

# ТРАЕКТОРИИ ТЕКУЩЕГО ЛИТЕРАТУРНОГО ПРОЦЕССА

М.А. Черняк

## НОМО LEGENS VS НОМО LUDENS:

### К ВОПРОСУ О ДИАГНОЗЕ РОССИЙСКОЙ ПРОЗЫ «НУЛЕВЫХ» ГОДОВ

*Есть книги, которые надо только отведать, есть такие, которые лучше всего проглотить, и лишь немногие стоит разжевать и переварить...*

*Фрэнсис Бэкон*

Наше время в какой-то степени можно назвать «неклассическим бытием культуры». Быт и бытие современной литературы отмечено сложным совмещением эстетических факторов и механизмов рыночной экономики, симбиозом художественных достоинств произведения и специфическими приемами проектной издательской деятельности. Востребованность произведения литературы и массовый успех писателя рождаются в результате пересечения разноуровневых форм влияния: воли автора, конъюнктуры издателя, подвижных установок социальной психологии. В этот же процесс вовлечены трудно просчитываемые механизмы эстетического износа художественной формы, а также элемент случайности, всегда присутствующий в момент появления произведения «здесь и сейчас». В процессе социальной адаптации произведений искусства обнаруживается сложное сплетение художественных вкусов читателя и выверенных стратегий социолитературной инфраструктуры. Взятые вместе эти факторы образуют специфическую и часто противоречивую траекторию развития литературы последнего десятилетия [15].

«Бывают ли писатели, работающие только на потомков? – этот вопрос задает в своем эссе «Сотворить читателя» У. Эко. И отвечает: «Не бывает, несмотря на все уверения. Мы не Нострадамусы. Мы не можем представлять себе идеального читателя будущего поколения. Мы знаем только своих современников». Современность, кричащая, яркая, противоречивая, постоянно бросает вызов литературе, действуя как мощный раздражитель и заставляя играть по ее правилам. Захар Прилепин, писатель, остро чувствующий время, в котором живет, тем не менее признался в одном из интервью, что у современности есть странное свойство: «ее почти невозможно описывать в художественной реалистической литературе, не оступаясь в памфлет или в пошлость. <...> в 20-е годы прошлого века русский писатель мог ввести в текст фамилию "Троцкий", слово "нэпман" и слово "продразверстка". Но если в современном художественном тексте появляются "Ельцин", "новый русский" и "приватизация", сразу начинается какая-то пакость – читать это не хочется совершенно» [8]. В литературе сегодня присутствуют – «фактически одновременно – две разнонаправленные тенденции: подальше от злобы дня – и поближе к ней. Какая победит?» – задает вопрос Н. Иванова [4].

Л. Данилкин, доказывая, что нулевые получились совсем не такими, какими их представляли, вы-

брал для описания этого явления слово «клюдж» (англ. kludge), означающее на программистском жаргоне, – программа, которая теоретически не должна работать, но почему-то работает. «В ситуации, когда ни государство, ни «невидимая рука рынка» не владеет контрольным пакетом акций, мы имеем литературу, предоставленную самой себе, и, соответственно, бесконфликтный литературный процесс – мирное сосуществование радикального постмодернизма и кондового реализма. <...> Отсутствие Верховного Арбитра и, соответственно, канонического центра – важный фактор литературного ландшафта нулевых. Простые подсчеты показывают, что во времена Белинского в год появлялось 2-3 заслуживающих разговора романа, при Чуковском – 7-8, теперь – 50-60. Множество внелитературных факторов сыграло таким образом, что у литературы образовался так называемый «длинный хвост» (феномен функционирования современных рынков культуры, описанный американским журналистом Крисом Андерсоном – и отчетливо проявляющийся в самых разных ракурсах). Хотим мы этого или не хотим, нам придется признать, что единственная адекватная материалу форма представления литературы нулевых – не мозаика в одном-двух вариантах, а список, между пунктами которого может не быть ничего общего, кроме факта появления в определенный промежуток времени» [3].

Хорватская писательница Дубравка Угрешич в книге с говорящим названием «Читать не надо!» о мировых тенденциях современной литературы говорит так: «Многие писатели чувствуют себя всё более неуютно среди нынешнего литературного ландшафта, густо усеянного издателями, редакторами, агентами, распространителями, брокерами, рекламистами, книготорговыми сетями, «маркетологами», телевизионными камерами, фотокорреспондентами. Писатель и его читатель – наиважнейшие звенья общей цепи – теперь, как никогда, изолированы друг от друга. Читатель, не принимающий рыночных правил игры, попросту вымирает. Читатель, не принимающий то, что предлагает ему рынок, обречён на литературный голод или на перечитывание уже прочитанных книг. Писатель и его читатель — те, для кого существует литература, — сегодня практически загнаны в подполье. Миром литературного рынка правят производители книг. Но делать книги отнюдь не означает делать литературу» [14]. В этих словах предельно точно отражается тенденция прозы нулевых. Сегодня идет кристаллизация

нового жанрового костяка современной литературы, смена кодовых, моделирующих литературное направление жанров; наиболее востребованными и жизнеспособными оказываются жанры, уже апробированные масскультом.

Своеобразие отечественной литературы состоит в том, что она всегда адаптируется к постоянно изменяющимся условиям функционирования, к социальным трансформациям и технологическим новациям. Будучи ориентированной на спрос, литература выступает как точный индикатор ценностей конкретной культуры и как один из мощных факторов его воспроизводства. Не ставя перед собой максималистской задачи лечения большого общества, авторы произведений массовой литературы видят свою цель в другом: читателю конца XX – начала XXI века требуется некое средство, снимающее избыточное психическое напряжение, дающее возможность отдохнуть от жестоких вызовов окружающей действительности. Одним из таких средств становится «игра в литературу» и «игра с литературой».

