных литературных намеках, в авторской иронии: свобода выбора – это иллюзия, а успех, счастье, любовь – обман, за который в итоге еще и приходится платить.

Организация текста в виде чата влечет за собой и жанровую трансформацию. Критика квалифицирует текст как повесть, как роман и как пьесу, что позволило выпустить аудиоверсию еще до выхода печатного варианта, а в 2005 году «Шлем ужаса» стал интерактивным театральным проектом под названием «Shlem.com». Сам же автор определяет свое произведение как «креатифф», то есть на наших глазах рождается новая жанровая форма, которой адекватного названия еще не найдено. Виртуальные модели композиции мы обнаруживаем также в произведениях Д. Липскерова («Пространство Готлиба»), А. Слаповского («Я – не Я»), Л. Петрушевской («Номер Один, или В садах других возможностей»).

Наконец, если мы обратимся к уровню героев-персонажей современной прозы, то должны будем признать, что компьютерные технологии позволяют найти адекватные формы воплощения измененного сознания современного человека. Использование компьютерных приемов предоставляет дополнительные возможности

для воплощения новой концепции человека, связанной с кризисом традиционного сознания. Так, в прозе В. Пелевина из текста в текст повторяется ситуация неравенства субъекта самому себе, которая по-разному репрезентируется в рамках использования той или иной технологии. В романе «Generation П» (1999) идет речь о психическом феномене конца второго тысячелетия, связанном с той ролью, которую в жизни современного человека играют так называемые «визуально-психические генераторы». Поставляя в массовом индустриальном порядке симулякры, экран телевизора или монитора превращается в пульт дистанционного управления телезрителем. Современный человек из *homo sapiens* превращается в *homo zapiens*, человека переключаемого в виртуальное бессубъектное состояние, регулируемое оператором.

По своей метафизической сути интернет абсолютно равнодушен к «человеческому». Человек здесь – всего лишь пользователь. Неслучайно в сети люди предпочитают пользоваться разнообразными псевдонимами – «никами», в соответствии с которыми сами строят свой имидж и коммуникацию. Психологи объясняют суть этого явления стремлением к экспериментированию с идентичностью, потребностью попробовать себя во все новых и новых ролях, испытывать новый опыт, чтобы обрести альтернативы дальнейшего развития.

Итак, совершенно очевидно, что в современной действительности, где компьютерные технологии получают все более широкое распространение, использование компьютерных приемов в новейшей словесности открывает

возможности существенного обновления повествовательного, сюжетно-композиционного и концептуального уровней поэтики современной литературы.

На сегодняшний день литература и интернет представляют собой взаимовыгодный союз. Интернет дает возможность создавать электронные библиотеки, архивы, многие книги доступны в интернете в аудиоформате, существует большое количество интернет-газет и журналов, они могут быть как самостоятельными, так и дублировать печатные издания.

Одной из актуальных проблем современной литературы является вопрос: заменит ли сетевая литература, электронные издания традиционную печатную литературу? Большинство специалистов дают отрицательный ответ. Тот, кто привык читать много и вдумчиво, вряд ли сможет поменять напечатанную книгу на электронный ресурс, этому есть ряд объяснений:

Во-первых, далеко не все книги мы можем найти в интернете. Существует большое количество специальной литературы, имеющей определенную направленность, которая не имеет электронного варианта. Новинки литературы тоже далеко не сразу появляются в сети, это попросту является невыгодным для автора.

Во-вторых, печатная книга на сегодняшний день сравнима с произведением искусства. Многие печатные издания имеют эксклюзивное оформление, такую книгу хочется держать в руках, рассматривать, наслаждаться.

Задания для самопроверки

1. Что понимается под термином «сетевая литература»?
2. Заменит ли виртуальная литература бумажную?
3. Как компьютерные технологии влияют на производство современной словесности?

Тема 5. Русский постмодернизм

Литературная панорама второй половины 1990-х гг. определяется взаимодействием двух эстетических тенденций: реалистической, укорененной в традиции предшествующей литературной истории, и новой, постмодернистской. Русский постмодернизм как литературно-художественное течение часто ассоциируется с периодом 1990-х гг., хотя на самом деле имеет значительную предысторию, насчитывающую минимум четыре десятилетия. Его возникновение было совершенно естественным и обуславливалось как внутренними закономерностями литературного развития, так и определенной стадией общественного сознания. Постмодернизм – не столько эстетика, сколько философия, тип мышления, манера чувствовать и думать, нашедшая в литературе свое выражение.

Претензия на тотальную универсальность постмодернизма как в философской, так и в литературной сферах стала очевидна ко второй половине 1990-х гг., когда эта эстетика и художники, ее представляющие, из литературных маргиналов превратились во властителей дум новой России. Именно тогда на место ключевых фигур со-

временной литературы выдвигаются Дмитрий Пригов, Лев Рубинштейн, Владимир Сорокин, Виктор Пелевин, намеренно эпатазирующие читателя. Шоковое впечатление от их произведений у человека, воспитанного на реалистической литературе, связано не только с внешней атрибутикой, нарочитым нарушением литературного и общекультурного речевого этикета (употреблением нецензурной лексики, воспроизведением жаргона самой низкой социальной среды), снятием всех этических табу, принципиальным отказом от рационально обусловленной мотивации поведения персонажа. Шок от столкновения с произведениями Сорокина или Пелевина вызывался принципиально иным пониманием действительности, отображенной в них; сомнением авторов в самом существовании действительности, частного и исторического времени, культурной и социально-исторической реальности («Чапаев и Пустота», «Generation П» В.О. Пелевина); нарочитым разрушением реалистических литературных моделей, рационально объяснимых причинно-следственных связей событий и явлений («Норма» и «Роман» В.Г. Сорокина).

Отвечая на многочисленные упреки в том, что писатель не любит людей, что он издевается над ними в своих произведениях, В.Г. Сорокин утверждал, что изображенные в романе или рассказе люди – «не люди, это просто буквы на бумаге». В высказывании писателя содержится ключ не только к его пониманию литературы, но и к постмодернистскому сознанию в целом.

Суть в том, что в своей эстетической основе литература постмодернизма не просто резко оппозиционна ре-

листической – она имеет принципиально иную художественную природу. Традиционные литературные направления, к коим относится классицизм, сентиментализм, романтизм и, конечно, реализм, так или иначе ориентированы на реальность, которая выступает в качестве предмета изображения. В этом случае отношение искусства к действительности может быть самым разным. Оно может определяться стремлением литературы подражать жизни (аристотелевский мимесис), исследовать действительность, изучать ее с точки зрения социально-исторических процессов, что характерно для классического реализма, создавать некие идеальные модели социальных отношений (классицизм или реализм Н.Г.Чернышевского, автора романа «Что делать?»), прямо воздействовать на реальность, изменяя человека, формируя его, рисуя разнообразные социальные маски-типы своей эпохи (соцреализм).

Сущность постмодернистской литературы совершенно иная. Она вовсе не ставит своей задачей исследование реальности; мало того, отрицается в принципе сама соотнесенность литературы и жизни, связь между ними (литература – «это мертвый мир», герои – «просто буквы на бумаге»). В таком случае предметом литературы оказывается не подлинная социальная или онтологическая реальность, но вся предшествующая культура: литературные и нелитературные тексты разных эпох, воспринимаемые вне традиционной культурной иерархии, что дает возможность смешивать высокое и низменное, сакральное и профанное, высокий стиль и полуграмотное

просторечье, поэзию и блатной жаргон. Предметом литературы становятся мифология, преимущественно соцреалистическая, несовместимые дискурсы, переосмысленные судьбы фольклорных и литературных персонажей, бытовые клише и стереотипы.

Таким образом, принципиальное отличие постмодернизма от реалистической эстетики состоит в том, что он являет собой вторичную художественную систему, исследующую не реальность, но прошлые представления о ней, хаотически, причудливо и бессистемно их перемешивая и переосмысляя. Постмодернизм как литературно-эстетическая система или творческий метод склонен к глубинной саморефлексии. Он вырабатывает собственный метаязык, комплекс специфических понятий и терминов, формирует вокруг себя целый корпус текстов, описывающих его лексику и грамматику. В этом смысле он предстает как нормативная эстетика, в которой собственно художественному произведению предшествуют сформулированные ранее теоретические нормы его поэтики.

Теоретические основы постмодернизма были заложены в 1960-е гг. французскими философами-постструктуралистами. Рождение постмодернизма связывают с именами Ролана Барта, Жака Дерриды, Юлии Кристевой, Жилия Делеза, Жана Франсуа Лиотара, создавших в середине прошлого века во Франции научную структурно-семиотическую школу. Русский постмодернизм – явление, отличное от европейского, однако философская основа

постмодернизма была создана именно тогда, и русский постмодернизм был бы невозможен без нее. Вот почему необходимо остановиться на его основных терминах и понятиях, выработанных почти полвека назад.

Среди работ, закладывающих краеугольные камни постмодернистского сознания, необходимо выделить статьи Р. Барта «Смерть автора» (1968) и Ю. Кристевой «Бахтин, слово, диалог и роман» (1967). Именно в этих работах были введены и обоснованы основные понятия постмодернизма: мир как текст, смерть Автора и рождение читателя, скриптор, интертекст и интертекстуальность. В основе постмодернистского сознания лежит мысль о принципиальной завершенности истории, что проявляется в исчерпанности творческих потенциалов человеческой культуры, завершенности ее круга развития. Все, что есть сейчас, уже было, история и культура движутся по кругу, в сущности, обречены на повтор и топтание на месте. То же происходит и с литературой: все уже написано, нового создать невозможно, современный писатель волей-неволей обречен на повторение и даже цитацию текстов своих далеких и близких предшественников.

Подобное мироощущение культуры и мотивирует идею смерти Автора. По мнению теоретиков постмодернизма, современный писатель не является автором своих книг, ибо все, что он может написать, написано до него. Ему остается лишь цитировать, вольно или невольно, осознано или неосознанно предшествующие тексты. В сущности, современный писатель является лишь ком-

пилятором созданных ранее текстов. Поэтому в постмодернистской критике Современные литературные тексты создает скриптор (англ. – *scriptor*), бестрепетно компилирующий тексты прежних эпох.

Смерть Автора ставит под сомнение само содержание текста, насыщенного авторским смыслом. Оказывается, в тексте не может быть заложено изначально никакого смысла. Текст соткан из цитат, отсылающих к тысячам культурных источников, а писатель (т.е. скриптор) может лишь вечно подражать тому, что написано прежде. Данный тезис Барта является исходной точкой для такого понятия постмодернистской эстетики, как «интертекстуальность»:

«...Любой текст строится как мозаика цитаций, любой текст есть продукт впитывания и трансформации какого-нибудь другого текста», – писала Ю. Кристева, обосновывая понятие интертекстуальности.

Смысл в текст вкладывает не автор, а читатель. Он в меру отпущенного ему таланта сводит воедино все начала и концы текста, вкладывая в него, таким образом, свой смысл. Поэтому одним из постулатов постмодернистского мироощущения оказывается идея множественности трактовок произведения, каждая из которых имеет право на существование. Таким образом, фигура читателя, ее значимость, безмерно возрастает. Читатель, вкладывающий смысл в произведение, как бы становится на место автора. Смерть Автора – плата литературы за рождение читателя.

В сущности, на эти теоретические положения опираются и прочие понятия постмодернизма. Так, постмодернистская чувствительность предполагает тотальный кризис веры, ощущение современным человеком мира как хаоса, где отсутствуют все исконные смысловые и ценностные ориентации. Интертекстуальность, предполагающая хаотическое совмещение в тексте кодов, знаков, символов предшествующих текстов, приводит к особой постмодернистской форме пародии – пастишу, выражающему тотальную постмодернистскую ироничность над самой возможностью существования единого, раз и навсегда закрепленного смысла. Симулякр становится знаком, не обозначающим ничего, знаком симуляции реальности, не соотносимым с ней.

Основой постмодернистского отношения к миру предшествующей культуры является ее деконструкция. Это понятие традиционно связывается с именем Ж. Дерриды. Сам термин, включающий в себя две противоположные по смыслу приставки (де – разрушение и кон – созидание) обозначает двоякость в отношении к исследуемому объекту – тексту, дискурсу, мифологеме. Операция деконструкции подразумевает разрушение исходного смысла и его одновременное созидание.

Теперь становится понятно, что сам период публикаторства, столкнувший одномоментно разные эпохи, десятилетия, идеологические ориентиры, культурные предпочтения, писателей, ныне живущих и ушедших пять–семь десятилетий назад, пропитал журнальные страницы очевидной интертекстуальностью. Именно в этих усло-

виях и стала возможна экспансия постмодернистской литературы 1990-х гг.

Однако к тому времени русский постмодернизм имел определенную историко-литературную традицию, восходящую к 1960-м гг. По совершенно очевидным причинам до середины 1980-х гг. это было маргинальное, подпольное явление русской литературы – и в прямом, и в переносном смысле. Например, книга Абрама Терца «Прогулки с Пушкиным» (1966–1968), которую принято считать одним из первых произведений русского постмодернизма, была написана в заключении и переправлена на волю под видом писем к жене. Роман Андрея Битова «Пушкинский дом» (1971) вставал в один ряд с книгой Абрама Терца. Эти произведения сближал общий предмет изображения – русская классическая литература и мифология, порожденные более чем столетней традицией ее интерпретации. Именно они становились объектом постмодернистской деконструкции. А.Г. Битов писал, по его собственному признанию, «антиучебник русской литературы».

В 1970 г. создается поэма Венедикта Ерофеева «Москва – Петушки», которая дает мощный импульс развитию русского постмодернизма. Комически перемешивая множество дискурсов русской и советской культуры, погружая их в бытовую и речевую ситуацию советского алкоголика, Ерофеев, казалось, следовал по пути классического постмодернизма. Совмещая древнюю традицию русского юродства, явную или скрытую цитацию классических текстов, заучиваемые наизусть в школе фрагмен-

ты работ Ленина и Маркса с переживаемой автором-повествователем ситуацией поездки в пригородной электричке в состоянии опьянения, он добивался и эффекта пастиша, и интертекстуальной насыщенности произведения, предполагающей множественность интерпретаций. Однако поэма «Москва – Петушки» показала, что русский постмодернизм вовсе не всегда соотносим с каноном аналогичного западного направления. Ерофеев принципиально отказывался от концепта смерти Автора. Именно взгляд автора-повествователя формировал в поэме единую точку зрения на мир, а состояние опьянения как бы санкционировало полное отсутствие культурной иерархии включенных в нее смысловых пластов.

Задания для самопроверки

1. Назовите имена теоретиков постмодернизма.
2. Назовите имена писателей и поэтов, принадлежащих этому направлению.
3. Выпишите из теоретической части термины постмодернизма *и их определения*.

Тема 6. Судьбы русской классики в эпоху постмодерна

Россия была и остается страной литературоцентричной; опыт прожитого фиксируется и осмысливается в слове, книгах, и те из них, в которых это сделано с наибольшим приближением к красоте и реальности мира, современниками, а чаще потомками причисляются к классике. Но представление о реальности у людей с течением времени меняется, соответственно меняется и классический канон.

Интересующий нас вопрос о диалоге современной литературы с классическими авторами и произведениями рассматривает в своей книге В.Б. Катаев «Игра в осколки. Судьбы русской классики в эпоху постмодернизма». Автор стремится выяснить, во-первых, в чем суть и отличие постмодернистского отрицания литературы прошлого от предшествующих отрицаний в авангардизме и модернизме начала XX в., во-вторых, как соотносится российский постмодернизм с одноименным явлением мировой литературы, в-третьих, в каких формах происходит взаимодействие произведений постмодернизма с предшествующей литературой.

На исходе XX столетия русская классическая литература прошла двойное испытание: ее обвиняли в несовершенствах и несчастьях русской жизни; в этот же период на фоне «кампании по расстрелу классики» в России утверждался и постмодернизм, с его новыми повествовательными стратегиями, отменяющими классическую нарративность. Однако по своим установкам постмодернизм был «призван не разбивать, а играть осколками разбитого в предшествующую эпоху модерна, авангарда..., извлекая удовольствие из получаемых комбинаций цитатных осколков, из стилизаций – пародий – пастишей...» [Катаев].

Русская классика попала в разряд так называемого авторитарного дискурса, поэтому приемы подрыва и деконструкции стали переноситься на тексты и авторов классической литературы.

Агрессивность по отношению к классике проявляется в чисто механическом соединении классических сюжетов, героев, конструкций с легко узнаваемой злободневностью. Например, берется пьеса «Три сестры» и создается киносценарий под заглавием «Если бы знать». Сценарист В. Мережко называет свой текст «фантазией» на тему пьесы Чехова. Сюжет переносится в эпоху Гражданской войны и одновременно – в поле эстетики эпатажа, шока, смакования безобразного. Младшая из сестер оказывается человеком с нетрадиционной ориентацией, влюбленный в нее офицер – гомосексуалистом, старшая сестра (начальница гимназии) – совратительницей малолетних гимназистов, средняя сестра – алкоголичкой. Военный доктор предстает распространителем наркотиков. Этот «букет» качеств и личностей просто обескураживает читателей.

В большом ходу и так называемые продолжения, «сиквелы» классических романов. Если одни – «продолжатели» романов – полагают, что идут вслед за классиками, просто «чуть дальше» Толстого или Чехова, то другие своими опытами бросают вызов классике.

Повесть А. Королёва «Голова Гоголя» написана, по авторскому определению, в жанре «документальной мифологии с элементами черного юмора». Писатель обращается к одному из московских мифов, согласно которому будто бы Гоголь покоится в гробу без головы. Начинается фантаσμαгория, отчасти в духе М. Булгакова, с перенесением из эпохи в эпоху: с московского кладбища 1920-х годов в окрестности парижской Бастилии в 1789 и

в кабинет Сталина в 1945; есть и черт, меняющий облики. Как и В.В. Розанов (его слова служат эпиграфом к повести), автор убежден, что с Гоголя началось разрушение не только русской литературы, ее христианского смысла, но и России как государства вообще.

В романе Евгения Попова «Накануне накануне» ставится задача переписать известный классический роман. Читателю предложена непрерывная игра как бы на грани реального текста Тургенева и пародийное, ироническое, ерническое переосмысление этого текста. При этом никакого почтения к писателю-классику не испытывают не только героиня романа, но и сам автор.

Талантливо воссоздано ощущение всего мира как текста и себя, как погруженного в интертекстуальную среду, в повести Ю. Кувалдина «Ворона», написанной по канонам постмодернизма и отражающей не просто набор постмодернистских литературных приемов, но постмодернизм как мировосприятие. Однако, в конечном счете, писатель не порывает глубинной связи с родовыми началами пратекстов русской литературы: «Ведь вся абсурдность мира, воспроизведенного в “Вороне” ... постигается в соотношении с “Чайкой”, также изображавшей негармоничный мир, но ставшей и остающейся эталоном художественной гармонии». Повесть содержит в себе несколько кодировок, предполагает несколько уровней прочтения. Уровень современного сюжета – с финансовыми пирамидами, новыми русскими, лицами «кавказской национальности», растерянной интеллигенцией и т.п. Затем – соотношение с классическими текстами, сюжетами, отрыв-

ками, отдельными фразами из чеховских пьес. Есть переключки с дискурсом классических русских споров о России, о вечности, Боге и т.д. И после этого – включение современных дискуссий об искусстве, о постмодернизме, отсылающее к соответствующему массиву литературно-критических текстов. Заканчивается повесть «Ворона» монологом в духе чеховских пьес, пастишем-попурри на темы финалов «Дяди Вани» и «Трех сестер».

