

Фролова И.В.

# «Мастерство литературного критика»

Учебное пособие

*для дисциплины специализации «Филологическое обеспечение журналистики» для студентов-филологов, а также дисциплины ФТД у студентов-журналистов*

# Мастерство литературного критика

## Предисловие

Для приобретения практических навыков написания литературно-критических работ необходимо изучение теории литературной критики, постижение опыта ведущих критиков прошлого и современности. Важный фактор в процессе обучения - это формирование эстетического вкуса, широкой эрудиции, необходимо также ориентироваться в современной культурной ситуации, в проблематике современного литературного процесса.

### Цель:

Раскрыть специфику литературной критики как вида литературной деятельности, выделить условия, этапы формирования мастерства литературного критика, совершенствовать навыки литературно-критического анализа.

### Задачи:

1) проследить связь литературной критики с историей, философией, социологией, эстетикой, журналистикой, теорией литературы.

2) определить роль и значение литературной критики в литературном процессе различных эпох.

3) осознать значение критики в формировании общественных, эстетических, художественных взглядов читателей; проследить связь «литература – критика – читатель»

4) усвоить типологические черты различных жанров литературной критики.

5) ориентироваться в проблематике современной критики

6) формировать навыки написания литературно-критических работ.

## Курс лекций

### Темы

1. Литературная критика, ее предмет и задачи.
2. Жанры литературной критики, принципы их классификации
3. Рецензия как литературно-критический жанр
4. Жанр литературного обзора
5. Жанр критической статьи. Сюжет и композиция статьи.
6. Жанр творческого портрета.
7. Фельетон в литературной критике
8. Жанр литературной пародии.
9. Язык и стиль литературно-критических работ. Лексико-семантические и синтаксические средства выразительности

### **Лекция 1. Литературная критика, ее предмет и задачи.**

Существуют различные точки зрения на сущность литературной критики. Можно выделить три точки зрения:

1. Критика – понятие синонимичное литературоведению.
2. Критика – это составная часть литературоведения. Эта точка зрения является традиционной.
3. Критика – это важный компонент самого литературного процесса, и в этом смысле часть самой литературы.

Также возможно разделение понятия литературной критики как вида деятельности и как научной дисциплины. Критика как вид профессиональной деятельности появляется тогда, когда возникают первые периодические издания. Журналы и альманахи отразили потребность читателей толковать литературные произведения, следить за современной литературой. По мнению Д.С. Лихачева, литературоведение складывается позже, оно – ровесник реализма. Критика как научная дисциплина рождается из литературоведения, когда оформляются в его составе такие части, как история и теория литературы.

Щукина Т.С. в своей работе «Теоретические проблемы художественной критики» (М., 1980) отмечая процесс отмежевания литературоведения от критики, приводит слова А.Н. Веселовского: «Современность слишком спутана, слишком нас волнует, чтобы мы могли разобраться в ней цельно и спокойно, отстаивая ее законы; к старине мы хладнокровнее».

Здесь сформулировано методологически важное представление о современности как сфере критики. Существует также мнение о том, что дело критики - оценка, дело же литературоведения как науки – анализ художественных явлений. Это положение не должно умалять роли аналитического начала в критическом труде. Вряд ли стоит разводить функцию открытия и изучения за разными частями литературоведения. Так или иначе, критика первой берется за толкование современных произведений, представление о которых углубляется в литературоведческих исследованиях. Особенно это касается исследовательских работ по современной литературе, которые зачастую основываются на наблюдениях и выводах критиков. Мысль В.Кубилюса, восходящая к Шеллингу, верна в принципе: «Не может быть единственной и окончательной интерпретации произведения, поскольку эмоциональный настрой и переживание – основа восприятия – меняются в зависимости от новых исторических условий».

«Развитие литературной критики само по себе показывает степень образованности всей литературы вообще».

Исследователь Л. Якименко пытается выявить специфический предмет анализа критики: «литературоведение говорит о том, что стало историей или стало таковой. Литературная критика анализирует явления сегодняшнего дня». История литературной критики знает случаи, когда критики обращались к произведениям прошлых эпох, при этом всегда актуализируя в их содержании созвучные своему времени проблемы. (Гончаров «Миллион

терзаний» через несколько десятков лет после написания, статьи Белинского о Державине, Д.И. Писарева о Пушкине, Н.Г.Чернышевского о Гоголе).

Поспелов Г.Н. считает, что «современное прочтение» литературных произведений прошлого – это и есть как раз дело литературной критики, а не литературоведения. Сфера критики – живое участие в «зоне становящейся литературы». Таким образом, публицистичность – важное качество литературной критики, которое взаимодействует с другими ее началами, такими, как научность и художественность. В синтезе науки и искусства доминирующим является интеллектуально-аналитическое начало. С искусством же критику сближает самопроявление личности.

М.Каган: критика «не есть по природе своей ни наука, ни искусство, а нечто третье... имеющее отношение не только к познавательной, сколько «ценностно-ориентационной – в первую очередь – идеологической – сфере человеческой деятельности».

Таким образом, критика влияет на формирование общественного мнения, прогнозирует перспективы литературного развития и воздействует на него, определяя особенности современной литературы.

## **Лекция 2.**

### **Жанры литературной критики, способы их классификации**

Л.П. Гроссман в своей классификации жанров критических работ (1925) выделяет 17 типов критических работ: 1) литературный портрет 2) философский опыт (эссе) 3) импрессионистский этюд 4) статья-трактат 5) публицистическая или агитационная критика (статья-инструкция) 6) критический фельетон 7) литературный обзор 8) рецензия 9) критический рассказ 10) литературное письмо 11) критический диалог 12) пародия 13) памфлет на писателя 14) литературная параллель 15) академический отзыв 16) критическая монография 17) статья–гlossa. Здесь применены разные способы классификации: 1) по методу литературного критика: эссе, трактат,

академический отзыв, 2) по «литературному» роду работ: фельетон, письма, диалог, 2) по степени и широте охвата объектов: обзор, рецензия, литературный портрет.

В работе «Поэзия критической мысли» М.Я. Поляков в основу жанрового деления, как принцип классификации применяет структурное соотношение факта и проблематики. Он выделяет интерпретационный тип критических работ, в них, по мысли исследователя, мысль движется от литературного факта к социальной и литературной проблеме. Второй тип жанров М.Я. Поляков называет идеологическим, при этом способе движение критической мысли совершается от проблематики к литературным фактам, например. Это жанр литературного обзора. Третий тип - разновидность идеологического типа, статья с переходом от факта к факту (литературный портрет, философско-критический этюд, отчасти рецензии. Четвертый тип в классификации Полякова - это рефлексивные или полемические жанры, где литературные факты ограничены, главное место занимает личность критика с определенной идеологической позицией, движение критической мысли совершается от проблемы к проблеме. Выделить эти типы в чистом виде достаточно проблематично, в этой классификации ценен сам подход анализа критического суждения, в котором выделяется понятие литературного факта и проблемы.

Применительно к декабристской эпохе И.В. Попов выделяет 3 жанровые группы: собственно критическая, рецензентская и полемическая. Существуют и другие способы классификации критических жанров, например, по степени близости к идеалам критика, так выделяются жанры положительного отзыва, нейтральной статьи, иронического отзыва, сатирической пародии, полемики, памфлета. Есть уникальный жанр - критическая подделка – пастиш, в котором критикуется выдуманный критиком объект. Обращение к этому жанру может быть объяснено особой ситуацией и условиями, чаще всего общественной несвободы, когда

невозможна по тем или иным причинам открытая критика определенных авторов, пастиш же позволяет высказать свою точку зрения на происходящие процессы, осуществить критику. Возможны и другие случаи, так, в современности критика практически не справляется с огромным потоком издающейся литературы, с появлением ряда новых авторов, в условиях постмодернистской культуры сложно выделить различные уровни массовой литературы, графоманство от настоящего искусства. Известен эксперимент, когда современные критики выдумали автора, приписали ему определенное произведение и «запустили» в жизнь. Через некоторое время они встретили отзывы об этом авторе у других критиков, это при том, что ни произведений, ни автора в реальности никогда не существовало. Это выразительный пример создания пастиша показывает все своеобразие современной литературной ситуации.

В целом для современных жанров характерна синтетичность различных образований, для их выделения, определения, нужно знать особенности жанров в «чистом» виде.

### **Лекция 3. Рецензия как литературно-критический жанр.**

Рецензия – первичное ядро жанров литературной критики, опорный жанр литературной критики, который наглядно показывает ее функции в целом: это формирование общественного мнения, прогноз развития литературы, и формирование облика будущей литературы.

Рецензия выполняет функцию сообщения о новой книге, формирует представление об особенностях ее содержания, стиля, также она призвана стимулировать внимание читателя к книге, пробуждает интерес к ней. Сегодня жанр рецензии востребован и становится одним из основных жанров так называемой «журналистской» критики, реализуя, прежде всего рекламные цели. Побудить читателя купить ту или иную книгу – эта цель издательской политики воплощается чаще всего в жанре рецензии. В лексиконе современной журналистской критики часто употребляются такие

слова, как «проект ...Ф.И.О.», «культовый писатель» и т.д., что свидетельствует об определенном роде коммерциализации искусства, когда оно переходит на уровень черты массовой культуры.

Типологическими чертами жанра являются авторитетность и монопроблемность. Композиция рецензии определяется соотношением факта, анализа и оценки. Под фактом имеются в виду исходные данные книги, информация о месте и времени издания, сведения об авторе. Соотношение анализа и оценки может быть разным, но в любом случае оценка звучит авторитетно, если она подкреплена анализом, аргументирована текстом. Важный момент - обоснование актуальности рецензируемого материала, что также подкрепляет позицию критика. Известный критик М.Бутов дает такое определение жанра: «Рецензия – часто ...поиски виртуальной книги: то есть пишешь о том, что хотел бы в книге увидеть, но не увидел». Определение рецензии как «поисков виртуальной книги» ставит важный вопрос об эстетическом идеале критика, о том, какие факторы определяют критическую позицию. В истории литературной критики исследователи выделяют такие жанровые разновидности рецензии, как рецензия-диалог, рецензия-фельетон, рецензия-письмо, рецензия-эссе. Следует отметить, что их частотность сегодня невысока.

Рецензия отличается высокой степенью функционирования, и часто их построение трафаретно. Театральные рецензии, кинокритические рецензии отличаются от литературно-критических тем, что включают в свой состав сравнение постановки, экранизации с литературным первоисточником. В них прослеживается уровень исполнения, особенности интерпретации режиссера, актерская игра и т. д.

Рецензия - первый жанр, который следует освоить молодому критику. При этом для целостности и убедительности работы важен принцип отбора литературного материала для анализа и оценки, важно, чтобы это было произведение, которое не оставляет критика равнодушным, вызывает



живейший отклик с его стороны эмоционально и интеллектуально. Только тогда его рецепция будет убедительна для читателя.

#### **Лекция 4. Жанр литературного обзора**

При определении жанра литературного обзора или обзора, чаще всего говорят о количественном различии его с жанром рецензии. Перед критиком, пишущим обзор, первоочередной задачей становится определение временного охвата и объема. Известны работы, в которых рассматривается литературное развитие за определенный календарный период (год, десятилетие), или же обзор делается в связи с какой-либо проблемой. Можно выделить проблемный обзор – он делается по обобщающей идее и предметно-циклический – по выбранным произведениям. При написании обзора важно осознавать магистральное направление развития литературы, понимать факторы литературного процесса. В поисках типологии литературного процесса можно выделить следующие параметры: это жанровая типология, обращение к направлениям и школам, анализ тем, методов и т. д.

Анализ жанра в историческом аспекте выявляет разную степень его участия в литературном процессе эпохи. В истории русской литературной критики он впервые формируется в декабристской критике как жанр годового обзора, обратите внимание на статьи А.А. Бестужева-Марлинского, В. К. Кюхельбекера. Примечательно функционирование жанра в творчестве В.Г. Белинского, который создал **концепцию** литературного развития в годовых обзорах сороковых годов.

В современной критике жанр обзора отходит на периферию. Дело в том, что чрезвычайно сложным стало отслеживание всего потока литературы, издаваемой за последние годы. Выявление в современности понятий литература «культурного запроса» и «массовая» литература создает пеструю и неоднозначную картину литературного развития. Этому же

способствует поток произведений, издаваемых за счет самих авторов, т.н. самиздат.

### **Лекция 5. Сюжет и композиция литературно-критической статьи**

Название «статья» обозначает широкое поле критических работ, имеющих своей целью анализ, обобщение, оценку, истолкование, выявление связи искусства и жизни. Исследователи выделяют следующие разновидности: теоретическая, юбилейная, эссе, полемическая, в принципе возможно выделение и других видов, например, проблемной статьи.

Композиция является общим термином, который обозначает состав и порядок следования элементов. Возникает вопрос, какие же элементы можно выделить в многокомпонентной критической статье. Бурсов Б.И. дает следующее определение: «Композиционное построение литературно-критической статьи прежде всего зависит от принципа сочетания и конкретного содержания трех элементов критики: постановки литературно-критических проблем, анализа художественных достоинств произведения и обращенности к читателям в связи с задачами, стоящими перед обществом». Исследователь выделяет составные элементы, коррелирующие с научностью, художественностью и публицистичностью как основными качествами критики вообще. В цепочке «факт – интерпретация – теория» соотношение элементов может быть различным в зависимости от задачи критика.

Основное требование к композиции статьи – это целостность и единство структуры, которое должно реализовываться с самого начала статьи. В журналистской критике начало чаще всего является штампом, клише: дается информация об исходных данных книги.

В условиях, когда литература культурного запроса и вслед за ней критика становится элитарным делом, задача критика – с самого начала привлечь, приковать внимание читателя к предмету обсуждения. Корней

Чуковский учил молодых критиков, говоря о том, что читателю надо устроить «ловушку», поймать его на «крючок».

В. Баранов в своем учебном пособии выделяет следующие виды зачина статьи: 1. формулировка главной авторской мысли. 2. общее раздумье или описание. 3. цитата из произведения, примечательная для содержания и стиля художника.

Композиция статьи во многом определяется жанром, могут быть выделены и такие компоненты, как развернутые рассуждения в процессе анализа, цитация, «выходы» в другие виды искусства, «выход» в жизнь.

Исследователи выделяют следующие принципы построения статьи: дедуктивный и индуктивный. В первом случае движение критической мысли идет от общей проблемы к литературному материалу, во втором – от единичных, частных наблюдений к общим выводам и проблемам. В статье могут сочетаться оба принципа построения.

По структуре внутренней содержательности и наполненности, по эстетической доминанте композиция литературно-критической статьи может быть логической, субъективно-лирической и фактографической. В основе логической композиции – преобладание прежде всего мысли, при субъективно-лирической композиции – в основе авторские чувства, развертывание материала по ассоциации, фактографическая композиция предполагает организацию материала по принципу простого перечисления, по отдельным блокам. На практике все выделенные виды композиции могут сочетаться в пределах одной работы, важно научиться выделять доминанту.

По характеру аргументации композиция бывает *центробежной*, все более удаляющейся от отправного тезиса и тем развивающей его, *окольцовывающей*, когда проводится одна линия и мысль возвращается на новом витке спирали после обоснования и аргументации, *сопоставительной*, когда мысль развивается благодаря сравнению равнозначных явлений.

