

Министерство науки и высшего образования Российской Федерации
Сибирский федеральный университет
Лесосибирский педагогический институт – филиал СФУ

О. Н. Зырянова

**СОВРЕМЕННЫЙ ЛИТЕРАТУРНЫЙ ПРОЦЕСС:
ОСНОВНЫЕ ТЕНДЕНЦИИ РАЗВИТИЯ**

Красноярск – Лесосибирск
2023

УДК 82(07)
ББК 83я73
З-976

Рецензенты:

Т. А. Бахор, кандидат филологических наук, доцент, доцент Истринского профессионального колледжа – филиала ГГТУ;;

О. Б. Лобанова, кандидат педагогических наук, доцент, доцент ЛПИ – филиала СФУ, г. Лесосибирск

Зырянова, О. Н.

З-976 Зырянова О. Н. Современный литературный процесс : основные тенденции развития: учеб. пособие / О. Н. Зырянова. – Красноярск: Сиб. федер. ун-т, 2023. – 85 с.

ISBN 978-7638-4902-8

Рассмотрены основные тенденции развития современной русской литературы. Проанализированы произведения современных авторов в их родо-жанровом своеобразии.

Предназначено для студентов направления подготовки 44.03.05 «Педагогическое образование (с двумя профилями подготовки)», направленность (профиль) подготовки 44.03.05.10 «Русский язык и литература».

ISBN 978-7638-4902-8

Электронный вариант издания см.:
<http://catalog.sfu-kras.ru>

УДК 82(07)
ББК 83я73

© Лесосибирский педагогический
институт – филиал Сибирского
федерального университета, 2023

ВВЕДЕНИЕ

Дисциплина «Современный литературный процесс: основные тенденции развития» относится к курсам по выбору и предназначена для освоения студентами, обучающимися по направлению подготовки

44.03.05 «Педагогическое образование (с двумя профилями)», направленность 44.03.05.10 «Русский язык и литература».

В данном учебном пособии рассматриваются наиболее характерные особенности литературного процесса конца XX – начала XXI века. Литература рубежа XX–XXI веков является важным этапом в развитии русской словесности. Она характеризуется сосуществованием и взаимодействием различных эстетических систем (реализма, модернизма, постмодернизма), интенсивностью творческих поисков писателей, является одним из средств познания меняющейся действительности.

Современный литературный процесс даёт характеристику новым художественным текстам, опираясь на их представление современным литературоведением. В пособии сочетается традиционный жанрово-родовой подход к историко-литературному процессу с обращением к таким эстетическим системам, развивающимся в современной литературе, как модернизм, постмодернизм, реализм. В пособии рассмотрено творчество писателей, создавших наиболее ценные и значимые произведения на протяжении последних десятилетий.

Целями курса «Современный литературный процесс: основные тенденции развития» являются следующие:

- знакомство с основными тенденциями литературного процесса наших дней и персоналиями, его определяющими;
- формирование представлений об основных закономерностях множественности эстетических тенденций современной литературы;
- представление современной литературной ситуации;
- совершенствование и развитие умения творческого чтения, интерпретации художественного произведения.

В пособии даны вопросы и задания для самостоятельной работы, позволяющие обучающимся любого уровня подготовки активно вклю-

чаться в учебно-познавательный процесс по литературоведческим дисциплинам.

Самостоятельная работа студентов организуется в аудиторное и внеаудиторное время и включает работу с учебными пособиями, учебниками и различными методическими материалами, групповое выполнение заданий, индивидуально-аналитическую деятельность.

1. ОСНОВНЫЕ ЧЕРТЫ СОВРЕМЕННОГО ЛИТЕРАТУРНОГО ПРОЦЕССА

Термин «литературный процесс» в отечественном литературоведении возник в конце 1920-х годов, хотя само понятие сформировалось в критике еще в XIX веке. Литературный процесс

состоит из всего написанного и опубликованного в определенный период – от произведений первого ряда до книг-однодневок массовой литературы. Читательское восприятие и реакция критики – неперенные составляющие литературного процесса. Каждое явление литературы существует не только как художественный текст, но и в контексте социальных и культурных факторов эпохи. Именно эти факторы контекста актуализируют понятие «литературный процесс» и обуславливают необходимость изучения особенностей литературного процесса того или иного периода, что никак не противоречит склонности современного литературоведения к выявлению имманентных свойств литературы – ее внутренних законов и эстетического начала. Хронологические рамки современного литературного процесса – рубеж XX–XXI веков. Этот период включает разнородные явления и факты новейшей литературы, острые теоретические дискуссии, критическую разногласицу, литературные премии различной значимости, деятельность толстых журналов и новых издательств, активно выпускающих произведения современных писателей. Несмотря на принципиальную и несомненную новизну, литература этого периода теснейшим образом связана с литературной жизнью и социокультурной ситуацией предшествующих ей десятилетий, так называемым периодом современной литературы.

Современная ситуация в культуре достаточно противоречива. Так, А. Немзер характеризует конец XX века как «замечательное» (в плане художественных достижений) десятилетие [Немзер, 1998], Е. Шкловский определяет современную литературу как «бесприютную» [Шкловский, 1981], а поэт Ю. Кублановский [Кублановский, 2019] и вообще призывает отказаться от знакомства с ней. Причина таких диаметрально противоположных характеристик в том, что мы имеем дело с живым процес-

сом, который создается на наших глазах и, соответственно, не может быть однозначно и полно оценен.

Современную литературную ситуацию можно охарактеризовать по нескольким позициям:

1) в силу специфики литературы XX века, когда поле литературы нередко совмещалось с полем власти, частью современной литературы, особенно в первое постперестроечное десятилетие, стала так называемая «возвращенная» литература (в 1980–90-е гг. вернулись к читателю роман Е. Замятина «Мы», повесть М. Булгакова «Собачье сердце», «Реквием» А. Ахматовой и мн. др.);

2) вхождение в литературу новых тем, героев, сценических площадок (например, сумасшедший дом как место обитания героев пьесы В. Ерофеева «Вальпургиева ночь, или Шаги командора»);

3) преимущественное развитие прозы по отношению к поэзии (долгое время было принято говорить об упадке в современной поэзии);

4) сосуществование трех художественных методов, которые по логике вещей должны сменять друг друга: реализма, модернизма, постмодернизма.

Реализм. Для реализма как художественного метода характерно: 1) адекватное отражение реальности; 2) особое отношение к герою, который понимается как детерминированный средой; 3) четкое представление об идеале, различение добра и зла; 4) ориентация на эстетическую и мировоззренческую традицию; 5) внятный реалистический слог, без подтекстов и вторых планов, ориентированный на широкий круг читателей; 6) внимание к деталям.

Начало современно литературного процесса ознаменовалось дискуссией о судьбе реализма, которая проходила на страницах журнала «Вопросы литературы». В дискуссии приняли участие В. Келдыш, М. Липовецкий, Н. Лейдерман и др. Отправной точкой в современных

дискуссиях о реализме стала мысль о тотально изменившейся реальности, утрате ценностей, которые стали более чем относительными, релятивными. Это поставило под сомнение саму возможность существования реализма в новых условиях. В ходе дискуссии был сделан вывод о том, что современный реализм все больше тяготеет к модернизму, расширяя предмет изображения от быта и среды в их влиянии на человека до образа мира.

Сама художественная практика доказывает факт существования реализма в современном литературном потоке. В современном реализме можно выделить несколько тематических направлений: 1) религиозная проза; 2) художественная публицистика, во многом связанная с эволюцией деревенской прозы.

Религиозная проза – специфическое явление в современной литературе, которое не было возможно в период соцреализма. Это, прежде всего, тексты В. Алфеевой («Джвари»), О. Николаевой («Инвалид детства»), А. Варламова («Рождение»), Ф. Горенштейна («Псалом») и др.

Художественная публицистика в ее сегодняшнем варианте может быть связана с эволюцией деревенской прозы, которая и вышла, как известно, из публицистики (очерки Е. Дороша, В. Солоухина). Размывание границ художественного и публицистического можно считать одной из характерных примет современной литературы. Публицистическое начало проявляется и в текстах не только деревенской тематики. Откровенно публицистична «Плаха» Ч. Айтматова, «Мечеть Парижской Богородицы» Е. Чудиновой. Эти авторы прямо апеллируют к читателям, выражая свою обеспокоенность проблемами сегодняшнего дня в риторической форме.

Особым образом стоит оговорить место женской прозы в современной литературе, имея в виду то, что она выделена не на основании стилизованных особенностей, а на основании гендерной харак-

теристики автора и проблематики. Женская проза – проза, написанная женщиной о женщине. Тем не менее женская проза тяготеет к реализму, так как утверждает утраченные семейно-бытовые нормы, говорит о праве женщины на сугубо женскую реализацию (дом, дети, семья), то есть отстаивает традиционный набор ценностных позиций. Рождение женской прозы можно связать с текстом И. Грековой «Вдовый пароход» (1981).

Модернизм – художественный метод, характеризующийся следующими признаками:

1) особое представление о мире как дискретном, утратившем ценностные основания;

2) восприятие идеала как утраченного, оставшегося в прошлом;

3) ценность прошлого при отрицании настоящего, понимаемого как бездуховное;

4) рассуждения в модернистском тексте ведутся не в плане социальной соотнесенности героев, не на уровне быта, а мироздания; речь идет о законах бытия;

5) герои выступают как знаки;

6) герой в модернистской прозе ощущает себя потерянным, одиноким, может быть охарактеризован как «песчинка, брошенная в водоворот мироздания» (Г. Нефагина);

7) стиль модернистской прозы усложненный, используются приемы потока сознания, «текста в тексте», нередко тексты фрагментарные, что передает образ мира.

Модернизм начала и конца XX века порожден сходными причинами: реакция на кризис в области философии (в конце века – идеологии), эстетики, усиленная эсхатологическими переживаниями рубежа веков. Целый ряд текстов, например произведения О. Ермакова, С. Дышева, посвящен афганской проблеме. Показательно, что повес-

тование здесь ведется с опорой на личный опыт, отсюда документально-публицистическое начало в текстах (как, скажем, у А. Боровика в книге «Встретимся у трех журавлей»).

Внутри модернизма, в свою очередь, можно выделить два направления: 1) условно-метафорическая проза; 2) иронический авангард. Оба направления зародились в литературе 1960-х годов в первую очередь в молодежной прозе, в 1970-е годы существовали в андеграунде, в литературу вошли после 1985 года.

Условно-метафорическая проза – это тексты В. Маканина («Лаз»), Л. Латынина («Ставр и Сара», «Спящий во время жатвы»), Т. Толстой («Кысь»). Условность их сюжетов состоит в том, что повествование о сегодняшнем дне распространяется на характеристику мироздания. Неслучайно здесь нередко несколько параллельных времен, в которых происходит действие.

Иронический авангард – второе направление в современном модернизме. Сюда можно отнести тексты С. Довлатова, Е. Попова, М. Веллера. В них настоящее иронически отвергается. Память о норме есть, но эта норма понимается как утраченная.

Термин «постмодернизм» имеет сегодня чрезвычайно широкое хождение, но исследователи определяют это явление по-разному: одни – как литературное течение; другие – рассматривают его как направление; третьи – как проявление нереалистических тенденций в искусстве; четвертые называют постмодернизм этапом в развитии культуры; пятые видят лишь совокупность определенных приемов и выдают их за сущностные, «маркировочные» особенности постмодернизма.

Между тем теория, западная и отечественная, накопила большой опыт в осмыслении данного феномена. Достаточно назвать имена таких известных ученых, как Мишель Фуко и Жак Деррида, Ролан Барт и Умберто Эко, Жан-Франсуа Лиотар и Ихаб Хасан, Юлия Кристева и Фре-

дрик Джеймисон. Среди отечественных теоретиков постмодернизма выделяют прежде всего М.Н. Липовецкого, И.С. Скоропанову, И. Ильина, М. Эпштейна – авторов первых серьезных монографий по данной проблеме, напечатанных в России.

Постмодернизм – это особое мировосприятие, в основе которого лежит осознание относительности всех истин, исчерпанности ресурсов разума, скептицизм, тотальный плюрализм, принципиальная установка на открытость, размывание всех границ и ограничений, отмена всех табу. По общему признанию постмодернизм обнаруживает себя как мультикультурный феномен. Одновременно его можно рассматривать и как определенную стадию развития мировой культуры. Он является порождением мирового общецивилизационного кризиса второй половины XX века.

Свойственное постмодернистской ситуации в целом семиотическое понимание реальности нашло свое преимущественное воплощение в самом, пожалуй, броском свойстве постмодернистской поэтики, которое, вслед за Ю. Кристевой, может быть названо интертекстуальностью. Теоретики постструктурализма придали этой категории значение всеобщего закона литературного творчества. Особенно остро стоит вопрос о границе между модернистской и постмодернистской интертекстуальностью [Липовецкий, 1997]. Категория игры, проявляющаяся на разных уровнях (мотивном, сюжетном, композиционном и т.д.), также соотносима с модернистской поэтикой. Соотношение категорий «игра» и «интертекстуальность» в модернизме и постмодернизме представлено в табл. 1

Таблица 1

Интертекстуальность	
Модернизм	Постмодернизм
Черта мировосприятия художника,	Онтологическая характеристика

видящего мир сквозь призму культурных ассоциаций	эстетически познаваемой реальности
Всякая цитата всегда служит средством парадоксального самовыражения авторского «Я»	Категория самовыражающегося «Я» размывается (Р. Барт «Смерть Автора»)
Эпистемологическая доминанта модернизма (Как я вижу мир?)	Онтологическая доминанта (Как мир устроен? Что это за мир?)
Радикальное обновление языка культуры в целом и человеческого поведения в частности	Оригинальность, новизна теперь видятся в осмыслении «уже сказанного»
Категория игры	
Несоотносимые художественные элементы находятся в состоянии непрерывного и непримиримого конфликта	Авангардистская деиерархизация лишается конфликтности: сочетания разнородных элементов носят сугубо игровой характер
Традиция мифологизирующей игры (Рим, Средневековье, классицизм)	Традиция демифологизирующей игры (ренессанс, барокко, рококо, романтизм)

В целом для постмодернизма характерно: 1) представление о мире как о тотальном хаосе, не предполагающем норму; 2) понимание реальности как принципиально неподлинной, симулированной (отсюда понятие «симулякр»); 3) отсутствие всяческих иерархий и ценностных позиций; 4) представление о мире как тексте, состоящем из исчерпанных слов; 5) особое отношение к деятельности литератора, который понимает себя как интерпретатора, а не автора («смерть автора», по формуле Р. Барта); 6) неразличение своего и чужого слова, тотальная цитатность (интертекстуальность, цитонность); 7) использование приемов коллажа, монтажа при создании текста.

В Россию постмодернизм приходит в начале 1990-х годов. Практически текст русского постмодернизма считают произведение В. Ерофеева «Москва-Петушки», где фиксируется активное интертекстуальное поле.

В русском постмодернизме можно выделить несколько направлений: 1) соц-арт – переигрывание советских клише и стереотипов, обнаружение их абсурдности (В. Сорокин «Очередь»); 2) концептуализм – отрицание всяких понятийных схем, понимание мира как текста (В. Нарбикова «План первого лица. И второго»); 3) фэнтези, отличающееся от фантастики тем, что вымышленная ситуация выдается за реальную (В. Пелевин «Омон Ра»); 4) ремейк – переделка классических сюжетов, обнаружение в них смысловых зияний (Б. Акунин «Чайка»); 5) сюрреализм – доказательство бесконечной абсурдности мира (Ю. Мамлеев. «Прыжок в гроб»).

Таким образом, современное литературное развитие, несмотря на кажущуюся кризисность и несомненную новизну, связано с мировыми и русскими литературными традициями предшествующей эпохи.

Вопросы и задания

1. Какие художественные методы сосуществуют в современном литературном процессе России?

2. Какие направления можно выделить в русском постмодернизме?

3. Какие традиции модернизма продолжает постмодернизм?

4. Сделайте конспект с использованием приема «бортовой журнал» одного из разделов любой монографии (задание будет проверяться на практическом занятии):

а) Курицин В. Н. Русский литературный постмодернизм / В. Н. Курицын. М.: ОГИ, 2000.