Лейтмотивом знаменитой книги Й. Хейзинги «*Homo ludens*» («Человек играющий») является мысль о культуuroобразующей функции игры. Динамика игры, по мнению Хейзинги, обусловлена не борьбой инстинктов, а столкновением и взаимодействием культурных символов. Смысл игры философ видел не столько в разрядке импульсов, «запрещенных» культурой, сколько в «зарядке» человека духовной энергией, необходимой для культурного творчества. При этом, анализируя современное сознание, философ вводит термин «пуелиризм» – понятие, которое передает наивность и ребячество одновременно. В основе пуелиризма – путаница игры и серьезного. Работа, долг, жизнь не воспринимаются современным человеком серьезно, и, наоборот, игровая деятельность приобретает серьезный характер. Думается, что именно эта черта свойственна не только массовому читателю XXI века, но и современному издателю, воспринимающему литературный рынок, как игровое поле, на котором ставки – высоки, а проигрыши – опасны для будущей культуры.

Игровое содержание сегодняшнего дня заключается и в том, что действительность каждый день предлагает читателю новые роли и новые правила игры с литературной реальностью. Автор лицедействует не только с использованием различных повествовательных стратегий, стилей, жанровых форм, но и прибегает к мистификациям, ложным цитатам, отсылкам к несуществующим авторам. А непосредственно вербальная игра, игровые коммуникативные стратегии, «вплетенные в ткань текста», приводят к тому, что сам текст начинает лицедействовать, жить своей жизнью.

Писатель должен найти новые каналы коммуникации с публикой, расширить читательское сообщество, активно осваивая новые способы включения в современную информационную среду. Не в последнюю очередь этот процесс связан с характерным для постмодернистской эпохи «кризисом идентификации», в условиях которого при создании писатель-

ского статуса все более важную роль начинает играть не только художественная природа текстов, но и особенности писательского поведения их автора, сознательный выбор им определенных имиджевых практик. Игорь Шайтанов на страницах «Ариона» противопоставляет настоящих, истинных писателей проектировщикам: «Автор умер, да здравствует проект! О раскрученных литературных именах последнего времени постоянно можно было слышать: это не писатель, это – проект. Пригов, Пелевин, Сорокин, Акунин... Проект – это сконструированная акция, в которой проектировщик выступает не «инженером человеческих душ», а ризлтором культурного пространства. Производится поиск пустующих культурных площадей, и их последующее освоение: исторический детектив; современные комплексы подросткового сознания в условиях повсеместности молодежной моды; компьютерная игра как литературный сюжет; карнавализация социалистического гуманизма...» [16, с. 54]. «А вы – не проект?» – так называется книга Л. Гурского (Р. Арбитмана). Современные литературные проекты предельно точно иллюстрируют процесс изменения статуса читателя и писателя в обществе. Лидером подобных экспериментов, безусловно, является Б. Акунин.

В 2000 году Г. Чхартишвили называл антрепренерский проект наравне с литературным: «Я хочу создать некую новую модель функционирования автора, когда в центре находятся не издатель или литературный агент, а писатель, и уже вокруг него – издательства, экранизации, театры, интернет и прочее. Я сам хочу быть дирижером этого оркестра, потому что это моя музыка». В проекте «Смерть на брудершафт», представляющего собой «немое кино», писатель уже просто исполняет роль тапера, аккомпанирующего собственной «фильме». «Мне захотелось написать текст, который будет лишен начисто литературных аллюзий и стилистически очень скуп. Чтобы я не выполнял за читателя всю работу по загрузке картинки и атмосферы. Пусть у читателя в воображении включится собственный кинопроектор. С этой целью я избрал всякие незаметные глазу штуки и фокусы. Если, читая «Смерть на брудершафт», вы мысленно увидите кинокартинку, значит, метод работает. Помогают мне «операторы», то есть художники-иллюстраторы, которые рисуют для этого текстового кино стоп-кадры», – комментировал свой проект Акунин.

В 2008 году Б. Акунин предпринял попытку создания нового жанра «*романа – компьютерной игры*». «Квест» продолжает серию Б. Акунина «Жанры», каждое произведение которой является примером существующего или придуманного автором жанра литературы. Шпионский детектив (сюжет прост: американские ученые борются с аморальными экспериментами в области мозга, проводимыми в Советском Союзе) автор превращает в роман-игру и называет «унибук». Впервые этот термин, означающий «универсальная книга», был использован в романе Б. Акунина «Детская книга». Унибук – это универсальная электронная книга, маленький компьютер, обладающий сверхвозможностями. В условиях «постгуттенберговской эпохи»

писатель стремится привлечь в книге поколение с «клиповым сознанием», для которого компьютерный язык понятнее и ближе языка художественной литературы. Еще десять лет назад Б. Акунин сетовал на то, что «читатель то ли повзрослел, то ли даже несколько состарился. Ему стало менее интересно читать «взаправдашние» сказки про выдуманных героев и выдуманные ситуации, ему хочется чистоты жанра; или говори ему, писатель, то, что хочешь сказать, прямым текстом, или уж подавай полную сказку, откровенную игру со спецэффектами и «наворотами». Новая книга Акунина этими «наворотами» и существует: ее можно не только читать, но и смотреть, слушать, проверять с ее помощью свои интеллектуальные способности и знания, играть с ней. Роман делится не на главы, а на «вступительный ролик», «представление персонажа», «обучающий этап, позволяющий освоиться с игровым режимом», «уровни игры» и так называемые «коды» или «ключи» к игре, которые являются текстом в тексте. Переход из главы в главу, а точнее с уровня на уровень, сопровождается загадками, разгадать которые помогают главы-ключи. Это, с одной стороны, попытка создать литературно-игровую программу, которая, по мысли автора, возможно, станет прототипом электронной книги нового поколения, а с другой, – игра со штампами современной культуры, с примитивностью компьютерных игр с их эпическим пафосом. «Новый роман Акунина – это тоже попытка понять игру. Уяснить себе, чем же так дразнит виртуальная реальность «квеста» – игры-разгадывания тайны. В романе «Квест» есть уровни. Но это не уровни игры, а уровни понимания. Действительно есть сложные коллизии, но это коллизии не смехотворных персонажей, борющихся с абсолютным злом, а вопросы выхода из тупика современного сознания, запутавшегося в новых мифологиях, где небо и земля больше не противопоставлены друг другу, где все смешалось, где бирки с надписями «добро» и «зло» могут с равной вероятностью оказаться на любом предмете или явлении. Человек потерял ориентиры. Он играет, потому что не знает, куда ему деться. Акунин решил понаблюдать за играющим человеком в себе», – отмечает критик Е. Тарлева.