Логика движения критической мысли, ее механизмы выражаются в *сюжете* статьи. Литературная критика – в некотором смысле есть отражение «отражения», поэтому отношения критика и действительности опосредованы в значительной степени, его позиция складывается из множества разных реляций. В рамках рецептивной эстетики в цепочку «автор – произведение – читатель» критик может включаться прежде всего как посредник между автором и читателем, толкуя как «пересоздатель» уже созданного текста произведение писателя. Критик всегда должен очень четко сознавать действительность и материал художественно отражения. Существует определение сюжетообразующего начала литературно-критической статьи как «выявления соотношения между событиями, изображенными в художественном произведении и несущими творческую концепцию писателя и их «проверкой» критиком от лица самой жизни на достоверность, значительность и прогрессивность». В диалоге критика и читателя могут быть выделены публицистический и эстетический типы объектов, между которыми существует подвижное взаимодействие. Публицистический тип объектов связан с осмыслением критиком современности, сюда входят все виды полемики, публицистические и лирические отступления, оценка действительности в том или ином виде. Эстетический тип объектов включает все формы работы критика с художественным произведением: это анализ, интерпретация текста, теоретико-литературный материал. В мышлении критика постоянно происходит синтез научного и образно-публицистического начал.

У критика выстраиваются особые взаимоотношения с читателем, которого критик хочет убедить, обратить в свою веру. В основе сюжета статьи – толкование художественного произведения в диалоге с читателем-современником. Важная грань сюжета статьи – это отношения критика и автора.

Исследователи выделяют различные виды их взаимоотношений, так, критик может занимать позицию аналитика, судьи, собеседника. В любом случае, когда критик обращается к автору, это лишь один из объектов диалога с читателем. Существует множество приемов такого общения, это, например, «конструирование позиции автора – позиции писателя» - своеобразная имитация высказываний писателя.

Образ читателя в сознании критика многогранен. Это может быть модель, конструкт читателя, которому приписывается определенная позиция, читатель – модель – это «марионетка в руках критика, выступающая то в роли его alter ego, то в роли прогрессивного общественного мнения, то как воплощение наиболее косной части современного общества, то как недифференцированный потребитель искусства вообще».

Существует классификация читателя:

1. читатель – молчаливый собеседник. Это понятие собирательное, критик чаще выбирает монологическую форму речи, употребляя при этом ораторские и эпистолярные фигуры: обратим внимание, посмотрим и т.д.

2. читатель – носитель определенной точки зрения, социально-этической и эстетической позиции. В этом случае вводится пересказ его точки зрения, выражается отношение критика к нему.

3. читатель – не только носитель идеи, но и имеющий характеристические черты (социально-бытовые, культурно-этнографические, сословные, возрастные и т.д.).

Сложная картина взаимоотношений читателем строится на разных смыслах местоимений и местоименных конструкций («вы», «мы с вами», «они», «я, как все» и т.д.)

Итак, сюжет статьи образуется диалогом критика и читателя, причем можно выделить движение в формировании диалога как беседы равноправных собеседников.

## Лекция 6. Жанр творческого портрета

Типология понятия «литературный портрет» достаточно широка, поэтому применительно к литературно-художественной критике мы будем употреблять термин «творческий портрет».

Под литературным портретом в искусствоведении могут толковаться самые различные явления, так Барахов В.С. («Искусство литературного портрета: к постановке проблемы» // Литература и живопись, Л., 1982) выделяет такие разновидности: 1. литературный портрет как жанр мемуарно-автобиографической литературы (особым разделом мемуарной литературы будут воспоминания писателей о писателях) 2. литературный портрет как документально-биографическое повествование о каком-либо деятеле с использованием документов (писем, свидетельств современников и т.д.).

4. литературный портрет как жанр критики (нередко под названием «творческий портрет») 4. литературный портрет как жанр научно-монографического исследования о творчестве известного деятеля литературы.

Творческий портрет - монографическая характеристика художественной деятельности писателя, актера, живописца, музыканта. Его цель – определение творческой индивидуальности художника, создание его образа. Диапазон жанра широк от заметок до монографии.

Существует три компонента творческого пути художника: 1. биография, 2. созданный им художественный мир, 3. реальная действительность (контекст эпохи и общества). В зависимости от задач, принципов критика может доминировать одно из этих начал. Как отмечает В.Баранов, «искусство критика в умении совмещать все три компонента при преимущественном интересе к одному из них». Так, критики, имеющие интерес к психологии писателя, больше обращаются к биографии художника, отыскивая в ней истоки образов и мотивов творчества.

Критика в силу оперативности задач не всегда может оперировать биографическими документами. Наиболее распространенный жанр - это очерк творчества, в котором хронологически последовательно рассматриваются произведения художника, затем факты биографии, объясняющие их – все объединяется воссоздаваемой жизненной реальностью.

Творческий портрет – это попытка выразить впечатление, дать суммарную характеристику личности художника через его творчество, рассматриваемого в контексте времени. Характеристика может тяготеть к научной строгости композиции, может стремиться к эссеистской свободе. Так, импрессионистский эссеизм характерен для литературных портретов Андре Моруа. В этом случае явно намечается художественность, описательность как доминанта стиля критика. Широкой известностью пользуются три выпуска «Силуэтов русских писателей» Ю. Айхенвальда, «Лики времени» Б. Сучкова.

Сегодня для функционирования этого жанра характерно выдвижение на первый план такой его журналистской разновидности как интервью – беседы с писателем.

### **Лекция 7. Жанр литературной пародии.**

Греческое слово «пародия» (parodia) - буквально означает «пение наизнанку», «противопеснь». Как об особом виде литературных произведений о пародии упоминал еще Аристотель. Предполагалось, что первые пародии были близки к бытовому передразниванию, и были мимическими. Пародийность выделяется и в фольклоре некоторых народов. с развитием языка, художественного творчества появляются литературные пародии. Рассмотрение пародий в литературной критике обращает к определению ее сути по сближению с самой художественной литературой. Пародия – своеобразный жанр, находящийся на границе литературы и

критики. Безусловно, в пародии есть художественное начало, но оно сочетается с пафосом критицизма. Всякая пародия вторична, должно существовать нечто первичное, самостоятельное, для того, чтобы подражать ему, выражая насмешливо-ироническое отношение.

Существует следующее определение литературой пародии: «Литературная пародия – особый вид произведений словесного творчества, характеризующихся стилистической вторичностью, несамостоятельностью, основанных на воспроизведении стилистических особенностей другого литературного произведения, индивидуальной манеры какого-либо писателя» (М.Б. Вербицкая). Цель пародии – показать читателю идейные и художественные неудачи и просчеты пародируемого автора. В основе литературной пародии - диалектическое единство сходства и различия. Она должна быть узнаваема, и в то же время должна высмеивать изображаемое. При написании пародии важно симитировать стиль произведения, в единстве его формально-содержательных особенностей, воспроизвести все особенности его лингвопоэтической организации на уровне приемов, ритмики и т.д. Пародии, восприятие которых определяется исключительно звучанием, называются «обратимыми текстами». Например, в романе А.С. Пушкина «Евгений Онегин» пародийное звучание имеет стихотворение Ленского, написанное в ночь перед дуэлью. Автор готовит: «Он пел разлуку и печаль / и нечто, и туманну даль, / и романтические розы, /.../он пел поблеклый жизни цвет / без малого в осьмнадцать лет». Затем следует: «Куда, куда вы укатились, / Весны моей златые дни...» и отношение: «так он писал темно и вяло, / что романтизмом мы зовем...». В опере же, став арией Ленского, элегия утратила с вою пародийность. Наиболее общим свойством «обратимых текстов» является их «избыточность», когда автор увлекается тем или иным художественным приемом, абсолютизируя его. Легко пародируются тексты, изобилующие техническими приемами. Так, в истории



русской литературной критики наиболее часто пародировались формалистические течения поэзии начала XX века.

Излюбленный прием современных пародистов – использование «эпиграфа» к пародии. Вот, например, пародия Евгения Минина на стихотворение Светланы Кековой из «Литературной газеты» - клуба 12 стульев:

### **Что в вымени тебе моем?**

*Держит имя рукою за вымя*

*Бородатый и бодрый глагол.*

Светлана Кекова.

*Всех, кто сделал в поэзии имя,*

*Кто не голоден нынче, не гол,*

*Крепко держит рукою за вымя*

*Бородатый и бодрый глагол.*

*Он работает быстро и бойко,*

*Не присев, до седьмых петухов!*

*Вот и все...*

*Я помчалась на дойку...*

*А удой – два ведерка стихов.*

Здесь пародируется художественный образ, обнажается его спорный характер путем развития образного ряда до обнажения комической сущности.

Вторичные тексты, в том числе и литературная пародия, играли большую роль в литературной борьбе разных эпох. Сегодня, когда очевиден отход у нас от литературоцентризма, **пародия отходит на периферию жанров.**

## **Лекция 8. Фельетон в литературной критике**

Исторически жанр фельетона возникает в прессе, первоначально так называлась газетная рубрика. Это художественно-публицистический жанр, в

котором высмеиваются те или иные явления реальной действительности, путем ассоциативной разработки темы с использованием приемов иносказания. У фельетона особые средства изложения, он проникнут духом критики и сатиры.

В журналистике выделяют фельетоны документальные, проблемные, или же адресные и безадресные. Исследователи делают вывод о том, что фельетон как жанр востребован в переходные периоды общественного развития, в период резких колебаний, интенсивных изменений. М.Кольцов так определял этот жанр: «фельетон – это камень, который дает широкие, далеко расходящиеся круги по воде».

Это жанр, в котором сочетается оперативный отклик на события современности с ярким образным языком. Можно сказать, что это жанр «пограничный» между публицистикой и художественной литературой. Жанр отличается емкостью и гибкостью, поэтому использовался и для освещения проблем литературного развития. Таков, «Литературный трамвай» Ильфа и Петрова, в котором изложение идет фактически от первого лица. Фельетон отличается от жанров художественной литературы конкретной фактической основой, тем, что это непосредственный отклик на текущую жизнь. Задача обличения обуславливает использование различных изобразительно-выразительных средств, таких, как сатирическая метафора, ирония, сарказм, гротеск. Важным для фельетониста является искусство обобщения, с одной стороны, и, с другой, создания индивидуального сатирико-юмористического образа.

Успешно используется в фельетонах образ-тезис или образ-доминанта. Это так называемый сквозной образ, проходящий через все произведение и позволяющий раскрыть основную мысль произведения на разных уровнях. Чаще всего доминантой становятся пословицы, мифические сюжеты и т.д. Более простым приемом является введение художественно-публицистической детали, являющейся реминисценцией из каких-либо художественных

произведений. Также этой цели могут служить проводимые критиком параллели с мифологическими героями, историческими личностями.

Специфически фельетонным приемом является так называемая «короткая строка» - это емкая фраза, выделенная абзацем. Обычно она замыкает, обобщает смысл сказанного. Обязательные требования к фельетону – это выразительность языка, правдивость, точность, соответствие жизненным фактам. Допускается некоторая доля творческого домысла, важно также определить тон фельетона, как известно, у комического много граней и оттенков. Все богатство народной речи также является арсеналом для фельетониста.

Фельетон может быть написан в различных формах: это формы дневника, сценки, письма, может быть использована в пародийном плане форма классического произведения. Действенность фельетона определяется всем комплексом используемых автором средств художественной выразительности.

### **Лекция 9. Язык и стиль литературно-критических работ.**

Учитывая то, что критика – синтез научности, публицистичности и художественности, можно предъявить к языку литературно-критических работ особые требования, это может быть требование точности, конкретности, открытой оценочности, экспрессивности. Язык работ должен помогать реализации основных задач критика: информации, анализа, оценки и воздействия. Широко употребляются в литературно-критических работах такие лексико-семантические средства создания выразительности, как тропы: метафора, метонимия, ирония, гипербола, перифраза, эпитет и др. Индивидуально-авторские метафоры и метонимии встречаются нечасто. Выразительным средством в критике является ирония, в которой содержится оценочность, чаще всего отрицательная. Это средство выражения авторской позиции по отношению к критикуемому объекту, к самой действительности.

Ирония широко употребляется в фельетонах, памфлетах, обзорах критического характера, в полемике. Приемы создания иронии разнообразны, можно использовать слова, которые имеют в словаре пометку *ирон.*, чаще всего это книжные или же устаревшие слова с оттенком риторичности. Ироническому переосмыслению может подвергнуться и нейтральная лексика, ироническое звучание может появляться в определенном контексте.

Тропы выполняют индивидуализирующую, художественно-образительную и оценочную функции. Доминантой стиля определяется язык работы. Общие тенденции определяются направленностью статьи – при преобладании информационной задачи используются общеязыковые и газетно-публицистические средства, при постановке художественных задач – наблюдается стремление к обновлению языка.

Экспрессивные синтаксические конструкции многочисленны и разнообразны. К выразительным синтаксическим средствам книжной речи принадлежат стилистические фигуры: анафора, градация, антитеза и др. С разговорной речью связаны по происхождению эллиптические, сегментированные и парцеллированные структуры.

В литературно-критических работах могут быть применены инверсия, риторический вопрос, параллелизм, антитеза, и другие средства синтаксической выразительности. Их применение определяется стилевыми принципами критика. Формированию же стиля критика способствует изучение истории литературой критики, трудов классиков.

## **Методические указания по изучению дисциплины**

Для овладения навыками написания литературно-критических работ прежде всего надо знать саму литературу, обладать большой эрудицией, большим читательским опытом. Это требование относится как к истории литературы, так и современности. Для вхождения в контекст современной литературы рекомендуется чтение «толстых» журналов «Знамя», «Новый мир», «Нева» и др., а также специализированных изданий – «Вопросы литературы», «Литературная учеба», «Новое литературное обозрение», «Литературная газета».

Кроме того, важное требование к современному литературному критику – это знание теории литературы. При этом не обязательно перегружать работы, рассчитанные на массового читателя, терминами, теоретическая осведомленность критика проявляется в глубине понимания оцениваемых явлений и процессов.

Современный литературный критик должен уделять большое время постижению культуры в целом, различных ее парадигм, так как широкий культурологический контекст – это основа формирования позиции критика.

Важное требование – это формирование собственного стиля. Для этого необходимо развивать в себе чувство слова, что требует постоянной работы мысли, неустанных усилий по совершенствованию имеющихся навыков и умений.

Необходимое условие формирования критика – это «погружение» в контекст современности, критик должен быть в курсе всех важных общественно-политических, идеологических процессов своего времени для осознания его культурных, духовных закономерностей. Информационная осведомленность, знание всех особенностей функционирования современных СМИ – залог успешности диалога критика и читателя.

При изучении дисциплины «Мастерство литературного критика» необходима опора как на знание истории литературы, так и теории. Кроме

того, необходимо знание основ таких дисциплин, как философия, психология, социология, журналистика. В обучении следует понимать сложный, синтетический характер самой дисциплины литературной критики, смежной между наукой и искусством. Эта дисциплина предполагает наличие творческих способностей личности. Поэтому наряду с заданиями тестового характера, имеющими однозначный ответ, сформулированы творческие задания. Мы считаем необходимым при изучении этой дисциплины выполнение творческих заданий, иначе студент не сможет овладеть навыками написания литературно-критических работ.

## **ПРАКТИКУМ**

### **Тема 1. Предмет и задачи литературной критики**

#### **Вопросы и задания:**

1. Какая точка зрения на сущность литературной критики является традиционной:

А) Критика - синоним литературоведения.

Б) Критика – это составная часть литературоведения.

В) Критика – это часть самой литературы.

2. Может ли литературная критика обращаться к произведениям прошлого?