б) Липовецкий М. Н. Русский постмодернизм. (Очерки исторической поэтики) / М. Н. Липовецкий: монография. Урал. гос. пед. ун-т. Екатеринбург, 1997.

г) Скоропанова И.С. Русская постмодернистская литература. М.: Флинта, Наука. 2002.

5. Рекомендации по использованию приема «бортовой журнал»:

а) сообщается тема статьи;

б) сообщаются ключевые понятия статьи, которые записываются каждым в личный «Бортовой журнал»;

в) с помощью приема «Вопросительные слова» в левую колонку таблицы вписываются ключевые понятия или темы, которые рассматриваются в статье;

г) в правую колонку таблицы вписываются разные вопросительные слова, например: почему, зачем, откуда и т.д.;

д) индивидуально составляются вопросы к теме статьи и записываются в соответствующую графу личного Бортового журнала.

2. ОСНОВНЫЕ ТЕНДЕНЦИИ РАЗВИТИЯ ЛИРИКИ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX – НАЧАЛА XXI ВЕКА

2.1. Постмодернистская поэтика в лирике рубежа XX – начала XXI века

Литературоведы указывают на переломный характер эпохи – распад СССР, перестройка, кардинальные изменения социальных отношений, экономики, политики – как катализатор, повлиявший на особенности литературного процесса. Н. Л. Лейдерман и М.Н. Липовецкий отмечают, что литературная жизнь в конце 1980 – начале 1990-х годов заметно активизировалась благодаря демократическим реформам и отмене политической цензуры.

Литературный подъем, в том числе и поэтический, был прежде всего обусловлен масштабным процессом возвращения литературы, запрещенной советским режимом. Это произведения классиков XX века (Н. Гумилев, А. Ахматова, О. Мандельштам); литература русской эмиграции (в основном произведения И. Бродского); поэзия 1970–80-х годов, запрещенная по причине экспериментального характера (Вс. Некрасов, Г. Сапгир, И. Холина, Д. Пригов, Л. Рубинштейн А. Еременко, И. Жданов, Е. Шварц, А. Парщиков).

Большое количество «задержанных» и молодых поэтов от натуралистической до постмодернистской эстетики получили возможность печататься в журналах, благодаря перестройке.

Конец 1980-х годов ознаменовался выпуском специальных номеров журналами «Родник», «Даугава», «Урал», которые были посвящены андеграунду, поэтам, работающим в постмодернистской (авангардистской) манере. Это привело, по мнению исследователей, к «легализации литературного андеграунда и к вынужденному признанию авангардистской и постмодернистской эстетик составными частями текущей литературы» [Лейдерман, 2003, с. 419].

Н. Л. Лейдерман и М. Н. Липовецкий отмечают, что «специфическим явлением для литературной жизни 1990-х годов стал феномен литературных премий, дискуссии, которые оказались важным объединяющим фактором, заставляющим приверженцев различных

эстетик искать способы диалога с оппонентами» [Лейдерман, 2003, с. 421].

Что касается выявления основных тенденций и течений современной поэзии, то здесь нет единства среди литературоведов и критиков, что объясняется разнородностью поэтических стилей. Существуют разные подходы как к выделению самих стилевых течений, так и определению соотношенности творчества того или иного автора к тому или иному поэтическому течению.

Практически все исследователи выделяют течение концептуализма (соц-арт). В лирике его представители В. Сорокин, Л. Рубинштейн, Д. Пригов и др.

Основной эстетической установкой концептуализма является «осознание тотальной идеологизации жизненного пространства...» [Бобринская, 1993, с. 16], поэтому творчество московских концептуалистов определяет «широкий круг мотивов, связанных с обнаружением и раскрытием агрессии идеологии, проявляющейся в сфере повседневного существования человека» [Бобринская, 1993, с. 38]. Московские концептуалисты пародийно обыгрывают советскую идеологизированную действительность, опираясь главным образом на средства и приемы поэтики абсурда. Суть его в противопоставлении языков: бунтарских и официозных, профанных и священных, маргинальных и авторитетных. Московский концептуализм заключал в себе концепцию симуляции и симулякра, что проявляется в реализации такого мотива, как обесценивание вещи, замена ее на пустоту. Концепт пустоты является основным для русского концептуализма. Сама реальность становится иллюзорна, уступая место языку, который для концептуалиста является своеобразным полигоном, где он очищается от обветшалых систем, штампов. В лирике это проявляется в том, что авторское «я» заменяется языковыми масками, имиджами, цитатами, часто языковыми

клише, а исповедальность и лирические оценки отсутствуют. Текст оказывается направлен на самого себя, что определяет метатекстовость концептуалистской поэзии. Основной задачей становится деконструкция и демифологизация авторитетных культурных знаков, развенчание официальной идеологии, соцреализма (как и соц-арт).

Так, например, в стихотворениях Д. Пригова так называемый лирический герой, с одной стороны, вбирает в себя черты обывателя, обыкновенного человека с малограмотной речью, окруженного бытом, живущего этим бытом и ищущего в нем опору, с другой стороны, он пытается «проникнуть» в иные, высшие пределы, обнаружить, ощутить, наконец, в себе поэта. Борьба этих противоположностей выражается в соединении разнородной лексики: бытовая лексика и абстрактные слова («Вот устроил *постирушку* / Один бедный господин / Своей *воли* господин / А в общем-то – *судьбы* игрушка [10]); низкая лексика и высокая (Уж не *ангелы* ли кушают ее / По воскресным дням и по церковным праздникам / И с улыбкой *просветленной* *какают* / На землю снегами и туманами» [Пригов, 2006]).

Борьба с пустотой, попытка ее заполнить, восстановить гармонию, обозначена в стихотворениях Д. Пригова в мотивах, казалось бы, бытовых, связанных с починкой крана, стиркой, мытьем посуды, выносом мусора, но эти бытовые концепты отражают, с одной стороны, идею противостояния человека хаосу, энтропии («Я с домашней борюсь энтропией / Как источник энергии божественной / Незаметные силы слепые / Побеждаю в борьбе неторжественной // В день посуду помою я трижды / Пол помою-протру повсеместно / Мира смысл и структуру я зиждю / На пустом вот казалось бы месте» [Пригов, 2006]).

В одно время с концептуализмом и в противопоставление ему развивается необарокко (у М. Эпштейна это метареализм, «метафизический реализм», «метафорический реализм» [Эпштейн, 2000, с. 26]).

Поэты этого течения О. Седакова, Е. Шварц, В. Кривулин, И. Жданов, А. Драгомощенко и др.

В выделении стилевых свойств поэзии необарокко М. Липовецкий опирается на концепцию О. Калабрезе, в которой обозначены следующие отличительные черты:

1) эстетика повторений – наращивание новых смыслов происходит благодаря повторению одних и тех же элементов в нерегулярном ритме (поэзия Т. Кибирова);

2) эстетика избытка – экспериментальное растяжение до пределов культурных и в целом естественных границ (С. Соколов, И. Бродский);

3) эстетика фрагментарности – основной акцент ставится на деталь, а не целое (С. Соколов, И. Бродский);

4) иллюзия хаотичности – бесформенность форм («карточки» Льва Рубинштейна, мотивы пустоты и отсутствия у Иосифа Бродского, лирика Тимура Кибирова);

5) неразрешимость конфликтов.

Фактически необарокко и концептуализм возникают в одно время и являются попыткой восстановить традиции Серебряного века и авангарда и реакцией на «кризис идеологического языка», так считают М. Н. Липовецкий и Н. Л. Лейдерман [Лейдерман, 2003, с. 224]. Поэтому между ними не существует жестких границ. Но в то же время исследователь выделяет явные отличительные черты (табл. 2.)

Таблица 2

Сравнительная таблица концептуализма и необарокко

Концептуализм	Необарокко
Авторское «я» заменено системой языковых имиджей.	Культ авторского мифа.
Деконструкция и демифологизация	Ремифологизация культурных фраг-

авторитетных культурных знаков.	ментов.
Существует на грани между искусством и перформансом.	Характерна эстетизация всего.
Критика модернизма	Поиски связей с модернистской поэтикой

Исследователи отмечают, что поэзия нового поколения не имела публицистического и ораторского начала в отличие от шестидесятников. Авторы исследуют вопрос об абсурдности исторического сознания и истории в целом. Они считают, что «историческая правда» как таковая не существует. Данной лирике присуща иллюзорность и демонстративность создаваемого мира, ролевая игра, театральность, искусственность существования, «симулякры», гротескная самопародия, зрелищность, абсурд. В лирике поэтов проявляются и такие классические метафоры барокко, как «мир есть театр», «жизнь как сон».

Для понимания этого течения в поэзии важно определение метареализма, поскольку принято и такое обозначение необарокко в литературоведении. С точки зрения философии метареализм – это «реализм не физической данности, а сверхфизической природы вещей». Что касается стилового плана – это метафорический реализм, который переходит от «условного подобия» вещей к их сопричастности (от метафоры – к метаболе). Метареализм – это поэзия слов, стремящихся к «максимуму значимости и многозначности» и образ в нем осуществляется через символизм, метафоризм, зеркальный реализм [Эпштейн, 2000].

А. Мансветов указывает, что метареализм – это «поэтика метабол, заново приобщающих вещи к смыслам, открывающих многомерную реальность в синтетически мифологической форме предметов и явлений» [Мансветов, 2018]. Исследователь считает, что поэтическая

установка метареализма направлена на организацию целостности видения мира и заключается в метасвойствах слов и вещей.

Так, компромисс между хаосом и космосом, между жизнью и смертью выстраивается в стихотворении Е. Шварц «Дань зимняя» в своего рода договоре. Поэтесса метафоризирует выражение «по белке с дыма», связанное исторически со значением дани: княгиня Ольга обложила древлян своего рода налогом, они должны были сдавать по шкурке белки в год с одной семьи, что, собственно, не было большой обузой. Так, у Е. Шварц речь идет не о легкой дани, у нее «налог» забирает сама жизнь, и речь идет о смерти, жизнь-охотница подстерегает, неожиданно и неумолимо, «как поворот», «как вздох и выдох» и требует своё – отдать чью-то жизнь, жизнь с дома, с семьи. Стихотворение отличает метафорическая избыточность и повторы, обозначенные в анафоре и эпифоре: «По белке с дыма жизнь берет/
Хоть по одной – и неизбежно,/ Как поворот /Реки, набитой пылью
снежной,/ Как неба пыльного /Неслышный поворот.

Многомерность реальности проявляется в стихотворениях представителей необарокко в знаковых символах, причем используются и традиционные образы, включенные в сложные метафорические отношения. М. А. Черняк считает, что в поэзии конца XX века невозможно выделить «магистральные» течения, поэтому подразделяет ее на поэтические школы:

- 1) поэты-авангардисты, вышедшие из «самиздата» (О. Григорьев, Г. Сапгир);
- 2) поэты-неоклассики (Б. Кенжеев, С. Гандлевский, А. Цветков);
- 3) «петербургская школа» (Е. Шварц, В. Кривулин, А. Кушнер, А. Машевский);
- 4) поэты-концептуалисты (Д. Пригов, Л. Рубинштейн, Т. Кибиров и др.);

- 5) рок-поэты (А. Башлачев, Б. Гребенщиков, Ю. Шевчук);
- 6) бардовская песня (Б. Окуджава, Ю. Визбор, Ю. Ким) [Черняк, 2019, с. 25].

М. Эпштейн вводит множественное число слову поэзия. Исследователь утверждает, что количество поэзий к концу XX века слишком велико. И выделяет следующие разновидности этих поэзий:

1) концептуализм (соц-арт) – система языковых жестов, которая относится к массовому осознанию социалистического общества (Д. Пригов, Л. Рубинштейн, В. Барский);

2) постконцептуализм («новая искренность») – господство ностальгической установки, лирическое осуществляется через антилирическое (элементы иностранной лексики, разговорные клише) (Т. Кибиров, М. Сухотин);

3) нулевой стиль («великое поражение») – отсутствие признаков авторской индивидуальности, воспроизведение языковых моделей из ранее написанных текстов чужих произведений (П. Пепперштейн, А. Монастырский);

4) неопрIMITив – преобладание обывательского, детского типа сознания, игра с поверхностными слоями реальности (А. Туркин, И. Пивоварова);

5) ироническая поэзия (шаржировано-гротесковая) – обыгрывает повседневный образ жизни, абсурд существования «типичного» человека в «образцовом» обществе с помощью юмора, сарказма, иронии, смеха (В. Салимон, И. Иртеньев, В. Коркия);

6) метареализм – поэзия образных универсалий, вечных тем, высших слоев реальности. Система, которая обращается к культовой поэзии прошлого и высокой культуре в целом (О. Денисова, Е. Шварц, И. Жданов, В. Кривулин, О. Седакова);

7) концептуализм – поэзия, подразумевающая размытую семантику слов. Выражается помещением слова в контекст, где его значение становится неопределенным (В. Аристов, А. Драгомощенко);

8) презентализм – футуризм, обращенный к настоящему. Мир фиксируется как данность, внимание сосредоточено на технических производствах и современной науке, природа воплощается в терминах современной цивилизации (И. Кутик, А. Парщиков);

9) полистилистика – поэзия, которая соединяет разные (несовместимые) языки по принципу коллажа, что несет за собой крушение реальности (Н. Искренко, А. Еременко);

10) лирический архив (поэзия исчезающего «я») – поэзия, в которой лирический герой растворяется в современном, неживом быту (А. Сопровский, Б. Кенжеев, С. Гандлевский [Эпштейн, 1990]).

М. Эпштейн утверждает, что поэзия близка к современной теории, и ее обновление заставляет развиваться читателей, открывать что-то новое в старом и что-то новое в принципе «их общий признак – парадигматическое устройство текста, который не столько производит сообщение на некоем уже известном аудитории языке, сколько формулирует правила еще незнакомого языка» [Эпштейн, 1990]. Начало 2000-х годов было переломным моментом в творческом и личностном развитии поэтов, так как в жизнь человека активно проникли коммуникационные и информационные технологии, – считает Д. Кузьмин [Кузьмин, 2010]. Литературовед обращает внимание на социализацию молодого автора, так как интернет-сайты позволяют свободную публикацию поэтических текстов.

Главное отличие в том, – отмечает Д. Кузьмин, – что до настоящего времени молодым поэтам прежде всего нужно было влиться в течение традиции, прежде чем запечатлеться в эпохе. Однако теперь новоиспеченные авторы работают на себя в пласте современности,

независимо от какой-либо традиции, «обогащение культурного багажа происходит уже потом» [Кузьмин, 2010].

Невозможно не согласиться с данным мнением. Современность одарила человечество неограниченными возможностями, что способствовало более свободному распространению как талантливых поэтов, так и поэтических текстов.

По данным на 9 октября 2014 года на сайте Стихи.ру было зарегистрировано 591 367 поэтов и опубликовано 29 649 317 стихотворений. Такое огромное количество информации весьма трудно подвергать анализу. Поэтому, – пишет С. Чупринин, – современный читатель растерян в своем выборе [Чупринин, 2015]. Е. Степанов говорит, что избыточность современной поэзии привела к кризису «перепроизводства» [Степанов, 2008].

В нулевые восторжествовала точка зрения, что «поэзия – это частное высказывание частного человека, то есть, люди пишут о своем личном опыте прочтения книг, общения с людьми, биографическом опыте и пр. Результатом этого становится отсутствие масштабности в поэзии, большого миропонимания» [Чупринин, 2015].

И. Шайтанов считает, что среди пишущих и публикующих свои стихи поэтов моложе пятидесяти лет нет громких имен, есть только «колебание стиля». Причем, это самое «колебание стиля» литературовед считает естественным состоянием поэзии [Шайтанов, 2020].

Рискованно 22–23-летних поэтов считать состоявшимся литературным явлением, несмотря на их порыв открывать новые страницы в истории русской лирики. Д. Кузьмин отмечает, что, несмотря на пристрастие к новизне и неограниченности, поэзия некоторых авторов перекликается с уже существующими: близкая к метареализму поэзия Марианны Гейде (г.р.1980); «западническая» верлибрическая миниатюра

Ильи Кригера (г.р.1978); ответвление конкретизма у Дины Гатиной (г.р.1981) [Кузьмин, 2010].