Иронический диагноз проектной литературе дает В. Пелевин в своем последнем романе «t». Это роман о кризисе, но не о финансовом, а культурологическом, о секретных механизмах существования литературы в социуме, в мозгу авторов, читателей, персонажей, а заодно и тех, кто руководит творческим процессом свыше. Критики единодушно увидели в романе сатирическую карикатуру на литературу во всех аспектах, от книгоиздательской кухни до метафизики творчества. По существу, это сплошной центон, тотальная пародия на доминирующие сегодня типы литературного дискурса: ретродетективы о «русском викторианстве», православные боевики, альтернативные истории, «офисные философские бестселлеры» и т.д. Многослойный сюжет пелевинского романа связан с тем, что одно издательство решило создать новый масштабный суперпроект – роман о примирении Льва Толстого с цер-

ковью. Подписало под проект целую бригаду популярных авторов из первого эшелона, но проекту помешал кризис. Заказчик отказывается оплатить счета за product placement Русской православной церкви, и сюжет «зависает». Герои выходят из-под контроля писателей и маркетологов, погружаются в рефлексию о смысле литературы, взаимоотношениях реальности и художественного вымысла; строят различные версии насчет произошедшего «системного сбоя». Главный герой «романа в романе» – граф Т., прототипом которого является великий писатель. Повествование о графе Т. придумывают в начале XXI века некий Ариэль Эдмундович Брахман и подчиненная ему бригада авторов: Митенька Бершадский, в чьем ведении находятся гламур и эротика, остросюжетник Гриша Овнюк, «криэйтор психоделического контента» Гоша Пиворылов и еще один – шизофреник, нервно реагирующий на рецензии критиков, сетующих, что «погас волшебный фонарь». Он отвечает за метафизические раздумья и мистические прозрения. «В ваше время писатель впитывал в себя, фигурально выражаясь, слезы мира, а затем создавал текст, остро задевающий человеческую душу. <...> Но сейчас, через столетие, таблица соответствий стала другой. От писателя требуется преобразовать жизненные впечатления в текст, приносящий максимальную прибыль. Литературное творчество превратилось в искусство составления буквенных комбинаций, продающихся наилучшим образом. Это тоже своего рода каббала», – говорит герой романа».

Своеобразным игровым ответом тотальной анонимности, обилию мистификаций, армии литературных негров и нескончаемым спорам о том, кто стоит за тем или иным литературным проектом, стало создание петербургским издательством «Астрель» «безупречного романа», романа, написанного компьютерной программой (Настоящая любовь.wrt. – СПб, 2008). По убеждению издателей, «Анна Каренина» Л. Толстого – лучший любовный роман всех времен и народов. Потому эту книгу и предложили компьютеру в качестве образца. В программу заложили статистическую выборку из классического текста – все, что касалось судьбы главных героев, их привычек, характеров, внешности. Издатели придумали главные сюжетные события и через программу PC Writer 1.0, созданную приглашенными издательством программистами из Петербурга и Израиля, предложили их компьютеру. Получилась странная интертекстуальная смесь из «Анны Карениной», пьес Чехова и «Десяти негритят» Агаты Кристи. Следующим экспериментом издательства над читателем стал роман Неизвестного Автора «Secfiction: Краткий курс теории литературы». В прологе к роману дается своеобразный приговор и современному писателю, и читателю: «Тайна состоит в том, что писать книги – плевое дело. Выбираешь время в графике – восемь дней. Запасешься сигаретами и алкоголем. Сигареты – кто какие курит (тут может быть ваша реклама), а из алкоголя рекомендуемую виски – с него стиль жестче (тут тоже может быть ваша реклама). Наркотики почитаю за декаданс и слабость (тут вашей рекламы быть не мо-

жет) – их не берите, если не собираетесь писать последний раз в жизни. Дальше все просто. Выбираешь тему. Надо такую, что однозначно будут читать домохозяйки. Это – хорошая мишень творческого расстрела». Здесь уместно вспомнить несправедливо забытый роман американского писателя-фантаста Фрица Лейбера «Серебряные яйцеглавы», написанный в 1958 году. Лейбер описывает общество будущего, которое во многом узнается. Книжки пишут электронные машины – «словомельницы». «В словомельницу закладывают общий план книги, и он поступает прямо в ее электронный мозг – очень большой, даже больше, чем у твоего папочки! И она выдает первое слово наугад. На техническом языке это называют «снять козырь». А иногда первое слово в нее закладывает программист. Но когда словомельница выбирает второе, оно должно по настроению точно соответствовать первому – как и третье, и четвертое. Если заложить в нее один план и дать сто разных первых слов – по очереди, разумеется, – она напишет сто совершенно разных книг». Одним из признаков игры является жесткая фиксированность системой правил, которые создают в «зоне игры» свой порядок, понятный всем участникам. Создается впечатление, что именно этот признак игры не срабатывает во многих издательских проектах, связанных с многочисленными играми с текстами русской классики. Получается игра в прятки, в которой игроки не знают, кого же нужно искать, так как массовый читатель просто не понимает, что с ним играют.

