

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
«Новосибирский государственный технический университет»

Кафедра филологии

“УТВЕРЖДАЮ”
ДЕКАН ФГО

д.ф.н. Ромм М. В.

“ ____ ” _____ г.

РАБОЧАЯ ПРОГРАММА УЧЕБНОЙ ДИСЦИПЛИНЫ
Массовая культура и литература

Образовательная программа: 42.03.02 Журналистика, профиль: Конвергентная журналистика

Курс: 4, семестр : 7

Факультет гуманитарного образования,

		Семестр
№	Вид деятельности	7
1	Всего зачетных единиц (кредитов)	3
2	Всего часов	108
3	Всего занятий в контактной форме, час.	61
4	Лекции, час.	36
5	Практические занятия, час.	18
6	Лабораторные занятия, час.	0
7	из них в активной и интерактивной форме, час.	10
8	Аттестация, час.	2
9	Консультации, час.	5
10	Самостоятельная работа, час.	47
11	Виды самостоятельной работы (курсовой проект, курсовая работа, РГЗ, подготовка к контрольной работе)	контр.
12	Вид аттестации	3

Рабочая программа составлена на основании федерального государственного образовательного стандарта высшего образования по направлению (специальности): 42.03.02 Журналистика

ФГОС введен в действие приказом №951 от 07.08.2014 г. , дата утверждения: 25.08.2014 г.

Место дисциплины в структуре учебного плана: Блок 1, вариативная, по выбору студента

Рабочая программа разработана на основе компетентностной модели выпускника по направлению (специальности): 42.03.02 Журналистика

Рабочая программа обсуждена на заседании кафедры

Филологии, протокол заседания кафедры №6 от 20.06.2017

Утверждена на совете факультета гуманитарного образования, протокол № 6 от 21.06.2017

Программу разработал:

доцент, к.фил.н. Чурляева Т. Н.

Заведующий кафедрой:

доцент, д.фил.н. Мандрикова Г. М.

Ответственный за образовательную программу:

заведующий кафедрой Мандрикова Г. М.

1. Внешние требования

Таблица 1.1

Компетенция ФГОС: ОПК.4 способность ориентироваться в основных этапах и процессах развития отечественной литературы и журналистики, использовать этот опыт в практике профессиональной деятельности; в части следующих результатов обучения:
у3. уметь ориентироваться в основных этапах и процессах развития отечественной литературы
Компетенция ФГОС: ПК.1 способность выбирать актуальные темы, проблемы для публикаций, владеть методами сбора информации, ее проверки и анализа; в части следующих результатов обучения:
у1. уметь выбирать актуальные темы, проблемы для публикаций, владеть методами сбора информации, ее проверки и анализа

2. Требования НГТУ к результатам освоения дисциплины

Таблица 2.1

Результаты изучения дисциплины по уровням освоения (иметь представление, знать, уметь, владеть)	Формы организации занятий
---	---------------------------

Массовая культура и литература

ОПК.4.у3 уметь ориентироваться в основных этапах и процессах развития отечественной литературы	
1. Иметь представления о социокультурном аспекте, дающем возможность увидеть развитие массовой литературы XX века в свете причинных отношений, взаимосвязи внутренних и внешних факторов	Лекции; Самостоятельная работа
2. Знать историю развития массовой литературы, содержательных и стилистических особенностей произведений, отмеченных в списке обязательной литературы для чтения.	Лекции; Практические занятия
3. Воспринимать художественный текст в связи с его художественной спецификой, понимать специфику жанра, композиции, образности	Лекции; Практические занятия; Самостоятельная работа
4. Разбираться в историческом, литературном и эстетическом контексте	Лекции; Практические занятия; Самостоятельная работа
5. Сопоставлять мнения разных авторов литературоведческих трудов, критически их оценивать, делать самостоятельные выводы.	Лекции; Практические занятия; Самостоятельная работа
ПК.1.у1 уметь выбирать актуальные темы, проблемы для публикаций, владеть методами сбора информации, ее проверки и анализа	
6. Владеть методами сбора информации, ее проверки и анализа	Лекции; Практические занятия; Самостоятельная работа

3. Содержание и структура учебной дисциплины

Таблица 3.1

Темы лекций	Активные формы, час.	Часы	Ссылки на результаты обучения	Учебная деятельность
Семестр: 7				
Дидактическая единица: Феномен массовой литературы				
1. Массовая литература XX века в условиях индустриального общества	1	2	1, 2, 4, 5, 6	Участие студентов в лекции-беседе. Аналитическое чтение в мини-группах фрагментов работ Ю.Лотмана с последующим составлением кластера.
2. Переходные эпохи и феномен массовой литературы. Массовая культура. Концепция массового человека.	0	2	1, 2, 3, 4	Участие студентов в лекции-беседе.
Дидактическая единица: Генезис массовой литературы				

3. Ранняя проза А. П. Чехова в контексте литературной иерархии рубежа XX-XXI веков. Стилизация жанров "народной литературы"	0	2	2, 3, 4	Участие в лекции-беседе
4. Пути развития массовой литературы начала XX века. Пинкертоновщина. Связь между ранним кинематографом и массовой литературой. Особенности беллетристики начала XX века.	0	4	2, 3, 4	Участие в обсуждении поднимаемых на лекции проблем
5. Авантюрная проза 20-х годов. Особенности сюжета авантюрных романов. Стиль авантюрного романа. Роль кинематографа и прессы.	0	4	2, 3, 4, 5	Участие в обсуждении проблем, поднимаемых на лекции
6. Беллетристика и массовая литература. Женская беллетристика. Мидл-литература	0	6	2, 3, 4, 5	Участие в обсуждении проблем, поднимаемых на лекции-беседе
Дидактическая единица: Современная массовая литература				
7. Проект Б. Акунина как этап в развитии современной беллетристики	0	4	1, 2, 3, 4	Участие в лекции-беседе
8. Поэтика современной массовой литературы. Массовый писатель. Массовый читатель. Образ читателя	0	2	2, 3, 4	Участие в лекции-беседе
9. Категория автора и читателя в массовой литературе	0	4	2, 3, 4	Участие в лекции-беседе
10. Женский детектив. Творчество А. Марининой. Поэтика жанра.	0	2	2, 3, 4	Участие студентов в лекции-беседе
11. Типологические черты любовного романа рубежа XX-XXI веков.	0	2	2, 3, 4	Участие в лекции-беседе
12. Поэтика заглавия	0	2	2, 3, 4	Участие в лекции-беседе

Таблица 3.2

Темы практических занятий	Активные формы, час.	Часы	Ссылки на результаты обучения	Учебная деятельность
Семестр: 7				
Дидактическая единица: Алгоритмы анализа				
1. Чтение и интерпретация текстов-ремейков (Федор Михайлов "Идиот", Лев Николаев "Анна Каренина", Иван Сергеев "Отцы и дети")	3	6	3, 4, 5, 6	Составление таблицы "Двойной дневник"
2. Чтение и интерпретация пьесы Б. Акунина "Чайка"	3	6	2, 3, 4, 5, 6	Составление таблицы "Тройной дневник", "ПМИ"
3. Чтение и интерпретация романа Б. Акунина "Декоратор"	3	6	2, 3, 4, 5, 6	Составление таблиц "ПМИ", "Тройной дневник"

4. Самостоятельная работа обучающегося

№	Виды самостоятельной работы	Ссылки на результаты обучения	Часы на выполнение	Часы на консультации
Семестр: 7				
1	Контрольные работы	1, 3, 4, 5, 6	5	2
Контрольная работа предоставляется до окончания курса и рецензируется преподавателем, подробная информация приведена в приложении №3 : Чурляева Т. Н. Практикум по литературоведческому анализу. Художественное высказывание в коммуникативном аспекте : учебное пособие / Т. Н. Чурляева ; Новосиб. гос. техн. ун-т. - Новосибирск, 2015. - 59, [2] с.. - Режим доступа: http://elibrary.nstu.ru/source?bib_id=vtls000221418 Чурляева Т. Н. Современные литературные тенденции : учебное пособие / Т. Н. Чурляева ; Новосиб. гос. техн. ун-т, Фак. гуманитар. образования. - Новосибирск, 2010. - 115, [1] с.. - Режим доступа: http://www.ciu.nstu.ru/fulltext/textbooks/2010/churl.pdf				
2	Подготовка к занятиям	1, 3, 4, 5	32	2
Студенты читают художественную литературу и критические и литературоведческие источники по материалам курса. Работают с графическими организаторами. Составляют глоссарий понятий и терминов. Во время лекционно-практических занятий: 1) активно слушают учебную информацию, выделяют основные положения, проводят поэтапный анализ и делятся обобщениями; 2) работают с различными письменными текстами: справочными, учебными, научными, художественными.: Чурляева Т. Н. Современные литературные тенденции : учебное пособие / Т. Н. Чурляева ; Новосиб. гос. техн. ун-т, Фак. гуманитар. образования. - Новосибирск, 2010. - 115, [1] с.. - Режим доступа: http://www.ciu.nstu.ru/fulltext/textbooks/2010/churl.pdf				
3	Подготовка к аттестации	1, 3, 4, 5, 6	10	1
Курс завершается устным зачетом, на котором проверяется усвоение теоретического материала курса; усвоение базовых понятий и терминов, практические умения и навыки контролируются с помощью предложенных тем спецвопросов., подробная информация приведена в приложении №2 : Чурляева Т. Н. Современные литературные тенденции : учебное пособие / Т. Н. Чурляева ; Новосиб. гос. техн. ун-т, Фак. гуманитар. образования. - Новосибирск, 2010. - 115, [1] с.. - Режим доступа: http://www.ciu.nstu.ru/fulltext/textbooks/2010/churl.pdf				

5. Технология обучения

Для организации и контроля самостоятельной работы обучающихся, а также проведения консультаций применяются информационно-коммуникационные технологии (табл. 5.1).

Таблица 5.1

Деятельность	Информационно-коммуникационные технологии
Информирование	e-mail
Консультирование	e-mail
Контроль	e-mail
Размещение учебных материалов	e-mail; ЭБС

6. Правила аттестации обучающихся по учебной дисциплине

Для аттестации обучающихся по дисциплине используется балльно-рейтинговая система (БРС), позволяющая выставить оценки по традиционной шкале и 15-уровневой ECTS. Краткая информация о БРС приведена в табл. 6.1.

Таблица 6.1

Оцениваемые виды деятельности обучающихся	Мин. балл	Максимальный балл
Семестр: 7		
<i>Подготовка к занятиям:</i>	0	
<i>Лекция: Посещение</i>	0	10
<i>Лекция: Активная работа</i>	0	15
<i>Практические занятия:</i>	0	30
<i>Контрольные работы:</i>	10	25
Контролирующие материалы приводятся в "Чурляева Т. Н. Практикум по литературоведческому анализу. Художественное высказывание в коммуникативном аспекте : учебное пособие / Т. Н. Чурляева ; Новосиб. гос. техн. ун-т. - Новосибирск, 2015. - 59, [2] с. - Режим доступа: http://elibrary.nstu.ru/source?bib_id=vtds000221418 "		
<i>Зачет:</i>	0	20

В таблице 6.2 представлено соответствие форм контроля заявляемым требованиям к результатам освоения дисциплины.

Таблица 6.2

Коды компетенций ФГОС	Результаты обучения	Формы контроля	
		Контр. раб.	Зачет
ОПК.4	у3. уметь ориентироваться в основных этапах и процессах развития отечественной литературы	+	+
ПК.1	у1. уметь выбирать актуальные темы, проблемы для публикаций, владеть методами сбора информации, ее проверки и анализа	+	+

Фонд оценочных средств по дисциплине представлен в приложении № 1 к рабочей программе.

7. Литература

Основная литература

1. Современная русская литература конца XX - начала XXI века : учебное пособие / [С. И. Тимина и др.] ; под ред. С. И. Тиминой. - М., 2011. - 382, [2] с. : ил.
2. Астафьева О.Н. Культурология. Теория культуры [Электронный ресурс] : учебное пособие / О.Н. Астафьева, Т.Г. Грушевицкая, А.П. Садохин. — Электрон. текстовые данные. — М. : ЮНИТИ-ДАНА, 2012. — 487 с. — 978-5-238-02238-3. — Режим доступа: <http://www.iprbookshop.ru/15386.html>

Дополнительная литература

1. Сидорова Г. П. Массовая литература и читательские предпочтения 1960-х - начала 1980-х гг. / Г. П. Сидорова // Социологические исследования. - 2011. - № 2. - С. 128-136.
2. Русская проза конца XX века : Хрестоматия / [Сост. и вступ. ст. С. И. Тиминой ; Коммент. М. А. Черняк]. - СПб., 2002. - 596 с. : ил.
3. Тимина С. И. Русская литература XX - начала XXI века: Практикум : учебное пособие / С. И. Тимина, М. А. Левченко, М. В. Смирнова. - М., 2011. - 266, [5] с.

Интернет-ресурсы

1. ЭБС НГТУ : <http://elibrary.nstu.ru/>
2. ЭБС «Издательство Лань» : <https://e.lanbook.com/>
3. ЭБС IPRbooks : <http://www.iprbookshop.ru/>

4. ЭБС "Znanium.com" : <http://znanium.com/>

5. :

8. Методическое и программное обеспечение

8.1 Методическое обеспечение

1. Чурляева Т. Н. Современные литературные тенденции : учебное пособие / Т. Н. Чурляева ; Новосиб. гос. техн. ун-т, Фак. гуманитар. образования. - Новосибирск, 2010. - 115, [1] с. - Режим доступа: <http://www.ciu.nstu.ru/fulltext/textbooks/2010/churl.pdf>

2. Макаров А. В. Алгоритмы анализа художественных текстов [Электронный ресурс] : сборник задач и упражнений / А. В. Макаров, Т. Н. Чурляева ; Новосиб. гос. техн. ун-т. - Новосибирск, [2011]. - Режим доступа: http://ciu.nstu.ru/fulltext/unofficial/2012/lib_56781_1326310751.doc. - Загл. с экрана.

3. Чурляева Т. Н. Практикум по литературоведческому анализу. Художественное высказывание в коммуникативном аспекте : учебное пособие / Т. Н. Чурляева ; Новосиб. гос. техн. ун-т. - Новосибирск, 2015. - 59, [2] с. - Режим доступа: http://elibrary.nstu.ru/source?bib_id=vtls000221418

8.2 Специализированное программное обеспечение

1 Windows

2 Office

9. Материально-техническое обеспечение

Презентационное оборудование

№	Наименование	Назначение
1	Презентационное оборудование (мультимедиа-проектор, экран, компьютер для управления)	Применяется для демонстрации презентаций на лекционных и практических занятиях

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
«Новосибирский государственный технический университет»

Кафедра филологии

“УТВЕРЖДАЮ”
ДЕКАН ФГО
д.ф.н., профессор М.В. Ромм
“ ” _____ г.

ФОНД ОЦЕНОЧНЫХ СРЕДСТВ

УЧЕБНОЙ ДИСЦИПЛИНЫ

Массовая культура и литература

Образовательная программа: 42.03.02 Журналистика, профиль: Конвергентная журналистика

1. Обобщенная структура фонда оценочных средств учебной дисциплины

Обобщенная структура фонда оценочных средств по дисциплине Массовая культура и литература приведена в Таблице.

Таблица

Формируемые компетенции	Показатели сформированности компетенций (знания, умения, навыки)	Темы	Этапы оценки компетенций	
			Мероприятия текущего контроля (курсовой проект, РГЗ(Р) и др.)	Промежуточная аттестация (экзамен, зачет)
ОПК.4/ПА способность ориентироваться в основных этапах и процессах развития отечественной литературы и журналистики, использовать этот опыт в практике профессиональной деятельности	у3. уметь ориентироваться в основных этапах и процессах развития отечественной литературы	Дидактическая единица:1 Феномен массовой литературы 1.1 Массовая литература XX века в условиях индустриального общества 1.2 Переходные эпохи и феномен массовой литературы. Массовая культура. Концепция массового человека. Дидактическая единица:2 Генезис массовой литературы 2.3 Ранняя проза А. П. Чехова в контексте литературной иерархии рубежа XX-XXI веков. Стилизация жанров "народной литературы" 2.4 Пути развития массовой литературы начала XX века. Пинкертоновщина. Связь между ранним кинематографом и массовой литературой. Особенности беллетристики начала XX века. 2.5 Авантюрная проза 20-х годов. Особенности сюжета авантюрных романов. Стил авантюрного романа. Роль кинематографа и прессы. 2.6 Беллетристика и массовая литература. Женская беллетристика. Мидл-литература 3.7 Проект Б. Акунина как этап в развитии современной беллетристики 3.8 Поэтика современной массовой литературы. Массовый писатель. Массовый читатель. Образ читателя 3.9 Категория автора и читателя в массовой литературе Дидактическая единица:3 Современная массовая литература 3.10 Женский детектив. Творчество А. Марининой. Поэтика жанра. 3.11 Типологические черты любовного романа рубежа XX-XXI веков. 3.12 Поэтика заглавия Дидактическая единица:4 Алгоритмы анализа 4.1 Чтение и интерпретация	Контрольная работа	Зачет, вопросы 1-10

		текстов-ремейков (Федор Михайлов "Идиот", Лев Николаев "Анна Каренина", Иван Сергеев "Отцы и дети") 4.2 Чтение и интерпретация пьесы Б. Акунина "Чайка" 4.3 Чтение и интерпретация романа Б. Акунина "Декоратор"		
ПК.1/ПА способность выбирать актуальные темы, проблемы для публикаций, владеть методами сбора информации, ее проверки и анализа	у1. уметь выбирать актуальные темы, проблемы для публикаций, владеть методами сбора информации, ее проверки и анализа	Дидактическая единица:1 Феномен массовой литературы 1.1 Массовая литература XX века в условиях индустриального общества Дидактическая единица:4 Алгоритмы анализа 4.1 Чтение и интерпретация текстов-ремейков (Федор Михайлов "Идиот", Лев Николаев "Анна Каренина", Иван Сергеев "Отцы и дети") 4.2 Чтение и интерпретация пьесы Б. Акунина "Чайка" 4.3 Чтение и интерпретация романа Б. Акунина "Декоратор"	Контрольная работа	Зачет, вопросы 1-10

2. Методика оценки этапов формирования компетенций в рамках дисциплины.

Промежуточная аттестация по дисциплине проводится в 7 семестре - в форме зачета, который направлен на оценку сформированности компетенций ОПК.4/ПА.

Зачет проводится в устной форме, по билетам, вопросы, приведенные в паспорте зачета, позволяют оценить показатели сформированности соответствующих компетенций.

Кроме того, сформированность компетенции проверяется при проведении мероприятий текущего контроля, указанных в таблице раздела 1.

В 7 семестре обязательным этапом текущей аттестации является контрольная работа. Требования к выполнению контрольной работы, состав и правила оценки сформулированы в паспорте контрольной работы.

Общие правила выставления оценки по дисциплине определяются балльно-рейтинговой системой, приведенной в рабочей программе учебной дисциплины.

На основании приведенных далее критериев можно сделать общий вывод о сформированности компетенции ОПК.4/ПА, за которые отвечает дисциплина, на разных уровнях.

Общая характеристика уровней освоения компетенций.

Ниже порогового. Уровень выполнения работ не отвечает большинству основных требований, теоретическое содержание курса освоено частично, пробелы могут носить существенный характер, необходимые практические навыки работы с освоенным материалом сформированы не достаточно, большинство предусмотренных программой обучения учебных заданий не выполнены или выполнены с существенными ошибками.

Пороговый. Уровень выполнения работ отвечает большинству основных требований, теоретическое содержание курса освоено частично, но пробелы не носят существенного характера, необходимые практические навыки работы с освоенным материалом в основном сформированы, большинство предусмотренных программой обучения учебных заданий выполнено, некоторые виды заданий выполнены с ошибками.

Базовый. Уровень выполнения работ отвечает всем основным требованиям, теоретическое содержание курса освоено полностью, без пробелов, некоторые практические навыки работы с

освоенным материалом сформированы недостаточно, все предусмотренные программой обучения учебные задания выполнены, качество выполнения ни одного из них не оценено минимальным числом баллов, некоторые из выполненных заданий, возможно, содержат ошибки.

Продвинутый. Уровень выполнения работ отвечает всем требованиям, теоретическое содержание курса освоено полностью, без пробелов, необходимые практические навыки работы с освоенным материалом сформированы, все предусмотренные программой обучения учебные задания выполнены, качество их выполнения оценено числом баллов, близким к максимальному.

Министерство образования и науки Российской Федерации
НОВОСИБИРСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ТЕХНИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ

Т.Н. ЧУРЛЯЕВА

СОВРЕМЕННЫЕ ЛИТЕРАТУРНЫЕ ТЕНДЕНЦИИ

Утверждено
Редакционно-издательским советом университета
в качестве учебного пособия

НОВОСИБИРСК
2010

ББК 83.3(2-Рус)7-022я73
Ч-934

Рецензенты:

Е.М. Букаты, канд. филол. наук, доц.;
*Е.Е. Барина*ова, канд. филол. наук,
преподаватель кафедры гуманитарного образования НГАУ

Чурляева Т.Н.

Ч-934 Современные литературные тенденции: учеб. пособие /
Т.Н. Чурляева. – Новосибирск : Изд-во НГТУ, 2010. – 116 с.

ISBN 978-5-7782-1478-1

В пособии последовательно раскрывается художественно-эстетическая специфика современной отечественной литературы периода 1990–2000-х годов в динамике взаимосвязи социокультурных и художественных процессов, демонстрирующих сложный поиск эстетических, художественно-философских способов освоения и отражения явлений кризисного переходного периода конца XX – начала XXI столетия. Современная художественная парадигма представлена в сложных взаимовлияниях, трансформациях эстетических и поэтических систем, ориентированных на обращение к разнообразным типам художественного мышления (реалистического, модернистского, постмодернистского, массового и постмассового), что свидетельствует о разнообразных путях осмысления современной действительности, о формировании разных картин мира, разных поэтических способов их выражения.

Пособие поможет студентам-первокурсникам, а также студентам филологических факультетов высших учебных заведений сформировать представление об основных явлениях и тенденциях развития русской литературы последних десятилетий в контексте современной культуры, закрепить и развить навыки самостоятельной аналитической и интерпретационной работы с художественным текстом.

ББК 83.3(2-Рус)7-022я73

ISBN 978-5-7782-1478-1

© Чурляева Т.Н., 2010

© Новосибирский государственный
технический университет, 2010

ОТ АВТОРА

При изучении современной литературы студенты-филологи сталкиваются с массой трудностей объективного характера. 1990–2000-е годы – переходный период между историческими эпохами, который, как следствие, носит характер кризисного времени. Распад Советской империи имел огромный культурный резонанс и непредвиденные культурные последствия. Изменение социально-исторической ситуации привело не только к кризису социальных ценностей, но и к разрушению национального сознания, предельно обострило проблемы сохранения социальной стабильности и передачи культурного наследия от одного поколения к другому. Разрыв связи между поколениями, утрата ценностей, ослабленная нравственная реакция (в лучшем случае эмоциональная оценка событий!) – результат социально-политических и экономических преобразований, свидетельствующих о коренном изменении прежней системы ценностей, об изменении природы этического и эстетического. Поколение 1990-х (а это сегодняшние студенты!) в условиях разрушенной системы ценностей (национальной, социальной, культурной, природной (бытийственной)), тотальной коммерциализации, в условиях перманентной социальной нестабильности в большинстве своём утратило способность к формированию истинных ценностей, собственных жизненных целей (за исключением сугубо утилитарных, прагматических), является объектом различных манипулятивных стратегий масс-медиа.

Складывающаяся социокультурная ситуация отражается не только в обществе, но и в литературе, стремительно воздействуя на неё, превращая книгу – в текст, автора – в сценариста, читателя – в потребителя, а чтение – в увлекательное чтиво. В условиях культурно-исторического распада осознаётся ситуация отражается не только в слабость культуры перед силой материальной неодухотворенной реальности, силой прагма-

тического сознания, удовлетворяющегося производством практически значимой материальной среды, к чему собственно и сводится современная цивилизация.

В истории современной литературы начинается эстетическая (игровая) фаза, которая осмысливается и как форма эскапизма современных писателей, облегчающая существование (постмодернистские опыты письма), и как активный поиск словесниками-реалистам нового языка, новых форм для выражения изменившихся представлений о целостности человека и реальности, форм, способных художественно воплотить дискретную, эклектическую современность, обнаружить в ней ценностное и художественно его обозначить. Сегодняшняя литература (в реалистической ветви) своей миссии – гносеологической – не изменяет. Это проза через познание социокультурной реальности приходит к самопознанию, неутопическому узнаванию человека, его места и значения в открывающемся абсурдном окрестном мире.

Современный литературный процесс представляет собой период в развитии русской литературы XX века, связанный с обращением к разнообразным типам художественного мышления (реалистическому, модернистскому, постмодернистскому), что в первую очередь свидетельствует о разнообразных путях осмысления современной действительности, о формировании разных картин мира, разных поэтических способах их выражения. За игровым пафосом современной словесности вскрываются нешуточные споры о роли литературы и культуры, традиции и канона, о значении в современной действительности художника и книги, вымысла и правды.

Иными словами, для современных читателей-филологов литературный процесс 1990–2000-х годов должен открыться как отражение объективной литературной ситуации, понимаемой как живой и небесконфликтный диалог писательских поколений и индивидуальностей, когда само разнообразие мнений и оценок говорит о том, что литература жива, полна жизненных сил, готова к поиску и к высокому творчеству. Силами талантливых художников она осуществляет прорыв к вечным категориям, обновляя и модернизируя поэтику, весь арсенал культурно-поэтического и философского словесного искусства.

Именно в силу своей неоднозначности, внутренней противоречивости современная литература нуждается в компетентном читателе, в то время как филологический «багаж» студента-первокурсника не велик.

Вчерашний выпускник практически не имеет представления о современной литературе, традиционный набор имён и произведений сводится к В. Распутину («Прощание с Матёрой», «Пожар»), В. Быкову («Сотников»), А. Солженицыну («Матрёнин двор») и некоторым другим. О современном литературном процессе у вчерашнего школьника, как правило, весьма смутные представления, ограниченные сугубо развлекательными целями. В силу чего современная литература сведена к литературе массового потребления (А. Кивинов, А. Маринина, Д. Донцова и пр.). Объективно же литературная ситуация последних пятнадцати-двадцати лет такова, что ориентироваться в ней нелегко даже специалисту, а студенту-первокурснику тем более: обилие имён, сложные философские и культурологические построения писателей, критиков, литературоведов и т. д. — все это неподготовленный читатель освоить не в состоянии.

Пособие составлено в соответствии с программой пропедевтического курса «Современные литературные тенденции». Этот курс является вводным, предваряющим базовый курс по истории литературы второй половины XX века, заканчивающимся современным этапом 1990–2000-х годов, что повышает его значимость в системе филологического образования. Цель данного пособия — расширить кругозор современного читателя и тем самым помочь ему активно включиться в современный литературный процесс, сделать язык современной литературы понятным филологу-первокурснику, что позволит прочитать современную литературу на глубоком, профессиональном уровне.

ВВЕДЕНИЕ

Термины «постмодернизм», «постреализм», «постмассовая литература» образованы с помощью приставки «пост». Данный способ образования понятий получил распространение в конце XX века. Термины, образованные таким образом («постструктурализм», «постиндустриализм», «постсовременность», «постхристианство», «постэсхатологизм»), – парадоксальны, поскольку не указывают напрямую на свою сущность, а лишь фиксируют связь с содержанием непосредственно предшествующего понятия, явления – с модернизмом, реализмом, массовой литературой. Как правило, эта связь представляет собой своеобразное отрицание, которое состоит в том, что оно не преодолевает предшествующую форму, а ограничивает её значение. Таким образом, понятия, начинающиеся с приставки «пост», не предполагают устранения предыдущих значений. Скорее, речь здесь идёт о переходе на новый качественный уровень с сохранением достижений минувшего, причём последний уже теряет своё право на всеобъемлемость и исключительность.

Правильное понимание смыслового содержания приставки «пост» имеет большое значение для раскрытия сущности обозначенных нами в рамках современной литературной ситуации художественных явлений, а также ограждает от возможного отождествления постмодернизма с антимодернизмом, постреализма – с антиреализмом, постмассовую литературу – с антимассовой, что поставило бы под сомнение саму возможность научного анализа ситуации, обозначенной феноменом «пост».

Конец XX века – кризисный период культуры, который усомнился в моноцентрической русской литературе, монологическом типе выражения авторского сознания. Современный литературный процесс характеризуется значительным изменением статуса писателя – из пророка он превращается в сценариста, лишь записывающего за кем-то

истории; сами же истории представляют собой смесь шутовства и сентиментальности, лихого романтизма и «пофигизма» вседозволенности. Литература вытесняется на обочину общественной жизни.

Отказ от «общей» идеологии, моноцентричности привел к изменению структуры литературного процесса, который в данных кризисных обстоятельствах становится эклектичным, дробным. Происходит «сложный, многоступенчатый, мучительный передел литературного пространства»¹. Новые публикации современных классиков (Ф. Искандер, А. Битов, В. Маканин и др.) встречаются критикой и читающей публикой без энтузиазма, при этом рейтинг читательских интересов выдвигает на лидирующие позиции постмодернистское творчество В. Сорокина и В. Пелевина. В критических отзывах В. Сорокин вознесен до «самого страшного и самого многообещающего писателя современной эпохи»², также высоко оценен В. Пелевин и его первая повесть «Омон Ра». Постепенно именно «другая» литература с отсутствием в ней всяческого пафоса (или его пародированием!), с игровыми поэтическими приемами перемещается в центр читательских и критических интересов.

Сильные позиции завоевывает и так называемая массовая литература – Б. Акунин, А. Маринина, Д. Донцова, Т. Устинова, детективы про «ментов» А. Кивинова и др. Массовая литература, ориентированная на коммерческий успех, а в отношении стилистики – на ярко выраженную жанровость (детектив, фэнтези, любовный роман), несмотря на сомнительную художественность, пользуется огромным спросом у населения.

Пласт неангажированной реалистической литературы узок, но именно эта литература в ситуации тотальной релятивизации ценностных мировоззренческих систем начинает вырабатывать художественную стратегию, альтернативную постмодернистской. Вместо постмодернистского римейка, в котором обыгрываются, имитируются мотивы, сюжеты и герои классической и советской литературы, в реалистической прозе разворачивается «первичная обработка непосредственной реальности»³, поиск истины, смысла существования и реально-

¹ Иванова Н. Хроника оставленного времени // Дружба народов. – 1998. – № 8. – С. 9.

² Литературная газета. – 1992. – № 16.

³ Иванова Н. Хроника оставленного времени // Дружба народов. – 1998. – № 8. – С. 14.

сти. Общее генерализирующее начало реалистической литературы проявляется в стремлении к онтологическому и гносеологическому истолкованию современной ситуации, в аспекте поэтических форм выражения – эта литература «с высоким коэффициентом жанрового поиска и стилистического напряжения»⁴.

Итак, литературный процесс 1990-х годов характеризуется разнообразием, мозаичностью и пестротой. Современная литература в своем составе неоднородна, в ней намечаются две тенденции (стратегии), альтернативные по отношению друг к другу. Это, с одной стороны, постмодернистская литература таких прозаиков, как В. Сорокин, В. Пелевин, Д. Галковский, А. Королёв, Н. Сакур, Е. Попов, О. Славникова, Ю. Буйда и др., с другой – крепнущая эстетика неотрадиционализма (постреализм). Вырабатывается художественная стратегия, альтернативная постмодернизму (В. Маканин, Л. Петрушевская, О. Ермаков, П. Алешковский, Л. Улицкая, М. Бутов, А. Дмитриев, М. Кураев и др.). При этом возникают литературные споры и расхождения не только между постмодернистскими и постреалистическими художественными парадигмами, но и внутри каждого направления. К середине 1990-х годов современная литература представляет собой мозаику даже не направлений, а индивидуальных стилей. Так, в творчестве на первый взгляд реалистического писателя В. Маканина можно обнаружить элементы и реализма, и натурализма, и модернизма, и постмодернистской поэтики и эстетики. Эkleктика как системообразующий принцип литературного процесса приводит к тому, что в условиях недостаточной временной дистанции с сегодняшних позиций трудно выйти к систематизации процесса современного литературного развития. Однако при условии глубокого филологического исследования в современном литературном процессе обнаруживаются определенные закономерности, генетические и типологические связи, взаимодействие его составляющих. В этой связи в литературном процессе наблюдается рост новых литературных направлений и течений, вступающих в интертекстуальное взаимодействие как друг с другом, так и с другими типами дискурса. Современная литература в ситуации постмодерна демонстрирует генеральную тенденцию – «разрушение границы между художественной и нехудожественной словесностью, между повествовательной и эссеистской литературой, между иллюзией вымышленной

⁴ Иванова Н. Хроника оставленного времени // Дружба народов. – 1998. – № 8. – С. 14.

реальности и запечатлением реальных, невымышленных явлений»⁵. В структуре художественного текста «совмещаются разные способы высказывания: нарративный (собственно повествовательный), лирический (самовыражение биографического автора), риторический, но не публицистический, а метатекстовый, т. е. комментарий автора к собственному высказыванию, – способствующие разрушению текстовой и затекстовой реальности»⁶. Жанровая эклектика (мемуарность, автобиографичность, этнография и бытописание, дневниковость, научная аналитичность, повествовательность) свидетельствует не об игре, но о способе самопроверки автора в смене дискурсов освобождающегося от одномерности понимания реальности. Иными словами, эклектика современного письма – это не только способ художественного выражения хаоса действительности и свидетельство растерянности художественного же сознания, столкнувшегося с этим явлением, но и поиск новых форм для воплощения изменившихся представлений о целостности человека и реальности.

⁵ Рыбальченко Т. Семантика национального пространства как выражение бытийственного самоопределения в постсоветской русскоязычной прозе (И. Клех, Ю. Буйда, О. Ермаков) // Русскоязычная литература в контексте восточно-славянской культуры: сб. статей по материалам Международной Интернет-конференции «Проблемы развития русскоязычной литературы и судьба восточно-славянского культурного сообщества» (15–19 декабря 2006 года) / Науч. ред. Т.Л. Рыбальченко. – Томск: Изд-во Том. ун-та, 2007. – С. 172.

⁶ Там же.