В силу такого стремительного развития поэзии с целью выявления талантливых поэтов появляется всё больше литературных премий и поэтических конкурсов. Самые известные из них: ежегодный международный поэтический конкурс «Платиновый век»; национальная литературная премия «Поэт года» (учреждена Российским союзом писателей); Пушкинская премия (высшая награда Российского союза писателей для выдающихся просветителей, общественных и литературных деятелей); Всероссийский фестиваль молодой поэзии имени Л. А. Филатова «Филатов Фест»; премия «Поэзия» (учреждена в 2018 году и является преемником премии «Поэт»); международный литературный конкурс «Золотая строфа»; ежегодная литературная премия «Поэт» (учреждена в апреле 2005 года как награда за наивысшие достижения в современной русской поэзии).

На основе выполненного анализа можно утверждать, что современная лирика характеризуется разнообразием течений и стилей, но в то же время она тесно связана с предшествующими поэтическими традициями.

Контрольные вопросы и задания

1. Охарактеризуйте основные стилевые течения современной поэзии. Составьте кластер/таблицу/схему (на выбор), в которых должны быть отражены основные течения, представители и стилевые особенности.

2. Докажите, что данные стихотворения отражают черты концептуализма. Выявите основные концепты в стихотворениях.

Воздух ярок и прозрачен,
День прекрасен и могуч.
Глас народа однозначен:
Больше света! Меньше туч!
Соответствие природное
С дивной строгостью души
В дни восторга всенародного!
Господи, как хороши
Все мы до единого
Последнего самого!
(Д. Пригов)

2.2. Поэзия метареализма. Творчество И. Жданова

Одним из главных современных представителей метареализма является Иван Жданов. Он обновляет приемы этого течения, вводит новые образы, создает новый поэтический мир, сопряженный с неведомыми реальностями.

В своем творчестве Жданов тяготеет к авангарду, как он сам говорит, «в широком смысле слова». Авангард, по мысли писателя, создает не просто эффект присутствия, а эффект соучастия даже в том времени, даже в той жизни, которые никоим образом не являются фактом твоей биографии, потому что такая форма «более внутри, чем снаружи». В этом смысле поэту близки творческие искания Ходасевича и Пастернака. Таким образом, метареализм становится для Жданова формой соединения авангарда и классики, отправной точкой для сотворения своего собственного «Я» в бесконечности созданных реальностей.

Иван Жданов родился в Алтайском крае 16 января 1948 года. Он был одиннадцатым ребенком в семье и в 12 лет уже работал на заводе. После окончания вечерней школы учился в МГУ на факультете журналистики, затем в Барнаульском педагогическом институте [22].

Активно участвовал в неофициальной литературной жизни Москвы с 1975 года (совместное выступление в ЦДРИ Жданова, Александра Ерёменко и Алексея Парщикова). Первая публикация была в газете «Молодёжь Алтая» в 1967 году. Печатается с 1978 года. Первая книга «Портрет» вышла в 1982 году, принесла Жданову всесоюзную славу и получила широкий резонанс в советской печати.

В 1998 году Жданов начинает увлекаться фотографией и в 2002 году в Киеве проходит его выставка «Сквозь этот воздух смотрит на меня Бог». А через год совместно с Юрием Косиным (украинский фотограф-художник) они организуют фотовыставку в Государственной думе Российской Федерации. Периодически поэт занимается поэтическими переводами.

О своем творчестве Иван Жданов говорил: «Как в классической, так в современной литературе мне близки традиции авангарда. Авангарда в широком смысле этого слова. <...>Авангард создает не просто эффект присутствия, а эффект соучастия даже в том времени, даже в той жизни, которые никоим образом не являются фактом твоей биографии».

Сборники:

1. «Портрет» (1982).
2. «Неразменное небо» (1990).
3. «Место земли» (1991).
4. «Присутствие погасшего огня» (1993).
5. «Фоторобот запретного мира» (1997).
6. «Избранное» (2004).

7. «Воздух и ветер» (Сочинения и фотографии) (2006).
8. «Книга одного вечера» (Стихи, фотографии).
9. «Бураго» (2008) [22].

Премии:

- 1) лауреат Премии Андрея Белого (1988);
- 2) первый лауреат премии им. Аполлона Григорьева Академии русской современной словесности (1997);
- 3) лауреат литературно-кинематографической премии им. Арсения и Андрея Тарковских (2009);
- 4) лауреат премии Алтайского края в области литературы, искусства, архитектуры и народного творчества (2016);
- 5) лауреат Новой Пушкинской премии в номинации «За совокупный творческий вклад в отечественную культуру» (2017).

Обратимся к стихотворению Ивана Жданова «Портрет отца», в котором ярко отражены стилевые особенности метареализма.

Вспомним для начала стилевые свойства поэзии метареализма: эстетика повторений, наращивания смыслов; эстетика избытка; эстетика фрагментарности (основной акцент на деталь, а не на целое); иллюзия хаотичности; неразрешимость конфликтов.

Название стихотворения Ивана Жданова создает в нашем восприятии ассоциацию с описанием внешности героя. Однако, прочитав произведение полностью, портрета, в привычном смысле этого слова, не находим. Центральный образ – это зеркало. Он встречается в стихотворении не раз: «зеркало вспашут», «прояснится зеркало». Обратим внимание на первую метафору. По зеркалу будто идет рябь, его гладь нарушена. И оно становится порталом в прошлое, порталом в детство. Перед глазами появляются скошенные травы, желтые поля. Рождается мотив пути, на это же указывает слово «наследство», то есть путь след в след или по следам отца. Рифма «детство – наследство»

намекает на связь с отцом. В строках «И запах сгорающих крыльев» возникает мотив утраты надежд, «обгорания» устремлений, возникновения ощущения тяжести бытия. Здесь оказываются совмещены два времени, и ощущения героя поэтому тоже совмещены: он одновременно взрослый, познавший жизнь, и в то же время ребенок. «И будет даровано каждому право / себя выбирать, и не будет ночей». То есть каждый может стать тем, кем захочет и поэтому неудач, горя у них не будет. И эти все желтые поля, эти все надежды там – в детстве. Там скошенные травы, там желтое поле. Желтый – цвет солнца, чего-то светлого, ярких воспоминаний, метафора жизни.

Далее композиционно в стихотворении возникает противопоставление, антитеза, обозначенная союзом «но». Бескрайняя равнина превращается в окно, из которого видно спину отца. Возможно, он работает на этом поле. Так мы можем предполагать, исходя из биографии поэта, поскольку он родился в крестьянской семье и был одиннадцатым ребенком. Отец, который кормил семью, отец, которого дети почти не видели, потому что он большую часть жизни провел в работе. Продолжая эту мысль, мы можем вернуться в начало к слову «вспашут». Мотив пахоты здесь связан опять же с полем, с работой отца. Он видит отца работающего. Нужно обратить внимание на то, что внешности отца как раз таки нет, он упоминает только его спину, он не видит его лица.

С одной стороны, поле «видит» отцовскую спину. Небо изображается видом из окна. Это наводит на мысль о несвободе и ограниченности, закрытом пространстве, в котором находится лирический герой. Внутренне пространство обозначено образом комнаты. «А там, за окном, комнатенка худая». Причем, лирический герой одновременно находится и во внешнем пространстве и во внутреннем. Он, как будто смотрит в окно с улицы и видит себя маленького: он и в прошлом, и в

настоящем, между двумя мирами. Окно – это еще один очень важный образ, он также соединяет мир дома и мир жизни (в широком понимании). Тут есть внешний мир – это поле, это простор, и есть дом, комната, в которой младенец.

Эпитет «комнатенка худая», который явно не сочетается с другими эпитетами, характеризующими описание комнаты как «тронный пол», «маковый гром», определяет двойное восприятие лирического героя, совмещение прошлого и настоящего: сейчас, с высоты своих лет, он видит комнату бедной, худой, а ребенком она была для него подобна тронному залу, в котором он чувствовал себя царем с маковой погремушкой-скипетром.

Интерпретация метафоры «бездна седая сухими кустами томится в углу» подтверждает мысль о совмещении, синтезе времен в сознании лирического героя: младенец и мысль о старости, которая еще от него далеко, еще «томится», так как час ее еще не пришел, но для лирического героя – это уже настоящее.

Возвращение лирического героя из прошлого происходит, подобно пробуждению ото сна, от громкого удара погремушки: «мак погремушкой ударит по раме». От удара «гладь фотоснимка» развалится и «прояснится зеркало». Фотоснимок и зеркало в данном отрывке становятся единым образом: сырые пласты фотоснимка, будто старые с желтыми слюдяными разводами зеркала. Внезапное пробуждение от сна-вспоминания связано с мотивом разрушения: образ отца уходит и, казалось бы, в прояснившемся отражении зеркала он должен был появиться, но он в ином краю и возврата нет. И лирический герой чувствует эту утрату.

Это стихотворение – ностальгия по детству, желание вспомнить отца, лицо которого он, возможно, даже не помнит. Но это все в прошлом, вернуть нельзя. Однако лирический герой вспоминает это с теп-

лотой. К нему приходит осознание того, что это в детстве, в прошлом и он больше никогда не почувствует этого снова и не вернет. Можно говорить в связи с этим стихотворением о мотиве детства как о мотиве утраченного рая.

Таким образом, речь в стихотворении идет о психологическом портрете, связанном с восприятием лирического героя. В этом произведении он говорит не только об отце, но и о себе, познавшем жизнь, познавшем «бездну седую», глубину, «плывущую по осенней воде». Этот портрет как воспоминание, внутренний взгляд, восприятие прошлого в отрывках и картинках, которые причудливым образом влияют на тебя и оформляют твою картину жизни.

Образы окна, зеркала, пахоты, поля объединяют внутренний и внешний мир. Причем, зеркало и окно – центральные образы поэзии И. Жданова в целом.

Мотив детства, мотив прошлого, ностальгия по прошлому во всем стихотворении наталкивает на очень интересную деталь: несмотря на явное погружение в давно пережитое, в тексте нет ни одного глагола прошедшего времени, только глаголы настоящего и будущего времени.

Контрольные вопросы и задания

1. Какие основные стилевые черты метареализма?
2. Как происходит наращение смысла в стихотворении Ивана Жданова «Портрет отца»?
3. Выявите стилевые черты метареализма в стихотворении Ивана Жданова:

Замедленное яблоко не спит,
украденное облако не тает –
в другие времена оно летит,
а в этих временах оно летает.

Невнятное, как вольный парадиз,
оно уже о том напоминанье,
что создано когда-то сверху вниз
измученное славой мирозданье.
И воздух перекошенным стоит,
когда его отсутствием питает
не облако, которое летит,
а облако, которое летает.

3. ОТЕЧЕСТВЕННАЯ ПРОЗА КОНЦА XX – НАЧАЛА XXI ВЕКА

3.1 Основные тенденции развития современной русской прозы

Русская проза конца XX – начала XXI века оказалась в ситуации эстетического многообразия. В художественной системе сосуществуют одновременно стилевые течения романтизма, реализма, сентиментализма, модернизма и постмодернизма. При этом границы между ними размыты, один и тот же автор может использовать разные методы создания художественного образа. В связи с этим возникает и трудность создания некой классификации современной прозы. Остановимся на классификации, в основе которой лежит художественный метод.

Неоклассическая («традиционная») проза. Реалистическая проза 1990–2000-х годов основывается на стремлении постичь всю полноту связей между человеком и миром, что было свойственно и классическому реализму. Однако новая литература, наследующая традициям реалистического письма, характеризуется признанием иррационального, подсознательного, что вместе с рациональным и историческим составляет сущность человеческого бытия. Реализм конца XX века продолжает основные традиции классического реализма Л. Толстого (А. Солженицын, В. Распутин, С. Залыгин, Л. Бородин, О. Николаева), Ф. Достоевского (В. Астафьев, В. Маканин, Л. Петрушевская), Н. Гоголя и М. Салтыкова-Щедрина (В. Орлов, В. Крупин, Вяч. Рыбаков, В. Аксенов). Но в реалистических течениях современной прозы происходит сращение традиционных принципов и противоположных им элементов, взаимодействие разных эстетических начал. Доминирование какого-то из принципов метастиля определяет характер стилевого течения. Это позволяет ряду исследователей (М. Липовецкий, Н. Лейдерман) применительно к творчеству таких писателей, как В. Маканин и Л. Петрушевская, говорить о возникновении литературы постреализма.

В современной неоклассической (постреалистической) прозе наблюдается смещение акцентов с изображения объективной реальности на раскрытие глубинных процессов, протекающих во внутреннем мире

человека, где микрокосм помещается в центр повествования, вырастая до масштабов макрокосма. Это приводит к проникновению в традиционную реалистическую поэтику элементов иных художественных методов и систем (например, сентиментализма, романтизма, модернизма). Принципы письма, не свойственного реализму, проявляются как генетическая память «чужого» метода. Структура текста трансформируется таким образом, что однозначное отнесение его к тому или иному литературному направлению оказывается затруднительным.

Характерное для психологического типа неоклассической прозы внимание к мотивации поступков и внешних проявлений внутреннего состояния персонажа часто перерастает в повышенный культ эмоционального отношения к миру, то есть приобретает черты сентиментализма. «Сентиментализму» реализма присущи нравственно-этический максимализм, утверждение ценностного принятия бытия, обострение эмоционального плана человеческого существования. Героем таких произведений, чаще всего, оказывается личность, открытая миру, живущая в большей степени чувством, нежели рассудком. В структуру текста часто включаются записки, истории из прошлого, воспоминания юности («Медя и ее дети» Л. Улицкой, «Здравствуй, князь!» А. Варламова, «Усыпальница без правил. Записки сентиментального созерцателя» Л. Бежина, «Цыганка» Д. Рубиной). Сам материал дискурсивен по отношению к настоящему героя. Реконструкция прошлого, интроспективность взгляда оказывается пронизанной ностальгическими мотивами, обусловленными признанием необратимости времени. Герой в сентиментальной реалистической прозе существует в двух пространственных системах: одна – современная его физическому бытию, другая – истоки нынешнего состояния и мироощущения. Жизнь прослеживается от детских

впечатлений до болевых точек современного мира. Переживаемый мир прошлого часто оказывается более существенным или равноценным миру настоящего. Основой здесь является четкая телеологическая установка – воссоздать чувственный мир личности как бытие в противовес умопостигаемому внешнему миру как не-бытию, ломающему истинную жизнь и судьбу героя. Данные принципы миромоделирования четко просматриваются, например, в творчестве Т. Толстой («Сомнамбула в тумане», «Ночь», «Свидание с птицей»).

Иным вариантом совмещения в пространстве текста различных эстетических установок является «романтический» реализм, как правило, осложненный экзистенциальной проблематикой. Одним из основных признаков такой прозы становятся экспрессивность повествования («Крещение», «Знак зверя» О. Ермакова), повышенный лиризм («Цыганское счастье», «Водолей над Одессой» И. Митрофанова). Нравственная позиция автора выражается через субъективную оценку героя, который находится в конфликтных отношениях с действительностью. Психологическая многомерность характера здесь заменяется изображением доминантной стихии-страсти, владеющей человеком и определяющей его поведение и ощущения. Причем такой характер тесно связан с ситуацией: не герой владеет и управляет обстоятельствами, а обостренное чувство бытия диктует его поступки. Экзистенциальное ощущение страха, вины или стыда замыкает мир героя на собственных переживаниях. Внешний враждебный мир предстает в качестве непреодолимой неизбежности, существование в которой раскрывает подсознательные процессы душевной и духовной жизни человека, позволяя ему лучше познать собственное «я». Подобные механизмы взаимодействия внутреннего мира героев и реальности, в которую они погружены, характеризуют прозу В. Маканина («Лаз», «Стол, покрытый сукном и с графином посередине», «Повесть об

удавшейся любви», «Кавказский пленный», «Андеграунд, или Герой нашего времени»), А. Курчаткина («Записки экстремиста», «Солнце сияло»), А. Просекина («Выродок»). В этих произведениях актуализируется не только и не столько психологический облик героя, сколько экзистенциальная ситуация, в которую он помещен и которая способствует проникновению в глубины его подсознания.