Негативные тенденции книжного рынка не исчерпываются только сокращением чтения. Изменилось отношение к книге и чтению вообще. Чтение перестало быть человеко- и культуuroобразующим ресурсом, книги читают либо строго функционально, либо рутинно, примерно так же, как автоматически переключают кнопки телевизионного пульта. «Современная ситуация в этом отношении характеризуется как системный кризис читательской культуры, когда страна подошла к критическому пределу пренебрежения чтением» – этот грустный приговор озвучен в «Национальной программе поддержки и развития чтения». Большая конкуренция на книжном рынке требует от писателя непосредственного поиска своего читателя. Очевидно, что сегодня мы наблюдаем превращение читателя-ученика, столь милого русской классической литературе, в читателя-покупателя. Поэтому главными технологиями в современной литературе становятся технологии рынка и производства. «Потребность рынка – закон: в мгновение ока, откуда ни возьмись, нахлынули сотни авторов, готовые заполнить промежутки между обложками необременительными текстами. Ещё вчера одни из них были безнадежными графоманами, отвергнутыми всеми издательствами, вторые томилась в бесперспективных НИИ, третьи уныло домохозяйничали... Но возник спрос – и они стали ПИПами (персонифицированные издательские проекты – М.Ч.)» [9], – определяет особенности современного книжного рынка писатель Юрий Поляков. Очевидно, что подавляющее число современных писателей, особенно массовых, не стали, да и не

могут стать «группой духовного поиска» [10], как выразительно назвал писателей, которые влияют на формирование души, философ Григорий Померанц.

На наших глазах происходит десакрализация книги, которая воспринимается как одноразовый продукт. В 2006 году О. Славникова делилась своими опасениями: «Теперь же мы на пороге мира, где целую культуру можно стереть, как папку с файлами. Ее попросту не будет, если некто с соответствующим чемоданчиком нажмет на «Delete». Существует предельное число носителей языка, при котором язык еще жив. Существует и предельное число читателей Пушкина, при котором Пушкин наличествует. Уберите пиаровскую программу в виде школьного курса литературы – и нашего золотого XIX века не станет уже послезавтра» [13]. Сегодня, спустя всего четыре года, мы видим, как с приходом ЕГЭ постепенно эта пиаровская программа умирает.

«Неохота учить этого дурацкого Пушкина», – фраза была типичной для моих одноклассников, когда я учился в школе. Однако это не мешало им интересоваться новой литературой, рассказывавшей о той жизни, которой живут они сами. Если век назад футуристы пытались сбрасывать классиков «с парохода современности», то сегодня никого не нужно сбрасывать. Для поколения читателей, рожденного в восьмидесятых, литература как бы началась с чистого листа. С одной стороны, многие из них знают новых авторов. С другой, в большинстве своем младочитателям совершенно наплевать на ту литературу, которой их загружали в школе» [12], – признается молодой писатель Максим Свириденков. Именно этому поколению «младочитателей» адресованы сегодня многочисленные проекты по поддержке чтения. Издаются прекрасно оформленные энциклопедии, появляются книги, пропагандирующие чтение – от игрового романа-энциклопедии А. Етоева «КнигоЕдство: выбранные места из книжной истории всех времен, планет и народов» до филологического романа Е. Клюева «Давайте напишем что-нибудь».

Тема исчезновения настоящего читателя появляется в пьесе представителя так называемой «новой драмы» Олега Богаева «Мёртвые уши, или Новейшая история туалетной бумаги». В доме одинокой старухи Эры Николаевны, озабоченной только своим желудком, появляется «квартет русских классиков» (Пушкин, Гоголь, Толстой и Чехов). Они стремятся найти читателя, который бы пришел в библиотеку и тем самым спас бы их от забвения, а книги от утилизации и превращения в туалетную бумагу. Гоголь с иронией и болью пытается найти место в новой культуре: *«И начинаешь шевелить мозгами, гадать, “может мы в натуре” плохие писатели ... не могли создать “Новейшую историю туалетной бумаги” ... “Библию вкусной и здоровой пищи” ... Теперь я писал бы только газеты. “Вечерний Гоголь № 26...” Пауза. В Историческом музее первый экспонат – скелет интеллигента. Позвоночник искривлен, копчик ярко выражен. Вместо черепа – отбойный молоток. Одним словом – урод. Ископаемое чудовище. <...> В Ледниковый период вымерзли все читатели. Ученые гнут извилины – отчего у читателей исчез волосяной покров и почему они плохо грызли капусту».* Эра

привыкает к своим гостям, кормит их, трогательно о них заботится, пытается читать собрания сочинений, которые писатели стараются не выпускать из рук, перетаскивает списанные книги к себе в дом, но настоящего читателя классикам так и не удается найти (показательна реплика Толстого: «В большом пяти-миллионном городе читают книги два человека ... Да и те, один – по словам, другой – по буквам ... Тьма Египетская! Плебейство! Зато все писатели ... Пять миллионов. Зачем столько?!»). Все литературные игры с классическими текстами, столь щедро представленные в «новой драме», превращают пьесу в какой-то степени в «жанр без берегов». Финал трагикомедии О. Богаева по-чеховски печален: «Книги набухают, как дрожжевое тесто. Гром. Это не склад боеприпасов – книги разрываются огнем одна за другой. Огонь кружит по комнате. За окном падает черный снег или это типографский наборщик пощупил с крыши? В пламени скачет медный всадник, шинель размахивает пустыми рукавами, детство–отрочество–юность стоят, прижавшись друг к другу, горящая чайка бьётся в окно».