Глава 1

ПОСТМОДЕРНИЗМ: PRO ET CONTRA

ИНФОРМАЦИЯ К РАЗМЫШЛЕНИЮ

Что такое постмодернизм? Чем он так привлекателен для современного читателя? Хочет ли он сообщить некую истину или всё проще, и он просто издевается над своими читателями и критиками? Почему у многих постмодернистов книги вызывают раздражение? Кто они такие – графоманы, которые чутко улавливают модные тенденции в современной литературе, культовые писатели, которые сами создают моду, или глубокие мыслители, распознавшие пути развития философского и художественного мышления современности?

Итак, чем интересен постмодернизм? С одной стороны, постмодернистские тексты могут претендовать на статус энциклопедии интеллектуальной и духовной жизни конца XX – начала XXI века. С другой – их можно рекомендовать как пособие по классической и современной мифологии. Таким образом складывающаяся ситуация заставляет читателя культурно образовываться: чтобы понимать смысл книг, признанных образцами постмодернистского письма, нужно знать много достаточно специфической информации, которая должна быть известна компетентному читателю, интеллектуально и литературоведчески подкованному. Постмодернистские тексты предъявляют серьезные требования к интеллекту и эрудиции читателя. При этом далеко не каждый даже образованный человек способен расшифровать все интертекстуальные отсылки в них. Это самые разные мифы и архетипы, различные религиозные традиции и философские системы, всевозможные литературные ситуации, аналогии и ассоциации, коллизии и образы. От читателя постоянно требуется дешифровка.

У постмодернистских авторов действительно богатая фантазия, развитое воображение, художественный вкус, свой стиль. Они всегда находят

новый ракурс, свежий взгляд, оригинальный подход. Они постоянно удивляют, изумляют, впрочем, как и поражают и шокируют. Легкость языка не дает читателю утомиться сложными философскими построениями. Игра интеллекта и воображения уравнивает концептуальную перегруженность текстов. Читатель становится наблюдателем и участником увлекательной игры словами и образами, символами и метафорами, идеями и концепциями. Религии и философии в текстах произведений смешиваются со снами и галлюцинациями. Мифы разоблачаются, вновь создаются и снова разоблачаются прямо в процессе чтения.

Чтение таких произведений похоже на разгадывание кроссворда, возникает эффект узнавания и припоминания, как будто ты услышал старую и хорошо знакомую историю, рассказанную по-другому, по-новому. Это интеллектуальная игра, приносящая эстетическое и интеллектуальное удовольствие. Можно сказать, что это «игра в бисер», но это не худший вариант времяпрепровождения. У современного читателя появляется стимул для самообразования и чтения подобных книг.

Постмодернистский стиль – смешение литературных стилей и форм, стилизация и пародирование, коллаж и лубок, калейдоскоп и пазл, сборник афоризмов и анекдотов, тонкая ирония и почти откровенный стёб. В книгах постмодернистов фантазия и реальность неотличимы, юмор и серьезность неотделимы. Клиповый монтаж эпизодов позволяет действию развиваться предельно динамично. Читатель увлекается кажущейся очевидностью происходящего и постоянно попадает в расставленные интеллектуальные ловушки. В одном тексте можно обнаружить все литературные жанры – фантастику, мистику, детектив, боевик, исторический роман, которые превращаются в пародию на самоё себя и одновременно являются самопародией. Даже использованные ими классические тексты и упомянутые авторы предстают в двояком смысле. С одной стороны, отсылая читателя к классическим книгам и авторам, постмодернисты напоминают об их значимости для современности, влиянии на творческое и обыденное сознание. Но, с другой стороны, в пародии же, смешивая и переворачивая значение и смыслы, утвердившиеся традицией, нигилистически опрокидывают, разоблачают, осмеивают авторитеты, отказываясь от подражания кому бы то ни было. Автор и читатель таких произведений оказываются в зоне особой опасности, рискованности и двусмысленности, где очень легко ошибиться, обмануться, промахнуться, раствориться в пространстве смысловой неопределенности. А через иронию легко скатиться к скепсису и цинизму. Немногие выдерживают такое испытание.

Сегодняшнее состояние постмодернистской литературной парадигмы среди отечественных критиков оценивается по-разному: Вяч. Курицын считает, что «постмодернизм победил, и теперь ему следует стать немного скромнее и тише» [Курицын 2000: 270]; М.Н. Эпштейн предлагает считать постмодернизм начальным периодом эпохи «постмодерности» («postmodernity»), сменившей эпоху под названием «модерность» («modernity», или, в соответствии с русской терминологией, Новое время)» [Эпштейн 2005: 472]; Н.Б. Иванова определяет постмодернизм как «саморазрушающуюся систему» [Иванова 2003: 215]. По-разному воспринимают современную литературу, не чуждую постмодернистской эстетике, и читатели: одни считают её отвечающей духу и стилю времени и, соответственно, достойной заинтересованного прочтения, другие – возмущаются как содержанием, так и словесными средствами её выражения.

О российском постмодернизме стали говорить в отечественной критике с 1990-х годов. В это же время появляются попытки определить временные рамки, хронологические границы этого явления. Начало постмодернизма связывают с 1960–1970 годами. После М. Липовецкого отсчет отечественного постмодернизма стал вестись с поэмы Вен. Ерофеева «Москва–Петушки» (1970)⁷ и романа А. Битова «Пушкинский дом» (1971)⁸ [Липовецкий, 1997]. Что же касается «рамки конца», дата не определена, так как, по мнению М.Н. Эпштейна, «постмодернизм по-прежнему остается единственной более или менее общепринятой концепцией, как-то определяющей место нашего времени в системе последовательности исторических времен» [Эпштейн 2000: 283]. Набор признаков, необходимых и достаточных для признания произведения постмодернистским, сводился к следующим: «деконструкция», «смерть автора», «мир как текст», «интертекстуальность», «двойное кодирование», «симулякры», «ризомы» и т. п.

⁷ Поэма В. Ерофеева «Москва–Петушки» написана в 1969–1970 гг., впервые опубликована в 1990-м. См.: Ерофеев Вен. «Москва–Петушки»: поэма / Вен. Ерофеев. – М.: Интербук, 1990.

⁸ Роман писался в течение 1964–1971 гг. Советский читатель познакомился с ним через самиздат. Впервые «Пушкинский дом» был опубликован в 1978 году в США. К российскому читателю роман пришёл в 1987 г., был напечатан в журнале «Новый мир» в трёх последних номерах. В 1989 году вышло его книжное издание. См.: Пушкинский дом: роман / А. Битов. – М.: Современник, 1989.

Но достаточно ли игрового жонглирования цитатами, расчетливо-непринужденного использования игровых приемов для того, чтобы считаться постмодернистом? Современный критик К. Степанян на этот вопрос дает, на наш взгляд, вполне удовлетворительный ответ: «Для постмодерниста мир состоит из множества мозаичных осколков, но реакция на это состояние мира может быть разной: либо радостная эйфория от возможности бесконечно играть мозаичными кусочками, либо трагическая попытка хоть как-то склеить расколотый мир, пусть даже собственной кровью <...>. Постмодернистским произведение будет и в том и в другом случае, только во втором случае мы будем иметь произведение подлинной литературы» [Степанян, 1993: 186].

В творчестве отечественных писателей общие эстетические критерии постмодернизма проявляются своеобразно: преломляются художественно-эстетической системой, этическими нормами, отношением авторов к своему творчеству, к искусству вообще, к человеку, смыслу, истине. По большому счету постмодернистскую поэму В. Ерофеева «Москва-Петушки» можно отнести к подлинно культурному феномену. В поэме есть цитатность, языковая игра, но эти элементы явно факультативны в прозе Вен. Ерофеева, в центре повествования – проблема веры, бытие Бога. Несмотря на то, что поэма «Москва-Петушки» заканчивается невозможностью воскрешения («Я больше не приходил в сознание. И никогда не приду»⁹), в ней есть отчаяние и ирония, но нет релятивизма, тотального ёрничества, свойственного игровому постмодернистскому сознанию. Это тот случай, когда за иронией и виртуозной «игрой в бисер» слышится «интерес к мистическому свету, <...> трагическая потрясенность таинственными драмами бытия» [Якимович 1994: 247]. А вот роман А. Битова «Пушкинский дом», с нашей точки зрения, постмодернистским не является, несмотря на отнесение его к таковым М. Липовецким. В «Пушкинском доме» А. Битов, констатируя несвободу современного человека в реальности и культуре, не отнимает у него потребности и возможности самоопределения, персонального возрождения культуры. Одно из фундаментальных расхождений А. Битова с постмодернизмом видится в концепции культуры. Автор выстраивает вертикаль абсолютных ценностей русской классической литературы, говорит о культуре как о неких созданных индивидуальным сознанием ценностях, которые ос-

⁹ Ерофеев Вен. «Москва-Петушки»: поэма / Вен. Ерофеев. – М.: Интербук, 1990. – С. 121–122.

таются в коллективном сознании в качестве ориентиров. А. Битов утверждает концепцию культуры (не постмодернистскую!), которая должна стать не знаком, заменяющим (отменяющим!) реальность, а средством ориентации человека в меняющейся реальности.

Постмодернистом был объявлен также и С. Соколов. Действительно, его «Палисандрия» (1985) – роман отчетливо, программно постмодернистский, так как в нем последовательно происходит разрушение авторского мифа, раскрывается авторская игра с ценностями истории и культуры, их ироническое осмеяние, констатация тотальной бессмысленности. Но два его предыдущих романа – «Школа для дураков» (1976) и «Между собакой и волком» (1980) – ориентированы на традиции скорее модернистской литературы, нежели постмодернистской, направленной на творение творческого мифа, а не на игру с ним. На основе предшествующих литературных течений и философских идей символизма, космизма¹⁰ С. Соколов в романах «Школа для дураков» и «Между собакой и волком» творит миф о русской жизни с верой в её воскрешение, который не разрушается соседствующей рядом с верой иронией.

Иными словами, в современной критике и литературоведении проблема, что считать определяющим смысловым и структурным признаком постмодернизма, по-прежнему актуальна. Стоит согласиться с логикой рассуждений М. Абашевой, которая считает, что не столько

¹⁰ Космизм – уникальное явление культуры, имеющее общечеловеческое значение. Под космизмом понимается целый поток русской культуры, включающий в себя философов, учёных, поэтов, музыкантов, художников, вестников космической эволюции – тех, кто обладал космическим, планетарным мышлением и стоял у истоков нового космического мировоззрения. Выдающимися представителями космизма являются Н.А. Бердяев, П.А. Флоренский, В.С. Соловьёв, В.И. Вернадский, К.Э. Циолковский, А.Л. Чижевский, Н.К. Рерих, М.А. Врубель, М.К. Чюрленис, А.Н. Скрябин, К.Д. Бальмонт, А.А. Блок, А. Белый. Предшественниками мыслителей-космистов XX века были выдающиеся мыслители XIX века – основатель русского космизма Н.Ф. Фёдоров, такие великие поэты как А.С. Пушкин, Г.Р. Державин и Ф.И. Тютчев, учёные М.В. Ломоносов и Н.И. Пирогов, писатели А.И. Одоевский и А.К. Толстой. Судьбы многих мыслителей-космистов трагичны. Уровень сознания современников был не готов к принятию выдвигаемых космистами идей. Их наследие, обращённое в будущее, полное прозрений и гениальных открытий, привлекает всё большее внимание в наше время.

интертекстуальность (её хватает и в модернистских текстах!), контекстуальность, деконструкция, стирание субъективности¹¹, сколько идея децентрированности, отсутствие ценностного центра, отказ от универсальности одного языка, приводящий к жанровой, стилевой эклектике, – свидетельствуют о постмодернистской направленности текста [Абашева 1998: 45]. Постмодернистская нестабильность закрепляется в качестве принципиальной возможности существования множества разнородных смыслов в едином «высказывании».

Думается, что сегодня значимость постмодернистской эстетики для развития русской литературы последних трех десятилетий нельзя ни отрицать, ни абсолютизировать. От бурных споров о постмодернизме (его «зловредных» интенциях, несовместимости с русской ментальностью, с традиционной художественной практикой) филология пришла к обстоятельному, многоаспектному исследованию. О постмодернизме сегодня написаны монографии¹², учебники¹³, в которых обсуждается культурная ситуация отечественного постмодернизма в его философском и литературоведческом осмыслении, предпринимается попытка целостного описания русского постмодернизма как художественного явления.

ПОСТМОДЕРНИЗМ В ПОИСКАХ ОПРЕДЕЛЕНИЯ

Определений постмодернизма существует множество. Его называют «мировоззрением *fin de siècle*»¹⁴ (Н. Автономова), «новым умственным зрением», «глобальным состоянием цивилизации последних десяти-

¹¹ Стирание субъективности, или условная смерть автора, трактуется в постмодернизме как исчезновение «голоса» самого автора в потоке других «голосов», культурных «текстов», «кодов», ведущих к диалогу. При этом ирония как способ высказывания служит дестабилизации смыслов, что свидетельствует о сохранении авторской позиции.

¹² Липовецкий М.Н. Русский постмодернизм. (Очерки исторической поэтики): монография / М.Н. Липовецкий. – Екатеринбург: Урал. гос. пед. ун-т, 1997; Курицын В. Русский литературный постмодернизм / В. Курицын. – М.: ОГИ, 2000.

¹³ Скоропанова И.С. Русская постмодернистская литература: учеб. пособие / И.С. Скоропанова. – М.: Флинта: Наука, 1999; Лейдерман Н.Л., Липовецкий М.Н. Современная русская литература: учеб. пособие: в 3 кн. / Н.Л. Лейдерман, М.Н. Липовецкий. – Кн. 3. – М.: Эдиториал УРСС, 2001.

¹⁴ *fin de siècle* – (фр. «конец века») – впервые появляется как обозначение характерных явлений периода 1890–1910 гг. в истории европейской культуры.

тилетьи» (О. Вайнштейн), «доктриной классового господства интеллигенции» (Б. Гройс) [16]. Эта многоликость постмодернизма приводит к возникновению парадоксальной ситуации, когда «под вывеской постмодернизма можно не только ставить спектакли и писать стихи, но и печь блины, носить экстравагантные костюмы, заниматься любовью и ссориться, а также зачислять себе в предшественники любых вившихся авторов из пантеона мировой культуры» [Ванштейн, 1993: 3–7]. Учитывая «конгруэнтность»¹⁵ постмодернистских явлений в личных областях искусства, философии, в политике, социологии и т. д., И. Ильин определяет постмодернизм как «комплексных, эпистемологических, научно-теоретических и эмоционально-эстетических представлений» [Ильин, 1996: 259].

Итак, сегодня под постмодернизмом понимается и отдельное течение в литературе, в искусстве, и общее выражение мировоззрения конкретной эпохи, которая собственно и носит название «постмодерн». В этой связи принято различать два понятия – «постмодерн», что буквально означает период, наступающий после «модерна», и «постмодернизм», означающий теоретическую, концептуальную и художественную рефлексию культуры на данном историческом этапе. Таким образом, говоря об отечественном постмодернизме, необходимо, прежде всего, разграничить понятие постмодернизма: 1) как временного отрезка, наступившего «после модернизма» и ставящего своей целью его преодоление; 2) как умонастроения, характерного для художественного и не только художественного мышления «конца века»; одной из его задач является критика основополагающих категорий европейской философско-художественной мысли, итогом развития которых и стал «модерн»; 3) как художественного течения XX – XXI веков, развивающегося сегодня в ряду других.

С целью выявления ключевых характеристик, принципиальных основ, а также хронологических рамок постмодернизма мы должны сосредоточить внимание на терминологических особенностях понятий «постмодернизм» и «постмодерн», так как в отечественном литературоведении данные дефиниции нередко употребляются синонимически, что, на наш взгляд, не корректно по отношению к этим понятиям.

Термин «постмодерн» начинают употреблять ещё в первой половине XX века (Р. Панвиц, Ф. де Ониз, А. Тойнби), затем он получает широкое распространение для характеристики новых веяний в искус-

¹⁵ Конгруэнтность (лат. congruentis – совпадение, соразмерность, соответствие).

стве, литературе и только лишь в 1979 году вводится в область философии Ж.-Ф. Лиотаром, применившим его для характеристики состояния современной культуры в книге «Состояние постмодерн», шей в свет в 1979 году, и в которой термин «постмодерн» употребляется уже применительно к выражению «духа времени» *fin du siècle* [Лиотар 1998].

Определяя задачу, поставленную в своём сочинении, Ж.-Ф. Лиотар говорит: «Предметом этого исследования является состояние знания в современных наиболее развитых обществах. Мы решили назвать его «постмодерн». Это слово <...> обозначает состояние культуры после трансформаций, которым подверглись правила игры в науке, литературе и искусстве в конце XIX века» [Там же: 9]. Ж.-Ф. Лиотар связывает постмодерн с ощущением изжитости основных принципов или метанарративов¹⁶ («больших нарративов»), на которых базировалась западная цивилизация (идея Просвещения, эмансипация личности, идея прогресса, просветительское представление о знании как о средстве установления всеобщего счастья и т. п.). О ситуации «постмодерн», с точки зрения философа, можно говорить «как о недоверии в отношении метарассказов», разочаровании и вытеснении любого «большого повествования» более локальными «экзаунтами»¹⁷ [Там же: 10]. Таким образом, смысл понятия «постмодерн», раскрываемый Ж.-Ф. Лиотаром и закрепившийся как один из возможных в современной эстетике, а также в художественной литературе, понимается как состояние реальности мира и, соответственно, как стиль жизни, как особое специфическое мировосприятие в кризисной ситуации конца века.

Становление постмодернизма как особого ощущения новых жизненных реалий, как концептуально-теоретическое и художественное их оформление начинается приблизительно в конце 1960-х годов

¹⁶ «Метанарратив» в логике Ж.-Ф. Лиотара – это особый тип дискурса, возникший в эпоху модерна и претендующий на особый статус по отношению к другим дискурсам (нарратиям), стремящийся утвердить себя не только в качестве истинного, но и в качестве справедливого, т. е. существующего на законных основаниях. Этим термином и его производными («метарассказ», «метаповествование», «метаистория», «метадискурс») Ж.-Ф. Лиотар обозначает все те «объяснительные системы», которые, по его мнению, организуют буржуазное общество и служат для него средством самооправдания, – религию, историю, науку, психологию, искусство (иначе говоря, любое «знание»).

¹⁷ Эккаунт (англ. account – мнение, оценка).

XX века. По мнению Ж.-Ф. Лиотара, именно в этот период происходит некий перелом в сознании людей, пусть ещё до конца не осмысленный теоретически и не обозначенный в качестве постмодернистского, но, тем не менее уже имеющий место как исторический факт, выражающий не единичные случаи, а общие настроения. Эта мысль Ж.-Ф. Лиотара важна тем, что корректирует утверждение У. Эко: «Постмодернизм не фиксированное хронологически явление, а некое духовное состояние <...>. В этом смысле правомерна фраза, что у любой эпохи есть собственный постмодернизм» [Эко 1997: 635], вызывающий соблазн причислить к «постмодернистам» фигуры, чьё творчество имеет маргинальный характер по отношению к господствующим установкам их времени. Как замечает А. Зверев, иронично отзываясь о подобных апологетических оценках современного культурного явления, «постмодернизм теперь обнаруживают разве что не у античных авторов» [Зверев 1997: 3]. Соглашаясь с иронической оценкой тотальности постмодернизма: «у любой эпохи есть собственный постмодернизм» – к словам У. Эко следует отнестись критично, и прежде всего потому, что бывшие «постмодернизмы» всегда были достаточно локальны, а новейший постмодернизм впервые отмечен глобальностью, причем глобальным он становится только с конца 1960-х годов XX века, когда и начинается новый период в истории современной цивилизации – эпоха постмодерна.

СОЦИОКУЛЬТУРНЫЕ ПРЕДПОСЫЛКИ ВОЗНИКНОВЕНИЯ ПОСТМОДЕРНИЗМА

Западными аналитиками (Ж.-Ф. Лиотар, Ж. Бодрийяр и др.) подчеркивается связь постмодернизма с наступлением так называемой «постиндустриальной эпохи», с возникновением постиндустриального общества¹⁸. Это означает, что сам постмодернизм, как и анализируе-

¹⁸ Отличительными чертами постиндустриального (или информационного) общества являются массовое распространение творческого, интеллектуального труда, качественно возросший объем и значение научного знания и информации, развитие средств коммуникации, преобладание в структуре экономики сферы услуг, науки, образования, культуры над промышленностью и сельским хозяйством. В классической работе Ж.-Ф. Лиотара «Состояние постмодерна» вхождение общества в постмодерный период связывается с процессами всеохватывающей информатизации, которые стали

мые в нём явления, – не только продукт изменений, происходящих в социокультурной среде вследствие перехода от индустриального общества (модернити) к постиндустриальному (постмодернити), но и существенная часть этих изменений. Поэтому анализ проявлений постмодернизма в духовной сфере и причин их возникновения начинают с реальных социальных изменений, возникающих при трансформации индустриальной цивилизации в постиндустриальную. Иными словами, эпоха постмодерна обнаруживается в ряде событий, среди которых в первую очередь отмечается начало перехода экономически развитых стран от индустриального общества к постиндустриальному, или информационному обществу.

В качестве особо значимых причин возникновения постмодерна выделяется также ряд социально-политических событий 1968 года на Западе, наиболее показательными из которых являются майские выступления леворадикальных сил во Франции, требующих революционного переустройства общества, со всей очевидностью продемонстрировавшие окончательное разочарование в возможности насильственного переустройства мира согласно «великим историческим проектам Нового времени». Следует учесть и то, что 1968 год связан не только с событиями во Франции, но печально знаменит и другими социально-политическими потрясениями, влияние которых прослеживается по сей день. Речь идёт и о так называемой «Пражской весне», когда под гусеницами танков окончательно погибла вера в социализм «с человеческим лицом». И о волнениях в американском обществе, связанных с осознанием бессмысленности и трагичности Вьетнамской войны, ставшей парадигмальным образцом всех войн,

одной из причин изменения статуса знания и возникновения специфического постмодернистского видения мира. Эта революция превращает информацию (практически любую!) в благо, доступное для массового потребления, – подобно тому, как промышленная революция делает массово доступными материальные блага. Владение и пользование знаниями перестают быть привилегией избранных. Информационная революция ведет к коренному качественному изменению большинства общественных отношений практически во всех сферах социальной жизнедеятельности. В результате общество переходит на стадию новой – постиндустриальной – цивилизации. Таким образом, постмодернизм представляет собой не что иное, как мировоззрение постиндустриального (информационного) общества. См.: Лиотар Ж.-Ф. Состояние постмодерна / Ж.-Ф. Лиотар. – М., 1998. – С. 14–23.

в ходе которых попытки развитых стран навязать свою «прогрессивную» идеологию «отсталым» государствам и народам оборачивались крахом и внутренними социальными взрывами. Все эти события, бесспорно, наложили отпечаток на самосознание европейской культуры и в дальнейшем послужили одной из причин пересмотра и изменения её мировоззренческих установок.

Кроме того, конец 1960-х годов ознаменован появлением и распространением новых форм и стилей в искусстве, принципиально не вписывающихся в рамки традиционных подходов. Вторая половина шестидесятых годов ознаменована утверждением и распространением принципиально отличных от существующих ранее форм и подходов в сфере художественной деятельности. В духовной культуре начинают складываться модели постмодернистской ментальности, расшатывающие модернистские догмы и выворачивающие наизнанку стереотипы модернистско-авангардистской логики. В 1960-е годы такие авторы, как В. Набоков, А. Роб-Грийе, Д. Барт, Х. Кортасар, Т. Пинчон, У. Берроуз, К. Воннегут и др., независимо друг от друга, создают литературные произведения, которые оказываются довольно близкими по своему духу. Их книги роднит специфический «стиль письма», характерными чертами которого являются смешение жанров, отсутствие заданной структуры, децентрированность, цитатность, ирония (или «пастиш»¹⁹). Этот особый стиль и принято сейчас считать проявлением постмодернизма в литературе.

¹⁹ Пастиш – «свободный полет», «лоскутное одеяло», «всякая всячина», коллаж, состоящий из идей или взглядов и включающий противоположные элементы. Техника пастиша не признаёт последовательности, логики или симметрии и основана на противоречиях и путанице. При этом пастиш сходен с пародией и самопародией. Пародии подвергается собственно авторская маска, направленная на раскрытие имитирующей роли автора как создателя оригинального текста, т. е. автор пародирует сам себя в акте пародии. Пастиш как основной модус постмодернистского творчества «стремится разоблачить сам процесс мистификации, происходящий в результате воздействия медиа на общественное сознание, и тем самым доказать проблематичность той картины действительности, которую внушает массовой публике массовая культура». См.: Ильин И.П. Пастиш / И.П. Ильин, Е.А. Цурганова // Современное зарубежное литературоведение (Страны Западной Европы и США): концепции, школы, термины: энциклопедический справочник. – М.: Интрада – ИНИОН, 1996. – С. 255–257.

МОДЕРН И ПОСТМОДЕРН КАК РАЗНЫЕ ТИПЫ КУЛЬТУРЫ

Говоря о специфике отечественного постмодернизма, мы должны обратиться к трактовке таких основных для постмодерна и постмодернизма понятий, как «модерн» и «модернизм». От того, что подразумевается под модерном и модернизмом, напрямую зависит и понимание постмодерна и постмодернизма.

Если следовать высказыванию Р. Халлера в статье «Витгенштейн и модерн», то природа модерна в сравнении с постмодерном не менее сложна и неопределённа: «Модерн (die Moderne, Modernitaet) есть в высшей степени сложный феномен или, если угодно, понятие, обладающее чем угодно, только не ясностью» [Халлер 1998: 30]. Одной из лучших работ, опубликованных в постсоветской России по данной проблеме, является статья Ю. Хабермаса «Модерн – незавершённый проект», в которой исследователь анализирует термин «модерность» в историческом и идеологическом контексте: «“Модерность”, “принадлежность к современности” <...> искони выражало сознание эпохи, соотносящей себя с античным прошлым в ходе осмысления себя самой – как результат перехода от старого к новому. <...> Модерным, современным <...> считается то, что способствует объективному выражению спонтанно обновляющейся актуальности духа времени» [Хабермас 1992: 41].

Слово «модерн» (современный) имеет два различных смысловых значения: первое соответствует современному как «отвечающему требованию времени», а второе – модернизму – самому заметному и продуктивному направлению в искусстве и литературе конца XIX – начала XX веков, характеризовавшегося эстетическим релятивизмом, отказом от классических форм и традиционных стилей, культом новаторства и художественного экспериментирования. Если следовать логике, согласно которой постмодернизм – это то, что после модернизма, тогда постмодернизм – простое продолжение или возрождение культурного модернизма, неомодернизм. Но здесь, как нам кажется, другое. При всей своей нетрадиционности, критичности и радикальности модернисты все же тосковали по трансценденции, идеалу вечной, гармоничной, истинной и потому подлинной реальности. Расшатывая и отвергая одни абсолюты, модернисты создавали другие. За реальностью – грубой, земной, мишурной – модернисты искали сверхреальность, сверхжизнь,

некие параллельные миры, фундаментальную целостность, супраментальный разум, всеобъемлющую Идею. Действительность для модернистских художников была безобразной, тогда как чистое и прекрасное сохранялось только в искусстве. Постмодернизм же лишён всех этих «недостатков», он весь в жизненной данности, т. е. посюсторонности, сиюминутности, повседневности, презентизме. Для постмодернизма картина в художественном музее и её репродукция в отрывном календаре эстетически равноценны и одинаково важны.

В более широком смысле понятие «модерн» обозначает определённый исторический период, отождествляемый с Новым временем (Modernity) – эпохой, следующей за Античностью и Средневековьем. Основной идеей мировоззрения Нового времени была вера в возможность человеческого разума познать мир как некое целое, как единую систему, подчиняющуюся определённым объективным законам, а также убеждение в доступности человеческому разуму абсолютного знания о сущностной природе бытия; стремление к полному воплощению этого знания в действительности; убеждение, что такая реализация будет способствовать увеличению счастья людей; уверенность в поступательном, прогрессивном развитии человечества, в приоритете настоящего перед прошлым, а будущего перед настоящим; уверенность в том, что выявление основных законов природы и общества не только будет способствовать историческому прогрессу, но и даст право на переустройство мира.

Таким образом, под модерном понимаются определённые тенденции, пронизывающие всю историю европейской цивилизации и имеющие разную степень воплощения в различные её периоды. Модерн – это эпоха, отличающаяся ориентацией на новое научное знание, просвещенный разум, усилиями которого можно исправить «заблуждения» прошлого и, в свою очередь, стать фундаментом для будущего развития, чья конечная цель виделась в построении идеального прогрессивного общества и человека.

Итак, в контексте современных подходов понятие «модерн» используется в нескольких смыслах:

- как любая новизна вообще (т. е. любое последующее явление в той или иной области будет «модерном» по отношению к предыдущему);
- Новое время как эпоха, формирующая «великие метанарративы» (у Ж.-Ф. Лиотара и Ю. Хабермаса это XVII и XVIII века);
- культурный ренессанс рубежа XIX–XX веков – «серебряный век».

Перед современными исследователями остро встает проблема: как следует интерпретировать постмодернизм в контексте понимаемого таким образом модерна. Как состояние конкретной исторической эпохи, наступившей после модерна и ставящей своей целью его преодоление? Или же это идейное течение, ставящее в качестве одной из задач критику основополагающих категорий европейской философской мысли, итогом развития которых и стал модерн?

Отечественная традиция употребления слова «модерн» ближе к смыслу, примерно совпадающему с понятием «серебряный век». В силу чего постмодернизм неверно сводить только лишь к отрицанию модернизма: во-первых, данный подход упрощает сложное культурное явление «постмодернизм» до уровня негативной критической теории предшествующей эпохи; во-вторых, критическая мысль постмодернизма направлена не столько на развенчание мировоззрения Нового времени, сколько на отказ от любых общих идей, метафизических построений, пытающихся вписать реальность в жёсткие теоретические схемы и упорядочить мир в соответствии с ними. Постмодернизм как состояние «радикальной плюральности» не отменяет предшествующую культуру, но надстраивается над ней, являясь напоминанием об относительности всякой системы ценностей, предостережением против тоталитарного мировоззрения.

ПОСТСТРУКТУРАЛИЗМ, ДЕКОНСТРУКЦИЯ И ДЕЦЕНТРАЦИЯ

Происходящие в обществе и культуре изменения не могли остаться вне поля зрения философии: во Франции возникло новое идейное течение, которое получило название «постструктурализм». Уже в самом термине выражается определённая реакция на структурализм – влиятельное идейное течение 1950–1960-х годов²⁰, из которого непосредст-

²⁰ Структурализм (от лат. *structura* – расположение) – направление в гуманитарном знании, сформировавшееся в 1920-х годах и связанное с использованием структурного метода, моделирования, элементов семиотики, формализации и математизации в лингвистике, литературоведении, этнографии, истории и др. Объект исследования структурализма – культура как совокупность знаковых систем (язык, наука, искусство, мифология, мода, реклама). Основа структурного метода – выявление закона структуры, принципа связи элементов системы, иерархии уровней.

венно вырастает постструктурализм. Последний, развивая идеи структурализма, вместе с тем ставит задачи по преодолению его основных положений, в основном связанных с понятием «структура». По мнению постструктуралистов, к которым относят Ж. Деррида, М. Фуко, Р. Барта, Ж. Делёза и др., понятие структуры упорядочивает и фиксирует действительность, и тем самым вписывает её в жесткие рамки и лишает возможности изменения.

Наиболее ярко идеи постструктурализма выражены в работах Ж. Деррида. Именно им был заложен философский базис не только самого постструктурализма, но и постмодернизма в целом. Исходным понятием концепции Ж. Деррида является деконструкция. Оценивая современное состояние философии как кризисное в связи с исчерпанностью её классических форм, французский философ видит выход в новом методе – деконструкции, которая должна расширить горизонты философской мысли. Основы этого метода Ж. Деррида изложил в программном произведении «О грамματοлогии» (1967) [Деррида 2000]. По мнению Ж. Деррида, европейская философия оказалась «заключённой в карцер» своего категориального аппарата, жёстко определяющего методы познания действительности и навязывающего свой смысл любому рассматриваемому явлению. Единственный способ преодоления навязанных реальности смыслов Ж. Деррида видит в их деконструкции: освобождении письменной основы текста от закреплённых в ней законов языка, что сделает возможным свободное мышление, в котором нет предписанных схем, а обретение смысла происходит в процессе философствования. Норма деконструкцией не отрицается, она видится как норма, которая перестаёт занимать властные позиции.

Характеризуя деконструкцию, американский философ Дж.Р. Сёрль отмечает три главные «стратегии», входящие в деконструкцию: 1) выделение и подрыв бинарных оппозиций, связанных с логоцентризмом; 2) поиск новых ключевых слов, «выдающих игру»; 3) внимание к маргинальным особенностям текста, к недомолвкам и «следам» [Сёрль 1992: 63]. Это вытеснение традиционно маркированных знаковых комплексов в пользу «следов» – один из ключевых приёмов в философии языка Ж. Деррида и в методологии деконструкции. Цель метода деконструкции – суметь обнаружить в художественном тексте невыразимые «остаточные смыслы», ускользающие как от читателя, так и от самого автора. При этом внутренняя противоречивость текста не только не устраняется, но признаётся как изначальная природа текста, включающая всевозможные логические тупики и «неразрешимости». Иными слова-

ми, деконструкция направлена на уничтожение авторитетно «привнесённого», связанного с исторической и культурной традицией.

Другим ключевым понятием для постструктурализма, а равно как и постмодернизма, получившим разработку в трудах Ж. Деррида, является децентрация. По его мнению, любая структура предполагает фиксацию относительно некоторой центральной точки. Децентрация – это попытка разомкнуть, рассеять структуру, сделать её открытой. Как отмечает Г.К. Костиков, свою задачу Ж. Деррида видел прежде всего в том, «чтобы оспорить непререкаемость одного из основополагающих принципов европейского культурного сознания – принципа “центрации”». Действительно, нетрудно заметить, что имея дело с любыми оппозициями (белое/черное, мужчина/женщина, душа/тело, содержание/форма, означаемое/означающее, денотация/коннотация и т. п.), мы невольно стремимся поставить в привилегированное положение один из членов этих оппозиций, сделать на нём ценностный акцент. Принцип центрации, таким образом, пронизывает буквально все сферы умственной деятельности человека.