В современной российской прозе последних лет совмещение признаков различных художественных систем становится основным механизмом конструирования универсума. Так, в романах В. Шарова («Воскрешение Лазаря», «След в след»), М. Шишкина («Взятие Измаила», «Венерин волос»), О. Славниковой («Стрекоза, увеличенная до размеров собаки») типологические черты реалистического письма соединяются с принципами, выработанными в поэтике постмодернизма, а также осложняются элементами сентименталистской и романтической эстетики. Такая тенденция в развитии отечественной прозы позволяет говорить о возникновении новой, постреалистической, поэтики, основой которой является синтез и переосмысление опыта всей предшествующей русской литературы.

Условно-метафорическая проза. В реальной жизни обнаруживает абсурд и алогизм, в обычном ее течении угадывает катастрофические парадоксы. Здесь используются фантастические допущения, испытания действующих лиц необыкновенными возможностями, inferнальными соблазнами, чтобы точнее и ярче показать сущность реальности, скрытой за условностью форм и приемов. Условность не противоречит реалистической основе, а служит средством концентрации авторской концепции жизни.

Этому литературному направлению не свойственна психологическая объемность характеров. Здесь изображаются надындивидуальные или внеиндивидуальные процессы человеческого бытия.

Даже в случае, когда герои обладают какими-то только им присущими особенностями, как центральные персонажи романа-притчи А. Кима «Отец-Лес» Николай, Степан и Глеб Тураевы, их индивидуальность воплощает не столько характер, сколько определенную философскую идею. Герой может быть и вовсе лишен психологической определенности и выступать как знак некой идеи. Так, в романе В. Пелевина «Жизнь насекомых» антропоморфные насекомые моделируют ряд универсальных поведенческих ситуаций, присущих российской действительности 1990-х годов. Принцип художественного воплощения действительности выражается в ориентации на формы вторичной условности («Кролики и удавы» Ф. Искандера, «И дольше века длится день» Ч. Айтматова, «Поселок кентавров» А. Ким, «Лаз» и «Долог наш путь» В. Маканина, «Новые Робинзоны» Л. Петрушевской, «Кысь» Т. Толстой, «Жизнь насекомых», «Желтая стрела», «Затворник и шестипалый» В. Пелевина).

Другая проза. «Другая проза» – это общее название потока литературы, объединившего в 1980-е годы различных по своим стилистическим принципам и тематическим интересам авторов. К другой прозе относят написанные в 1980-е годы произведения таких писателей, как Т. Толстая, М. Палей, Л. Петрушевская, Евг. Попов, С. Каледин, М. Кураев, Г. Головин, Вик. Ерофеев, Ю. Мамлеев, В. Нарбикова, Вяч. Пьецух и др.

Объединяющими признаками другой прозы являлись оппозиционность официальной советской культуре, принципиальный отказ от следования сложившимся в литературе социалистического реализма стереотипам и идеологической ангажированности. В произведениях «другой прозы» изображается мир социально сдвинутых, деформированных характеров и обстоятельств. Одни писатели обращаются к проблеме автоматизированного сознания в законсервированном кругу

существования (Т. Толстая, М. Палей), другие – к темным, нередко принимающим чудовищную форму процессам социальной, бытовой жизни (Л. Петрушевская, С. Каледин), третьи – изображают существование человека в современном мире через призму культуры прошедших эпох (Евг. Попов, Вяч. Пьецух) или через восприятие исторических событий (М. Кураев).

Доминирующим признаком «другой прозы» оказывается внешняя индифферентность по отношению к какому-либо идеалу (нравственному, философскому, религиозному, политическому, социальному и т.п.). Авторская позиция здесь лишена четкого выражения, в результате чего возникает иллюзия надмирности, создается эффект холодной объективности и непредвзятости или даже безразличия автора к идейным смыслам своего произведения. Писатели другой прозы принципиально отказываются от учительства, проповедничества, что традиционно отличало русскую литературу от других европейской. Отказ от морализаторства приводит к разрушению диалогических отношений между автором и читателем в нравственно-философском аспекте. Автор здесь изображает события и характеры, не давая им никакой этической оценки.

Несмотря на неоднородность текстов, объединяемых в другую прозу, можно выделить несколько магистральных линий развития этой литературы. В рамках другой прозы существует три основных течения: историческое, натуральное, иронический реализм.

Натуральное течение другой прозы генетически восходит к жанру физиологического очерка «натуральной школы» XIX века с откровенным детальным изображением негативных сторон жизни и общественного «дна». Героям произведений здесь являются маргиналы, люди, вытесненные за пределы социума. Писатели констатируют факты социального неблагополучия, скрупулезно описывая различные сферы общест-

венной жизни: неуставные отношения в армии («Стройбат» С. Каледина»), войну в Афганистане («Крещение» О. Ермакова), цинизм бытового, частного существования («Медя», «Время ночь» Л. Петрушевской, «Киберия с Обводного канала» М. Палей). Персонажи этих произведений всецело зависят от среды, оказываются ее порождением и способствуют укреплению и окостенению ее норм и канонов. Жизнь часто изображается как исполнение раз и навсегда утвержденного ритуала, и, только нарушив ритуальный порядок, герой может обрести внутреннюю духовную целостность («Свой круг» Л. Петрушевской, «Евгеша и Аннушка» М. Палей).

Основными чертами иронического реализма являются сознательная ориентация на книжную литературную традицию, игровое начало, ирония как способ отношения к миру, изображение анекдотичных жизненных ситуаций. Модель универсума в прозе иронических реалистов строится на грани натурализма и гротеска. Такая художественная стратегия присуща произведениям 1980-х годов Вяч. Пьецуха («Новая московская философия»), Евг. Попова («Тетя Муся и дядя Лева», «Во времена моей молодости», «Тихоходная барка „Надежда“»), Вик. Ерофеева («Тело Анны, или Конец русского авангарда»), Г. Головина («День рождения покойника»).

Литература постмодернизма. Расцвет постмодернизма приходится на конец 1980-х – 1990-е годы. Многие авторы, причисляемые к постмодернистам, вышли из «другой прозы», в рамках которой вырабатывали индивидуальную манеру письма, органично вписавшуюся в новый культурный контекст. Постмодернистская эстетика находится в основе творчества Вик. Ерофеева, В. Пелевина, В. Сорокина, Т. Толстой, Евг. Попова, А. Королева, Дм. Галковского, Ю. Коваля, М. Харитонов, Вяч. Пьецуха, Н. Садур, Ю. Мамлеева и др.

Важной особенностью русского постмодернизма, отличающей его от многих постмодернистских произведений писателей Европы и США, является приверженность онтологической проблематике. Несмотря на декларируемое отрицание любой положительной содержательности, отечественные постмодернисты наследуют русской классической литературе, традиционно погруженной в решение духовно-нравственных вопросов. Отказываясь от идеологизации собственного творчества, большинство авторов постмодерна предлагают свое концептуальное видение мира. Так, в прозе В. Пелевина переосмысляются и утверждаются в качестве истинного способа существования идеи дзэн-буддизма («Чапаев и пустота», «Жизнь насекомых», «Желтая стрела»). В романах А. Королева обнаруживается мысль о сохранении нравственных принципов как единственной форме противостояния метафизическому злу («Человек-язык», «Быть Босхом»). В произведениях В. Шарова, совмещающих в себе черты постреалистической прозы, актуализируются духовные смыслы Ветхого Завета и в качестве центральной идеологемы выдвигается юродство как стратегия преобразования миропорядка.

Литература постмодернизма, выражая кризисное состояние современной культуры, отвергая любые идеологии и констатируя абсолютную релятивность человеческого бытия, тем не менее вырабатывает собственные аксиологические представления. Это позволяет воспринимать данную эстетику не столько в качестве отрицающей ценностное принятие мира, сколько акцентирующей на необходимости возникновения новой системы ценностей, учитывающей опыт прежних исторических эпох. Русский постмодернизм подтверждает закономерность появления нетрадиционного литературного направления в конце XX века, сущностью которого является утверждение многополярного мира и открытости в отношениях с другими направлениями современной

литературы – реализмом, постреализмом, модернизмом, неосентиментализмом и т.д.

Контрольные вопросы и задания

1. Охарактеризуйте неоклассическую («традиционную») прозу: основные темы, сюжеты, стилистические особенности. Назовите ее представителей.
2. Какие традиции развивает условно-метафорическая проза?
3. Назовите черты поэтики постмодернизма.

3.2. Поэтика малой прозы в творчестве Т.Н. Толстой

Отечественная критика справедливо отмечает, что рассказы, определенные Т. Толстой как «петербургские», – это в основном произведения о «детском» взгляде на мир, который полон чудес и несовершенств, прекрасен и страшен, всегда содержит разлад мечты и действительности. Детство – это идеальное пространство героев, из которого они не пытаются выбраться, а если и выбираются из своего «идеального» мира, то только при столкновении с бытовыми реалиями. М. Липовецкий отмечает в своих исследованиях значимость хронотопа детства в рассказах Т. Толстой [Липовецкий, 1997]. Данный хронотоп в рассказах, по его мнению, читатель должен рассматривать с двух точек зрения: через поэтику игры, представленную на сюжетном и мотивном уровне и через художественную объективность, представленную писательницей. В рассказах «На золотом крыльце сидели», «Любишь – не любишь», «Свидание с птицей» бегство героев в детство – это выход без выхода, так как детство, хотя и является «лицом сказки», «лицом жизни», всегда сталкивается у Т. Толстой с другой реальностью – страшной действи-

тельностью – и праздник жизни оказывается неотделим от пропасти небытия.

Рассказ «На золотом крыльце сидели» начинается с детской считалочки, которая выступает в качестве эпиграфа. Каждый играющий в эту считалочку может выбрать для себя любую роль (царь, царевич, король и т.д.), но главный вопрос «Кто ты такой?» дает нам понять, что главный герой этого рассказа попытается ответить на него. Вся детская жизнь состоит из игры со своими правилами, границами, временными рамками. Детство играющих проходит в рамках пространства сада, которое соотносено со временем циклическим и годовым. Рассказ начинается с образа летнего сада («Вначале был сад. Детство было садом»), за которыми обнаруживается прямой парафраз евангельских слов «Вначале было Слово». Как отмечает О. В. Богданова, «сама переподстановка слова "сад" в первом предложении идейно не противоречит первоисточнику, так как библейский сад есть рай <...>, и стилистически вписывается в него, так как в мировой культурной традиции "сад" — классическая философская универсалия, являющаяся определенным знаком бытия, образом мироздания, воплощающим первозданную гармонию божественного, природного и человеческого миров» [Богданова, 2015, с. 45]. Данное место для героини является колыбелью жизни. Лето завершается приходом зимы, а затем снова меняется цикл жизни. Цикличность времени показывает движение человеческой жизни (рождение – детство – взросление – старость – смерть).

Детскому сознанию вся жизнь и окружающий мир предстают в виде сказки. Все, что находится в этом саду, окружено волшебством и тайнами. Каждое событие, происходящее на даче, открывает ребенку мир взрослых, но через детское восприятие. Люди для ребенка – сказочные герои. Так, соседка, Вероника Викентьевна, в детском восприятии похожа то на «белую огромную красавицу», то на «прекрасную купчиху»,

то она предстает как «золотоволосая царица», но в то же время она становится владелицей желтой собаки, подобной Церберу, и продает соседке яйцо. Образ яйца восходит к легендам, так «яйцо рождает четыре основные стихии – землю, воду, воздух, огонь, – достраивая их до пятой – эфира». Оно заключает в себе структуру мира. Мир состоит из небесного свода – это скорлупа, вода – белок, огонь – желток. Съедая яйцо, человек поглощает в себя весь мир, все, что сотворено, и становится частью космоса. Утрата яйца символизирует потерю своей защиты, ауры. Возникает страх за жизнь, боязнь, что произойдет что-то плохое. «... Мама подарила яйцо дачной хозяйке...», последствия могли быть чудовищными.

Постепенно мир взрослых все сильнее развеивает волшебную сказку детства. Исследуя мир, дети сталкиваются с жестокой реальностью, «осознание... является началом процесса взросления и, соответственно, утраты сказочного видения мира». Прошло лето, и наступила осень, сами играющие осознали утрату своей детской непосредственности. До этого момента вся жизнь детей была построена по принципу игры: была цель – постичь тайны мира и понять, кто ты есть, рамки представлены как временные (цикличность жизни), так и пространственные (сад), инструментами являлись воображение и умение подчиняться правилам. С взрослением иллюзорность игры в жизни рассеялась. «Как мы выросли... Какая же я старая! Что же, вот это и было тем, пленявшим? Вся ветошь и рухлядь, обшарпанные крашенные комодики...Как глупо ты шутишь, жизнь!» [Толстая, 2003, с. 84]. Смерть дяди Паши оказалась уже жестокой реальностью, а не игрой, тем самым произошло болезненное столкновение мира игры детства и реальностью мира взрослых.

В рассказе «Свидание с птицей» мотив игры раскрывается похожим образом. Вся жизнь маленького героя Пети заключена в

пространственных границах игры, в которую он играет и подчиняется созданным правилам, будь то игра в песочнице с братом, ужин с семьей, разговор с соседкой. В этом рассказе тоже смерть разрушает сказочный мир ребенка.

Рассказ «Вышел месяц из тумана», как и большинство рассказов Т. Толстой, строится на фольклорно-мифологических мотивах. Детство героини подобно сказке, которая противопоставляется взрослой жизни: «они играли в счастливейшие игры, и грозный смысл чудился в темных, непреложных заклинаниях...» [Толстая, 2003, с. 201]. Как и в игре, в жизни всегда есть «закон», правило которое не следует нарушать, а «взрослые нарушили все правила и умерли» [Толстая, 2003, с. 202], и с их смертью волшебный «калейдоскоп разбился», и завеса чудесного упала. Теперь в следующем этапе жизни Натальи, в пору юности, осталась «всего-то: горсть тусклых стекляшек», которые уже не могут соединиться в грубой игре жизни в необычный узор. Игра в жизнь, инфантильность реализуются в сказочном восприятии героиней любовных переживаний, в попытке соединения реальности и сказки. Так, Коновалов, возлюбленный Натальи, для нее, словно Финист – Ясный сокол, «скрылся за синим лесом» и обронил «прощальное волшебное перышко» [Толстая, 2003, с. 204]. Мечты о нереальном, идеальном мире, где она возлюбленная Финиста – Ясна сокола, дама бубен из карточной колоды в окружении четырех королей, обернулись крахом иллюзий.

В рассказе «Факир» ключевой является постмодернистская поэтика игры, проявляющаяся в поведении героев. Главный герой Филин «надевает» на себя маску загадочной личности. В начале рассказа дается установка, что Филин появляется чудесным образом, «как всегда, неожиданно», создает праздничную атмосферу вокруг себя и предлагает другим оказаться в его сказке. Он умеет превращать обыденность в сказочную реальность. Каждая деталь становится частью

игры, пирожки – тарталетками, обычные кружки превращаются в изысканные чашки. Впечатление волшебства усиливается от месторасположения его квартиры, подобно одинокой загадочной птице филину, он «угнездился» в высоком доме. Окружающее пространство дома представлено не как бытовое, обыденное, а как культурная ценность, созданная искусственно (воощеный паркет, медная табличка, витрины с коллекциями, книги, обелиск). Создавая свою игру, Филин, подобно руководителю театра, распределяет роли, создает атмосферу, устанавливает рамки игры. Даже природа включается в эту игру, небо, подобно софитам, «играет светом» и освещает тетрально-игровое представление. Мотив игры в данном рассказе усиливается антитезой. Так искусственно созданному тетрально-игровому миру противопоставляется обыденная жизнь окраины Москвы.

Главная героиня Галя, погруженная в бытовые заботы, считает свою жизнь пресной и неинтересной. Ее завораживает сказочная жизнь, оказываясь в гостях у Филина, она стремится участвовать в этой игре и подчиняется всем правилам. Разочарование постигло Галю, когда спустя зиму и лето, им так и не позвонил Филин с приглашением в гости. Осознавая, что ее жизнь замкнулась в бытовом пространстве, она надеется вновь оказаться в сказке Филина, но сама ничего не меняет в своей жизни, надеясь на чудо. Подобно сказочной концепции, героиня рассказа должна преодолеть препятствие, чтобы обрести то, к чему стремится. И препятствию есть место быть. Разоблачение Филина стало неожиданным. В метро Галина видит Филина, но он идет «как обычный человек, маленькие ноги <...> ступают по зашарканном банному кафелю перехода», и волшебная пелена с глаз упала, и она осознала, что все было игрой, притворством. Филин теперь не прекрасный волшебник, интересный человек, а «жалкий карлик», бродяга. Мотив игры, звучащий в ходе рассказа, раскрывает Галину неудовлетворенность, желание под-

няться над бытом, пробраться из периферии в центр, но одновременно подчеркивает ее духовную ущербность, меркантильность, преобладающую над романтическими стремлениями, а поэтому и неосуществимость ее желаний.