Процесс читательской деградации становится темой произведений Алексея Слаповского. В 1999 г. вышла его «Книга для тех, кто не любит читать», состоявшая из маленьких рассказов. В 2004 году Слаповский уточняет свои размышления о современном массовом читателе в романе «Качество жизни». Это история филолога Анисимова, работающего «адаптатором». Процесс адаптации герой описывал так: «Берем, например, Достоевского, «Преступление и наказание». Адаптируем – трижды. В десять лет детишки получают коротенькую страшилку на полстранички: «Студент Раскольников хотел делать добро, но не имел для этого денег. Он решил убить богатую старуху и взять деньги, чтобы делать добро...». И т.п. Лет в двенадцать дети читают тоже недлинный текст, но уже с некоторыми подробностями. В четырнадцать – большой текст, страниц на двадцать, не только с подробностями, но и с психологическими наметками. И ко времени, когда нужно будет одолеть подлинник, они готовы, больше того – они даже ждут, они хотят узнать, как все было на самом деле! Я считаю, гениальная придумка. Мы уже опробовали несколько книжек, пошли хорошо. Хворая, я умещал в три страницы «Мертвые души», задача более чем интересная!». Свою работу он считает необыкновенно современной и необходимой, звучной стремительному XXI веку А. Слаповского занимает инфантильный дискурс массового читателя, утратившего возможность понимать и литературную игру, да и сам текст.

Владимир Сорокин недавно написал: «Полезно ли чтение? Вопрос звучит дико. Классики на стенах библиотек величественно хмурятся: "Чтение – вот лучшее учение"; "Всемирным хорошим во мне я обязан книгам". Номо legens (человек читающий) уверен, что знает о мире почти все. Но так ли это? Знаем ли мы сам мир? Знаем ли мы самих себя? Помогает ли нам чтение именно в процессе познания? А может, мир букв, слов, образов и понятий сплел вокруг нас кокон, навсегда отделивший нас от мира? Предо-

храняющий?» [5]. В связи с этим вопросом, поднятым Сорокиным, заслуживает внимания дебютный роман **Всеволода Беннисуна «ГенАцид»**, попавший в лонг-лист Букеровской премии. Актуальность темы и провокационность названия во многом определили интерес к этому произведению. ГенАцид – аббревиатура, означающая Государственную Единую Национальную Идею, которая должна сплотить разобщенный российский народ. Россия решила объединиться на почве любви к отечественной литературе. В рамках этого масштабного нацпроекта президент издал указ, предписывающий каждому гражданину активно поучаствовать в сохранении культурного наследия, выучив определенный фрагмент классического произведения. Полигоном для эксперимента стала затерянная в глубинке деревня Большие Ущеры. Было объявлено, что в час Икс на всей территории страны вводится ГенАцид: каждый гражданин государства заучивает наизусть какой-либо текст известного русского прозаика или поэта и на всю жизнь запоминает его. Таким образом, все россияне станут причастны к делу сохранения родной культуры, и слова Пушкина, Достоевского, Есенина, Ахматовой пустят ростки в душах. Сначала маргинальные жители деревни активно противятся эксперименту: «К трем часам они с сержантом отвезли книги в клуб. Пахомов ушел к себе отсыпаться, а Черепицын, проклиная все на свете, вернулся в участок. И сразу зашел к Поребрикову. ... Черепицын положил перед арестантом увесистую книгу. – Че это? – хмуро спросил Поребриков, потирая опухшие от сна глаза. – Конь через плечо. Платонов. Писатель. Учить будешь. Наизусть. Сон у Поребрикова как рукой сняло. – Не, сержант, – испуганно затараторил он. – Я на это дело не подписывался. Мне пятнадцать суток. Это да. А вот это. Это нет. Да за что? ... Эксперименты над живыми людьми ставить на себе не позволю. Я это... буду писать. В конвенцию по правам человека». Потом жители Больших Ущер смиряются и, распределив полученных по разрядке Бродского, Крученых, Чехова и Платонова, сначала к ужасу продавщицы Таньки устраивают спонтанные чтения в продуктовом магазине, а потом – ежевечерние «читки» под непререкаемую водку. Постепенно односельчане почувствовали что-то странное и вокруг, и в себе, «что-то все же неуловимо изменилось – может, задача, поставленная накануне перед каждым жителем деревни, незримо витала в зимнем воздухе, а может, просто литература, о которой уже никто со времен школы не помнил, вдруг стала актуальнее кино и телевидения, которые, оказывается, только нагло пользовались ею то как служанкой, то как рабыней, то как наложницей. Теперь же поэты и писатели вроде как снова обретали давно утерянный ими статус властителей дум. И книжки с заложенными страницами хоть и лежали нераскрытыми, но уже как будто требовали к себе внимания, просили не откладывать на завтра то, что можно сделать сегодня».

Главный герой романа Антон Пахомов оказался в деревне именно потому, что стремился к абсолютному хаосу, найти который удалось именно в

Больших Ущерах. *«Именно здесь Антон убедился, что любая попытка придать природному хаосу осмысленность и порядок приводит в лучшем случае к недоразумению, в худшем – к катастрофическому результату».* Его научная теория, особое видение российской истории, отталкивающейся от мифа, именно в этой богом забытой деревушке приобрела особый смысл.