3. Назовите качества, определяющие синтетический характер литературной критики.

#### **II. Творческие задания по теме:**

1. Сравните определения литературной критики:

В.Г.Белинский: «Критика – движущаяся эстетика».

А.С. Пушкин: «Критика - наука открывать красоты и недостатки в произведениях искусства», «Состояние критики само по себе показывает степень образованности всей литературы вообще»

2. Существует два определения критика, критика как актера, и критика как режиссера. Какое мнение на ваш взгляд обоснованнее?

3. Определите связь дисциплин: критика – журналистика, критика – философия, критика – социология, критика – психология.

### **Тема 2. Жанры литературной критики**

#### **Вопросы и задания:**

I.

1. Какие принципы разграничения жанров литературой критики применяет Л.П. Гроссман?

2. Какие принципы разграничения жанров литературой критики применяет М. Поляков?

3. Жанр, где критикуется выдуманный критиком объект, называется \_\_\_\_\_.

## **II. Творческие задания по теме:**

1. Рассмотрев предложенные способы классификации, самостоятельно проведите свою жанровую классификацию с учетом современных тенденций. Сформулируйте ваш принцип жанровой классификации.
2. В каких ситуациях, на ваш взгляд, целесообразен жанр пастиша?

### **Тема 3. Рецензия.**

Вопросы и задания:

I.

1. Назовите типологические черты жанра рецензии.
2. Какие функции литературной критики осуществляются в жанре рецензии?

## **II. Творческие задания по теме.**

Напишите рецензию по творчеству современного поэта. В качестве примера предлагается обратиться к творчеству поэта-концептуалиста Тимура Кибирова. Напишите рецензию на его стихотворения. Сопоставьте свою оценку с оценкой критиков С. Гандлевского и М. Эпштейна, чьи статьи приводятся ниже.

**С. Гандлевский**

### **СОЧИНЕНИЯ ТИМУРА КИБИРОВА**

(Русская литература XX века в зеркале критики: Хрестоматия для студ. филоло. фак. высш. учеб. заведений / Сост. С.И. Тимина, М.А. Черняк, Н.Н. Какшто; предисл. М.А. Черняк. – СПб.: Филологический факультет СПбГУ; М.: Издательский центр «Академия», 2003. – С. 627-630)

Стихи Тимура Кибирова прозвучали вовремя и были услышаны даже сейчас, когда отечественная публика развлечена обилием новых забот и интересов.

Для беспокойных, азартных художников — Кибиров из их числа — литература не заповедник, а полигон для сведения счетов с обществом, искусством, судьбою. И к этим потешным боям автор относится более чем серьезно. Прочтите его «Литературную секцию» и — понравятся вам эти



стихи или нет, — но вас, скорее всего тронет и простодушная вера поэта в слово, и жертвенность, с которой жизнь раз и навсегда была отдана в распоряжение литературе.

Приняв к сведению расхожую сейчас эстетику, Кибиров следует ей только во внешних ее проявлениях — игре стилей, цитатности. Постмодернизм, который я понимаю как эстетическую усталость, оскомину, прохладцу, прямо противоположен поэтической горячности нашего автора. Эпигоны Кибирова иногда не худо поддельвают броские приметы его манеры, но им, конечно, не воспроизвести того подросткового пыла — да они бы и постеснялись: это сейчас дурной тон. А между тем именно «неприличная» пылкость делает Кибирова Кибировым. Так чего он кипятится?

Он поэт воинствующий. Он мятежник наоборот, реакционер, который хочет зашить, заштопать «отсюда и до Аляски». Образно говоря, буднично одетый поэт взывает к слушателям, поголовно облаченным в желтые кофты. И по нынешним временам заметное и насущное поэтическое одиночество ему обеспечено.

В произведениях последних лет Кибиров все более осознанно противопоставляет свою поэтическую позицию традиционно-романтической и уже достаточно рутинной позе поэта-бунтаря, одиночки-беззаконника. Кибировым движут лучшие чувства, но и выводы холодного расчета, озабоченного оригинальностью, подтвердили бы и уместность, и выигрышность освоенной поэтом точки зрения.

Новорожденный видит мир перевернутым. Какое-то время требуется младенцу, чтобы привести зрение в соответствие с действительным положением вещей. 70 лет положила советская власть на то, чтобы верх и низ, право и лево опрокинулись и вконец перемешались в мозгу советских людей. Именно это возвратное, насильственное взрослое детство и делает их советскими. Именно это — главный итог недавнего прошлого. Все остальное — стройки, войны, культура, земледелие — могут вызывать ярость, горечь, презрение, как ужасные ошибки или намеренные злодеяния, но если предположить, что все это было только средством для создания нас, современников, то напрашивающийся упрек в бессмысленности отпадает сам собой. Цель достигнута, зловещий замысел осуществлен. Здравому смыслу перебили позвоночник. Изощренная условность прочно вошла в обиход. И слово теперь находится в какой-то загадочной связи с обозначаемым понятием.

Но об этом уже достаточно сказано в антиутопии Оруэлла. Хуже другое: перевернутые понятия стали восприниматься как естественные, незыблемые. Так, например, нынешний «правый», наверное, думает, что подхватил знамя, выроненное Достоевским. Ему лестно, наверное, сознавать себя наследником громоздких гениев-консерваторов, а не революционных щелкоперов. Понимает ли нынешний «правый», что на деле он — внучатый

племянник Чернышевского и Нечаева? Что он, охранитель, охраняет? Цивилизацию, где на пачке самых популярных папирос изображена карта расположения концентрационных лагерей, а с торца — Минздрав предупреждает?

С подобной же подменой имеем мы дело, когда речь заходит о традиционном противопоставлении поэта и толпы. Исконный смысл давно выветрился из этого конфликта. Последний исторический катаклизм выбил почву из-под ног романтического художнического поведения и самочувствия.

Буржуазная жизнь, вероятно, скучная жизнь. Корысть застит глаза, праздника мало, конституция от сих до сих, куца. И поэт, «в закон себе вмения страстей единый произвол», дразнил обывателя, сбивал с него спесь, напоминал, что свет клином не сошелся на корысти и конституции. Обыватель в ответ отмахивался; осмелев, улюлюкал; оберегал устойчивость своего образа жизни. Так они и сосуществовали; поэт и филистер, сокол и уж.

Но сокол напрасно дразнил ужа и хвастал своей безграничной свободой. На настоящего художника есть управа, имя ей гармония, и родом она, вероятно, оттуда же, откуда и законы повседневного обывательского общежития. Просто не так заземлена и регламент не такой жесткий. И обыватель не зря окорачивал романтика, потому что подозревал, что гармония ему, обывателю, не указ, ибо он туг на ухо, и если расшатать хорошенько обывательские вековые устои, то он и впрямь полетит, и летающий уж обернется драконом, а окольцованным соколам придется пресмыкаться в творческих союзах.

Поэтическая доблесть Кибирева состоит в том, что он одним из первых почувствовал, как провинциальна и смехотворна стала поза поэта-беззаконника. Потому что греза осуществилась, поэтический мятеж, изменившись до неузнаваемости, давно у власти, «всемирный запой» стал повсеместным образом жизни, и оказалось, что жить так нельзя. Кибиров остро ощутил родство декадентства и хулиганства. Воинствующий антиромантизм Кибирова объясняется тем, что ему стало ясно: не призывать к вольнице впору сейчас поэту, а быть блюстителем порядка и благонравия. Потому что поэт связан хотя бы законами гармонии, а правнук некогда соблазненного поэтом обывателя уже вообще ничем не связан.

Те, кому не открылось то, что открылось Кибирову, — все, эти молодые ершистые и немолодые ершистые — не понимают, что они давно никого не шокируют и тем более не солируют: они только подпевают хору, потому что карнавал в обличий шабаша стал нормой.

Поприще Кибирова, пафос «спасать и спасаться» чрезвычайно рискованны, это — лучшая среда обитания для зловещей пользы, грозящей затмить проблеск поэзии. И в наиболее декларативных стихах сквозит сознание своего назначения, рода общественной нагрузки: «Если Кушнер с

политикой дружен теперь, я могу возвратиться к себе».

Но эта важность не стала, по счастью, отличием поэзии Кибирова. Для исправного сатирика он слишком любит словесность и жизнь. Его душевное здоровье — еще одна существенная, уже неидеологическая причина неприязни Кибирова к романтизму, как к поэтике чрезмерностей, объясняемых часто худосочием художнического восприятия.

Не знаю, насколько вообще справедливо мнение, что «то сердце не научится любить, которое устало ненавидеть», но к Кибирову оно неприменимо. Как раз наоборот: любовь, чувствительность, сентиментальность дают ему право на негодование. Ровно потому мы имеем дело с поэзией, а не с гневными восклицаниями в рифму (кстати, рифма у Кибирова оставляет желать лучшего). И любовь, и ненависть Кибирова обращены на один и тот же предмет. По-ученому это называется амбивалентностью. Но проще говоря, он, как все мы, больше всего на свете любит свою «жизнь, а советский единственный быт занял почти всю нашу жизнь и он омерзителен, но он слишком многое говорит сердцу каждого, чтобы можно было отделаться одним омерзением». Все эти противоречивые чувства Кибиров описывает в «Русской песне», чудом удерживаясь на грани гордыни.

Именно любовь делает неприязнь Кибирова такой наблюдательной. Негодование в чистом виде достаточно подслеповато. Целый мир, жестокий, убогий, советский нашел отражение, а теперь и убежище на страницах кибировских произведений. Сейчас прошлое стремительно и охотно забывается, как гадкий сон, но спустя какое-то время, когда успокоятся травмированные очевидцы, истлеют плакаты, подшивки газет осядут в книгохранилищах, а американизированным слэнгом предпочитающих пепси окончательно вытеснится советский новояз, этой энциклопедии мертвого языка цены не будет.

Многие страницы исполнены настоящего веселья и словесного щегольства. Жизнелюбие Кибирова оборачивается избыточностью, жанровым раблезианством, симпатичным молодечеством. Недовольство собой, графоманская жилка, излишек силы заставляют Кибирова пускаться на поиски новых и новых литературных приключений. Заветная мечта каждого поэта — обновиться в этих странствиях, стать вовсе другим, — конечно, неосуществима, но зато какое широкое пространство обойдет он, пока вернется восвояси.

Словно на спор берется Кибиров за самые рискованные темы, будь то армейская похоть или справление нужды; но сдается мне, что повод может быть самым произвольным, хоть вышивание болгарским крестом, лишь бы предаться любимому занятию — говорению: длинному, подробному, с самопоением. Эти пространные книги написаны неровно, некоторые строфы не выдерживают внимательного взгляда, разваливаются, и понятно, что нужны они главным образом для разгона; но, когда все пошло само собой и закружилось, поминать о начальных усилиях уже не хочется. И вообще с

таким дерзким и азартным поэтическим темпераментом трудно уживается чувство меры: есть длинноты, огрехи вкуса, иной эпиграф (а к ним у Кибирова слабость) грозит (а об этом говорил еще Пушкин) перевесить то, чему он предпослан. Иногда чертеж остроумного замысла просвечивает сквозь ткань повествования. Но, как не мной замечено, лучший способ бороться с недостатками — развивать достоинства.

Кибиров говорит, что ему нужно кому-нибудь завидовать. Вот пусть и завидует себе будущему, потому что в конце концов самый достойный соперник настоящего художника только он сам, его забегающая вперед тень.

**М. Эпштейн**

### **ПРОТО-, ИЛИ КОНЕЦ ПОСТМОДЕРНИЗМА**

(Русская литература XX века в зеркале критики: Хрестоматия для студ. филоло. фак. высш. учеб. заведений / Сост. С.И. Тимина, М.А. Черняк, Н.Н. Кякшто; предисл. М.А. Черняк. — СПб.: Филологический факультет СПбГУ; М.: Издательский центр «Академия», 2003. — С. 254-256)

Вот, например, концептуалист Тимур Кибиров, пожалуй, самый популярный поэт 1990-х гг., обращается к другому поэту-концептуалисту, Льву Рубинштейну, с такими словами:

Я-то хоть чучмек обычный,  
ты же, извини, еврей!  
Что ж мы плачем неприлично  
Над Россией своей? <...>  
На мосту стоит машина,  
а машина без колес.  
Лев Семеныч! Будь мужчиной —  
не отлынивай от слез! <...>  
В небе темно-бирюзовом  
тихий ангел пролетел.  
Ты успел запомнить, Лева,  
что такое он пропел? <...>  
Осененные листвою,  
небольшие мы с тобой.  
Но спасемся мы с тобою  
Красотою, Красотой!  
Добротой и Правдой,  
Лева, Гефсиманскою слезой,  
влагой свадебной багровой,  
превращенною водой! <...>  
Мы комочки злого праха,  
но душа — теплым-тепла!  
Пасха, Лев Семеныч, Пасха!  
Лева, расправляй крыла! <...>  
В Царстве Божиим, о Лева,  
в Царствии Грядущем том,  
Лева, нехристь бестолковый,

спорим, все мы оживем!<sup>1</sup>

Казалось бы, концептуализм совершенно исключает возможность всерьез, в первичном смысле, употреблять такие слова, как «душа», «слеза», «ангел», «красота», «добро», «правда», «царствие Божие». Здесь же, на самом взлете концептуализма и как бы на выходе из него, вдруг заново пишутся эти слова, да некоторые еще и с большой буквы («Красота», «Добро», «Правда», «Царствие Грядущее»), что даже в XIX веке выглядело напыщенным и старомодным. В том-то и дело, что эти слова и понятия, за время своего неупотребления, очистились от той спеси и чопорности, которая придавалась им многовековой традицией официального употребления. Они прошли через периоды революционного умерщвления и карнавального осмеяния и теперь возвращаются в какой-то трансцендентной прозрачности, легкости, как не от мира сего.

В кибировском тексте эти выражения — «плачем неприлично», «душа — теплым-тепла», «спасемся Красотою»<sup>2</sup> — уже знают о своей пошлости, захватанности, и в то же время предлагают себя как первые попавшиеся и последние оставшиеся слова, которые, в сущности, нечем заменить. Любые попытки найти им замену, выразить то же самое более оригинальным, утонченным, иносказательным способом, будут восприняты как еще более вопиющая пошлость и претенциозность. Цитатность этих слов настолько самоочевидна, что уже не сводима к иронии, но предполагает их дальнейшее лирическое освоение. Для концептуализма шаблонность, цитатность — то, что требуется доказать; для постконцептуализма — начальная аксиома, на которой строятся все последующие лирические гипотезы. Если концептуализм демонстрировал заштампованность самых важных, ходовых, возвышенных слов, то смелость постконцептуализма состоит именно в том, чтобы употреблять самые штампованные слова в их прямом, но уже двоящемся смысле, как отжившие — и оживающие. Лирическая искренность и сентиментальность умирают в этих давно отработанных словах, так сказать, смертью попирая смерть.

Это та самая смелость, к которой сам автор призывает своего адресата: «Лев Семеныч! Будь мужчиной — не отлынивай от слез!» Мужество сдержанности осознается как форма трусости, как страх перед банальностью, — и уступает место мужеству несдержанности, лиризму банальности. Есть банальность, есть сознание этой банальности, есть банальность этого

---

<sup>1</sup> Кибиров Т. Л.С. Рубинштейну (1987-1988) // Сантименты. Восемь книг. – Белгород, 1994. – С. 172, 181. Показательно, что сама итоговая книга Кибирова называется «Сантименты», и в ней огромная роль принадлежит таким сентиментальным, «душещипательным» жанрам, как идиллия, элегия, послания.