Жизнь главной героини рассказа «Охота на мамонта» построена на масочной игре. Она надевает на себя разные маски: фея, интеллектуалка, прекрасная хозяйка, с целью скрыть истинное свое лицо женщины-охотницы, которая стремится к достижению одной цели. «...Окольцевать, поймать в сети законного брака подчиняет в итоге, как и в предыдущем рассказе, весь ход жизни героини и не приводит к заветному счастью». На протяжении всего рассказа она пытается завоевать Владимира и женить его на себе. Стараясь «угодить» потенциальному мужу, она в один прекрасный момент осознает, что конец игры настал, она больше не желает играть, потому что «никогда этот человек ей особенно не нравился. Да нет, чего уж там он был всегда ей отвратителен».

«Центральная ситуация Т. Толстой, – пишет А. Генис, – потерянный рай: было, да сплыло» [Генис, 2009]. Ее герои не могут окончательно совпасть со своей жизнью. Главный герой рассказа «Круг» Василий Михайлович всю жизнь хотел выбраться из замкнутого круга обыденности: «пытался сойти с рельсов, провертеть дырочку в небосклоне, уйти в нарисованную дверь» [Толстая, 2003, с. 145]. Попыткой бегства от рутины, от совсем не романтической и не сказочной семейной жизни становится игра с судьбой. Однажды, заметив семизначную метку на северо-востоке простыни, забранной из прачечной, он подумал, что она похожа на номер телефона, и это может быть счастливая судьба, созвонился и завязался роман. Потом другая метка, другой роман, третий. Игра номерами, как игра в рулетку. Это желание наполнить свою жизнь волнующими событиями, желание получить сильные ощущения.

Василий Михайлович надеется, что судьба даст ему шанс моментального преобразования будущего. Но преобразования не происходит: его случайные любовницы не лучше его жены. В очередной раз придя в прачечную и видя старуху, подающую тюк с бельем, герой понимает, что его судьба в руках вот этой старухи, которая подобна паркам, прядущим нить жизни. Игра, которую он затеял, не только не позволяет вырваться из замкнутого круга, но и создает круг, более порочный, властвуя над игроком. Мотив власти игры над игроком закреплён в рассказе в истории с кубиком Рубика, который не может собрать герой. Он понимает, что «из них двоих единственный хозяин – кубик, и он выделяет, что хочет с беспомощным Василием Михайловичем» [Толстая, 2003, с. 147]. Зарубив кубик капустной сечкой, он поборол противника. Но вырваться из порочного круга герою так и не удастся, игра в рассказе определяет инфантилизм героя, надеющегося на чудесные, роковые превращения, изменения в судьбе.

Своеобразие художественного мира в рассказах Т. Толстой проявляется в особой организации художественного пространства. В большинстве произведений это сосуществование условного, сказочного мира и реальной действительности обозначено в восприятии героев. Художественное пространство в рассказе «Сомнамбула в тумане» также характеризуется раздвоенностью, отражающей противоречие в сознании героя. Как указывает М. Липовецкий, «доминирующее в рассказовом творчестве Толстой противоречие между вымыслом и действительностью формирует главный конфликт ее ранней прозы – конфликт между мечтой и реальностью, “детской необузданной фантазией, романтической мечтой о небывалом” и “глубоким ощущением неудачности жизни”» [Липовецкий, 1997]. Сплетение реального и фантастического можно соотнести с гоголевской манерой соединения реальности и сна. Видение Чертковым чудесного старика дается в форме полусна-полу-

яви. «...Впал он не в сон, но в какое-то полузабвение, в то тягостное состояние, когда одним глазом видим приступающие грезы сновидений, а другим – в неясном облаке окружающие предметы». В начале рассказа мы видим главного героя, лежащего на «на диване <...> с просевшими пружинами» [Толстая, 2003, с. 349] и мечтающего о далекой Австралии, которая изображена на географической карте, висящей на стене. Образ географической карты проходит лейтмотивом через все произведение, определяя разрыв между условным, идеальным миром в сознании героя и миром реальным. Крушение надежд Денисова, связанных с желанием оставить хотя бы какой-то памятный о себе след в этой жизни, обозначено в метафоре. «Вот тебе! Он дернул карту и вырвал пятую часть света вместе с Новой Зеландией. Заодно и Филиппины треснули» [Толстая, 2003, с. 349]. Ощущение бесполезности жизни равно разрушению «мирового пространства», которое, словно детали мозаики, разваливается в восприятии героя на части, не давая возможности хоть как-то закрепиться в этом мире. Отсутствие связности повествования, проявляющееся в размытом сюжете, также задает ощущение мозаичности действительности: из реальности вырваны несвязанные между собой куски жизни, которые не только не могут помочь герою в определении смысла собственного жизненного пути, но и создают ощущение жизни как бредового состояния, блуждания в тумане.

С точки зрения А. Гениса, основная тема рассказов Толстой – «бегство в замкнутый мир, отгороженный от пошлой будничности прекрасными метафорическими деталями» [Генис, 2009]. И это позволяет, на наш взгляд, говорить о романтическом мироощущении героя. В рассказе «Сомнамбула в тумане» звучит явная авторская ирония по поводу бездейственного «романтизма» Денисова, которая усиливается в конце повествования. «Романтик-мечтатель» Денисов в

поисках мечты-шкафа «Сильвия» попадает в загородный ресторан с говорящим названием «Лесная сказка», в котором не только не происходит чуда, но и открывается беспросветность настоящего. Унижение Денисова, вынужденного залезть для общего смеха под стол, становится своего рода итогом середины жизненного пути, своеобразным «следом в вечности». «...Он скрючился в полотняной штопаной полутьме, поджав колени, как зародыш <...>. Я знаю. Я поставлю памятник забытым» [Толстая, 2003, с. 352]. Пробуждение с петухами, чье пение прогоняет ведьмаков и Бахтиярова, сближает финал рассказа Т. Толстой с рассказом «Вий» Н. Гоголя. Хома гибнет под взглядом Вия, у Денисова же, казалось бы, есть шанс выжить. «Сомнамбула бежит по бездорожью, смежив вежды, вытянув руки, с тихой улыбкой, словно видит то, что не видят зрячие, словно знает то, что они забыли, ловит ночью то, что потеряно днем <...> Неужели он не добежит до света?» [Толстая, 2003, с. 353]. Вопрос Лоры: «Что значит заперли? В какой сказке?», – звучит абсурдно, однако он соответствует истинному положению героя, потому что Денисов оказывается добровольно «заперт» в своей «персональной сказке», своих мечтах. Вся жизнь героя подобна движению по замкнутому кругу, из которого трудно вырваться, так как герой не видит пути. Он, подобно сомнамбуле, блуждает между мечтами и реальностью.

Таким образом, анализ рассказов Т. Н. Толстой показывает соединение в поэтике разностилевых направлений: реализма, романтизма, постмодернизма, что проявляется на разных уровнях художественного текста.

Контрольные вопросы и задания

1. Как в рассказах Т. Н. Толстой проявляется фольклорное начало?
2. Охарактеризуйте систему героев рассказа Т. Толстой «Свидание с птицей».

3. Сделайте мифопоэтический анализ рассказа «На золотом крыльце сидели».

4. В рассказе «Факир» определите: своеобразие творческого метода Т. Толстой (особые средства создания образа героя и того пространства, которое его окружает); особенности языка писателя (диалектика чрезмерности и экономности, метафоризм, цитатность).

5. Дайте определения понятиям: «чужое слово», «аллюзия», «цитация», «реминисценция». Раскройте смысл заглавия рассказов Т. Толстой «На золотом крыльце сидели», «Любишь – не любишь». Соотнесите выявленные аллюзии и реминисценции со словами Т. Толстой: «Если писатель описал свое прохождение в другое пространство хорошо, то я могу пройти за ним, я могу попасть в какие-то новые комнаты этого невидимого мира. Текст – это целое помещение, это как бы другой мир Я хозяин театра, я Карабас-Барабас, а куклам я раздаю те роли, которые они будут играть». Важно осмыслить «контекст» автора и рассказчика. Кто является основным субъектом речи? Для чего ему необходимо «жонглирование» «чужими словами»? Как соотносится его позиция с позицией автора? Где же «спрятан» автор в тексте? Для ответа на данные вопросы необходимо познакомиться с теорией Р. Барта о «смерти Автора» (Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. М.: Прогресс, 1994. С. 384–391).

6. Какое место творчество Т. Толстой, по вашему мнению, занимает: а) в русской постмодернистской литературе; б) в современной «женской прозе»?

7. Выполните письменный анализ любого произведения из предложенного списка: В. Маканин «Ключарев и Алимешкин», «Река с быстрым течением», «Антилидер», «Человек свиты», «Гражданин убегающий», «Отдушина», «Предтеча»; В. Пелевин «Ника», «Вести из Непала», «Иван Кублаханов».

Рекомендации к письменному анализу художественного произведения

При анализе художественного произведения следует различать идейное содержание и художественную форму. Идейное содержание – это: 1) тематика произведения; 2) его проблематика; 3) пафос произведения – идейно-эмоциональное отношение писателя к изображенным характерам. Художественная форма – это: 1) детали предметной изобразительности: портрет, пейзаж, бытовые подробности; 2) композиционные детали: авторские рассуждения, отступления, вставные эпизоды; 3) изобразительно-выразительные особенности авторской речи.

Схема анализа художественного произведения:

1. История создания.
2. Тематика.
3. Проблематика.
4. Идейная направленность и эмоциональный пафос.
5. Жанровое своеобразие.
6. Основные художественные образы в их системе и внутренних связях.
7. Центральные персонажи.
8. Сюжет и особенности строения конфликта.
9. Пейзаж, портрет, диалоги и монологи персонажей, интерьер, обстановка действия.
10. Речевой строй (авторское описание, повествование, отступления, рассуждения).
11. Композиция сюжета и отдельных образов, а также общая архитектоника произведения.
12. Место в творчестве писателя.
13. Место в истории мировой литературы.

3.3. Жанр фэнтези в современной русской литературе: творчество Н. Перумова и С. Логинова

Фэнтези – один из наиболее популярных жанров современной массовой литературы и культуры. В европейской и американской литературе классическими образцами «высокого» фэнтези считаются романы Дж. Р. Р. Толкина, У. К. Ле Гуин, К. С. Льюиса и др.

Русское фэнтези – жанр массовой литературы, появившийся в 90-е годы XX века и сформировавшийся к началу XXI века, унаследовавший основные черты от западноевропейского аналога, но воспроизводящий их в пародийно-сниженном варианте, обладающий большой валентностью, то есть способностью присоединять к себе другие тексты массовой культуры.

Сегодня можно выделить два вектора развития русского фэнтези. Одни тексты представляют собой крупнотиражную формульную литературу: к этому типу относятся романы, широко издающиеся в серийных изданиях «Наши – Там», «Русское фэнтези», «Магия фэнтези». Другие опираются на традиции русской психологической прозы, выводя героя-мыслителя. Романы Г. Л. Олди, М. и С. Дяченко, С. Логинова, Н. Д. Перумова выступают наследниками социально-психологической фантастики братьев Стругацких, поднимавших в своих романах бытийные вопросы. Психологическое фэнтези достаточно близко подходит к романам отечественных постмодернистов, особенно В. Пелевина и В. Сорокина.

Фэнтези сближается не только с литературой постмодернизма, но и с другими жанрами массовой литературы. Выходят серии романов женского фэнтези, фэнтези-детективы и произведения, находящиеся на стыке фэнтези и научной фантастики. В подобном соединении с иными

формами массовой литературы проявляется стремление фэнтези к метажанру. Следует отметить, что подобное «укрупнение» характерно именно для русского фэнтези, что делает возможным предположение о метажанровости как отличительной черте именно русского «извода» этого жанра.

С распространением интернета активно начинают развиваться фанфикшен и фанарт (от англ. fan – поклонник, fiction – художественная литература, art – искусство). Возникает фанфик – разновидность творчества поклонников популярных произведений, жанр массовой литературы, созданной по мотивам художественного произведения его фанатом. Первые романы некоторых писателей-фантастов можно считать фанфиками. Среди них можно назвать произведения известных фантастов, которые писали фанфики по Дж. Р. Р. Толкину. Это шпионский роман «Последний Кольценосец» К. Еськова, книги Н. Васильевой и Н. Некрасовой «Черная книга Арды», а также О. Чигиринской «По ту сторону рассвета». Это вполне самостоятельные большие романы о мире Арды, и читать их без знания оригинальных текстов Толкина довольно затруднительно. Особое место среди них занимает трилогия Н. Перумова, петербургского писателя, ныне проживающего в США, «Кольцо Тьмы», свободное продолжение «Властелина Колец», рассказывающее о событиях, произошедших триста лет спустя.

Сохраняя географию и историю Средиземья, Н. Перумов повествует о приключениях не очень дальних потомков героев Толкина: хоббита Фолко Брендибека, а также гномов Строри и Торина и т. п. Их главным антагонистом у Перумова становится человек по имени Олмер, завладевший одним из колец власти, которое не исчезло после гибели Саурана. Уже в выборе антагониста прослеживается отход от толкиновской монохромной системы построения мира. Враг у Толкина – это

все-таки некое высшее дьявольское существо айнур Мелькор – Моргот в «Сильмариллионе», воплощение библейского сатаны, падший ангел, который стал нести зло. В «Хоббите» – это Некромант, под чьей личиной скрывался помощник Моргота – Саурон. Ну и он же является главным противником сил света во «Властелине Колец».

Н. Перумов показывает, что под влиянием кольца происходит психологическое перерождение героя, начинающего служить Злу, и это перерождение писатель прослеживает значительно более подробно, чем Толкин. Олмер испытывает внутренние муки, ему не чужды добрые порывы, несколько раз он фактически спасает от смерти Фолко и его друзей, он дарит хоббиту эльфийский клинок. И Фолко не воспринимает его однозначно только как врага. «Врага, который до сих пор не сделал им ничего плохого, разве когда отбивался от их первого нападения».

По мнению Е.Н. Ковтун, «повествование Перумова интересно как попытка психологически усложнить стилизованную под архаичный миф бинарную толкиновскую модель бытия. Однако смещение нравственных акцентов вызывает у читателя недоумение, тем более что взамен разрушенной исконной системы ценностей автор не предлагает ничего. Стройность мироздания нарушается, и его захлестывает тот самый хаос, против которого продолжают выступать основные персонажи и сам Олмер. Не спасает и введение в текст нового действующего лица – Великого Орлангура, стоящего вне борьбы Валар с Морготом и охраняющего Всемирное Равновесие. В результате повествование опускается до уровня заурядной «героической» *fantasy*» [Ковтун, 1999, с. 56].

Великий Орлангур, золотой дракон равновесия, является каркасом перумовского миропостроения и воплощением идеи весов, на которых держится все мироздание. Таким образом, Перумов спорит с Толкиным, у которого высшие силы правы. Здесь же утверждается, что высшие

силы не должны вмешиваться в дела людей и человек или эльф волен сам решать свою судьбу на экзистенциальном уровне.

Разрушая классический сюжет, Н. Перумов привносит и нечто новое, а именно новый восточный и юго-восточный вектор географии Средиземья, открывающегося нам при путешествии героев.

Толкиновское Средиземье предстает у Перумова триста лет спустя, когда после жестоких войн с темными силами наступила эпоха гармонии, процветания, довольства. Но проявления разбуженных сил зла заставляют героев отправиться в дорогу, в течение которой они наблюдают не только тревожные перемены, но и приметы нового мира, встречают новые народы, похожие на дикие кочевые племена обширных восточных степей.