Особый случай взаимоотношений с классикой – тексты В. Сорокина, наиболее радикально реализующего эстетику шока; лишь в этом случае можно говорить о «чистоте эксперимента» в российском постмодернизме. Писатель идет гораздо дальше своих литературных сверстников в десакрализации святынь недавнего прошлого, в абсурдизации бытия вообще, громоздя целые гекатомбы трупов, изображая ампутации, удушья, дефекации, обильно используя обсценную лексику. В пьесе с чеховским названием «Юбилей» действие состоит в том, что в день десятилетия некоего «Чеховпротеинового комбината им. А.Д. Сахарова», на котором ведется «переработка А.П. Чеховых», к производственникам приезжают в гости «актеры Калужского драматического театра», чтобы показать новую пьесу. Речевой ряд пьесы представляет собой смесь различных текстов и дискурсов: идеологические речевые штампы советского и постсоветского времени; реплики героев из пяти пьес Чехова, нарезанные, перемешанные и не связанные одна с другой; опечатки (возможно, сознательные) в чеховских текстах; наконец, «асигнифкативная речь» – абсолютно бессмысленные,

абсурдные слова, точнее набор звуков, которыми время от времени по команде Голоса за сценой, актеры перемежают тексты Чехова. Так, иронично-абсурдно, согласно В. Сорокину, «происходят в современной культурной ситуации похороны классика».

«Бесшовные» соединения знакомых поэтических образов и оборотов с прозаизмами и вульгаризмами сегодняшних быта и речи – примета поэтической манеры Т. Кибирова. По мнению В.Б. Катаева, все это не производит впечатления китча, безвкусицы – «во всяком случае, чувство меры и уместности в игре с классическими текстами поэту редко изменяет». Постоянная тема поэзии Т. Кибирова – просвечивание цитатами и реминисценциями из русской классической литературы бытовых реалий сегодняшней жизни, обычно сниженных, нередко эпатирующих (например, «Игорю Померанцеву. Летние размышления о судьбах изящной словесности»). Его «История села Перхурова» – «своеобразная рапсодия на темы русской истории» – соткана из разнообразных подражаний: от былин и поэтов XVIII в. до Блока и А. Белого.

Современные исследователи убеждены, что пока жива литература, любое развитие в ней, каким бы бесконечно далеким от традиций оно ни выглядело, в конечном счете, возвращается к классике. И даже всеми силами отталкиваясь от нее, самый смелый постмодернизм обойтись без обращения к ней не может. Русская классика остается неисчерпаемым источником сюжетов, образов, жанров, идей. В непрерывном диалоге с ней, диалоге напряженном, полемическом, находится вся современная литература.

Задания для самопроверки

1. В чем причина «атаки» на классику?
2. Приведите примеры текстов, осуществляющих деструкцию классики.
3. Как можно охарактеризовать специфику диалога современной словесности с русской классикой?

Тема 7. Жанровые трансформации в новейшей русской прозе

Ситуация конца XX – начала XXI века весьма своеобразная, но не единственная в истории литературы. Достаточно вспомнить о радикальной жанровой перестройке на рубеже XVIII–XIX вв., связанной с отказом от классицистических канонов и противопоставлением им свободы субъекта, творца. Рубеж XIX–XX веков также характеризуется разрушением канонов, интенсификацией жанрообразования за счет привлечения средств пограничных сфер культуры и искусства (философии, публицистики, фольклора, музыки, живописи и т.д.). В 20-е годы XX века вопрос о жанре становится ключевым в трудах формальной школы. В работах Б. Томашевского, В. Шкловского, В. Жирмунского, Ю. Тынянова на широком литературном материале рассматриваются проблемы взаимодействия жанров, их «уходов» и возвращений, когда «из центра жанр перемещается на периферию, а на его место из мелочей литературы, из ее задворков и низин всплывает в центр новое явление».

Принцип жанровости в течение XX века постоянно подвергался переосмыслению. Современная наука жан-

рология демонстрирует многообразие подходов к проблеме. Так, Н.Д. Тамарченко выделяет следующие парадигмы исследования:

– с позиций исторической поэтики (А.Н. Веселовский) жанр генетически связывается с ритуальными моментами жизни;

– в XX веке жанр рассматривается как образ мира, фиксирующий определённое мирозерцание (О.М. Фрейдберг), как содержательная форма (Г.Д. Гачев). В рамках данной парадигмы мы придерживаемся концепции Н.Л. Лейдермана, утверждающего, что через жанровую структуру та или иная эстетическая концепция оформляется в «целостный образ мира», жанр являет некий «тип построения мирообраза», он характеризует «глубинную содержательность, общность целой группы произведений».

Сегодня особенно актуальны концепции, подчёркивающие коммуникативный статус жанра. Опираясь на подход М.М. Бахтина, разграничивающего «первичные» и «вторичные» жанры, В.И. Тюпа обозначает их коммуникативный статус как «взаимную условленность (конвенциональность) общения, объединяющую субъекта и адресата высказываниями в их отношении к предмету речи». Исследуя типовые коммуникативные стратегии «исторически продуктивных пра-художественных жанров», ученый выделяет «первофеномены жанров»: сказание (легендарно-историческое предание), притча, анекдот, жизнеописание (биография) как протороманные формы высказывания».

Эволюция жанровых форм, как полагает современная наука, происходит в рамках структурного принципа «ведущего жанра» историко-литературной системы. Присущий этому «доминантному жанру» принцип миромоделирования распространяется и на другие, именно так складывается ядро жанровой системы – метажанр того или иного литературного направления. По мнению современных исследователей, в эпоху реализма метажанровым принципом стала «романизация жанров». Роман, по определению С.Н. Бройтмана, являет собой первый в истории литературы неканонический жанр, модальный, вероятностно-множественный. В новейшей истории роман становится пространством встречи и диалога разных культурных традиций и тенденций.

Появление романа Б.В. Томашевский связывал с чисто количественным расширением новеллы или соединения нескольких новелл. Однако, как показывают современные исследования, исторически роман вбирал в себя архаические (первофеномены, в терминологии В.И. Тюпы) повествовательные формы: притчу, сказку, утопию, апокриф, мениппею, – ассимилируя, видоизменяя и даже пародируя их. Это результат чрезвычайной притягательности нарративного начала как основного принципа «романизации литературы» новейшего времени.

В XX веке в поэтику классического романа пришла поэтика кинематографа. Кино – это мышление сценами, взятое из жанровых принципов романа. На общую нарративную природу двух искусств указывал Ю.М. Лотман: «То, что изображение в кино подвижно, переводит его

в разряд «рассказывающих» (нарративных) искусств, делает способным к повествованию, передаче тех или иных сюжетов». Восприняв нарративную природу классического романа, кинематограф, в свою очередь, оказал сильнейшее влияние на литературу XX века; его специфические приемы получили широкое распространение в словесном искусстве, в кинематографическом изображении сцен, в «стоп-кадрах», обладающих картинной наглядностью. Словесно-изобразительный и зрительный (визуальный) ряды в современной прозе сосуществуют, воздействуя одновременно на несколько органов чувств и создавая эффект синестезии.

Культура XX века стала объектом экспансии со стороны аудиовизуальных и электронных средств коммуникации – кино, телевидения. Активное взаимодействие литературы с кинематографом обуславливает доминирующие позиции монтажно-коллажных конструкций и, соответственно, отражается в авторских жанровых подзаголовках: «*Long Distance*, или Славянский акцент: сценарные имитации», М. Палей; «Мастер Хаос: роман-коллаж», Е. Попова.

С появлением интернета возникает новый – информационный – тип культуры. Сегодня мы живем в эпоху «после Гуттенберга». Интернет создал собственную литературную среду: свои библиотеки, книжные магазины, журналы, конкурсы. Популярными формами существования пространства интерактивного общения становятся гостевые книги (гестбуки), конференции, чаты.

Как следствие в современной словесности возникает новое явление – литература, пытающаяся художественно осмыслить феномен Сети. Компьютерные технологии активно взаимодействуют с литературой, порождая новые жанровые формы и способы организации повествования. В художественных текстах они реализуются на разных уровнях поэтики в виде тех или иных приемов.

На рубеже XX–XXI вв. произошла смена культурного кода, преимущественно словесная национальная культура переживает кризис логоцентризма, предпочтение отдается визуальным и звуковым способам передачи информации. Академик В.Г. Костомаров обобщает: «...Становится все затруднительнее полноценно воспринимать информацию, не поддерживаемую изображением, цветом, движением, звуком... <...> ...Массмедиа изменили статус не только устного, но и написанного слова – от него уже не требуется никакой книжной основательности». Переизбыток информацией человек пытается снять ее сжатием, этот процесс М. Эпштейн называет «инволюцией».

Вопреки тенденциям, вызванным увеличением объема информации, художественное слово сохраняет особые потенции слова, позволяет писателю выйти за пределы сценарного и клипового мышления. «Пишущему человеку, – размышляет В. Маканин, – должно вовремя отступить в дороманную прозу и подпитаться там. Если он этого не делает, он умирает... Дороманная проза – это Рабле, протопоп Аввакум, Светоний, всяческие летописи, Библия. Слово должно быть словом. И тогда кинематографичность не страшна». Современный прозаик осознаёт

необходимость возвращения к архаическим жанрам, трансформирующимся в новейшую «закатную эпоху». «Неготовая, становящаяся современность» парадоксально побуждает к регенерации отшлифованных веками культуры сюжетных архетипов и словесного оформления несюжетных смыслов. Как предвидел О. Мандельштам, «роман возвращается к истокам – к летописи, агиографии, Четьи Минеи».

Анализируя современные модификации притчи, сказки, мениппеи, антиутопии, мы приходим к убеждению, что трансформационные процессы качественно меняют структуру жанрового канона. При соприкосновении с ситуацией постмодерна возникают явления, которые переводят формально-содержательные параметры того или иного жанра в новое качество. Архаические модели и сюжетные структуры предоставляют современному писателю возможность преодолеть описательность и миметическую детализацию, чтобы сказать «о тайной глубине жизни», избегая пафоса, риторики и дидактики. Об этом современные романы-притчи «Отец-лес» А. Кима, «Свобода» А. Бутова, «Человек-язык» А. Королева. Притчевость определяет сюжетостроение всей прозы В. Маканина – «Кавказский пленный» (1995), «Буква А» (2000). Даже в романе «Асан» (2008) большая жанровая форма, как точно подметила А. Латынина, всего лишь оболочка для новой авторской притчи.

Начальная сцена романа может служить развернутым эпиграфом к его притчевой составляющей. Автору важно показать, что майор Жилин, этот всеильный Сашик, он

же Асан, способен пренебречь денежными интересами и даже жизнью своей рискнуть ради не известных ему перепившихся солдат. На протяжении торга с боевиками майор не перестает иронизировать над собой: *Пацанов тебе жаль. Ах, ах!.. Будут валяться в траве и в кустах!.. Ах, какие молодые!.. Но взгляни честно. Они приехали убивать. Убивать и быть убитыми... Война. Сиди на своем складе, майор. Считай свои бочки с бензином... и с соляркой... с мазутом...*

В повествовании Маканина мерцает древний фольклорный мотив – гибель отца от руки сына: Жилин и должен был погибнуть от руки спасенного им солдата. Свою новую притчу о том, как добро оборачивается злом, о том, как страшно связаны в этом мире деньги и кровь, автор одел в «поношенный армейский камуфляж» (А. Латынина), в бытовую оболочку романа о чеченской войне, о которой «кабинетный» писатель имеет опосредованное знание. Но дело как раз в том, что этот роман, как и вся проза Маканина, строится преимущественно с опорой на интуицию и движение свободной мысли художника, развертывающейся в формах метафорических и притчевых.

Сказка, наряду с притчей, открывает широкие возможности для жанровых экспериментов в современной словесности. Игровая атмосфера, артистизм повествовательной организации, широчайшие интертекстуальные возможности сказки делают ее необычайно привлекательной зоной для художественного эксперимента. Сказка весьма продуктивна и как жанровая номинация. Достаточно назвать «Сказки по телефону» Эргали Гера,

«Сказки о животных» Л. Улицкой, «Московские сказки» А. Кабакова. Жанрово-стилевой эпатаж особенно ярко проявляется в произведениях Л. Петрушевской.

Ее «Дикие животные сказки» ориентированы одновременно на традиции социально-бытовой сказки и сказки о животных с использованием функциональных элементов анекдота и басни. Основные проблемы цикла носят подчеркнуто бытовой характер, но бытовизация отнюдь не вредит вымыслу, ибо заложена в сказке изначально. Сами названия сказок акцентируют семейно-бытовую сферу: «Семейная сцена», «Вопросы воспитания», «Семья», «Материнство», «Женитьба», «Квартирный вопрос», «Согласие». Реальность представлена в виде сказок-зарисовок из жизни животных и насекомых. Их героями являются волк Семен Алексеевич и собака Гуляш, милиционер медведь младший лейтенант Володя и исландская селедка Хильда, свинья Алла, волк Петровна, баран Валентин, козел Толик, кукушка Калерия, ежик Витек и многие другие. В списке действующих лиц 112 имен, причем рядом с животными соседствуют литературные персонажи (Аркадина, Треплев, Нина Заречная, Наташа Ростова) и исторические имена (Карл Маркс, Лев Троцкий, Лев Толстой, Евтушенко). Неслучайно составной частью цикла стали авторские иллюстрации-карикатуры, на которых изображены не животные, а люди: за образами животных, птиц и насекомых, их повадками, характерами стоит именно мир людей, изображаемый на основе иносказания. Действительность, преломленная сквозь призму обывательского сознания, предстает в абсурдно-пародийной форме.

Цикл Петрушевской представлен не собранием сказок, а «романом с продолжением», т.е. автором предлагается новая модель цикла, пародийно ориентированная на эпос, точнее, на его современную модификацию – мультисериал. Действительно, природа языка мультипликации как нельзя лучше соответствует многожанровому мышлению художника, она исключительно приспособлена для передачи разных оттенков иронии и создания игрового текста, предлагая образ внешнего мира на языке детского рисунка, карикатуры, пародии, примитива.

Обращение к гротеску, условности и экспериментирующей фантастике мениппеи также помогает выявить черты социально-психологической реальности нашего времени: ее двойственность, текучесть, неуловимость границ между заурядным и абсурдным, обыденным и кошмарным, реальным и потусторонним, живым и мертвым. Сюжетное и морально-психологическое экспериментирование, свобода от этических и эстетических норм («мениппейный нигилизм»), оксюмороны и «мезальянсы всякого рода» органично вписываются в новую парадигму художественности в произведениях Л. Петрушевской («Возможность мениппеи», «В садах других возможностей»), В. Пелевина («Вести из Непала», «Священная книга оборотня»), А. Слаповского («Первое второе пришествие»), В. Шарова («Воскрешение Лазаря») и др.

Саморазвитие жанровой системы определяют ее внутренние закономерности – антиномии. Среди самых мощных, глубинных – антиномия эсхатологизма и утопизма. Эсхатологическая традиция русской историософии

предопределила критическое отношение к оптимистическому прогнозу исторических судеб человечества. Черты антиутопии стали неотъемлемой частью художественного мышления уже во второй половине XX века. Живопись Сальвадора Дали и Пабло Пикассо, кинематограф Андрея Тарковского и Фрэнсиса Форда Копполы, театр Эжена Ионеско и Сэмюэля Беккета, романы братьев Стругацких, Чингиза Айтматова впитали в себя идеи антиутопизма как этической и эстетической программы.

На рубеже тысячелетий эсхатологические настроения входят в ежедневный быт. Самостояние реальности пропитывается духом антиутопии, вследствие чего настает пора говорить об антиутопизме как проявлении рубежного сознания, об антиутопизме как неотъемлемой части художественного мышления конца XX века. Вспомним один из ключевых эпизодов повести В. Маканина «Лаз» – сцену подземельного опроса об отношении к будущему: *Опрос до чрезвычайности прост. Если ты веришь в будущее своих полутемных улиц, ты берешь в учетном оконце билет и уносишь с собой. Если не веришь – билет возвращаешь. (Это очень зримо. Возвращенный билет бросают прямо на пол).*

Отсылка к важной философии романа Достоевского способствует расширению поля смыслов, переходу эпизода в сферу эпистемологической неуверенности: *Люди в кафе нет-нет и поглядывают, как растет холм возвращенных билетов. Холм уже высок... Один из комиссии... страстно кричит уходящим: «Опомнитесь!.. Будущее – это будущее!» ...Но они бросают и бросают свои листки, возвращают свои билеты. Холм уже в человеческий рост.*

В душах людей царит мрак и безверие. Это диагноз рубежного сознания, как полагает критик И. Роднянская, универсальный диагноз болезни конца тысячелетия, связанной с тотальным дефицитом мужества, сломленностью духа, потерей интереса к творчеству жизни.

Постоянная потребность общества в художественной футурологии обуславливает разнообразие экспериментов в жанровом поле антиутопии, при этом структурные параметры претерпевают качественные изменения. Социальная антитеза классической антиутопии сдвигается в сторону текучести, вариативности, традиционный конфликт верха и низа приобретает очевидную полисемантическую.

Сохраняя функцию предупреждения и важнейшие элементы структуры (хронотоп, субъектный строй, формы условности), современная антиутопия развивается по пути сращения и скрещения (контаминации) с другими жанрами и одновременно дробится на подвиды. Ближе других к классическим опытам футурологической диагностики стоит социальная антиутопия, экстраполирующая реалии в устрашающем тоталитарном антураже, в гротесковой форме, часто с сатирическим пафосом, как в романе В. Войновича «Москва 2042», повести В. Пелевина «День бульдозериста». Элементы социальной антиутопии мы обнаруживаем в новейших романах А. Проханова («Господин Гексоген»), Д. Быкова («ЖД»), В. Сорокина («Сахарный Кремль»).

Индивидуально-авторскую форму современной антиутопии представляет А. Варламов в романе «Купол». Образ города Чагодая, расположенного на самом краю

земли, окруженного лесами и болотами, вызывает ряд ассоциаций – с произведениями Гоголя, Островского, Салтыкова-Щедрина. В основе варламовской антиутопии – топоним провинциального города, «мифология места» как источник историко-культурных реконструкций (каковыми уже стали Миргород, город N, Обломовка, город Глупов, Юртин, Васюки и т.д.). «Подкупольный» Чагодай существует в психологическом пространстве бредового сознания героя, однако наделенный одновременно формальными атрибутами «рая» и «зоны», он трансформируется в многозначный символ.

Современная антиутопия предъясвляет нам целый спектр вариантов развития событий, не противоположный, а просто другой, иной мир, не мир после катастрофы, а мир после будущего. Это новая точка отсчета – начало после конца – демонстрирует парадокс эволюции, когда ускоренное движение вперед оборачивается провалом в архаику. Попыты радикальной социальной хирургии по удалению верхних, культурных слоев общественного сознания, диагностированных как заблуждения, ошибочные точки зрения, приводят к обнажению темного бессознательного. Стирая слой настоящего, мы попадаем не в будущее, а проваливаемся в очень далекое прошлое. Подобные идеи инволюции (на биологическом, социальном и культурном уровнях), движения вспять, возвращения к первобытному состоянию мира и человека находят свое воплощение в широком спектре образов-метафор и форм хронотопа в произведениях В. Маканина («Лаз»), Л. Петрушевской («Новые Робинзоны»), Т. Толстой («Кысь»).

Современная антиутопия вбирает в себя разноприродные элементы самых контрастных жанровых моделей: от эсхатологического мифа, идиллии, сказки – до современных фэнтези и сценариев компьютерных видеоигр.

Совершенно очевидно, что на рубеже XX–XXI веков радикально меняется сам тип жанрового мышления, сформированного многовековой традицией, происходит дифференциация и одновременно контаминация жанров – и в масштабах системы, и внутри одного произведения. Активизация жанрово-стилистических экспериментов наблюдается в творчестве самых разных писателей, назовём некоторых: В. Маканина и В. Пелевина, Л. Улицкой и А. Королева, Л. Петрушевской и Е. Попова, Т. Толстой и В. Пьецуха, А. Кима и А. Варламова.

Ощущение завершения, свойственное художественному сознанию рубежа тысячелетий, порождает мучительные, но и плодотворные искания на путях синтеза разных формостроительных тенденций в прозе этого времени, а поиск новой формы сопровождается рефлексией по поводу формы старой.