Ж. Деррида через критику принципа центрации выходит на оценку отдельных элементов культуры и культуры в целом. Каждая культура, по мнению Ж. Деррида, концентрируется вокруг каких-то ценностей (идей, верований), которым априори гарантированы интуитивная ясность и смысловая очевидность. Их разделяет и представляет подавляющее большинство общества. При этом доминирующим, подавляющим становится сам центр как система ангажированных нормативно-регулятивных ценностей. Он оказывается эталоном культуры как таковой, единственной и образцово истинной реальностью. Центр рассматривает как второсортные, выдавливает на обочину жизни, загоняет «в провинцию» – словом, маргинализирует все остальные не «центральные» ценности, нормы и идеалы. Их изначально ставят в зависимое периферийное положение. Центр/периферийная оппозиция превращается, по сути, в оппозицию властную, силовую.

Центральное и маргинальное – такова исходная, а вернее, матричная оппозиция традиционной бинарной культуры. Начало бинарной структурализации всего сущего было положено дуализмом света и тьмы, добра и зла. С тех пор представление всего многообразия, всех различий мира в форме парных категорий (категориальных рядов), до диаметральной противопоставленных друг другу, стало чем-то само собой разумеющимся: Аполлон/Дионис, мир идей/мир вещей, общество/природа, дух/материя, мужчина/женщина и т. д. Или античность,

Возрождение, классицизм, реализм, с одной стороны, и готика, барокко, романтизм, модернизм – с другой. В этой связи деконструкция, по логике Ж. Деррида, превращается в борьбу против структурно-бинарных оппозиций, ограничивающих, если не парализующих, свободу и творчество. Устранение центра равнозначно разрешению свободной игры бинарных оппозиций. В конечном счете, через эту игру бинарность как таковая и преодолевается.

Итак, по мнению Ж. Деррида, центр как система ангажированных нормативно-регулятивных ценностей конституируется или утверждается в качестве устойчивого и относительно выделенного начала из собственно структуры. «И сегодня еще структура, лишенная какого бы то ни было центра, представляется совершенно немыслимой» [Деррида 2000: 353]. Тем самым французский исследователь обнаруживает вытекающее из этого утверждения серьезное противоречие, ставящее под сомнение истинность «принципа центрации». С точки зрения Ж. Деррида, структурное одновременно есть и то, что инициировано, обосновано и организовано центром. Иными словами, центр выводится из структуры, структура же из центра, что является логической ошибкой – нельзя давать определение понятию исходя из него самого. Поэтому по логике деконструкции сам центр должен быть чем-то не структурным, так или иначе вознесенным над результатом своей организующей работы. Иначе говоря, центр структуры, по логике Ж. Деррида, привилегированно не структурирован: «...центр, который по определению единственен, составляет в структуре как раз то, что, структурой управляя, от структурности ускользает», т. е. «центр не является центром» [Там же]. Для Ж. Деррида этот «центр» – не объективное свойство структуры, а фикция, постулируемая наблюдателем, результат его «силы желания». То есть, не отвергая наличия у структуры центра, Ж. Деррида отрицает их генетическое родство («центр не принадлежит структуре») и подчёркивает внешний, субъективный характер центричности структуры.

Рассуждения Ж. Деррида раскрывают предпосылки постмодернистской плюральности и делают объяснимыми многие постмодернистские модели: если центр не есть объективное свойство структуры и не является при этом единственно возможной для структуры постоянной, значит, структура может: 1) совсем отказаться от центра, быть хаотичной, децентрированной; 2) может ориентироваться в своём становлении и развитии на несколько одновременно существующих центров, быть плюральной, множественной.

Как приём деконструкции осуществляется в практике анализа художественного текста? Чаще всего бинарную оппозицию переворачивают, периферийное, маргинальное делают центральным. Уже одно это переворачивание дает интересные, часто неожиданные результаты. Затем начинается челночная игра мельчайшими отклонениями, «минимальными зазорами», всевозможными уточнениями, нюансами, семантическими расширениями и подстановками, которые превращают различия как стороны бинарной оппозиции в исчезающие моменты различения. Центр, по сути, вытесняется, исчезает. «В отсутствие центра или истока всё становится дискурсом, т. е. системой, в которой центральное, исходное или трансцендентальное означаемое абсолютно вне системы различий никогда не присутствует. Отсутствие трансцендентального означаемого (просто центра) расширяет поле и игру означивания до бесконечности» [Там же: 354].

Прием деконструкции на уровне текстовой стратегии приводит к рассыпанию текста на исходные атомарно-функциональные детали с последующей их сборкой, но уже на другой основе. Соответственно авторское понимание текста объявляется одной из читательских его интерпретаций или прочтений – никаких привилегий! Ни что сказал автор, а что «сказалось» независимо и помимо автора, что сказал сам текст. Как остроумно заметил У. Эко, «автору следовало бы умереть, закончив книгу. Чтобы не становиться на пути текста» [Эко 1989: 428]. Более того, «смерть автора» является непрямым условием рождения читателя. Текст начинает вести свою, независимую от создателя кочевую жизнь. Р. Барт прокомментировал введение слушателя-исполнителя-соавтора в одном лице следующим образом: «Чтобы обеспечить письму будущее, нужно опрокинуть миф о нем – рождение читателя приходится оплачивать смертью автора» [Барт 1989: 391]. Таким образом, формируется новый тип взаимоотношений между читателем и текстом: читатель получает право, возможность и даже испытывает настоятельную необходимость быть активным участником творческого процесса, раскодирующим и перекодирующим сложную полицитатную ткань осваиваемого им текста. Причём чем более зашифрован, закрыт для понимания текст, тем значительнее роль читателя как его сотворца, тем более читатель «захватывает» территорию автора. Идеальным результатом этой игры читателя и текста (а в конечном счете – читателя и автора) следует признать их полное тождество. В качестве примеров деконструктивистского переворачивания можно указать на роман А. Королёва «Голова Гоголя» (1992), стихи

Т. Кибирова, Л. Рубенштейна, Д. Пригова, роман Е. Попова «Подлинная история Зелёных музыкантов» (1997), пьесу Б. Акунина «Чайка» (2000) и многие другие.

Таким образом, децентрация, выраженная в культивировании не одного, центрального, а двух или более равноправных смысловых акцентов, по сути, свидетельствует о становлении новой, плюралистической эстетической парадигмы, размывающей границы центра и периферии – высокого и массового искусства, инварианта и варианта, автора и героя, текста и читателя, чтения и письма. Границы умышленно остаются неясными, расширяющимися или сужающимися без видимых пределов, а отношение части к целому перестает играть какую бы то ни было существенную роль. Это означает, что автор-создатель утрачивает свою главенствующую позицию, замещаясь автором-читателем. Деконструктивистский тип чтения ориентируется на нюансы текста, вследствие чего возникает разрыв, разнесение между означающим текста (или смыслом-опекуном) и творимым в процессе произвольной, механической «свободной» игры означаемым текста. Разнесение в определённой мере сопоставимо со стилем «giff» в джазе, где один музыкант импровизирует на основе мелодии или в стиле более раннего музыканта. Здесь некоторые пассажи могут быть более интересными, чем сам оригинал. В манере интенсивного переписывания деконструктивистский автор-читатель обнаруживает то, что не очевидно в тексте, который становится как бы его пратекстом. Этот процесс чтения/письма, по мысли Р. Барта, оказывается наиболее интересным, потому что чтение оказывается таким же изобразительно-творческим, как и процесс создания текста [Барт 1994], обладает способностью обнаруживать скрытые, неявные значения в тексте-предшественнике и показывать то, чем именно кроме известного может быть интересен этот текст. Но, с другой стороны, деконструктивистский автор-читатель не задумывается о референциальной²¹ соотне-

²¹ Референция является одной из важнейших предпосылок для оценки высказывания как истинного, так и ложного. Референция (reference) – «отнесенность актуализированных (включенных в речь) имен, именных выражений (именных групп) или их эквивалентов к объектам действительности (референтам, денотатам)». См.: Арутюнова Н.Д. Референция / Н.Д. Арутюнова // Лингвистический энциклопедический словарь. – М.: Сов. Энциклопедия, 1990. – С. 411. Также референция – «соотнесение высказывания и его частей с действительностью – с объектами, событиями, ситуациями, положе-

ценности обнаруженных новых смыслов с авторской идеей, транслируемой текстом-предшественником, но в большей степени печётся о собственном самовыражении. Поэтому вопрос в научном дискурсе о полезности деконструктивистского вмешательства в процесс интерпретации текста остается открытым.

ПОСТМОДЕРНИСТСКИЕ КАТЕГОРИИ «СИМУЛЯКР» И «СИМУЛЯЦИЯ»

Эпоха постмодерна освидетельствовала ценностный сдвиг в сознании современного человека, общества в целом. Ценности современного общества, утратив всякую связь с трансцендентным образом, приобрели «призрачный» характер. То, что является ценностью современного общества, уже не может быть осмыслено в категориях добро/зло, истина/ложь, реальность/иллюзия. Постмодерное ценностное сознание преодолевает традиционную ценностную дихотомию, образуя некий новый тип ценности, который отрицает «и оригинал, и копию, и модель, и репродукцию» [Делёз 1995: 48]. Иначе говоря, современное общество ориентируется на специфического рода ценности, которые не являются ценностями в традиционном смысле этого слова. Перед исследователями, пытающимися зафиксировать ценностные изменения в сознании современного общества, встала проблема выработки соответствующего языка описания: как описать и что значат ценности сегодняшнего общества?

Для того чтобы выразить ценностные изменения в сознании современного человека, в рамках постструктурализма была разработана теория симулякров. В переводе с латинского *simulacrum* означает «образ», «подобие», «видимость», «призрак», «сновидение». Наиболее глубокое философское осмысление понятия симулякра принадлежит Ж. Делёзу. Под симулякром Ж. Делёзом понимается возникающее некое правдоподобие отсутствующего объекта, копия, которая не отражает реального объекта, другими словами – это копия без наличия «оригинала».

ниями вещей в реальном мире (и даже не обязательно в реальном, поскольку высказывание может относиться к миру сказки, мифа, фильма)». См.: Падучева Е.В. Референциальные аспекты семантики предложения / Е.В. Падучева // ИАНСЛЯ, 1984. – Т. 42. – Вып. 4. – С. 291.

Смысловое значение понятия «симулякр» меняется в зависимости от модели применения, а именно критической или апологетической. В контексте критической модели симулякр следует понимать как копию копии, искажающую свой прототип, а так как истинность в данной парадигме определяется из сходства или несходства вещи с идеей (Платон)²², то симулякры осуждаются как подделки и вымыслы. Апологетическая модель, напротив, опровергает подход, утверждающий эквивалентность знака своему референту и ставящий в зависимость от этого соответствия его онтологический статус. Так, по мнению Ж. Делёза, симулякр – это не просто копия копии; симулякр, в отличие от копии, которая живёт подобием, создает лишь внешний эффект сходства, обнаруживает свою подлинную сущность в расхождении, становлении, вечном изменении и различии [Делёз 1993: 53]. Ж. Делёз иллюстрирует симулякр примером из Катехизиса: «Бог сотворил человека по образу и подобию. Однако же в результате грехопадения человек утрачивает подобие, сохраняя при этом образ. Мы становимся симулякром. Мы отказываемся от морального существования ради того, чтобы войти в стадию эстетического существования» [Делёз 1998: 230].

Резюмируя взгляды Ж. Делёза, можно прийти к выводу, что симулякр определяется как знак, обретающий свое собственное бытие, превращаясь в виртуальный объект. Исходя из этого выводится определение виртуальной реальности как организованного пространства симулякров – «отчужденных знаков», которые, в отличие от знаков-копий, фиксируют не сходство, а различие с референтной реальностью. На основе такого понимания предполагается, что в противоположность актуальной действительности, выражающей целостность, стабильность и завершенность, виртуальная реальность является источником различия и многообразия, воплощением возможности творческой, генерирующей деятельности, что, по сути, имманентно самой структуре бытия. Но главная проблема, возникающая в результате активного использования виртуальных технологий, заключается в вытеснении реальности симуляцией, что приводит к полному уходу играющей современной личности в киберпространство – от всех тревог и несовершенства реального мира.

²² Платон – философ-монист эпохи античности, опирающийся в своих концепциях на постулат первичности мира идей. Монизм – философское учение, признающее только одно начало всего существующего – материю или дух.

ПОНЯТИЕ «РИЗОМА»

Ризома – эмблематичная фигура постмодернистского пространства, мышления, текста. Термин «ризомы» (rhizome – фр. корневище) был разработан Ж. Делёзом и Ф. Гваттари в одноимённой книге «Ризомы» (1976) и заимствован ими из ботаники, где он означал определенное строение корневой системы, характеризующейся отсутствием центрального стержневого корня и состоящей из множества хаотически переплетающихся, периодически отмирающих и регенерирующих, непредсказуемых в своем развитии побегов. В философской системе Ж. Делёза и Ф. Гваттари образ ризомы воплощает принципиальную нелинейность организации текста, подразумевающую и структурную свободу входящий в текст дискурсов, и плюрализм его возможных интерпретаций. «Ризома – не корень, а радикально отличный от корней «клубень» или «луковица» как потенциальная бесконечность, имплицитно содержащая в себе «скрытый стебель». Принципиальная разница заключается в том, что этот стебель может развиваться куда угодно и принимать любые конфигурации, ибо ризома абсолютно нелинейна – «мир потерял свой стержень» (Делёз и Гваттари). <...> Логика корня – это логика жёстких векторно ориентированных структур, в то время как любая точка ризомы может быть связана со всякой другой. <...> Организованный принцип ризомы в этой связи совпадает с принципом конструкции в постмодернистской концепции художественного творчества, в рамках которой идеал оригинального авторского произведения сменяется идеалом конструкции как стереофонического коллажа и явных и скрытых цитат, каждая из которых отсылает к различным и разнообразным сферам культурных смыслов, каждая из которых выражена в своем языке, требующем особой процедуры «узнавания», и каждая из которых может выступить с любой другой в отношении диалога или пародии, формируя внутри текста новые квазитексты и квазичитаты <...>» [Можейко 1998: 572].

В книге авторы выделили два типа культур, сосуществующих в современности, – «древесную» культуру и «культуру корневища» (ризомы). Первый тип культуры философы отнесли к классическим образцам, в которых искусство подражает природе, отражает мир, являясь его графической записью, калькой, фотографией. По мнению Ж. Делёза и Ф. Гваттари, «древесный» тип культур еще не изжил себя, но неизбежно должен будет уступить место подлинному современному типу культуры, устремлённому в будущее – «культуре корневища» [5].

Итак, термин «ризом» получил широкое распространение и стал одним из важнейших в постмодернизме. В самом широком смысле «ризом» может служить образом постмодерного мира, в котором отсутствует централизация, упорядоченность и симметрия. Постмодернистское произведение содержит большое количество потенциальных значений, ни одно из которых не является доминирующим. Текст лишь представляет читателю поле возможностей, актуализация которых зависит от его интерпретативных способностей²³.

POST FACTUM

В заключение еще раз следует признать, что объективная оценка постмодернизма осложняется тем, что он принципиально не завершён, да и не может быть завершён в силу того, что выражает мировоззрение нынешнего времени. Довольно затруднительно непредвзято рассматривать мировоззрение исторической эпохи, которая находится в стадии становления, постоянного изменения и корректирования выбранных направлений развития. Мы слишком близки, чересчур включены в эти социокультурные процессы, чтобы окончательно и беспристрастно их оценить.

Постмодернизм не представляет собой единую, целостную теорию, а включает в себя широкий спектр различных по своей направленности и рассматриваемой проблематике идейных течений. Причем различные версии постмодернизма, даже если они и являются альтернативными, не взаимоисключают друг друга, а скорее, наоборот, дополняют, признавая законность претензий каждой из них на равноправное сосуществование.

Так или иначе, большое количество вариаций постмодернизма (приведённый список можно расширить за счет привлечения примеров из областей науки и искусства) затрудняет выработку единой дефиниции данного явления. Как иронично замечает В. Новиков, концепций постмодернизма, по-видимому, столько же, сколько имеется университетов, а может быть, и столько, сколько там работает профессоров [Новиков 1993: 8].

²³ См.: Цурганова Е.А. Ризом / И.П. Ильин, Е.А. Цурганова // Современное зарубежное литературоведение (Страны Западной Европы и США): концепции, школы, термины: энциклопедический справочник. – М.: Интрада – ИНИОН, 1996. – С. 276–277.

Думается, что при подобной размытости явления следует избегать крайностей, а именно соблазна распространения постмодернизма на всю современную реальность и тем самым превращения последнего в тотализирующую концепцию, претендующую на единственно верное объяснение мира, что будет противоречить его исходным принципам и установкам. В связи с этим заслуживает внимание мнение российского исследователя постмодернизма И. Ильина: «Как и всякая теория, претендующая на выведение общего знаменателя своей эпохи на основе довольно ограниченного набора параметров, постмодернизм судорожно ищет подтверждения своим тезисам везде, где имеются или предполагаются признаки, которые могут быть истолкованы как проявления духа постмодернизма. При этом частным и внешним явлениям нередко придаётся абсолютизирующий характер, в них видят выражение некоего «духа времени», определяющего всё существующее. Иными словами, постмодерном пытаются объяснить весь современный мир, вместо того чтобы из своеобразия этого мира вывести постмодернизм как одну из его тенденций и возможностей» [Ильин 1996: 202]. Эту трезвую оценку постмодернизма как некоей тенденции современности, нуждающейся не в излишней ангажированности, но в проникательном, аналитическом изучении, поддерживает и развивает известный сторонник постмодернизма В. Велш, по словам которого «в целом необходимо иметь в виду, что постмодерн и постмодернизм отнюдь не является выдумкой теоретиков искусства, художников и философов. Скорее дело заключается в том, что наша реальность и жизненный мир стали “постмодерными”». В эпоху воздушного сообщения и телекоммуникации разнородное настолько сблизилось, что везде сталкивается друг с другом; одновременность разновременного стала новым естеством. Общая ситуация симультанности и взаимопроникновения различных концепций и точек зрения более чем реальна. Эти проблемы и пытаются решить постмодернизм. Не он выдумал эту ситуацию, он лишь только её осмысливает» [Там же: 203].

Завершая обзор различных интерпретаций постмодернизма, попытаемся определиться в смысле этого «ускользающего» понятия. Под постмодернизмом вслед за рядом исследователей нами понимается специфическое мировоззрение, получившее особое распространение в конце XX века, главной отличительной чертой которого является плюрализм, т. е. допущение одновременного сосуществования разнообразных точек зрения. Именно принцип плюрализма является фундаментальным для осмысления постмодернизма, и уже непосредственно из

него вытекают такие производные его характеристики, как фрагментарность, децентрированность, изменчивость, неопределённость, ирония, симуляция, которые, в свою очередь, определяют специфику постмодерной культуры – культуры, пронизанной постмодернистским мироощущением. Отсутствие центра открыло возможность свободно перемещаться в пространстве смыслов и образов, моральных и эстетических догм и, в конечном счете, создать из этих смыслов новый мир культуры, в основе которого находится не «мировое древо» (мифологема оси мира, а значит центра), а «ризом» (мифологема отсутствующего центра). Пародийно-ироническая авторская интенция рассматривается как вызов, провоцирующий современного человека на собственный выбор в мире постмодернистского социокультурного творчества – все дискурсы существуют в равной мере, читатель же, сохраняя свою уникальность, значимость собственного «я», должен сам осуществить необходимое центрирование.

ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ

- Что такое постмодернизм? Каковы генезис и типология русского литературного постмодернизма? Каков набор признаков, делающих произведение постмодернистским? Кого следует считать постмодернистом?
- Как связаны между собой постмодернизм и модернизм? В чём можно видеть отличие постмодернистской и модернистской художественных парадигм? Какова диалектика их притяжения и отталкивания?
- Каковы перспективы развития литературы в постмодернистскую эпоху?

ЛИТЕРАТУРА

Монографии, учебные пособия

1. *Курицын В.* Русский литературный постмодернизм / В. Курицын. – М.: ОГИ, 2000.
2. *Липовецкий М.Н.* Русский постмодернизм. (Очерки исторической поэтики): монография / М.Н. Липовецкий. – Екатеринбург: Урал. гос. пед. ун-т, 1997.
3. *Лейдерман Н.Л., Липовецкий М.Н.* Современная русская литература: учеб. пособие: в 3 кн. / Н.Л. Лейдерман, М.Н. Липовецкий. – Кн. 3. – М.: Эдиториал УРСС, 2001.
4. *Скоропанова И.С.* Русская постмодернистская литература: учеб. пособие / И.С. Скоропанова. – М.: Флинта: Наука, 1999.

Научная и критическая литература

5. *Абашева М.П.* Постмодернизм на русской почве: парадоксы теории и практики / М.П. Абашева // Русский постмодернизм: предварительные итоги: межвуз. сб. науч. ст. – Ч. 1 / под ред. Л.П. Егоровой. – Ставрополь: Изд-во СГУ, 1998.
6. *Барт Р. S/Z*: пер. с франц. / Р. Барт. – М., 1994.
7. *Барт Р.* Смерть автора / Р. Барт // Избранные работы: Семиотика. Поэтика: пер. с фр. – М.: Прогресс, 1989. – С. 384–391.
8. *Вайнштейн О.Б.* Постмодернизм: история или язык? / О.Б. Ванштейн / Постмодернизм и культура: материалы «круглого стола» // Вопросы философии. – М., 1993. – № 3.
9. *Делёз Ж.* Капитализм и шизофрения. Введение: Ризома / Ж. Делёз, Ф. Гваттари [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.filosoft.tsu.ru/risoma.htm>. – Загл. с экрана.
10. *Делёз Ж.* Платон и симулякр / Ж. Делёз // НЛЮ. – 1993. – № 5.
11. *Делёз Ж.* Логика смысла: пер. с франц. / Ж. Делёз. – М.: Академия, 1995.
12. *Делёз Ж.* Платон и симулякр / Ж. Делёз // Интенциональность и текстуальность. Философская мысль Франции XX века. – Томск: Водолей, 1998. – С. 225–240.
13. *Деррида Ж.* О грамматологии / Ж. Деррида: пер. с фр. и вст. ст. Н. Автономовой. – М.: Ad Marginem, 2000.
14. *Деррида Ж.* Структура, знак и игра в дискурсе гуманитарных наук / Ж. Деррида // Письмо и различие: пер. с фр. – СПб.: Академический проект, 2000. – С. 352–368.
15. *Зверев А.* Черепаха Квази / А. Зверев // Вопросы литературы. – М., 1997. – № 3.
16. *Иванова Н.Б.* Скрытый сюжет. Русская литература на переходе через век / Н.Б. Иванова. – СПб.: Блиц, 2003.
17. *Ильин И.П.* Постмодернизм / И.П. Ильин, Е.А. Цурганова // Современное зарубежное литературоведение (страны Западной Европы и США): концепции, школы, термины. – М.: Интрада – ИНИОН, 1996.
18. *Ильин И.П.* Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм / И.П. Ильин. – М.: Интрада – ИНИОН, 1996.
19. *Лиотар Ж.-Ф.* Состояние постмодерна / Ж.-Ф. Лиотар: пер. с фр. – М., 1988.
20. *Можейко М.* Ризома / М. Можейко // Новейший философский словарь. – М., 1998.
21. *Новиков В.И.* В поисках определения / В.И. Новиков / Постмодернизм и культура: материалы «круглого стола» // Вопросы философии. – М., 1993. – № 3.

22. Постмодернизм и культура: материалы «круглого стола» // Вопросы философии. – М., 1993. – №3.
23. *Степанян К.* Назову себя Цвайшпацирен? (Любовь, ирония и проза развитого постмодернизма) / К. Степанян // Знамя. – М., 1993. – № 11.
24. *Хабермас Ю.* Модерн – незавершенный проект / Ю. Хабермас // Вопросы философии. – М., 1992. – № 4.
25. *Халлер Р.* Витгенштейн и модерн / Р. Халлер // Вопросы философии. – М., 1998. – № 5.
26. *Эко У.* Заметки на полях «Имени розы» / У. Эко // Имя розы. – М.: Симпозиум, 1997.
27. *Эко У.* Заметки на полях «Имени розы» / У. Эко // Имя розы. – М.: Книжная палата, 1989.
28. *Эпштейн М.* Постмодерн в России: литература и теория / М. Эпштейн. – М.: ЛИА Р. Элинина, 2000.
29. *Эпштейн М.* Постмодерн в русской литературе / М. Эпштейн. – М.: Высшая школа, 2005.
30. *Эпштейн М.* Прото-, или конец постмодернизма / М. Эпштейн // Знамя. – М., 1996. – № 3.
31. *Якимович А.* О лучах Просвещения и других световых явлениях. Культурная парадигма авангарда и постмодерна / А. Якимович // Иностранная литература. – М., 1994. – № 1.

Глава 2

ПОСТРЕАЛИЗМ: ИДЕОЛОГИЯ–ПАРАДИГМА–МЕТОД

ИНФОРМАЦИЯ К РАЗМЫШЛЕНИЮ

Я недавно оказалась невольным свидетелем разговора: «– Помнишь чеховскую “Чайку”? – А, это там, где “почему я не летаю, как птица”?» Вполне рядовой, казалось бы, эпизод заставил задуматься о нашей читательской и – человеческой – способности или неспособности вести диалог с культурой прошлого и настоящего, её мыслью, духом. Хотим мы этого или нет, но неизбежно оказываемся в ситуации, когда каждый раз заново должны пробиваться к смыслу. Каждый раз заново, потому что он не дается в готовом виде. В готовом виде его извлечь нельзя.

Да, культура диалогична по самой своей сути. Но это и значит, что без умения вести диалог с веком минувшим, без понимания века наступающего, современного образа мышления сложно, да, наверное, и невозможно участвовать ни в жизни культуры, ни просто в жизни.

Исторически сложилось так, что в России художественная литература была «всемирной»: и гражданственностью, и религией, и отдушиной свободы... По инерции мы продолжаем ждать от нее – «всего»: массового перевоспитания, когда обыкновенный читатель (человек) будет способен выйти из состояния «своего несовершеннолетия» (И. Кант), не просто усваивать истины, но осознавать свое суверенное положение, быть свободной личностью! И до последней поры (венец всему XX–XXI века) так оно, казалось, и было – литература воспитывала, просвещала, указывала Абсолют и помогала ему следовать.

Сегодня явственно обнаружились неудачи «высокого» Проекта эпохи Просвещения. Вместо духовного, интеллектуального напряжения, заботы о собственном активном творчестве пришел организованный другими праздник жизни (аудио-мускульно-визуально-танцевально-динамическая культура). Гуманистический идеал культуры и творческой личности, освобожденной от тягот и забот Социума, – оказался утопией.

«Действительность мира невозможно игнорировать. Ощутить суровость действительности — это единственный путь, который ведет к себе...» (К. Ясперс). Столкновение Цивилизации и Культуры сегодня по-прежнему судьбоносно. Культура — это творческая активность, внутренняя свобода, в конечном счете, внутренняя сложность. Система же опощает простоту посредственности. Поэтому сегодняшняя задача для читателя (человека) видится в том, чтобы «уловить» меру тождества и самотождества, живя вместе с другими, определить меру своей личностной уникальности и ангажированности системой, которая не должна поглотить душу, стать её хозяином. Проигнорировать этот призыв, значит раствориться (пропасть!) в игровом культурном пространстве постмодерна.

ИДЕОЛОГИЯ ПОСТРЕАЛИЗМА

В начале 1990-х годов появились критические работы, авторы которых попытались выявить тенденции развития современной русской литературы, в частности, формы и способы развития русского реализма. К. Степанян в статье «Реализм как заключительная стадия постмодернизма» обозначил эстетический феномен, раскрывающийся в органическом проникновении постмодернистских элементов в традиционную реалистическую поэтику и взаимном обогащении противостоящих друг другу художественных парадигм. Автор статьи выстроил и литературный ряд, представленный именами писателей, в текстах которых этот эффект был наиболее выпукло обозначен: В. Маканин, Л. Петрушевская, М. Харитонов и др. [Степанян 1992]. По мнению К. Степаняна, наиболее яркие качества «нового» реализма, при этом определяющие и отличающие его от постмодернизма, несмотря на близость отдельных приемов, это вера авторов в «реальное существование высших духовных сущностей» и стремление обратиться к ним читателя, а также попытка «синтеза традиционно идейного взгляда на мир с субъективным» [Там же: 235], подчеркнуто личностным.

Продолжая и развивая размышления К. Степаняна о сущности новых тенденций современного литературного процесса, в статье «Жизнь после смерти, или Новые сведения о реализме» Н. Лейдерман и М. Липовецкий акцентировали внимание на проблеме преемственности традиций литературы XIX века литературой века XX, обозначили судьбоносную связанность литературных поколений, когда «писателям

1960–1980-х пришлось ускоренными темпами проходить курс повторения пройденного, порой делая открытия того, что было ранее открыто, но – “велено забыть”» [Лейдерман, Липовецкий 1993: 239]. В этот литературный ряд, по мнению Н. Лейдермана и М. Липовецкого, попали Ю. Трифонов («Время и место»), В. Маканин («Утрата», «Лаз»), Ф. Горенштейн («Псалом»), И. Бродский (сб. «Осенний крик ястреба», «Назидание»). О каком повторении говорили авторы статьи? О повторении художественной стратегии, зародившейся в начале 1930-х годов в России и выразившейся в творческом методе, который современные исследователи предложили назвать постреализмом.

ПОСТРЕАЛИСТИЧЕСКАЯ ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ПАРАДИГМА

Рассмотрение отечественной научно-критической мыслью постреалистической парадигмы обнаруживает совпадение её черт с рядом существенных признаков культуры постмодернизма: многообразие форм, не сводимое к заранее заданному единству, отказ от «монокаузальности», «линейного прогрессизма»²⁴ и подобные им. Но наряду с этим постреализм в своей интенциональной направленности к реальности и человеку со всей очевидностью разнится с постмодернистским игровым пафосом «пира во время чумы». В статье «“NB” на полях благодетельного абсурда» И. Роднянская в литературе постреалистического направления открывает «экзистенциальное углубление» традиционных для классической русской литературы представлений о гносеологической сущности человека, онтологически обреченного на поиск смысла бытия и существования: «человек – тварь вертикальная и без смысла жить не может» [Роднянская 1992: 225]. Другое дело, что постреалисты ищут смысл, не предполагая его наличия во вселенной. Художником «с анатомической тщательностью исследуется процесс погружения человека в трясину бытия, барахтанья в ней, прохождения

²⁴Линейный прогрессизм – возникшая в период Нового времени линейная концепция времени, связанная с господством идеи прогресса. Прогрессивное движение времени понималось как одностороннее, непрерывное и необратимо перетекающее из прошлого в настоящее и будущее. Время прогресса обеспечивало жесткую причинно-следственную связанность времен.

сознания по всем кругам экзистенциального ада – до самого дна, оказывающегося на поверку еще одним вариантом ускользающей от «до-черпывания» реальности <...>. И в этом отношении постреализм не утешает. Он отказывается от всех без исключения иллюзий спасения, сказок для взрослых, игр в жмурки <...>» [Липовецкий, Лейдерман 1993: 249]. В своем поиске смысла реалисты обнаруживают абсурд реальности, открывающийся и как дробность, несвязность её разнообразных проявлений, и как неустойчивость, текучесть реальности, её неотменимую и неуправляемую трансформацию, и как энтропийность, распад (не постмодернистскую пустоту!), но не останавливаются на этом, ищут выход, приходя к экзистенциальной необходимости формирования жёсткого нравственного императива: надо научиться жить не упоая!

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ МЕТОД ПОСТРЕАЛИЗМА

В основе художественного метода постреализма, с точки зрения авторов термина Н. Лейдермана и М. Липовецкого, лежит универсально понимаемый принцип относительности, диалогического постижения непрерывно меняющегося мира и открытости индивидуальной позиции по отношению к релятивной действительности. Принципиальная новизна постреализма видится не в приращении традиционной реалистической системы постмодернистскими элементами эстетики и поэтики, хотя такой синтез и сыграл свою роль в формировании постреализма. Принципиальная новизна видится в том, что основу постреализма составила новая релятивная эстетика²⁵, открывающая и осваивающая мир как вечно меняющуюся, текучую данность, где нет границ между верхом и низом, вечным и сиюминутным, бытием и небытием. Подобное мироощущение нашло отражение в новой релятивной поэтике, в новом творческом «инструментарии», который давал возможность эстетически осваивать мир как дискретный, некаузальный, амотивированный.

С одной стороны, постреализм близок постмодернизму в открытии хаотичности, релятивности бытия, но, с другой, и эта направленность

²⁵ Начало релятивистской эстетике было положено М.М. Бахтиным в разработке теоретической идеи амбивалентности народной карнавальной культуры, полифонического романа, уравнивающего голос автора и героя, наконец, теории речевых жанров как глубоко диалогизирующих структур.

художественной мысли отличает постреалистических авторов от постмодернистских – на уровне авторского сознания в эстетике постреализма отчетливо выделяется попытка диалога с хаосом через человека и ради человека, попытка постигнуть логику бытия, нащупать связи между явлениями, выстроить смысл своего существования в релятивной, относительной реальности. Пафос постреализма раскрывается в упорядочивании хаоса изнутри посредством человеческого желания обрести в хаосе смысл, в бесстрашии – веру, направленную на сопротивление абсурду реальности (социальной, исторической, бытийственной).

Иными словами, сверхзадача постреализма – поиск смысла, закона в абсурде существования. «Верую, ибо абсурдно!» – внутренний закон современной реалистической прозы, нацеленно прозревающей в глубине абсурда смыслы, дающие человеку трагическое оправдание его страшной жизни.

Если говорить о русской литературе второй половины XX столетия, то выход к бытийной проблематике и в связи с этим обнаружение абсурда (онтологического, гносеологического, аксиологического) открывается наиболее явственно уже в литературе «онтологического» (В. Распутин, В. Астафьев, В. Шукшин) и «экзистенциального» (Ю. Домбровский, Ч. Айтматов, Ю. Трифонов, В. Быков, А. Битов) реализма. Основная сюжетная коллизия в литературе «онтологического» реализма складывается из ситуации вхождения героя в природное бытие с целью обнаружения искомого смысла. Бытие трактуется в «онтологическом» реализме как абсолютно и первично ценностное. Человек, носитель «онтологического» сознания, близкого религиозному в признании первотворения, Закона, Творца как организующей силы, стремится выйти за пределы абсурдного эмпирического существования в метафизические бытийственные сферы. «Онтологическая» проза, постигая абсолютную и первичную ценность природы, открывает экзистенциальную проблематику: необходимость личностного осознания бытийного смысла. Тем самым становится очевидной связь онтологической и экзистенциальной сущности героя: смыслы рождаются в момент непосредственного контакта с полнотой бытия, с природой, хранящей бытийный смысл. В слиянии единичного человеческого начала с началом всесозидающим онтологическая проза видела способ преодоления отчаяния и спасения жизни.