<sup>2</sup> Чисто концептуальная игра с этим клишированным выражением из «Идиота» Достоевского («красота спасет мир») дана в стихотворении Дмитрия Пригова «Течет красавица-Ока...» (об этом сочинении см. в моей книге «Парадоксы новизны. О литературном развитии XIX-XX веков». – М., 1988. – С. 153-154). Это стихотворение, конечно, известно Кибирову, который отвечает на приговское закавычивание образа его постконцептуальным раскавычиванием.

сознания и есть, наконец, сознательность самой банальности — как способ ее преодоления. Об этом говорит сам Кибиров: «Не избегайте банальности, не сражайтесь с ней напрямую (результат всегда будет трагикомический). Наступайте на нее с тыла; ведите подкоп с той стороны, где язык, сознание и жизнь долгое время, как считалось, находились в полном подчинении у банальности, где нападение на нее меньше всего ожидается. <...> В этом, как мне кажется, состоят цель и долг современной поэзии»<sup>3</sup>. Кибировский постконцептуализм, с его «теплой душой», «тихим ангелом» и «царствием Божьим» — есть развитие ерофеевской противоиронии<sup>4</sup>, когда словам, иронически вывернутым наизнанку, возвращается их первичный, но уже отрешенный, загробный, виртуальный смысл. Транс-сентиментальность — это сентиментальность после смерти сентиментальности, прошедшая через все круги карнавала, иронии и черного юмора, чтобы осознать собственную банальность — и принять ее как неизбежность, как источник нового лиризма.

#### **Тема 4. Жанр литературного обзора**

##### **Вопросы и задания:**

I.

1. Какие виды обзора существуют?

2. Когда впервые появился жанр годового обозрения в истории русской литературной критики?

Ответьте на следующие вопросы по статье А. Немзера «Замечательное десятилетие»:

1. По каким основаниям и принципам производится критиком типология литературного процесса 90-х годов? (жанр, метод, тема, стиль?)

Выявляются ли литературные общности?

2. Какие процессы современной литературы отмечает критик?

3. Что такое компенсаторная стратегия времен перестройки?

4. Составьте по аналогии с критиком свою пятерку, десятку, тридцатку произведений современных писателей.

---

<sup>3</sup> См.: Wave T/ The New Russian Poetry / Ed. By Kent Johnson and Stephen Ashby. – Ann Arbor

<sup>4</sup> Термин литературоведа и переводчика Владимира Муравьева, друга Венедикта Ерофеева.

## **ЗАМЕЧАТЕЛЬНОЕ ДЕСЯТИЛЕТИЕ**

### **О русской прозе 90-х годов**

(Русская литература XX века в зеркале критики: Хрестоматия для студ. филоло. фак. высш. учеб. заведений / Сост. С.И. Тимина, М.А. Черняк, Н.Н. Кякшто; предисл. М.А. Черняк. – СПб.: Филологический факультет СПбГУ; М.: Издательский центр «Академия», 2003. – С. 52-80)

Магия цифр притягательна — разговоры об итогах века и тысячелетия ныне в большой моде. В интересующей нас литературной сфере разговоры эти не кажутся — выразимся мягко — слишком содержательными. Сам факт тысячелетнего существования русской литературы по крайней мере проблематичен — страсть к разрывам и переменам у нас явно доминирует над континуальностью. («Культурная революция» Петра Первого — пример общепонятный, хотя и далеко не единственный. Для современного просвещенного и заинтересованного читателя сочинители допушкинских времен, включая, безусловно, великих писателей — Державина, Карамзина и даже Жуковского, отнюдь не «классики» в полном смысле слова.) Что же касается XX столетия, то при всех великих достижениях русской словесности уходящего века развитие ее никак нельзя признать естественным: слишком сильно было воздействие «внелитературных факторов», слишком ощутимы постоянные катастрофические разрывы в историко-литературном ряду, слишком бедны (либо мифологичны) наши представления о своем столетии.

Между тем толки о тысячелетии и веке отвлекаются от обсуждения куда более конкретного, обозримого и, как представляется, исторически значимого феномена — словесности последних лет, существовавшей и существующей в принципиально новом контексте — на свободе. Нельзя сказать, чтобы свободной русской литературе жилось особенно весело, но свобода и не подразумевает гарантированного благополучия. Нельзя сказать, что литература последних лет была встречена сочувственно: сокращение читательской аудитории видно невооруженным взглядом (при этом бесспорно болезненный факт все меньше подвергается анализу; у нас либо поется осанна долгожданному освобождению от клятого литературоцентризма, либо раздается вселенский стон о «конце русской культуры»); критика — в изрядной своей части — предпочитает брезгливо-скептическую интонацию в разговорах о новых писательских работах, ностальгию по былому величию (как реальному — национальной классике, так и весьма сомнительному; от сказок о литературном расцвете, якобы имевшем место в 60-70-х годах, несколько подташнивает\*) и фантастические мечтания о прекрасном будущем,

Я не отрицаю ни заслуг лучших писателей 60-70-х годов, ни их роли в становлении новейшей литературы. Неприятие вызывает идеализация «эпохи» и ее «процесса», что, вероятно, само собой свалится с неба. Нельзя

сказать, что новые времена освободили литераторов от возможности писать плохо (банально или вычурно, ориентируясь на невзыскательную аудиторию или самоназначившихся экспертов, вторично или просто бездарно).

Наконец, но не в последнюю очередь, сегодняшний (осень 1999-го) общественно-политический климат мало располагает к оптимизму даже тех, кто, предвидя многочисленные сложности, конфликты и потери, почитал события начала 90-х прологом к формированию великой и свободной России, немислимой, в частности, без свободной и открытой будущему культуры. «Формалистическое» отделение литературы от политики, общественной жизни и элементарных проблем частного человеческого существования тут не срабатывает. То есть не может утешить. Искусство, покуда им не начинают манипулировать извне (а этого в 90-е, в общем, не было), развивается по своим внутренним законам, но взаимодействует с «предложенными обстоятельствами». В еще большей мере это относится к сфере восприятия современного искусства: если публика его игнорирует (и не только в силу недостатков «эстетического воспитания», но и по причинам внешнего характера — а дело обстоит именно так), то художник обречен учитывать этот неприятный опыт и делать из него какие-то выводы. Реакция может быть весьма разнообразной. (Многое, если не все, тут, как и всегда, зависит от личности писателя, от запаса его духовной прочности, веры в себя и свое предназначение.) Следует, однако, понимать, что писательские поражения 90-х (будь то «уход из литературы», эксплуатация наработанных приемов и подходов, сочинительство «на заказ» и т. п.) в изрядной мере обусловлены крушением привычных, действовавших десятилетиями, норм писательско-читательского союза.

Все это так — все это грустно. Не заметить череду печальных фактов нашей литературной жизни исхитрится разве что слепой. «Слепого» же в среде интеллигентной (и тем более — профессионально литераторской) сегодня не сыщешь — всяк гордится своей проницательностью и готов с энтузиазмом исполнять роль Кассандры. Проницательность — качество похвальное. Закавыка в том, что злосчастная троянская царица, во-первых, не восхищалась своей прозорливостью, но воспринимала провидческий дар как проклятье, а во-вторых, говорила она о грядущих бедствиях под веселый шум всеобщих ликований. Не резонно ли потому в дни тотального уныния поразмышлять о благих и обнадеживающих тенденциях, куда более важных, чем самоочевидные пошлости и гадости. Мы постоянно упускаем из виду две прописные истины: а) плохой литературы всегда больше, чем хорошей, б) пристойного литературного быта не бывает никогда. Осознав непреложность этих огорчительных закономерностей, обуздав вполне понятное, ежедневное вспыхивающее раздражение от «новых» обликов всегдашней скверны, мы можем с чистой совестью признать: в 90-е годы литература не умерла и умирать не собирается. Отсюда название предлагаемой читателю статьи. Отсюда же авторская установка: избегать по мере возможности разговора о



негативных тенденциях в новейшей словесности.

Конечно, вовсе уйти от неприятных материй не удастся, ибо они не просто существуют, но и сказываются в общелитературном раскладе, мешая читателям видеть реальные ценности, а писателям — делать свое дело. Но не в них суть. Свободный человек должен быть сильнее среды и исторических обстоятельств. К литераторам это тоже относится. Коли писатель полностью определен неблагоприятным для творчества контекстом, то возникает резонный вопрос: да впрямь ли перед нами писатель?

Между тем контекст начала 90-х был крайне неблагоприятным. Я не об упавших журнальных тиражах, читательских зарплатах и писательских гонорарах (и без меня известно) — я о стартовых условиях освободившейся литературы, об условиях, крепко-накрепко связанных с господствующей тенденцией предыдущего — перестроечного — периода. Литературная политика перестройки имела ярко выраженный компенсаторный характер. Надо было наверстывать упущенное — догонять, возвращать, ликвидировать лакуны, встраиваться в мировой контекст. Задним умом все крепки, но я не склонен иронизировать над тогдашним публикаторским бумом. Это сейчас вопрос: «А стоило ли печатать в журналах „Доктора Живаго», «Собачье сердце», «Мы», «Невенгур», „Приглашение на казнь“, стихи Клюева, Мандельштама, Ахматовой, Кузмина, статьи Владимира Соловьева, Бердяева, Франка, Федотова и т. п.?» — звучит академически. Не у всех еще, слава Богу, память вовсе отшибло — кое-кто помнит нервную взвинченность горбачевских лет, когда еще как можно было предложить команду «поворот всем вдруг», оставляющую не только без текстов великих стихов и романов, но и без права свободного их упоминания. Нет, легализацию «подпольной» классики проводить было надо. И надо было печатать тоже давным-давно написанную (и кое-кем читаную-перечитанную) литературу куда меньшего масштаба. Кстати, не одной политики ради. Благодарность ушедшим и восстановление исторической справедливости — приметы цивилизованности. Другое дело, что републикационный процесс мог бы вестись грамотнее, с меньшей суетливостью и фанаберией, без такого упоения собственной «прогрессивностью» и восторга от эверестообразных тиражей. Но опять-таки: имели место своеобразие текущего момента (более чем непростого) и безусловно благие намерения. (Если подчас с душком конъюнктуры, то когда же и что без него обходилось?)

Самое любопытное, что «компенсаторная» стратегия обнаруживалась не только при работе с собственно «наследием». Современная словесность тоже должна была «наверстывать». Простейший случай — журнальная распечатка прозы 60-70-х, уже опубликованной на Западе и/или активно ходившей в самиздате. Так, к примеру, «Пушкинский Дом», «Ожог», «Верный Руслан», «Москва-Петушки» или «Сандро из Чегема» становились фактами современной литературы. С подземной классикой дело обстояло иначе: Пастернак и Булгаков представлялись, условно говоря, «за

вечность», Битов и Искандер — «за современность». Одновременно происходила перетасовка литературной номенклатуры: «сомнительные» (в рамках прежней иерархии) и просто прежде гонимые писатели занимали места в новом президиуме (если не в прямом, то в переносном смысле). Следствием было «бронзовение» достаточно многих вчерашних властителей дум. По-человечески понятно: если мои достойные (а чаще всего так и было) сочинения пятнадцати-, двадцати-, тридцатилетней выдержки наконец-то заняли подобающее место в культурном раскладе, то зачем куда-то еще двигаться? Тем более погода на дворе слякотная. От добра добра не ищут — будем развивать успех. Переиздавая старые тексты. Строя по их чертежам новые. Выжимая последние соки из «проверенных» героев, анекдотов, приемов и интонаций - Рефлектируя над давними шедеврами. Рассказывая о том, как они создавались (а заодно и о том, как жилось их автору и его родным, близким и сочувственникам). Публикуя неопубликованное, недописанное, ненаписанное и незадуманное. Расплавляя остатки (или зерна?) неких художественных текстов в густом мемуарно-эссеистическом сиропе. Забегая вперед, замечу, что, к счастью, сие поветрие затронуло далеко не всех мастеров, а мемуарно-рефлексирующая проза проходила к читателю 90-х не только в шутовских кафтанах.

Впрочем, о конкретных текстах всегда можно спорить: там, где один читатель видит томительное повторение пройденного, другому открывается манящая новизна. Есть свои азартные поклонники и у Людмилы Петрушевской (имею в виду Петрушевскую после незабываемой повести «Время ночь», то есть автора «Диких животных сказок», изготовляемых конвейерным способом метафизических страшилок и самопародийного романа из жизни фей, кукол и ворон), и у Андрея Битова (начиная с «Ожидания обезьян» формирующего заключительные тома своего Академического собрания сочинений —черновики, дневники, письма, текстологические варианты; ждем Dubia), и у Василия Аксенова (при бросающейся в глаза неряшливости, тесно связанной с авторским самоупоеанием, «Московская сага» и «Новый сладостный стиль» мне лично кажутся книгами неровными, местами — аляповатыми, разумеется, вторичными по отношению к лучшей прозе Аксенова, но все же симпатичными и живыми), и у позднего Владимира Войновича, и у позднего Фазиля Искандера. Старая любовь не ржавеет, но боюсь, что нынешние предпочтения (что лучше: «Неизбежность написанного» Битова, «Поэт» Искандера или «Карамзин» Петрушевской?) обусловлены степенью давней приязни к тому или иному из мэтров. И самое главное: я нимало не удивлюсь, если завтра любой из этих писателей выдаст пол неценный шедевр. Право на паузу (и на паузу, формально заполненную новыми текстами) есть у каждого — так уж получилось, что иные из мэтров пришли в новые времена не в лучшей форме. (Не в лучшей для них! столь сильно о себе заявивших прежде!)

«Компенсаторная» стратегия времен перестройки была чревата дурными последствиями. То, что она невольно мешала сложившимся писателям идти вперед, — наименьшее из зол. Куда хуже, что она сказывалась на редакторском отношении к писателям, коих в России принято называть «молодыми». (Это не обязательно дебютанты — в «молодых» у нас ходят долго. Между тем республика словесности все-таки не гастроном или трамвайная остановка, где так приятно услышать обращенное к тебе восклицание: «Молодой человек!»). Если, печатаясь двадцать лет, некто, с чьей-то точки зрения, все еще слаб в коленках, то его следует называть не «молодым», а «бездарным» критиком, прозаиком, стихотворцем и т. п.) Во второй половине 80-х современного нераскрученного сочинителя рассматривали как бы «при свете вечности». «Вечность» при этом понималась несколько специфически; чаще всего речь шла о том, в силах ли добавить сей неведомый пришелец еще несколько тысяч (или десятков тысяч) подписчиков журналу, и без того уже парящему в тиражном запределе. Интонировалось это, конечно, иначе. Так, в разговоре со мной (1987 год) влиятельный сотрудник одного из лучших журналов сетовал, что рядом с публикациями из наследия (так сказать, «живого и мертвого») и поставить-то нечего — дескать, десятилетия должны пройти, чтобы выветрился из нынешних молодых рабский советский дух. (Молчаливо и без всякого обсуждения предполагалось, что классические шестидесятники от духа этого совершенно свободны.) Другой еще более влиятельный сотрудник не менее славного журнала прямо говорил (не знакомому при случайной встрече, а на заседании редакционной коллегии; информация из заслуживающего доверия источника), что тексты молодых, конечно же, нужны, но они не должны уступать тому, что извлекается из столов и архивов. (До сей поры любопытно: чему именно? Пастернаку или Дудинцеву? Набокову или Шатрову? Платонову или Евтушенко?)