Двигателем сюжета является противостояние запада и молодого юго-восточного Средиземья. Под западом имеем в виду не только Валинор, как оплот высших сил, но и эльфийскую культуру, уходящую в прошлое.

По ходу повествования все чаще встречаются этнографические подробности, характерные для восточных, а именно славянских народов. В лагере Олмера стояли «легко переносимые с места на место шатры из какой-то очень плотной ткани; из отверстий в их кровлях поднимался дымок». Герои на своем пути встречают засеки, типичное для славян защитное заграждение. «При свете луны они разглядели на дороге заграждение из толстенных бревен, утыканное длинными заостренными кольями, направленными в их сторону <...> на востоке тоже возводят подобные заграждения на удобных для обороны местах» [Перумов, 2003, с. 530].

Если в первых двух томах автор еще как-то стремился стилизовать повествование под Толкина, то в третьем томе в текст прорывается

славянская речь: «вельно», «ажно» и пр. А один из местных правителей зовется «жупан-князь», как и старшина у южных славян.

Название богатого степного края «Прирунье» отсылает к мифу об аргонавтах, добывавших золотое руно на Кавказе. Прирунье обозначает географические координаты обитания скифских племен. Описание мифического народа истерлингов содержит характерные для скифов этнографические черты. «Прирунье — богатый край, — продолжал Теофраст. — Истерлинги — частью кочевники, частью земледельцы. Их поселения протянулись от южного края Зелёных Лесов до излучины Большой Руны, где простираются Великие Степи и пасутся их бесчисленные стада и табуны» [Перумов, 2003, с. 740]. Также упоминаются народы хегги и ховсары. Описание хазгов напоминает нам восточных степных народов, возможно даже печенегов.

Так Перумов, подражая Толкину, делает попытку реконструкции мифологической архаической истории славянского востока, открывая путь к созданию и развитию собственно русского национального фэнтези.

Философско-метафорическое фэнтези в 1990-х годов представлено романом петербургского фантаста С. Логинова «Многорукый бог далайна» (1994), который является ярким примером ориентации русского фэнтези на восточную стилистику.

Сюжет «Многорукого бога далайна» строится вокруг жизни и предназначения мальчика, а потом юноши Шоорана, творца-илбэча. Мир далайна сотворил старик Тэнгэр для Ёроол-Гуя. Он создал острова-оройхоны, растения и животных, а также человека, который мог бы противостоять Ёроол-Гую, и наделил его даром илбэча, чтобы тот мог строить оройхоны и ограничивать жизненное пространство многорукого бога. Но Ёроол-Гуй проклял всех илбэчей и стал их преследовать. Так

Шооран, лишившийся родителей, невольно вынужден противостоять и многорукому, и проклятию, и людям.

Роман можно сравнить с детской игрой в пазлы. Есть некое поле, которое нужно составить из кусочков, найти недостающие части. Даже та хаотичность, с которой часто собираются пазлы, похожа на то, как строят илбэчи: в разных частях мира, в разном количестве, там, где придется.

С. Балабуха отмечает, что «...игра в романе – не просто перво-толчок, в нужную сторону направивший авторское воображение. И даже не только система, управляющая движениями героев и развитием фабулы. Это еще и оправдание подчеркнутой ирреальности мира. Такой мир – классическое „Земля имеет форму чемодана“ – в принципе невозможен. Но уже сама откровенно игровая условность заставляет принять его как данность. Противоречия перестают быть врагом писателя» [Балабуха, 1994]. Проклятие илбэча было задумано, чтобы сделать роман более интересным и заставить героя двигаться по миру и делать свои «ходы», встречать разных людей и животных. Е. Н. Ковтун утверждает, что подобное игровое построение мира характерно для всех фэнтези того периода и что «роман ярко воплотил характерную для завершающего XX век десятилетия тенденцию структурных экспериментов по сращению фантастики с иными литературными и внелитературными формами вплоть до карточных и настольных игр вроде „морского боя“» [Ковтун, 1999].

Своеобразен не только тип построения мира, но и названия животных и предметов одежды, имена богов и героев. Привыкшему к скандинавским и кельтским стилизациям читателю логиновская находка кажется необычной и оригинальной. «Многорукий бог далайна» был создан исключительно при помощи двухтомного монгольско-русского словаря.

«Общеизвестно, что труднее всего писателям дается измышление искусственного, фантастического языка. Язык в принципе не может быть продуктом индивидуального творчества – его в состоянии создать лишь народ. И те романисты, которые сотворяют собственный мир, заселяют его и наделяют обитателей речью, неизбежно с этой проблемой сталкиваются. Проще всего заставить персонажи говорить на родном языке писателя безо всяких там хитростей и изысков. Большинство фантастов, кстати, именно так и поступает. Сложнее – придумывать имена, термины, топонимы... Как правило, от них за версту разит искусственностью и доморощенностью» [Балабуха, 1994].

Святослав Логинов остановил выбор на монгольском. «То есть намеревался-то он воспользоваться чукотским (там, мол, буквы "ы" много, а он ее шибко любит), да словаря не достал. Тут ему и подсунули тот самый, двухтомный. В монгольском "ы" не густо, зато много буквы "ё", к которой Логинов с детства испытывал прямо-таки мистическую страсть» [Балабуха, 1994].

При сравнении космогоний монгольской мифологии и мифологии Логинова видим, что в обоих случаях заселение созданной земли растениями, животными и человеком произошло, когда один бог низшего мира попросил об этом другого бога высшего мира.

«Многорусский бог далайна» не просто уникален в русском фэнтези, но и необычен по сравнению с западной фантастикой. Сопоставляя с классическими западными образцами, такими как Толкин или Ле Гуин, которые были первыми и создали каноны жанра, видим совершенно уникальное явление. Почти за шестьдесят лет («Братство Кольца» было опубликовано в 1954 г., а первый роман о Земноморье «Волшебник Земноморья» в 1968 г.) классические черты стали штампами, от которых трудно избавиться, а «северо-эльфийские» толкиновские имена и названия основательно приелись. Здесь Логинов выглядит новатором и, со-

поставив его с заслуженным первопроходцем жанра Дж. Р.Р. Толкиным, выделим несколько черт классического западного фэнтези и сравним по ним миропостроение мира Далайна и мира Арды.

В то же время независимо от типологической дифференциации фэнтези как жанр массовой «формульной» литературы строится по определенным правилам, которые были заданы Дж. Р.Р. Толкиным.

Художественный мир фэнтези вымышленный, условный, как в волшебной сказке, но в отличие от сказки этот неведомый мир детально и полно проработан, как и в фантастических романах. Мир фэнтези имеет свою географию, космологию, историю, язык, однако в отличие от фантастики этот мир строится по принципам древней мифологии: мир, сотворенный и населенный богами, духами, людьми.

1. Мироустройство. Частое, но необязательное для фэнтези-романа или повести явление. Без космологии, мифологии и истории мир кажется мертвым.

2. Магия – краеугольный камень фэнтези, через нее объясняются многие явления фэнтезийного мира.

3. Уровень развития цивилизации, народы. Он варьируется по прихоти автора. От родоплеменных отношений до техно-фэнтезийных романов.

4. Авантюренность сюжета.

5. Противостояние добра и зла. Это противостояние – важнейший сюжетобразующий элемент, который включает в себя от локальных проблем данного города или деревни до мировых и космических.

У Логинова магия в самом широком ее представлении (волшебники, магические огни и молнии) отсутствует, но сам мир пронизан ею.

Этический характер романа подтверждает Е. Н. Ковтун: «Жанр произведения точнее всего определить как роман воспитания, историю становления личности героя, оказавшегося илбэчем, а потому – изгоем. Несмотря на выпавшие на его долю несчастья, он не перестает любить людей и стремится помочь им, вначале увеличивая пригодные для житься территории, а затем и вовсе уничтожая океан. Автор блестяще показывает, как любой поступок влечет за собой огромное количество не поддающихся учету следствий, в конечном итоге коренным образом изменяющих облик бытия. И человеку, если он, конечно, настоящий человек, приходится брать на себя ответственность за свои дела и судьбы окружающих» [Ковтун, 1999].

Таким образом, русское фэнтези имеет все большую ориентированность на славянскую и восточную модель миропостроения. Используя средства лингвистических, этнографических, мифологических источников, роман С.В. Логинова поднимает русское фэнтези на новый уровень.

Кроме того, пытаясь изменить восточный вектор отечественного фэнтези, Н. Д. Перумов и С. В. Логинов соединяются, создают в соавторстве цикл «Фэнтези Каменного века» в романах «Черная кровь» и «Черный смерч», основанных на славянской мифологии.

Вопросы и задания

1. Каковы основные жанровые характеристики фэнтези?
2. В чем своеобразие русского фэнтези?

4. ДРАМАТУРГИЯ РУБЕЖА XX–XXI ВЕКОВ

4.1. Социально-психологическая драма конца XX века

Обновление стилистики театра, переход от традиционной реалистической драмы к авангардной, а позднее – и к постмодернистской обозначились в драматургии 1970–80-х годов, что связано в первую очередь с именем А. Вампилова и поствампиловской драмой.

Влияние западного театра и прежде всего драмы абсурда наиболее ощутимо в последний период творчества Вампилова. Так, на наш взгляд, возможна аналогия «Утиной охоты» с пьесой С. Беккета «Последняя лента Крэппа» (1957). Сравнительный анализ позволяет увидеть, как движение А. Вампилова к концепциям западных парадоксалистов, так и своеобразие их реализации в русском варианте, ставшее перспективным для отечественной драматургии.

Герой А. Вампилова оказывается в подобной же ситуации переоценки всех жизненных ценностей перед лицом единственной реальности – смерти, которая оказывается, как и для Крэппа, единственным способом примирения с самим собой, что находит выражение в попытке самоубийства. А. Вампилов, таким образом, продолжает начатый С. Беккетом анализ человека через дефиницию «опустошения», производимого разрывом основополагающих связей между ним и миром.

Драматургия А. Вампилова близка к реалистической стилистике. Он не разрушает логику мышления человека, а изображает утрату способности разума к самосознанию, к осмыслению человеком своего «бытия-в-мире».

Влияние А. Вампилова на дальнейшее развитие драматургии оказалось весьма значительным и проявилось в творчестве драматургов по-разному. Одним из представителей поствампиловской драматургии является В. Арро с самой известной его пьесой «Смотрите, кто пришел». Она написана в традиционной форме «большая драма», состоит из двух

полноценных действий, имеет, на первый взгляд, четко выписанный конфликт. Именно так и была воспринята критиками и режиссерами.

«Смотрите, кто пришел» – в определенном смысле «перевернутый» вариант «Утиной охоты».

В центре драмы тот социальный тип, который в «Утиной охоте» реализован в образе официанта. Но если у Вампилова этот образ (хоть и двойник Зилова, и антипод) находится все-таки на периферии сюжета, то в пьесе В. Арро он поставлен в центр всего действия.

Кинг со-противо-поставлен и официанту, и Зилову, и Леваде, и Роберту. Маркировка героев по росту приобретает здесь особое значение: Зилов «довольно высок», официант «высокий», Роберт «высок, хорошо сложен, скуп и медлителен в движениях, как говорится, знает себе цену» («уверен в себе и держится с преувеличенным достоинством» – об официанте) [Арро, 1982]. Кинг же «среднего роста, сухощавый, даже поджарый», в противоположность Зилову, у которого «в походке, жестах, разговоре сквозят небрежность и скука», «стремительный в движениях».

Телесная красота и здоровье обеспечены природой, но если Зилов упорно и методично разрушает себя (пьянство, неразборчивость в связях), то официант, Роберт, Кинг культивируют в себе здоровье (дача близко к природе – пляж, баня), силу, красоту, уверенность. «Заморыш» в детстве (ср., «в школе робкий был парнишка» – об официанте), так и не выросший (среднего роста, серость, незаметность, усредненность), Кинг пытается преодолеть в себе комплекс неполноценности: в детстве – тем, что вместе с такими же, как он, пакостил в парадных, «чистил» пьяных, сейчас – победой на международных конкурсах, покупкой дачи.

Если Зилов последовательно разрывает все социальные связи, оказываясь несостоятельным как сын, отец, муж, друг, работник, то Кинг

столь же последовательно пытается их укреплять, добиваясь признания как стилист, покупая дачу, не только как знак статусного положения, но вместе с домом желая приобрести и «домочадцы».

Стремление Зилова к смерти, к исчезновению тела в пьесе В. Арро пародируется в абсурдном желании Кинга сломать руку (разрушить цельность, красоту – сломать палисадник в пьесе «Прошлым летом в Чулимске») в доказательство своей искренности.

Отсутствие логики обнаруживается в действиях и других персонажей пьесы. Младший научный сотрудник Шабельников, ведущий исследования «по установлению интимных биохимических взаимоотношений нейрогуморальных агентов с механизмами образования и транспорта нейросекреторных гормонов» [Арро, 1982], зарабатывает на жизнь ремонтом квартир. Николай Павлович Табунов убежден в своем нравственном превосходстве над всеми «лавочниками, мясниками, торговцами» только потому, что он брат известного писателя. Сам «известный» писатель допущен в таковые за лояльность к власти. При этом никто из них не ощущает всей иллюзорности своего существования, шаткости своих позиций.

Смещая акценты, не скрывая «литературности» своих персонажей, тиражируя двойников, В. Арро движется в сторону постмодернистской драмы. Это проявляется и в особенностях конфликта пьесы. В соответствии с постмодернистской логикой между «характером» и «обстоятельствами» не может быть конфликта, так как они состоят из одного и того же материала. Бездействие и отсутствие единства характера, рассыпающегося на множество бессмысленных слов и жестов, воплотило восприятие мира как энтропийного хаоса – состояния, в котором драматический конфликт невозможен. Главный герой пьесы В. Арро модный парикмахер Кинг мечтает купить дом-дачу. Обитатели дачи (но не ее хозяйева), агрессивно настроенные против нового хозяина,

готовы объявить ему войну. Но наметившийся конфликт тут же исчерпывает себя, так как Кинг никакой войны не желает, напротив, он готов разделить владение домом с его домочадцами. Агрессия обитателей дачи наталкивается на иронию Кинга и тут же гасится. В конечном счете выясняется, что все противостояние не имело смысла, так как хозяйка дачи, вдова известного писателя (ожидание которой, кстати, сродни ожиданию Годо), обещала продать ее друзьям Кинга. Таким образом, все попытки героя преодолевать абсурдность мира, совершая абсурдные же поступки, терпят неудачу.

Жизненная философия, сформулированная Кингом, дополненная мечтами Роберта и Левады, – образец пошлости и мещанства. Но одновременно в гротесковых видениях Роберта и Левады обнаруживает себя модернистская ирония И. Северянина. Сравним, например, «А между ними, по кривым дорожкам ездят ландо, запряженные белыми лошадьми...Человек в белых перчатках распахивает дверцы – и там – бар...Напитки. Лед» у В. Арро и «ананасы в шампанском», «ландо шикарные» у И. Северянина.

Картина в мечтах Роберта в пьесе В. Арро почти целиком взята из русской усадебной повести. «Тихий тенистый сад. С кривыми дорожками... Ну, одним словом, повороты, аллеи... Пруды, плакучие ивы, горбатые мостики...Пусть будут лебеди» [Арро, 1982]. В усадебном хронотопе художественных текстов И. Тургенева, И. Гончарова, Л. Толстого видны черты романтического стиля: посадки групп деревьев и кустарников, лужайки, деревянные «горбатые» мостики, беседки, устроенные часто в затаенных уголках, плакучие ивы над прудами.

Почти маниакальное желание Кинга купить дом-дачу сродни зиловской «утиной охоте». Отсутствие описания главного дома, замена его на описание малого дома-временки воскрешает горьковское «А был ли мальчик?».

Таким образом, в смелом соединении реалистической эстетики с эстетикой модернизма, в откровенном жонглировании известными художественными текстами в пьесах А. Вампилова и В. Арро обнаруживают себя черты постмодернизма. Но сам мир в произведениях драматургов сохраняет свои онтологические основания. Они изображают разрушенный нравственный космос, веками строившийся русской культурой, что порождает странные, парадоксально вывернутые наизнанку характеры и ситуации.