В литературе «экзистенциального» реализма раскрывается проблема трудного диалога человека и бытия, проблема человеческого

существования в абсурде – природном, социальном, историческом, культурном, бытовом. Эта литература обнажает тщетность человеческих усилий наладить контакт с миром, так как открывает абсурд, укорененный на всех уровнях бытия. Именно в силу признания абсурда универсальным законом герой этой прозы наиболее полно определяется предложенным А. Камю термином «человек абсурда»²⁶, а наиболее важной философией становится философия жизни, утверждающая необходимость духовного противостояния абсурду бытия и сознания²⁷.

²⁶ Последовательное философское решение проблемы абсурда А. Камю видит в бунте против него. Человек, осознавший абсурд и не отворачивающийся от него (это и есть «абсурдный человек», по Камю), способен сам придать ценность своему существованию, не покоряться иррациональности Вселенной. Бессмысленность существования вселенной только подчеркивает величие человека, имеющего мужество по-человечески жить в этом мире. См.: Камю А. Бунтующий человек. – М.: Политиздат, 1990. Образ «абсурдного человека», ясно осознающего абсурд и способного возвыситься над ним, получил художественное воплощение в мифологическом образе Сизифа в эссе А. Камю «Миф о Сизифе. Эссе об абсурде»: один из «проступков» Сизифа перед богами состоял в том, что он заковал в кандалы Смерть. Сизиф, презирающий богов, ненавидящий смерть и жаждущий жить, – «абсурдный герой». Он обречен богами без конца поднимать в гору камень, неизменно вновь катящийся вниз. Камень – символ бессмыслицы и потому участь Сизифа трагична, но «он тверже своего камня». «Одной борьбы за вершину достаточно, чтобы заполнить сердце человека. Сизифа следует представлять себе счастливым». См.: Там же. – С. 92.

²⁷ Согласно экзистенциализму, и мораль, и социальное поведение, и сама человеческая сущность формируется только в сфере бытия, в которое человек «заброшен» и смысл которого он пытается – чаще всего безуспешно – понять. Непрерывность процесса «сотворения себя» человеком и бесконечно возобновляющаяся ситуация выбора (выбор между подлинным и неподлинным существованием в мире), вопреки тотальной иррациональности мира, – основной сюжет литературы экзистенциализма, обычно развертывающийся в контексте узнаваемых исторических обстоятельств, которые связаны с социальными потрясениями, войнами, утратой нравственных и духовных ориентиров в обществе. Экзистенциализм провозглашает принцип обязательной «ангажированности» человека, который сознает, что каждый его выбор, оставаясь индивидуальным поступком, вместе с тем обладает значимостью для всего человечества, поскольку это, прежде всего, выбор между примирённостью с абсурдом и бунтом против него. Постреалисты расходятся с экзистенциалистами, призывая не к бунту, а к этическому самоопределению в абсурдной реальности.

Таким образом, абсурд в реалистической прозе 1970-х годов становится сущностным проявлением бытия и сознания и выражается в значении: 1) объективной основы бытия; 2) чувства абсурдности; 3) способа самоопределения.

Новое обращение к реальности с целью обнаружения в ней логики, смысла происходит в постреалистической литературе 1980–1990-х годов, в прозе «новой волны», представленной поколением «сорокалетних» (В. Маканин, Л. Петрушевская, М. Кураев, В. Орлов и др.).

Итак, говоря о специфических особенностях постреализма как особой системы ценностей, художественной парадигмы и метода, необходимо подчеркнуть, что постреализм – заметное явление в современной культурной ситуации. Вбирая в себя традиции классического реализма, свойственную ему поэтику воспроизведения реальности, художественно отражающую жизнь и судьбу личности в конкретных условиях её существования, современная реалистическая проза несёт черты новой, свойственной искусству XX века, эстетики и поэтики: понимание трагической сущности бытия и человека как множества версий, моделей жизни, преломляемых искусством. Изучение прозы постреализма может стать способом постижения языка культуры и искусства конца XX столетия.

Миропонимание авторов постреалистических художественных произведений определяется трезвым неутопическим сознанием, выразившим зыбкость бытия, ощущение распадающейся реальности, энтропийность времени. При этом в произведениях утверждается не отчаяние, но стоицизм, мужество существования в абсурде. Абсолютный неутопизм современных реалистических авторов не становится поводом к позиции эстетической отстраненности при восприятии абсурдной, релятивной реальности. Напротив, эмпирика жизни, её онтология приводит к пониманию ответственности за себя, за открывающуюся истину о бытии, что и становится определяющим моментом в утверждении значимости собственного персонального существования в реальности. Описывая абсурд, авторы, не прибегая к принципам, характерным для литературного абсурда, остаются в зоне реалистической поэтики, в силу чего им удается найти такие художественные приемы, такие сюжетные скрепы, которые, давая некоторую замену абсолюту, позволяют выстроить реалистические версии бытия.

ПОЭТИКА ЛИТЕРАТУРЫ «СОРОКАЛЕТНИХ» КАК ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ВЫРАЖЕНИЕ ЭСТЕТИКИ ПОСТРЕАЛИЗМА

Литературу «сорокалетних» критика, с одной стороны, осмысливала как продолжение «шестидесятников», с другой – осознавала её новизну, отличие от предшествующей, близкой по мироощущению реалистической литературы 1960-х годов, поэтому дала ей название «новой волны». Эта литература создавалась писателями, которые к концу 1970-х перешли к 40-летнему возрастному рубежу. Собственно, в назывании целого ряда произведений современных авторов литературой «сорокалетних» критики отталкивались от биографической (возрастной, поколенческой) общности писателей. «Сорокалетние» – ещё не новое поколение, но чуть опоздавшее к оттепели (они вошли в литературу в конце 1960-х г. в период застоя), поколение, которое оформилось в период безличности, коммунальных квартир, общежитий, когда персональное сознание было приглушено, востребованным оказалось сознание толпы, массы, «середины». 1970-е годы были открыты «сорокалетними» как время испытания человека не столько сытостью, материальными ценностями, сколько безыдеальностью, когда эфемерное существование без смысла жизни оказывало парализующее действие на сознание людей. «Сорокалетние» открыли мироощущение поколения в ситуации стагнации (застоя), отразили бессмысленное, «дрейфующее» существование.

Яркими представителями прозы «сорокалетних» стали В. Маканин, Р. Киреев, С. Есин, А. Курчаткин, Л. Петрушевская, В. Орлов, М. Кураев и др.

Обращаясь к поэтическому языку прозы «сорокалетних», прежде всего необходимо вернуться к основной, эстетически оформляющей эту литературу, – категории абсурда. Абсурд объявлен «сорокалетними» всеобъемлющей силой, законом, укорененным на всех уровнях окружающей человека действительности (природном, социальном, историческом, культурном, бытовом). Невозможность для человека логически, рационально объяснить процессы, происходящие в бытии, стало основанием для сущностного осознания природной реальности как абсурдной, которая в своём бытийственном качестве децентрирована. Так, художественный образ реальности в художественном сознании В. Маканина совпадает с представлениями деконструктивистов о

реальности не как о древе, а как о грибнице (ризоме). В это определение абсурдности реальности входит и энтропийное понимание времени, принцип движения которого определяется телеономическим принципом, когда цель не полагается в конце (обретение высшего смысла!), а присутствует изначально и не подлежит коррекции (истина в том, что мир абсурден!). И потому художественное время, с одной стороны, в рамках конкретных сюжетных повествований характеризуется направленным, целесообразным движением героя к цели, смыслу существования, хотя зачастую цель не оказывается достигнутой, с другой же – в контексте целого бытия – раскрывается как абсурдное, бессмысленное. «Сорокалетние» открыто заявляют об онтологическом абсурде как об объективном качестве бытия.

Чувство абсурдности порождает абсурд сознания (или гносеологический абсурд), связанный с тем, что человек у В. Маканина, отказываясь от бессмысленной реальности, выстраивает свою субъективную картину мира, которую готов принять на веру, при этом её мифологизируя. Но драма заключается в том, что под воздействием внешней абсурдной реальности маканинский герой всякий раз оказывается вынесенным за пределы субъективного мифа, фикционального мира фантазии и вымысла, снова и снова возвращающийся к трагически усугубляющемуся представлению о бытии как деструктивном. В этом случае в прозе «сорокалетних», в частности в прозе В. Маканина, рождается этический аспект абсурда. После открытия бессмысленности собственного существования маканинский герой возвращается в реальность без утопических представлений о ней, без иллюзий. Герой обретает при этом не чувство отчаяния, но становится знаком воплощения пострагической стойкости, этически преодолевающим открывшийся абсурд бытия и сознания. Герой Маканина собственное спасение видит в индивидуальной этике, в индивидуальном сострадании. По мысли прозаика, в мире, где исчез смысл, человек должен противопоставить абсурду жизни нравственное поведение.

Поэтика «сорокалетних», художественные приемы, воссоздающие абсурд, раскрываются на уровне: 1) пространственно-временной семантики; 2) сюжетостроения; 3) мотивной структуры; 4) субъектной организации; 5) культурных аллюзий и пр. Так, семантика художественного времени, отражающая онтологические свойства объективной реальности, передает возвращённое, но при этом трансформированное время, редуцирующее само представление об истине, неизбежности ценностей. Абсурдное время в прозе В. Маканина ощущается героями

художественных повествований как закон материи жизни, где нет метафизики, высшего духовного начала. Констатация абсурда ввергает их в состояние онтологического страха перед небытием, сменяющимся экзистенциальным чувством страдания, осознанием экзистенциальной вины за негармоничность бытия.

Художественное время структурно разбивается автором на несколько аспектов: ретроспективное время, позволяющее прояснить эволюцию чувства реальности у персонажа; биографическое время, которое выстраивается вначале как прогрессивное, затем как кризисное; время реальности, разворачивающееся как необратимое движение к смерти, распаду материи. В силу этого биографическое время оформляется В. Маканиным и как время рождения экзистенциальной вины, и как форма сопротивления реальному времени, энтропии.

Семантика времени, передающая возвращенное трансформированное время, усиливается пространственной семантикой, выражающей смещенное, «мерцающее» пространство. В. Маканин открывает пространственную многослойность, хаотическое, децентрированное пространство. Основным принципом воссоздания смещенного пространства становится принцип подмены, когда конкретное пространство замещается гипотетическим, воображаемым, которое, в свою очередь, не отрицает самой реальности, а лишь свидетельствует об онтологической подвижности, изменчивости бытия. Диффузность пространства, его взаимопроницаемость приводит к переосмыслению вертикальной (метафизической) иерархии пространства, к установлению горизонтальных, обусловленных объективной реальностью, связей. Таким образом, у В. Маканина нет понимания пространства как пустоты, что свойственно постмодернистскому сознанию. Согласно авторской логике, отсутствие метафизической сферы заставляет человека, знающего об абсурде бытия, понимающего бессмысленность поиска внешних, надличностных связей, обратиться к самой жизни без утопизма и иллюзий.

Многоаспектность времени/пространства определяет логику и семантику художественного сюжета, который передает синкретичное, парадоксальное движение персонажа во времени/пространстве, при этом разные варианты взаимодействия с бытием моделирует движение сознания: от архаического – массового – к личностному.

Характерная особенность сюжетостроения в прозе В. Маканина состоит в том, что автор, моделируя варианты существования, сталкивает разные «сюжеты»: сюжет события и сюжет повествования,

сюжет написания текста. В поэтике сюжета события причинно-следственная связь утрачивается, рассыпается. Сюжетное событие показывает растворение смысла, диффузию определённости. При этом в проблемном столкновении сюжета события и сюжета повествования раскрывается авторское стремление проверить тот или иной способ существования, предлагаемый коллективным либо индивидуальным творчеством.

Развитие сюжета повествования обуславливается разными принципами композиции: дроблением или перетеканием одного сюжета в другой. С одной стороны, рассеивание сюжета на ряд других смысловых аспектов становится способом выявления дробности, разомкнутости реальности, с другой – перетекание сюжетов приводит к парадоксальному восстановлению реальности, но уже в неутопическом освещении её как бессмысленной, т. е. обнаружение авторским сознанием абсурдного смысла бытия и существования не выводит за пределы реальности, к её мифологизации, но ведет к неутопическому, стоическому долженствованию: жить вопреки, продолжая искать в бессмысленности смысл! Таким образом, в многоуровневой сюжетной организации многократное повторение одних и тех же сюжетных ситуаций ведет к ситуации парадоксального их сосуществования, что указывает на противоречивый, алогичный характер бытия и сознания; на авторское восприятие онтологической противоречивости, мироомоделирующей функцию авторского сознания; на стремление автора обнаружить разные способы существования в абсурде.

Открывающееся трагическое знание о невозможности постижения истины становится принадлежностью всепроникающего авторского сознания, герои же в большинстве своём остаются носителями утопического мироощущения, свойственного массовому сознанию. Отсутствие прозрения в условиях реального, лишённого метафизики, бытия становится для человека «спасением» от более страшного прозрения – онтологического абсурда. Объектом повествования В. Маканин делает то персонажа легенды, или притчи, то героя, принадлежащего реальному времени, при этом их точка зрения сопровождается оценкой повествователя, в пересказе которого исчезает подлинность, выявляется условность и легенды, и притчи, фикциональность нормативно закреплённых каноном истин. Отстранённость автора-повествователя от основной сюжетной ситуации эксплицирует авторскую иронию, вскрывающую несовершенство моделей действительности, которые пропагандируются культурной традицией как истин-

ные. Авторская ирония становится формой принятия абсурда, приобретает вид стоицизма, мужества перед осознанием абсурдности бытия. В мире, где нет смысла и где этически нужно жить, только собственный «сюжет», творимый без утопий, становится истинным способом существования в абсурде.

Выявление образа реальности происходит и на уровне мотива (повторяющиеся сюжетные ситуации, положения) как сюжетообразующего элемента. Семантика мотива в повестях В. Маканина обрывает множеством коннотативных значений, одновременное существование которых обусловлено авторским представлением о реальности как о лишённой однозначности. Многократное повторение мотива (например, мотива «копания» в повести «Утрата» или мотива «отставания» в повести «Отставший» и пр.) приводит к распадению мотива на отличающиеся друг от друга смысловые аспекты. Одновременно с этим происходит их соединение, «слипание», что, в конечном итоге, становится знаком относительности, девальвации смысла; при этом реальность, рождающая утрачивающие смысл знаки, выражает зыбкость бытия, ощущение распадающейся материи, закон времени как движение к исчезновению.

Семантика абсурда складывается и из образного строя повестей В. Маканина: природных образов – воды, земли, дыма, пара, пыли; звуковых образов – крика, гула, шёпота. Автор не стремится свести все значения художественного образа к одному устойчивому смыслу, но, выстраивая систему образов, создаёт подтекст, где «работает» не сложившееся в культурной традиции представление, а авторская мысль. Взаимодействуя между собой, образы, с одной стороны, обнаруживают семантику расфокусированности, с другой – порождают символическое значение утраты прямой связи с реальностью, выражают ощущение её зыбкости, «беспочвенности».

Поэтика культурных аллюзий разворачивается у В. Маканина как поэтика культурного диалога. Привлекая готовые сюжетные схемы, мотивы, образы, отработанные культурой, вводя в художественный мир разные народные, религиозные традиции, современный автор не развенчивает и не пародирует каноны, но использует их для усиления глубины понимания относительности тех итогов, которые выводит культура. В. Маканин видит относительность преодоления бессмысленности существования в лишённом внешних императивов мире с помощью лично не обеспеченных смыслов. Художественная мысль раскрывает перед современным читателем «формулу существования»: разоблачение

реальности и в её гносеологии, и в её онтологии требует поиска некоего личностного императива без утопизма, иллюзий.

Итак, наша сосредоточенность на анализе «картины мира» В. Маканина, яркого представителя прозы «сорокалетних», обусловлена стремлением дать целостное описание литературы, открывшей объективную реальность как абсурдную, отразившей трагическое мироощущение в новой онтологии, которое на уровне авторского сознания становится не знаком поражения современной личности, а движением к смыслу, к первичному (личностному) анализу непосредственной реальности.

ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ

- Что такое постреализм? В чём выражается специфика этой художественной парадигмы?
- В чём можно видеть отличие постмодернистской и постреалистической художественных парадигм? Какова диалектика их притяжения и отталкивания?
- Как раскрывается категория абсурда в литературе постреализма?
- Покажите особенности преломления реалистических/модернистских/постмодернистских традиций в прозе «сорокалетних» (В. Маканин «Где сходилась небо с холмами», «Утрата», «Отставший»; Л. Петрушевская «Свой круг»).
- На примере поэтики и эстетики творчества В. Маканина раскройте основные художественные приёмы воплощения абсурда.
- Как вы понимаете пафос литературы постреалистической направленности? Опираясь на один из прочитанных текстов (из списка литературы к этому разделу), напишите эссе о том, как раскрывается авторами мысль о современном человеке и о его способах преодоления абсурдности бытия.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Аннинский Л.* Структура лабиринта: Владимир Маканин и литература «серединного» человека / Л. Аннинский // Знамя. – 1986. – № 12. – С. 218–226.
2. *Аннинский Л.* Шестидесятые, семидесятые, восьмидесятые / Л. Аннинский // Литературное обозрение. – 1991. – № 4. – С. 10–14.

3. Аннинский Л. Самоизображение интеллектуала (Из наблюдений над «семидесятниками» и «шестидесятниками» / Л. Аннинский // Литературное обозрение. – 1991. – 12. – С. 23–25.
4. Бондаренко В. Время надежд / В. Бондаренко // Звезда. – 1986. – № 8. – С. 184–194.
5. Бочаров А. Литература и время: Из творческого опыта прозы 60–80-х гг. / А. Бочаров. – М.: Художественная литература, 1988.
6. Бочаров А. Рождено современностью / А. Бочаров // Новый мир. – 1981. – № 8. – С. 241–243.
7. Генис А. Прикосновение Мидаса / А. Генис / Два: расследования. – М.: Подкова, Эксмо, 2002. – С. 45–54.
8. Лейдерман Н. Теоретические проблемы изучения русской литературы XX века (Предварительные итоги) / Н. Лейдерман // Русская литература XX века: направления и течения. – Вып. 1. – Екатеринбург, 1992. – С. 3–24.
9. Лейдерман Н., Липовецкий М. Между хаосом и космосом / Н. Лейдерман, М. Липовецкий // Новый мир. – 1991. – № 7. – С. 240–257.
10. Лейдерман Н., Липовецкий М. Жизнь после смерти, или Новые сведения о реализме / Н. Лейдерман, М. Липовецкий // Новый мир. – М., 1993. – № 7. – С. 233–252.
11. Липовецкий М. Против течения: авторская позиция в прозе Владимира Маканина / М. Липовецкий // Урал. – 1985. – № 12. – С. 148–158.
12. Роднянская И. Незнакомые знакомцы (К спорам о героях Владимира Маканина) / И. Роднянская // Новый мир. – 1986. – № 8. – С. 108–145.
13. Роднянская И. “NB” на полях благотельного абсурда / И. Роднянская // Новый мир. – 1992. – № 8. – С. 225–227.
14. Роднянская И. Сюжеты тревоги (Маканин под знаком «новой жестокости» // Новый мир. – М., 1997. – № 4. – С. 200–212.
15. Рыбальченко Т.Л. Иронико-философская проза в современном литературном процессе / Т.Л. Рыбальченко // Проблемы метода и жанра: сб. статей. – Вып. 17. – Томск, 1991. – С. 190–209.
16. Рыбальченко Т.Л. Поиск метафизической картины мира в русской литературе 1950–1980-х гг. / Т.Л. Рыбальченко // Проблемы метода и жанра: сб. статей. – Вып. 19. – Томск, 1997. – С. 280–296.
17. Славецкий В. После постмодернизма / В. Славецкий // Вопросы литературы. – 1991. – № 11–12. – С. 37–47.
18. Степанян К. Реализм как заключительная стадия постмодернизма / К. Степанян // Знамя. – 1992. – № 9. – С. 231–238.
19. Тертерян И., Пискунова С., Пискунов В. В пространствах новых / И. Тертерян, С. Пискунова, В. Пискунов // Литературное обозрение. – 1986. – № 11. – С. 13–19.

20. *Чурляева Т.Н.* Преодоление проблемы страха в повести В. Маканина «Утрата» / Т.Н. Чурляева // Тема страха в русской литературе XX века: материалы межкафедральной научной конференции ТГУ. – Томск: Изд-во ТГУ, 2002. – С. 149–161.

21. *Чурляева Т.Н.* Ситуация «отчуждения» в романе В. Набокова «Защита Лужина» и ситуация «отставания» в повести В. Маканина «Отставший» / Т.Н. Чурляева // Русская литература в XX веке: имена, проблемы, культурный диалог. – Вып. 2. В. Набоков в контексте русской литературы XX века. – Томск: Изд-во ТГУ, 2000. – С. 109–126.

22. *Чурляева Т.Н.* Проблема абсурда в прозе В. Маканина 1980-х начала 1990-х гг.: дис. ... канд. филол. наук: спец. 10.01.01: защищена 06.02.02, утв. 10.07.02 / Чурляева Татьяна Николаевна. – Новосибирск, 2001.

Глава 3

ПОСТМАССОВАЯ ЛИТЕРАТУРА: ПРОБЛЕМЫ И ТЕНДЕНЦИИ РАЗВИТИЯ

ИНФОРМАЦИЯ К РАЗМЫШЛЕНИЮ

Кого из нынешних авторов можно назвать «массовыми»? Актуально ли понятие «массовая литература», когда сам термин «массовость» до сих пор не обрел четких очертаний? На эти вопросы отвечают писатели, издатели и критики разных поколений²⁸.

Михаил ВЕЛЛЕР, писатель:

– Что становится массовым? То, что потрафляет вкусам и интеллекту масс. Индийское кино. «Дюджуктивы». Конвейерный любовный роман.

Лев ПИРОГОВ, критик, обозреватель «Независимой газеты»:

– «Литература удовольствия», регулируемая механизмами «моды» и «массовости», настолько разошлась с «литературой опыта», что пытаться их поженить – это даже не мезальянс, это пахнет скотоложством. Тем не менее лет шесть назад была попытка выдвинуть такой лозунг: мол, «читают – значит, народная». Когда государство отказалось от управления литературой и роль её «хозяев» досталась свободным издателям, людям вынужденно коммерческим, они, возможно, на некоторое время почувствовали себя в этой роли неудобно. Всё-таки с прежней, «государственной» литературой было связано великое множество политических, идеологических, воспитательных и прочих жизнеустроительных функций, которые оказались не нужны в условиях «свободного рынка». Чтобы утвердиться в качестве новых полноправных владельцев литературы, издатели решили адаптировать оставшийся от прежней литературы понятийный аппарат к своим нехитрым нуждам. И критики, лишившиеся «государст-

²⁸ Интервью подготовил П. Басинский. См.: Басинский П. В трех соснах: интернет-интервью / П. Басинский // ЛГ. – 2003. – № 40 (5943). – 1–7 октября.

венного заказа» (который можно было саботировать или выполнять с точностью до наоборот – всё равно именно он придавал осмысленность их существованию), с радостью взялись за это дело. А может, было наоборот: осиротевшие критики сами принялись изучать «феномен Марининой», но очень быстро обнаружили, что теряют в пафосе...

Олег ПАВЛОВ, писатель, лауреат премии «Букер»:

– Да, с этими книгами можно отдохнуть – в этом их социальная функция, наверное, очень значимая. Конечно, это тоже книги, а многие даже учат людей добру, оно в них всё же побеждает; но картина национальной жизни представляется только по эпическим произведениям, а всё эпическое в русской литературе почему-то проникнуто гибельной тоской. Любая великая книга у нас такая, и с этим ничего не сделаешь. Кто-то обязательно погибает. А если не погибает, скажем, веселится бездумно, пьёт и досыта жрёт, всем довольный, то остается тошнотворная тоска уже без всякого смысла. В общем, такой герой тоже когда-нибудь застрелится или повесится, только пошляки этого ещё не понимают. Мы давно уже не знаем, для чего живём. Ни все вместе, ни каждый по отдельности. Мы строим новое светлое будущее, а на улицах наших городов миллион беспризорных детей.

Алла БОЛЬШАКОВА, литературовед, доктор филологических наук:

– Феномен массовой литературы сейчас недостаточно оценен нами как верный показатель невысказанных стремлений и потаенных желаний массового человека – показатель коллективных умонастроений эпохи. Возьмем, к примеру, женский детектив, чей индекс популярности можно определить по читающей в метро публике, – глаз неминуемо выловит имена Платовой, Дашковой, Донцовой, Марининой, Устиновой, Малышевой и др. Да, женщины читают сейчас больше мужчин – в поиске своего рода убежища для своих потаенных и подавленных желаний и мечтаний. Об этом много пишут социологи, психологи, но мало литературоведы и критики. А между тем недоучёт функциональности литературы с точки зрения её ответа на реальные потребности читателя чреват одномерностью. Чем привлекает читательниц женский детектив, кроме сюжетности, утраченной в советский период? Ответом на гендерные ожидания, конечно. Ведь специфику этого жанра составляет сейчас особый «компенсаторный» тип героини: это золушка, выдернутая силой обстоятельств из монотонной обыденности и вовлеченная в водоворот крутых страстей, невероятных событий, путешествий, денежных удач и т. п.

Игорь МАЛЫШЕВ, писатель, финалист премии «Ясная Поляна»:

– Массовое – блюдо, приготовленное с тем, чтобы понравиться большинству, т. е. тем, кто составляет основу общества потребления. Любителей массового не волнуют глобальные проблемы, их вообще мало что волнует, кроме своего желудка, обладания властью, удовлетворения половых рефлексов и наличия денег, чтобы покрыть расходы на всё это. На этих ценностях и строится массовая культура. Массовое – чудовищная отупляющая сила. Поглощает человека без остатка. Оно способно воспринять самую глубокую идею, переварить и дать на выходе... дерьмо. И модное, и массовое получили огромный импульс вследствие развития средств коммуникации, дав возможность обывателям и «модникам» почувствовать свое единство.

В нашем мире шанс выжить имеют только те национальные культуры, которые остаются за бортом «золотого миллиарда» (куда входят Европа, Сев. Америка, Австралия) и глобализации. Только там, где люди не будут находиться под прессом масскультуры, где религия не будет сдавать своих позиций, – есть пространство для жизни и развития.

ПОНЯТИЯ МАССОВОЙ КУЛЬТУРЫ, МАССОВОСТИ И МАССОВОГО ЧЕЛОВЕКА

Содержание понятия «массовая культура» в настоящее время концептуально и теоретически не оформлено, находится в процессе становления. Критерии, маркирующие отличие «элитарности» от «массовости», «высокого» от «низкого», по-прежнему нуждаются в определении и обосновании. Элитарную культуру определяет набор следующих признаков: профессионализм, личное авторство, ориентация на традиционные культурно-литературные базовые модели. Массовая культура характеризуется негативно: примитивность, развлекательность, ориентация на потребительство, мифологизация и мифотворчество, дегуманизация, эстетизация разного рода патологии, коммерческий характер деятельности.

В аксиологическом (ценностном) аспекте массовая культура интерпретируется с точки зрения апологетического и критического подходов.

Апологетическая оценка массовой культуры (Г. Зиммель, М. Вебер, Ю. Хабермас, Т. Лукман и пр.) выражается в признании её в качестве одного из важнейших компонентов современной социальной

системы. Среди оценок масскульта преобладают утилитарные признаки, раскрывающие аспекты пользы: как единственно возможный способ производства культурных ценностей в индустриальном и постиндустриальном обществе; как производство культурных ценностей, ориентированное на массовую аудиторию, на вкусы и запросы массовой публики. Таким образом, в рамках апологетического подхода массовая культура выступает как гигантский рынок товаров и услуг, неотъемлемый и необходимый компонент современной социальной системы.

Непосредственными предпосылками оформления массовой культуры являются всеобщая система образования, массовый досуг, развитие средств массовой информации. Это приводит, с одной стороны, к возросшему уровню жизни большинства населения, расширению возможностей и жизненных горизонтов, получению доступа к благам культуры и цивилизации. С другой – провоцирует появление охлократии (гр. «охлос» – чернь), проявляющейся в редуцировании интеллектуального и эстетического уровня, актуализации архетипов массового сознания, конформизме, иждивенчестве, культурном нигилизме.

Иными словами, массовая культура в апологетической оценке – это нормативная культура индустриального и постиндустриального общества и одновременно с этим плата за развитие в виде появления охлократии, которую невозможно уничтожить, но, как считают сторонники массовой культуры, можно контролировать. В массовом человеке акцентированы черты естественности, первозданности, хаос инстинктов, неразвитость интеллекта и художественного вкуса. Но в идеале эту тёмную неокультуренную силу можно облагородить образованием, просвещением, повышением общего культурного уровня жизни. И поэтому перед деятелями масскульта стоит задача не только отвечать на запросы и интересы массовой публики, руководствуясь коммерческой выгодой, законами рынка, но и помнить о моральной ответственности за неизбежность духовных ценностей культуры.

В рамках критического подхода в оценке массовой культуры доминирует пафос морального осуждения, она рассматривается в аспектах дегуманизации и потребительства (Ф. Ницше, О. Шпенглер, Г. Маркузе, М. Хоркхаймер, Р. Барт, Ж. Батай, Ж. Делёз, М. Фуко и др.).

С точки зрения критически настроенных авторов, массовость является закономерным качеством современной культуры. Поэтому современное состояние общества оценивается ими как катастрофическое и деградирующее. В образе массового человека доминируют черты кон-

формизма, интеллектуальной и моральной неразвитости, иждивенчества, ничем не обоснованной претенциозности. Но в критической оценке массовый человек выступает скорее как существо, изуродованное культурой (эпохой Просвещения и Модерна), объект манипулирования социокультурными дискурсивными практиками.

Итак, нами были обозначены общие характеристики, инвариант массового человека и массовой культуры. Однако эти образы далеки от однозначности, смысл понятия массовости значительно варьируется различными авторами.

В книге «Восстание масс» (1929–1930) Х. Ортега-и-Гассет утверждает, что индустриальная революция радикально изменила жизненный мир человека, расширила его пространственные, временные жизненные границы и возможности, что значительно облегчило существование. Одновременно с этим развитие индустриальной цивилизации создало потенциальную угрозу жизни, выдвинув на авансцену истории в качестве главной действующей силы массу людей, суть которой не в количестве, а в качестве. Это качество – социально-психологический тип – массовый человек. Произошло это выдвижение стремительно, при жизни одного поколения. Массовый человек существовал всегда, но его существование протекало вне культуры и истории. Он был объектом происходящих событий, но в силу исторических обстоятельств вознесся в роль субъекта, получил право голоса и выдвинулся на роль главного действующего лица социокультурных процессов [Ортега-и-Гассет 2003].

Став доминирующей силой исторического процесса, массовый человек неизбежно сталкивается с культурной элитой. Для Ортеги-и-Гассета элитарный человек – это подлинный человек, нормативная модель человека. Элита строга, требовательна к себе, берет на себя ответственность за тех, кто живет без усилий, по инерции привычки, подчиняясь давлению обстоятельств. В благородной жизни «аристократов духа» присутствует момент служения, подчинения высокому долгу, объект их служения – культура. Элитарности свойственно следовать нравственным императивам, аскезе, ею движет уважение к людям, для нее высшая форма общения – диалог.

Массовый же человек не способен к критической оценке себя, не видит по отношению к себе никаких авторитетов. «Как только мир и жизнь широко открылись заурядному человеку, душа его закрылась» [Ортега-и-Гассет 2003: 66]. Массовому человеку свойственно «духовное плебейство», «замкнутость души», отсутствие интеллектуальных,

эстетических и творческих интересов. «Отметим две основные черты в психологической диаграмме человека массы: безудержный рост жизненных вожделений <...> и принципиальную неблагодарность ко всему, что позволило так хорошо жить» [Там же: 57]. Массовый человек принципиально антикультурен. Его принцип общения не диалог, но насилие. Задача элиты – противостоять угрозе варварства, и в этом раскрывается главная интенция «Восстания масс» Х. Ортеги-и-Гассета.

К. Ясперс в работе «Духовная ситуация времени» (1931) также выстраивает свою концепцию массового человека исходя из самосознания культурной элиты, её ценностей и приоритетов. К. Ясперс допускает, что каждая человеческая душа обладает способностью к развитию и самосовершенствованию. Для экзистенциального философа свободная и творческая личность определяет нормативную модель личности. При этом К. Ясперс признает, что в большинстве своем (в массе) люди не любят свободу и не хотят её. Свобода трудна, люди же хотят не трудностей, а удовольствия [Ясперс 1994].

Массовость, по К. Ясперсу, в отличие от массовости Х. Ортеги-и-Гассета, не агрессивна и brutalна, предстает не в модусе насилия, а выступает в большей степени как жертва обстоятельств, безоговорочно принявшая законы системы, социальные правила, диктующие порядок существования. С точки зрения К. Ясперса, «к такой жизни предопределены люди, которые совсем не хотят быть самими собой; они обладают преимуществом» [Там же: 311].

В варианте Г. Маркузе («Эрос и цивилизация» (1955), «Одномерный человек» (1964)) сущность массовой культуры видится в движении к упрощению [Маркузе 2002]. Сложность (интеллект, знания, рефлексия, свобода, самоопределение) отвергаются массовостью, личностная сложность интерпретируется исключительно в модусах ощущений и эмоций. Такая парадигма позволяет избегать тягот жизни, скользить и соскальзывать с поверхности жизни, сохраняя романтическую позу идейности, протеста и бунта.

На волнах культурной революции (1960-е годы) оформился массовый человек авангардного типа, который, по словам Г. Маркузе, совмещал в себе «элементы танцплощадки и баррикады». Массовый человек авангардного типа не склонен к рефлексии, живет на уровне «первичных позывов» (З. Фрейд). В этой brutalности секрет его привлекательности для массовой культуры, которая способна переварить всё, кроме реальной сложности – личностной, художественно-эстетической, психологической, социально-философской и пр.