Понятно, что ответом на такое отношение должен был стать «поколенческий шовинизм», неприятно осложнивший литературную ситуацию 90-х. Однако сколь ни раздражали порой дурные нравы, сколь ни огорчало демонстративное небрежение традицией, это была мелочь по сравнению с другим следствием «компенсаторной» стратегии. В ее рамках современная словесность оценивалась с точки зрения все той же «ликвидации лакун» — нужно то, о чем прежде писать не дозволялось. Прежде, как известно, закрытых тем было больше чем достаточно: армия в натуральном виде (и афганская война), тюремно-лагерная система, социальное дно (бомжи, проститутки, алкоголики), жизнь номенклатуры, эротика, мистика. Следственно, теперь все это оказалось «востребованным». Безотносительно к качеству письма. Точно так же на повестку дня было поставлено «новаторство», то есть использование некоторого количества повествовательных приемов, почерпнутых из кладовых Серебряного века, русских 20-х годов, относительно новой европейской, американской и

латиноамериканской словесности. Если не было вчера, значит, должно быть сегодня. Реальная новизна письма (а главное — мера его выразительности и осмысленности) учитывалась минимально. Важно было закрыть бреши— как тематические, так и формальные. Особенно хорош был вариант, когда «смелая тема» (к примеру, уголовщина или секс) оркестровалась «смелым приемом» (ремизовским или зощенковским сказом, разжиженным потоком сознания, аффектированной стилизацией Набокова и т. п.). Разумеется, такого рода словесность на самом деле не имела под собой никакого объединяющего начала (представляли ее в легальной печати люди разных возрастных групп и уровня дарований — от опытейших мастеров вроде Петрушевской и Евгения Попова до малограмотных дебютантов) — зато ее удобно было мыслить антитезой чему-то то ли идеологически связанному с режимом, то ли просто устарелому: изобретатели крайне неудачного термина «другая проза» не потрудились объяснить, какую именно прозу они считают «не другой».

Частенько писатели, поднятые на щит в конце 80-х, не выдерживали свободного существования литературы, что пришло в 90-х. Касается это как «натуралистов» (тех, кто выносил на суд публики «суровую правду жизни», состоящую в основном из «свинцовых мерзостей», — в ходу было вполне бессмысленное словцо «чернуха»), так и «эстетов». Конечно, нет правил без исключений. Евгений Попов, пожив какое-то время самоповторами (чудаковатые или, используя поповское речение, «удаковатые» рассказы с установкой на устную речь и вялый анекдот) и не до конца продуманными экспериментами (роман-римейк «Накануне накануне», 1993), в 1998 году напечатал замечательную «Подлинную историю „Зеленых музыкантов”». Михаил Кураев продолжал свои опыты в духе «мягкого фантастического реализма», расцветившая с кучковато-культурное письмо подробностями семейной хроники (теперь точно известно, что самая интеллигентная русская семья XX века есть семья, одарившая мир писателем Кураевым) и высокомерно-чистоплюйским морализаторством. Вячеслав Пьецух пишет как заведенный, и надо обладать недюжинной «способностью суждения», дабы понять, чем очередной его рассказ (повесть, эссе, передовая статья в «Дружбе народов», где автор несколько лет фигурировал в качестве главного редактора) отличается от всех прочих. (Когда самоповтор становится главным приемом Искандера или Войновича, Битова или Аксенова, Белова или Марка Харитоновна, это огорчительно, но в какой-то мере естественно: есть что воспроизводить. Случай Пьецуха, на мой взгляд, из другого ряда.) Примерно в таком же положении время от времени печатающийся Сергей Каледин.

Трудно признать успешной литературную работу Александра Терехова — синтез натурализма и поэтики стилевых излишеств, приправленный «самородными» философизмами, себя не оправдывает. В тереховском романе «Крысобой» (1995) были удачные фрагменты, живо прописанные

диалоги, смешные шутки (не слишком много) и искреннее (хотя натужно выраженное) желание «размыкать русскую печаль». Сюжетно-композиционный хаос (довольно трудно понять, что все-таки в романе произошло) отражал не состояние сбрендившего мира (как, видимо, хотелось автору), а его растерянность — как перед лицом этого самого мира, так и перед собственным текстом. Когда не знаешь, что хочешь сказать, лучше промолчать. Так Терехов и поступил.

К несчастью, что-то похожее происходит с одним из самых перспективных «молодых» перестроечной эпохи — замечательно талантливым Олегом Ермаковым. Формально, впрочем, дело обстоит иначе. Ермаков пишет. После точных, жестких и вполне профессионально сделанных «афганских» рассказов (за них Ермакова полюбили писатели и читатели старшего поколения) прозаик двинулся дальше — в 1992 году появился роман «Знак зверя», тоже на афганском материале, тоже с большим количеством жестоких сцен, тоже глубоко антивоенный по духу. Роман был встречен приязненно либо даже с восхищением не слишком схожими критиками (к примеру, Ириной Роднянской, Александром Агеевым и автором этой статьи). И не случайно: в «Знаке зверя» страшная фактура органично обрела символическое значение, сложно организованный многоходовый и многофигурный загадочный сюжет нес серьезную смысловую нагрузку, последовательно проведенная тема человеческой ответственности, безнадежного поединка личности с тоталитарной системой, мировым злом, судьбой придавала «антивоенному» роману метафизическое измерение, лирическое покаянное начало не размывало повествовательной структуры (точнее, размывало ее не слишком). Не хотелось обращать внимание на наивные романтические черточки, на поэтизацию — в эскапистско-битловском духе — «простой и чистой жизни», на аффектированное отчаяние (символика кольцевой композиции, обрекающей героя вновь и вновь на предательство и братоубийство), на некоторую внутреннюю невыверенность авторской позиции (блестки нищества, восторг наркотического кайфа, едва ли не романтическая мечта об абсолютной свободе). Все это казалось извинительными издержками, обусловленными как молодостью писателя, так и его страшным личным опытом. Вопреки надеждам критиков ни мечтательная сентиментальность, ни наивный эгоцентризм, ни тяга к многозначительности как таковой Ермакова не оставили. Долго и трудно писавшийся роман «Свирель вселенной» производит странное впечатление. На протяжении трех последних лет в «Знамени» опубликованы три его части — «Транссибирская пастораль», «Единорог», «Река». Конца пока не видно. Как и связи между частями. То есть связь-то есть — главный герой (сперва служитель заповедника, затем — солдат-дезертир, затем — то ли отпущенный армейскими властями на волю странник, то ли грезящий о вольном странствии обвиняемый). Есть какая-то смутная натурфилософия. Есть

удачные пейзажи (хочется сказать — этюды), есть тривиальное мечтательное свободолобие. Есть постоянно ошутимое желание автора выговорить что-то заветное. Непонятно только, что именно. Попытки как-то вычлнить ермаковскую мысль из марева снов, намеков, аллегорий и картин не приводят к сколько-нибудь внятному результату. Ермаков говорит с трудом, не может не говорить — и остается нерасслышанным. Такая речь помимо воли автора оборачивается молчанием. Впрочем, вопрос о том, сколь странный итог соответствует писательским намерениям, не так уж прост. Возможно, романтически-глубокомысленная невнятность и есть цель Ермакова, стремящегося навсегда уйти из «мира-казармы» в некую очарованную даль.

Помянем — объективности ради — персонажей откровенно эстрадно-эпатажного плана. (Только без имен — таковы уж мои представления об объективности.) Кого-то из них забыли даже профессионалы. (Смешно вспоминать, как пылкие радетели «великого русского реализма» устраивали публичные истерики из-за относительной успешливости одной откровенной графоманки. То-то страшно было. И долго же устраивали сочинительнице бесплатную рекламу. Даже в ту пору, когда все ее партизаны свелись к семейному кругу. И где она? И где ее «клака», наиболее эффективной частью которой были как раз ревностные обличители?) Другие до сих пор поминаются — с упорством, достойным лучшего применения, — в шибко ученых статьях, однако реального участия в литературной жизни 90-х они не принимают. Если и появляются их книги, то это факт исключительно для светской хроники.

Кстати, широко обсуждавшийся (и даже издававшийся) в России 90-х Владимир Сорокин писал в этот период куда меньше, чем прежде. Хорош Сорокин или плох, сюжет отдельный (по мне, так мастеровит, скучен и ограничен, но все же занятнее остальных клоунов-коммерсантов; все-таки какая-никакая страсть чувствуется); важно, что он писатель прошлого. Изданный в этом году — после большого интервала — роман «Голубое сало» прекрасно этот тезис подтверждает: в начале книги Сорокин пробует писать как бы по-новому (квазикитайский язык будущего, местами смешной, но быстро приедающийся), дальше переходит к любимому и многожды апробированному занятию — пародированию-низвержению «классических ценностей». Когда патентованный оруженосец Сорокина оповестил град и мир, что «Голубое сало» уничтожило русскую литературу, он тем самым признал, что, во-первых, его кумир повторяется, а во-вторых, что прежние сорокинские вещи (уже давно — коли верить обслуживающему персоналу — русскую литературу упразднившие) недорого стоят. Оно конечно — противоречие получается, а все приятно.

И наконец, литературу оставили сильные писатели, что были справедливо примечены и привечены в конце 80-х (печати некоторые из них достигли в начале 90-х — достоялись в очереди). Хочется верить, что они

покинули поле художественной словесности только на время. Татьяна Толстая учила уму-разуму заморских студентов, покоряла Америку, издавала (ближе к концу десятилетия) сборники старых рассказов, забавляла фельетонами и эссе журнально-газетных читателей (за что удостоилась многих — переходящих границу всякого приличия — похвальных од Вячеслава Курицына), но новой ее прозы мы не видели. Говорят (и даже пишут в анонсах «Знамени»), что Толстая завершает роман. Поживем — увидим, но 90-е прошли при блистательном отсутствии артистичной героини поздних 8,0-х (достававшей в ту пору иные рассказы из заглавника).

После прекрасной повести «Кабирия с Обводного канала» (1991) Марина Палей напечатала несколько (два? три?) экспериментальных — нервных, манерных и амбициозных — рассказов. Там была ее прихотливая словесная вязь, была зоркость психолога, смакующего поведенческие нюансы, был почти обязательный у Палей лирический надрыв, была пластика в описаниях. Не было только одного — внутренней задачи. Тайны, что превращала бытовую повесть о «правильнице и праведнице» в историю духовного становления героини, ее превращения из замордованной жизнью и собственными комплексами страдальцы — в писателя, то есть человека, чувствующего и способного передать скрытую гармонию мира («Евгеша и Аннушка»). Тайны, что оборачивала «чернушную» историю о нимфоманке из траченного молью еврейского мещанского семейства в поэтичнейшую апологию любви-души («Кабирия с Обводного канала»), А так культурные были рассказы — хоть в американской феминистской антологии печатай. Дальше — тишина. Хорошо, конечно, что проза Палей вышла книгой в питерском издательстве «Лимбус-Пресс», но читатели 90-х не услышали нового слова от редкостно одаренной писательницы. Говорят (и даже пишут в анонсах «Нового мира»), что Палей заканчивает новую книгу. Поживем — почитаем.

Протолкнув в журналы несколько прежде написанных холодновато-абстрактных романов («Парадный мундир кисти Малевича», 1992; «Спички», 1993), занялся откровенно лубочной словесностью Александр Бородыня. Пишет исторические романы (про Тамерлана, про Ивана Третьего, про Карла Великого) Александр Сегень, самый даровитый из «младших» писателей, ориентирующихся на «Наш современник». Так себе романы — не лучше и не хуже других, что пестрым букетом украшают развалы и прилавки книжных магазинов. И не в том проблема, что Сегень монархист и националист (никакой педалированной идеологии в романах не просматривается), а в том, что «серийные» (для издательской серии сочиненные) тексты строятся по готовым шаблонам. Кто-то назовет их «коммерческими», кто-то — «просветительскими». (Я склоняюсь ко второму варианту: все-таки узнают из этих книжек люди занимательные факты, как-то научаются с уважением относиться к прошлому, может, иной читатель и перейдет от «серийных» изданий к качественной исторической литературе.) Но ведь суть не

изменится — плодами свободного творчества складные байки про великих государей не станут<sup>5</sup>. Бросил литературу Зуфар Гареев, чьи по-балаганному веселые, пестрые и жутковатые повести «Парк», «Мультипроза», «Аллергия Александра Петровича» и короткие загадочные рассказы вселяли очень большие надежды. Бросил не сразу. Вослед сочинениям успешным Гареев напечатал два-три рассказа, отдававшие растерянностью и вторичностью, привкус которых не могли отбить гомосексуальные или наркотические мотивы. Дальше — ступор. И недавние («Знамя», 1999, № 8) скучные рассуждения о бессмысленности литературы, о том, как она, клятая, жить мешает, о том, что писателем можно быть в молодости и, возможно, в старости. На которую Гареев, похоже, очень даже рассчитывает. С одной стороны, конечно, Бог помочь (стороннему читателю не важно, когда писатель пишет, — был бы результат), а с другой — прямо-таки стучит в голову сентенция Евгения Попова из «Подлинной истории «Зеленых музыкантов»: «Кто литературу разлюбил, тот ее никогда и не любил».

Вот и разгадка. Роман Попова стал ответом не только на те творческие трудности, с которыми пришлось столкнуться самому писателю, но и на главный вызов «постлитературного» времени. Как быть писателем, если журнальные тиражи скукожились, гонорары имеют символический характер, гранты и приглашения раздаются под вполне определенные тексты, коллеги подаются кто в халтурщики, кто — в политики, кто — в управдомы, никакой «темой» и никаким «приемом» никого не удивишь, телевизор кажет страсти, в книжных магазинах изобилие философской, исторической, эзотерической, религиозной и прочей прежде неведомой литературы (включая Уголовный кодекс), у лучших потенциальных читателей в кармане вошь на аркане, наиболее продвинутые мыслители (как западного, так и отечественного производства) ежедневно сообщают о конце литературоцентризма (а также и всего прочего вообще), газеты предпочитают критике светскую хронику, новые «имена» делают из ничего, «писателями» бодро-весело именуют газетных обозревателей (хоть политических, хоть ресторанных, хоть «общественных», хоть литературных — как же, демократия!), дети дома есть-пить просят, да и сам ты еще не научился питаться воздухом?

А вот так и быть. Просто. Потому что не быть писателем ты не можешь. И это не привычка (обрекающая на репродуцирование наработанного) и не расчет (предполагающий коммерциализацию того или иного — к примеру, зело умственного — рода). Это, как ни странно, соответствие времени. Тому времени, которое ничего писателю не обещает, за исключением мелочи — возможности реализовать себя и быть услышанным. Литература 90-х стала свободной — «от частных и других долгов». Теперь не требовалось прошибать невиданные темы и изобретать неведомые звуки. Точнее, всякая тема стала снова неожиданной и таинственной, предстала

---

<sup>5</sup> Недавний «серьезный» роман Сегеня «Общество сознания “Ч”» (Москва. — 1999. - №3-4) тоже удачей не стал.



собой, а не антитезой чему-то общепринятому и откуда-то навязанному. Точно так же «неведомость звука» (новизна выражения) перестала напрямую соотноситься с каким-то канонem. Ибо каноны исчезли — соцреалистические, либеральные, андеграундные. Если бодрые витязи постмодернизма и утверждают (скорее для публики, чем для себя), что на смену старым «нормам» «сама собой» пришла их глубоко деспотическая, пародирующая идею свободы догма догм, то это их проблемы. Не «сама собой» приобрела, а была раскручена и разрекламирована. И как всякая догма, вызывает мгновенное противодействие. Совсем не трудно предпочесть общеобязательному «плюрализму» свой глубоко личный монизм. Было бы что сказать.