Спор о судьбах романа – «единственного становящегося и еще неготового жанра...», отличного от всех твердых форм, не прекращается. Неоднократно предпринимались попытки ниспровергнуть «культ» романа как центрального жанра системы, однако и сегодня он остается наиболее востребованным жанром не только в реалистической (*роман-эпопея* А. Солженицына, *семейные саги* В. Аксенова, Л. Улицкой) и массовой литературе (*исторические детективы* Б. Акунина, *полицейские романы*

А. Марининой), но и в постмодернистской прозе, что зафиксировано в разнообразных авторских жанровых определениях (Вяч. Пьецух. Роммат: *роман-фантазия на историческую тему*; Д. Галковский. Бесконечный тупик: *роман-комментарий*; А. Ким. Поселок кентавров: *роман-гротеск*).

Распространенным способом бытования канона является тиражирование, эксплуатация старых форм; это форма существования массовой литературы, которая тем и отличается от искусства, что она вторична, производна, не уникальна, она не ищет новые пути, а эксплуатирует чужие открытия.

Элементы жанровой структуры, распавшиеся на «верхнем» романическом этаже литературы, уходят на «низший» ее этаж. Эта тенденция в известной мере обусловлена социальным заказом – покупательским спросом потребителей книжной продукции. Наиболее востребованными массовым читателем оказываются жанры детектива, мелодрамы, фантастики, тиражирующие высокие образцы. Романый принцип соединения жизненных перипетий, их сюжетные схемы тиражируются книжными и телевизионными сериалами. Эстетическая черта, разделяющая высокое искусство и массовую беллетристику, расширяется и размывается. Массовая литература тиражирует открытия классики, а «новая проза» вторгается на жанровую территорию массовой литературы, соединяя приемы западноевропейских жанров (фэнтези, ремейка, детектива, криминальной истории, мелодрамы, триллера и т.п.) с русской жанровой традицией и материалом национальной истории.

Судьбой русской классики в эпоху постмодерна все-речь озабочены многие историки литературы (С. Бочаров, В. Катаев, В. Новиков). В современных условиях развивается индустрия по выпуску комиксов классических произведений. Зачастую литературный образец превращается в пастиш, ремейк, сиквел («Отцы и дети» И. Сергеева – 2000, «Идиот» Ф. Михайлова – 2001, «Анна Каренина» Л. Николаева – 2001, «Чайка» Б. Акунина – 2000). Серьезное беспокойство по поводу деконструкции классики высказывают многие исследователи современной прозы. Однако русская классика, убеждены ученые, продолжает оставаться основой, базисом, резервуаром, откуда современная культура черпает образы, мотивы, сюжеты.

Внутренняя перестройка российской словесности влечет за собой радикальное изменение жанрового репертуара. Нам представляется, что на рубеже XX–XXI вв. трансформация романного слова осуществляется преимущественно в двух направлениях: к сужению семантического поля, свертыванию, редукции или к расширению границ, скрещиванию с другими, это путь гибридизации.

Приемы свертывания повествования обнажаются уже на уровне авторского определения: «маленькая повесть», «короткая повесть», «мемуарные виньетки», «микророман». Размер текста – результат сжатия не в количественном, а в качественном смысле. В малых эпических жанрах (рассказе, в первую очередь) доминирует методический принцип миромоделирования, предполагающий, что конкретный предметно-бытовой план, «кусочек жизни» подается писателем как часть большого мира.

Специфика современного рассказа проявляется в том, что он часто похож на анекдот «старого типа»: в нем представлено одно событие, он характеризуется символической точностью деталей и минимальным числом героев. Анекдот легко внедряется в художественную структуру практически любого современного текста, поскольку обладает качествами, отвечающими требованиям новой литературной ситуации: лаконизмом, парадоксальностью, коммуникативностью. И это явление прослеживается в широком диапазоне индивидуально-авторских систем: от Шукшина, выделявшего рассказ-анекдот как жанрово-композиционную форму, до Пелевина, в романе которого фольклорный эпос о Чапаеве создает рамочную конструкцию для парадоксальной версии судьбы персонажей. Очень показательна в этом смысле популярность прозы С. Довлатова.

Так, один из несомненных мастеров жанра современного российского литературного анекдота Вяч. Пьецух в своих рассказах-анекдотах, повестях-анекдотах исследует, условно говоря, бытовой уровень хаоса. За их кажущейся простотой скрывается нечто важное, что улавливается в связи с переключками с ранними рассказами Чехова, сказами Зоценко, короткими рассказами Шукшина. Предшественники Пьецуха напряженно искали ответ на «проклятый» русский вопрос «Что делать?». У современного писателя вопрос о том, как противостоять хаосу, сменяется другим – «как человеку жить внутри хаоса?». Концовки рассказов-анекдотов Пьецуха поражают тоской, горечью, безысходностью, ощущением разрушенной

жизни. И причина отнюдь не в обыденных неурядицах, бытовых проблемах или поголовном пьянстве. Картины жизни в рассказах писателя являют образ мира, зашедшего в тупик. И если Чехов, Зощенко и Шукшин оставляли своему читателю некую надежду («свет и во тьме светит»), то Пьецух куда более скептичен. Современный писатель требует от читателя мужества признать, что приспособиться к этому миру нельзя, а бороться с ним бесполезно, поскольку «вся наша российская жизнь есть ни мытье, ни катанье, а разве что именно унылый и фантастический анекдот».

Современный анекдот разворачивается в картину, в целом представляющую наш абсурдный мир, в то время как роман нашего времени, наоборот, свертывается и сжимается до стенограммы. Механизмы романного «свертывания» ярко демонстрирует проза Л. Петрушевской. Тексты Петрушевской дают основание ученым говорить о новом жанровом феномене – «свернутом до стенограммы романе».

В максимально сжатом текстовом пространстве Петрушевская спрессовывает несколько сюжетных линий, намеренно создавая впечатление их избыточности. Так проявляются новые принципы сочетания элементов и построения целого, новый «романный контрапункт» (М. Бахтин). В 1920-е годы существовал термин «грузофикация», сегодня назовем это качество «гиперинформативностью». Избыточность в таком тексте парадоксально соединяется со сжатостью, тягучая вязкость и «плетение кружева» текста – с дискретным характером динамического сюжета-стенограммы.

Сюжеты большинства рассказов Л. Петрушевской строятся не на событийности как таковой, а на анализе событий и героев с помощью их сопоставления с неким стереотипом быта и культуры. Постмодернистский прием деконструкции направляется автором не на классический сюжет как таковой, а на массовое, бытовое сознание, которое травестирует классические сюжеты в жанрах мелодрамы, жестокого романа, идиллии («Новые Робинзоны», «Новый Гулливер», «Путь Золушки», «Медея», «Богема», «Дама с собаками» и др.). «По старой канве» клишированных сюжетов автор «вышивает новые узоры», реализуя право на собственное слово о современном мире.

Сегодня отчетливо проявляется тенденция к объединению прозаических миниатюр – циклизации. Свободное жанровое поле цикла создает комфортные условия для экспериментов по скрещиванию жанров, для эстетической игры. Наряду с Л. Петрушевской («Реквиемы», «Тайна дома», «В садах других возможностей», «Песни восточных славян» и др.) в этом направлении работают В. Пьецух («Русские анекдоты – 2000»), Е. Попов («Веселие Руси» – 2002), Л. Улицкая («Девочки» – 2002, «Люди нашего царя» – 2006) и другие прозаики. Каждый отдельный рассказ представляет лишь фрагмент, «кусочек» распавшейся целостности. По-разному располагая эти «кусочки» и фрагменты, дополняя и варьируя их, автор складывает различные «узоры», разные версии целостности.

Внутри того или иного цикла писатель активизирует признаки сразу нескольких жанровых моделей (песни и трагедии, идиллии и «чернухи», античной драмы и же-

стокого романа) и даже различных видов искусств: литературы и мультипликационного кино («Дикие животные сказки»), литературы и музыки («Реквиемы», «Песни восточных славян»), демонстрируя практически неограниченные возможности вариативного выбора и соединения разноприродных жанровых форм.

Так, рассказы из цикла «Реквиемы» могут быть прочитаны как композиция, аналогичная музыкальной: «Requiem» («Я люблю тебя», «Еврейка Верочка», «Дама с собаками», «Мистика»); «Dies irae» («Смысл жизни», «Сирота», «Кто ответит», «Грипп», «Богема», «Медея»); «Lacrimosa» («Гость», «Элегия», «Сережа», «Нюра Прекрасная», «Смерть поэта»); «Lux aeterna» («Мильгром», «О, счастье»). Разумеется, структура жанра у Петрушевской не может совпадать во всех элементах с канонической структурой музыкального Реквиема. В прозаическом тексте оказываются эмоционально различимы, лишь некоторые части жанра-канона, но сама возможность прочитывать подобным образом текст свидетельствует о способности автора структурировать новую жанровую форму с помощью соединения разных видов искусств.

В. Шкловскому принадлежит сравнение жанра с нотным ключом, который нельзя заменить произвольно, иначе будет звучать иная мелодия. Это сравнение согласуется с его определением жанра как конвенции.

Современная отечественная словесность предъявляет разнонаправленные художественные стратегии, обнаруживающие, однако, общую тенденцию преодоления аутентичности и перехода к медиальности (коммуника-

тивности) и интермедиальности. Это означает, в частности, что литература все чаще и активнее демонстрирует способности имитировать посредством слова-образа любые другие виды искусства. Интермедиальная поэтика важна в плане выяснения степени проницаемости границ между искусствами, текстообразующих и смыслообразующих функций визуальных и музыкальных кодов. В этой связи назовем такие произведения, как «Ермо», Ю. Буйды; «Сбор грибов под музыку Баха», А. Кима; «Быть Босхом», А. Королева, объединенные стремлением использовать интермедиальные коды, определить автоконцепцию новейшей русской прозы посредством диалога с художниками и музыкантами прошлого.

А. Ким пять глав в романе «Сбор грибов под музыку Баха» называет определениями классических опусов Баха: «Английские сюиты», «Французские сюиты», «Двухголосные инвенции», «Хорошо темперированный клавир», «Бранденбургские концерты». Развертывание грибной метафоры тоже осуществляется в музыкальной сфере. Грибница представляется метафорой подсознательного начала творчества, хаоса, того сора, из которого растет гармония произведений искусства.

А. Королев называет главы своего романа полотнами Босха. Описывая эти полотна («Муки Св. Юлии», «Сад земных наслаждений», «Детские игры в Вифлееме», «Увенчание Тернием», «Святой Христофор», «Смерть Иоанна Крестителя»), автор проводит ассоциативную связь с жизнью дисциплинарного батальона на Урале. Каждая картина, обличающая какой-то человеческий по-

рок и изображающая страдания человеческие, соответствует определенному эпизоду из жизни автора-героя. Между тем главная задача писателя отнюдь не изображение кошмаров и ужасов окружающей действительности, а уяснение концепции искусства.

Трансформация жанрового канона основана на переосмыслении самой фигуры художника. У Королева он предстает жестоким творцом, вершащим суд над несправедливым миром. Терзаемый комплексами, он претворяет свои собственные слабости и пороки в страшные по художественной силе картины, поражающие нагромождением нелепостей и ужасов, непостижимых с точки зрения обыденной логики. Сочетая три линии повествования (автобиографическую, псевдобиографическую («босхианскую»), и эстетическую, экфрастическую), роман выходит к проблеме устройства бытия, которое предстает непоправимо, непреодолимо, неизменно абсурдным. Думается, именно код Босха помогает писателю послать свой зашифрованный месседж – сказать о роли искусства, об ответственности Слова и картины, ответственности художника перед современниками и потомками. Искусство Босха рассматривается Королёвым как близкое к идеалу, что заявлено и императивом «быть Босхом», вынесенным в название романа.

Напряженный поиск новых форм стимулирует эстетические игры, эксперименты по скрещению и смешению жанров. Экспериментальный характер современной словесности проявляется и в обилии авторских жанровых номинаций. Жанр оказывается той точкой, где встреча-

ются сознание автора и читателя. Жанровые мотивировки формируют жанровые ожидания читателя – предугадывание, первичную адекватную реакцию на произведение определённого жанра, которая проистекает из представлений о жанровых традициях и соотносится с читательским опытом. Таким способом автор активизирует читательское восприятие. С другой стороны, авторский подзаголовок вступает в диалогические (а иногда и оппозиционные) отношения с жанровым каноном, национальной традицией. Способы введения читателя в жанр индивидуальны и разнообразны. Приведем некоторые примеры.

В процесс жанрообразования вовлекаются не только жанры из смежных речевых сфер (*монолог, диалог, исповедь*), но и из области искусства (с обращением к поэтике живописи, театра, кино): «Ночной дозор: *Ноктюрн на два голоса при участии стрелка ВОХР тов. Полуболотова*», 1988, М. Кураева; «Братъя: *Уличный романс*», 1995, А. Слаповского; «Синдикат: *Роман-комикс*», 2006, Д. Рубиной; «Смерть автора: *Филологический триллер*», 2007, М. Елифёровой.

Авторские жанровые номинации нередко указывают на те или иные литературные или фольклорные жанры («Поющие в Интернете: *сказки для взрослых*», 2002, В. Тучкова; «*Ополченский романс*», 2021, З. Прилепина), обнаруживая присутствие разных жанровых кодов, объединение которых рождает новую жанровую модель: роман-гротеск, роман-наваждение, роман-травелог («*Пирамида: Роман-наваждение в трех частях*», 1994, Л. Лео-

нова; «Поверх Фрикантрии, или Анджемо и Изабелла: мужской роман-травелог», 2008, С. Кибальчич).

Итак, непосредственный контакт новой прозы с «неготовой, становящейся современностью» парадоксально сопровождается регенерацией архаических форм. Писатели стремятся максимально приблизить архаические жанры к современным эстетическим запросам, предъявить традиционный конфликт в новой аранжировке. Для художника рубежной эпохи важно не утратить связь с традицией, сохранить представление о жанре как знаке нормальной, упорядоченной действительности.

Отчетливо проявляется тенденция к объединению прозаических миниатюр разной степени связанности – монтажу и циклизации. Свободное и просторное жанровое поле цикла создает наиболее комфортные условия для реализации многожанрового мышления, для экспериментов по скрещиванию жанров, для эстетической игры. Эстетические эксперименты современной прозы затрагивают самые основы жанрового мышления и отражают кризис жанрового сознания в начале третьего тысячелетия. Об экспериментальном характере современной словесности сигнализирует и обилие авторских жанровых номинаций.

Жанровые параметры трансформируются в стилевые признаки. Центр тяжести в собирании целого смещается в область стиля, индивидуального стиля художника.

Вопросы для самопроверки

1. Определение жанра. Имена исследователей проблемы.

2. Роман как первый неканонический жанр, «романизация» жанров новейшего времени.
3. Влияние поэтики кинематографа, усвоение словесностью компьютерных технологий.
4. Актуализация архаических форм.
5. Смешение жанров. Интермедиальность.

Тема 8. Стилиевой анализ современной прозы

В современной гуманитарной науке значительное внимание уделяется проблеме индивидуального стиля художника... В чём его «зерно», его сущность? Интуитивное ощущение стиля как особенного лица узнаваемого нами автора возникает в каждом читателе, но как перевести это восприятие художественного стиля в его определение, навыки стилового анализа? Трудности перевода связаны со способностью стиля быть рассредоточенным во всех гранях образной формы и одновременно выполнять роль закономерности, управляющей структурой литературного произведения целиком.

В отечественной науке о литературе безусловный приоритет в изучении стиля принадлежит эстетическому подходу, согласно которому стиль реализуется не только в области языка, но и других гранях и уровнях художественной структуры. «Стиль и стилистика, – читаем в «Задачах поэтики» В. Жирмунского, – это разные понятия. Стилистика – учение о поэтическом языке. Стиль связан не только с поэтическим языком, но со всеми сторонами поэтического произведения».

Авторы учебника «Теория литературы» Н. Тамарченко, С. Бройтман и В. Тюпа предлагают двоякое определение этой категории. С одной стороны, стиль определяется ими как «узнаваемый тип упорядоченности фонетических, лексико-синтаксических и т.п. особенностей всех высказываний речевых субъектов», а с другой – как «общий регулятивный принцип такого рода особенностей высказываний и их композиционных форм».

Каждый элемент художественной формы, «каждая текстовая “точка”» несет на себе отличительные свойства («отпечаток») стиля. В этом плане Ю.Б. Борев уподобляет стиль «генному набору», «единой порождающей программе» художественного целого: «стиль – это единая порождающая программа, которая лежит в каждой клеточке художественного организма и определяет структуру каждой клеточки и закон их сопряжения в целое». Благодаря подобной организации стилевых элементов стиль художника становится опознаваемым по отдельному фрагменту его произведения. Читателю порой достаточно прочесть небольшой отрывок, чтобы назвать автора. Все это определяет значимость для нас концепции В.В. Эйдинвой, согласно которой стиль является *диалектическим единством* внутреннего, структурного, и внешнего, «материального», начал, т.е. явлением «структурно-пластическим».

Стиль как *эстетическое явление* есть прежде всего подчиненность всех его элементов некоторому художественному закону, который их объединяет. Поэтому стилевой анализ литературного произведения отнюдь не

сводится к его стилистическому анализу. Он требует от исследователя осмысления художественной формы как художественно-значимой, как выражения активного ценностного отношения автора-творца.

Компонентами художественной формы или носителями стиля являются ритм, язык, интонация, образная система, субъектная организация, композиция и хронотоп художественного произведения.

Обобщая опыт предшественников, уральский литературовед Н.Л. Лейдерман в книге «Стиль литературного произведения» предлагает свою классификацию стилевых факторов. Ученый выделяет внешние («сверхэстетические») и внутренние («внутрихудожественные») факторы. В числе первых называется прежде всего объективный фактор – культурно-исторические обстоятельства, в которых формируется художник. Так, вызванные предвосхищением новых революций апокалипсические умонастроения в обществе и искусстве рубежа XIX–XX веков вылились в мистико-эсхатологические стилевые тенденции в литературе этого периода.

В числе внешних стилеобразующих сил Лейдерман указывает субъективный фактор – «общий душевный строй художника – то мироотношение, та интуитивная философия жизни, которая может и не осознаваться рационально, но которая оформилась в его темпераменте, психическом складе характера, управляющих его эмоциональными реакциями».

В качестве внутрихудожественных факторов стиля Лейдерман последовательно рассматривает творческий

метод и жанр. Однако в XX столетии с усилением и утверждением индивидуального творческого сознания главной движущей силой литературного процесса становятся индивидуальные авторские стили, о чем свидетельствуют работы С. Аверинцева, Д. Лихачева и ряда современных авторов. В настоящее время уже не жанр, но автор выступает как доминантный фактор стилеобразования.

Сжатый, спрессованный в стилевом законе художественный смысл рассредоточивается в разных сторонах и элементах поэтики произведения. В каждой талантливой вещи складывается особый способ связи: в строении метафоры, символа, ритма, синтаксиса, персонажа, сюжета и т.п. Основное правило (принцип, закон) порождает цепь частных правил и закономерностей, образуя сложное единство между ними.

Как стилевой инвариант преломляется в поэтике, на разных её уровнях? Обозначим «шаги» анализа по уровням поэтики, сразу оговорив их непрременную взаимосвязь и взаимопроницаемость (изоморфность).

Чем обусловлен отбор материала? Это избирательность, сознательная авторская установка (А. Солженицын) или нонселекция, изображение потока жизни, неиерархизированного (Л. Петрушевская). Работа ведётся с непосредственно жизненным (В. Распутин) или литературно обработанным материалом (Вяч. Пьецух). Ситуация может быть бытовой, житейской, экстремальной, пограничной, моделируемой, условной, экзистенциальной, эмблематичной, знаковой и т.п. Иначе говоря – принцип отбора материала оказывается эстетически значим.

(Например, условность, экзотичность, исключительность – в романтическом искусстве, физиологичность – в «натуральной школе»).

1. **Словесные формы организации повествования.**

Именно здесь работает стилистический анализ. В какой пропорции и почему употребляется общеупотребительная, разговорно-просторечная, книжная, литературная, поэтическая, профессиональная, бюрократическая, канцелярская, жаргонная, брутальная, обценная лексика, авторские неологизмы, собственные имена, топонимы, мифологические имена. Полисемия нередко оборачивается потерей предметности; теряя предметность, слово становится знаком. (А далее, возможно, означаящим без означаемого). Обращаем внимание на тропы, метафоры, метонимию, слова-лейтмотивы (подкоп, лаз, пещера – у В. Маканина, круг, лабиринт, западня – у Л. Петрушевской, пионерлагерь, камера, Сеть – у В. Пелевина).