Оппозиция элитарность/массовость в постмодернистском аспекте представлена Ф. Джеймисоном в исследовании «Постмодернизм, или логика культуры позднего капитализма» [Джеймисон 1996]. Ф. Джеймисон заявил о том, что в ситуации второй половины XX столетия происходит стирание прежних границ между высокой культурой и культурой массовой (коммерческой). Эту мысль Ф. Джеймисона развил Л. Фидлер в статье «Пересекайте рвы, засыпайте границы» (1969), призывавший к необходимости приспособления ко вкусам цивилизованного плебса, капитуляции перед варварством [Фидлер 1993].

В заключение еще раз подчеркнем мысль, развиваемую в работах современных западных философов. Массовый человек в ситуации постмодерна – это человек играющий, отвергающий все культурные конвенции, реализующий себя в ничем не ограниченной спонтанности, принимающий жизнь только в модусах игры и общения, не желающий принимать на свои плечи тяготы жизни и отстаивающий право прожить жизнь, не приходя в сознание.

ПОЭТИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ ПОСТМАССОВОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Главным отличительным свойством постмассовой литературы является её «гибридность»: переход принципиальных установок «серьезной» («высокой», элитарной, классической) и «игровой» (постмодернистской, собственно массовой) литературных практик в статус приемов постмассовой литературы, что влечёт за собой стирание всяческих границ, появление так называемой «промежуточной литературы». Это явление возникает в ситуации кризиса постмодернизма, в силу чего оно погранично уже по самой своей сути – занимает маргинальную позицию между массовой и элитарной литературами. С фундаментальной литературой у «постмассовой» имеется ряд общих ценностных ориентаций – интертекст, психоанализ, неомифология, аллюзивность, ироничность; с постмодернистской – деконструкция, постмодернистский коллаж разных дискурсивных практик, реализация идеи «мир-текст», «открытая структура» как принципиальная множественность интерпретаций, пародийно-ироническое отношение к традиции/канону и пр. С традиционной массовой литературой постмассовую литературу сближает стереотипность (формульность) построения текста, жанровость, неизменные герои (протагонист, возлюбленная, вредитель), увлекательный сюжет. Отли-

чие постмассовой литературы от массовой в том, что постмассовая литература не испытывает пиетета к фундаментальной культуре, использует игровые (некомплиментарные!) способы межкультурных, межтекстовых, межжанровых, межстилевых взаимодействий. Прибегая к методу деконструкции, современные авторы (Б. Акунин, Л. Бородин, А. Зензинов, Г. Неболит и др.) смешивают элитарное и популярное, сознательно играют понятиями массового, преходящего и классического, вечного с целью иронического, игрового опрокидывания самого представления о норме как нормативно-регулятивной ценностной установке, нивелирования её абсолютного статуса. Так, В. Пелевин и А. Слаповский, используя язык массовой литературы, всячески позиционируя его использование, хотят найти золотую середину между занимательностью и серьёзностью авторских задач. Таким образом, постмассовая словесность – это литературный эксперимент, тексты-трансформеры, демонстрирующие разные стратегии прочтения классической нормативности и тем самым отражающие парадоксы социальной и культурной памяти современного читателя. Российский читатель становится свидетелем демонстративного перехода современной игровой литературы на новый уровень функционирования – через преодоление шаблонности, «закрытости» массовой литературы, пародирование её канонов и создание игровых текстов современные авторы профанируют само понятие «канона», создавая «псевдодоканонический» парадоксальный текст, потенциально несущий в себе возможность множества интерпретаций, что в совокупности с увлекательным сюжетом и интеллектуальным подтекстом придаёт ему «эффект притягательности» («невозможность оторваться, не дочитав до конца»).

По мнению критиков, произведения современных постмассовых авторов принадлежат к литературе «двойного кодирования», в которой есть одновременная апелляция к массовому (захватывающий сюжет, интриги, тайны, шокирующие преступления), и к интеллектуальному читателю (разгадывание намеков, узнавание цитат, аллюзий, интертекстуальная игра автора и читателя). Так, Б. Акунин, используя дискурс массовой литературы и разбавляя его постмодернистскими приемами, создает произведения, ориентированные, как он сам признается, на «взыскательного» читателя²⁹. Взыскательным же читателем может ока-

²⁹ Беседа А. Вербиевой с Б. Акуниным. Так веселее мне и интереснее взыскательному читателю // Независимая газета. – 1999. – 23 декабря. – № 240. – С. 9–10.

заться человек любого статуса, возраста, уровня образования. Это тот читатель, который готов вступить в игровой диалог с автором, точнее – в игру с его текстом. То есть современный читатель в ситуации полифонической культуры получает уникальную возможность самостоятельно выбирать для себя маршрут чтения.

Итак, в стратегию постмассового автора входит успешная коммерческая реализация своего литературного проекта, удовлетворение читательских ожиданий различных социальных групп путём создания нового универсального «гибридного» вида литературы, совмещающего элементы массовой литературы, постмодернистской практики письма и литературы рефлектирующего авторского самосознания.

ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ

- Как вы понимаете феномен, называемый современной критикой «постмассовая» литература?
- Назовите отличительные черты этой литературы.
- Что связывает постмассовую литературу с литературой «высокой» (классической), «игровой» (постмодернистской) и «низовой» (массовой)? Каковы механизмы их взаимодействия?

ЛИТЕРАТУРА

1. *Адорно Т.В.* Негативная диалектика / Т.В. Адорно: пер. с нем. – М.: Научный мир, 2003.
2. *Джеймисон Ф.* Постмодернизм, или логика культуры позднего капитализма / Ф. Джеймисон // Философия эпохи постмодерна. – Минск: Красико-принт, 1996. – С. 117–137.
3. *Кавелти Д.Г.* Изучение литературных формул / Д.Г. Кавелти: пер. с англ. // НЛЮ. – 1996. – № 22. – С. 33–64.
4. *Лотман Ю.М.* Массовая литература как историко-культурная проблема: избр. ст. / Ю.М. Лотман. – Таллинн: Александра, 1993. – Т. 3. – С. 380–389.
5. *Маркузе Г.* Эрос и цивилизация. Одномерный человек: исследование идеологии развитого индустриального общества / Г. Маркузе: пер. с нем. – М.: ООО «Изд-во АСТ», 2002.
6. *Ортега-и-Гассет Х.* Восстание масс: сб. /Х. Ортега-и-Гассет: пер. с исп. – М.: ООО «Изд-во АСТ», 2003.
7. *Фидлер Л.* Пересекайте рвы, засыпайте границы / Л. Фидлер // Современная западная культурология: самоубийство дискурса. – М.: Ad Marginem, 1993. – С. 462–518.
8. *Ясперс К.* Духовная ситуация времени / К. Ясперс / Смысл и назначение истории: пер. с нем. – М.: Республика, 1994. – С. 288–419.

ПАРАДИГМЫ АНАЛИЗА ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА

І. ПОСТМОДЕРНИСТСКАЯ ПОЭТИКА ИГРОВОГО ДИАЛОГА

*Художественный код «Чайки» Б. Акунина*³⁰

Предмет исследования – поэтика стилизации Б. Акунина, её видо-вая соотнесенность с «высоким» образцом, художественная стратегия транскрипции (переписывания) художественного кода первоисточника.

Трудно согласиться с мнением М. Ремизовой, считающей, что литературный «проект» Акунина направлен лишь на формирование имиджа «литературного бонвивана»³¹. Признавая, по наблюдению А. Ранчина, «классичность/культурность»³² своих произведений, Акунин объясняет высокий статус собственных текстов более чем несерьезно: желанием угодить литературным вкусам жены («Она у меня рафинированный читатель, но детективы <...> очень любит. А читать подобную литературу считалось неприличным. И когда я уви-

³⁰ Чурляева Т.Н. Художественный код «Чайки» Б. Акунина / Т.Н. Чурляева // Русская литература в XX веке: имена, проблемы, культурный диалог. – Вып. 10. – Томск, Изд-во Том. ун-та, 2009. – С. 382–401.

³¹ Ремизова М. Чучело Чехова. Пьеса Бориса Акунина «Чайка» в журнале «Новый мир» / М. Ремизова // НГ. – 28 апреля 2008. – №78 (2140).

³² Б. Акунин избирает «не сырой», а уже преломленный и запечатленный изящной словесностью XIX столетия» материал, «высокие» образцы жанров (в частности, детективный). Эта тесная связь с высокой традицией позволяет Акунину «уклоняться от поэтики «низкопробной» массовой беллетристики», обеспечивает «классичность/культурность» создаваемых им сочинений. См.: Ранчин А. Романы Б. Акунина и классическая традиция: повествования в четырех главах с предуведомлением, лирическим отступлением и эпилогом / А. Ранчин // НЛО. – 2004. – № 67. – С. 236

дел, как она стыдливо заворачивает в газетку какой-то очередной отечественный детектив, очень захотелось сделать что-то другое, чтобы в газетку не заворачивала»³³), отсутствием в русской литературе хорошей беллетристики («...При всем том, что я всю жизнь занимался иностранной литературой, больше всего люблю русскую. Но мне не хватает в ней беллетристического жанра. У нас ведь или «Преступление и наказание», или «Братва на шухере», а середины нет, <...> нормального развлечения для взыскательного читателя <...> в России не было никогда»³⁴), наконец, удовольствием от процесса сочинения («Когда я сочиняю – не задумываюсь, почему слова составляются именно таким образом; потому что если ты прочитал много книжек и если ты хоть сколь-то чувствуешь слово, – то все это в тебе уже есть <...>»³⁵). Подчеркнутая несерьёзность Акунина выдаёт игровую творческую стратегию.

Отсюда и псевдоним, и «крайне несерьёзное» отношение к роли писателя: «Борис Акунин для меня – новая увлекательная игрушка, в которую я еще не скоро наиграюсь. <...> Борис Акунин и Григорий Чхартишвили – это не один и тот же человек. На мне сейчас очки Акунина, а когда я Чхартишвили, я надеваю другие очки»³⁶. Творческая игра Акунина – это и отражённая игра действительности, «сценарность» жизни, диктующая человеку социальные роли, и текстовая манифестация театральности жизни («как если бы»), когда ироническое «остранение» позволяет «имитировать формы жизни вне её серьёза»³⁷. Акунин, разыгрывая различные роли в «театре жизни», театральная практика которой складывается под воздействием социокультурных дискурсов, ощущает себя и актером (исполнителем), и режиссером (автором) собственного образа, и зрителем, иронически оценивающим свою игру. Возможно, Акунин реализует свой жизненный проект, вырабатывает «практику существования», осваивая разные «техники

³³ Акунин Борис: «Я беру классику, вбрасываю туда труп и делаю из этого детектив»: Интервью Т. Хмельницкой // Мир новостей. – 1 июля 2003. – № 27 (427). – С. 29.

³⁴ Акунин Б. «Так веселее мне и взыскательному читателю...»: Интервью А. Вербиевой // Независимая Россия. – 23 декабря 1999.

³⁵ Там же.

³⁶ Там же.

³⁷ Гачев Г. Театральность нашей жизни и театр / Г. Гачев // Свободная мысль. – М., 1997. – № 1. – С. 47.

жизни»³⁸. Меняются правила игры в реальной жизни, их нужно принимать, но не слишком серьезно. Сущностная природа игры, есть ли она лишь постмодернистская игра без оглядки на себя или она переносится на процесс творческого «означивания», на обнаружение себя в контексте различных дискурсивных практик – драматургический опыт Акунина, в частности, его пьеса «Чайка».

Материалом текстовой игры Б. Акунин делает классические произведения, и дерзость текстовых манипуляций с классическим образцом является особым эстетическим раздражителем. Публикация современной «Чайки» в «Новом мире»³⁹, а в книге – в соседстве с чеховской «Чайкой»⁴⁰ была расценена критикой как эстетический вызов. Обвинения сводились к следующим моментам: использование сокровищницы русской литературы в коммерческих целях; примитивизация смыслов текста-предшественника⁴¹. П. Басинский, поддерживая подобные обвинения, предлагает метатекстовое прочтение «Чайки» Б. Акунина: «К Чехову пьеса не имеет ни малейшего касательства. Скорее это пьеса о <...> – русском постмодернизме»⁴².

Вслед за критикой «Чайка» Акунина в литературоведческих исследованиях воспринята как типичный для литературы конца XX века

³⁸ Так, например, М. Фуко человеческое поведение рассматривает не с точки зрения исторически навязанных ограничений со стороны социальных институтов и моральных кодексов, но через призму самоорганизации: «...речь идет об образовании себя через разного рода техники жизни, а не о подавлении при помощи запрета и закона». См.: Фуко М. Воля к истине: по ту сторону знания, власти и сексуальности: пер. с фр. / М. Фуко. – М., 1996. – С. 378.

³⁹ Акунин Б. Чайка. Комедия в двух действиях / Б. Акунин // Новый мир. – М., 2000. – № 4. – С. 42–66.

⁴⁰ Акунин Б. Чайка / Б. Акунин. – СПб.: Издательский Дом «Нева»; М.: ОЛМА-ПРЕСС, 2000.

⁴¹ См.: Иванова Н. Жизнь и смерть симулякра в России / Н. Иванова // Дружба народов. – М., 2000. – № 8; Адамович М. Юдифь с головой Олоферна: псевдоклассика в русской литературе 90-х / М. Адамович // Новый мир. – М., 2001. – № 7; Миненко Е. Cui prodest?.. / Е. Миненко // Петербургский театральный журнал. – СПб., 2001. – № 26; Ремизова М. Чучело Чехова. Пьеса Бориса Акунина «Чайка» в журнале «Новый мир» / М. Ремизова // НГ. – 28 апреля 2008. – № 78.

⁴² Басинский П. Чучело «Чайки» / П. Басинский // Литературная газета. – 2 апреля. – 2000. – № 17.

«вторичный текст», образчик постмодернистского письма, основанного на перекодировке и деконструкции «первичного» текста: цитирование в форме пастиша, двойное кодирование, вариативность и др.⁴³ Не отвергая обоснования постмодернистской ориентации Акунина, попытаемся дополнить их.

Акунин в качестве текста-объекта избирает узнаваемый, идентифицируемый как символический знак прототекст, с тем чтобы активизировать читательское внимание. Современное сознание эклектично, перемешивает значение и смыслы, культурная память в нем присутствует лишь в качестве «следа» – имена, события, повороты сюжета, значение редуцируются. Из прошлого выбирается то, что сохранила сегодняшняя память, и игнорируется то, что для сегодняшнего общества утратило интерес, при этом культура прошлого воспринимается как место пересечения различных дискурсивных практик (культурных кодов, «языков»). Акунин, вовлекая разные модели стиля, «голоса» разных культур, в том числе модели повседневности, «голоса» массовой культуры, со/противопоставляя разные культурно-семиотические коды, провоцирует на переключки, дающие шифр для понимания настоящего. Читатель через современный дискурс вступает с классическим текстом в активный контакт. Новый смысл рождается при столкновении прошлого и настоящего, когда в фокусе читательского внимания не прошлое-событие, но прошлое-рассказ. Цель переключки – не растворить в массовом элитарное⁴⁴, не спародировать Чехова, диалог с «высоким» прошлым ведется с точки зрения и в интересах «горизонтального» настоящего. Воспроизведение кодов «высокого» прошлого в «горизонтальном» настоящем приобретает ощущение вре-

⁴³ См.: Адамович М. Там же; Исакова О. «Чайка» Б. Акунина и некоторые проблемы поэтики постмодернизма / О. Исакова // Молодые исследователи Чехова: материалы международной научной конференции. – М.: МГУ, 2005; Чупринин С. Русская литература сегодня: жизнь по понятиям / С. Чупринин. – М.: Время, 2007; Рубинштейн Л. Что капало, что царапало / Л. Рубинштейн // Итоги. ру. – 2007. – 7 декабря. – № 30 и др.

⁴⁴ Л. Фидлер называет писателя «двойным агентом», ориентированным как на элитарный, так и на профанный вкусы, разрешающим средствами постмодернистского двойного кода противоречия двух пластов культуры. См.: Фидлер Л. Пересекайте рвы, засыпайте границы / Л. Фидлер // Современная западная культурология: самоубийство дискурса. – М.: Ad Marginem, 1993. – С. 462–518.

менности, возникает переход, «переключение»: современный человек эмоционально (хотя и поверхностно) «проживает» время⁴⁵.

В пьесе «Чайка» Б. Акунин, воспроизводя механизмы современного сознания, использует коды современной культуры: коды массовой литературы, деконструктивистские коды, коды нелинейного формообразования.

Постмодернистская авторская стратегия как намеренное нарушение канона, смешение «высокого» и «низкого», позволяет снять с «классики» смирительную рубашку» социально-культурных кодов, навязанную ими «нормативность» восприятия, сделать её более доступной современному сознанию. Эмоциональное погружение в настоящее становится одним из механизмов адаптации, приспособления к реальности, диктующей жесткую программу мысли и поведения. Следующим этапом становится выстраивание собственной роли в сценарии жизни. Думается, Акунину важно подвергнуть пародийно-иронической оценке саму «сценарность» жизни, «агрессивно экстраполирующей свои запросы, свой «горизонт ожидания» во все сферы и области культуры»⁴⁶. В игровом пространстве диалога выражается авторское ироническое отношение к любой односторонности. Деконструкция классического текста по современным кодам позволяет современному автору иронически оценить современного человека, носителя культурно-семиотических «кодов», впитанных им из культурной традиции и используемых в качестве инструмента интерпретации современной реальности. Таким образом, Акунин, с одной стороны, дублирует образ реальности в коллажном тексте, с другой – преодолевает структурность, «сценарность» жизни-игры⁴⁷, расшатывая социальные мифосистемы.

⁴⁵ Он «скользит» и его «скольжение», или «соскальзывание», есть способ его пребывания»: Дьяков А.В. Децентрация субъекта и скольжение смысла: о возможности нецентрированной модели субъективности / А.В. Дьяков // Философия образования. – 2006. – № 12 (16). – С. 266.

⁴⁶ Литвиненко Н.А. Французский исторический роман первой половины XIX века: эволюция жанра / Н.А. Литвиненко // – М.: Изд-во УРАО, 2005. – С. 21.

⁴⁷ Композиции акунинской «Чайки» отсылает к семиотической модели «воля к форме» П. Пазолини, согласно которой действительность говорит с нами природным языком, понимание которого замутнено навыками вербальной речи и идеологией; поэтому целью искусства провозглашается перевод на словесный язык речи самой действительности. В качестве модели, преодо-

Наконец, в рамках нелинейного формообразования запускается принцип самоорганизации, заложенный в процессуальной природе восприятия текста. Принцип самоорганизации просматривается во взаимодействии двух поэтик – поэтики текста и поэтики читателя.

Пружины игровой механики акунинского диалога скрыты в поэтике текста, в намеренном подчеркивании отсутствия каких бы то ни было доминант, в стохастическом наборе второстепенных деталей. Преднамеренная дискретность текста, смысловая неопределённость выступает в качестве этического и эстетического раздражителя, направленного на актуализацию «поэтики чтения». Искушённый читатель в акте чтения–письма, самостоятельно центрируя гетерогенные элементы текста, вступает в игровой диалог с текстами-прототипами («Чайка» Чехова может быть прочитана как исторический прототип «Чайки» Акунина, в свою очередь постмодернистская модель «Чайки» может стать прототипом новой деконструктивистской модели пьесы).

Основными тактическими принципами игровой стратегии Акунина, ориентированной на презентизм современного сознания, становятся процессуальность (игровое разворачивание, ветвление смысла, вызывающие поток ассоциаций, когда акцент делается не на результате, а на осмыслении) и гетерогенность (смешение разнородного, создание коллажного текста, логика которого неожиданна, провокативна).

Появление Чехова в сфере творческой рефлексии Акунина неслучайно. В «Чайке» 1895 года есть подобное размышление над «театром жизни», в котором нет игры, но лишь исполнение человеком жизни-роли, но, в отличие от акунинской игровой театральности, чеховская театральность раскрывается не только в эстетическом и социальном, но и в философско-онтологическом значении. Идея театральности связывается у Чехова с пониманием «сценарности» жизни, «размноженности» человеческого «я» и становится способом исследования человеческой личности, возможностью изменения жизни. Чехов выразил осознание непосильного бремени жизни, растворяющей в повседнев-

левающей литературную структурность, Пазолини рассматривает сценарий, форма которого тяготеет к визуальному тексту. «Знак сценария выражает не только "волю формы стать формой иного", но он схватывает форму в движении – движении, свободно и различным способом завершающемся в воображении писателя и в сотрудничающем и соучаствующем воображении читателя, двух воображениях свободно, но по-разному совпадающих». См.: Пазолини П. Сценарий как структура, тяготеющая к иной структуре / П. Пазолини // Киносценарии. – 1989. – № 4. – С. 191.

ности будней надежды и иллюзии, открывающей трагическое несоответствие выбранной жизни-роли и судьбы.

Сложность интерпретации драматических произведений А.П. Чехова, как справедливо замечает И. Сухих, состоит в том, что событие у него раскрывается во внутреннем сюжете, в подтексте, который «проявляет себя в атмосфере зыбкости, нервности, неустойчивости, внутренний сюжет мерцает, пульсирует, но не поддается определению»⁴⁸. Иная, нежели в классической драме, событийность порождает и особую театральность, привносит в язык и эстетику театра начала XX века черты живой действительности – её случайный, вероятностный характер при её одновременной предопределённости и детерминированности. «Событие, по чеховской терминологии „случай“, – писал Б.И. Зингерман, – часто отвлекает нас от познания подлинных закономерностей жизни, заключённых в ней самой <...>. Драма у Чехова заключается не столько в событии, сколько во времени, в том, что между событиями. <...>. У Чехова <...> течение времени особенно остро ощущается там, где раньше предполагалась зона косной неподвижности...»⁴⁹.

Чехов близок современной культуре⁵⁰. Его художественный хроно-топ отразил абсурдность ежедневного существования человека «как такового <...> человека как бы предоставленного самому себе и взятого в отрыве от всего остального и в противопоставлении всему остальному, в отличие от того христианского понимания человека, в котором человек воспринимается в его отношении к Богу и в его связи с Богом»⁵¹. Напомним и высказывания современников Чехова, выражав-

⁴⁸ Сухих И.Н. Струна звенит в тумане. 1903. «Вишневый сад» / И.Н. Сухих // Книги XX века: русский канон: эссе. – М.: Независимая газета, 2001. – С. 40.

⁴⁹ Зингерман Б.И. Театр Чехова и его мировое значение / Б.И. Зингерман. – М.: РИК Русанова, 2001. – С. 16–18.

⁵⁰ Примеры постмодернистского парафраза произведений Чехова: «Вишнёвый садик» (1994) А. Слаповского, «Чайка спела» (1994) Н. Коляды, «Поспели вишни в саду у дяди Вани» (2002) В. Забалуева и А. Зензинова, «Клуб одиноких сердец унтера Пришибеева» (1995) С. Солоуха, «Повесть о любви и суе» (1995) и др.

⁵¹ Представляется, что Чехов близок осознанию экзистенции человека философами начала XX века, например цитируемого С. Франка. См.: Франк С. Достоевский и кризис гуманизма / С. Франк // О Достоевском: творчество Достоевского в русской мысли 1881–1931 гг.: сб. ст. – М.: Книга, 1990. – С. 392.

шие экзистенциальное мироощущение художника рубежа XIX–XX веков: «Жить вообще очень тяжело, это я согласен, – но возможно. Надо только покойнее относиться ко всему и терпеть, терпеть»⁵². Об этом говорит чеховская Нина Заречная: «Умей нести свой крест и веруй. Я верую, и мне не так больно <...>»⁵³.

Чехов раскрывал сложность существования человека, обусловленного конкретным, индивидуальным, опрокинутым в повседневность временем, «изображал броуновское движение жизни, наполненной непредсказуемыми и разнонаправленными случайностями; ища гармонию – изображал аморфный поток бытия; считая, что создал реалистический театр, где «всё так просто, как в жизни», – стал родоначальником сначала модернистского символического, а затем и театра абсурда <...>», – писал А.П. Чудаков⁵⁴.

Герой Чехова – существо онтологическое, рефлексирующее, зная о смерти, он переживает своё время и его жёсткую работу по истреблению жизни. Так, на протяжении пьесы «Чайка» появление Сорина сопровождается ремаркой «смеётся». Смех прикрывает страх и перед жизнью, и перед смертью («И в 60 лет *жить хочется*. <...> Вам хорошо рассуждать. Вы пожили на своём веку, а я? Я прослужил по судебному ведомству 28 лет, но ещё не жил, ничего не испытал, в конце концов, и, понятная вещь, *жить мне очень хочется*. Вы сыты и равнодушны и потому имеете наклонность к философии, *я же хочу жить*, и потому пью за обедом херес и курю сигары и всё. Вот и всё» (С. 24); «Поймите, *жить хочется!*» (С. 49); «Вы рассуждаете, как сытый человек. Вы сыты и потому равнодушны к жизни, вам всё равно. Но умирать и вам будет страшно» (С. 49) <курсив наш. – Т.Ч.>. Драма Сорина – это драма человека, жизнь которого ушла неизвестно на что. Повторяющаяся тема жизни/смерти – лейтмотив, позволяющий перенести акцент с внешнего на внутренний мир героя, открывшего театрализованность, сценарность жизни-роли («Человек, который хотел»).

⁵² Сулержицкий Л. Дневники и письма / Л. Сулержицкий. – М: Искусство, 1970. – С. 456.

⁵³ Чехов А.П. Полн. собр. соч.: в 30 т. / А.П. Чехов. – Т. 13. – М.: Наука, 1986. – С. 58. В дальнейшем текст цитируется по этому изданию с указанием в скобке страницы.

⁵⁴ Чудаков А.П. Рецензия. Парамонов «Конец стиля» / А.П. Чудаков // Чеховский вестник. – 2000. – № 6. – С. 13.

Одним из сквозных мотивов душевного самочувствия и рефлексии героев Чехова становится мотив фатальной усталости – жизнь прожита, а ничего не сделано: «Треплев. Кто я? Что я? Вышел из третьего курса университета по обстоятельствам, как говорится, от редакции не зависящим, никаких талантов, денег ни гроша, а по паспорту я – киевский мещанин» (С. 8); «Сорин. В молодости когда-то хотел я сделаться литератором – и не сделался; хотел красиво говорить – и говорил отвратительно <...>; хотел жениться – и не женился; хотел всегда жить в городе – и вот кончаю свою жизнь в деревне, и всё» (С. 48); «Треплев (печально). Вы нашли свою дорогу, вы знаете, куда идёте, а я всё ещё ношусь в хаосе грёз и образов, не зная, для чего и кому это нужно. Я не верую и не знаю, в чём моё призвание» (С. 59) и др.

Для раскрытия театрализованности жизни Чехов использует прием «театр в театре» и введением спектакля в основное действие, и собственно «спектаклей», разыгрываемых героями в реальных условиях повседневной жизни. Так, первое действие начинается с приготовления к любительскому спектаклю, сценаристом и режиссёром которого является Константин Треплев: «Часть парка в имении Сорина. Широкая аллея, ведущая по направлению от зрителей в глубину парка к озеру, загорожена эстрадой, наскоро сколоченной для домашнего спектакля, так что озера совсем не видно. <...> На эстраде с опущенным занавесом Яков и другие работники; слышатся кашель и стук» (С. 5). В предваряющей ремарке дважды маркирована деталь декорации – сцена. Таким образом, сценография удваивается: первый уровень – сцена, на которой разыгрывается реальная пьеса Чехова «Чайка», и зритель наблюдает развитие театрального действия; второй уровень (внутри основного сценического действия) – театрализованная сцена, закрытая кулисами, и зрителями выступают сами персонажи чеховской пьесы. Закрытый занавес делит сценическое пространство на условное, игровое, и действительное, реальное. Однако для реального зрителя закрытый занавес внутри сценического действия становится знаком закулисы, и всё, что происходит на большой сцене, разыгрывается как закулисы жизни. Иными словами, Чехов изображает современную ему реальность со стороны кулис. Основной границей в художественном пространстве становятся кулисы, создавая образ маргинального пространства между иллюзией и реальностью, естественностью и искусственностью, где не вполне жизнь, но и не вполне театр. Закрытие занавеса после провала постановки пьесы Треплева означает завершение одного сценического действия и продолжение другого, театрализован-

ного, закрытого кулисой. Бывшие зрители, критики треплевской пьесы, выстраивают поведение исходя из осознания своей жизненной роли, они оказываются лицедеями в театре жизни. Осознание непрекращающейся игры мотивирует внешне немотивированную реплику Дорна: «Полагаю, теперь можно поднять занавес, а то жутко» (С.16).

Каждый герой пьесы внутренне многомерен, но эта многомерность, как кажется, есть не следствие протеистичности и неуловимости, а свидетельство душевного потенциала, скрытой от них самих способности к творчеству, выходу за пределы. Так, например, рационалист Дорн удивлён пьесой Треплева, сочувствует его метаниям, добр к Маше, жалеет Нину, в монологе о творческом подъёме проявляет знание о чувстве высокой духовности, но в реальности оказывается не в состоянии реализовать душевные потенции внутренней жизни, они остаются отдельными феноменами. Упрощающее начало в жизни и в самом человеке непобедимо: в рационально понятном мире проще жить. Синтез разных возможностей людей повлечёт бы цепную реакцию, о которой писал в своей пьесе Треплев, о которой говорит Дорн, вспоминая ощущения в итальянской толпе – двигаться вместе, слиться «в одну мировую душу» («Дорн. Там превосходная уличная толпа. Когда вечером выходишь из отеля, то вся улица бывает запружена народом. Движешься потом в толпе без всякой цели, туда-сюда, по ломаной линии, живешь с нею вместе, сливаешься с нею психически и начинаешь верить, что в самом деле возможна одна мировая душа» (С. 49).

Герои Чехова, обладая многомерностью, хотя бы определёнными, понятными себе и другим, играют роли. Так, Треплев, жаждущий самовыражения и любви, испытав поражение, играет роль непонятого всеми писателя, несчастного влюбленного, нелюбимого сына; Медведенко – роль забитого жизнью сельского учителя, Аркадина – роль известной актрисы, Заречная – провинциальную мелодраматическую актрису. Каждый страдает от притворства, упрощения себя себе простить не может, тоскует по идеалу, и потому все мрачны, не умеют наслаждаться возможностями игры. Функционирование в роли не предполагает творческой игры, требует исполнения усвоенного. Так, Чехов открывает ролевое, а не игровое существование, и все же чеховский герой – личность, имеющая свое отношение к условиям жизни и пытающаяся опираться в жизненном поведении на собственную систему ценностей. Экзистенциальные мотивы (одиночество, отчуждение, равнодушие людей друг к другу, фатализм, ожидание смерти) у Чехова воплощаются в «сюжете для небольшого рассказа», героями которого

становятся все персонажи пьесы, их судьбы определены и неповторимы как событийно, так и аксиологически. Обращаясь к поиску смысла существования, чеховский герой, хотя и безуспешно, старается выйти за рамки заданной ему жизнью роли. Таким образом, чеховская театральность – это ироническая оценка современности: «...хотел только честно сказать людям: “Посмотрите, как вы все скучно и плохо живете!...” Самое главное, чтобы люди это поняли, а когда они это поймут, они непременно создадут себе другую, лучшую жизнь»⁵⁵.

Изображение жизни как проблемы, неопределенность как принцип чеховской гносеологии, расплывчатость психологических, социальных, онтологических контуров как способ раскрытия неоднозначности человека и реальности сочетаются у Чехова с отобранностью «мгновений» жизни, сущностно её определяющих⁵⁶. В совокупности поэтические особенности передают суть чеховской пьесы, раскрывают её топологическую структуру («теория складки» Ж. Делёза)⁵⁷ как множества решений, допускающих структурирование, «складывание» смысла в процессе интуитивного угадывания подтекста пьесы, её «настроения».

Многоуровневость чеховской пьесы позволяет «прочитать» её как мелодраму⁵⁸ с акцентом на воспроизведение эмоциональных состояний, доведённых до водеvilности, демонстрирующих неестественно бурную смену настроения (сцена объяснения между Дорном и Полиной Андреевной, когда героиня в ревливой истерике отбирает у Дорна,

⁵⁵ Паперный З.С. А.П. Чехов: Очерк творчества / З.С. Паперный. – М.: Гослитиздат, 1960. – С. 161.

⁵⁶ Что становится основанием не согласиться с мнением современного Чехову критика Т. Полнера, называющего пьесу Чехова рядом «снимков», упрекающего включением в текстовое пространство неатрибутированных жизненных явлений: «Нужна не только верность и точность снимков, нужен выбор наиболее типичных и характерных для данного лица моментов. А господину Чехову, по-видимому, некогда заниматься таким выбором: образы теснятся у него перед глазами, одолевают его, толкают под руку, просятся на бумагу». См.: Полнер Т. Драматические произведения А.П. Чехова / Т. Полнер // Русские ведомости. – 1897. – 3 октября. – № 273. Цит. по: Чехов А. П. Там же. – С. 377.

⁵⁷ Делёз Ж. Складка. Лейбниц и барокко: пер. с франц. / Ж. Делёз. – М.: Логос, 1997.

⁵⁸ См.: Шахматова Т.С. Традиции мелодрамы в «Чайке» А.П. Чехова / Т.С. Шахматова // Русская сопоставительная филология: исследования молодых ученых. – Казань: Тат. кн. изд-во, 2004. – С. 229–244.

напевающего куплеты Зибеля из оперы Ш. Гуно «Фауст» («Расскажите вы ей, цветы мои»), и рвёт букет цветов, подаренный ему Заречной; ссора Аркадиной и Шамраева из-за отсутствия свободных лошадей для поездки в город; появление перед Заречной экзальтированного Треплева с ружьём в руках и убитой чайкой и пр.). Герои пьесы склонны к вдохновенным речам и театральной патетике (реплики Аркадиной и Треплева из «Гамлета»), что усиливается жестовыми ремарками: Треплев – «вспылив», «топнув ногой», «нетерпеливо», «в отчаянии», «сквозь слёзы»; Маша – «сдерживая восторг»; Аркадина – «вспылив», «сквозь слёзы», «становится на колени» и пр. Мелодрама оказывается на поверхности действия, когда герои совершают поступки, должны вызвать понятные зрителю сочувствие, жалость, сострадание (Маша, пытаясь вытеснить любовь к Треплеву, выходит замуж за не любимого ею Медведенко; Треплев, переживая безответную любовь, становится писателем, угождающим вкусам и ненавидящим себя за это; Нина, «побитая» испытаниями сцены и жизни, смиряется с участью провинциальной актрисы; Тригорин, получив любовь Заречной, возвращается к нелюбимой им Аркадиной и пр.).