Популярный (обусловленный исключительно экстралитературными факторами) тезис «литература никому не нужна» совершенно верен, но нуждается в уточнении: кроме тех, кто своего существования без нее не мыслит. Это в равной мере относится к писателям и читателям (некоторые из последних называются критиками). Писатель пишет, а читатель читает не ради чего-то, а потому что без письма или чтения ему жизнь не в жизнь. Ценность литературы в самой литературе. Это не значит, что словесность должна чураться общественных, политических, экологических или религиозных тем (словесность вообще никому ничего не должна, запрещать писателю быть проповедником такая же глупость, как запрещать ему описывать лютики-цветочки, девичью красу или вкус свежесваренного омара). Это значит, что любая «тема» и любой «прием» должны быть открытием писателя, желающего поведать свою тайну читателю. Не требуя наград за подвиг благородный. Это не значит, что литературе противопоказано общественное внимание или коммерческий успех. Во-первых, всяко бывает, во-вторых, в принципе лучше быть богатым и здоровым, чем бедным и больным. Успех или неуспех писателя зависит от стечения массы разнородных причин, включая заведомо случайные. Коли глядеть рационально, дело писателя — безнадежное, ибо при любом общественном строе остаются в силе проклятые вопросы: «Как сердцу высказать себя? / Другому как понять тебя?». Меж тем и писатели всегда писали, и сочувственники им всегда находились. Это-то и проговорил Попов в своем романе об органической связи литературы и свободы, о вечной вражде творчества и «писания по расчету» — это-то и поняли те авторы, что сделали уходящее десятилетие замечательным. Те, кто выбрал свободу.

По-своему характерно, что среди ключевых фигур словесности 90-х так мало авторов, чей звездный час (счастливого дебюта или «второго рождения») пришелся на сутолоку перестройки, эпохи якобы резко выросшего писательского престижа, читательской ажитации и повсеместной жажды «нового слова». На самом деле — старого, но произнесенного наконец-то вслух. Конец 80-х вообще был временем по преимуществу реставрационным. Апокалиптическая и антиутопическая проза тут не была

исключением. Валентин Распутин («Пожар») и Василий Белов («Все впереди») твердо знали, что стоит удалить из нашей жизни (куда-нибудь и как-нибудь) всяких «пришельцев», и тут же все наладится. (Что не вычитывалось особо непонятливыми из романов, писатели договаривали с газетных и депутатских трибун.) Петрушевская в «Новых Робинзонах» имитировала актуальную общественную проблематику, доказывая свой любимый тезис о «хтоничности» человека, коему самое время возвращаться в лесное лоно: ее страшненькая антиутопия вскоре закономерно превратится в утопию простых сельских радостей — повествование в верлибрах «Карамзин». Александр Кабаков в «Невозвращенце» не столько открывал будущее, сколько боялся ближайшего прошлого, мысля самым главным и, кажется, вечным российским проклятьем вездесущую тайную полицию (КГБ).

Значимым исключением (и, похоже, одним из поворотных пунктов в движении литературы) стал «Лаз» Владимира Маканина, где были увидены и названы по имени едва ли не самые опасные тенденции «современности поздних 80-х». Маканин написал повесть о страхе как главной душевной эмоции современного человека. Не только «мыслящего», каким предстает главный герой, но и всякого вообще — безумство толпы вырастает из испуга составляющих ее статистов. Страшно «здесь» (на поверхности, в России), но страшно и «там» (в комфортабельном и безвоздушном подземелье, в эмиграции — «примитивно политизированное» прочтение маканинской пространственной антитезы так же необходимо, как и символическое). Всего же страшнее — в промежутке. Обдирающий кожу, сжимающийся «лаз» — метафора «промежуточного» состояния главного героя, что лишен возможности окончательно выбрать «темный верх» или «светлый низ». Герой, курсируя из одного мира в другой, изо всех сил стремится продлить это самое «промежуточное» существование, не замечая, что оно-то и подкармливает его страх. В финале повести герой «пробуждается» в верхнем — обыденно-кошмарном — мире, и пробуждение это двусмысленно: то ли прохожий, «добрый человек в сумерках», просто разбудил измучившегося «путешественника» (а дальше все пойдет по-прежнему), то ли встреча с анонимным (и явно отличным от остальных персонажей второго плана) доброжелателем подводит итог прежней жизни во сне, предполагает прорыв героя к новому духовному состоянию, к жизни, полной реальных опасностей, но свободной от всевластного страха. Даже сочтя верным первое («бытовое») прочтение финала, мы чувствуем пульсацию прочтения второго («метафизического»). Встреча и пробуждение намекают на Встречу и Пробуждение, в присутствии которых сама собой приходит на ум пословица «У страха глаза велики».

В следующей крупной работе Маканина — повести «Стол, покрытый сукном и с графином посередине» — страх одерживает победу над человеком, логично доводя героя до смерти. Не важно, умирает ли он,

действительно добравшись до места таинственного судилища, или последние эпизоды — продолжение ночного бреда, а дома маканинский мученик не покидал вовсе. В «Столе...» двусмысленность финала вырастает из общей двусмысленности повествования. «Внешнее» и «внутреннее», «сущее» и «мнящееся» постоянно меняются местами; зловещие судьи, что должны вновь учинить герою «спрос», — одновременно и вполне реальные персонажи, и «составляющие» души «спрашиваемого», не зря сквозь их «социальные» маски просвечивают маски, так сказать, «психоаналитические». Вопрос «было или привиделось?» для поздней маканинской прозы попросту лишний. Потому-то полярные трактовки финала «Стола...» (и его сюжета в целом) приводят к одному и тому же выводу: страх заставил героя погибнуть. «Стол...» — негатив «Лаза»: если ты не проснешься, не разглядишь другого, не научишься видеть мир без обязательной призмы собственных комплексов, тревог и мрачных предчувствий, то ты тем самым усилишь энтропию, невольно послужишь и без того мощному злу, в конце концов, поддашься тобой же возвращенному страху — и сгинешь. Жизнь не есть сон, куда человек сам не признает обратного. А когда признает, жизни не будет - будет смерть.

В последнем маканинском романе «Андеграунд, или Герои нашего времени» сообщается о двух убийствах, совершенных главным героем. Сообщается весьма убедительно (с памятными мелкими физиологически конкретными деталями, особенно выразительными в контексте того откровенно фантазмагорического колорита, что окутывает оба «смертельных» эпизода). Задача выполнена блестяще: критики принялись всюду осуждать нераскаявшегося убийцу. Приятно, конечно, знать, что ты нравственнее героя (никого не убил), но, хоть и неловко, надобно напомнить коллегам, что самооговор не может служить основанием для приговора. Мы узнаем об убийствах Петровича и его отказе от раскаяния, как, впрочем, и обо всех остальных злоключениях писателя-бомжа, о т н е г о с а м о г о. Узнаем из его романа, который — вопреки заверениям того же Петровича — все-таки написан и нами читается.

В отличие от высокоморальных критиков Маканин (и его alter ego Петрович) знают не только о том, что нехорошо убивать живых людей, но и о том, что убийство присутствует в жизни. И — что всего важнее — в помыслах вполне обычных (и даже привлекательных) людей.

Петровича легко принять за романтического индивидуалиста, резко противопоставленного толпе (общаге). Следующий шаг — констатация его кровного родства с этой самой толпой. Оба решения приблизительны: Петрович — голос общаги; чужие и часто отталкивающие низменные, примитивные чувства, страдания, помыслы, грехи становятся его собственными, «мычание» социума (недаром писателю ходят исповедоваться) превращается в его «речь». Потому, кстати, невозможна исповедь Петровича внутри романного пространства. Несостоявшийся «диалог»

Петровича с Натой (что должен был бы облегчить душу героя и спасти его от психушки-тюрьмы) — пародия на отношения Раскольникова и Сонечки Мармеладовой. Это было замечено критикой и — с легкостью необыкновенной — поставлено в укор не только герою, но и автору. Незамеченным осталось, что и о срыве исповеди тоже говорит сам Петрович. Его покаяние — весь роман, как его грехи — общие грехи «нашего времени». Здесь важна не только понятная ориентация на Лермонтова и Достоевского, но и принципиальная трансформация образцов. Нам предъявлен не «журнал» (исповедь для себя) и не стороннее — с позиций всеведующего автора — свидетельство о преступлении и наказании, но «книга» (рассказ от первого лица в отчетливо литературной форме — с эпиграфами, названиями глав, изошренной композиционно-хронологической игрой). Чтобы написать такую книгу, должно осознать как «свое» то зло, что было уделом низменной толпы или одинокого больного героя. Петрович уверяет нас в своей преступности и немоте, но книга его самим фактом своего существования преодолевает немоту мира («все слова сказаны», «время литературы кончилось» и прочие благоглупости, ядовитое дыхание которых еще так ощутимо в творчестве Маканина 90-х; смотри в первую очередь эссе «Квази»).

Мир «общаги-андеграунда» (диффузность этих символов внятна любому внимательному читателю) темен, грешен и страшен. Герой (поэт) несет ответственность за этот мир. Усредненно «постмодернистская» доктрина предполагает все действительное виртуальным (и тем самым убаюкивает совесть — чего переживать, как, впрочем, и радоваться, коли на смену одному навязанному сну придет другой?), Маканин, напротив, придает всему виртуальному (помыслу, сну, бреду) статус реального. Вина Петровича не зависит от того, убивал ли он «на самом деле» кавказца и стукача (или «только» придумал убийства, просуществовал эти страшные мгновения мысленно). Осуди Маканин Петровича впрямую, ослабь внешне его «демоническую» аргументацию (а также избавь от бросающихся в глаза портретных и биографических уподоблений самому себе) — и все были бы довольны. Но Маканина занимает глубинная связь художника и обезьязычевшего, помраченного общества, их общие — вне зависимости от «бытового поведения» какого-либо «мастера культуры» — вина, беда и пути выхода из тьмы к свету.

В основе «Андеграунда...» лежит трагический парадокс (занимавший Маканина всегда): общественная жизнь безжалостно уничтожает, унижает, коверкает, приспособливает к себе личность, не оставляя ей, кажется, никаких шансов, а личность (увы, не всякая) — в какой-то предельной точке — все же остается свободной. Финальный проход залеченного до безумия художника («российский гений, забит, унижен, затолкан, в говне, а вот ведь не толкайте, дойду я сам!») — это знак торжества не одного Венедикта Петровича (большая часть картин которого пропала, а сохранившиеся и составившие славу — сомнительны), но и его брата. Того, кто сумел —

вопреки всему — запечатлеть боль нашего времени. Зная и о том, как росла она из боли времен вчерашних-позавчерашних, и о том, что боль не освобождает от ответственности за все случившееся, что художник не может существовать вне «общаги» (и истории) и что его (художника) дело — вбирать в себя вину мира, дабы выявить тот скрытый, но сущий свет, без которого нет ни личности, ни свободы, ни творчества. Сохранить словесность (проще говоря — написать книгу) в пору исчезающих рукописей, превращения былых творцов в членов бронзового пенклубовского президиума, романтизации «деловой жизни» — значит дать еще один шанс не только культуре, но и просто человеку.

Роман Маканина не в последнюю очередь повествует об одолении немоты (обратной стороной которой является заливистое неостановимое косноязычное говорение). В «Андеграунде...» жестко связанными предстали проблема всех и каждого (как сохранить личность?) с проблемой, что мыслится узкоцеховой (как быть писателем?). Ответ один (потому как художник живет за всех, а личность не существует без свободного, творящего начала). Ответ прост — и немислимо труден: проснуться, быть собой, видеть других, знать о своем родстве со всеми, что не исключает, а подразумевает твою отдельность, твое достоинство, твою трагедию, твою ценности.

Девяностые годы стали «замечательным десятилетием» потому, что это было время «отдельных» писателей. Работавших без оглядки на сложившуюся систему мод и групповые ценности. Знающих, что на вопрос: «Зачем ты пишешь?» — кроме прочих, иногда очень важных ответов существует и наступательно-неуступчивый: «А затем!» С этой точки зрения «Андеграунд...» не только одна из лучших книг «замечательного десятилетия» (филигранная работа с «чужим словом», сложнейшая поэтика символов-ассоциаций, дразнящая «неточностями» - зазорами система персонажей-двойников, постоянная и прихотливая игра с категорией времени, изыск композиции и даже главная «обманка» — проблема «герой — повествователь — автор», обуславливающая статус и модус романного текста, — большинством критиков были оставлены без внимания и — тем паче — интерпретации), но и сочинение весьма характерное. Отдельное. Полнящееся литературной рефлексией (а значит, сложно соотнесенное как с большой традицией, так и с прежними опытами автора). Подсвеченное автобиографически. Стоически утверждающее значимость личности и слова.

Здесь естественным образом приходят на память несколько книг, ни в малой степени не схожих с «Андеграундом...» стилистически или по материалу (на то и «отдельность»), но также не скрывающих (а в какой-то мере — афиширующих) свою «металитературную» природу. В уже упоминавшемся романе Евгения Попова «Подлинная история „Зеленых музыкантов”» под развеселый (а местами — лихорадочный, надрывный, близкий к истерике) перезвон шуток-прибауток, воспоминаний о паскудных,

но, как всякая молодость, обаятельных и живых «годах учения и странствий» писателя из города К. (на реке Е.), энергичных проклятий всяческим дуракам, ханжам, циникам и пакостникам (старого, нового и новейшего разликов) настойчиво, но неназойливо (для того и нужны перебои ритма, кувыркания сюжета, простодушная игра в «постмодернизм» — 888 примечаний к неведомо когда сочиненному тексту с гулькин нос) движется мысль Попова о счастливой обреченности писателя. Обреченности — ибо всякое время не подходит для настоящей литературы, есть и в нашем разлюбозном сегодня действенные методы, посредством коих потенциальный литератор обращается в канатного плясуна. Счастливой — потому что счастливой (а кто с ходу не понимает, тому и 888, и 999, и 1111 примечаниями не растолкуешь), потому что 888 — это вам не 666, потому что «злые великаны ушли и больше никогда не вернуться». Не вернуться не потому, что уж больно обнадеживает современная общественно-политическая ситуация (чего нет, того, к сожалению, нет), а потому, что писатель может и должен прозревать сквозь прозу (злую, страшную, безжалостную) — поэзию и сказку. Проза прозой, история историей (не замечать их — значит лгать), а Гомер, строки которого стали эпиграфом к роману, Гомером останется: *«Я же скажу, что великая нашему сердцу утеха / Видеть, как целой страной обладает веселье, как всюду / Сладко пируют в домах, песнопевцам внимая, как гости / Рядом по чину сидят за столами, и хлебом и мясом / Пышно покрытыми, как из кратера животворный напиток / Льет виночерпий и в кубках его опененных разносит. / Думаю я, что для сердца ничто быть утешней не может».*