Наблюдение над синтаксисом предполагает уяснение его специфики и функции. Автор предпочитает сложные конструкции или разговорную фрагментарность, партаксис или парцелляцию; как строит фразу, выделяет абзацы. Какие способы передачи диалогической речи изобретает, какие типы коммуникации использует.

2. Обращаем внимание на **структуру повествования**, взаимоотношения речи повествователя и чужой речи: субъективное (от 1 лица), объективное (от 3 лица), отстранённое (от лица животного), условное повествование. Варьирование разных типов повествования. Чья и какая оценка (словесная позиция) явлена в тексте? Како-

ва степень близости автора и повествователя: индентификация, маска? Авторская оценка: приговор или авторское вопрошание. «Ускользание» автора. Отказ от универсальных систем, отказ от канонов, метанарративов.

3. Пространственно-временные (хронотопические) формы организации повествования. Здесь важна «оптическая» позиция автора, точка обзора в изображении внешнего мира. Открытое или закрытое пространство. Как выстраивается геометрия пространства? Здесь важную роль играют образы-символы, слова-лейтмотивы (лабиринт, круг, воронка, кольцо, лаз). Каково соотношение временных пластов (и глагольных форм времени). Время в произведении календарное, историческое, психологическое, условное и т.д. Изображение пространства и времени субъективное (от 1 лица) или объективное (от 3 лица). Обращаем внимание на своеобразие пейзажа, интерьера, портретов персонажей.

4. Сюжет – фабула – композиция. Бессюжетность и бесфабульность. Замена фабульного движения развитием тем и мотивов. Приёмы монтажа. Кинематографические приёмы: общий и крупный план, наплыв камеры, сценарность, сценографичность. Компьютерные приемы. Сопоставление композиции с музыкальным произведением (симфонией, сонатой, рондо) или лирическим стихотворением. Циклизация малых форм прозы.

5. Формы и способы изображения человека. Позиция повествователя в описании внутреннего мира персонажей (субъективная или объективная – через чужое восприятие). Психологизм в прежнем классическом вы-

ражении уступает место новым формам. В отличие от аналитического, каузального, объясняющего, новейший психологизм носит скрытый, нерасчленённый, синкретический характер. В отсутствии развёрнутого авторского психологического дискурса, диалектики души, потока сознания первостепенное значение приобретают иные, внесубъективные формы, в психологической роли выступают разные структурные элементы произведения, как-то: характер повествования, ритм, интонация, антитеза, вещь, пространство, время. Иными словами, план психологии выражается фразеологическими, ритмико-интонационными, композиционными, хронотопическими, символично-мифологическими средствами.

Авторская концепция человека. Классический или романтический тип (по Бахтину). Человек – тип (социальный), человек – архетип, человек – стереотип, человек – индивидуальность (значительная, незаурядная), человек – ноумен, «вещь в себе», включённая в случайный поток бытия, человек метафизический, человек переключаемый, бессубъектное состояние, виртуальный субъект, дистанционно управляемый великим Никем.

Имя персонажа. Отношение персонажа с именем, этимологические и интертекстуальные, могут проявляться в широком семантическом диапазоне: тождества, контрастности, парадоксального сближения, усиления, ослабления и т.д. (Например, операции, проделываемые Петрушевской с именами, принадлежат к наиболее ярким свидетельствам мифопоэтической техники в индивидуальном художественном творчестве).

6. Тип сознания и картина мира в художественном произведении. Мифологическое – конкретно, целостно, образно, гармонично, синкретично. Экзистенциальное – абстрактно, расщеплено, конфликтно, отчуждённо, катастрофично. Рубежное сознание включает обострение предчувствий, интуиций, метафизическое ощущение катастрофы, порожденной эсхатологическими идеями в русской культуре. Виртуальное сознание предполагает одновременное существование в нескольких мирах, метаморфозы, балансирование на границе.

Задания для самостоятельной работы

Каждому студенту предлагается один рассказ из книги З. Прилепина «Ополченский романс» для анализа по следующему плану:

Сюжет. Особенности пространственно-временной организации.

Персонажи. Авторское отношение к ним.

Особенности авторской интонации (ее динамика).

Авторское слово. Лексика и синтаксис рассказа.

Музыка в композиции рассказа.

Тема 9. Уральское поэтическое движение

Уральское поэтическое движение (УПД) – это глобальный культурный проект, созданный поэтом и литературтрегером В.О. Кальпиди с целью объединения поэтического пространства «Уральского треугольника» (Екатеринбурга, Перми, Челябинска и прилегающих к ним городов) и включающий в себя более 150 авторов разных эстетических взглядов и придерживающихся раз-

личных художественных практик. Уральское поэтическое движение – первая в стране широкомасштабная самоорганизовавшаяся творческая корпорация.

Автор культурного проекта Виталий Кальпиди определяет УПШ словами «четыре поколения поэтов, сконцентрированные на тридцатилетней площадке, сжатой периметром трех городов (плюс еще двумя десятками уральских поселений)».

«Современная уральская поэзия – это единый психологический ландшафт и единая климатическая макростетика, скрепленные пластилиновой опалубкой единого информационного поэтического пространства. Это пространство ощущается большинством участников процесса как несомненное, четко персонифицированное и ценностное явление», – утверждает В. Кальпиди.

УПШ начинает свою историю с первого проекта антологии «Современная уральская поэзия» (1996) и предисловия самого В.О. Кальпиди и прочно входит как некий феномен в современный литературный и окололитературный дискурс региона.

Результатом труда поэтического объединения авторов являются 4 антологии «Современной уральской поэзии». Первый том вышел в 1996 году, второй – в 2003. Он вошел в тройку лучших поэтических книг Московской Международной Книжной выставки-ярмарки. Третий том (2011) вызвал достаточно мощный отклик в культурных кругах и множество критических отзывов. Четвертый вышел в 2018 году.

Поэзия выступает площадкой, где вырабатывается региональное самосознание. Пространство воспринимается как носитель социальных, символических значений, как культурно нагруженная категория, о чем размышляли еще и Бахтин, и Лотман, и Топоров и др. Исследователи выделяют следующие устойчивые компоненты «уральского образа: семантика пограничного региона; семантика хтонических глубин; семантика «плавильного котла» для местных народов; Урал – место продуктивной (бажовской) литературной традиции.

Выражение «уральский треугольник, пущенное в оборот Алексеем Парщиковым, удачно совместило в себе географическую, картографическую метафору с важным для позиционирования уральской поэзии – магии места.

Историко-культурные и философско-поэтические смыслы такого уникального явления, как УПШ, открываются не только в стихах – и даже не в первую очередь в них, но в хронике культурных событий, происходивших на городских ландшафтах Уральского региона, в биографиях их инициаторов и участников – нескольких поколений поэтов, представляющих свободную уральскую поэзию на протяжении тридцати последних лет.

Поэзия Урала на рубеже веков переживает пик своего развития; свидетельство тому литературные мероприятия разного уровня и формата – от международных поэтических фестивалей до регулярных поэтических вечеров и поэтических мастер-классов.

Уральских поэтов активно публикуют такие известные журналы, как «Знамя», «Воздух», авторы участвуют в

крупных общероссийских и международных конкурсах и фестивалях. Это позволяет говорить о том, что современная уральская поэзия конкурентоспособна и интересна читателям.

Объединяет творчество представителей УПШ урбанистичная индустриальность, разветвленная сеть дружеских посвящений или лирический авангардизм. Феномену уральской поэзии характерны мифологизация городского пространства, автобиографичность поэзии. Особенность исследования творчества поэтов заключается в сложности определения культурных и литературных границ.

В «Философии поэзии» Кальпиди два программных эссе прямо развивают концепцию УПШ – «Провинция как феномен культурного сепаратизма» и «Кодекс провинциального поэта». По мнению Кальпиди, единого культурного пространства для всей огромной России быть не может: «Фрагменты создают целое, а не наоборот». Он признает притягательность Москвы для провинциальных художников: Москва предлагает систему оценок, издательские, премиальные, комментаторские ресурсы, книжные ярмарки, многопрофильную публику. Вместе с тем, бегство в Москву – проявление эстетики страха, иллюзия того, что от перемещения внутрь очень большого предмета ты сам становишься больше. Убегая с места, где ты родился, можно изменить автобиографию, но потерять твердую почву судьбы. Провинциальная литературная «схема» – жест свободы, свободы не от чего, а для чего, культуртрегер как раз и производит «провинцию как вид неподконтрольного культурного бытия».

Виталий Кальпиди родился в 1957 г. в Челябинске. Кальпиди – автор и идеолог мифотворческого проекта Уральской поэтической школы, философ поэзии, литературный критик.

В 1980–90-х годах стал лидером уральского литературного андеграунда, соавтором первого в СССР свободного поэтического видеоарта – слайдшоу «В тени Кадриорга». Вдохновитель и автор ряда масштабных литературных акций, организатор пермского городского Клуба поэзии (1987 г.), инициатор издания книг неофициальных уральских авторов. Подготовил к изданию семьдесят книг уральских поэтов. Автор объемной энциклопедии «Уральской поэтической школы» (2012). Лауреат литературных премий: Академии русской современной словесности им. Аполлона Григорьева за книгу «Ресницы» (1997), им. Б. Пастернака за книгу «Хакер» (2003), большой премии «Москва-Транзит» (2004), премии «Slovo» (2010), ЛитератуРРентген–2011, им. П.П. Бажова за книгу "IZBRANNOE" (2015), Специальной Международной Волошинской премии в номинации «Лучшая поэтическая книга за 2015 год на русском языке» за книгу "IZBRANNOE" (2016), премии им. Андрея Белого (2017), премии журнала «Урал» в номинации «Лучшая поэтическая публикация 2017 г.» за подборку стихов из книги «Русские сосны», премии им. П.П. Бажова за проект «Антология современной уральской поэзии» (2018).

Урбанистическая проблематика ярко прослеживается в творчестве Кальпиди и выражается она в мотивах ностальгии, возвращения, бесцельного перемещения, за-

мкнутого городского пространства, образах горожанина, транспорта, дома:

*Пугал ли я людей, бродя по саду
вчера во тьме? И где тот самый сад?
И как я там выказывал досаду,
что ангелы курили самосад?*

Мифологизируя пространство Челябинска и его окрестностей, поэт обращается к традиционным мифологическим сюжетам, образам и мотивам (миф о Полифеме, Мнемозине, Одиссее; языческие славянские мифологемы), выстраивает личную авторскую неомифологию (травестированный образ ангела, вампира, антропоморфизация Челябинска; обыгрывания ритуальной символики в космогоническом мифе о Челябинске):

*В Еманжелинске, прячась по углам,
под мостовой, в водопроводном кране,
ангину гладиолусами gland
щекочет бог внутри своей гортани.
Наевшись на ночь мокрых макарон,
дрожя от им же созданного ветра,
он, как всегда, закончит моцион,
листая комикс Ветхого Завета.*

Усилия Кальпиди направлены на формирование будущего: «Поэзия – это создание образов будущего языком прошлого», ибо суть творческого порыва – «заставить идиотскую ситуацию стать осмысленной». И это будущее Кальпиди предполагает построить именно в региональной поэзии.

Янис Грантс родился в 1968 году во Владивостоке. В Челябинске живет с 2002 года. Публикации стихов и прозы в журналах «Знамя», «Урал», «Волга», «День и ночь», «Крещатик» и других. Лауреат Независимой поэтической премии П (2008). Автор книги поэм и стихотворений «Мужчина репродуктивного возраста» (Челябинск, 2007), детского сборника «Стихи на вырост» (совместно с Дмитрием Сиротиным, Челябинск, 2011) и книги стихов «Бумень. Кажницы. Номага» (Челябинск, 2012). Ведет авторскую рубрику «Молодые голоса» в телепрограмме «Новости культуры – Южный Урал», руководит поэтической секцией литературного объединения ЧТЗ имени Михаила Львова. Автор пяти книг стихов.

стихотворений. Это прямое доказательство внимательного проч

В творчестве Грантса складывается определенная модель культуры, в которой ключевой составляющей является игра с читателем. Для создания набора масок, сюжетов, вписывающихся в миф об авторе, поэт использует такие приемы, как исповедальность, псевдобιοграфизм, самоиронию. Маргинальность лирического героя (пьянство, инаковость, безумие) актуализируется в творчестве поэта и соотносится с образами и мифологией жизни других авторов региона. Важным элементом поэтики автора становится обращение к абсурду. Отсылки к творчеству обэриутов, в частности Д. Хармса, происходят на уровне мотивов, образов, поэтики, абсурдистских приемов и в эпиграфах тения Хармса, осознанного следования его традициям, знак принадлежности к авангардной поэзии.

Системой знаков и координат поэт представляет городское пространство, в котором находятся его лирические герои – улицы, по которым они гуляют, дома, в которых они живут, транспорт, в котором они ездят. Городской топос конкретизируется в описании улиц. Автор описывает улицы с помощью стандартных эпитетов – узкие, тесные, что подчеркивает «камерность городского пространства». Это позволяет говорить о поэтических текстах Грантса как о локальных текстах. Символически репрезентуя место, пространство города, автор формирует определенный набор символических констант, таким образом создавая текст культуры, который определяет

читательское восприятие места, видение и отношение к нему:

*...как в пойме сырой Амазонки,
в Челябинске сыро, как в пойме.
сидят под крылом остановки
пернатые с баночным пойлом.
идут под зонтами макаки.
плывут кто куда крокодилы.
отложены роды и драки,
охота на старых и хилых.
пахучие метки на рынках
слиняли и нюх не ласкают.*

Локальный текст поэзии Грантса выражается субстанционально, то есть проявляется в самом тексте и дается автором как на уровне словесного ряда в виде топонимов («на Руставели», «в городе Че», «Кировка», «Станкомаш», «на Гагарина»), так и на уровне образно-метафорического высказывания.

Владимир Самойлов родился в 1973 году в г. Челябинске. Окончил Литературный институт имени М. Горького (2003). Публиковался в газете «Уральская новь», поэтическом сборнике «Среда» (Челябинск, 1996), журнале «Знамя». Участник первого и третьего томов «Антологии современной уральской поэзии». Создатель книжного интернет-магазина «Поэзия». Книга стихов «Маршрут-91» была вывешена на Гугл-картах.

Как отмечают критики, в стихах Самойлова городское пространство отображается в мотиве бесцельного перемещения, например, лирический герой, находясь в состоянии алкогольного опьянения, теряет ориентацию в про-

странстве. Топонимы, употребляющиеся в стихотворениях, указывают не только на конкретное пространство, а еще и подчеркивает маргинальность пространственного образа для читателя, идентифицирующего себя с данным локусом:

*Вперёд, дружок. Пока за восемнадцать
рублей мы катимся отсюда вон туда,
нам может многое в дороге показаться,
что не покажется в покое никогда.
Смотри в окно или послушай речи
твоих попутчиков, а вдруг они поймут,
кто тыщу лет готовил эту встречу,
кто ногтем этот прочертил маршрут.*

Один из урбанистических концептов в поэзии Самойлова стал образ маршрутки, продуцирующий атмосферу маргинальной жизни, жизни на грани, за пределами, жизни на обочине. Поэзия наполнена доминантными точками, к примеру, остановками («Маршрут-91», который и мотивно и сюжетно соотносится с поэмой Ерофеева), которые составляют подобие образного каркаса, который на визуальном уровне позволяет отличить один город от другого.

*Вот так сядут в маршрутку бухие, спросят:
Кирова уже проскочили?
А мы, ёлки-палки, ещё на ЗЭМе,
как в одной недописанной мною поэме.
И выходят наружу мои герои,
где по двое выходят, а где по трое.
И стоят на ЗЭМе и на Сельмаше,
и руками машут, ногами машут.*

Стихотворения Самойлова наполнены маргинальными образами местных жителей, включая мифологизированный образ автора. В своей урбанистической поэзии он демонстрирует одновременно хаос и застывание, замкнутость и обездвиженность городского пространства.

Ягодинцева Нина Александровна родилась в 1962 г. в Магнитогорске. Окончила Литературный институт им. Горького. Член Союза писателей России (1994). Кандидат культурологии, доцент кафедры режиссуры театрализованных представлений и праздников Челябинской государственной академии культуры и искусств. Автор восьми поэтических книг, цикла учебников «Поэтика», переводов с азербайджанского и башкирского языков, а также более 500 поэтических, литературно-критических и научных публикаций в литературных и научных изданиях.

Стихи Ягодинцевой вошли в антологии: русской женской поэзии «Вечерний альбом» (Москва, 1991), «Антологию русского лиризма. XX век» (Москва, 2000), «Русская сибирская поэзия. XX век» (Кемерово, 2008), «Наше время» (Москва, Нижний Новгород, 2009), «Русская поэзия. XXI век» (Москва, 2009). Автор поэтических сборников «Перед небом» (1992), «Амариллис» (1997), «На высоте метели» (2000), «Течение донных трав» (2005) и «Избранное» (СПб, 2012). Лауреат Всероссийских литературных премий им. П. Бажова (2001), им. Д. Мамина-Сибиряка (2008), лауреат Всероссийского конкурса «Лучшая научная книга-2007».

В своем творчестве Ягодинцева продолжает традиции русской женской поэзии. Поэзию Ягодинцевой отли-

чает внимательность к деталям, философское осознание современной жизни, нравственность и духовность. Исследователи отмечают разнообразие ритмов и строфики, смысловую вариативность, внимание к звуку и тону, музыкальность многих стихов.

Творчество Ягодинцевой зачастую обнаруживает циклический, природный характер, и в этом прослеживается концепт времени. Лирические героини ощущают свою земную «невечность», и это чувство передается через образы природы, так как женской натуре свойственно ощущать себя через окружающий мир. Характерно течение времени: прошлое, настоящее и будущее переплетаются, а иногда и теряют свои четкие границы:

*Когда земля начнет свой новый круг
Мы будем три сестры:
Анастасия, Антонина, Нина.
Мы будем жить в глухой избе
Над быстрою холодною рекой...*

В стихотворениях часто встречаются уральские топонимы. Нежные чувства к Родине переданы с трепетом, присущим женскому сердцу:

*Там каменные позвонки прорывают земную кожу,
И счастлив становится тот, кого эта боль коснется.
Там вечность больше всего на стаю китов похожа,
На синюю стаю китов, плывущих навстречу солнцу.*

В стихотворении «Златоуст» описывается душевное и физическое состояние: «Закрываешь глаза, забываешь дышать и звенишь, как медь, / Но прозрачный краешек Уреньги начинает тлеть».

Изображение уральских гор как источника жизненных сил и спасения:

*Вспоминая Сыростан,
Вспоминаешь неземное:
Словно снег несёшь устам,
Истомившимся от зноя.
Из каменных ладоней гор,
Как из любимых рук,
Пить! И согласный птичий хор
Всё выпевает звук:
Пить! В окружении камней
Трепещет озеро,
И сонмы солнечных огней
Ложатся на лицо:
Пить! Льнёт и ластится вода,
Но тайный холод крут.
Вот так, наверно, пьют, когда
Из Леты пьют.*

Во многом Ягодинцева продолжает традиции русской женской поэзии. Ее мелодичные, где-то даже экспрессивные стихи обращены к темам Родины, любви и смерти, рассматривают мир через призму природы и религиозных заветов.

Задания для самопроверки

1. Назовите имена уральских поэтов рубежа XX–XXI веков.

2. Каковы методические возможности использования материалов «Энциклопедии» уральского поэтического движения?

Тема 10. Уральская драматургическая школа

Под Уральской драматургической школой понимается волна драматургов, выпускников и студентов семинара «Драматургия» специальности «Литературное творчество» в ЕГТИ. Данным курсом руководил его основатель – представитель «новой драмы» Н. Коляда. Основными чертами школы являются внимание к отдаленному от литературного, «приземленному» русскому языку и центрирование на простом человеке, его душевных переживаниях. Пьесы, как правило, ставят героя в позицию отчуждения от мира постсоветской действительности.