Мелодраматическая фабула у Чехова является фоном развития психологических коллизий и сюжета пьесы⁵⁹. Чехов, преодолевая однолинейность мелодрамы, не разворачивает «истории» героев, ограничивается сжатым пересказом (о перипетиях судьбы Заречной рассказывает Дорну Треплев; из реплик Полины Андреевны становится известно, что Треплев печатается и получает гонорары и пр.), в пересказанной же «истории» всегда остаётся недосказанное. Герои, сосредоточенные на душевных переживаниях, не разделяемых окружающими, внутренне важное не раскрывают, поскольку оно оказывается лишним для других, и потому неосуществлёнными остаются желания и обращения к другим. «Виноватых нет, а всем жить душно, скучно и всем хочется вырваться к какой-то другой жизни»⁶⁰. Используемый Чеховым приём воссоздаёт нестабильность жизни, отсутствие каузальных связей между явлениями, непрямолинейности явлений и целого.

⁵⁹ См.: Шахматова Т.С. Традиции мелодрамы в «Чайке» А.П. Чехова / Т.С. Шахматова // Русская сопоставительная филология: исследования молодых ученых. – Казань: Тат. кн. изд-во, 2004. – С. 234.

⁶⁰ Скафтымов А.П. О единстве формы и содержания в «Вишнёвом саде» А.П. Чехова / А.П. Скафтымов // Нравственные искания русских писателей: статьи и исследования о русских классиках. – М.: Худ. лит., 1972. – С. 357–358.

Помимо мелодраматического театрального кода, можно прочесть пьесу и в контексте детективного кода, рационалистически упрощающего смысл действия. Подобному прочтению способствует чеховский расчёт на «сотворчество» читателя/зрителя, перенесение событий за пределы сценической площадки, отсутствие обозначенных мотивировок взаимоотношений персонажей, отсутствие логической связи между сценами и эпизодами, наличие в пьесе «лишних», не связанных с основными событиями, действий, отсутствие главного героя, – все это даёт широкие возможности для расследования скрытой связи, для детектива. «Умственный эксперимент», логическая реконструкция интеллектуальной задачи и как непредсказуемость мысли, и как проблема «тайны», игра и психоаналитическое исследование – можно обнаружить в пьесе Чехова. Так, Ю. Боголюбов⁶¹, восстанавливая во временной последовательности события, о которых есть прямая или косвенная информация в пьесе, выстраивает «панораму жизни героев». В четвёртом действии пьесы происходит происшествие – самоубийство Треплева, причины которого Чеховым однозначно не объясняются и, по мнению Боголюбова, являются одной из загадок пьесы.

Таким образом, гибкость, «складчатость» драматической структуры, принципиальная невыраженность идеи даёт разнообразные возможности прочтения чеховской «Чайки». Обращаясь к прецедентному тексту, Акунин играет, опираясь на его богатый внутренний потенциал. В рамках постмодернистской стратегии игрового диалога современный автор, придерживаясь деструктивной текстовой стратегии, «вытаскивает» из чеховской пьесы различные коды, сталкивает их с современными, что приводит к деавтоматизации чтения и созданию предпосылок для формирования нового опыта прочтения чеховской пьесы. «Акунинский» Чехов отделяется от своего прототипа, повторяемость превращает претекст в знак произведения искусства, отделённый от своего обозначаемого.

Изменения, внесённые Акуниным в чеховский текст (серия дублей), смещают его смысловые акценты. Коллажная стыковка текстов становится основанием для сопоставления. Так, мелодраматический каркас у Чехова заполняется внутренним сюжетом, демонстрирующим театральность жизни, Акунин же вытаскивает мелодраматическую ос-

⁶¹ Боголюбов Ю. Действенно психологический анализ пьесы Чехова «Чайка» [Электронный ресурс] / Ю. Боголюбов. – Режим доступа: <http://www.obshelit.net/works/gentre3/1>.

нову чеховского действия, наполняя её другим содержанием. В его пьесе событие лишено подтекста. Т. К. Шах-Азизова, анализируя тенденции «чеховского театра» 1960–1970 годов, заметила, что «эпическая обстоятельность и нежная лирика из спектаклей уходят... обнажается драматургическая природа чеховских пьес...»⁶². Причину этого она видела в новом решении вопроса о роли чеховского события, которое театр не только выделял эмоционально, но и часто выносил на сцену то, что сам Чехов старался скрыть: «...поведение героев часто становилось повышенно нервным и зрителям не то чтобы намекали, а прямо указывали, что в душе у героев...»⁶³. Шах-Азизова оценивала как односторонность то, «что театр стремится исследовать чеховскую театральность в её чистом виде. Для этого её выделяют, извлекают из сложного единства драмы, эпоса и лирики...»⁶⁴.

Действительно, в отличие от Чехова у Акунина все вынесено на поверхность, точно обозначено. Начиная со списка действующих лиц, Акунин сохраняет имена (вводит именной код), но акцент делает на второстепенных, периферийных деталях первичного текста. У Чехова указаны имена и социальный статус, у Акунина добавлено указание возраста. У Чехова о возрасте проговариваются сами герои, возраст – это интимное переживание себя во времени, и самого времени как события. У Акунина – герой просчитан, прозрачен («Ирина Николаевна Аркадина, 45 лет, по покойному мужу Треплева, знаменитая актриса. Константин Гаврилович Треплев, её сын, 27 лет, писатель и т. д.»)⁶⁵, всё анкетно уточнено, что лишает драматический текст собственно театральности – тайны, символичности, игры.

Текст и претекст приобретают равноправный статус, коллажно стыкуются, образуя многокодовую структуру, обращенную к разным реципиентам (профессионалу и неподготовленному зрителю/читателю), непрояснённая текст вовлекает в игру с транслируемыми смыслами, накладывающимися нарочито случайно друг на друга.

⁶² См.: Шах-Азизова Т.К. «Чайка» сегодня и прежде / Т.К. Шах-Азизова // Театр. – 1980. – № 7. – С. 349.

⁶³ Там же. – С. 374.

⁶⁴ Там же. – С. 350.

⁶⁵ Акунин Б. Чайка. Комедия в двух действиях / Б. Акунин // Новый мир. – 2000. – № 4. – С. 42–66. Далее текст цитируется по этому изданию с указанием в скобках действия и страницы.

Провокативная контрастность высокого и низкого создаёт гротесковость образов. Гротескные приёмы в пьесе Акунина направлены на деконструкцию целостности предшествующего текста. Практически не внося изменения в текст последней сцены четвертого действия пьесы Чехова, Акунин меняет её смысловое содержание, вводя большое количество жестовых и характерологических ремарок. Современный автор вытесняет авторским словом слова персонажа. Так, ремарок, относящихся к Треплеву, становится вдвое больше. Ремарки гиперболизируют и овнешняют чувство героя. Его эксцентричность (не расстаётся с револьвером) передается жестовыми ремарками («бросается», «с раздражением», «с угрозой», «всё больше раздражаясь», «хватает револьвер», «говорит всё быстрее, а под конец почти иступлённо» и пр.), герой не только быстрее двигается, но и говорит быстрее – фраза укорачивается, становится лаконично упрощенной.

Акунин посредством ремарок (а также пауз, типографических пробелов) намеренно смещает акценты. *Чехов*: «Нина. Я боялась, что вы меня ненавидите. Мне каждую ночь всё снится, что вы смотрите на меня и не узнаете. Если бы вы знали! С самого приезда я всё ходила тут... около озера. Около вашего озера и не решалась войти. Давайте сядем. (Садятся). Сядем и будем говорить, говорить <...>» (С. 56–57) // *Акунин*: «Нина (осторожно). Я... боялась, что вы меня ненавидите. (Находится, говорит быстрее). Мне каждую ночь всё снится, что вы смотрите на меня и не узнаете. Если бы вы знали! С самого приезда я всё ходила тут... около озера. Около вашего озера и не решалась войти (Отодвигается от него.) Давайте сядем (Садятся) (Щебечет.) Сядем и будем говорить, говорить...» (I, 43). Слово автора вторгается в пространство реплик персонажей и редуцирует их собственную речь. Синтаксис, обилие ремарок рассеивают внимание читателя.

Утилитаризм современного потребителя, неспособность его к рефлексивному творчеству, расслабленность мышления требуют от современного искусства техник и технологий, ориентированных на подчеркнута условную, игровую природу, придающих пикантность и увлекательность процессу чтения–письма. Мелодрама – скрытая пружина массового искусства – у Акунина наглядно выявлена в «неровности» настроения и поведения персонажей. Герои Акунина находятся в крайних экстатических состояниях: или крайнее возбуждение, переходящее в агрессию («схватив её за руку», «насильно»), или крайняя заторможенность («рассеянно – он думает о своём»). Театрализация проявляется в повышенной эмоциональности, в действенности монологов

и диалогов. Условность действия передаётся обилием демонстративных восклицаний («Аркадина. Боже, Боже. И я, мать, только что лишившаяся единственного, бесконечно любимого сына, должна участвовать в этом фарсе! Увольте, господа. Дайте мне побыть наедине с моим горем. (Царственно встаёт.) Борис, отведи меня в какой-нибудь удалённый уголок, где я могла бы завывать, как раненная волчица») (I, 51). Реплики Аркадиной построены на сочетании мелодраматической риторики и цинизма: «Аркадина снова падает. Её опять подхватывают. Аркадина. Но... Но почему, зачем? Почему именно сегодня, когда я приехала! Это он нарочно дождался, чтобы мне досадить! Он всегда меня ненавидел» (I, 47); «Аркадина. Оставьте, как вы можете в такую минуту... (Смотрит на закрытую дверь.) Это, должно быть, невыносимо – красное на зелёном. Почему ему непременно нужно было стреляться на зелёном ковре? всю жизнь – претенциозность и безвкусице» (I, 47–48).

Акунин, нарочито смешивая разные планы, конструирует форму циничного юмора, создает удобный для потребления язык, понятный массовому читателю/зрителю, но и пародийно обыгрывает способы привлечения и удерживания читательского/зрительского внимания, установку на возрастание интереса к происходящему, поэтику, активно используемую бульварной словесностью. Ключевая деталь в пьесе Акунина – револьвер – у Чехова появляется во втором действии, когда Треплев появляется перед Заречной с ружьём в руках и убитой им чайкой. В этой сцене герой эмоционально напряжён, состояние сильного напряжения передано монологом самого Треплева и усилено комментирующей чеховской ремаркой – «*Топнул ногой*». Душевный надлом чеховского героя превращён Акуниным в экзальтацию, трагедия – в мелодраму. Акунин, обнажая то, что скрыто у Чехова, доводит состояние героя до критического, с тем чтобы мотивы самоубийства/убийства были явственны: герой уходит со сцены в первом действии современной пьесы, сжимая в руках револьвер. Гипертрофия эмоций актуализирует семантику театрализованности, зрелищности, что провоцирует активную реакцию со стороны аудитории, участвующей в шоу.

Играя с читателем, автор создает симулякральную реальность, симуляция становится референтом реальности, порождённой современным виртуальным миром. Так, монолог Аркадиной («Аркадина. (Дрогнувшим голосом.) Кости больше нет. (Оборачивается к правой двери.) Мой бедный, бедный мальчик. Я была тебе скверной матерью. Я была

слишком увлечена искусством и собой – да-да собой. И это вечное проклятие актрисы: жить перед зеркалом, жадно вглядываться в него и видеть только собственное, всегда только собственное лицо. Мой милый, бесталанный, нелюбимый мальчик... Ты – единственный, кому я была по-настоящему нужна. Теперь лежишь там ничком, окровавленный, раскинув руки. Ты звал меня, долго звал, а я все не шла, и вот твой зов утих...») (II, 51–52) повторяется в каждом дубле, причем дублированная ситуация оказывается подобной, но всякий раз различной в зависимости от «деталей» режиссерского комментария: «недовольна тем, что разговор сосредоточен не на ней», «резко», «спохватившись, оглядывается на запертую дверь и меняет тон». Множество повторяющихся дублей-репрезентаций, игровой характер «комментирования» становятся основой для дереализации ситуации, различения меры её игровой условности.

Театр Чехова – знаковый, в котором означающее не адекватно означаемому. Современному же сознанию необходимо наименование. Комедия Акунина явственно ориентирована на среднее сознание, которое допускает минимум загадочного, ему нужна окончательность, не размышление, но растолковывание, не этическое, но эмоциональное переживание. Массовый вкус признаёт только реалистическую репрезентацию, поэтому у героя Акунина есть внешний жест, но за ним не скрывается сложное чувство. «Лишняя» деталь Чехова, создающая подтекст, настроение пьесы, высвечивающая неожиданные грани характера персонажей (нюхающая табак Маша, поющий романсы Дорн, косноязычие Сорина, белая кофточка Аркадиной), у Акунина не составляет сложного рисунка человеческого образа – здесь всё однолинейно и плоско. Образ, означающий сам себя, не имеет другого референта, чем он сам, означаемое же адекватно означающему, оно уже содержит в себе ожидание называния. Чеховская деталь («лопнувшая склянка с эфиром»), символизирующая хрупкость и таинственность человеческой жизни, у Акунина действительно лопается, становясь уликой преступления. Логика поступков героев прозрачна, более того, она всякий раз формулируется если не самим героем, то в авторском комментарии.

Автор/режиссёр, «неожиданно» для актёров, разыгрывавших в спектакле Акунина «Чехова», меняет обстоятельства («склянка действительно лопнула»), проясняет тем самым нескрытые (внеигровые) факты убийства Треплева, усиливает ролевой характер самой игры. Акунин лишает актера-игрока зоны независимости (импровизации),

подавляя, подменяя цели актера своей целью. Для квалифицированного читателя это авторское/режиссерское решение лишний раз подчеркивает подвижный, игровой характер текста, инициирует диалог, для массового – разъясняет ходы в текстовой игре, её риторические «фигуры» – «убил, потому что». Переводя сложный язык художественного высказывания на понятный современному читателю, автор делает акцент на потреблении смысла как готового, а не на осмысливании как таковом, иронизируя тем самым над эгалитаризмом и эскапизмом современной постматериальной культуры, её стремлением свести сложное к простым и понятным схемам.

Чехов пишет историю человека, Акунин лишь складывает её из внешних примет. У Чехова – глубина художественной мысли призвана обнаружить ответвления жизни, странности чувств, непостижимость людских поступков. У Акунина – это уже не «сюжет для небольшого рассказа», но поле плюрального варьирования релятивных версий-дублей: «Итак, дамы и господа, все участники драмы на месте. Один – или одна из нас убийца. Давайте разбираться». Ёмкая, пластичная, игровая стихия детективной формы стала для Акунина формой адекватного воспроизведения современного сознания. Индивидуальная биография превращается из «судьбы» в относительный и вариативный рассказ, в котором убийство как факт казалось бы личной биографии тоже относится к феноменам нарративного ряда. Серия дублей (восемь историй «истинных» убийц об «истинных» причинах убийства) допускает множество разнокачественных условий, при этом ни одна из повествовательных версий не является более предпочтительной по сравнению с другой. Поиск однозначной истины изначально обречён (до оригинала не добраться, копия снимается с копии, идёт серийное, практически бесконечное тиражирование). Событие как таковое теряет свою онтологическую определённую, реальность «исчезает» в заменяющих её игровых нарративных вариациях. В акунинском детективе «разыгрывается» современный читатель, пытающийся наложить матрицу классического «закрытого» детектива на принципиально «разомкнутую», нестабильную структуру текста (жизни), гетерогенность и процессуальность которой свидетельствуют о принципиальной множественности смысла, событие обретает смысл лишь в процессе интерпретации.

Принцип серийности, используемый Акуниным, направлен на дестабилизирование современного сознания, подрыв претензий на абсолютный контроль какого бы то ни было метода мышления (постмодер-

нистского – в том числе). Реализацию массовой модели человеческого мышления и поведения проследил Чехов, Акунин же подвергнул её постмодернистско-деконструктивистской игре. Но у Акунина не только ирония, но и горькое признание. Современный homo ludens «заигрался», оказался неспособным в ситуации постмодернистской аксиологической гомогенности зафиксировать свою ценностную позицию по отношению к существующим социокультурным дискурсам, более того, оказался не в состоянии идентифицировать себя как субъекта современности – постмодернистские игры привели к существенным деформациям нравственного сознания повседневности. Современная «Чайка» есть экспликация современного механизма производства значений. Это выражается отчасти в построении композиции пьесы как стохастического набора мало связанных, относительно автономных и взаимоисключающих эпизодов. Акунин переворачивает чеховские мотивы «жизнь – череда разнородных, несвязных эпизодов» и «жизнь – театр», принцип монтажного соединения, фиксирующего дискретность бытия⁶⁶. Сама идея акунинского текста строится по принципу «Что если Треплев не застрелился, а его убили?». Акунин, обращаясь к кинематографическому коду, выстраивает эпизоды современной «Чайки» как череду повторяющихся дублей с одинаковым набором героев, со сходной экспозицией, но разной развязкой. Жизненные этапы человека – это повторяющиеся копии копий без фиксированного центра: центров столько, сколько актуализированных в контексте деталей. Дубль – это и знак театрализованности жизни-театра, лицедейства современного человека, и прием, обнажающий условность жизни-роли. Акунинский Тригорин, перефразируя чеховского Треплева, замечает, что «люди ведут себя гораздо естественней, когда притворяются» (II, 57) (ср.: Треплев. <...> Надо изображать жизнь не такую, как она есть, и не такую, как должна быть, а такую, как она представляется в мечтах» (С. 11)). Лучше не писать о том, как наигранно поведение людей, а заметить, как они лицедействуют.

В театроведческих и литературоведческих работах чеховская театральность раскрывается как новый сценический язык, гибкость и богатство форм которого оказались способны отразить сложное целое культуры своей эпохи. Акунин же сводит театральность («жизнь как

⁶⁶ Литвинова Н.А. «Вишнёвый сад» А.П. Чехова и «монтажное мышление» двадцатого века / Н.А. Литвинова // Дискурс. – Новосибирск: Изд-во НГУ, 1997. – № 3–4. – С. 72–73.

игра») к нулевому событию («жить играя, как если бы») – современный человек произвольно моделирует и варьирует практику собственного существования, будучи не способным к самоидентификации, утратив способность осознавать себя как себя, что является очевидным симптомом патологии. Игровое культурное пространство постмодерна разрушает базовые культурные механизмы социализации и формирования личности. Современный человек может выбрать любую поведенческую стратегию, но не имеет каких-либо ценностных оснований, чтобы осуществить этот выбор. В силу обнаруженного «необузданного» хаоса перед современным человеком стоит задача «конституирования себя в качестве творца своей собственной жизни в ситуации «уловления» различными дискурсивными стратегиями, «медленного формирования, герменевтики себя»⁶⁷. В этом смысле акунинский эксперимент может быть расценен как попытка напомнить современному человеку, что он не только *homo faber*, *homo ludens* и *homo consumens*, но прежде всего *homo culturis*, ориентированный на внутреннее ценностное самовыстраивание. Акунин выступает одновременно и в роли автора/режиссера современного текста/пьесы, и в качестве читателя/зрителя, культурная память которого хранит следы претекста. Современная пьеса адресована читателю/зрителю как некий конспект сценария, созданный на основе её же читательского и зрительского опыта, представлений и стереотипов восприятия.

В комедии присутствуют несколько игровых площадок: одна «речевая маска» вставлена в другую, обсуждает и комментирует её. Игровая установка автора, её интертекстуальная и интерпретирующая ориентация, направлена на деконструкцию массмедиированного современного общества и общественного сознания: современное потребительское сознание хранит не смыслы, а коды, извлечение которых из культурных ценностей образуют и сами смыслы. Современность – это эра тотальной симуляции, культурные феномены не производят смыслы, но лишь «разыгрывают» их. Посредством приёма паратаксиса Акунин, следуя Чехову, моделирует текст как «складчатое» пространство. Топология текста выстраивается как «серия» складок, природа которых интенциональна, являет собой эстетическое и этическое переживание акта чтения–письма, самостоятельную творческую рефлексию. Комментарий Акунина сконцентрирован на отличиях

⁶⁷ Фуко М. Воля к истине: по ту сторону знания, власти и сексуальности: пер. с фр. / М. Фуко. – М.: Касталь, 1996. – С. 275.

значений, актуальных для прототекста, одновременно с этим его комментарий – это словарь современных культурных кодов, метаязык симулякрного, но и реального, репрезентируемого в пьесе современного общества. Пародийно-ироническая авторская интенция рассматривается и как вызов, провоцирующий современного «потребителя» на собственный выбор в мире постмодернистского социокультурного творчества – все дискурсы существуют в равной мере, читатель же должен сам осуществить необходимое центрирование. Процесс складывания смысла читателем пусть не на уровне комментирования семантики текста, но на уровне комментирования его синтактики, прагматики становится полноценной творческой деятельностью, поступком сознательно избираемой аксиологической нормы.

II. КАРТИНА МИРА И ЭКЗИСТЕНЦИАЛЬНОЕ МИРООЩУЩЕНИЕ В ЛИТЕРАТУРЕ «СОРОКАЛЕТНИХ»

Процесс познания и жизненный процесс в повести В. Маканина «Отставший»: мотивная организация⁶⁸

Нужно отметить, что повествование В. Маканина во многих его повестях («Где сходилось небо с холмами», «Предтеча», «Утрата» и др.) направлено на осуществление ментального события, будь то постижение сущности явлений, познание социальных закономерностей. Его интересуют мотивы, вызывающие ментальное событие, внешние и внутренние обстоятельства, способствующие или препятствующие акту познания. Одним из таких мотивов становится сюжетная ситуация «отставания», которая, с одной стороны, оказывается ситуацией временной внаходимости, отстранения, выхода из Dasein, с другой – она приводит человека к осознанию своего существования как пограничного: ведущего к распаду, смерти и одновременно к осознанию постоянной смены жизненных ситуаций, их неустойчивости, «утраты». Иными словами, ситуация «отставания» становится и способом позна-

⁶⁸ См.: Чурляева Т.Н. Проблема абсурда в прозе В. Маканина 1980-х – начала 1990-х гг.: дис. ... канд. филол. наук: спец. 10.01.01: защищена 06.02.02, утв. 10.07.02 / Чурляева Татьяна Николаевна. – Новосибирск, 2001. – С. 177–198.

ния окружающих человека сущностных явлений, и формой существования.

В сюжетной канве повести ситуация «отставания» выстраивает сложную систему соположений. Юродивый Лёша-маленький, не подозревая о том, что «чувствует» золото, постоянно отстаёт от старательской артели. Этой старой легенде вторит современный герой, отставший от любимой девушки. Геннадий и его любимая девушка Лера, в свою очередь, отстают от лагерного мира, к которому запоздало спешат приобщиться. Отстаёт ссыльный старик, который умирает, так и не дождавшись реабилитации. Отстаёт жена, приехавшая к нему на могилу. Отец Геннадия каждую ночь видит один и тот же мучительный сон, как он отстаёт от умчавшихся в ночь грузовиков. Сам же Геннадий, придя к Твардовскому в редакцию «Нового мира», вновь опаздывает: Твардовского сняли с редакторской должности. Таким образом, все герои от чего-то отстают. Ситуация «отставания» по-разному обыгрывается в каждой сюжетной линии: отца Геннадия, героя легенды Лёши-маленького, самого Геннадия.

Сюжет здесь выстраивается по принципу развития конфликта по спирали⁶⁹, приём повтора при этом имеет разные функциональные возможности: а) повтор как собственно изменение ситуации во времени; б) повтор как дублирование, когда подобная ситуация оказывается общей для всех, т. е. обнаруживает всеобщность, стереотипность, казалось бы, дробной жизни.

Мотив сна-отставания в «сюжете» отца. Система сюжетных параллелей

Сюжет новеллы о сне перед смертью воплощает историю положения человека в мире. Отставание мучительно переживается отцом во сне, превращает в недоразумение всю его жизнь, вводит в ситуацию абсурда, когда становится непонятна суть происходящего. Каждую ночь отцу снится один и тот же сон, в котором он неумолимо отстаёт от грузовой машины («Грузовые машины одна за другой срываются с места, мчат, люди кричат, шофёры огрызаются и наддают и ещё наддают, припав к рулю ...; из избы, сонный, поскользываясь на снегу, выбегает мой отец, выбегает в числе самых последних. “Братцы, —

⁶⁹ Плеханова И.И. Особенности сюжетосложения В. Шукшина, Ю. Трифонова, В. Распутина / И. Плеханова // Русская литература. — 1980. — № 4. — С. 74.

кричит он, – ... Братцы!” Но машины уже какой взяли разбег, он видит последнюю и потому в незаправленной рубаше, с шапкой, сбившейся на ухо, бежит ей вслед»⁷⁰.

Отец ощущает реальное чувство страха и физическую боль, находясь в реальности сна-отставания («...его сердце лихорадочно бьётся, оно сжимается от страха...») (С. 89). Даже пробудившись, он не освобождается от страха повторения ночного кошмара, страх одиночества не покидает его. В процессе припоминания сна днём в разговоре с сыном, врачом-психиатром, отец пытается «собрать» разрозненные картинки сна-отставания с целью обнаружения в нём смысла, нахождение которого способствовало бы «снятию» испытываемого им ужаса. Таким образом, отставание здесь возникает в ситуации одиночества и идентифицируется с чувством страха, ужаса.

По мысли З. Фрейда, скрытое бессознательное выражается в сновидениях. Рассмотрим хронотоп сна. Главное событие сна – отъезжающие в никуда грузовики, «страшная», пугающая пустота улицы. Семантика бессмысленности происходящего усиливается повтором эпизода отъезда грузовиков, увозящих людей в никуда (трижды вначале повествования повторяется ситуация отъезда, каждый раз с новыми подробностями):

– первый эпизод – «он (отец – Т. Ч.) выбегает за ворота, натягивая на голову шапку, хотя сам он еще в нижней рубаше (и даже в брюки нижнюю рубашу не заправил), ремень еще не затянут, болтается туда-сюда на бегу...» (С. 83);

– второй эпизод – «... люди там в машине, в кузове, тоже полуодетые, однако успевшие вскочить, влезть, что-то кричат ему, машут руками, а машина все прибавляет и прибавляет...» (С. 83);

– третий эпизод – «... люди кричат, шофера огрызаются и наддают и еще наддают, припав к рулю, колёса скрежещут...» (С. 84).

Бессмысленность происходящего подчёркивается многократным повторением действия, их крайней избыточностью. Преувеличение, нарушение меры придают самой ситуации, сохраняющей натурализм, условный, символический характер.

В этом сне активизируются три функции: во-первых, сон становится воплощением действительно существующего страха; во-вторых,

⁷⁰ Маканин В.С. Долог наш путь: повести / В. Маканин. – М.: Вагриус, 1999. – С. 84. Далее текст цитируется по этому изданию с указанием в скобках страниц.

всплывающая мифологическая модель, в основе которой мифическая повторяемость, служит попыткой преодоления страха смерти, и, наконец, в-третьих, так как герой не переходит через символическую границу жизни/смерти, сон становится предвосхищением судьбы – реальной смерти. В обрамляющем композиционную рамку повествования эпизоде сна отец, не справляющийся с осознанием необратимости жизни, умирает. Мифологическое время здесь сменяется линейным, в основе которого не парадигматика, но разрушение, распад всяких связей.

Фабула новеллы обнажает последовательность реакций героя. Вначале герой, пытаясь преодолеть внезапно возникший страх, непонимание, делает попытку вписать себя в исторический контекст («Я всю жизнь строил! воевал!»), создавая иллюзию сопричастности, соединения с социумом. Сознание отца фиксирует рациональность жизни, её объяснимость. Чувство абсурдности бытия возникает после смерти жены. В ситуации утраты, конца герой начинает понимать, что в мире нет детерминированности, причинно-следственной связи: вся жизнь была бегом за машиной, и вдруг я оказался не нужен. В этой ситуации личностных переживаний, спровоцированных сном-отставанием, герой достигает близости с природным миром, который становится для него личностно (не онтологически, а экзистенциально) значимым в момент предъявления счета к окружающему бытию («... претензии именно к природе, к лесам и полям, к звездам...») (С. 131). Личностное сознание героя в попытке подняться к метафизической сущности жизни приводит к тому, что частный человек начинает ощущать себя частью бытия. Но как только герой осознает свое «присутствие в мире» (М. Хайдеггер), он приходит к трагическому пониманию своей конечности, малости, ничтожности, к переживанию своего существования, «идущего к концу, к смерти». Герою открывается бессмысленность не только своего существования, но и бытия. Встреча героя с К., бывшим сослуживцем, убеждает в нерациональной природе бытия – «Почему-де ловкому чиновнику и обаятельному интригану (претензии не к дачам, не к социуму, бог с ними! – претензии именно к природе, к лесам, к полям, к звездам) – почему ловкому чиновнику даже в конце жизни безмятежность и покой, а ему, честному строителю, эти жуткие сны, эти сердцебиенья, этот ужас отставания...» (С. 131).

Обесценивание жизни, социальный абсурд становятся проявлением онтологического абсурда, осознание которого рождается в персональном сознании. Отец совершает абсурдный поступок, звоня среди ночи

сыну для того, чтобы заставить его соучаствовать в той истине, которая ему открылась. Он требует понимания, заранее зная о том, что сын не поймёт его, так как то, что открылось ему, сокрыто для «другого». Тем не менее он вновь и вновь совершает бессмысленный поступок, каждую ночь звонком поднимая с постели сына. Чувство одиночества, страха, испытываемое героем, усиливается еще и потому, что вокруг него мир остается по-прежнему функциональным – работающая телефонная связь как синоним целостности, связанности всего со всем. Поэтому он пытается разрешить свою ситуацию теми средствами, которые приняты в обществе, – обращается к врачам-психиатрам, невропатологам в надежде вылечиться от душевного недуга. Однако позитивными средствами не удаётся избавиться от сна-отставания, ими не преодолевается иррациональность ситуации. Сын также не может избавить отца от чувства тотального одиночества. В этой ситуации отца «охватывает чудовищный, ни с чем не сравнимый страх: этот страх словно бы стирает, зачёркивает всю его жизнь. «Вдруг разом становится все противно. Страх беспричинен. И давит бессмыслие жизни вообще перед лицом рано или поздно подступающей смерти – бессмыслие всякой, не только его жизни» (С. 169).

Осознание необратимости смерти, онтологического абсурда рождает в отце нравственное чувство вины перед умершей женой, растущими внуками. Мучительность вины и невозможность что-либо исправить в сложившемся положении вещей становится причиной смерти отца. Таким образом, отставание для отца – это комплекс чувств: и страх перед отделением от социума, от коллектива, и страх перед утратой жизни (дороги, судьбы), и страх перед смертью – выпадением из времени. Герой оказывается в ситуации экзистенциального тупика: личностное сознание в попытке соединения с метафизической сутью не может преодолеть абсурдного закона – смерти, обесмысливающего жизнь и любые попытки утверждения в абсурдной реальности.

Ситуация «отставания» и тема «страха» в «сюжете» Лёши-маленького

В следующей сюжетной коллизии представлена та же ситуация «отставания», но здесь больше условности, знаковости. Эмпирика жизни вызывает у человека страх, ставящий под сомнение саму возможность существования. Подобная ситуация в той или иной модифи-

кации развивается в трёх сюжетных линиях повести, в частности, в истории о Лёше-маленьком.

Главный персонаж легенды Лёша-маленький постоянно отстает от артели золотоискателей («У Леши скорые ноги и сердце крепкое, но он все отставал и отставал... Оставшись в одиночестве, Лёша непременно спохватывался где-нибудь в долине. Он тут же бежал за артелью, спешил, кричал...») (С. 86). Отставание переживается Лёшей-маленьким и через страх одиночества, и через обиду ребенка на поведение взрослых. Ему страшно, холодно, голодно в одиночестве. Он не понимает, почему, когда он, наконец, догоняет старателей и успокаивается, его вновь оставляют. Страх одиночества, вырастающий из архаического чувства страха перед жизнью, её неведомыми законами, заставляет его каждый раз бежать, догоняя старателей. Вообще образ «бегущего человека» (отец, догоняющий грузовики, Геннадий – время, Лера, стремящаяся убежать от самой себя) в контексте повести становится одним из центральных символов кризисного, дисгармоничного мира. Страх как ситуация отчаяния оказывается основной причиной мотива бегства.

Страх как философское понятие впервые вводится С. Кьеркегором, родоначальником философии экзистенциализма, различавшим обычный «эмпирический» страх-боязнь (Furchf), вызываемый конкретным предметом или обстоятельством, и неопределённый, безотчётный страх-тоску (Angst), метафизический страх, предметом которого является конечность человеческого существования, смерть⁷¹.

В образе Лёши-маленького постоянно подчёркивается его детскость (слёзы, жалобы, мольбы), невзрослость, т. е. обнаруживается мифологическое сознание, возвращающее реальный мир в рамки мифа. Мифическое мышление тяготеет к созданию мира, в котором господствует архаический циклично-парадигматический порядок. «Путь» героя выдаёт в нём человека наивного, мифологического сознания, помещённого в рамки мифологического же времени, цикличного по своей природе. Отсюда, например, и кружение героя в пространстве. Сон в этом случае становится «пограничным» пространством, связывающим «страшный» реальный мир с мифологическим пространством личности героя. Сон оказывается определённой формой памяти как попытки вернуться в прародину идеального бытия.

Объективация памяти через обращение к феноменам сна рождает образ матери, женщины, бабушки (мать в молитвах героя, женщина

⁷¹ См.: Кьеркегор С. Страх и трепет / С. Кьеркегор. – М., 1993.