Поэзия противостоит не прозе или истории («правде»), а «неправде» — социально-политической, моральной, эстетической, той самой, что всегда хочет сожрать весь мир, а семьдесят лет правила Россией. Роман Анатолия Наймана, название которого («Поэзия и неправда») отсылает разом к автобиографии Гёте и стихам Мандельштама, как и тесно связанные с ним «Рассказы о Анне Ахматовой» (писались в предыдущую эпоху, но место свое обрели в 90-х) и цикл «Славный конец бесславных поколений», посвящены именно этой проблеме. Поэзия неотделима от внутренней свободы: в отсутствие внутренней свободы, «выпрямительного вздоха» могут существовать только «стихи» (лучшие или худшие), как в отсутствие поэзии (веры в скрытую власть гармонии, в неподвластное уму величие и осмысленность бытия) свобода обращается в свою противоположность — своеволие, то есть рабствование себе. Переходы эти тонки и опасны, а поэт, коли мы забываем о его внутреннем строе, часто рискует предстать монстром. (Как и получается в большей части новейшей «мемуарной» литературы — иногда помимо субъективных намерений не худших авторов. С другой стороны, слепая вера в «самодостаточность факта» и «искренность», якобы гарантирующие поэтичность и осмысленность любому высказыванию, провоцируют избыточное произрастание

квазиавтобиографических опусов, главной задачей которых является не столько даже рассказ о «тернистом пути» автора, сколько автоапологетизация. По-моему, смешная и глупая. Многим нравится.) Иначе у Наймана, что умеет отделить «поэзию» от «неправды», разделить «обличье» и «смысл», нарушить очередную удобную конвенцию. В заглавном герое его романа «Б. Б. и др.» оппоненты писателя предпочли увидеть карикатуру на определенное лицо, не заметив, как страстно утверждается автором «поэтическая», то есть «свободная», природа этого персонажа, сколь решительно он — поэт в жизни, недаром сравненный с Франсуа Вийоном, — противопоставлен тем самым «др.», из числа которых Найман не исключает и свою романную ипостась. А что реальные люди, чьи отдельные поведенческие черты и словечки использованы романистом как материал, могут быть распознаны сравнительно узким кругом гуманитариев, что усопшие или здравствующие «прототипы» Наймановых персонажей «совсем не такие», так на то и роман, строящийся не по тем законам, что рекомендация в Союз писателей или послужной список. Уж если корить писателя, то за излишнюю поэтизацию-демонизацию Б. Б. Но и тут лучше бы поостеречься: об опасной связи творчества и демонизма Найман знает не хуже нашего, может быть, даже излишне — по-серебряновечному — ее педалирует, словно бы заклиная непременный соблазн (некоторые рассказы «Славного конца...»), но, с другой стороны, всерьез относится к трудно оспариваемой ахматовской формуле: *поэтам вообще не пристали грехи*.

Между прочим, сила и живучесть этого тезиса блестяще подтверждается в книге совсем иного рода — в «Романе воспитания» Нины Горлановой и Вячеслава Букура. Там семья скромных, бедных и во всех отношениях достойных интеллигентов берет к себе в дом «дурную девочку» — холит ее, лелеет, учит уму-разуму, к искусству приобщает, — а в ответ получает хамство, неблагодарность, ложь и прочие гадости. И что же? Поскольку девочка Настя написана соавторами человеком художественно одаренным, все ее ужимки и прыжки (вплоть до бесчеловечного разрыва с приемными родителями) нас не только возмущают, но и чаруют. Страсть к украшениям? — Какой художник не любит роскошь? Лживость и приспособленчество? — Артистизм натуры. Грубость? — Самоутверждение таланта. Наплевательское отношение к всякого рода премудростям (астрономиям, географиям, литературам) и приличиям? — Захваченность своей страстью. Эгоцентризм? — А где вы других художников видали! Можно поверить, что прототип Насти — подлинное чудовище, но для этого надо совершить некоторое усилие, вырваться из достоверно и живо организованного романного мира, в котором маленькая разбойница вчистую переигрывает добропорядочных интеллигентов и их отпрысков. Это ни в коей мере не проблема прототипов — это проблема организации текста, который не может вынести двух героев (художников, творцов). Ни для кого не секрет, что горлановский эпос (множество романов, повестей, рассказов и

микрорассказиков, написанных как единолично, так и в соавторстве с Букуром) строится на близлежащем материале, «новейшей» (в пределе — синхронной описанию) истории своей семьи — семьи творческой. Меняются протагонисты: если прежде доминировала мама-писательница (неведомо почему под разными именами), что не только мучилась, но и очень даже могла раздражать человека с обыденным сознанием (смотри в особенности роман «Его горький крепкий мед»), а в «Романе воспитания» — хулиганка-приемыш, то в недавней повести «Тургенев — сын Ахматовой» на авансцену выходит одна из дочерей, раньше глядевшаяся статисткой.

Хотя проза Горлановой должна вроде бы числиться по семейно-бытовому ведомству, на деле мы никуда не ушли от ключевой проблемы литературы 90-х — от ратоборствования с жизненной энтропией и верно слушающей ей немотой. Да, у Горлановой проза растет из мелкого жизненного «сора». При этом не только «сор» преобразуется волей художника (непременное условие всякого искусства), но постоянно — так или иначе — актуализируется сама тема творчества, стези художника, его долга, назначения и соблазнов. Еще отчетливее линия эта прослеживается в новеллистике Юрия Буйды, составившей книгу «Прусская невеста». Кёнигсбергско-калининградское послевоенное пространство, в котором разворачиваются невероятные сюжеты Буйды, должно было бы предстать адским кошмаром (ни страшных политических реалий, ни жутковато-грязной уличной фактуры писатель не прячет — более того, подает их агрессивно и наглядно), кабы не поэтическая оптика детства, не страсть различать в обыденности — фантазмагорию, не гротескный юмор, не вера в вещую природу снов, значимость примет, тайную правду диковинных слухов. Не переставая быть советским локусом, город Буйды оказывается и обителью сказок, где свои права сохраняют и любовь до гробовой доски, и почтение к заезжим волшебникам, и гордость неуловимым своеобразием знакомых улиц, забегаловок, учреждений. Здесь все «как в жизни» — и все не так. Средневековое германское прошлое может явить свою колдовскую силу потому, что его видит (мало что понимая, но все или почти все глубоко чувствуя) мальчик, который станет писателем. То есть выдумщиком. В эпилоге «Прусской невесты» Буйда с удовольствием забавляется этимологией собственной фамилии: «буйда» — байка, выдумка, ложь, сказка. Без которой не может быть никакой правды. В том числе — очень печальной.

В принципе Буйда смотрит на жизнь довольно мрачно (это особенно ощутимо в романе «Борис и Глеб», где страшные и без спецпрививок сюжеты отечественной истории подаются, во-первых, в деформированном, нарочито выморочном виде, а во-вторых, в превышающем всякие нормы вкуса количестве), однако удовлетворяться констатацией непотребств писатель не может. Мешает, видимо, замороженность собственным делом — той самой сочинительской ложью. В «Ермо» — на мой взгляд, лучшем романе Буйды — немало сказано о писательском демонизме, о страшном



деле претворения «жизни» в «историю», о возмездии, что караулит человека, рискнувшего жить в мире «как если бы», то есть заниматься всякого рода «буйдой». Но в главном герое — всемирно известном западном писателе-интеллектуале русского происхождения — Буйда постоянно заставляет видеть самого себя. Трагедии, преступления, отчаяния соименного своему автору Ермо — это жизнь самого Буйды «как если бы»: немецкое «als ob» — название последней заветной книги мэтра, сливающейся с той книгой о нем, которую сочинил выросший жених таинственной «прусской невесты». Только выдумывая (и в то же время разгадывая) себя и мир, мы можем избавиться от колючей неправды в себе и мире, нас окружающем. Пессимизм Буйды уравновешен его приверженностью к поэзии. В целительную мощь которой можно верить и без оговорок.

Я имею в виду позднюю прозу Юрия Давыдова. Впрочем, Давыдов и в свой, так сказать, «классический» период знал высокую цену поэтического слова — не случайно один из лучших его давних романов назван строкой великого поэта. В «Инее» Пастернака «Глухая пора листопада» закономерно рифмуется с призывом «Расстраиваться не надо», а далее утверждается благая осмысленность мироздания: *«Порядок творенья обманчив, | Как сказка с хорошим концом»*. Давыдовский вкус к исторической реалии (в ее неповторимой осязательности), как и его всегдашнее восхищение человеческим мужеством, благородством, душевной статью, обусловлены доверием к изначальной красоте бытия. Резкая смена стилевой манеры, когда Давыдовская проза расцвела словно «хмельными» пятистопными ямбами, а шуточные и парадоксальные ассоциации подчинили себе суровую фактографию (подчинили, но не вытеснили вовсе!), не отменила сути долгих поисков автора. Он, как прежде, ищет смысл истории, превосходно зная ее каверзы, свирепость и — в какую-то пору — казалось бы, стопроцентную бессмысленность. Всякий исторический деятель

в изрядной мере детерминирован «своеобразием текущего момента», а потому не застрахован от ошибок (подчас роковых). И в «Бестселлере» Давыдов устраивает смотр своим героям, возвращаясь к сюжетам, обработанным прежде столь тщательно и трепетно: снова Бурцев, снова Лопатин, снова Азеф, снова Тихомиров. Такие — и не такие. Конечно, симпатии и антипатии остаются в силе, но сколь существенно усложняется психологический рисунок. (Бурцев, прежде видевшийся едва ли не рыцарем без страха и упрека, теперь написан гораздо жестче; увы, выясняется, что борьба с провокацией — палка о двух концах.) Здесь проще простого сделать вывод: все одним миром мазаны, всякая политика — скверна. Но Давыдов, раскопавший столько тайн, обнаруживший столько скелетов в шкафах, далек от этой чистоплюйской пошлости. Как и от ее изнанки — благодушного всепрощения: «человеческие» черточки в портретах Азефа или Сталина лишь помогают осязательнее передать их внечеловеческую суть (потому и нужен здесь Давыдову гротеск).

История — конкретна: вникая в тот или иной эпизод, непременно увидишь его отражения в других — далеких или близких — событиях. Точность знания не помеха, а условие для разбега ассоциаций, установления причин следствий (всегда не прямых), перехода к универсалиям. (Потому нужен Давыдову то бегло мелькающий, то наливающийся деталями сюжет Иудина преступления — это и предмет раздумий героев и антигероев «Бестселлера», и точка, от которой ведет свой счет автор.) И переход к себе. К своей жизни — детству, войне, лагерю или недавним счастливым путешествиям. Летучие искорки пунктирной автобиографии по-новому освещают большую историю — в права вступает «личное изменение».

«Бестселлер» — книга, строящаяся на наших глазах. Как путевой дневник, автор которого занят внешним миром, но, естественно, пробалтывается о себе. Как исповедание творческого и жизненного *schedo*. Как всякое подлинное лирическое стихотворение. История без воздуха, морского ветра, пьяноватых шуточек, духа стихотворства и колокола братства — короче говоря, история без человека-деятеля и человека-наблюдателя действительно мертва: в лучшем случае — свод глупостей, в худшем — каталог преступлений. Такой «истории» и противостоит поэзия. Всегда странная, неуместная, свободная. Давыдов перешел к откровенно поэтической (отнюдь не утратившей историзма) прозе в «Зоровавеле» — «поэме» о Вильгельме Кюхельбекере, чье имя давно стало синонимом как «неудачи», так и «поэтического избранничества». Выбор такого героя, кажется, определил безрассудную, многих поперву удивившую и безусловно счастливую стратегию Давыдова 90-х. Только так — «кюхельбекерно» — можно было добраться до ошеломляющей свежести и не менее ошеломляющей словесной виртуозности беззаконного «Бестселлера».

От разговора о Давыдове естественно перейти к проблемам исторической прозы. Здесь, коли судить по валу, радостей не много. Оно и понятно: исторический роман — жанр почтенный, инерционный и, естественно, дрейфующий в сторону «легкого чтения» и иллюстративности. Особенно — в посткоммунистической России, где с неизбежностью сказывается многолетнее существование идеологической системы умолчаний и фальсификаций. История была поставлена в повестку дня перестройкой, но спрос на ее «тайны» не удовлетворен до сих пор, хотя фабрика, штампующая жизнеописания царей, диктаторов, бандитов, куртизанок, революционеров и прочих «замечательных людей», работает с завидной четкостью. Написали (либо перевели) уже, кажется, про всех на свете. Руководствуясь спросом, то есть быстро. В таких условиях труднейший жанр как бы загодя исключает исследовательский азарт (превалирует компиляция — хорошо, коли грамотная), интеллектуальную энергию (ее имитации — обычно предсказуемо-ленивые — господствуют во всякого рода «альтернативных» сочинениях, маскирующихся под философскую беллетристику, квазинаучных или откровенно масскультовых; впрочем, сии «дискурсы»

легко взаимодействуют, а то и сливаются воедино) и любой намек на «эстетическую функцию» (не принимать же за стиль дежурные «вотще», «понеже» и «доднесь» вкупе с «поневами» и «бердышами»). Тем значительнее и интереснее немногие исключения.

Два из них посвящены истории далекой — «Царица Смуты» Леонида Бородин — и совсем далекой — «Не мир, но меч» жительствовавшего в США Игоря Ефимова (в книжном издании «Терры» — «Пелагий Британец»; можно только пожалеть, что автор отказался от первоначального названия — «Невеста императора»). В обоих случаях превосходное знание далеких реалий (как материальных, так и духовных, не только «вкуса, аромата и цвета» далекой эпохи, но и ее страждущей мысли) и незаурядный такт в обращении со словом (стилистика дозирована и не срывается в пародию) сочетаются с отчетливой идеологичностью (метафизические проблемы переживаются героями как личные; страдания исторических персонажей — проекции мыслительных и моральных мук современных авторов) и тонкой аллюзионностью (распад Римской империи в V веке по Рождеству Христову и московская Смута начала века XVII, конечно, проецируются на исторические катаклизмы наших дней и нашего Отечества). При этом книги Ефимова и Бородин не беллетризованные трактаты, а настоящие романы — с непростым сюжетом, сложной системой персонажей, наделенных отчетливыми характерами, мотивной вязью, неожиданными отыгрышами эпизодов, поначалу казавшихся проходными, и сильными развязками. (Последнее острее ощущается у Ефимова, что понятно: все-таки про его героиню — императрицу Евдокию — средний читатель знает несопоставимо меньше, чем про Марину Мнишек.) И — наконец, но не в последнюю очередь — это книги незавуалированной человечности. Эпохи, избранные Бородиным и Ефимовым, могут ужаснуть и ко всему привычного человека нашего столетия, история совершенно безжалостна ко всем персонажам, нетерпимость не оставляет места самым простым чувствам, всякие слова о справедливости в тех контекстах звучат чудовищной фальшью, — а сердечная мягкость и тяга к добру авторов словно бы одолевают их же знание, чреватое отчаянием. Леонид Бородин — вопреки недалновидным ожиданиям — не только признает странную легитимность Царицы Смуты (Марина Мнишек верит в свое право на трон, она царица — вне зависимости от того, был ли ее муж самозванцем; ее торжественно встречали бояре, ее приветствовала толпа, ее звала и ждала Москва), но и просто любит ее — католичку, иноплеменницу, злую чаровницу русского фольклора, причину братоубийственной многолетней войны и запустения царства. Любит, ибо сострадает. И с ужасом думает о том, что пленение-заточение Марины и убийство ее сына-наследника станет не концом Смуты, но отражением ее начала — углицкого убиения. То есть вступает в полемику с мощнейшей традицией толкования русской истории — с едва ли не общепринятым национальным мифом. И конечно же, не академического интереса ради, но

протягивая нить от Смуты к тем событиям, что ознаменовали начало и конец русского XX века.