Однако педагог не унифицирует учеников и не равняет на себя, напротив, отталкиваясь от эстетического ядра школы, Н. Коляда помогает найти начинающим драматургам свой стиль и темы. Многие его воспитанники популярны и уважаемы в театральной среде, являются лауреатами различных премий, их пьесы ставятся как в России, так и за рубежом.

Драматургию самого Н. Коляды критики относят к течению «новой драмы». Он использует сниженную лексику и речевую стилизацию для проникновения во внутренний мир героев со «дна жизни», являя лицо грязной, крайне неприятной действительности. Как пишет Е.В. Старченко, его герои, решая гносеологические и нравственно-этические проблемы, соотносятся, наряду с окружающей их реальностью, с бытийными универсалиями. Они ощущают себя в «**порогой**», рубежной ситуации.

С одной стороны, работы Н. Коляды, по мнению критика Л. Анненского, утверждают на веки вечные «грязь»

социального дна, с другой же, как отмечает Н.Л. Лейдерман, обнаруживают родственность средневековой эстетике «карнавала», предлагающему сбросить тяжесть личности.

Николай Владимирович Коляда – советский и российский актёр, прозаик, драматург, сценарист, театральный режиссёр, заслуженный деятель искусств Российской Федерации, лауреат международной премии им. К.С. Станиславского. Приступил к работе в театре в качестве артиста с семнадцати лет, сразу после окончания Свердловского театрального училища. С 1980 г. начал литературную деятельность, приобрёл известность как драматург и в 1989 г. был принят в Союз писателей СССР. В 1994 г. Николай Коляда дебютировал как режиссёр – работал в Свердловском государственном академическом театре драмы и московском театре «Современник». В 1994 г. он начал преподавать в Екатеринбургском государственном театральном институте (ЕГТИ), им был создан уникальный семинар «Драматургия»_специальности *«Литературное творчество»*, который драматург ведёт по сей день. В 1999 г. Николай Коляда стал главным редактором литературно-публицистического журнала «Урал» (до 2010 г.). С 2003 г. он сосредоточил своё внимание на деятельности режиссёра и руководителя созданного им «Коляда-Театра».

Николай Коляда один из самых известных театральных деятелей Российской Федерации, сумевший реализоваться как драматург, режиссёр, педагог, театральный художник, редактор и издатель. Он автор более чем

120 пьес и лауреат литературных премий: Царскосельская художественная премия (2004), «Хрустальная роза Виктора Розова» в номинации «Литература» (2006), Премия имени П.П. Бажова в номинации «Мастер. Проза» (2016).

Постановщик более чем 60 спектаклей и лауреат театральных фестивалей: «Браво!» (г. Екатеринбург, 2008, 2012), «Ново-Сибирский транзит» (г. Новосибирск, 2010), номинант фестиваля «Золотая маска».

Николай Владимирович Коляда достиг высоких результатов не только в индивидуальном творчестве, но и проявил себя как талантливый организатор и наставник, сумел организовать своеобразное сообщество единомышленников, объединённых идеей живого, постоянно развивающегося театра. В центре этого сообщества – «уральская школа драматургии» и «Коляда-Театр».

Термин «уральская школа драматургии», являясь неофициальным, широко используется специалистами в области литературной и театральной критики для обозначения выпускников и студентов семинара «Драматургия» в Екатеринбургском государственном театральном институте, открытого под началом Николая Коляды в 1994 году. За двадцать три года преподавательской деятельности драматург выпустил множество блестящих авторов. В их творчестве можно обнаружить некоторые общие черты, но, пожалуй, основными объединяющими факторами для этого сообщества являются те ценности, которые прививает студентам сам Николай Коляда: внимательное отношение к окружающей жизни и языку,

трезвый взгляд на себя и своё творчество, страстная вера в своё дело, вовлеченность в литературный и театральный процесс.

Благодаря этому подходу ученики драматурга широко известны и востребованы в России и за рубежом. Среди наиболее ярких представителей «уральской школы драматургии» можно назвать следующих авторов: Олег Богаев, Василий Сигарев, Александр Архипов, Ярослава Пулинович, Анна Батурина, Ирина Васьковская, Валерий Шергин, Владимир Зуев, Анна Богачёва, Екатерина Васильева, Юлия Ионушайте, Андрей Крупин, Светлана Баженова, Тая Сапурина, Полина Бородина, Дарья Уткина, Станислав Вальковский, Анжелика Четвергова, Ринат Ташимов, Ангиза Ишбулдина, чьи пьесы идут в театрах по всему миру. Данный перечень ежегодно пополняется новыми именами.

Труппу Николай Коляда тщательно собирал с момента появления театра, «обучал» в процессе репетиций, а некоторых обучал в прямом смысле слова. Часть труппы составили выпускники двух актёрских курсов, которые Николай Коляда выпустил в Екатеринбургском государственном театральном институте в 2012 и 2016 годах. Артисты театра с успехом пробуют себя на режиссёрском поприще, именно они составили основной корпус постановщиков Центра современной драматургии – Александр Вахов, Александр Сысоев, Ринат Ташимов, Антон Бутаков. Таким образом, вокруг руководителя «Коляда-Театра» выстроилась команда, которая, как и сам Николай Коляда, всеми доступными способами способствует развитию

и продвижению современной драматургии и театрального искусства в целом.

Будучи популяризатором драматургического творчества, Н. Коляда выпускал сборники с работами своих учеников. Именно на этих страницах начинали свой путь наиболее успешные О. Богаев и В. Сигарев.

Творчеству О. Богаева присущи, как пишут М. Липовецкий и М. Мамаладзе, признаки неосентиментального направления современной драмы. Его пьесы безусловно отличаются от работ его учителя, они не уводят безвозвратно в черноту реальности, и сосредоточены на мотиве одиночества как «смыслоутраты». «Когда я сочинял пьесы, я думал о простых вещах и о том, почему человек их делает сложными», – говорит автор о своем первом сборнике пьес.

Особое внимание получает узнаваемый тип «маленького человека», к которому Богаев относится гуманистически, почему Г. Заславский называет его «сугубым традиционалистом». Большую роль в богаевской драме играет интертекстуальность и ремарки, в ней присутствуют традиции «театра абсурда», фантасмагоричность и сочетание лирического пафоса с иронической отрешенностью. Особенностью его драмы является сочетание реалистических типажей людей, которых можно встретить в любом сером уголке наших городов, с мистическими и волшебными персонажами. Одними из самых известных работ являются «Русская народная почта», «Мертвые души», «Сансара» и др.

В. Сигарева можно назвать, пожалуй, самым успешным выпускником драматургической школы Н. Коляды, хоть его творчество и сместилось больше в сторону кинематографических сценариев. Уже в первой работе на примере дробления повествования на короткие эпизоды просматривается киносценарное восприятие сюжета драматургом. А авторские ремарки зачастую демонстрируют то, что в кинематографе принято называть визионерством.

Его творчество перенимает дух «Уральской школы» и фокусируется на картинах страшного, звериного мира, в котором человек обречен на тотальное одиночество. В основе эстетики лежит, как пишет Гончарова-Грабовская, «культ эстетической агрессивности, культ насилия, секса и вульгарности, что стали “нравственной нормой жизни”».

Как признается сам Сигарев, он никогда не был в театре, и побывал впервые только на премьере собственной пьесы. Он вошел в мир драматургии с социальной драмой «Пластилин», которая стала настоящим событием, взяв, наряду с другими, не только премию «Дебют», но и престижнейшую «Evening Standard». В центре пьесы 33 истории из жизни мальчика, который сталкивается с психологическим и физическим насилием в школе и за ее пределами. Общество давит и мнет ребенка, словно пластилин, переделывая под свои стандарты, в результате чего тот оканчивает жизнь самоубийством. У автора свой взгляд на то, как воздействовать на зрителя: «Нужно палкой по голове, чтобы человек что-то понял и оценил в жизни».

Однако, поднимая социально-бытовую проблематику, Сигарев наращивает на нее идейно-философский подтекст. «Уральская школа» ни в коем случае не популяризирует «чернуху ради чернухи».

Задания для самопроверки

1. Назовите имена и пьесы уральских драматургов.
2. Какие аргументы можно привести в пользу наименования «Уральская драматургическая школа»?

Тема 11. Главные романы 2000-х

В новой социокультурной ситуации авторитетный институт литературных критиков вытеснили блогеры и колумнисты, но профессиональная экспертиза осталась. Речь идет о литературных премиях. Уже в первое десятилетие нового века их насчитывалось более трех десятков. Старейшая из них – Букер (с 1992 года); самая авторитетная на сегодня – «Большая книга». Лауреаты и победители этой премии всегда в центре внимания издательских холдингов, книжной рекламы и, разумеется, читателей.

Задание для самостоятельной работы

Каждому магистранту предлагается выбрать из предложенного списка лауреатов самых престижных литературных премий автора и роман для подготовки доклада на 20–25 минут с презентацией:

Владимир Маканин «Асан»;

Михаил Шишкин «Письмовник»;

Евгений Водолазкин «Лавр», «Авиатор», «Брисбен»,
«Оправдание острова»;
Захар Прилепин «Обитель», «Ополченский романс»;
Виктор Пелевин «Поколение П», «Священная книга
оборотня», «Тайные виды на гору Фудзи»;
Владимир Сорокин «Манарага»;
Анатолий Королев «Быть Босхом»;
Гузель Яхина «Зулейха открывает глаза»;
Марина Степнова «Женщины Лазаря», «Сад»;
Наринэ Абгарян «Манюня», «Люди, которые всегда
со мной»;
Дмитрий Глуховский «Текст»;
Алексей Сальников «Петровы в гриппе и вокруг него»;
Анна Матвеева «Каждые сто лет»;
Дмитрий Данилов «Саша, привет!».

Материалы в помощь студенту

Владимир Семенович Маканин (1937–2017) был удостоен первой премии «Большой книги» в 2008 году за роман «Асан». Тема чеченской войны, начатая рассказом «Кавказский пленный» (1995), развита здесь в рамках большой жанровой формы. Однако, как точно подметила А. Латынина, романная форма всего лишь оболочка для новой авторской притчи.

Маканин стремится вывести на литературную арену нового героя, вписать в исторический и литературный контекст. Со свойственной ему дерзостью даёт своему ге-

рою имя (ни у Пушкина, ни у Толстого имён героев нет). Александр Сергеевич Жилин у Маканина фокусирует многочисленные литературные мотивы и нанизывает их на единую нить повествования.

Однофамилец толстовского героя, перенесенный в наше время, служит на Кавказе. Как и его литературный предшественник, он не сдается обстоятельствам, не падает духом. Он сталкивается с низостью, подлостью и предательством – бегством складских полковников из Чечни накануне войны. Но, несмотря на эти обстоятельства, майору Жилину удастся не только выжить, но и сохранить человеческое достоинство.

Русский человек умеет ко всему приспособиться, и Жилин приспособился к войне. Он, в сущности, честно выполняет свой долг: снабжает армию горючим, при этом берет одну десятую часть себе в качестве платы за гарантию доставки. Ради того, чтобы вернуться в свой дом на берегу большой русской реки, к своей семье, нормальной жизни, он работает, проводя по опасным дорогам машины со складским горючим.

Начальная сцена романа может служить развернутым эпиграфом к его притчевой составляющей.

Маканину важно показать, что майор Жилин, этот всесильный Сашик, он же Асан¹, способен пренебречь денежными интересами и даже жизнью своей рискнуть ради не известных ему перепившихся новобранцев. На протяжении торга с боевиками майор не перестает иронизи-

¹ Грозное «Асан» – имя древнего полузабытого божества вайнахов, требующего одной рукой крови, а другой – денег.

ровать над собой: *Пацанов тебе жаль. Ах, ах!.. Будут валяться в траве и в кустах!.. Ах, какие молодые!.. Но взгляни честно. Они приехали убивать. Убивать и быть убитыми... Война. Сиди на своем складе, майор. Считай свои бочки с бензином... и с соляркой... с мазутом...*

На складах у Жилина работает много солдат, среди них подобранные в перелеске на подходе к Грозному «контузики» Алик и Олег. Чудом выжившие в бою, они отползли в кусты, избежав участи быть убитыми чеченцами. Теперь их ждет разбирательство в комендатуре и обвинение в дезертирстве. Жилин решает попридержать «контузики» у себя на складе, а потом отправить в родную часть. Но почему-то он привязывается к этим двум нелепым пацанам. И чем больше хлопот приносят ему эти «шизы», тем большую ответственность чувствует за них майор.

По их настойчивой просьбе они отправляются в часть вместе с Колей Гусарцевым. Когда приходит слух, что Гусарцев убит, Жилин переживает за друга и двух «шизов», мысленно похоронив их, как вдруг они снова объявляются у складских ворот, и на душе Жилина теплеет: *Дети же! Больные дети.* Пространный эпизод романа, где Жилин реконструирует обстоятельства гибели Гусарцева, отмечен мастерским психологическим рисунком. Оказывается, застрелил Гусарцева Алик, целясь в Горного Ахмеда. Вспышку в мозгу контуженного пацана вызвала пачка денег, перешедшая из рук чеченца в руки русского офицера. Алик уже видел пачки денег, переходящие из рук чеченцев в руки командиров, после чего что-нибудь

нехорошее происходило с его ротой: то она попадала в засаду и люди погибали, то у солдат исчезал запас боекомплектов. Он выстрелил в эту пачку как источник прошлых и будущих бед – и попал в Колю Гусарцева.

В повествовании Маканина мерцает древний фольклорный мотив – гибель отца от руки сына. Жилин и должен был погибнуть от руки Алика, которого он спас от наказания, погибнуть при тех же обстоятельствах, в каких погиб Коля Гусарцев, – при передаче ему денег чеченцем. После выстрела Алика Жилин успевает воскликнуть: *Ты же убил меня, дурачок стриженный*, – но так и не выдаст мальчишку подоспевшему офицеру, сказав: *Нас обстреляли*.

Свою новую притчу о том, как добро оборачивается злом, о том, как страшно связаны в этом мире деньги и кровь, автор одел в «поношенный армейский камуфляж» (А. Латынина), в бытовую оболочку романа о чеченской войне, о которой «кабинетный» писатель имеет опосредованное знание. Но дело как раз в том, что этот роман, как и вся проза Маканина, строится преимущественно с опорой на интуицию и движение свободной мысли художника, развертывающейся в формах метафорических и притчевых.

Евгений Водолазкин – известный российский писатель и литературовед. Родился 21 февраля 1964 г. в Киеве. Окончил филологический факультет Киевского университета и аспирантуру под руководством Д.С. Лихачева. С 1990 года Евгений Водолазкин, доктор филологических наук, работает в Пушкинском доме.

Первый роман Водолазкина, «Соловьев и Ларионов» (2009), попал в шорт-листы премий Андрея Белого и «Большой книги». Второй роман, «Лавр», вышел в конце 2012 года, получил первую премию и стал бестселлером.

Русь, XV век. От мальчика-сироты, которого воспитывает в доме на краю кладбища и обучает искусству народной медицины его дед, Арсений проходит путь до Лавра, схимонаха и признанного народом и церковью праведника. При этом весь его путь – это искупление тяжкого греха. Юный врачеватель Арсений оставляет без помощи возлюбленную Устину, и та умирает родами. После смерти Устины Арсений становится Устином и как бы проживает жизнь своей возлюбленной. Пытаясь искупить грех, герой в сокрушении сердца доходит до таких степеней святости, что одним прикосновением исцеляет слепых и поднимает на ноги немощных.

На протяжении своей долгой жизни он успевает побывать странствующим травником, юродивым, паломником, монахом, отшельником, съездить в Иерусалим и вернуться обратно. В романе очень много места посвящено исцелению тела, но еще больше исцелению души, которая ввергает нас в тьму вопросов, на которые автор не спешит дать ответы.

Это очень многослойный, но и очень живой роман. У романа страшный конец, однако смысл его освещается простой и человеческой правдой. Пройдя круги невыносимых испытаний, Арсений-Устин-Амвросий-Лавр окончательно искупает свой грех, по сути, новым грехом. Чтобы спасти молодую женщину, зачавшую от случайного муж-

чины, старец берет этот грех на себя и лжет народу. Он теряет дар целительства, но умирает как праведник. Тем не менее старец завещает волоком оттащить его тело в лес на съедение диким зверям – нередкий поступок для святых того времени.

Книга написана современным русским литературным языком с вкраплением архаичных слов. Церковнославянская лексика играет в романе огромную роль, потому что она способствует разрушению временных границ (Древняя Русь и современный мир), показывает читателям богатство русского языка и его древние корни.

Наряду с древнеславянским языком автор вводит канцеляризмы, современные слова и сленг в речь главных героев. При этом язык романа нередко ошеломляет. Водолазкин свободно переходит от средневековой речи к современной, и часто это происходит в пределах одного абзаца. «Что убо о сем речеши, записывал он в сердцах на куске бересты. И как это женщины таких к себе подпускают? Кошмар». Его герои, живущие в XV веке от Рождества Христова, «позабывшись», могут вдруг процитировать Экзюпери: «Мы в ответе за тех, кого приручили». Речь идет о волке, который живет в доме Арсения и его деда.

В каждой главе, меняя имя и окружение, герой как бы вновь и вновь проигрывает собственное житие. Эти рифмы и становятся главным в романе. И это не только внутренние связи в жизни героя, но и, например, созвучия с нашим временем, каких накидано немало – от пластиковых бутылок, неожиданно вылезавших весной из-под

снега, до видения, в котором герой видит, как на конце шпиля Петропавловского собора стальными шипами фиксируют ангела с крестом.

Диалоги на чистейшем древнерусском языке сменяются фразами на жаргонном, советском, а порой и вовсе на языке ранней российской интеллигенции. Так образуется метафора времени, а затем эффект тотальной вневременности. Роман про тех, кто жил так давно, но живет до сих пор. Это не постмодернистская игра, как можно было бы подумать, а как раз стремление говорить с читателем на понятном ему языке. Писатель делает это намеренно, таким способом избегая сравнения романа с проповедью, добавляя некоторой иронии. Помимо этого, столкновение лексических пластов работает еще и на вневременную проблематику.

Е.Г. Водолазкин стал новатором в современной русской литературе, возродив и преобразовав жанр агиографии. У «Лавра» есть все признаки знакового романа 2000-х годов – понятный язык, простой стиль и герой, чьи выдающиеся способности определяются прежде всего его «русскостью». Поэтому и роман одинаково востребован и интеллектуальной литературой, и масслитом.

Почему роман стал таким популярным не только в России, но и за границей и нашел отклик в сердцах тысяч людей? Потому что писатель предложил путь спасения через осознание духовно-нравственных ценностей как *вневременных* и *внепространственных* явлений. «Лавр» представляет собой «роман творения», «роман-модель мира», «текст о мироустройстве».

«Авиатор» – роман 2016 г. вновь получил премию «Большая книга». Посвящение: Моей дочери.

Произведение является по форме «роман в дневниках», по жанру – социальный роман с элементами истории, фантастики, детектива.

Главный герой просыпается на больничной койке и абсолютно ничего не помнит. Его лечащий врач предлагает ему вести дневник: для начала записывать впечатления текущего дня, в надежде на то, что постепенно придут и воспоминания. Постепенно мы узнаём, что на дворе 1999 год, что героя зовут Иннокентий Платонов и родился он сто лет назад и лет ему около 30-и. Именно в этом возрасте, находясь в Соловецком лагере, он принял участие в чудовищном «научном» эксперименте: приговорённым к смерти заключённым давали «шанс»: их переводили в отделение ЛАЗАРЬ (Лаборатория по замораживанию и регенерации), несколько месяцев содержали в нормальных человеческих условиях, вели медицинское наблюдение, а потом замораживали в жидком азоте на неопределённое время. Так изучали возможность обеспечить бессмертие советским вождям. Это событие и делит жизнь Иннокентия на две части, которые в романе переплетаются, составляя его фабулу.

Мы узнаём, что жил он в Петербурге, рос в семье любящих его и друг друга родителей, летом гостил у своих родственников в дачном посёлке Куоккала, мечтал стать то брандмейстером, то дирижёром оркестра, то авиатором, вместе с кузенном Севоём запускал в небо змея и назывался в их детских играх «авиатор Платонов».