Андрей с интересом наблюдает за экспериментом, поставленным над деревенскими жителями. Постепенно создали новояз: имена для тех, кому досталась проза, и для тех, кому достались стихи, для рифмованных стихов и для нетрадиционной поэзии, для законченных произведений и для отрывков. Придумали игру: выигрывает тот, кто выпивает больше всего алкоголя и при этом умудряется ничего не напутать в своем тексте. Потом придумали войну: прозаики против поэтов. Потом придумали врагов народа и пошли пьяным крестовым походом на библиотеку, оставляя за собой трупы в кровавых лужах. Критики уже пытались интерпретировать «ГенАцид» как иносказание о «книжных» истоках революции и террора. «Книжки им дали почитать. Вот и дочитались», – говорит один из персонажей, увидев указ в действии. Именно книги становятся здесь катализатором геноцида – настоящего, без кавычек и буквы «а». «Автор показывает метафизическую изнанку, оборотную сторону русской духовности и литературоцентризма, и изнанка эта, по версии Бенигсена, чудовищна. Роман этот – даже не антиутопия, а какая-то черная притча-фантазия о русской жизни. «Это своего рода роман-диагноз, где проговорены некие важные для нашего сегодняшнего (и завтрашнего) дня вещи – в форме жестокой сказки», – пишет обозреватель «Независимой газеты» А. Мирошкин [7]. Бенигсену удалось показать, что чтение – вещь непростая, и литература, становящаяся Генеральной Национальной Идеей (ГенАцидом), неизбежно оборачивается генОцидом, в ходе которого русские уничтожают самих себя.

«Читатель бессознательно вовлекается в процесс идентификации, он участвует в драме и мистереи, у него возникает чувство личного приобщения к действию <...> с помощью масс-медиа происходит мифологизация личностей, их превращение в образ, служащий примером <...> Повествовательная проза и, в частности, роман, в современных обществах заняли место мифологического рассказа и сказок в обществах первобытных» [17, с. 125], – эти слова М. Элиаде во многом объясняют, почему литература оперирует чистыми, прозрачными, внятными и недвусмысленными фигурами, совершенными формами архетипических состояний. Так, роман *Олега Сивуна «Бренд»*, номинированный на премию «Дебют» и получивший премию журнала «Новый мир» и Новую пушкинскую премию 2009 года, представляет собой что-то вроде развернутого инвентарного списка современных брендов. Повествователь Сивуна исходит из того, что мир сегодняшний – это некое собрание, некая комбинация брендов: кукла Barbie, Coca-Cola, Ford, Google, IKEA, Kodak и др. Мир этот – это не только мир автора, но и универсальное определение действительности, некий ин-

формационный код. Получилось краткое путешествие в мир потребительских иллюзий, в страну звучных коммерческих имен. Подготовленные к варианту «С» Единого государственного экзамена по литературе читатели почувствуют своего в авторе романа, который составил свой «поп-арт роман» из 26 глав (по количеству букв латинской азбуки) и каждую букву проиллюстрировал брендом – из числа всемирно известных. *«Мой мозг абсолютно отключен. Логика супермаркета становится моей логикой навсегда. Я в какие-то моменты не осознаю себя. Я себя постоянно теряю. <...> Я чувствую себя копией самого себя. Но я не чувствую ничего общего ни с кем. Я не чувствую родства ни с одним человеком, хотя мы так похожи. Мы все слушаем одну и ту же музыку, смотрим одни и те же передачи и фильмы, носим одну и ту же одежду, пользуемся компьютерами, говорим по мобильным телефонам, но между нами нет ничего общего»,* – признается главный герой. Инфантильный и наивный герой Сивуна – это предельно обезличенный, лишенный всяких индивидуальных примет «гражданин вселенной», живущий в мире копий, ремейков и секенд-хенда. Попытка составить азбуку «человека потребляющего», библию общества эпохи духless явно перекликается с попыткой «перевести» на язык современной культуры/антикультуры десять библейских заповедей, осуществленных в пьесе Ивана Вырыпаева «Кислород». «Прикидываясь «человеком без свойств» и синтетической куклой, герой/повествователь на самом деле имитирует и жестоко пародирует тот порядок, в котором царствуют люди-ксероксы, а жизнь легко умещается в рекламный ролик знаменитой фирмы. Говоря от лица пустоты, герой эту самую пустоту выворачивает наизнанку, демонстрирует ее безжизненность и одномерность», – полагает критик А. Мирошкин [6].

Мышление телевизионными образами, подчинение единой метафорической системе стало особым свойством «оптической памяти» читателя нового века. Многие исследователи сегодня самым значимым событием XX века называют видеократическую революцию. Активно тиражируемые в последнее время комиксы стали типичным примером искусства «плоскостного восприятия», и распространение их есть показатель специфического характера визуальности современной культуры. В связи с этим абсолютно закономерно, что каждую главу О. Сивун завершает «бонусом» – сценарием вымышленного рекламного ролика бренда.

А. Рейтблат в статье «“Роман литературного краха” в русской литературе конца XIX – начала XX века» на широком материале беллетристических текстов конца XIX-начала XX (роман В.И. Немировича-Данченко «На литературных хлебах», роман А.Ф. Писемского «Тысяча душ», повесть Н.И. Тимковского «Около литературы», роман И.Н. Потапенко «Не герой» и др.) демонстрирует распространенность «формулы» изображения жизни писателя, специфики литературной среды и т.д. В «романе литературного краха» нашли свое отражение те довольно резкие разломы и трансформации в русской литературе, которыми был отмечен конец XIX в.:

существенное ослабление привлекательности «учительской» этики литературного труда на верхних этажах литературной иерархии; приобщение к чтению широких масс из средних социальных слоев, предпочитающий иллюстрированный журнал и газету и др.» [11, с. 317-329]. Создается впечатление, что спустя век на фоне «смерти» уже не только автора, но и читателя, зарождается новая беллетристическая формула *«романы литературного успеха»*. Можно считать определенной тенденцией, проявившейся в текстах последних двух лет, появление произведений, в которых обретение себя стало синонимом ощущения себя как писателя, причем, что симптоматично, автора массовой литературы. Так, в романе *Елены Колиной «Профессорская дочка»* современная Золушка, питерская переводчица Маша тридцати семи лет, одинокая фантазерка, живущая в огромной квартире на Фонтанке, встречает современного принца – успешного продюсера. Маша пишет роман: «Мою любовь к литературе невозможно описать словами – как будто у меня в жизни нет ничего, кроме книг, как будто я старая дева в спущенных чулках и ботинках на разные ноги, как будто... Я так хочу, так мечтаю стать писателем!».