Контрольные вопросы и задания

1. Какие традиции развивает социально-психологическое направление драматургии?
2. Охарактеризуйте конфликт пьес А. Вампилова и В. Арро. В чем схожесть героев?
3. Посмотрите спектакль МХТ им. А.П. Чехова «Утиная охота» 2006 г. с К. Хабенским в главной роли. Напишите рецензию на спектакль.

План рецензии

1. Название спектакля, режиссер, театр (основные сведения).
2. Данные об авторе пьесы, режиссере-постановщике.
3. Сюжетная линия произведения, главные эпизоды (следует аргументировать выбор).
4. Творческий замысел автора и его реализация (авторские тема, идея, проблематика; особенности и отличие режиссерского замысла от текста пьесы).
5. Жанровые особенности постановки, композиция спектакля.
6. Оценка актерской игры.
7. Основные проблемы, поднимаемые автором, их актуальность. Особенности режиссерской интерпретации текста (неожиданное

использование средств театрализации, особенности сценографии, музыкального сопровождения, спецэффектов...).

8. Общее впечатление рецензента о спектакле (насколько постановке присуща новизна режиссерской интерпретации, оправдались ли ваши ожидания относительно увиденного).

4.2. Ремейк в современной русской драматургии

Исследователи поэтики современной русской драмы (О. В. Журчева, Н. Л. Лейдерман, М. А. Цыпуштанова, С. Р. Смирнов и др.) отмечают, что одной из ведущих стратегий становится явление креативной рецепции. «Есть целый ряд текстов и замкнутых авторских миров/систем в художественной культуре, открытых диалогу, провоцирующих реципиента на сотворчество и постоянную актуализацию смысла в создании нового произведения» [Журчева, 2010]. Современные драматурги часто обращаются к наследию классики, и языковые сигналы обозначены часто уже в названии произведений, они позволяют «определить направление интерпретации в интертексте, дают возможность интерпретатору реконструировать определенную часть заложенных в тексте смыслов» [Карпухина, 2015].

Особый провокационный характер ремейк получает в современной драматургии постмодернистской направленности. При этом провокация направлена как в адрес классического текста, так и читателя. В первом случае писатель-постмодернист стремится к развенчанию безусловной авторитетности классики, разрушению ее незыблемых канонов посредством вольной, нередко, пародийной «игры» с известным хрестоматийным текстом. Во втором случае ремейк оспаривает традиционное толкование классического произведения, разрушает стереотипы читательского восприятия. Круг авторов, являющихся сегодня центрами интертекстуального излучения, не так уж широк. Чаще всего он сводится

к «школьной программе» и наиболее известным именам – А. Пушкин, Н. Гоголь, И. Тургенев, Л. Толстой, Ф. Достоевский, А. Чехов. Сегодня исследователь объясняет этот феномен «диалогической ориентацией авторской интертекстуализации, когда автор вступает в воображаемый диалог не только со своими предшественниками, но и современникам».

Драматурги по-разному выстраивают диалог с претекстом: от переложения прозы в парцеллированный диалог драмы, практически повторяя текст гоголевского произведения (Н. Садур «Панночка») до аллюзий на современные темы (О. Богаев «Мертвые уши или Новейшая история туалетной бумаги»). Но чаще авторы создают пьесы, в которых, с одной стороны, реконструируют мир классических произведений, с другой – выстраивают свой, населяя его героями, отсутствующими в претексте, наполняя новыми сюжетными линиями.

Особенно востребованным в современном литературном процессе является творчество А.П. Чехова и Н.В. Гоголя.

Чеховская идея «новых форм» в искусстве, изначально экспериментально-скандальный характер и ее собственной формы, и печально известной первой ее постановки, обернулась против ее же канонизации в качестве классического произведения. Нет такого режиссера спектакля или экранизации по этой пьесе, который бы не экспериментировал с ее текстом. В этом плане «Чайка» Акунина – достаточно мягкий вариант эксперимента: не нарушая в целом священного пространства литературного канона, он не переписывает всю пьесу, а пишет ее продолжение, переставив некоторые акценты и придав пикантную эротическую откровенность отношениям Треплева и Нины Заречной, Треплева и Тригорина. Продолжение написано в жанре детектива, который включается в знаменитую акунинскую серию о сыщике Фандорине, благодаря созвучию фамилии последнего с фамилией чеховского героя доктора Дорна. У Бориса Акунина Дорн является далеким род-

ственником Эраста Фандорина, чиновника особых поручений при московском генерал-губернаторе, способного раскрыть любое преступление; их общие предки – представители авторитетного германского рода фон Дорнов.

В основе сюжета новой «Чайки» – смерть Треплева. Писатель Акунин попытался понять, почему чеховский герой, добившись литературной славы, кончает жизнь самоубийством. Автор предлагает свою версию: Треплев убит. Доктор Дорн, обнаруживший факт убийства, доказывает, что оно было тщательно продумано и могло быть осуществлено любым из присутствовавших в этот трагический вечер в доме Сорина. Нужно только найти мотив. Поиск мотива является своеобразной провокацией читателя, от которого требуется прекрасное знание классического текста или его внимательное перечитывание. Таким образом, кажущаяся, на первый взгляд, забавная игра с классикой создает эффект ее воскрешения, извлечения из музея и нового актуального переосмысления драматических коллизий известной пьесы. Потребовалась и некоторая изобретательность автора, соперничающего с бедным воображением читателя, не способного обосновать мотив преступления в особенно непредсказуемых ситуациях, чтобы обеспечить напряженность детективной интриги.

В качестве общих обстоятельств, послуживших в результате причиной смерти Треплева, писатель берет драматическую интригу, которая строится у Чехова по типу грибоедовской цепочки коллизий, связанных по принципу любви без взаимности.

Любовь у Чехова – это печальные факты человеческих взаимоотношений, которые не имеют развития: учитель Медведенко любит Машу; Маша безответно влюблена в Треплева, но от отчаянья выходит замуж за нелюбимого Медведенко; Константин Треплев питает глубокое чувство к Нине Заречной, мечтающей стать актрисой; Нина, в свою

очередь, любит писателя Тригорина; Тригорин же, отвечая ей взаимностью, оставляет ее, по привычке волочась за Аркадиной.

Треплев у Бориса Акунина является персоной non-grata. Общество отвергает его, он мешает всем. Акунин исходит из того, что у каждого есть мотив убить беззащитного, одинокого изгоя, скрывающего за «железной маской» нервную, ревнивую, почти истеричную натуру безумного идеолога новых форм.

Модифицируя драму, Акунин использует кинематографические приемы, прежде всего приемы дублей, каждый раз возвращая читателя к исходной ситуации. «Стоп-кадры» нарочито замедляют действие, давая возможность каждому персонажу признаться в преступлении. Мотивы одних героев точно вытекают из драматических ситуаций чеховской пьесы. Нина Заречная убивает влюбленного в нее Константина из страха за жизнь своего бывшего любовника Тригорина. Сельский учитель Семен Медведенко – из ревности к Маше, которая будто сошла с ума от чувств к Константину. Маша уничтожила Треплева из желания таким образом освободиться от наваждения, от своей несчастной любви. Шамраев и его супруга отомстили Треплеву, потому что не могли простить ему отвратительного обхождения с дочерью.

Мотивы других домыслены автором, но соответствуют логике характеров действующих лиц. Сорин убивает из жалости. Он видел, что Константин сходит с ума, поэтому пристрелить его было милосерднее, чем отправить в лечебницу.

Даже у матери есть основания прострелить голову своего «бедного, бесталанного, нелюбимого мальчика» (А.П. Чехов). Треплев страдает от холодности к нему матери. Аркадина не любит сына. Это постоянно подчеркивается на всем протяжении пьесы. Он всегда мешал своей матери. «Ей хочется жить, любить, носить светлые кофточки, а мне уже двадцать пять лет, и я постоянно напоминаю ей, что она уже не

молода» [Чехов, 1986, с. 487]. Ей неудобно перед сыном за свои отношения с любовником Тригориным. К тому же ей нужно тратить деньги на Костю, как-то обеспечивать его. Кроме того, она могла убить сына из ревности к Тригорину, который в акунинской версии влюблен в Треплева.

В свою очередь, Тригорин объясняет свое убийство ревностью к писательскому таланту молодого Треплева, а также творческим экспериментом: работая над криминальным романом, ему крайне необходимо почувствовать психологию убийцы.

В последнем дубле Тригорин не без блеска обосновывает, что убийцей является сам Дорн. Доктор оказался фанатичным членом общества защиты животных. Он не смог простить Треплеву гибели чайки, а также прочей живности, которую тот нещадно уничтожал. Мотив Дорна явно модернизирован, но не без основания, если вспомнить чеховского доктора Астрова, защищавшего леса от всеобщего истребления, который в наши дни обязательно примкнул бы к радикалам партии зеленых.

Есть, конечно же, в пьесе Акунина и пародийная игра с классическим текстом, и эпатаж публики, разрушающий стереотипы восприятия классики, и откровенное движение к массовому усреднению высокой классики, приспособлению ее к вкусам массового потребителя искусства, но сама многофункциональность акунинского ремейка делает его тем не менее художественным произведением. Не случайно акунинская «Чайка» вошла в репертуары столичных театров, получила благожелательную критику.

Финальный эпизод повести Гоголя «Шинель» стал отправным моментом пьесы Олега Богаева «Башмачкин». Двое «лихих людей» грабят на улице мелкого чиновника, сдирают с него шинель, после чего он заболевает и, как говорит доктор, через три дня должен умереть.

Богаев в «Башмачкине» рассказывает о нескольких последних днях Акакия Акакиевича, проведенных в горячке после ограбления до его смерти. По сути, весь сюжет пьесы – это бред умирающего человека, униженного, обкраденного, никому не нужного. Башмачкин мысленно следует за украденной у него шинелью, представляя ее путешествие по зимнему Петербургу.

В этой пьесе героем является не только маленький человек Акакий Акакиевич, но и сама похищенная Шинель. После того как воры ограбили Акакия Акакиевича Башмачкина Шинель стала разгуливать по Петербургу и призывно звать любимого хозяина: «Баш-мач-кин!». Она побывала в доме сапожника и инженера, сбежала от дворника и любвеобильной вдовы. Навела справки у квартального, в канцелярии находок, в газетной редакции. А потом, вконец обнаглев, заявила к государю-императору, где ее выслушали и наградили орденом Святого Андрея. Все, кто не помог Шинели в ее поисках, скончались при нелепых и страшных обстоятельствах. А последним умер сам Акакий Акакиевич Башмачкин.

Пьеса «Башмачкин» Олега Богаева – продолжение или сиквел гоголевской «Шинели». Вот, что случается после смерти Акакия Акакиевича: обретение бессмертной души Шинелью и любовные поиски союза вочеловеченной вещи и бессмертного человека. Шинель без Башмачкина – половинка андрогина. Богаев строит сюжет не линейно, а сценками, которые объединяются скитаниями Шинели в поисках хозяина. Но Шинель – не только ребенок, ищущий своего родителя, но и бич божий, карающий меч справедливости, убивающий всех тех, кто унизил Башмачкина. Вещь мстит партикулярному, холодному Петербургу за то, что здесь была унижена и измучена маленькая душа маленького человечка Башмачкина. Спектакль по пьесе Богаева начинается с соборования героя и его кончины и завершается тем же самым –

вторичной смертью во вновь обретенной шинели. Башмачкин в анабиозе без шинели скитается по земле Петербурга как мертвая душа без погребения. Обретая шинель, Башмачкин обретает вечный покой.

Умиравший Акакий Акакиевич Башмачкин видит предсмертные сны то сладкие, то мучительные. Грезится ему драгоценная, безвременно утраченная шинель. Конечно, не просто одежда, а та единственная, без которой и жить не стоит. Она блуждает по миру в поисках хозяина, но постоянно ошибается адресом. Ищет милого, простодушного Акакия, а находит злых, жадных, тупых и циничных граждан. Ее появление только для Башмачкина было бы счастьем, для всех остальных – знаком беды. Каждый встретивший роковую Шинель сгорает заживо, или тонет, или из окошка падает, или погибает не менее лютой смертью. Вот так мистическая подруга Акакия мстит всему свету за обиды, горести и унижения своего «возлюбленного».

Сюжет пьесы развивается как бы в пульсирующем ритме: каждая воображаемая Башмачкиным сцена с очередным персонажем начинается с надежды на то, что именно этот человек поможет, окажет поддержку, покажет дорогу Шинели к своему хозяину. Но каждый раз, как в дурном сне, что-то мешает это сделать: обычная людская злоба, тупость, неожиданное убийство или просто герой растворяется в пелене петербургского снега, оставляя Шинель одну в пустынном городе.

В пьесе Шинель несет в себе роль возмездия, убивает всех тех, кто унизил Башмачкина. А у Гоголя изображен культ вещи – шинель, защита и крепость.

О. Богаев строит сюжет на скрещении различных концепций образа Башмачкина. Название – перевертыш; смена точки зрения и ключевой идеи. У Гоголя вещь овладевает сознанием человека, диктует ему образ жизни и поведения, у Богаева измененное безумное сознание человека порождает фантастический образ Шинели как живого тела, в

которое вселяется дух безумного Башмачкина, диктующий Шинели ее поведение, осуществление его бредовых идей. Украденная Шинель на протяжении всей пьесы бродит как неприкаянная, взывая тонким голосом: «Башмачкин! Башмачкин!», – а ее хозяин наивно верит, что заветная пропажа найдет его сама. Однако злая судьба разводит Башмачкина и Шинель. Персонажи уходят из жизни один за другим, смерть их насильственна. Но и в покойническом статусе некоторые продолжают активно действовать, стараясь отомстить за себя. Зло порождает зло, мир тонет в пороках.

Поскольку Гоголь пишет свою «Шинель» в повествовательной форме, давая при этом большое пространство и для творчества читателя, то Олег Богаев воспользовался этим ходом, показав нам некую закулисную жизнь гоголевской «Шинели».

Ни в коем случае не стоит считать «Башмачкина» иллюстрацией к творчеству Гоголя. Это совершенно самостоятельное произведение, которое использует классический текст лишь в качестве отправной точки для его дальнейшего переосмысления в русле постмодернистского искусства и реализации собственных идей. Сценическое решение пьесы столь же неординарно и далеко от классических примеров.

Пьеса «Башмачкин» вся соткана из жутковатой мистики, черного юмора, абсурда и затаенной грусти. При этом она очень универсальна, ведь Шинель – это говорящая метафора, это и нежная смерть, и потерянная душа Башмачкина, и мерило человеческих отношений. Мир стал «шинелью», а человек в нем потерялся, стал маленьким, душа его истончилась. Шинель лихорадочно ищет свое человеческое содержание, но не находит его, умирая так же, как умирает ее хозяин. Ведь форма не может существовать без содержания. Очевидно, что «новая драма» пытается «схватить сырую реальность времени», сделать «срочное фото», фиксирует нашу жизнь по частям, по крупикам. Это тот

материал, который необходим не только современной литературе, но и театру XXI века.

Контрольные вопросы и задания

1. Что такое ремейк?
2. Почему в качестве предтекста драматургии берут известные классические произведения?
3. В чем отличие идейного содержания повести «Шинель» Н. В. Гоголя от пьесы О. Богаева «Башмачкин»?
4. Составьте интерактивную презентацию на тему «Современные драматургии». В презентации должна быть отражена информация о драматургах, активные ссылки на статьи и фильмы о них и их творчестве, о постановках пьес в театрах. (А. Вампилов, Н. Садур, Л. Петрушевская, А. Н. Арбузов, Н. Коляда, В. Розов, Д. Пригов, братья Пресняковы, Е. Гришковец).

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В пособии выявлены основные тенденции развития современной русской литературы. Нам, живущим в XXI веке, трудно дать оценку происходящему литературному процессу. Она произойдет позднее, время покажет, какие имена войдут в историю литературы, а какие исчезнут бесследно. Мы не успеваем читать все, что создается сейчас,

список авторов настолько огромен, что не все имена могут быть на слуху, даже победителей литературных премий.

Несмотря на наличие модернистских и постмодернистских стилевых доминант в современной литературе, она постепенно начала возвращаться к реалистической конструкции, пусть весьма своеобразно, осуществляя более свободно стилевой поиск, синтезируя разные жанры. Иногда реальность предстает и в виде игровой ситуации, «чужого текста» («интертекста»). Широко используются модели культуры разного времени, например мифа (чаще космогонического и эсхатологического), предания или легенды.