История страны отразилась в судьбе этой семьи и в жизни героя: студент-художник Иннокентий был переселён вместе с матерью (отец погиб ещё во время первых предреволюционных беспорядков), в коммунальную квартиру, где и встретил свою первую любовь Анастасию, дочь профессора. Вступившись за честь возлюбленной, Иннокентий был арестован и отправлен на Соловки.

Воскрешенный Платонов вспоминает своё «до» и одновременно живёт сегодняшним днём. Знакомится посредством литературы, прессы, телевидения, интернета с тем отрезком истории, который он «пропустил». Общаясь со своим лечащим врачом Гейгером, узнаёт, что из его прежней жизни в живых остались двое: его Анастасия и самый зверский надзиратель Соловецкого лагеря Воронин – и навещает обоих. Анастасия перед самой смертью на больничной койке признаётся, что смерть никчёмного соседа-стукача Зарецкого – это её *грех*, который взялся осуществить Иннокентий.

Навещая Анастасию и ухаживая за ней, Иннокентий познакомился с её внучкой Настей, которая и стала «продолжением» его любви. Они поженились и стали ждать ребёнка. Иннокентий становится знаменитостью, о нём пишут статьи, делают передачи, снимают в рекламе замороженных овощей. Однако ухудшение самочувствия и чувство ответственности перед будущей дочерью заставляют Иннокентия форсировать записи своих воспоминаний, к которым он подключает Настю и Гейгера; главное, вспомнить и записать детали: погода, краски, звуки, запахи, впечатления...

Гейгер говорит, что рукой Иннокентия водит «*весь сильный бог деталей*», и этот же дар обнаруживается и у доктора, и у Насти. К тому же Гейгер входит во вкус и начинает вносить в дневник воспоминания из своей жизни. Главная идея романа в этом и заключается: *важно сохранять персональное сознание* (Водолазкин), персональную память, персональную совесть.

Заканчивается роман тем, что катастрофически стареющему Иннокентию Гейгер устраивает обследование в Мюнхене. На обратном пути у самолёта отказывает шасси – и конец романа остаётся открытым. Последние страницы романа, размышления Иннокентия в самолёте: «Если душа вечная, то сохранится, я думаю, и всё, к ней причастное, – поступки, события, ощущения. Пусть в каком-то другом, снятом, виде, в другой, может быть, последовательности, но сохранится, потому что я помню надпись на знаменитых воротах: *Бог сохраняет всё*».

Из разговора с пастором в самолёте: «– Что вы всё пишете? -- Описываю предметы, ощущения. Людей. Я теперь каждый день пишу, надеюсь спасти их от забвения. – Мир Божий слишком велик, чтобы рассчитывать здесь на успех. -- Знаете, если каждый опишет свою, пусть небольшую, частицу этого мира... Хотя почему, собственно, небольшую? Всегда ведь найдётся тот, чей обзор достаточно широк. -- Например? -- Например, авиатор» – этот диалог вынесен эпиграфом к роману.

Обзор его широк, взгляд сосредоточен на деталях.

Михаил Шишкин. «Письмовник». Премия «Большая книга» 2012 год. Метафизический роман в письмах.

Двое влюблённых пишут друг другу письма. Володя ушёл на войну, Саша осталась его ждать. Сюжет, казалось бы, не новый, если бы не одно но: Володя и Саша существуют в разных эпохах, в разных измерениях. А может и вовсе – вне всех эпох и измерений.

Начинается роман как обычная переписка парня и девушки... Мы, люди двадцать первого века, с нашими мобильными телефонами, чатами и электронной почтой уже и не помним, что это такое – писать длинные письма на бумаге, от руки. Герои вспоминают дорогие им моменты жизни: свидания, отдых на даче, купание, какие-то милые пустяки... Рассказывают друг другу о детстве, школе, родителях. Мы не знаем, в каком году живут наши герои, в каком городе. В письмах нет дат, нет ни слова о политике, текущих событиях в стране и мире – Саша и Володя живут вне всего этого, как и положено настоящим влюблённым.

Читателю эта пара кажется вполне современной. Володя пишет, что получил нагоняй от командира за то, что потерял пилотку – стандартная для армии ситуация. Наш герой вскоре попадает на войну, историческое название которой – Боксёрское восстание в Китае, 1898–1900 гг. Против мятежного Китая были брошены армии восьми стран: в том числе – России, США, Японии, Германии, Великобритании.

Володя обретает время, тогда как Саша продолжает жить вне времени. Её заботы прозаичны: неудачный брак, потеря ребёнка, зависть к подруге, у которой личная жизнь сложилась куда лучше, старение, смерть роди-

телей, мысли о собственной смерти... Саша ездит на работу на трамвае (в нашей стране этот вид транспорта действует с 1892 года), читает в газете анекдот про катастрофу «Титаника» (1912 год), в той же газете на первой странице – война, а на последней – кроссворд. Войн было много, а вот кроссворд в нашей стране впервые был напечатан в 1929 году.

Не надо пытаться искать этому какое-то логическое объяснение. Шишкин писал о настоящей любви, которой не преграда ни время, ни расстояния, ни смерть. Володя погиб на этой войне, а его письма продолжают идти. Саша прожила долгую жизнь, продолжая писать письма возлюбленному. Но главная изюминка романа – обаяние простых вещей, поэзия случайных наблюдений. Замечали ли вы, что монета, если её поставить на ребро и закружить, превращается в «звонкий прозрачный шарик»? Обращали ли внимание, как «вкусно» урчит кошка, если её погладить? Видели ли вы, что комки пыли убегают от щётки «как зверьки»? Всё это – из писем Саши и всё это – настоящее (хотя Саша и живёт в условной вневременной реальности). Володя больше пишет о другом: о смерти, об ужасах войны. И хотя его описания настолько подробны и живописны, что мы сами будто бы всё это видим, Володя приходит к выводу, что самое главное невозможно передать словами.

Роман А. Королева «Быть Босхом» (2004) в своей сюжетной основе – это биографическое повествование, возвращающее читателя в 1970-е годы. Молодой филолог, только что закончивший университет, за связь с

пермскими диссидентами направлен служить в качестве военного дознавателя в уральский дисциплинарный батальон, куда и прибывает с томиком Камю, сборником новелл Кафки в портфеле и черновиками собственного романа «Корабль дураков» о средневековом художнике Иерониме Босхе.

После произведений, основанных на феерической фантазии («Голова Гоголя», «Эрон», «Человек-язык»), писатель обратился к собственному пережитому лагерному опыту. Роман о художнике Средневековья был для молодого интеллектуала своего рода спасением от зоны, от работы дознавателя. Оказавшись в дисбате, наблюдая ад дедовщины, молодой лейтенант Королев пишет роман о художнике, замороженном идеей греха, предъявляющем ужасы адских мук.

О жизни Иеронима ван Акена, называвшего себя Босхом, известно немного. Он считается одним из самых таинственных мастеров мирового искусства. Из исторических сведений о художнике сохранились только церковные записи о его бракосочетании в 1480 году и отпевании спустя 36 лет в капелле собора Святого Иоанна в Хертогенбосе, тем не менее, выбор Босха для романа, параллельного описанию принудительной службе в дисбате, очень понятен.

Королев оценивает самого себя, свои мысли и поступки тридцать лет спустя, при этом он достаточно самокритичен. Бегство в позднее средневековье от настоящих, подлинных человеческих страданий вызывает авторское самоосуждение: *«Кто пожалеет этих баб и этот*

народ жалостью XIX века? – думаю я сейчас и тогда. – Где художник, который кинется рисовать “Прачек” или тройку детей, тянущих вдоль монастырской стены обледевшую бочку воды на салазках? Где “Кочегар” или “Смерть переселенца”? Где столовые для голодных, которые построил граф Толстой, где лечебницы, открытые на деньги разночинца Чехова? Кто напишет эзков за решеткой вагона с сочувствием Ярошенко? Почему ты спятил на Босхе и Джойсе, лейтенант? Один твой дед – алтайский шахтер, другой – уральский крестьянин...». Между тем он вновь и вновь принимается за роман о Босхе. Ежедневно сталкиваясь с армейским идиотизмом и жестокостью, упрекает себя за примиренчество со свинцовыми мерзостями окружающей жизни, и снова погружается в свои inferнальные сны.

Композиция романа «Быть Босхом» выстраивается на монтажном чередовании глав и фрагментов, действие которых происходит то в 1970-е, то в средневековье. Связь между этими частями организуется по принципу «текста в тексте». Так выстраивается двухуровневая архитектура романа: две включенные одна в другую истории, два романа и два автора (отсылка к автору романа «Быть Босхом» и к его герою – автору романа «Корабль дураков») и два текста – биографический и «босхианский».

В сюжетной структуре романа просматриваются три уровня: 1) автобиографический сюжет службы лейтенанта Королева в дисбате, представленный как эпизоды-воспоминания и комментарии повествователя, 2) сюжет жизни Босха, предъявленный в виде рассказов из жизни

художника, авторских размышлений над природой его дарования и сновидений как следствия творческого вхождения автора в пространство жизни Босха, 3) экфрастические описания картин средневекового художника и комментарии библейских сюжетов.

Описывая полотна Босха – «Муки Св. Юлии», «Сад земных наслаждений», «Детские игры в Вифлееме», «Увенчание Тернием», «Святой Христофор», «Смерть Иоанна Крестителя» – писатель проводит ассоциативную связь с жизнью в Бишкеке. Каждая из картин, обличающая какой-либо человеческий порок и изображающая страдания человеческие, соответствует определенному эпизоду из жизни автора-героя в дисбате. Биографический текст романа А. Королева соотносится с современной неонатуралистической прозой – чернухой. Он содержит ужасающий перечень чудовищных изуверств и насилий, для описания которых, действительно, нужно «быть Босхом».

В книге А. Королева мы наблюдаем смешение барочного стиля средневековья и жаргонной солдатской лексики. Практически после каждой лагерной сцены автор дает толкование неизвестных читателю слов. Между тем натурализм в романе сочетается с авторской культурологической, искусствоведческой рефлексией – собственно «текстом Босха». Псевдобиографической составляющей «текста Босха» становится авторский миф о средневековом художнике, подтверждаемый устными преданиями, легендами, средневековыми суевериями. Это средневековые манускрипты, карнавальные шествия и уличные зрелища. Облик обитателей ада складывался у Босха под

влиянием многочисленных изображений Страшного Суда на стенах старых церквей и в народном лубке, дьявольских масок и карнавальных костюмов праздничных представлений, разыгрываемых на подмостках городской площади средневековья.

Названия центральных картин Иеронима Босха («Корабль дураков», «Сад земных наслаждений», «Семь смертных грехов», «Извлечение камня глупости») повторяются в названиях глав романа А. Королева. Их содержанием, однако, становятся не экфрасические описания того или иного художественного полотна, а жуткие истории из жизни дисциплинарного батальона. Так, отсылка к самой известной картине Босха «Корабль дураков» иронически освещает историю прибытия филолога-дознавателя в военную часть и первого его дела, связанного с нелепой, «дурацкой» гибелью рядового Ноготкова. В день счастливого дембеля солдат, не дожидаясь электрички до Чебаркуля, запрыгнул на крышу товарного вагона и *«снял разряд электричества из низко нависшего высоковольтного провода»*.

Другая картина Босха – «Сад земных наслаждений» – сообщает абсурдистский, иронический код истории о проникновении в лагерь проститутки-нимфоманки и безуспешной борьбе с нею военного начальства. Картина Иеронима Босха «Семь смертных грехов» предшествует истории солдат из медсанчасти, чьи болезни и страдания явились результатом их собственной глупости или греха. Лейтенант Королев видит больных сифилисом, стукачей, предателей и ловит себя на том, что испытывает отвра-

щение и ярость. *«Глупцы растут без полива»*, – говорит автор, продолжая рассказ о своем путешествии по преисподней Советской Армии.

Больше всего молодого филолога поразил случай с солдатом Кукиным, который сбежал «на похороны матери». Чтобы не получить дополнительный срок за побег, он выдумал смерть матери и очень убедительно просил у нее – якобы умершей – прощения. Когда дознаватель прибыл в родной город солдата, его на пороге квартиры встретила со слезами и расспросами любящая мать. Артистически исполненный мерзавцем-сыном спектакль вызвал у начинающего сочинителя двойственное чувство – смесь брезгливости и восхищения.

Глава «Извлечение камня глупости» – это «сатирическая эпопея» об охоте на лис и о «деле» солдата Грудина, который по ошибке вместо лиса ранил из винтовки рыжего спаниеля – любимую собаку полковника Охальчука. В военном городке разворачивается грандиозный скандал. Полковник готов расстрелять солдата, требует завести уголовное дело, расследовать которое должен лейтенант Королев. Грудин вынужден скрываться от мести полковника, хотя собака уже идет на поправку. Тем временем дознаватель, осознавая глупость ситуации и уголовного дела по этому факту, все же отправляется в областную прокуратуру, где, естественно, отмахиваются от этого «смешного преступления».

Ситуации автобиографического и «босхианского» текстов сознательно рифмуются автором. Так, рассказ об абсурдной, глупой и жестокой облаве на Грудина, по

ошибке принявшего спаниеля за лису, соотносится со средневековой историей о двух глупых братьях, собирающих груши на дубе, с анекдотом о муже, принявшем любовника жены за свинью, и о горожанах, изгоняющих беса из пса, пойманного на паперти.

Роман молодого лейтенанта Королева «Корабль дураков» остается неоконченным. Завершением «бишкильского» сюжета становится арест ряда лагерных начальников, самосуд бывших узников гауптвахты над своим недавним мучителем и трибунал. Но говорить о торжестве справедливости не приходится: на место Стонаса, Фрунджяна и его банды приходит *«мелкая саранча»*, *«рой кровососущей нечисти»*. Количество зла в мире остается величиной постоянной.

Финал романа «Быть Босхом» А. Королева также принципиально открыт: служба подошла к концу, лейтенант ликует, и лишь всеведущий автор знает, что радость освобождения иллюзорна: *«Ты слышишь сквозь березовый шумок рощи, как колонну зеков автоматчики гонят по пыльной дороге в зону, но тебя это уже не касается. Ах, какое сладкое слово свобода...»*. Совершенно очевидно, что в романе А. Королева последовательно выдержан принцип, в котором предельно натуралистический, «чернушный» сюжет сплетается с сюжетом романа о художнике. Главной задачей писателя было отнюдь не изображение кошмаров и ужасов окружающей действительности, а уяснение концепции искусства. У Королева художник предстает жестоким творцом, вершащим суд над неправедным миром. Терзаемый комплексами, он претворяет

свои собственные слабости и пороки в страшные по художественной силе картины, поражающие нагромождением нелепостей и ужасов, непостижимых с точки зрения обыденной логики.

Именно Босху Королев приписывает слова о «творческой силе греха»: *«для достижения подлинной силы в живописи ученик должен мысленно стать грешником и даже убийцей. Святые не пишут картин, а спасаются в аравийских пустынях. Ты должен быть способен убить, прелюбодействовать, украсть и лжесвидетельствовать»* Этот приснившийся лейтенанту Босх специально подталкивает подмастерья к краже, чтобы отяготить его грехами и тем самым разбудить в нем художника, способного *«творить в полную силу раскаяния»*. Примерно, то же самое говорит юному лейтенанту пронизательный гебист: *«Поверьте, лет через двадцать вы будете вспоминать лагерь как подарок судьбы»*.

В целом функция «текста Босха» в романе состоит в переводе натуралистического регистра образов в эстетический. Интермедийальные формы служат эстетизированным языком описания неэстетического материала, средством дарить наслаждение, передавая ужас. Писателю важно понять, почему зло так привлекательно для людей: *«Странное дело, но словарь добра не расширился со дня творения. К «милосердию» и «состраданию» не добавилось ни одного нового слова (...), а вот тезаурус зла неуклонно растет. Почему зло красиво, а добро квашня квашней? Почему зло так завораживает, как мефисто-*

фельский профиль, как приталенный рисунок Бердслея, а добро мило, пузато и близоруко, как Пьер Безухов?».

Роман «Быть Босхом», как и другие тексты А. Королева, ставит философско-эстетические вопросы о соотношении «ужасного» и «прекрасного», о красоте зла и непривлекательности добра, об отношении человека и религии, о муках творчества и призвании художника, о значении текстов культуры, о сущности искусства, его возможностях в познании реальности и воздействии на нее.

Владимир Сорокин «Манарага» (2017 г.)

Владимир Георгиевич Сорокин (1955 г.) – русский писатель-постмодернист, сценарист, драматург, художник. Представитель концептуализма и соц-арта в русской литературе. Лауреат многочисленных литературных премий, таких как «Народный букер», «НОС» (за роман «Манарага»), премия Андрея Белого «За особые заслуги перед российской литературой», «Большая книга». Автор более сорока произведений, среди которых романы «Норма», «Голубое сало», «Теллурия» и повести «День опричника», «Метель».

Роман «Манарага» был опубликован в 2017 году. Действие романа разворачивается в недалеком будущем, в середине XXI века, после Нового Средневековья и Второй исламской революции. Новая реальность такова – люди запросто меняют внешность, уподобляясь своим кумирам, а то и вовсе зверям. Книги давно уже не печатают: «эпоха Гуттенберга завершилась полной победой электричества», большинство из них уничтожено за нена-

добностью, а первые и редкие экземпляры переданы в музеи и библиотеки.

Повествование романа ведется от лица главного героя «Манараги» – опытного *book'n'griller* по имени Геза Яснодворский, тридцатитрехлетнего мужчины, специалиста по русской классике. Роман построен в форме дневника Гезы, в котором он живо, но далеко не литературно описывает будни повара-подпольщика. Читатель наблюдает «гастроли» Яснодворского: то он летит в Японию ради стейка из морского черта на «Чевенгуре» Платонова, то в Португалию, чтобы приготовить традиционное еврейское блюдо на «Одесских рассказах» Бабея, то в Трансильванию, чтобы на бандитской свадьбе пожарить устриц под пармезаном на «Мертвых душах» Гоголя.

Геза русский, поскольку готовит, вернее, *читает*, исключительно на русской литературе. Геза входит в Кухню, то есть организацию поваров, призванную регламентировать деятельность рынка *book'n'grill*. *Поленья*, как называют книги на Кухне, давно стали раритетами и хранятся в музеях, и добывать их приходится незаконными методами.

В мире голограмм и умных блох, подключающихся напрямую к мозгу и заведующих интеллектуальной жизнью их носителя, развлечением элиты становится *book'n'grill* – приемы пищи, приготовленной на значимых книгах мировой литературы.

Драгоценные прижизненные издания, книги с автографами создателей, манускрипты и прочие раритеты стали *поленьями* для дорогостоящего, незаконного и поэтому особенно притягательного кулинарно-литератур-

ного аттракциона. Предприимчивые *букинисты* добывают из музеев, библиотек или частных собраний редкие книги (хранить их дома небезопасно), а особые книжные *почтальоны* взяли на себя доставку желанной книги в дом заказчика, а там уже специально приглашенный шеф готовит на ней блюдо, соответствующее ее объему и содержанию – шашлык из осетрины на Достоевском, стейк аррачера на Дос Пасосе, устриц под пармезаном на первом издании «Мертвых душ». При этом сам процесс жарки – разновидность шоу: шеф не просто жжет книгу, он эффектно листает горящие страницы специальным приспособлением (профессионалы зовут его *эскалибур*), поэтому на поварском жаргоне процесс готовки называется *чтением*.

По Сорокину, люди, уничтожающие литературу, то есть *book'n'griller*, единственные, кто ее читает. Это жрецы, берегущие литературный канон и отсеивающие второсортную литературу, сохраняющие последнюю связь между книгами и людьми, пусть и в виде ароматного дымка. Геза не только дарит людям ощущение причастности к высокому, но и в прямом смысле проводит литературу в жизнь. В итоге пирующие получают заложенные в текстах идеи и атмосферу. Иногда добытая таким образом энергия вырывается наружу устрашающим образом: «стало уже печально знаменитым убийство клиентом своей беременной жены и тещи на чтении по «Преступлению и наказанию».