В романе *Андрея Жвалевского и Евгении Пастернак «Я достойна большего! Жизнь и грезы бухгалтера Петровой»* автором бестселлеров становится одинокая бухгалтер Петрова: «В ее тридцатидвухлетней душе уже давно царил непролазный февраль. С бухгалтером Петровой никогда и ничего не происходило. В тот день она, как обычно, шла после безупречного трудового дня в безупречно пустую квартиру... Но Ирина Николаевна ничего анализировать не стала. Она села за стол и включила ноутбук. Пока он загружался, она сидела с закрытыми глазами и ни о чем не думала. Услышав призывный звяк системы, Петрова открыла Word и написала: «Сладкие грезы». Словосочетание ей жутко не понравилось, но придумывать новое значило потерять запал, расплескать ту отчаянность, что горела у Ирины Николаевны внутри». Весь роман представляет собой чередование двух текстов «Жизнь» и «Грезы». Героиня, записывая свои мечты, переживая со своей героиней Мариной недоступное ей самой женское счастье, часто путает реальность и мечты. Роман *Натальи Сорбатской «Литературная рабыня: будни и праздники»* написан от первого лица, а его главная героиня работает редактором в одном из крупных издательств. Однажды героиня понимает, что пора освободиться от всего лишнего, сиюминутного, начать все сначала. Она пишет книгу, устав от компромиссных решений, устав быть заложницей своего профессионализма, переписывая чьи-то заведомо слабые тексты, устав быть литературной рабыней. При разнице в уровнях упомянутых выше текстов близость авторских стратегий очевидна: счастливый финал связан с рождением популярной писательницы. Литература становится не только «лекарством от скуки» (название одной из существующих ныне серий), но и лекарством от несчастной и неуспешной жизни. Кроме того, транслируется мысль о легкости написания «легкой» литературы, о необременительности и гламурности самого литературного труда.

Кстати и в новом романе Б. Акунина «Весь мир театр» Эраст Фандорин, стремясь завоевать сердце актрисы, в которую влюблен, пишет пьесу и добивается литературного успеха.

Трансформация поля литературы не только интуитивно переживается непосредственными участниками литературного процесса, но и порождает специфические формы рефлексии в художественных произведениях. Б.В. Томашевский в известной статье 1923 года «Литература и биография» выделял два типа писателей: «с биографией» и «без биографии». Представители первого типа всей своей жизнью вольно или невольно создают определённый миф, который во многом обуславливает понимание, создаваемого ими творчества. Так называемые «биографические легенды» являются «литературным осмыслением жизни поэта, осмыслением, необходимым как ощутимый фон литературного произведения, как та предпосылка, которую учитывал сам автор, создавая свои произведения». Писателей «без биографии», по мнению Томашевского, с середины XIX века, значительно больше, нежели представителей первого типа. «Произведения писателей “без биографии” замкнуты в самих себе. Ни одна черта их биографии не проливает никакого света на смысл их произведений». Томашевский отмечает, что «...у этих писателей есть своя-житейская биография. В эту биографию, как житейский факт, входит и их писательская деятельность. Но это биография частного человека, может быть и интересная для историка культуры, но не для историка литературы».

Думается, что писатели «без биографии» стали сегодня основными участниками литературного процесса. При этом в литературе последнего десятилетия можно встретить многочисленные примеры того, как осмысливаются различные способы достижения литературного успеха и как в связи с этим изменяются стратегии писателей. Попадающие в поле нашего внимания книги сближают не только неоднозначный литературный статус их авторов, но изборожденная в них типичная модель писательской карьеры. Основная проблематика книг может быть сведена к комплексу вопросов: какова судьба писателя в этом мире? какую цену нужно платить за право видеть мир «своими глазами»? что такое литературный успех? какими средствами автор может получить тот самый «символический капитал» (по Бурдьё), который позволяет обрести славу, власть, деньги? Совершенно очевидно, что наиболее эффективной для воплощения данной модели является жанровая формула биографии (зачастую выступающая в своей разновидности – автобиографии) как одного из наиболее популярных жанров массовой литературы<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Писатель Захар Прилепин взял интервью у 30 современных отечественных писателей – от патриархов до юниоров – и собрал их в книгу под названием «Именины сердца. Разговоры с русской литературой». (От А. Проханова, Л. Юзефовича, А. Варламова, А. Кабакова до С. Лукьяненко, П. Крусанова, А. Иванова, Д. Гуцко, Г. Садулаева, Р. Сенчина). Понятие художественного поколения в большей степени оказывается значимым в пору его становления. С течением времени поколенческая общность художников переструктурируется естественным путем. Ирина Мамаева – Захару Прилепину: «Появился Толстой и Достоевский