Федяича, старуха, выхаживающая его) как символа веры, жажды покоя, любви. Изначально в сознании Лёши-маленького живет память о женщине как о лоне, которое уберегает от страха, холода. Возвращение в женское лоно означает возвращение в пренатальное состояние гармоничного единства человека и мира. Образ женщины соотнесен здесь и с образом Богородицы⁷² (в тексте повести есть эпизод о разорении церкви и о последующем наказании за святотатство – грабители сходят с ума, пытаясь уйти от погони, а затем гибнут в глубокой пропасти), и с образом Матери-Природы, который наиболее актуализирован в тексте повести. Пребывание героя в расщелине камня (заснул там в ожидании старателей) становится метафорой приобщения его к «материнской стихии», так как символами образа Матери-земли является камень, расщелина (пещера). Таким образом, в попытках героя догнать артель, а догнав, «зарыться» в тепло и негу женского тела (= лоно земли) угадывается возвращение в первостихию («Баба сквозь сон слышала, как он ткнулся туда-сюда, потом к ней прижался, такой зазябший, – она положила его голову себе на грудь, приласкивала рукой: «Спи, спи...» – он дрожал телом, бился, никак не утихал. Такой ведь глупый, убогий, так что, давая тепло ему и приласкивая, она, как бывало с ней ночью, хотела из жалости уж дать всё, но он сторонился, не понимал, его продолжал бить озноб, на миг он размякал, теплел, но опять стыл, и тогда она уже крепче держала его за плечи, прижимая, и наконец почувствовала его, ну то-то, милый, получи удовольствие, жалкий мой и маленький, забитый всеми, гонимый, всегда полуголодный; она стала его подкачивать, прижимая к себе ладонями и придавая ему качем побольше силы, хотя глаза его были закрыты и сам он не понимал...» (С. 152). Однако в символической ситуации погружения в лоно угадывается не только попытка воссоздания цельности бытия, но и трагедия, так как первостихия, органика представлена ненаправленной силой жизни и потому ситуация «возвращения» в материю становится актом бесконечного погружения в абсурд.

Инфантильность героя, чуткость и открытость миру наталкивается на страх перед миром, оборачивается отстранением от мира. Лёша-

⁷² См. у С. Аверинцева: «Для русского народа Богородица не может быть предметом даже самой одухотворенной и аскетически очищенной влюбленности, она – Мать, и только Мать» // Аверинцев С. Горизонт семьи. О некоторых константах традиционного русского сознания / С. Аверинцев // Новый мир. – 2000. – № 2. – С. 171.

маленький с его даром чувствовать золото оказывается отстраненным и от мира природы (пугающие запахи, золото, которое мешает, путает), и от мира людей. Обида как рождающееся отделение от людей имеет экзистенциальный характер, так как подлинные причины (почему артельщики бросают Лёшу) ему неведомы. Люди сознательно и, главное, прагматически создают такую ситуацию, потому что дар Лёши-маленького чувствовать золото просыпается именно в одиночестве («... они должны были его бросить, считалось, что его ... дар пробуждается именно в одиночестве, в засыпающем, зябком теле») (С. 94).

Бытие предстает в инфантильном сознании как обманчивое и негуманное. Драматизм героя состоит в неузнавании им своей судьбы, что является причиной возникновения абсурда. Абсурд в судьбе Лёши-маленького открывается как парадокс социального и природного устройства: Лёша-маленький возвращается в социум ради спасения, но вместо спасения сталкивается с прагматической жестокостью артели. Его даром пользуются в корыстных целях: старатели жестоко уродуют его, дабы физическая немочь усилила и его дар, и его зависимость от людей. Пробуждения дара чувствовать скрытые ценности бытия в одиночестве, в отставании – есть метафора трагического парадокса: социум в своих целях насильно заставляет индивида реализовать свои индивидуальные возможности, чтобы потом, отчуждая результат от индивида, использовать его для себя.

Маканин говорит о том, что человек не может распорядиться своим даром, не узнаёт своего дара, боится его и потому отдается на службу людям. В результате происходит манипуляция даром. Статус Лёши-маленького в сознании артельщиков меняется – из «отставшего» он превращается в «чующего», становится в мире людей средством обогащения. Чудесный дар Лёши работает не на восстановление миропорядка, напротив, сам герой становится знаком бессилия архаично-мифического сознания в попытке сопротивления разрушению, распаду.

Лёша думает о смерти как о возможном способе выхода из ситуации абсурда, избавления от чувства страха («Он устал. Он не хочет больше жить») (С. 159). Но постепенно герой приходит к пониманию недостижимости утопического идеала, так как рисуемое в его воображении «звездное ночное небо», «тот свет» оказывается ничем иным, как одной из проекций страшной земной реальности («Но вдруг и на том свете, на небе, где для всех рай и тишина, ему будут мешать эти звёзды и сбивать с толку, потому что звёзды так похожи издали на ог-

ни. Ему не будет покоя, он будет бегать и бегать от одной к другой, и от другой к третьей, принимая их за костры. Господи, господа! Как страшно!...» (С. 159–160). Автор наделяет героя сознанием трагической невозможности обретения душевного успокоения в рамках не только реального, но и метафизического бытия, заставляет его испытывать онтологический страх.

В этой сюжетной коллизии автор расходится с постулатами христианства, по которым всё происходящее в мире имеет свой смысл на метафизическом уровне. Открывающаяся герою пустота характеризует бытие как абсурдное, утратившее смысл. В этом повествовательном блоке доминирующий мотив отставания соединяется с мотивом сна, репродуцирующим мотив одиночества, сиротства. Одиночество становится трагическим уделом героя, несмотря на его попытки обрести некоторое подобие семьи, дома (значимыми становятся эпизоды, в которых Лёша догоняет артель).

Лёша-маленький, наделяясь даром чувствовать золото, должен стать проводником высшего знания, «света», рождающегося в недрах земли. Но в тексте повести происходит снижение как функции золота, так и функции героя. Образ золота раскрывается здесь лишь в своих утилитарных свойствах – как средство обогащения, а Лёша-маленький унифицируется до героя, для которого смысл «пути» не раскрывается.

Итак, в истории о Лёше-маленьком автором моделируется архаическая картина мира, отсылающая к мифическим архетипам. Мифическое мышление обнаруживается здесь в мироощущении главного персонажа (Лёши-маленького). Однако свойство реального мира характеризуется отсутствием метафизической сферы, и это качество бытия редуцирует всякие смыслы. Мифологическое мироощущение не преодолевается этим героем, напротив, этот взгляд на мир становится позитивной формой существования, единственно возможной в ситуации логической неразрешимости бытия.

Ситуация «отставания» в «сюжете» Геннадия.

Семантика пространства и времени

Близкий автору биографически (писатель) и по типу сознания персонаж, Геннадий, связывает все сюжетные линии. Отождествляя себя с каждым из героев, примеривая на себя, на свой собственный индивидуальный опыт их чувство отставания («... я так сопереживал, что чув-

ство человека, который отстал и догоняет, вошло в меня неприметно и вошло, по-видимому, глубоко и значаще») (С. 88), герой-повествователь пытается установить причинно-следственную и универсальную сущность этих отставаний. Герой-повествователь пытается найти совпадения в душевном состоянии отца, Лёши-маленького и своего собственного. В результате такого «совмещения» прошлое, настоящее и будущее отождествляются. Сменяются представления о линейном характере времени, движущемся к завершению, представлениями о разнонаправленном потоке времени, тем самым утверждается подвижность, изменчивость реальности. Открытость каждой сюжетной линии иллюстрирует принципиальную незавершенность жизни, подчеркивает отсутствие в ней устойчивости, герои же становятся синонимами неустроенности жизни и сомнения в возможности её устроить.

В истории Геннадия «отставание» является формой самоанализа, рефлексии, памяти. Герой, погружаясь в самопознание и память, пытается выйти к пониманию предназначения в мире, сути этого мира. Отставая от настоящего и погружаясь в прошлое, герой предельно обнажает проблемную суть бытия.

Отношения с реальностью у Геннадия проходят через несколько стадий. Сначала – это восторженное принятие, проявившееся в жадном интересе к вновь открывшимся фактам истории, желание жить «в тон» со временем и одновременно понимание неоднородности времени. Геннадий сквозь призму собственных представлений осознаёт бессмысленность совершенных когда-то усилий предыдущего поколения («Ты только подумай, Лера, сколько лет воевать за революцию ... и понести наказание ни за что! Вот боль, вот страдание!») (С. 92). В сознании героя деятельность человека лишена какого-либо целеполагания. Поступки, совершенные в истории, с течением временем теряют смысл, ибо с течением времени размываются и цели и критерии истины. Герой приходит к осознанию того, что нет абсолютной истины, как и иерархии истин. Иными словами, в повести обнажается экзистенциальная проблематика, суть которой сводится к состоянию переживания «ужаса» («абсурда», по Камю) как критерия существования в мире, лишённого какого-либо объективного смысла.

Главный герой в своем стремлении пробиться к истине, оценить мир и своё место в нём опирается на те духовные ориентиры, которые придают подвижному, изменчивому бытию некоторую устойчивость и незыблемость. Любовь и творчество должны восстановить целостность бытия.

Отъезд Леры и Анны Романовны из Москвы коренным образом меняет жизнь героя. Вместе с ними уходят из жизни Геннадия ставшие привычными домашние чаепития в их доме, «с большим круглым столом, покрытым нарядной скатертью, с заранее выставленными там тремя чашками на блюдцах и с вкусным сдобным печеньем в вазе» (С. 103). Он вынужден уехать вслед за ними в надежде возвращения прежних отношений, привычной, устойчивой жизни.

В Новостройном Геннадий встречает сильно постаревшую Анну Романовну и изменившуюся Леру, которая «переступила, словно бы самоё себя». Пытаясь исполнить свое предназначение, Лера погружается в поток времени и детерминируется этим потоком. Отношения между героем-повествователем и Лерой трактуются в повести как момент прозрения, прикосновения к истине. Герой, осознавая необратимость трагических изменений, произошедших и с Лерой, и Анной Романовной, признаёт невозможность что-либо изменить в бытии, все возрастающее собственное отставание («Я отставал от времени, а не от Леры, не от пригорка с шиповником, не от могил на Хоно-Десновой, не от журнала «Новый мир...») (С. 159).

Ещё одним способом отношений с реальностью и познания сути бытия становится творчество. Историю Лёши-маленького герой-повествователь стремится «совместить» с ситуацией «отставания» отца. Но эти попытки не приводят к открытию единой причины, единого смысла. Духовный опыт прошлого не объясняет реальности, так как не соответствует ей, и не снимает остроты проблемы самоопределения в настоящем. Отец Геннадия не видит никакой связи между своим и Лёшиным отставанием, для него легенда о Лёше лишена какой-либо экзистенциальной значимости («... отец весь напрягся – какая тут связь меж отставшим подростком... и его снами... Но никакой связи не было. Время лишь на миг сместилось, но ведь не совпало») (С. 88).

Автор подводит героя-повествователя к осознанию неразрешимости антиномий бытия. Текучесть осознается им как закон, накладывающий пределы на познание. Абсурд выявляется не только в связи с обнаружением границ сознания, но в самом бытии, сводит все существование к напряженному переживанию метафизической пустоты и собственной заброшенности. Ситуация «отставания», таким образом, выявляет абсурд не только в социальной, исторической реальности, но в бытии.

В действиях героя-повествователя, устанавливающего связь между разрозненными фрагментами собственной жизни, жизни отца и Лёши-маленького, есть попытка преодоления абсурда. В результате герою открывается многообразие проявлений абсурда бытия и он подчиняется абсурду жизни как единственно возможному способу существования («Прошло много лет, и вот уже моя дочь будет скоро в возрасте Леры, и у нее будет муж, который будет её любить и будет учиться с ней вместе в институте. (И я буду тихо, по-мещански радоваться, что у них все обыкновенно, хорошо, понятно...»)) (С. 123).

Итак, «отставание» в разных сюжетных ситуациях оборачивается, с одной стороны, отчуждением от самого себя (утратой идентичности), а также отчуждением от социума, природы, приводящим к обесмысливанию индивидуального существования, к смерти (духовной или физической), с другой – отстранением как возможным способом самосохранения и самореализации, прежде всего, реализации дара. При этом «отставание» в каждом отдельном случае становится той «пограничной ситуацией», в которой происходит обнажение «страшной» сути бытия: отцу открывается бессмыслие всякой жизни перед непреодолимо подступающей смертью, Лёше-маленькому – равнодушие и безразличие природы по отношению к участи человека, в рамках которой дар оказывается отчуждённым от его носителя, Геннадию – сила необратимого потока времени, обесмысливающего любое существование.

Таким образом, реалистичность Маканина проявляется в отрицании отстранения от реальности, так как он видит в нём неготовность героев жить в окружающем мире. Обнажение автором абсурдной сути бытия возникает не только дискредитации ради, но для обретения иной формы существования, иного статуса как для реальности, так и для человека. Единственно возможным существованием, по Маканину, становится существование в абсурде, так как пребывая в нем, человеку открывается возможность не создавать утопий по поводу смысла жизни, которого объективно просто не существует. В принятии признанного образа действительности автору, вслед за сторонниками экзистенциализма, видится открытие доступа к бытию, открытие возможностей к осознанной «коммуникации» с абсурдом.

III. ИГРОВЫЕ АВТОРСКИЕ СТРАТЕГИИ В ПОСТМАССОВОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

*Жанр детектива в аспекте постмассовой литературы*⁷³

Предметом исследования является проблема размыwania жанровых границ между массовой и элитарной литературами. Свидетельством подобного жанрового смещения стали «ретродетективы»⁷⁴ Б. Акунина (в частности, его текст «Декоратор» (2002)), следствием же – формирование своего рода тенденции: создание «элитарной» литературы для «массового» читателя.

Одна из научных концепций жанра была предложена М. Бахтиным, согласно которой жанр «определяется предметом, целью и ситуацией высказывания... Кто говорит и кому говорят»⁷⁵. Другими словами, жанр – это некая взаимная условность общения, объединяющая субъекта и адресата высказывания, исторически сложившаяся система традиционных конвенций (условностей организации текста), позволяющая донести до адресата авторскую идею. При этом если в диахронии жанр знаменует традицию, которая складывалась на основе сознательной ориентации на образцы (отсюда значимость жанрового канона), в синхронии жанра лежит творческий принцип, реализующийся в «художественно-намеренном выборе» жанрового инварианта (а не в воспроизведении), причем цель этого выбора – создание нового варианта соотношения константных для жанра структур. Таким образом, для того чтобы выявить константные структуры неканонического жанра (т. е. инвариант), необходимо сравнить его с каноническим.

Подобный подход, заключающийся в фиксации воспроизведения структурного инварианта и его варьировании, и будет использован нами в раскрытии проблемы жанровой структуры повести Б. Акунина «Декоратор».

⁷³ См.: Чурляева Т.Н. Жанр детектива в аспекте коммуникации / Т.Н. Чурляева // Социальные коммуникации и эволюция обществ: материалы международной науч.-практ. конф., Новосибирск, 23–24 нояб. 2008 г. – Новосибирск: Изд-во НГТУ, 2008. – С. 257–263.

⁷⁴ Ретродетектив – жанровое определение, которое появилось в связи с проектом Б. Акунина.

⁷⁵ Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества / М.М. Бахтин. – М., 1979. – С. 357–358.

В читательском рейтинге литературный проект Б. Акунина занимает одно из почётных мест, уступая лишь проектам Д. Донцовой и А. Мариной. Секрет такого коммерческого успеха объясняется универсальностью его творчества, апеллирующего и к традиции «высокой» литературы, и к образцам массовой литературы. И этот факт его творчества обуславливает интерес к нему различных потребительских групп – от избирательного, квалифицированного читателя до наивного, массового.

Вот эта направленность творчества Б. Акунина на сознательное нарушение границы, разделяющей элитарную прозу от массовой, и определяет наш интерес. Жанровый аспект позволит выявить характер изменения традиции.

Итак, жанровая структура «Декоратора» декларирована автором как повесть.

В основе же своей «Декоратор» представляет собой жанровый коллаж, выстроенный посредством прозаических и детективных жанровых структур, а именно: повести, элементов логического детектива, «жесткого» детектива и триллера. Причём тексты, накладываясь один на другой, создают некое подобие палимпсеста, разновидности текстов, написанных как бы поверх уже существующих текстов, так что «последние» как бы проступают сквозь первые – и тем самым раскрывается главная детективная история, в основе которой авторская игра с читателем, эмоционально-эстетические усилия которого должны быть направлены на разгадку истинной интриги – интриги самого текста.

Посредством анализа нам удалось обнаружить в тексте наличие трёх «историй» (история как результат смыслопорождающего отбора ситуаций): 1) историю расследования серии убийств с главным действующим лицом – чиновником по особым поручениям Фандориным; 2) историю подготовки и совершения убийств маньяком по прозвищу «Декоратор»; 3) историю о молодой девушке – Ангелине, подруге Фандорина – служащей Богу и уходящей в монастырь замаливать мирские грехи.

В рамках этих «историй» высвечиваются инвариантные и вариативные жанровые структуры.

В первой истории реконструируется схема классического детектива, вобравшего в себя элементы логической новеллы:

- убийство, происходящее в начале и являющееся завязкой;
- поиски преступника;
- финальное разоблачение убийцы.

Несмотря на то что убийца известен изначально, интерес действия сосредоточен на единоборстве маньяка Декоратора и детектива Фандорина. Для читателя, знающего имя убийцы, тем не менее остаются неизвестными многие существенные факты, без которых невозможно осознать причинную связь событий, уясняющуюся только после того как рассеивается туман первоначальной тайны. Таким образом, в структуру акунинского детективного сюжета почти без изменений перекочевали инвариантные элементы классического детектива. Сюда входят: информация о преступлении, сообщаемая читателю; описание бесплодных усилий полиции; обращение к герою за помощью; «непостижимое» раскрытие тайны и, наконец, разъяснение, знакомящее читателя с ходом мысли героя, с подробностями и деталями индуктивно-дедуктивного процесса, ведущего к истине.

Но при этом свойственный классическому детективу тип повествования – рассказ-задача, подлежащая логическому решению, – здесь редуцирован до эпизода. Так, собственно дедуктивная логика раскрывается в эпизоде восстановления Фандориным картины убийства Ижицына:

«Ударом очень острого лезвия убийца рассек лежавшему на спине Ижицыну трахею и артерию. Пока умирающий хрипел и хватался руками за разрезанное горло (вы видели, что ладони и манжеты ночной рубашки у него сплошь в крови), преступник стоял в сторонке и ждал, барабанив пальцами по крышке секретера.

Уж на что Анисий был ко всему привычен, но здесь не выдержал:

– Ну уж шеф – насчет пальцев-то. Вы меня сами учили, что при реконструкции картины преступления фантазировать не следует.

– Упаси Бог, Тюльпанов, какие фантазии, – пожал плечами Эраст Петрович. – Матюшкина и в самом деле была нерадивой горничной. На крышке секретера слой пыли, а на нем – следы множественных точечных прикосновений подушечками пальцев. Я проверил отпечатки...это не пальцы Ижицына...»⁷⁶.

В тексте Акунина также, на первый взгляд, сохраняются устойчивые компоненты образной системы классического детектива – обяза-

⁷⁶ Акунин Б. Декоратор / Б. Акунин / Особые поручения. – М.: Захаров. – М., 2007. – С. 282. В дальнейшем текст цитируется по этому изданию с указанием в скобках страниц.

тельный трио героев, типичные образы детектива, помощника префекта. Детектив Фандорин – склонен к уединению, к замкнутой жизни, широко образован, осведомлён в науках, в искусстве, предан интеллектуальным занятиям. При этом Акунин наделяет героя нетипичным качеством – склонностью к волюнтаризму). Помощник Тюльпанов, который является и одним из рассказчиков, – симпатичен, энергичен, простоват, хотя и благороден, не лишён способности к аналитическому мышлению, но способность эта на порядок ниже возможностей обожаемого шефа: всякий раз приходит в восторг от его наблюдательности или простейших умозаключений (и здесь наблюдается некоторая избыточность образа, излишняя беллетризация в построении фабулы героя). Третий обязательный образ классического трио – так называемый префект – следователь Ижицын – энергичный, опытный, преданный делу, но начисто лишённый оригинальности ума. Ижицын – воплощение косной традиционности полицейского сыска. Образ тоже изменен – зверски погибает от рук преступника.

В классическом детективе кровавые события и насилие, как правило, вынесены за скобки повествования, преступление является лишь отправной точкой, событием, которое уже свершилось, и несёт в себе лишь значение тайны (загадки преступления), и всё последующее действие направлено на то, чтобы путем логических размышлений реконструировать происшедшее и найти преступника. Акунин же вновь сдвигает рамки классического сюжета, вводя элементы «чёрного детектива» (триллера), основная идея которого заключается в грубом воздействии на читателя – нагнетании страха, ужаса посредством натуралистического изображения самого акта убийства – расчленение трупа с последующим раскладыванием внутренних частей тела в виде рисунка.

В свою очередь, рамки «чёрного детектива» также расширяются за счёт континуального продолжения, бытующего вне основного сюжетного повествования криминалистического мифа конца XIX века о Джеке Потрошителе. Исходный текст здесь подвергается авторским изменениям (Фандорин вычисляет маньяка, тогда как в исходной версии убийца остаётся не пойманным), и в свою очередь влияет на основной текст, изменяющий статус главного героя – детектива, берущего на себя не свойственную ему миссию судии и палача, и фигуру преступника, который в финале должен осознать свою вину и покаяться (но в финале – убийство Фандориным Соцкого–Декоратора; отсутствие раскаяния у убийцы).

Наивному читателю здесь предоставляется возможность самому переосмыслить историю с учётом «новых обстоятельств дела» (феномен серийности: пластичный нарратив, когда одно звено взаимозаменяется другим), а компетентный читатель в факте инtratекста приходит к пониманию природы самого события, которое подвижно, нестатично, несамодостаточно, но обретает свой смысл в процессе интерпретации. Меняется сам финал – вместо торжества закона и порядка – своеволие человека, берущего на себя право убивать (близость фигуры детектива и преступника). Пафос такого финала не однозначен – для массового читателя все справедливо: преступник пойман и наказан, но для думающего читателя открывается иной смысл происходящего – в финале торжествует преступление (значимыми становятся отсутствие раскаяния у преступника и у детектива, образ звучащих колоколов, извещающих то ли о воскрешении Христа, Пасхе, то ли о приходе Антихриста).

Вторая история – история Декоратора, лишь отчасти разворачивается в рамках детективного повествования, а именно – в структуре триллера. Автор грубо вовлекает читателя в действие (усиливая чувства страха) через сознание самого убийцы, вводя в повествование его точку зрения. Детективный сюжет сдвигается в сферу сознания и подсознания убийцы. В рамках прозаического повествования подобное смещение точек зрения (с точки зрения рассказчика-помощника или рассказчика-хроникёра на точку зрения персонажа) свидетельствует о смене кода сознания героя: эмпирического на аксиологический и экзистенциальный. В тесте Акунина подобное включение свидетельствует о размывании канонических жанровых структур. Дневниковый рассказ преступника о совершённом или задуманном преступлении разрушает сюжетную тайну (логическую загадку, создаваемую самим фактом убийства и его исполнением); усложняет субъектный план текста; изменяет природу детективного события, проблематизируя его за счет изменения свойств – гетерогенности (неоднородность, фрагментарность события), хромотопичности (событие фактов во времени и пространстве), наконец, интеллигибельности (ценностная позиция, относительно которой актуализируется смысловая природа события), придавая ему вероятностный, интерпретационный характер.

Третья история – история Декоратора–Соцкого – имеет продолжение и в связи с этим развитие в рамках прозаического повествования. Хотя надо сказать, что повестная семантика разворачивается в двух

«историях»: истории Декоратора, в основе которой представлена судьба Соцкого, свернувшего с праведного пути, отвернувшегося от истинного Бога и тем самым погубившего в себе человечность, превратившись в «нелюдя» Декоратора, и истории Ангелины – сироты, сумевшей сохранить душевную чистоту в мире, полном соблазнов, греха, и веру, жертвующей собой во имя торжества Добра, отказывающейся от мирской жизни и посвятившей себя служению Богу в монастыре, отмаливая грехи других.

Повесть – канонический жанр, сложившийся в литературе в XIX–XX веке, в структуре которого преобладает циклическая сюжетная схема: мир изображается как двуполюсный, части которого противопоставлены по признакам «своего»/ «чужого», в основе сюжета – ситуация неустойчивого равновесия противоположных мировых сил, а судьба героя связана с его удалением от истины/нормы и последующим возвратом к ней. Таким образом, в повести реализуется принцип обратной симметрии.

В тексте акунинской повести также можно выделить повестный конфликт мировых сил – Добра и Зла, персонифицированных в образах Соцкого–Декоратора и Ангелины. В случае непокаявшегося Соцкого нарушенная норма не восстанавливается, что свидетельствует об изменении мирового порядка, бессилии Добра, впуславшего в мир Антрихриста, в случае Ангелины – восстановление нормы, но в профанном человеческом мире, а не в сакральном, где окончательно нарушено соотношение сил.

Вводимая Акуниным тема Пасхи (всё действие в повести разворачивается в предпасхальную неделю), должна ознаменовать осуществлённое чудо – наступление Пасхи, Воскресение Христа, страданием своим отмолившего грехи человека и тем самым давшего человечеству «новую жизнь». Согласно канону повести, «пасхальный сюжет», несущий в себе притчевую семантику, является дополнением к основному сюжету. Его цель – придать основному сюжету иносказательный смысл и тем самым спровоцировать читателя на извлечение уроков из рассказанной истории. Но в тексте повести схема «пасхального сюжета» редуцирована. «Пасхальный сюжет» заканчивается сценой «страшного суда», на котором в роли судьи выступает Фандорин, усомнившийся в силе божьего правосудия (и закона в том числе) и собственноручно убивающий маньяка Декоратора. Высокая идея божьего правосудия профанируется идеей «наказания человека чело-

веком», и тем самым суд действительно становится по-человечески «страшным». При этом в сознании массового читателя симметрия восстанавливается в буквальной концовке повести, когда в финале звучат пасхальные колокола и голос Ангелины, возвещающей о Христовом Воскресении (заканчивается сам текст как линейная последовательность смыслов и несущих их ситуаций, следовательно, становится прозрачной интрига и её разгадка, заключённая в утверждении истины, закона и порядка). Горизонт ожидания наивного читателя, изначально заданный рамками детективного повествования, совпал с горизонтом ожидания внешнего текста. Сама структура детектива предрасполагает к тому, что несмотря ни на какие сюжетные перипетии, преступник, в конечном итоге, проигрывает, а победа остаётся за сыщиком, выступающим на стороне закона и порядка. Массовый читатель детективов знаком с этой традиционной сюжетной схемой и при чтении всякого нового литературного произведения, рассматриваемого им как детектив, учитывает её в своих ожиданиях.

В отличие от наивного читателя, квалифицированный читатель улавливает иронию автора, направленную на наивность массового сознания, склонного к мифологизации чуда и мистификации зла, ожидающего от текста подтверждения своим ожиданиям и испытывающего в случае совпадения гедонистическое удовольствие. Взламывая жанровые границы детектива повестной семантикой, Акунин расширяет горизонт ожидания компетентного читателя, тем самым конституирует в своем сознании образ имплицитного читателя и вступает с ним во взаимодействие.

Высокий смысл, заложенный в каноне повести, вступает в противоречие с заведомо сниженным пафосом детектива (основанном на законе причинности), приобретает вероятностный характер: установление нормы, но частной волей, в данном случае – Ангелины, дающей «новую жизнь» Фандорину, но не миру, который остается во Зле. Зло не уничтожается, его непоколебимость засвидетельствована в отсутствии у Декоратора раскаяния и его цинизмом: «Сударыня, вы сама красота. Но, уверяю вас, что на столе, в окружении фарфоровых тарелок, вы были бы еще прекрасней» (С. 346).

В повести Б. Акунина, в отличие от канонической повести, структурный принцип обратной симметрии сменяется асимметрией – новеллистической развязкой, в основе которой раскрывается финальная катастрофа посредством последней реплики Декоратора (Фандорин

передает Ангелине последние слова Декоратора: «Знаешь, что он прошептал? ”Господи, какое счастье”» (С. 349).

Таким образом, воспроизведение канона повести и его нарушение в рамках детективного повествования (которое, в свою очередь, также меняет свою форму и содержание) есть результат стилизации как намеренной провокации автора: горизонт ожидания читателя, первоначально внешне совпадая с горизонтом ожидания текста, постепенно начинает с ним расходиться. Читательское восприятие в этом случае разворачивается в пространстве, пределами которого оказывается, с одной стороны, узнаваемость, с другой – неожиданность. Именно такая игра автора и читателя, автора и текста, автора и традиции, правила которой разгадываются читателем, задает условия для получения гедонистического, эстетического и интеллектуального удовольствий.

ГЛОССАРИЙ

Автор (от лат. *auctor* – сочинитель, создатель) – а) создатель художественного произведения; б) носитель сознания, выражением которого является всё произведение; в) речевой образ субъекта высказывания; г) субъект лирического переживания.

Аллюзия (от лат. *allusio* – намёк) – форма иносказания, намёк с помощью упоминания слова (или близкого по звучанию) на реальный или литературный факт, отсылка к другому тексту.

Алармизм (от англ. *alarmism* – паника, тревога).

Андеграунд (от англ. *underground* – подземный, подпольный) – течение в искусстве, противостоящее общепризнанным нормам и ценностям и существующее вне официальных институтов культуры (нелегально в тоталитарных социумах).

Архетип (от греч. *arche* – начало и *typos* – образ) – первообраз в психике индивида, присущий коллективному бессознательному (К.-Г. Юнг выделял мать, персону, тень, аниму/анимуса, старика/старуху); в широком толковании – реконструируемые фундаментальные мотивы и образы, лежащие в основе художественных структур.

Аскетизм – крайнее воздержание, отказ от жизненных благ. Учение о достижении нравственного совершенства путем ограничения и подавления чувственных желаний.

Ассоциативность (от лат. *associatio* – соединение) – возможность установления связи между образами, явлениями, состояниями.

Барокко (от ит. *barocco* – странный, причудливый) – стиль в европейском искусстве конца XVI – начала XVIII веков: контрастность и дисгармоничность образов, декоративная пышность, динамика образов, экспрессивность, театральность, смешение иллюзии и реальности, использование сложных метафор, гиперболизации, аллегорий, смешение античной мифологии и христианской символики.

Брутальность (от англ. *brutal* – грубый) – зверство, грубость, бесчеловечность. В русском языке термин «брутальность» чаще всего употребляется для подчёркивания мужественности, жёсткости. Свойством брутальности могут обладать не только одушевлённые предметы (пример – брутальная музыка, брутальная причёска).

Виртуальный (от лат. *virtualis* – возможный) – возможный, но не имеющий соответствия в реальности.

Время художественное – образ времени в художественном произведении; параметры: линейное/циклическое, эсхатологическое (дви-

жущееся к концу); лирика предрасположена к воспроизведению настоящего («сейчас») или вечного, мифологического времени.

Витальность (от лат. *vita* – жизнь) – жизненная сила.

Гипертекст – одновременное единство и множество текстов; нелинейный способ изложения информации (система отсылок, разных вариантов), активизирующий восприятие текста.

Грация (от лат. *gradatio* – постепенность) – последовательное усиление или ослабление выразительности художественных средств (речевых).

Гротеск (от фр. *grotesque* – причудливый) – фантастическое преувеличение при изображении явлений реальности или смешение фантастического с реальным.

Гуманизм (от лат. *humanus* – человеческий) – система взглядов, выражающих признание ценности человека как личности.

Двойное кодирование – приём постмодернистского искусства, интенция которого – диффузировать массовое и элитарное в культуре. С одной стороны, используя узнаваемый материал и технику его подачи как продукта массового потребления, произведения постмодернизма обладают рекламной привлекательностью для всех потребительских групп, в том числе не слишком художественно просвещенных, с другой – пародийное осмысление и ироническая трактовка «первичного» текста находит своих поклонников в кругах более искушённой аудитории.

Денотат (от лат. *denotatus* – обозначенный) – предметное значение слова, знака.

Деструкция (от лат. *destructivus* – разрушающий) – разрушение художественной структуры в постмодернистском тексте; отказ от структурных связей в текстовом пространстве; разрушение идентичности лирического героя.

Диалектика – 1) философская наука о всеобщих законах развития природы, общества, человека и мышления; 2) сам процесс движения и развития.

Дискретный (от лат. *discretus* – прерывистый, разделенный) – прерывистый, дробный, состоящий из отдельных частей.

Дискурс (от лат. *discursus* – беседа, разговор) – организация речевой деятельности, уровень и пространство использования языковых средств для создания или понимания текста.

Догма – положение, принимаемое на веру за непреложную истину, неизменную при любых обстоятельствах.

Догматизм – некритический, односторонний тип мышления.

Жанр (от фр. genre – род) – исторически сложившийся тип литературного произведения, закрепляющий в устойчивых способах организации художественной формы (языка, образной системы) устойчивый тип содержания или тип картины мира, воплощённой в конкретных образах реальности; жанры – художественные формулы, обеспечивающие сохранение языка художественного мышления, генетическую память искусства. В новейшем неканоническом искусстве система лирических жанров перестала существовать, однако аллюзии на существовавшие жанры остаются важным средством выражения лирического переживания.

Знак – объект, представляющий другой объект; художественный образ – развёрнутый знак, требующий определения кода, соответствия плана выражения и плана содержания.

Идентификация (от лат. identificare – признание тождественности) – нахождение свидетельств тождества, одинаковости, однородности.

Идиостиль (от греч. idios – свой) – индивидуальный стиль писателя, в котором языковые средства обусловлены мировоззрением.

Императив (от лат. imperativus) – требование, приказ, закон. С появлением кантовской «Критики практического разума» императив – это общезначимое нравственное предписание, в противоположность личному принципу (максиме); правило, выражающее долженствование (объективное принуждение поступать так, а не иначе).

Импрессионизм (от фр. impression – впечатление) – направление в искусстве конца XIX – начала XX веков, в словесности проявилось в импрессионистическом стиле: фиксация первого впечатления, фрагментарность, создающая богатство «боковых» смыслов и настроений.

Инверсия (от лат. inversio – перестановка) – изменение порядка слов в предложении.

Индивидуализм – 1) нравственный принцип, в основе которого лежит противопоставление интересов отдельной личности интересам общества, предпочтение личных интересов общественным; 2) стремление к выражению своей индивидуальности, своей личности в противопоставлении себя другим людям.

Инсайт (от англ. insight – проницательность, понимание) – озарение, внезапное понимание ситуации.

Инсталляция (от англ. installation – установка) – приём развёртывания художественного произведения в пространстве, экспозиция.

Интертекстуальность (от лат. *inter* – между) – расширение текста художественного произведения с помощью аллюзий, цитации, реминисценций, пародий, стилизации текстов мировой литературы.

Иррационализм – направление в философии, признающее основным видом познания инстинкт, откровение, веру; отрицает возможность разума в процессе познания действительности.