Индустрия *book'n'grill* – серьезный и даже опасный подпольный бизнес – герой то и дело ловко ускользает от

«санитаров», своеобразной полиции, находится в постоянном движении – с одним поварским кейсом перемещается с одной точки Земли в другую.

Мирное течение жизни Гезы прерывает секретное сообщение из штаба всех *book'n'griller*'ов мира: герою надлежит срочно прибыть на секретное собрание книжных шефов в живописный баварский замок. Там он узнает тревожные вести: при помощи специальной «молекулярной машины» неизвестные злоумышленники создали новый тираж первого издания набоксовской «Ады» – несколько тысяч совершенно идентичных экземпляров, безупречных копий, в которых никто и никогда не сумеет распознать подделку, и очевидно, планы злодеев куда опасней, чем может показаться на первый взгляд. Гнездо фальшивокнижников находится на пике Манарага в уральских горах, и именно Гезе придется отправиться в этот далекий от литературного процесса край, чтобы принять участие в уничтожении «молекулярной машины». Действия фальшивокнижников могут обесценить все труды *book'n'griller*'ов, уничтожить весь бизнес «Кухни», но самое главное – молекулярный литературный фастфуд способен уничтожить саму идею чтения. Машина делает все эти «чтения», доступные до того только отчаянным и странным, достоянием состоятельных и законопослушных обывателей. Сближение с культурой требует душевной смелости, даже легкого сумасшествия. А культура, превращенная в фастфуд, не требующая от «потребителя» никаких усилий, становится суррогатом, профанацией.

При этом элитарность чтения – это не декорации для антиутопии, а реальность уже сегодняшнего дня. Книга все больше напоминает музейный экспонат, читают эти экспонаты преимущественно профессионалы, которые потом интерпретируют прочитанное для любознательной элиты, а остальным не до книг – виртуальная реальность намного привлекательнее.

Мотив сожжения книг не нов для мировой литературы, и если в небезызвестной антиутопии Р. Брэдбери «451 градус по Фаренгейту» книги сжигали ради обеспечения идеологической стабильности, а в романе У. Эко «Имя розы» с целью сохранения устоев христианского учения, то в «Манараге» дело обстоит совершенно иначе. Сожжение книг – дань уважения, знак симпатии к бумажной литературе. Именно бумажная литература становится духовной пищей и топливом в прямом смысле.

Особое внимание стоит уделить тому, что не каждая книга достойна этого. Словами главного героя, Гезы, не всякую литературу положено считать «поленом». Дровами, поленьями называют только качественную литературу – книги Толстого, Достоевского, Тургенева, Чехова, Булгакова, Бабеля и др. Литература второсортная, в которую входит современная проза и произведения подражателей, подделки и бульварная проза, названа валежником – то, на чем любой уважающий себя повар даже не станет готовить блюда. Хуже валежника только новая литература, существующая в виде «электронных вспышек», на ней и вовсе ничего пожарить не удастся.

Автор создает череду пародий на Гоголя, Толстого, но особенно читатель обращает внимание на пародию на текст Захара Прилепина «Санька», и главный герой отказывается его назвать даже «валежником». Причем подается это не с точки зрения Сорокина-писателя и Сорокина-критика, такое положение вещей преподносится как «объективное», например, Набоков, Бабель – золото, им есть дорога в будущее и их необходимо сохранить, а авторы книг про «Ваньку» в будущем не нужны ни в каком качестве.

Автором обыгрываются идиомы *духовная пища*, *глотать книги*, *запойное чтение* – они приобретают буквальное, прямое значение. Писатель подвергает семантической деконструкции привычные нам слова – «читать» теперь – готовить блюда на горящих книгах, «читальня» – подпольный клуб книжных гурманов, «графоманы» — повара-самозванцы, «книжные пираты» – изготовители поддельных первоизданий, «Кухня» – тайное общество и подпольная практика, «котлета» – денежное вознаграждение, «смалец» – взятка, «фритюрница» – приспособление для пыток, «откинуть спагетти» – убежать от преследования.

В напутствии литературному номеру журнала *Esquire* Владимир Сорокин написал следующее: «Мне кажется, что спасти себя книга сможет только, став штучным товаром, бросив вызов не только цифровой, но и некоторым образом гуттенберговской эпохе. Каждая книга должна выглядеть так, словно ее отпечатали вручную со свинцовых, пальцами набранных матриц на изготовленной вручную бумаге. Ее переплет должен хранить следы кро-

потливой и неторопливой работы. Книга должна пахнуть так, как пахнет оригинальная, неповторимая вещь. Став такой вещью, книга воздвигнет вокруг себя бастион, непреодолимый для цифрового мира».

Культура, по Сорокину, всего лишь один из «товаров народного потребления», из сакрального и доступного не всем дара она превратилась в еще один коммерческий продукт, который требуется скормить наибольшему количеству платежеспособных клиентов.

Захар Прилепин – российский политический и общественный деятель, писатель, филолог, публицист, в разное время выступавший в качестве главного редактора, телеведущего, рок-музыканта, рэп-исполнителя.

Его роман «Обитель» в 2014 году завоевал престижную отечественную литературную премию «Большая книга». Книга Захара Прилепина знакомит с удивительными человеческими типами, причем некоторых из них выдумал автор, а некоторые существовали в действительности. Как, например, начальник Соловецкого лагеря Федор Иванович Эйхманс. В романе он выведен под фамилией Эйхманис. Галина в романе – это реальная любовница Эйхманса Галина Кучеренко. За сокамерниками Артема Горяинова также скрываются реальные прототипы: Митя Щелкачов – академик Дмитрий Сергеевич Лихачев, начальник лагеря Ногтев – Александр Петрович Ногтев, первый руководитель Соловков, Френкель – Нафталий Аронович Френкель, один из руководителей ГУЛАГа, Борис Лукьянович – Борис Лукьянович Солоне-

вич, русский писатель и общественный деятель, который провел 8 лет в Соловецких лагерях.

События, которые описывает автор, происходят задолго до сталинских репрессий, когда в лагеря массово отправляли людей. Конец 1920-х годов – время, когда машина репрессий только начинала разгоняться. «Обитель» – роман, который рассказывает об уникальном монастыре. В нем издавна жили священники, Советская власть превратила монастырь в лагерь особого назначения, не искоренив из этих суровых мест монахов, их порядки и обряды.

На Соловецких островах уживаются монастырские озера и кельи с лагерными бараками. Здесь новый начальник лагеря, человек, безусловно, образованный и интеллигентный, пытается реализовать эксперимент по перековке человека, превратив преступников и осужденных по политическим статьям в здоровых членов советского общества. Эйхманис устраивает, по точному замечанию одного из героев романа, цирк в аду. Тут есть библиотека, театр, но рядом сосуществуют штрафной изолятор и карцер. Занятия творчеством и самообразование необходимо совмещать с тяжелым ежедневным физическим трудом. А политические и уголовники живут в одном бараке, из-за чего постоянно случаются конфликты.

По замыслу Эйхманиса, новый советский человек должен вырасти в этом непростом и суровом северном климате. В магазинах на Соловках торгуют английскими булавками и сладким мармеладом, но в то же время вы-

корчевывают кресты со старых кладбищ и сплавляют по реке огромные бревна. Народ среди заключенных самый разношерстный. Тут можно встретить и офицера армии Колчака, и представителя духовенства, который еще не разобрался, насколько советская власть нетерпима ко всякому проявлению веры, и наказанного чекиста. Но больше всего здесь, конечно, обычных уголовников. Таким оказывается и Артем Горяинов. За решеткой он оказался за убийство родного отца, которое совершил в бытовой драке, пытаясь защитить честь своей матери.

Роман Захара Прилепина выстроен вдоль жизненной линии главного героя. Все описанные на страницах события так или иначе с ним связаны. Череда порой нелепых совпадений приводит к тому, что главному герою удастся проявить свои лучшие молодецкие качества. Артема минует большинство опасностей, которые настигали его товарищей по несчастью. Это и заточки уголовников, и пули красноармейцев, и заговоры соседей по бараку. Зачастую мы можем сравнить Артема с героем плутовского романа. Артем получает место в спортивной роте, а значит, особое отношение, режим и питание. Ему удастся укротить блатных в своем бараке, с которыми не могут совладать интеллигентные политические заключенные. Вместе с Эйхманисом отправляется искать таинственные клады, спрятанные монахами Соловецкого монастыря в незапамятные времена. Все время ему удастся получить новые назначения, которые значительно облегчают его существование на Соловках.

Есть в романе и любовная линия. Артем влюбляется в Галину, надзирательницу, любовницу Эйхманиса. Развитию отношений способствует его новое назначение. Он получает место на отдаленном острове, на котором необходимо ухаживать за лисами. В результате Галина регулярно навещает его в гости, якобы с тем, чтобы оценить, как он выполняет свою работу. При этом он совершает немало ошибок. В основном, из-за своего вспыльчивого и неуживчивого характера. Спасти, как всегда, помогает случай. Удачу, которая сопровождает главного героя, можно назвать одним из полноценных персонажей, которые населяют роман. Артем постоянно демонстрирует парадоксы национального характера. Он редко задумывается о своем завтрашнем дне, при этом все случается вокруг самым удачным образом. Он обладает чутким чувственным умом, при этом максимально непосредственен. При этом он далеко не положительный персонаж. Хотя Артем и способен вступить за слабого и обиженного, в другой раз, в похожей ситуации, он вполне может примкнуть к толпе, которая будет издеваться над слабым. Тут проявляется вся двоякость человеческой природы.

Герой Прилепина постоянно задается вопросами о смысле жизни, его посещают размышления дostoевского толка: есть ли в его сердце ядовитый червь? Что такое бог? Существует ли в мире счастье? Отыскать однозначные ответы на эти вопросы герою, конечно, не удастся, но то, каким путем он пытается найти их, многое говорит о его личности.

Кульминацией романа является попытка побега с Соловецких островов, которую предпринимают Артем и Галина. Они пытаются уплыть на лодке, достигнув в суровую погоду иностранных берегов. Затея изначально была обречена на провал. Промаявшись несколько дней по волнам северных морей, они возвращаются в лагерь, пытаясь максимально правдоподобно объяснить свое отсутствие. Но надзиратели и начальство колонии все равно относятся к их рассказам с подозрением. В итоге оба отправляются под следствие.

Свой роман Прилепин завершает парадоксальной и глубокой фразой: «Человек темен и страшен, но мир человечен и тепел». Именно в этом противоречии кроется вся суть человеческих отношений.

Захар Прилепин из тех писателей, кто свою биографию переплавляет в литературу. Его первая книга «Патологии» была о войне в Чечне, и основана она была на личном военном опыте автора. Важной вехой в жизни Прилепина стал военный конфликт на Донбассе, с 2014 года он непосредственно включен в этот конфликт, и этот опыт непременно должен был найти отражение в его творчестве.

«Ополченский романс» (2021) – настоящий прорыв, первая попытка художественного осмысления пережитого, положившая начало «донбасского» текста в русской военной прозе. Перед нами цикл рассказов со сквозными героями, автор разворачивает перед читателем картину военных действий на востоке Украины и судьбы разных ее участников.

Сам автор определяет его как «14 треков в разном ритме». Напомним, что В. Шкловский сравнивал жанр с нотным ключом, который нельзя заменить произвольно, иначе будет звучать иная мелодия. Перед нами, бесспорно, большая литература, прочно замешанная на музыке. Если вслушаться в треки-рассказы, можно расслышать, как они звучат: первый – медленно и протяжно, затем темп убыстряется. Треки звучат в разном ритме, но от рассказа к рассказу струна как бы натягивается, натягивается, чтобы быть отпущенной в конце и прозвенеть громко и выразительно. Ополченцы волокут раненого Лесенцова «домой» через заминированный участок, не помня дороги, и в финале командир на миг приходит в себя, чтобы предостеречь их от ошибки. И рассказ, и роман завершаются словами Лесенцова: «Я Родину люблю», после которых Лесенцов снова теряет сознание.

Книга Прилепина – первый опыт осмысления войны на Донбассе в художественном произведении. Военный быт, люди, словечки, сюжеты, персонажи, характерные детали: вот двое ополченцев, обнаружившие в заброшенном доме живого удава, вот пленные добровольно пришли на блокпост сдаваться... Вот офисный служащий Вострицкий, недолго послуживший в Чечне в первую кампанию, едет на Донбасс, его *случайно* на границе подбирает старый знакомый, теперь член парламента Новороссии, они *случайно* не пересекаются на узкой дороге с колонной ВСУ. И автор находит объяснение этому везению: «На крыше их машины сидел ангел, легко постукивая босыми пятками о лобовуху. Его потные куд-

рявые волосы развевались на ветру. Вид у него был, как у ополченцев: слегка придурковатый. Иногда он разбрасывал — словно для объятия — руки и наслаждался тем, как воздух проносится сквозь его тело».

Прилепин предъясняет не политическую историю донбасской войны, а исследует механизм выбора между добром и злом. Он задает кристально чистые условия эксперимента: престиж и коммерческие выгоды как приз за правильность выбора у его героев отсутствуют полностью. Речь идет о естественном инстинкте добра и правды, который вложен в человеческую природу. «В трех шагах от погранстола стелилась земля, где не действовали никакие мировые законы. Ни одно в мире государство не признавало местных администраций. Люди, обитавшие здесь, не подчинялись никому извне. Более того, изнутри они тоже никем толком не управлялись». Свойства этой зоны таковы, что все чувства здесь обостряются, сама жизнь с ее запахами, оттенками эмоций, фактурой событий становится важнейшим документом... Мир за «ленточкой» действительно оказывается другим. Не хуже, не лучше, просто другим. На эту войну едут и становятся бойцами от того, что «мироздание кривится, съезжает на бок...». И еще от того, что «каждый считает себя носителем правды настолько важной, что своя собственная жизнь становится невесомой».

В рассказах о войне жизни больше, чем смерти. Да, в них есть про гибель ополченцев (гибнет Пистон, который только что хохотал, попав в анекдотическую ситуацию), есть про предательство («зелень разъедает железо»), но

акцент сделан на войне как среде обитания отважных и честных мужчин, на тех людях, которым нравится военное ремесло. «Лесенцов бесстрастно знал: он воюет, потому что ему нравится воевать. А кто не воюет – им воевать не нравится. Но от этого они не становятся хуже Лесенцова». («Контакт»)

Оценка Прилепиным войны на Донбассе и её участников-ополченцев ДНР и ЛНР однозначна. Его персонажи – наследники тех героев, которым он посвятил свою книгу «Взвод. Офицеры и ополченцы русской литературы». Герои «Ополченского романа» выведены автором с тем же уважением, что и герои «Взвода».

Между ополченцами возникает чувство братства. Все они без исключения добровольцы и единомышленники, а значит, им не надо объяснять, за что они воюют. Их никто не призывал – они откликнулись на свой внутренний призыв. В ополчении они нашли себя, нашли друг друга, они верят, что их дело правое:

«Свой среди людей, готовых умирать за веру и правду, — это кое-чего стоило. Возможно, даже больше всей предыдущей суетной жизни». («Контрабанда»)

«Лесенцов знал Командира две недели и один день. И это были удивительные две недели. Ради них стоило прожить предыдущие сорок лет». («Шахта»)

«Ополченский романс» не таков, чтобы нагнать меланхолию. В нём слышится радость истинно свободных людей, видящих в своём служении последний шанс отстоять свои убеждения, защитить от осквернения память своих предков:

«Безусые школьники шли не смерть. Шахтёры вооружались раскопанным в огородах, запрятанным ещё с большой войны, трофейным оружием. Деды и бабки тащили на позиции молоко в крынках, хлеб, сало, соленья. Старшеклассницы указывали потерявшимся ополченцам — "Девонька, милая, где наши?" — тайные тропинки. За бандеровский флаг вдрызг били головы. На российский триколор — молились. *Красный флаг обматывали, как в советских книжках, вокруг тела.*

Ополченские командиры один за другим будто бы являлись из глубин местных рек, как прождавшие годы и столетия в ожидании своего часа». («Контакт»)

«При ближайшем рассмотрении все ополченцы оказывались на редкость *добры и жизнелюбивы*. И некая, касающаяся больших политических вопросов, ополченская наивность только подтверждала общее впечатление. Оттого, что наивность эта взрастала на вере в самую возможность существования истины и добра. Они считали себя носителями правды объёмной и важной настолько, что их конкретная жизнь на этом фоне становилась почти невесомой». («Луч»)

Прилепин доносит до читателя, кто такие ополченцы, кто такие малороссы: «Взрослые мужики из шахтёрских династий и отморозенные подростки, пришедшие в ополчение». («Заправка»)

«Я и русский, и малоросс, и казак. И Бог знает ещё кто». («Луч»)

«Лесенцов начинал привыкать к местным с их характерными привычками. Люди тут обитали несуетливые,

внимательные, чуть тяжеловесные, самоуверенные. Себе на уме, но для друзей — надёжные». («Шахта»)

«Характер донецкий, воспитание малороссийское, кровь какая попало, мир — русский». («Одни»)

К персонажам-ополченцам Прилепин относится потечески. Любит их лихость, их юмор, умение воевать. Беззубые, потные, грязные — они все для него красавцы, все родные. «Даκ улыбнулся. Отсутствующий передний зуб ужасно шёл ему». («Контрабанда»)

«Командир умеет быть одновременно и весёлым, и до белого каления злым. Это сочетание делало его красивым». («Контакт»)

Одна из тем книги: война кардинально меняет жизнь или даёт шанс как бы начать её заново, «с нуля». Для некоторых персонажей это шанс обрести себя. «До войны он вроде бы тоже жил: нарисованный размашистыми и не слишком точными штрихами. ... Донбасская война нарисовала его. Появились морщины, линии рук, отпечатки шагов. Он обветрился, обтрепался. ... Огромный, с руками, с морщинами, весь пахнувший мужиком и победой». («Работяги»)

«Теперь жизнь его обнулилась и раскрутилась, как волчок, заново, — славное ощущение». («Луч»)

Прилепинские герои — «соль земли», это в «Ополченском романсе» написано между строк почти на каждой странице.

«Они просто люди. Перестань подозревать в них ангельскую природу. Иначе разочарование будет болезненным. „Ну и что, — отвечал сам себе. — Ну и что“». Это раз-

мышления одного из героев книги. И автора книги, судя по всему. Перед ним стоит четко сформулированная задача – вписать, обозначить в русской жизни типаж и характер, «замолвить слово» за пацана-ополченца перед своими и чужими – за комбата Лесенцова, гуманитарщика Суворова, криминального сталкера Трамвая, взводного Вострицкого, бойцов Дака, Скрипа, Абрека, Худого, Лютика...

Итак, перед нами явление, которое правомерно назвать «донецким текстом». Начало ему положил Захар Прилепин; это формирование литературного канона неоконченной войны, определение ее особого места в русской судьбе и свойственного только ей героико-трагического стиля.

Раздел 2. КОНТРОЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ

Вопросы к экзамену

1. Особенности современного литературного процесса (1990–2000-е).
2. Особенности русского постмодернизма.
3. Поэма Вен. Ерофеева «Москва–Петушки» как классика русского постмодернизма.
4. Массовая литература рубежа XX–XXI вв.
5. Феномен Б. Акунина.
6. Литература и интернет.
7. Литература и кинематограф.
8. Жанровые трансформации в современной прозе.
9. Притча и притчевость в прозе В. Маканина.
10. Метафоры и метаморфозы в прозе В. Пелевина.
11. Литературные реминисценции в современной прозе (на выбор).
12. Индивидуальный стиль художника. Анализ по выбору.
13. Феномен Л. Петрушевской.
14. Судьбы русской классики в эпоху постмодерна.
15. Главные романы 2000-х (анализ на выбор).
16. Поэзия 1990–2000-х.
17. Уральское поэтическое движение.
18. Современная драматургия. Анализ спектакля по выбору.
19. Уральская драматургическая школа.
20. Литература русского зарубежья третьей волны как эстетический феномен.