Проводником в среду обитания писателей одним из первых выступил Роман Сенчин в повести «Вперед и вверх на севших батарейках», в которой описывается жизнь начинающего прозаика (участие в форуме молодых литераторов в Липках и книжной ярмарке в Берлине, мелочное соперничество, семейные ссоры, творческие амбиции, мучительный творческий процесс). В новом романе **Александра Снегирева «Тщеславие»** описывается механизм современного производства молодых писателей. Остроумный рассказчик Дима Козырев решает вернуть бросившую его девушку, победив в литературном конкурсе «Золотая Буква», и отсылает жюри написанные с помощью друзей рассказы. Финалисты собираются на неделю в историческом писательском доме отдыха «Полянка». «Полянка», в которой, по заверению Снегирева, до сих пор бродит призрак Арсения Тарковского, срисована, конечно, с дома отдыха в Переделкине. Для победы в конкурсе Дима по совету друзей скрывается за псевдонимом Михаил Пушкер. Его конкуренты – девушка, скрывшая свой истинный возраст, чтобы участвовать в конкурсе. Писатель, якобы вернувшийся из Чечни, но в действительности никогда там не служивший. Еще одна девушка, имитирующая беременность с целью разжалобить жюри. Есть среди участников и псевдореволюционер. Дима быстро собирает на всех них компромат. Отношение героя и автора к среде обитания этих почти утративших человеческий облик существ сквозит в следующем фрагменте: *«Слизняки и жужулицы живут под тяжельми камнями, в темноте, тишине и покое. Жиреют, набираются важности, решают какие-то свои слизняковские и жужулицыньские вопросы и, что самое смешное, полагают, что так будет вечно. Они становятся самодовольны, горды, сочиняют собственные летописи, сотворяют собственных богов. Их бока лоснятся и разбухают. Их панцири отливают, как борта венецианских гондол, как крышки консерваторских роялей. Однажды какой-нибудь дачник, подгоняемый супругой, которой хочется на этом месте беседку, переворачивает камень, и все ценности слизняков, вся их философия, памятные юбилеи и награды летят в тартарары. Набегают куры и расклеивают несчастных, что и следа не остается»* [1].

Примеры так называемых «романов литературного успеха» доказывают, что в прозе нулевых складывается целый ряд сюжетно-тематических конструкций, в которых для воспроизведения и разрешения определенного конфликта ценностей всякий раз используются одни и те же герои, одна и та

сейчас – я им не позавидую. Эпоха в любом случае диктует свои условия. Эпоха, заметь, а не конъюнктура рынка. Нужно возвращать читателя. Приучать его потихоньку снова читать серьезные книги. Критики этого не понимают. Требуют чего-то заумного, элитарного. Для меня, кстати, похвала какого-нибудь спивающегося колхозника, который книжку последний раз в руках держал в пионерском возрасте, гораздо значимее, чем профессора-филолога». Роман Сенчин – Захару Прилепину: «В современной литературе ориентироваться сегодня не на кого, столпов нет. Сохранять какие-то традиции бессмысленно, подражать кому-то – невозможно. Единственный выход – это писать по возможности честно искренне, на том языке, на котором люди сегодня говорят».

же среда действия и один и тот же тип сюжета [11, с. 317-329].

Изменение парадигматических констант современной культуры порождает особые взаимоотношения в культурном пространстве и писателя, и читателя. В современном обществе возникает своеобразная *библиофобия* – неприятие книги как таковой, предпочтение ей других информационных носителей. Актуальным становится вопрос о том, наступит ли конец книги и насколько опасно перерождение «человека читающего» (*homo legens*) в «человека кликающего». Выживет ли *Homo legens* в XXI веке или превратится только в *Homo ludens* – покажет новое десятилетие отечественной прозы. В недавнем интервью Андрей Битов высказал интересную мысль: «Писатель начинается с читателя, но это особый вид чтения. Чтобы понять теорию относительности, не надо читать все книги о ней. Должно быть ясно общее движение. Вся литература, а русская литература в особенности, это единая область большой точности. Важно, что тебе там откроется нового – по развитию языка, жанра, нового взгляда на мир. Поэтому всегда востребованы молодые писатели, у которых достаточно энергии выразить то, что еще не видят современники» [1]. Остается надеяться, что эту молодую энергию в прозе уже следующего десятилетия читатель почувствует в полной мере.

#### Литература:

1. Битов А. Интервью // Российская газета. – 2010. – Февраль.
2. Бойко М. Царство слизняков и жужулиц // Заметки о советах Александра Снегирева начинающим литераторам // НГ ЕХ LIBRIS. – 2010. – № 7.
3. Данилкин Л. Клудж. Итоги десятилетия // Новый Мир. – 2010. – № 1.
4. Иванова Н. Писатель и политика // Знамя. – 2008. – № 11.
5. «Коммерсантъ-Книжный квартал». – 05.09.2008.
6. Мирошкин А. Диктатура ярлыков // НГ ЕХ LIBRIS. – 14.07.09.
7. Мирошкин А. О сельском библиотекаре и русском бунте // ЕХ Libres – НГ. – 27.08.09.
8. «Огонёк». – 2009. – № 17.
9. Поляков Ю. Заметки несогласного. Писатели и пипы // Литературная газета. – 2005.
10. Померанц Г. О том, как русская литература замещала церковь // Российская газета. – 2005. – № 3865.
11. Рейтблат А. «Роман литературного краха» в русской литературе конца XIX – начала XX века // От Бовы к Бальмонту и другие работы по исторической социологии русской литературы. – НЛО. – М., 2009.
12. Свириденков М. Ура, нас переехал бульдозер! Разбор полетов новой прозы // Континент. – 2005. – № 125.
13. Славникова О. К кому едет ревизор? Проза «поколения next» // Новый Мир. – 2002. – № 9.
14. Угрешич Д. Читать не надо! – М., 2009.
15. Царева М.С. Писатель и институты художественной жизни современной Франции: Автореф. – М., 2008.
16. Шайтанов И.О. Современный эрос, или Обретение голоса // Арион. – 2005. – № 4.
17. Элиаде М. Аспекты мифа. – М., 1995.