Новые отношения обусловили смену языковой парадигмы, вводятся разные по происхождению слова, в том числе употребляется разговорная, просторечная, вульгарная лексика. Раньше подобный словарный состав позволял дифференцировать героев, служил средством психологической характеристики, теперь чаще он используется как одна из форм авторской оценки. Точная принадлежность к той или иной литературной школе или направлению становится вовсе не обязательной. Заметен синтез как форм, так и внутренних структур, сходный с тем процессом, который происходил в литературе в начале XX века. Однако в отличие от такого цельного явления, как модернизм, постмодернистские произведения разнородны по своим общим особенностям, скорее следует говорить о некоем культурном феномене.

Сегодняшняя российская литература интегрирована в мировой историко-литературный процесс, она активно осваивает темы и проблемы, свойственные литературе ближнего и дальнего зарубежья, а также

продолжает развивать традиции русской классической и советской литературы.

СЛОВАРЬ ТЕРМИНОВ

Актуализация — оживление внутренней формы слова, использование выразительных и изобразительных средств языка таким образом, что они выступают в функции отстранения,

деавтоматизируются; овеществление детали, превращение мимолетной сценки в развернутую картину, порождающую цепь ассоциаций и эмоций.

Ассоциативность – прием композиционного связывания элементов художественного текста на основе их сходства, смежности или контраста. Предполагает неожиданное соотнесение разнородных явлений, выявление неочевидных семантических связей.

Авторская маска – структурирующий принцип повествовательной манеры постмодернизма, главный повествовательный центр постмодернистского дискурса, средства поддержания коммуникации, способ создания эффекта преднамеренного хаоса, фрагментарного дискурса. Автор выступает в роли своеобразного «трикстера», высмеивающего условности классической, массовой литературы, стереотипы мышления.

Аллюзия – прием преднамеренного использования в тексте определенных слов, словосочетаний, поэтических фраз, косвенно соотносящихся с известными фактами культуры, особый способ передачи дополнительной информации. При декодировании аллюзий подразумевается определенная степень знания связей между описываемыми явлениями, так как аллюзии вводятся в текст без дополнительных ссылок, объяснений. Традиционными источниками аллюзий служат мифологические, библейские, литературные, исторические факты. Они могут быть построены по принципу сходства, полярности, несоизмеримости сравниваемых объектов, быть доминантными, локальными или окказиональными, служить средством создания аллюзивной иронии.

Внутренний диалог – художественный прием, в основе которого противоречие между незначительностью сказанного персонажами и многозначительностью подразумеваемого.

Деконструкция – (франц. deconstruction) ключевое понятие постструктурализма и деконструктивизма, основной принцип анализа текста. Смысл деконструкции как специфической методологии исследования литературного текста заключается в выявлении внутренней противоречивости текста, в обнаружении в нем скрытых и незамечаемых не только неискушенным, «наивным» читателем, но ускользающих и от самого автора «остаточных смыслов», доставшихся в наследие от практик прошлого, закрепленных в языке в форме неосознаваемых мыслительных стереотипов, которые, в свою очередь, столь же бессознательно и независимо от автора текста трансформируются под воздействием языковых клише его эпохи.

Жанр – динамическая типовая модель построения литературного целого.

Идентификация – самоотождествление читателя с литературными персонажами, его переживание вымышленного мира художественного произведения как конкретно-жизненного, реального.

Имманентный – пребывающий внутри, присущий природе самого объекта, внутренне свойственный ему.

Имплицитный автор – повествовательная инстанция, не воплощенная в художественном тексте в виде персонажа-рассказчика и воссоздаваемая читателем в процессе чтения как подразумеваемый. Имплицитный автор – это лишь структурный принцип, организующий все средства повествования, включая повествователя.

Интертекстуальность – литературный прием и термин, используемый для анализа художественных произведений постмодернизма, диалог между текстами разных культур, способ включения в традицию, ее осмысления и создания на этой почве оригинального произведения. Формы литературной интертекстуальности могут быть различными (переработка тем и сюжетов, использование

аллюзий, реминисценций, явная и скрытая цитация, парафраза, пародия, стилизация и т.д.). Для создания нового текста используются отрывки культурных кодов, формул, ритмических фигур, фрагменты социальных идиом и т.д.

Код – совокупность условных символов и их комбинаций, каждому из которых присвоено определенное значение; система устойчивых признаков, предпочтительного выбора тех или иных семантических и синтаксических средств; ассоциативные поля, сверхтекстовая организация значений, которые вызывают представление об определенной, уже сложившейся структуре. Коды, на которые ориентируются писатели – лингвистический код, общелитературный код, жанровый код, идиолект.

Контекст – существующие нормы и представления, внетекстовая действительность, с которой соприкасается литературное произведение, речевое или ситуативное окружение литературного произведения. Комплекс представления автора о действительности, вызывающий в читателе определенные эмоциональные и интеллектуальные реакции. Виды контекста: литературный, социальный, исторический, биографически бытовой и др.

Метарассказ – термин постмодернизма, введен французским исследователем Ж.-Ф. Лиотаром. Одно из ключевых понятий постмодернизма. 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: религия, история, наука, психология, искусство (иначе говоря, любое «знание»).

Метабола (термин М. Эпштейна) – поэтический образ, в котором нет раздвоения на «реальное» и «иллюзорное», но есть непрерывность

перехода от одного к другому. Использование метаболы позволяет поэту изобразить реальность в единстве и взаимопроникновении совершенно разных предметов и явлений. Она показывает целостный мир, не делимый надвое, но открывающий в себе множество измерений.

Постмодернизм – многозначный и динамически подвижный в зависимости от исторического, социального и национального контекста комплекс философских, эпистемологических, научно-теоретических и эмоционально-эстетических представлений. Постмодернизм как направление в современной литературной критике (основные теоретики: француз Ж.-Ф. Лиотар, американцы И. Хассан, Ф. Джеймсон, голландцы Д. В. Фоккема, Т. Д'ан, англичане Дж. Батлер, Д. Лодж и др.) опирается на теорию и практику постструктурализма и деконструктивизма и характеризуется прежде всего как попытка выявить на уровне организации художественного текста определенный мировоззренческий комплекс специфическим образом эмоционально окрашенных представлений. Основные понятия, которыми оперируют сторонники этого направления: «мир как хаос» и «постмодернистская чувствительность», «мир как текст» и «сознание как текст», интертекстуальность, «кризис авторитетов» и «эпистемологическая неуверенность», «авторская маска», «двойной код» и «пародийный модус повествования», «противоречивость», «дискретность», «фрагментарность повествования», «провал коммуникации», «метарассказ».

Пространственная форма – тип эстетического видения в литературе и искусстве XX века, при котором смысловое единство изображенных событий раскрывается не в порядке временной, причинной последовательности, а синхронно, по внутренней рефлексивной логике целого, в «пространстве» сознания. Таким образом, центр тяжести переносится на внутренние соотношения язы-

ковых и смысловых структур, подчиненных фрагментарно-ассоциативному принципу изображения и восприятия образа.

Реминисценция – напоминание (воспоминание) о других литературных произведениях через использование характерных для них речевых оборотов, ритмико-синтаксических ходов. Прием рассчитан на память и ассоциативное восприятие читателя.

Свободный стих (Верлибр) – стих, в котором отсутствует рифма и метр, разбитый на стихотворные строки.

Центон – незакавыченная цитата. Центон – литературный текст, полностью составленный из строк разных литературных произведений. Художественный эффект центона – в контрасте прежних контекстов каждого фрагмента при логической упорядоченности нового целого.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Акунин Б. Чайка / Б. Акунин // Новый мир. 2000. № 4. С. 42–66.
2. Алгунова Ю. В. Малая проза Т. Толстой (проблематика и поэтика): дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Алгунова Юлия Владиславовна. Тверь, 2006. 214 с.

3. Арро В. Смотрите, кто пришел!: драма в 2-х действиях / В. Арро. М. Сов. Россия, 1982. 68 с.
4. Бобринская Е. А. Концептуализм / Е. А. Бобринская. – М.: ГАЛАРТ, 1993. 216 с.
5. Богаев О. Башмачкин. URL: <http://bogaev.narod.ru/doc/bashmachkin.htm>. (Дата обращения: 15.03.2023)
6. Богуславская О. Ремейки как «зеркало» литературного процесса // Вестник Московского университета. Сер. 9. Филология. 2003. № 5. С. 159
7. Балабуха А. Глаза на затылке, или Что впереди? / А. Балабуха // Логинов С. Многорукий бог далайна. Нижний Новгород: Флокс. 1994. С. 375 –383
8. Богданова Е. А. Мотивный комплекс прозы Татьяны Толстой: дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01/Богданова Екатерина Анатольевна. СПб., 2015. 216 с.
9. Вавилон: Союз молодых литераторов «Вавилон» © 2006 Проект Арго. – URL: <http://www.vavilon.ru/texts/indexgen.html#1979>
10. Вампилов А. В. Прощание в июне: пьесы / А. В. Вампилов. М.: Советский писатель, 1984. 320 с.
11. Гаспаров М. Л. О русской поэзии. Анализы. Интерпретации. Характеристики / М. Л. Гаспаров. СПб.: Азбука, 2001. 235 с.
12. Генис А. Как работает рассказ Толстой / А. Генис // Звезда. № 9. 2009. С. 24 – 30.
13. Гоголь Н. В. Шинель. Повести. М.: Художественная литература. Ленинградское отделение, 1976. 320 с.
14. Долинин К. А. Интерпретация текста: учебное пособие для студентов / К. А. Долинин. М.: Просвещение, 1985. 288 с.
15. Есин А. Б. Принципы и приёмы анализа литературного произведения: учеб. пособие. М.: Флинта: Наука, 2003. 248 с.

- 16.Ефимова Н. Мотивы игры в произведениях Л. Петрушевской и Т. Толстой / Н. Ефимова // Вестник Московского ун-та. Сер. 9. Филология. М., 1998. № 3. С. 60 – 71.
- 17.Журчева О. В. Автор в драме: формы выражения авторского сознания в русской драме XX века / О. В. Журчева. Самара: Изд-во СГПУ, 2007. 418 с.
- 18.Загидулина М. Ремейки или экспансия классики / М. Зигидулина // НЛО. 2004. № 69. С.23–26.
- 19.Зиновьева Е. С. Интертекстуальность в российской поэзии рубежа XX–XXI веков : автореф. дис. ... канд. пед. наук : 13.00.02 / Зинурова Екатерина Сергеевна. М., 2019. 225 с.
- 20.Иван Жданов: стихи, проза, эссеистика и фотоработы Ивана Жданова. URL: <http://ivanzhdanov.com/biography.htm> (Дата обращения: 10.02.2023)
- 21.Ильин И. П. Постмодернизм. Словарь терминов / И. П. Ильин. М.: ИНИОН РАН (Отдел литературоведения). INTRADA, 2001. 386 с
- 22.Ковтун Е. Н. Поэтика необычайного: художественные миры фантастики, волшебной сказки сказки, утопии, притчи и мифа: (на материале европ. лит. первой половины XX в.). М.: Изд-во Моск. ун-та, 1999.
- 23.Кублановский Е. Русская поэзия в современном мире/ Е. Кублановский // Сибирские огни. 2019. № 6. С. 137–141.
- 24.Кузьмин Д. В. Русская поэзия в начале XXI века: статья / Д. В. Кузьмин // Рец. Электрон. жрн. № 48. 2010. URL: <https://stihi.ru/diary/mayaugust/2019-07-11 63>
- 25.Курицын В. Н. Русский литературный постмодернизм: монография /В. Н. Курицын. М.: ОГИ, 2000. 286 с.

26. Лейдерман Н. Л. Современная русская литература: 1950 –1990-е годы: пособие для студ. высш. учеб. заведений: в 2 т. / Н.Л. Лейдерман, М. Н. Липовецкий. М.: Академия, 2003. 413 с.
27. Липовецкий М. Н. Концептуализм и необарокко: статья / М. Н. Липовецкий / Независимая газета.: URL: https://www.ng.ru/ng_exlibris/2000-09-07/3_postmodern.html
28. Липовецкий М. Н. Русский постмодернизм. (Очерки исторической поэтики): монография / Урал. гос. пед. ун-т. Екатеринбург, 1997. 317 с.
29. Логинов С. В. Многорукий бог Далайна; Свет в окошке / С. Логинов. М.: Эксмо, 2004.
30. Лотман Ю. М. Анализ поэтического текста: Структура стиха / Ю. М. Лотман. СПб, 1996. 285 с.
31. Мансветов М. А. Метареализм и концептуализм: статья / М. А. Мансветов. URL: <https://poembook.ru/diary/29885-metarealizm-i-kontseptualizm>
32. Немзер А. Литературное сегодня. О русской прозе. 90-е. М.: Новое литературное обозрение, 1998. 432 с.
33. Перумов Н. Д. Кольцо Тьмы: Трилогия /Н. Д. Перумов. М.: ЭКСМО, 2003.
34. Современное зарубежное литературоведение (страны Западной Европы и США): концепции, школы, термины: Энциклопедический справочник / Научн. ред. и сост. И. П. Ильин, Е. А. Цурганова. М.: Интрада – ИНИОН, 1999. С. 224–235.
35. Скоропанова И. С. Русская постмодернистская литература : учеб. пособие для студентов филол. фак. вузов / И. С. Скоропанова. М.: Флинта: Наука, 1999. 607 с.
36. Толстая Т. Ночь: Рассказы / Т. Толстая. М.: Подкова, 2003.
37. Черняк М. А. Современная русская литература: учебник для академического бакалавриата / М. А. Черняк. М.: Юрайт, 2019. 294 с.

38. Шайтанов И. О. И все-таки двадцать первый...: статья / И.О. Шайтанов // Литература. Электрон. журн. № 160. 2020. URL: <http://litteratura.org/criticism/126-igor-shaytanov-i-vse-taki-dvadcat-pervyy.html>
39. Шкловский Е. Современный литературный процесс и критика / Е. Шкловский // Вопросы литературы. 1981. №8. С. 303–310.
40. Чехов А.П. Чайка / А.П. Чехов // Избранные сочинения: 2 т. Т. 2. М.: Худож. лит., 1986. 671 с.
41. Эпштейн М. Н. Каталог новых поэзий/ М. Н. Эпштейн // Современная русская поэзия после 1966. Двухязычная антология. 1990. 400 с.
42. Эпштейн М. Н. Постмодерн в России: литература и теория / М. Н. Эпштейн. М.: ЛИА, 2000. 367 с.

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение	3
1. Основные черты современного литературного процесса	5
2. Основные тенденции развития лирики второй половины XX – начала XXI века	14

2.1	Постмодернистская поэтика в лирике рубежа XX – начала XXI века	14
2.2	Поэзия метареализма: творчество И. Жданова	24
3. Отечественная проза конца XX – начала XXI века		31
3.1	Основные тенденции развития современной русской прозы	31
3.2.	Поэтика малой прозы в творчестве Т.Н. Толстой	39
3.3.	Жанр фэнтези в современной русской литературе: творчество Н. Перумова и С. Логинова	49
4. Драматургия рубежа XX–XXI веков		59
4.1.	Социально-психологическая драма конца XX века	59
4.2.	Ремейк в современной русской драматургии	64
Заключение		73
Словарь терминов		75
Список литературы		80

Учебное издание

Зырянова Ольга Николаевна

**СОВРЕМЕННЫЙ ЛИТЕРАТУРНЫЙ ПРОЦЕСС:
ОСНОВНЫЕ ТЕНДЕНЦИИ РАЗВИТИЯ**

Корректор Т.И. Тайгина

Компьютерная верстка авторов

Подписано в печать 10.11.2023. Формат 60×84/16
Бумага офсетная. Печать офсетная
Усл. печ. л. 5,5. Тираж 50 экз.

Библиотечно-издательский комплекс
Сибирского федерального университета
660041, Красноярск, пр. Свободный, 79
Тел/факс (391) 206 - 26 – 67; <http://bik.sfu-kras.ru>
E-mail publishing_house@sfu-kras.ru

Отпечатано в «Литера-принт»
г. Красноярск, ул. Гладкова, 6, цокольный этаж
т. 294-15-77