Ирония (от греч. *eironeia* – притворство) – выражение насмешки в словах, которые в контексте получают смысл, противоположный буквальному значению.

Каламбур (от фр. *calembour* – игра слов) – оборот речи, основанный на обыгрывании звукового или смыслового сходства слов.

Канон (от греч. *kanon* – правило) – нормативная символика и семантика в традиционных культурах.

Картина мира – система представлений о реальности, её границах, среде, иерархии элементов; картина мира закрепляется в языке и воплощается в художественном мире литературного произведения.

Каузальность – (от лат. *causalis* – причинный) – т. е. причинность, причинная взаимообусловленность событий во времени. Детерминация, при которой при воздействии одного объекта (причина) происходит соответствующее ожидаемое изменение другого предмета, объекта (следствие).

Китч (кич) (от нем. *kitsch*) – подделка, эклектическое смешение разных стилей; произведение в стиле массовой культуры.

Классицистический (лат. *classicus* – образцовый) – направление в искусстве XVII – начала XIX веков, отличавшееся эстетическим и художественным нормативизмом, признавшее эталонным античное искусство; антиномичность мироощущения преодолевается разумной организованностью художественного мира произведения, соблюдением правил поэтики (стилевая и жанровая упорядоченность); принцип жизнеподобия реализуется как преображение природы, выявление в ней высшего начала, образца; поэтическая речь используется во всех высоких жанрах (эпических, драматических, лирических); лирика обретает гражданский дидактический пафос.

Коллизия (от лат. *collisio* – столкновение) – противоречие, лежащее в основе лирического переживания и определяющее лирический сюжет.

Комментарий (от лат. *commentarius* – заметки, толкование) – пояснение к тексту, рассуждение по поводу текста или информации, содержащейся в тексте, в современной поэзии входят в состав авторского текста.

Конвенциональный (от лат. *conventionalis*) – условный.

Контекст (от лат. *contexlus* – соединение, связь) – речевое или ситуативное окружение текста, расширяющее внутритекстовые значения.

Континуум (от лат. *continuum* – непрерывное) – непрерывность художественной реальности.

Концепт (от лат. *conceptus* – мысль, понятие) – понятие, замещающее множество значений, смысл которых стёрт или банален.

Концептуализм – течение в постмодернизме, использующее концепты, стереотипы сознания вместо образов реальности и сознания.

Лирический герой – (термин введён Ю. Тыняновым) – сотворенное «Я» поэта, образ поэта в лирике, наделённый определённой судьбой, психологией, иногда пластической воплощённостью.

Лирический субъект – субъект лирического переживания и субъект речи в лирике, воплощающий момент авторского переживания мира.

Массовая культура – культура, создающая устойчивый семиотический образ реальности (новый мифологизм, создаваемый средствами массовой информации), эксплуатирующая ориентированные на норму (моду) простые, повторяемые схемы (сюжетные, жанровые), воспроизводящая определённые эстетические и этические оценки; культовые тексты становятся каноном и воздействуют на сознание общества.

Материя – философская категория для обозначения материальной реальности, которая существует вне и независимо от человеческого сознания и отражается в нём.

Метатекст – свёрхтекст, текст о тексте, текст с самоинтерпретацией основного текста, перевод текста другим кодом.

Метафора (от греч. *metaphora* – перенос) – вид тропа: скрытое сравнение, перенос свойств одного явления на другое на основе сходства.

Метонимия (от греч. *metonymia* – переименование) – вид тропа, замена одного слова другим на основе смежной связи явлений, обозначаемых этими словами.

Мимесис (от греч. *mimesis* – подражание) – воспроизведение жизни в формах самой жизни.

Мистическое сознание – сознание, основанное на мистике, т. е. на вере в сверхъестественное, таинственное.

Мистицизм – мировоззрение, основанное на мистике, вере в сверхъестественное, божественное, таинственное; нечто таинственное, загадочное, необъяснимое.

Миф (от греч. *mythos* – повествование, сказание, предание) – до-рефлексивные чувственные образные представления о мире, выраженные

ные синкретически: в действе (ритуал, обряд, танец) и слове (песня, повествование); выделившись из фольклора, словесное художественное творчество сохраняет мифологическую первооснову: мифологемы (мифологические элементы сюжетов), мифологические образы, мифологические модели мира.

Мифологема, мифема – сознательно используемые как элементы мифопоэтики мифологические образы и мотивы; мифологемы создаются и современным сознанием, становясь формой культурных традиций.

Модель мира – теоретический эквивалент художественной картины мира, воплощённый автором в поэтическом произведении.

Модернизм (от фр. *moderne* – современный, новейший) – общее обозначение неклассического искусства и литературы с конца XIX века, основанных на принципах амиметизма, антипозитивизма, воспроизведения субъективных образов-ощущений метафизической реальности; на поиске языка, разрывающего привычные схемы мышления; на смене ракурсов мировосприятия; модернизм выразил трагизм человеческого сознания, утратившего целостность и бытийность.

Модус (от лат. *modus* – способ, мера) – вид, разновидность.

Монокаузальность – обусловленность какого-либо процесса одной причиной.

Мотив (от лат. *motus* – движение) – а) простейшая смысловая единица повествования; б) значимый повторяющийся компонент текста (слово, образ, в лирике – эмоциональное состояние); в) устойчивая тема, идея в творчестве писателя, в литературном направлении.

Некаузальный (от лат. *causa* – причина – вне- или беспричинный) – не имеющий причины.

Оксиморон (оксюморон) (от греч. *oxymoron* – остроумно-глупое) – стилистическая фигура: сочетание антонимичных (противоположных по смыслу) слов.

Онтология (от греч. *on* – сущее и *logos* – слово, учение) – представление об основах, структуре, принципах развития бытия.

Онтологический реализм – течение в литературе, направленное на создание универсального образа бытия; в отличие от натурфилософской литературы, актуализирующее архаическое мифологическое представление о целостности бытия, о тождестве микромира и макромира, онтогенеза и филогенеза; об одухотворённости материи и превращении духа и материи; о природных законах существования человека и социума.

Парадигма художественности – система эстетических установок и художественных принципов воспроизведения мира в тот или иной исторический период (художественный метод).

Пародия (от греч. *parodia* – пение наизнанку) – намеренная имитация, искажающая образец, направленная на осмеяние образца.

Пастиш (от ит. *pasticco* – паштет) – текст, созданный из ранее написанных текстов; близок центону, коллажу.

Пафос (от греч. *pathos* – страдание, страсть, воодушевление) – идейно-эмоциональный настрой художественного произведения, выраженность мироотношения автора.

Презентизм – от лат. *praesens* – настоящее время.

Постмодернизм (от лат. *post* – после и *moderne* – после нового времени) – а) мировосприятие, характерное для постиндустриальной, технологической цивилизации второй половины XX века, выражающее кризис реальности (насмешка над всем и культурная опосредованность восприятия реальности) и кризис сознания человека (отрицание истины, тексты о реальности утратили денотативные смыслы, подменяют реальность); б) направление в художественной литературе, связанное с отрицанием объективного смысла литературного произведения, сводимого к игре; с признанием тотальной цитатности текстов, смыслы которых произвольно устанавливает читатель, автору отводится роль скриптора.

Проекция (от лат. *proectio* – выбрасывание вперёд) – намеренное перенесение значений и структуры одного художественного произведения на другое (развёрнутая в художественном произведении аллюзия).

Пространство художественное – образ пространства в художественном произведении; параметры пространства: замкнутость/разомкнутость, малость/великость, кривизна/прямизна, центр/периферия, верх/низ, здесь/там, своё/чужое, густое/разрежённое и т. д.

Психологизм (от греч. *psyche* – душа и *logos* – слово) – способы и приёмы словесного изображения внутренней жизни человека.

Рационализм – философское направление, признающее разум решающим источником истинного знания.

Рациональное познание – мышление, которое оперирует понятиями.

Реализм (от лат. *realis* – вещественный) – литературное направление, в основе которого лежит признание объективной реальности, сущность и смысл которой – открывать искусство в формах самой

жизни либо в условных формах; реалистическая эстетика признаёт объективную обусловленность, причинно-следственные связи явлений жизни, хотя бы в их алогичности, разрушительности; в поэтике множественность смыслов реальности организуется авторским ценностным центром, авторской версией картины мира.

Регрессия (от лат. *regressio* – движение назад) – в наиболее распространенном значении – процесс, механизм и результат возвращения объекта в своей эволюции к ранее пройденным этапам, состояниям, формам и способам функционирования.

Релятивизм (от лат. *relativus* – относительный) – методологический принцип, состоящий в абсолютизации представлений об относительности, условности и субъективности человеческого познания; в отрицании обязательных нравственных норм.

Реминисценция (от лат. *reminiscentia* – воспоминание) – сознательное или непроизвольное воспроизведение чужого текста в форме намёка или цитаты.

Реципиент (от лат. *receptio* – принятие) – субъект, воспринимающий текст, читатель, интерпретатор текста.

Ритм (от гр. *rhythmos* – соразмерность) – а) общая упорядоченность художественной структуры (устойчивая последовательность, повторяемость, темп возникновения какого-либо элемента художественного произведения; б) организация речи в художественном произведении, в стихотворной речи, чередование соизмеримых фрагментов речи: ударных и безударных слогов в стопах; разных стоп в стихе (размер); стихов, организованных созвучиями стоп (рифмой) в строфе; ритм – важное средство выражения эмоционального отношения субъекта речи и средство акцентирования смыслов.

Романтизм (от фр. *romantisme* и лат. *romanus* – относящийся к культурам, исторически связанным с римской культурой) – а) мироощущение в европейской культуре конца XVIII – 1-й половине XIX века, отличающееся устремлённостью к идеальному, исключительному, разочарованием в реальности, утверждением личностных индивидуалистических ценностей; б) направление в литературе, возникшее в указанный период, традиции которого сохраняются в литературе других эпох; романтической картине мира присуще двоемирие (реальность/идеальный мир, мир материальный/мир инфернальный или сакральный), интерес к внутренней жизни человека, к иррациональной сфере сознания (демонизм героя), в поэтике – интерес к формам субъек-

ективного самовыражения, к исключительности коллизий, контрастности образной системы, экспрессивности художественной речи.

Сарказм (от греч. *sarkasmos*, *sarkaso* – рву мясо) – язвительная насмешка, высшая степень иронии.

Сатира (от лат. *satira*, от *satura lanx* – переполненное блюдо, всякая всячина) – а) эстетическое отношение, отрицающее изображаемое явление демонстрацией его ненормальности, преувеличением, гротесковым смешением частей и т. п.; б) в лирике – публицистический жанр, обличающий социальные пороки (близок эпиграмме, памфлету, бурлеску).

Секуляризация – освобождение от церковного влияния в общественной и умственной деятельности, а также в художественном творчестве.

Семантика (от греч. *semeion* – знак) – значение языковой единицы; помимо денотативного значения в связи с переносным значением слов в тексте возникают семантические поля, связь между словами поверх синтаксической связи.

Сентиментализм (от фр. *sentiment* – чувство) – течение в европейской литературе второй половины XVIII века, основанное на признании чувства, а не разума основой человеческой природы, на идее возвращения к естественным основам жизни (природа, частная жизнь); повышенная экзальтированность уравнивается иронией, направленной как на высокие каноны, так и на частного человека (в том числе автора сентименталистского произведения).

Сервильность – подобиострастие, угодливость, лакейство, холуйство.

Символ (от греч. *symbolon* – знак) – образ, служащий условным обозначением какого-либо явления, предмета, идеи; от знака и аллегории символ отличается многозначностью смыслов, порождаемых непосредственно изображённым образом, смысл образа слит с ним, но не тождествен этому образу.

Символизм (от греч. *simbolon* – знак) – направление, родившееся во Франции и воспринятое в 1880-е годы в России как следующее интуитивистским концепциям постижения мирового единства, трансцендентного бытия и скрытой сущности явлений за пределами чувственного восприятия; корни символизма – в идеалистической философии Платона, христианском учении о сакральной душе мира, о трагическом разрыве «страшного мира» реальности с вселенской Красотой; многослойные смыслы открываются в символической образности, идеальная праоснова – в музыкальной стихии художественной речи, выражающей иррациональную связь сознания со сверхбытием, поэтому симво-

лизм широко использует лирику, способную выразить мистическую связь художника с трансцендентным миром.

Симулякр (от фр. simulacre – видимость) – знак-фикция, за которым не стоит реальность.

Синекдоха (от греч. synekdoche – соотнесение) – разновидность метонимии, название целого по его части.

Система (от греч. systema – целое, соединение) – упорядоченная взаимосвязь элементов, обладающая иерархией уровней (расположением однопорядковых элементов: языковых, образных, идейных).

Скептицизм – 1) философское воззрение, характеризующееся сомнением в существовании какого-либо надежного критерия истины; 2) критическое, недоверчивое отношение к чему-либо.

Сущность – смысл данной вещи, то, что она есть сама по себе, в отличие от всех других вещей.

Существование – все многообразие изменчивых вещей в их связи и взаимодействии.

Стиль (от лат. stilus – острая палочка для письма) – 1) манера письма, устойчивые особенности художественной выразительности писателя (индивидуальный стиль), национальной литературы, литературного направления, определённой эпохи; 2) система языковых элементов, обусловленная функцией языка (разговорный, научный и т. д.) или экспрессивностью.

Стоицизм – одно из распространенных философских течений (конец IV в. до н. э.). Основная цель для стоиков – жить согласно с добродетелью (разумность, умеренность, справедливость и доблесть); для стоицизма характерна идея смирения с судьбой, подчинения космическому порядку как воплощённому разуму.

Структура (от лат. structure – расположение) – закон системы, принципы связи элементов художественной системы, иерархия уровней.

Суггестия (от лат. suggestio – внушение, намёк) – эмоциональное внушение в результате воздействия на воображение, подсознание читателя, слушателя отдалённых звуковых, ритмических, образных ассоциаций.

Сюжет (от фр. sujet – предмет) – а) событийная основа лирического произведения, фабула; б) в лирике – развитие внутренней коллизии, лежащей в основе переживания.

Сюрреализм (от фр. surrealisme – надреализм) – течение модернизма, основанное на вере в реальность произвольных образов сознания.

ния и подсознания (парасемантика, сновидческая символика); на автоматизме письма, соединяющего несоединимое, на психоаналитическом толковании образов.

Текст (от лат. *lex*tum – связь) – а) всякая система знаков; б) зафиксированное словесное высказывание, материализация словесного художественного произведения (Р. Барт разграничивает текст и художественное произведение).

Телесность – особое качество художественного образа, создающее ощущение плоти, вещественности реальности в художественном мире.

Тема (от греч. *thema* – основа) – а) круг жизненных явлений, ставший объектом художественного освоения автором литературного произведения; б) главный мотив лирического произведения.

Течение – совокупность художественных творений в одной или в нескольких культурных ситуациях, объединяемая близостью картины мира, эстетической позицией художников и общими принципами поэтики (в отличие от **школы** и **группы**, течение – объективная близость художественных феноменов).

Трагическое (от греч. – *tragoidia* – трагедия, козлиная песнь) – эстетическое отношение, представление о неразрешимости противоречий бытия, сопровождающееся активным противостоянием субъекта наличному миропорядку, что приводит к неминуемому поражению, но утверждает высокие идеалы личности.

Традиция (от лат. *traditio* – передача) – преемственность духовного и художественного опыта в национальной и общечеловеческой культуре; в отличие от эпигонства (механического подражания), традиция инициативна, избирательна и созидательна, т. е. сопровождается творческим претворением опыта предшественников.

Трансцендентный (от лат. *transcendens* – выходящий за пределы) – не доступный познанию, находящийся за пределами опыта, лежащий по ту сторону эмпирического знания.

Универсум – философский термин, обозначающий «мир как целое» или «все сущее».

Уровень – однопорядковые элементы художественной структуры (языковой, образный, сюжетно-композиционный, жанровый, идейный и т. п.).

Утопизм – несбыточность, неосуществимость; построение планов социального переустройства общества без учёта реальной действительности, в полном отрыве от объективных закономерностей общественного развития.

Фабула (от лат. *tabula* – повествование) – а) способ повествования о событиях; б) схема событий в художественном произведении, соответствующая реальности (в отличие от сюжета – полного развертывания события в художественной реальности); фабульность присуща лироэпическим жанрам, некоторым лирическим жанрам.

Фантастическое (от гр. *phantastike* – способность воображать) – созданное воображением изображение неправдоподобных явлений или мира, не соответствующего реальному; в отличие от научной фантастики, фантастическое связано с удвоением мира, поскольку изображение невероятного мира предполагает наличие первичной реальности хотя бы как точки зрения; реалистическая фантастика не претендует на доверие чудесному, использует нереальное как условный приём; модернизм и метафизическая словесность создают иллюзию других миров.

Феномен (от греч. *phainomenon* – являющееся) – единичное явление, данное в чувственном восприятии и обнаруживающее сущность чего-либо.

Фольклор (от англ. *folk* – народ и *lore* – мудрость) – коллективное народное искусство, дописьменное народное поэтическое творчество, следующее традициям, но предполагающее вариативность, импровизационность, синкретизм (связь разных видов искусства и разных родовых принципов). Наиболее устойчивые жанры – предшественники лирики: заговоры, причитания, обрядовые и необрядовые песни, баллады, романсы и др.

Фрейдизм (от имени основоположника психоанализа З. Фрейда, 1856–1939) – культурологический метод объяснения художественного творчества бессознательными импульсами психики автора; в литературоведении – метод истолкования художественного произведения как превращения универсальных образов-символов (навязчивых сюжетов, запретных тем), воплощающих жизнь сферы бессознательного (сны, фантазии, сексуальные влечения, инфантильные комплексы и т. п.).

Хаос (от греч. *chaos* – зияние) – 1) состояние вселенной до мироздания; 2) неустройство, беспорядок, безразличное смешение.

Хронотоп (от греч. *chronos* – время и *topos* – место) – устойчивый тип пространственно-временной организации художественного произведения, закрепивший символическое значение (идиллический – гармония в родном доме; авантюрный – испытание в чужом пространстве; мистериальный – умирание, выход в другое бытие; Дом; Дорога; Граница); в широком смысле употребляется как синоним пространственно-временной организации словесного произведения.

Цикл (от греч. *kuklos* – круг) – композиционное единство группы самостоятельных произведений на основе жанрового, тематического, эмоционального принципа, единства лирического героя (в лирике).

Цитата (от лат. *citare* – приводить, провозглашать) – дословное воспроизведение фрагмента какого-либо текста.

Экзистенциализм (от позднелат. *exsistentia* – существование) – а) течение философии XX века: русской – Н. Бердяев, Л. Шестов; немецкой – М. Хайдеггер, К. Ясперс; французской – Ж.-П. Сартр, А. Камю, Г. Марсель; б) литературное течение модернизма, связанное с утратой смысла человеческого существования в текучем бытии, сводящем человеческое существование к смерти, толкающем человека к отчуждению от своего «Я»; свобода человека – в интерпретации своего Тут-Бытия (*Dasein*, по Хайдеггеру), следовании личному абсолюту в ситуации выбора (нонконформизм); три стадии восхождения к подлинному существованию: прагматическая (удовольствие), этическая (долг), религиозная (абсолют).

Экзистенциальный реализм – постановка экзистенциальных проблем, т. е. проблем критериев существования личности в реальности без метафизики; в отличие от экзистенциализма, **Э.р.** детерминирует существование человека в потоке меняющихся исторических ситуаций, значение личностной активности человека для формулирования абсолютов и их сохранения в релятивной реальности.

Экспрессионизм (от лат. *expressio* – выражение) – течение авангардизма (прежде всего в Германии 1900–1920-х годов), выдвинувшее принцип субъективной интерпретации реальности вместо её воспроизведения; деформация образов, экстатичность, гротеск, абстрактность форм призваны выразить трагизм мироощущения автора и воздействовать на воспринимающее сознание читателя (слушателя).

Экстаз – состояние крайней степени восторга, доходящего до иступления.

Эмпирия (от греч. *empeiria* – опыт) – человеческий опыт вообще, в противоположность научно поставленному опыту, эксперименту.

Эпитет (от греч. *epitheton* – приложение) – образное эмоциональное определение.

Эпос (от греч. *epos* – слово, рассказ) – литературный род, объективное повествование о событиях, преимущественно произошедших; субъект речи и объект изображения в эпосе разделены.

Этика – 1) философское учение о морали, её развитии, нормах и роли в обществе; 2) совокупность норм поведения, мораль какой-либо общественной группы.

СПИСОК ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ТЕКСТОВ

К I разделу

- Маканин В. «Андеграунд, или Герой нашего времени».
Найман А. «Б.Б. и другие».
Пелевин В. «Колдун Игнат и люди», «Зигмунд в кафе», «Чапаев и пустота».
Попов Е. «Подлинная история “Зелёных музыкантов”» и др.
Слаповский А. «День денег», «Я-не Я».
Толстая Т. Рассказы.

Ко II разделу

- Азольский «Клетка» // Новый мир. – М., 1996. – № 5–6.
Алешковский П. «Жизнеописание Хорька» // Дружба народов. – 1993. – № 7;
Астафьев В. «Людочка».
Бутов М. «Свобода» // Новый мир. – 1999. – № 1–2;
Ермаков О. «Знак зверя» // Знамя. – 1992. – № 6–7;
Маканин В. «Утрата», «Предтеча», «Где сходилась небо с холмами», «Отставший», «Лаз», «Долог наш путь».
Михаил Панин. «Труп твоего врага» // Звезда. – 1996. – № 6;
Павлов О. «Казённая сказка».
Петрушевская Л. «Свой круг», «Время ночь».
Улицкая Л. «Сонечка», «Медя и её дети».
Харитонов М. «Линии судьбы, или Сундучок Милашевича» // Дружба народов. – 1992. – № 1–2;
Шенбрунн С. «Розы и хризантемы» // Дружба народов. – 1996. – № 10.

К III разделу

- Акунин Б. «Чайка», «Декоратор» и пр.
Богаев О., Кузнецов С. «Нет повести печальнее на свете».
Забалуев В., Зензинов А. «Поспели вишни в саду у дяди Вани».
Коляда Н. «Чайка спела».
Маринина А. «Стилист», «Стечение обстоятельств», «Призрак музыки» и пр.
Неболит Г. «Гамлет-2»
Слаповский А. «Вишнёвый садик».
Устинова Т. «Развод и девичья фамилия».

ОГЛАВЛЕНИЕ

От автора	3
Введение	6
<i>Глава 1. Постмодернизм: pro et contra</i>	10
Постмодернизм в поисках определения	15
Социокультурные предпосылки возникновения постмодернизма	18
Модерн и постмодерн как разные типы культуры	21
Постструктурализм, деконструкция и децентрация	23
Постмодернистские категории «симулякр» и «симуляция»	29
Понятие «ризомы»	31
Post factum	32
Вопросы и задания	34
Литература	34
<i>Глава 2. Постреализм: идеология – парадигма – метод</i>	37
Идеология постреализма	38
Постреалистическая художественная парадигма	39
Художественный метод постреализма	40
Поэтика литературы «сорокалетних» как художественное выражение эстетики постреализма	44
Вопросы и задания	49
Литература	49
<i>Глава 3. Постмассовая литература: проблемы и тенденции развития</i>	52
Понятия массовой культуры, массовости и массового человека	54
Поэтические особенности постмассовой литературы	58
Вопросы и задания	60
Литература	60

ПРИЛОЖЕНИЕ.....	61
Парадигмы анализа художественного текста.....	61
I. Постмодернистская поэтика игрового диалога. Художественный код «Чайки» Б. Акунина.....	63
II. Картина мира и экзистенциальное мироощущение в литературе «со- рокалетних». Процесс познания и жизненный процесс в повести В. Маканина «Отставший»: мотивная организация.....	81
III. Игровые авторские стратегии в постмассовой литературе. Жанр детектива в аспекте постмассовой литературы.....	93
Глоссарий	101
Список художественных текстов	114

Чурляева Татьяна Николаевна

**СОВРЕМЕННЫЕ
ЛИТЕРАТУРНЫЕ ТЕНДЕНЦИИ**

Учебное пособие

Редактор *А.Ю. Кроних*
 Выпускающий редактор *И.П. Брованова*
 Корректор *Л.Н. Киншт*
 Дизайн обложки *А.В. Ладыжская*
 Компьютерная верстка *В.Ф. Ноздрева*

Подписано в печать 05.10.2010. Формат 60×84 1/16. Бумага офсетная. Тираж 100 экз.
 Уч.-изд. л. 6,74. Печ. л. 7,25. Изд. № 106. Заказ № . Цена договорная

Отпечатано в типографии
 Новосибирского государственного технического университета
 630092, г. Новосибирск, пр. К. Маркса, 20

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
«Новосибирский государственный технический университет»
Кафедра филологии

Паспорт зачета

по дисциплине «Массовая культура и литература», 7 семестр

1. Методика оценки

Зачет проводится в устной форме, по билетам. Билет формируется по следующему правилу: первый вопрос историко-литературного характера, включая общеконцептуальную проблематику, характеристику творческих индивидуальностей писателей и их произведений, выбирается из диапазона вопросов 1-14, второй – спецвопрос, который студенты готовят самостоятельно.

Спецвопрос связан с темой контрольной работы (см.: Паспорт контрольной работы).

На зачет необходимо принести развернутый план ответа, пункты плана должны отражать содержание, список использованной литературы и все, что нужно для ответа на вопрос, в том числе художественное произведение. Пользоваться этими материалами можно при ответе, времени на подготовку спецвопроса на зачете не дается. При подготовке такого вопроса особенно важно хорошо систематизировать собранный материал и основное внимание уделить одному или нескольким аспектам указанной в теме контрольной работы проблемы.

В ходе зачета преподаватель вправе задавать студенту дополнительные вопросы из общего перечня (п. 4).

Форма билета для зачета

НОВОСИБИРСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ТЕХНИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ
Факультет ФГО

Билет № 1

к зачету по дисциплине «Массовая культура и литература»

1. Понятие и термин «массовая литература».
2. Спецвопрос по теме контрольной работы

Утверждаю: зав. кафедрой _____ доцент, Мандрикова Г.М.
(подпись) (дата)

2. Критерии оценки

- Ответ на билет для зачета считается **неудовлетворительным**, если студент при ответе на вопросы, не знает научную и художественную литературу по проблеме, не демонстрирует навыков литературоведческого анализа литературного материала, допускает в устной речи фактические, стилистические, речевые ошибки, оценка составляет *0-9 баллов*.
- Ответ на билет для зачета засчитывается на **пороговом** уровне, если студент при ответе на вопросы слабое знание научной и художественной литературы по проблеме, демонстрирует наличие репродуктивных навыков анализа литературного материала, в ответе наблюдается нарушение логики изложения, присутствуют серьезные стилистические и речевые недочеты, оценка составляет *10-14 баллов*.
- Ответ на билет для зачета билет засчитывается на **базовом** уровне, если студент при ответе на вопросы, демонстрирует знание научной и художественной литературы по проблеме; умение делать выводы на основе изученного, демонстрирует сформированные навыки литературоведческого анализа литературного материала, логично, но с некоторыми стилистическими и речевыми недочетами излагает суть проблемы, оценка составляет *15-17 баллов*.
- Ответ на билет для зачета билет засчитывается на **продвинутом** уровне, если студент при ответе на вопросы, демонстрирует хорошее знание научной и литературоведческой литературы по проблеме, а также понимание сущностных концепций, умение делать самостоятельные обоснованные выводы на основе изученного, умение применять основные литературоведческие понятия и методики анализа литературного материала, содержательно и стилистически грамотно излагает суть проблемы, оценка составляет *18-20 баллов*.

3. Шкала оценки

В общей оценке по дисциплине зачетные баллы учитываются в соответствии с правилами балльно-рейтинговой системы, приведенными в рабочей программе дисциплины. К зачету допускаются студенты, набравшие по дисциплине 40 и более баллов.

Зачет считается сданным, если сумма баллов по всем заданиям билета оставляет не менее 10 баллов (из 20 возможных).

3. Вопросы к зачету по дисциплине «Массовая культура и литература»

1. Понятие и термин «массовая литература».
2. Беллетристика и массовая литература.
3. Функционал массовой литературы.
4. «Мидл-литература» в контексте современного литературного процесса.
5. Читатель массовой литературы.
6. Категория автора в массовой литературе.
7. Роль кинематографа в массовой литературе.
8. Специфика интертекстуальности в массовой литературе.
9. Феномен «литературный проект» в массовой литературе.
10. Роль классики в массовой литературе.

Паспорт контрольной работы

по дисциплине «Массовая культура и литература», 7 семестр

1. Методика оценки

Контрольная работа проводится в конце семестра, призвана выявить у студентов накопленные знания и умения анализировать отдельные тексты, проводить сопоставительный анализ материалов и изданий, излагать имеющуюся по предмету изучения информацию в определенной жанровой форме. Контрольные задания тематически и содержательно отражают весь объем изученного в течение семестра материала. Контрольная работа включает 1 задание. Выполняется письменно.

Требования к оформлению контрольной работы

Студентам предлагаются темы контрольных работ разного уровня. Это сделано для того, чтобы каждый студент мог выбрать тему в соответствии со своим уровнем подготовки по курсу. Вместе с тем существует ряд требований, которым должны отвечать контрольные работы всех уровней.

Контрольная работа должна включать:

- I. Обзор литературоведческих и критических работ по выбранной теме;
- II. Социально-исторический и литературный контекст времени, когда произведение было написано /напечатано/ и контекст его современного прочтения;
- III. Определение исходных литературоведческих понятий, которые будут использованы в работе;
- IV. Интерпретацию произведения в соответствии с выбранной темой;
- V. Итоговые выводы;
- VI. Список использованной литературы.

Выбор и утверждение темы

От правильного выбора темы в значительной степени зависит успех всей работы. Студент выбирает тему самостоятельно или с помощью преподавателя. Тематика контрольной работы по дисциплине «История зарубежной литературы второй половины XX века» носит рекомендательный характер. Если интересующая студента тема не учтена в прилагаемом списке, то по согласованию с руководителем занятий студент может предложить свою тему. Выбранную тему, как правило, утверждают в начале семестра.

Библиографический поиск и отбор литературы

Выбрав тему, студенту необходимо определиться с литературой, которую он будет использовать при написании контрольной работы. Помощь в выборе литературы окажут консультации преподавателя и библиографа.

Ознакомившись с литературой по теме контрольной работы, студент отбирает для работы несколько (5 – 10) книг, статей. Выбирая книгу или статью, следует обратить внимание на автора и выходные данные работы (место издания, год) и учитывать это при написании работы. В ЭУМК по дисциплине (<http://dispace.edu.nstu.ru/didesk/course/show/7002/5>) включен примерный список литературы (пользоваться именно этими книгами не обязательно, однако в список включены новые издания по темам контрольных работ).

Составление плана, конспектирование и написание контрольной работы

Определившись с темой и литературой, следует составить план контрольной работы. План должен состоять из 2 – 3 пунктов, введения и заключения, списка использованной литературы. Не перегружайте план чрезмерным количеством лишних пунктов, ведь в этом

случае вы не сможете полноценно раскрыть каждый из них. Пункты плана должны быть логически последовательны. Следует учитывать, что план отражает структуру работы. Каждый пункт плана должен быть раскрыт, поэтому необходимо тщательно продумывать и формулировать их названия.

Во введении необходимо объяснить, почему выбрана именно эта тема, обосновать ее актуальность, сформулировать цель и основные задачи, которые предполагается раскрыть в контрольной работе. Здесь же дается краткий обзор используемой литературы.

Используемые при написании контрольной работы цитаты вводятся в текст без сокращений, берутся в кавычки и на них делаются сноски внизу страницы. Следует избегать слишком длинных цитат и не злоупотреблять их количеством.

В заключении студентам следует обобщить уже изложенный материал и сделать выводы. Студенты могут составить различные приложения: таблицы, графики или иллюстрации и разместить их в конце контрольной работы.

Изучение выбранной литературы производится в соответствии с планом. При чтении книг и статей рекомендуется выписывать на отдельные карточки или вносить в компьютер основные факты, которые могут быть непосредственно использованы в работе. Каждая выписка должна сопровождаться выходными данными книги с указанием страницы, откуда сделана эта запись. Все это позволит в дальнейшем быстро и четко скомпоновать собранный материал в соответствии с пунктами плана.

2. Критерии оценки

Каждое задание контрольной работы оценивается в соответствии с приведенными ниже критериями.

9–10 баллов – студент достаточно полно и корректно раскрыл выбранную тему, сделал обзор литературоведческих и критических работ по выбранной теме, описал социально-исторический и литературный контекст времени написания произведения, корректно использовал литературоведческий и филологический инструментарий, дал толкование (интерпретацию) исследуемого художественного явления, в тексте работы отсутствуют орфографические и стилистические ошибки.

7–8 баллов – студент достаточно полно и корректно раскрыл выбранную тему, сделал обзор литературоведческих и критических работ по выбранной теме, описал социально-исторический и литературный контекст времени написания произведения, корректно использовал литературоведческий и филологический инструментарий, дал толкование (интерпретацию) исследуемого художественного явления, но оценка снижается, если допущены 1–3 орфографические или стилистические ошибки (не более 3–х).

5–6 баллов – если недостаточно полно раскрыл выбранную тему, обзор литературоведческих и критических работ по выбранной теме сделан на недостаточном количестве необходимых научных источников, некорректно использовал литературоведческий и филологический инструментарий, использует вместо интерпретации исследуемого художественного явления комментарий, в ответе присутствуют от 3–х до 5–ти фактических, орфографических и стилистических ошибок.

До 5 баллов – если студент не раскрыл выбранную тему, не сделал обзора литературоведческих и критических работ по выбранной теме, некорректно или вовсе не использовал литературоведческий и филологический инструментарий, не произвел анализа исследуемого художественного явления, в ответе присутствуют больше 5–ти фактических, орфографических и стилистических ошибок – результаты признаются неудовлетворительными.

3. Шкала оценки

В общей оценке по дисциплине баллы за контрольную работу учитываются в соответствии с правилами балльно-рейтинговой системы, приведенными в рабочей

программе дисциплины. Минимальный балл за контрольную работу – 5, максимальный – 10.

3. Пример варианта контрольной работы

1. Специфика современной массовой литературы
2. Массовая литература и читатель
3. Категория автора в массовой литературе
4. Жанровая специфика массовой литературы
5. Концепция героя в массовой литературе
6. Массовая литература и СМИ
7. Массовая литература и массовая культура