Темы докладов и сообщений

1. Мифологические и социологические аспекты в жанре «фэнтези».
2. Роман Г. Владимова «Генерал и его армия» в контексте военной прозы.
3. «Мифологический реализм» и его художественное воплощение в произведениях Ч. Айтматова и В. Распутина.
4. Поэтический авангард 1980–90-х годов: жанрово-стилевые эксперименты.
5. Герой-повествователь С. Довлатова в контексте исторических и культурных реалий.
6. Роман З. Прилепина «Обитель» в контексте лагерной прозы.
7. Притча и притчевость в произведениях В. Маканина 1990–2000-х годов.
8. Мениппея и мениппейная игра в современной прозе.
9. Трансформации современной антиутопии.
10. Поэтика романов М. Шишкина «Венерин волос», «Письмовник» (на выбор).
11. «Женское сознание» и его художественное воплощение в прозе Л. Петрушевской.
12. Компьютерные технологии и компьютерные приемы в современной прозе.
13. Судьбы русской классики в эпоху постмодерна.
14. Эзотерический мир прозы В. Пелевина.
15. Роман Е. Водолазкина «Авиатор»: особенности хронотопа.
16. Рифейский миф в романе О. Славниковой «2017».
17. «Сердце Пармы» / «Тобол» А. Иванова, «Лавр» Е. Водолазкина как новый исторический роман.

Разработать презентации по темам:

- Современная драматургия и театр
- Постмодернизм в литературе и искусстве
- Творчество В.С. Маканина
- Уральское поэтическое движение
- Современная антиутопия
- Литературные премии, лауреаты и победители
- Феномен Виктора Пелевина
- Массовая литература сегодня

Подготовить диспут на тему: «Литература рубежа XX–XXI веков: упадок, кризис, возрождение?»

***Образец итоговой контрольной работы
по курсу «Современная русская литература»***

Знать:

1. Новые тенденции в современной прозе.
2. Причины популярности массовой литературы.
3. Жанрово-стилевые эксперименты новейшей поэзии.
4. Трансформации современной антиутопии.
5. Место и характер женской прозы и поэзии в современном литературном процессе.
6. Влияние компьютерных технологий на современную литературу.
7. Судьбы русской классики в эпоху постмодерна.
8. Особенности русского постмодернизма.
9. Принципы стилового анализа прозы.

Уметь:

1. Выразительно прочитайте наизусть и дайте анализ стихов:

Е. Евтушенко «Людей неинтересных в мире нет»,
Н. Рубцова «Ночь на родине», «Зеленые цветы», И. Бродского «Я входил вместо дикого зверя в клетку».

2. *Разработать презентации* по темам:

Театр и драматургия сегодня

Постмодернизм в литературе и искусстве

Творчество В.Г. Распутина

Уральское поэтическое движение

Поэма «Москва – Петушки» Вен. Ерофеева

Феномен В. Пелевина

Массовая литература сегодня

Уральская драматургическая школа

3. *Подготовить диспут* на тему «Поэзия рубежа XX–XXI веков: упадок, кризис, возрождение?»

4. Представить доклады:

- Книги рассказов З. Прилепина.

- Литературные премии и их победители.

- Метафизический пласт поэмы Вен. Ерофеева «Москва–Петушки».

- Метафоры и метаморфозы в прозе В. Пелевина.

- Методический потенциал «Энциклопедии» уральского поэтического движения (2012).

- Тематический, проблемный, эстетический сдвиг в русской драматургии рубежа веков.

- «Коляда-театр» и уральская драматургическая школа.

Владеть:

Навыками разработки сценария одной из форм просветительской деятельности (экскурсия, беседа, занятие кружка, встреча, конференция, презентация и т.д.) с учетом психолого-педагогических закономерностей восприятия аудиторией различных видов информации.

Вариант итоговой контрольной работы

1. В понятие «современный литературный процесс» не входят:

- 1) постмодернизм, 2) концептуализм,
- 3) символизм, 4) футуризм, 5) реализм.

2. По роману какого писателя снят фильм «Географ глобус пропил»?

- Андрей Геласимов
- Андрей Иванов
- Алексей Иванов
- Захар Прилепин

3. Кто автор сборника «Легенды Невского проспекта»?

- Павел Крусанов
- Михаил Веллер
- Николай Гоголь
- Андрей Битов

4. Какое из этих имен настоящее имя Захара Прилепина?

- Константин
- Захар
- Евгений
- Александр

5. Главного героя какого романа звали Вавилен Татарский?

- «Generation П»
- «Сахарный Кремль»
- «Легкая голова»
- «Библиотекарь»

6. Кто придумал персонажа Эраста Фандорина?

- Вадим Панов
- Сергей Лукьяненко
- Григорий Чхартишвили
- Дмитрий Глуховский

7. Кто из женщин-писателей стал первым лауреатом литературной премии «Русский Букер»?

- Елена Колядина
- Людмила Улицкая
- Ольга Славникова
- Гузель Яхина

8. Кто автор трилогии «Жизнь и необычайные приключения солдата Ивана Чонкина»?

- Борис Акунин
- Владимир Войнович
- Ярослав Гашек
- Василий Аксенов

9. Кто из писателей создал либретто к опере «Дети Розенталя» на музыку Леонида Десятникова по заказу Большого театра?

- Владимир Сорокин
- Алексей Варламов
- Евгений Гришковец
- Леонид Юзефович

10. Где происходит действие книги «Зона затопления» Романа Сенчина?

- В деревне
- За границей
- В столице России
- В провинциальном городке

11. Кто автор романа «Петровы в гриппе и вокруг него»?

- Александр Иличевский
- Михаил Шишкин
- Алексей Сальников
- Андрей Геласимов

12. Из какого произведения эта цитата:

«Богач – вот он кто. Бо-гач! Бенедикт подумал про себя: «богач» – и сам засмеялся. Визнул даже. Сам себе мурза! Салтан! Все у меня в руке, в кулаке, в буковках малых: и природа вся неохватная, и жизни людские! Стар и млад и красавицы несусветные! А еще что в книгах-то хорошо: красавицы эти, что меж страниц платьями шуршат, из-за ставен ыглядывают...».

- Евгений Водолазкин «Лавр»
- Михаил Елизаров «Ногти»
- Елена Катишонок «Жили-были старик со старухой»
- Татьяна Толстая «Кысь»

13. Как звали выдуманного советского писателя, за книги которого ведут войну так называемые «библиотеки» в романе Михаила Елизарова «Библиотекарь»?

- Фролов
- Громов
- Лагудов
- Воронцов

14. Княгиня, которую встречает граф Толстой в романе Виктора Пелевина «t»

- Тараканова
- Юсупова
- Морозова
- Романова

15. Роман, в котором действие происходит в Соловецком монастыре

- Евгений Гришковец «Асфальт»
- Сергей Минаев «Духлесс»
- Герман Садулаев «Таблетка»
- Захар Прилепин «Обитель»

16. Впервые премия «Дебют» была вручена в 2000 году. Кто был среди ее лауреатов?

- Сергей Шаргунов
- Василий Сигарев
- Денис Осокин
- Александр Снегирев

17. Виктор Пелевин участвовал в издании сочинений писателя

- Валентин Катаев
- Юрий Олеша
- Карлос Кастанеда
- Александр Фадеев

18. Кто никогда не публиковался в толстых литературных журналах?

- Захар Прилепин
- Виктор Пелевин
- Роман Сенчин
- Владимир Сорокин

19. Кто из писателей одновременно пишет пьесы?

- Людмила Петрушевская
- Людмила Улицкая
- Захар Прилепин
- Михаил Елизаров

20. Кто из писателей написал сказки про поросенка Петра: «Поросенок Петр и машина», «Поросенок Петр и магазин», «Поросенок Петр едет в гости»?

- Людмила Улицкая
- Дмитрий Быков
- Людмила Петрушевская
- Майя Кучерская

21. Кто из поэтов не принадлежит к Уральской поэтической школе?

- 1) А. Жигулин
- 2) В. Кальпиди
- 3) Н. Ягодинцева
- 4) Я. Грантс
- 5) Б. Рыжий

22. К антиутопии не относится...

1. Т. Толстая «Кысь»
2. Л. Улицкая «Медея и ее дети»
3. В. Аксенов «Остров Крым»
4. В. Сорокин «День опричника»
5. О. Славникова «2017»

23. Соедините названия произведений с именами их авторов:

- | | |
|--------------------|------------------------|
| 1. Е. Гришковец | а) «Время – ночь» |
| 2. Л. Петрушевская | б) «День опричника» |
| 3. В. Пелевин | в) «Голова Гоголя» |
| 4. А. Кабаков | г) «Чапаев и Пустота» |
| 5. В. Пьецух | д) «2017» |
| 6. А. Королев | е) «Как я съел собаку» |
| 7. О. Славникова | ж) «Чехов с нами» |
| 8. В. Сорокин | з) «Последний герой» |

Структура квалификационной работы

Квалификационная работа состоит из **введения, основной части и заключения**. В конце работы дается **список использованной литературы**, помещаются **приложения**.

Во введении

- мотивируется выбор темы,
- определяется ее актуальность (теоретическое и практическое значение),
 - устанавливаются объект, предмет исследования,
 - дается историография вопроса (краткий анализ литературы по теме)
- называются цель и задачи работы,
- дается краткая характеристика материала, указываются принципы его отбора, методы и приемы анализа.

Введение должно быть кратким, с ясно выраженной целевой установкой.

Актуальность темы заключается в том, что в процессе исследования могут решаться назревшие вопросы той или иной отрасли филологической науки, осуществляться проверка научной гипотезы, разрабатываться новая методика анализа языкового/литературного материала, исследоваться мастерство писателя.

Тема работы должна быть *конкретной* и сформулированной так, чтобы было понятно ее общее содержание, т.е. объект исследования, а также примерный объем изучаемого явления, аспект изучения.

Справка

Объектом исследования считают ту крупную, относительно самостоятельную часть области науки, в которой находится предмет исследования; ту часть научного знания или практики, с которой исследователь имеет дело.

Предметом исследования становится конкретная часть объекта; та сторона объекта, которая познается в процессе исследования. Предмет квалификационной работы чаще всего совпадает с ее темой.

Квалификационное исследование предполагает более глубокое погружение в изучение теории вопроса и анализ собранного фактического материала (анализ результатов эксперимента). Студенту-выпускнику предстоит проштудировать большой объем учебной, научно-теоретической, справочной, методической литературы, собрать и проанализировать необходимый фактический материал.

Библиографическими источниками служат: 1) книги и статьи по избранной проблеме, 2) справочники и библиографические издания. Квалификационная работа предполагает обзор литературы по избранной теме, поэтому литературные источники должны быть изучены внимательно и использованы в соответствии с существом дела. При ознакомлении с научными трудами по теме студент может встретиться с противоречивыми взглядами ученых на интересующую его научную проблему. В этих противоречиях выпускник должен разобраться и определить свою теоретическую позицию, аргументировав ее и подкрепив доказательствами.

В результате размышления над прочитанной литературой, собранным и расклассифицированным материалом *возможна* формулировка **гипотезы** – теоретического положения, требующего доказательства.

Выводятся **цель и задачи** исследования.

В основной части:

- излагается история и состояние изученности вопроса,
- дается критический обзор литературы по избранной теме,
- описывается анализируемый материал,
- раскрываются результаты наблюдений, эксперимента, анализа.

Основная часть состоит из глав и/или параграфов, посвященных изложению отдельных вопросов темы (плана). Рубрикация основной части определяется конкретными задачами работы и характером анализируемого

го материала. Каждая глава завершается краткими выводами.

(Рекомендация: не следует чрезмерно дробить рубрики: обилие пунктов и подпунктов затрудняет чтение и понимание текста).

В заключении:

- обобщаются результаты анализа,
- делаются общие выводы.

Выводы должны закономерно вытекать из всего хода предшествующих рассуждений, соответствовать цели и задачам, поставленным во введении. Кроме того, выводы должны быть максимально сжатыми, конкретными, без доказательств; в них четко должна быть отражена суть проведенного исследования.

Форма изложения выводов произвольна:

1) каждый вывод можно давать в виде абзаца с нумерацией или без нее;

2) можно выделить несколько наиболее существенных выводов с детализацией их в виде однородных членов предложения или рубрик перечисления, каждая из которых начинается с новой строки с соответствующей нумерацией цифрами или буквами и т.п.

После заключения помещается **список использованной** литературы, изученной по теме квалификационной работы.

В **приложениях** к работе помещаются таблицы, схемы, анкеты, конспекты уроков, программы, методические разработки, фотокопии архивных документов, адаптированные скорописные древние тексты и т.д.

Раздел 3. УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

Основная учебная литература

1. Комплекс учебных пособий: «Русская литература XX века», «Современная русская литература конца XX – начала XXI века», «Практикум по русской литературе XX века». – Москва: Издательский центр «Академия», 2011. – ISBN 978-5-7695-6781-0.
2. Лейдерман, Н.Л. Современная русская литература: в 2 т. / Н.Л. Лейдерман, М.Н. Липовецкий. – Москва: Академия, 2003. – ISBN 5-7695-0957-0.
3. Маркова, Т.Н. Современная проза: конструкция и смысл / Т.Н. Маркова. – Москва, 2003. – ISBN 5-7017-0456-4.
4. Русская проза второй половины XX века. Вектор развития (книга) / А.И. Смирнова. – Москва: Московский городской педагогический университет, 2011. – URL: <http://www.iprbookshop.ru/26590.html>
5. Русская литература XX – начала XXI века. Избранные имена и страницы: учебно-методическое пособие (книга) / А.Ю. Горбачев // ТетраСистемс . – 2011. – URL: <http://www.iprbookshop.ru/28205.html>
6. Русский проект исправления мира и художественное творчество XIX–XX веков. – Москва: Флинта-Наука, 2011. – ISBN 978-5-9765-1178-1.

Дополнительная литература

1. Богданова, О.В. Современный литературный процесс (К вопросу о постмодернизме в русской литературе 70–90-х годов XX века) / О.В. Богданова. – Санкт-Петербург, 2001.

2. Борев, Ю.Б. Художественный стиль / Ю.Б. Борев. // Эстетика. – Москва, 1988. – 495 с.
3. Быков, Л.П. Русская литература XX века. Проблемы и имена / Л.П. Быков, А.В. Подчиненов, Т.А. Снигирева. – Екатеринбург, 1994.
4. Васильев, И.Е. Русский поэтический авангард XX века / И.Е. Васильев. – Екатеринбург, 2000.
5. Гаспаров, М.Л. Русский стих как зеркало постсоветской эпохи / М.Л. Гаспаров // Очерк истории русского стиха. – Москва, 2002.
6. Жирмунский, В.М. Задачи поэтики / В.М. Жирмунский. // Теория литературы. Поэтика. Стилистика. – Ленинград: Наука, 1977. – 407 с.
7. Жолковский, А. Блуждающие сны и другие работы / А. Жолковский. – Москва, 1994.
8. Зубарева, Е.Ю. Проза русского зарубежья (1970–1980-е годы): В помощь преподавателям, старшеклассникам и абитуриентам / Е.Ю. Зубарева. – Москва, 2000.
9. Катаев, В.Б. Игра в осколки: Судьбы русской классики в эпоху постмодернизма / В.Б. Катаев. – Москва: МГУ, 2002. – 251 с.
10. Купина, Н.А. Уральская школа современной драматургии: основы эстетической конвенции. – URL: <https://docplayer.ru/30562247-Uralskaya-shkola-sovremennoy-dramaturgii-osnovyesteticheskoy-konvencii-1.html>, свободный.
11. Лейдерман, Н.Л. Стиль литературного произведения / Н.Л. Лейдерман, О.А. Скрипова. – Екатеринбург, 2004. – 182 с.

12. Лекции по истории русской поэзии XX века (1940–2000): учебное пособие (книга). – Москва: Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова. 2009. – URL: <http://www.iprbookshop.ru/13089html>
13. Липовецкий, М.Н. Русский постмодернизм: Очерки исторической поэтики / М.Н. Липовецкий. – Екатеринбург, 1997.
14. Малышева, Г. Очерки русской поэзии 1980-х годов / Г. Малышева. – Москва, 1996.
15. Маркова, Т.Н. Культуртрегерский проект В. Кальпиди в Челябинске. Прагматика поэтики: стратегии продвижения регионального текста: сборник статей по материалам научно-практического семинара, Пермь, ПГГПУ / ред. кол.: М.П. Абашева и др.; Перм. гос. гуманитар.-пед. ун-т. – Пермь, 2014. – С. 26–31.
16. Махмутов, М.М. Традиция театра Николая Коляды / М.М. Махмутов. – URL: <https://journals.susu.ru/lcc/article/view/614/627>, свободный.
17. Нефагина, Г.Л. Русская проза второй половины 80-х – начала 90-х годов XX века: учебное пособие для студентов филол. ф-тов вузов / Г.Л. Нефагина. – Минск: НПЖ «Финансы, учет, аудит», «Экономпресс», 1997.
18. Руднев, В. Словарь культуры XX века: Ключевые понятия и тексты / В. Руднев. – Москва, 1999.
19. Русская литература XX века: учеб. пособие для студ. высш. пед. учеб. заведений: в 2 т. – Т. 1.: 1920–1930-е годы / под ред. Л.П. Кременцова. – Москва: Изд. Центр «Академия», 2002.

20. Смышляев, Е.А. Мифологизация пространства Челябинска в поэзии В.О. Кальпиди // Новый филологический вестник. – 2018. – № 2. – С. 236– 246.
21. Уральская поэтическая школа. Энциклопедия. – URL: http://marginaly.ru/html/Vsjachina/Enciklopedija/Encikloped_UPS.pdf
22. Эйдинова, В.В. Стиль художника: Концепции стиля в литературной критике 20-х годов // В.В. Эйдинова. – Москва: Худож. лит., 1991. – 285 с.
23. Эпштейн, М. Постмодерн в России. Литература и теория / М. Эпштейн. – Москва, 2005.

**Современные профессиональные базы данных
и информационные справочные системы,
используемые при осуществлении образовательного
процесса по дисциплине «Литература»**

1. Библиотека «Гумер» – гуманитарные науки: официальный сайт. – URL: <http://www.gumer.info/>
2. Журнальный зал: Русский толстый журнал как эстетический феномен: официальный сайт. – URL: <http://magazines.russ.ru/>
3. Золотой фонд лекций «Русского мира»: официальный сайт. – URL: http://russianlectures.ru/ru/course/literary_criticism
4. Инфоурок: видеоуроки: официальный сайт. – URL: <http://infourok.ru/>
5. Литература в школе: официальный сайт. – URL: <http://litervsh.ru/>
6. Незнайка.Про (Видеолекции): официальный сайт. – URL: <http://neznaika.pro/video/>

7. Российский общеобразовательный портал: официальный сайт. – URL: <http://www.school.edu.ru/>
8. Русская литература XVIII–XX веков (для презентаций, уроков и ЕГЭ): официальный сайт. – URL: <http://www.a4format.ru/>
9. Фестиваль педагогических идей «Открытый урок»: официальный сайт. – URL: <http://festival.1september.ru/>
10. Фундаментальная электронная библиотека «Русская литература и фольклор»: официальный сайт. – URL: <http://feb-web.ru/>
11. Электронная библиотека «ImWerden»: официальный сайт. – URL: <http://imwerden.de/>
12. Электронная версия журнала «Литература»: официальный сайт. – URL: <http://lit.1september.ru/index.php>
13. Электронно-библиотечная система IPR-books: официальный сайт. – URL: <http://www.iprbookshop.ru>

Учебное издание

Маркова Татьяна Николаевна

СОВРЕМЕННАЯ РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА

Учебно-методическое пособие

ISBN 978-5-907790-13-1

Рекомендовано РИС ЮУрГГПУ

Протокол № 29 от 2023 г.

Издательство ЮУрГГПУ

454080, г. Челябинск, пр. Ленина, 69

Редактор Е.М. Сапегина

Технический редактор Т.Н. Никитенко

Подписано в печать 20.09.2023. Формат 60×84/16

Объем 5,4 уч.-изд. л. (9,5 усл. п. л.)

Тираж 100 экз. Заказ №

Отпечатано с готового оригинал-макета в типографии ЮУрГГПУ

454080, г. Челябинск, пр. Ленина, 69