Другие удачи в исторической прозе связаны с «портретированием» времен сравнительно близких — военных и послевоенных. Здесь сильное открытие было совершено Анатолием Азольским, скрестившим в ряде повестей (всего колоритнее и резче — в «Клетке», «Облдрамте-атре», «Женитьбе по-балтийски») плотное бытописание с авантюрно-детективным сюжетом, готовым сорваться в анекдот. Сталинская эпоха не только коварна, бессовестна и безжалостна, но и похабна. Это золотое время уголовщины, неотличимой от якобы борющейся с ней (на деле — ее пестующей) власти. Зло разлито в воздухе, человек — либо жертва, либо насильник. (Не случайно в прозе Азольского почти обязательен сексуальный код.) Переиграть систему немислимо, скрыться от нее можно, только похоронив себя (желательно — не метафорически; между прочим, сюжет «мнимой смерти» действительно характерен для сталинской эпохи), но чем прятаться или надеяться на авось, лучше погибнуть (суицид старших персонажей в «Клетке»), всякая уверенность в завтра — фикция. Никакой семьи, никакого творчества, никаких чувств. Железный тон сюжета — железная логика крепких умников, разгадавших волчью логику системы и ставших волками (главный герой «Клетки» Иван Баринов). И невероятный выигрыш лопухого лейтенантика, подарок раздухарившейся судьбы, что, нагромоздив одну паскудную нелепицу на другую, разрешила-таки русскому юнцу жениться на эстонской школьнице и увела обоих из-под карающей десницы бандитской власти («Женитьба по-балтийски»). И ненужное (навсегда оставшееся в памяти, а потому опасное) раскрытие полоумной (но естественной для страны страха) аферы («Облдрамтеатр»). И такая же ненужная память о том, чем в реальности была «война на море» (одноименная повесть). И такое же ненужное разоблачение из новых времен стародавнего грешника («Розыски абсолюта»). И истощающая тоска железного Ивана Баринова, вопреки всему своему опыту надеющегося на «другую жизнь» — не для себя, для того младенца, что должен заменить сгинувших и одолеть «клеткой» любви «клетку» советского небытия. Глупости? Сантименты? Идеализм, что до добра не доведет? Но Азольский — изнутри взрывая крепчайшую конструкцию своего жесткого мира — неизменно ухитряется напомнить читателю: и в «клетке» кто-то сохранял себя, надежду, любовь, представление о возможности другой жизни. Хотя чаще всего и терпел поражение.

Поражение неизбежно и особенно горько, если маскируется под победу. Если тебя, оплевав и обокрав, шадят и жалуют, а дело твое рушат, как это происходит в романе Георгия Владимова «Генерал и его армия», где обреченный (ибо чуждый системе) генерал Кобрисов странным вмешательством судьбы (случая) остается жить, а гибнет его армия (во всех смыслах — и трое сопровождающих, накрытые «нашенским» снарядам, что

должен был уничтожить генерала, и та армия, лишенная умного командира, что бездарно брошена в ненужный бой). Владимов видит советскую власть бесчеловечной, глупой (с нормальной точки зрения), бессовестной, но по своему логичной системой. Иначе как кладя солдат в пять слоев, здесь не воюют. Иначе как истребляя и уничтожая всякую личность, здесь не государят. Человек системой не предполагается. Но почему-то не исчезает вовсе. Вероятно, потому, что Владимов (как и Азольский, как и Астафьев, о котором речь впереди) помнит о своем родстве с другими людьми и разумно полагает, что если ему (писателю) еще дороги фундаментальные ценности, то негоже отказывать в праве на душу живую и другим людям. В каком бы аду тем ни довелось обретаться.

Замечательный роман Владимова обсуждался столь подробно и долго (в том числе и автором этой статьи), что должно лишь напомнить о его бесспорном классическом статусе. Стоит также заметить, что после «Генерала...» — сочинения эпического и объективного (Владимов, пожалуй, даже чуть бравировал своей традиционностью, отключенностью от новейших веяний, на поверку в его романе все же осязаемых) — автор приступил к работе над повествованием с выраженным автобиографическим акцентом. Сколько можно судить по интервью писателя, в ожидаемом романе «Долог путь до Типперери» история второй половины века будет рассматриваться сквозь призму авторской судьбы. Конечно, мудрено судить о том, чего в глаза не видел, но жанровая трансформация (и соответствующие изменения в поэтике), похоже, сблизит Владимова, по крайней мере в некоторых пунктах, и с Юрием Давыдовым, и с уже совершившим резкий (и оправданный) жанровый эксперимент Виктором Астафьевым.

В 1998 году Астафьев завершил одну из своих трилогий повестью «Веселый солдат». Возникает странный вопрос: какую? С одной стороны, «Веселый солдат» естественно примыкает к повестям «Так хочется жить» (1995) и «Обертон» (1996). С другой же — все три сочинения связаны с большим романом «Прокляты и убиты» (первая часть — «Чертова яма», 1992; вторая — «Плацдарм», 1994), который то ли пока замер на второй части, то ли (и это, кажется, вероятнее) теперь не требует завершения. В трех новейших повестях на смену широкоохватному и много фигурному эпосу пришла исповедальная лирика, хотя тематика осталась прежней — военной.

Прежней осталась повествовательная фактура (кровь, грязь, смрад, голод, холод в самом что ни на есть прямом, физиологически осязаемом, смысле этих «повыветрившихся» слов), прежней осталась лексическая яркость и ярость бешеного речевого потока, прежним остался пафос — горчайшее изумление от расчеловечивания человека, захлебывающееся проклятьем, слитое с почти безнадежным истовым покаянием. Изменилась интонация (не менее пронзительно и надрывно, но чуть тоньше — скрипичнее, если так можно сказать), изменилась жанрово-композиционная установка — «я» потеснило «мы». Конечно, фронтовая, госпитальная,

послевоенно-дембельская общность запечатлена и в новых повестях, напряженные мысли об этом судьбой устроенном единстве, кажется, никогда Астафьева не отпустят, но все же главным стало теперь другое.

В «Так хочется жить» и «Обертоне» крупным планом даны человеческие лица — Коляши Хахалина и Сергея Слюсарева, тупой писарской волей превращенного в Слесарева. Судьбы героев воспринимались как возможные, хоть и несостоявшиеся, ухудшенные варианты судьбы вышедшего в большие люди автора: ветром несомый шалопут-бедолага, сохранивший в душе поэтический строй (тут поневоле вспомнишь Маканина, что наградил маргинала Петровича своей внешностью и некоторыми деталями биографии), и скромный, обтесанный жизнью (вот она, измененная буква!), обычный трудяга, как сквозь сон, вспоминая давнюю невероятную — обертонную — любовь. И все-таки там речь шла о других. Автобиографизм «Веселого солдата» выдерживается с первой строки до последней.

Это не кто-нибудь, а «я» мыкался по госпиталям, женился (в одночасье и навсегда), чуть не потерял супругу в колготе московского метро, дрожал перед порогом дома ее родителей, скандалил, матерился, горе мыкал, жильё обустроивал, отчаивался, надрывался за копейку, кормил случайно тыркнувшегося в дом немца-военнопленного, учился в вечерней школе, хоронил малую дочь, годы спустя, приехав в давно оставленный город Чусовой, толковал стародавнему приятелю: «Я и ныне <...> хохотать не перестаю, уж больно жизнь потешная». (В «Так хочется жить» — на мой взгляд, лучшей вещи позднего Астафьева — этот мотив уже проработывался.) А до всего этого — «Четырнадцатого сентября одна тысяча девятьсот сорок четвертого года я убил человека. Немца. Фашиста. На войне».

Так начинается повесть о «потешной жизни», о свирепой и наглой силе зла, о привычке к существованию в аду, о тихом, придавленном, но неодолимом стремлении жить по-людски, о боли, грехе, расплате и сохраненном человеческом естестве. Так она и заканчивается: «...я убил человека. В Польше. На картофельном поле. Когда я нажимал на спуск карабина, палец был еще целый, не изуродованный, молодое мое сердце жаждало горячего кровотока и было преисполнено надежд».

Уходят на войну («Чертова яма») и сражаются («Плацдарм») — вместе. Вместе, несмотря на то что войну Отечественную вынужден вести народ, одновременно уничтожаемый войной гражданской (достаточно вспомнить о «показательном расстреле» ни в чем не виновных «дезертиров» в «Чертовой яме»; впрочем, примеры на каждой астафьевской странице). Возвращаются с войны и тем паче оплачивают ее счета — поодиночке. Потому, видимо, вместо финальной части трилогии обещанной (а что, как не возвращение, должно было стать ее предметом?) написана трилогия новая, увенчанная максимально откровенной исповедью. Размышляя о том, как может выжить

отдельный человек, Астафьев говорит о себе — о том, кто стал писателем. Потому и стал (и не перестает им быть), что помнит немца на картофельном поле и дорогу на фронт, не отличимую от дороги с фронта, свою послевоенную ненужность победившему государству и тогда же начавшуюся борьбу за собственную душу.

Таким образом, мы вновь пришли к уже не раз отмеченному правилу: серьезный русский писатель 90-х так или иначе — в большей или меньшей степени, сознательно или полусознательно — ориентирован на саморефлексию и утверждение значимого статуса литературы. Мысль о сохранении личности в ее противоборстве с силами зла (как внешними, так и проникающими в человеческую душу, как социально-политическими, так и метафизическими) неизбежно оборачивается апологией (выговоренной или подразумеваемой) словесного искусства. По всем «умным» раскладам, никакой литературы в сегодняшней России быть не должно, а она есть. Литература отдельных писателей, не схожих во всем, кроме твердой уверенности: словесность нужна мне, а значит, и кому-то еще. Именно — кому-то, далекому читателю, провиденциальному собеседнику, а не «самой читающей стране». Потому и писать можно по-разному — люди, слава Богу, не на одно лицо.

И что удивительно: наиболее виртуозные стилисты, авторы действительно сложно организованных текстов, прозаики, пишущие «по словам», прядущие изысканную паутину причудливых периодов, коллекционеры невиданных метафор, подлинники изобретатели и новаторы, нередко попрекаемые за «сложность», «экстравагантность», «манерность» и «непонятность», никогда не пренебрегают человеческими чувствами, «наивным» поиском гармонии, расстановкой простых (недоброжелатель скажет — простейших) этических акцентов. По-настоящему новая, свободная и «хорошо сделанная» проза Александры Васильевой (певучая повесть «Моя Марусечка»), Марины Вишневецкой (большая часть ее вошла в сборник «Вагриуса» «Вышел месяц из тумана»), Ольги Славниковой (роман «Стрекоза, увеличенная до размеров собаки»), Ирины Полянской (роман «Прохождение тени»), Сергея Солоуха (отвергнутый чуть ли не всеми журналами, изданный в Кемерове тиражом в 500 экземпляров, а потому мало кем замеченный роман «Клуб одиноких сердец унтера Пришибеева»; полный невероятной радости жизни цикл «Картинки»), Валерия Володина (повесть «Русский народ едет на шашлыки и обратно», романы «Паша Залепухин — друг ангелов» и «Время, жить!» — все печатались в саратовской «Волге» и не удостоились внимания критики) живет состраданием и любовью к обычному — часто несчастному, слабому, растерянному — человеку, уважением к чужой тайне и восхищением чужой душевной стойкостью, влюбленным вглядыванием в наш — безумный, больной, искореженный, а все-таки живой и прекрасный — мир, практически нескрываемым

стремлением к далеким, но сущим истине, добру и красоте.

Цинизм и небрежение личностью, копеечное шуткование в реклам-но-новороусском роде и высокомерный эгоцентризм, «чернуха» и инфантильный восторг от вчера усвоенной квазиистины — «жизнь подла, лжива и грязна», — идеологическая агрессивность и инерционное обличение «свинцовых мерзостей» сочетаются не с поисками живого и непривычного слова, а с лаковой гладкописью, имитацией готовых образцов, сбивающихся на пародию (в диапазоне от Зайцева до Платонова), и с заурядным графоманским неряшеством. Впрочем, удивляться тут нечему: красота не уживалась с душевной и интеллектуальной пошлостью никогда — не исключение и наше замечательное десятилетие отдельных писателей, обогативших, а потому и сохранивших живую и свободную русскую литературу. Ту самую, что и при Пушкине, и при Достоевском, и при Пастернаке жила не «общими идеями», на недостаток которых так любят жаловаться иные из моих коллег по цеху, и не на-правленческими задачами, а неповторимыми отдельными личностями.

Здесь бы надо поставить точку, но мешают три обстоятельства. Во-первых, я ничего не сказал о, на мой взгляд, лучших писателях «среднего» поколения — Андрее Дмитриеве («Повесть о потерянном», рассказ «Пролетарий Елистратов», диптих повестей «Воскобоев и Елизавета» и «Поворот реки», новейший роман «Закрытая книга») и Алексее Слаповском (романы «Я — не я»; «Первое второе пришествие», «Анкета», новейший «День денег», повести «Пыльная зима», «Война балбесов», «Висельник», «Гибель гитариста», «Братья», «Талий» и много что еще). Конечно, я и так про них много писал. (Возможно, даже слишком много — временами кажется, что кое-кто из коллег бранит сочинения Слаповского и Дмитриева не ради их самих, а дабы поставить на место зарвавшегося комплиментщика и оживить родной литературный быт шибко острой полемикой.) Конечно, репутации Дмитриева и Слаповского вполне сложились, а их последние вещи требуют не беглых замечаний, а детального анализа семантики сюжетов, жанровых стратегий и особенностей слога. (Увы, на это удовольствие места в обзорной статье нет.) Но все-таки не назвать их вовсе было бы глупо и претенциозно. Так что констатирую. Да, лучшие. Да, оправдавшие наше — рожденное в конце 50-х — поколение. Да, выдержавшие испытание свободой. Да, сумевшие прочувствовать и выговорить боль, суетливость, жестокость, нелепицу нашего сегодня, «переходного периода», в котором бессильная ностальгия по якобы уютному минувшему запросто сочетается с лихорадочным желанием «словить свой момент и свой кайф». Увидевшие все это — и не испугавшиеся. Не отказавшиеся ни от уважения к тайне человека, ни от «вечных ценностей», ни от культуры, ни от свободы, ни от веры в будущее. Если написана «Закрытая книга», если угадана, распознана, придумана долгая, сложная и таинственная история, что увела рассказчика так далеко от родного дома, если он, капитан корабля, намертво застрявшего



в гамбургском порту, перестал быть «объектом», направляемым чужими волями, и незаметно превратился в писателя, то есть обрел дар понимания, творчества и прощения, то корабль непременно вернется домой и дом будет домом, а не симбиозом музея мертвых чучел и воровской малины. Если три былых одноклассника — безработный честняга алкоголик, ловкий идеологический чиновник и непризнанный писатель — сумели пережить «день денег» (как с неба свалившиеся на них тысячи долларов), не разругаться, не возненавидеть всех и вся вокруг и обрадоваться избавлению от бешеных денег, если замысленное героями «плутовского романа» бегство от постылой жизни обернулось глупой химерой, а на милой, неприметной и родной саратовской улице развернулся «пир на весь мир», вдруг соединивший бухгалтеров, бомжей, службистов, гуляк, интеллигентов, прохиндеев и всех, всех, всех, то и у нас есть шанс вырваться из «дня денег» в большое время личной ответственности, любви к ближнему и доверия к себе.

Во-вторых, тенденции тенденциями, а «замечательное десятилетие» предполагает сумму текстов, своего рода рекомендательный список. Я попытался сформировать десятку лучших прозаических сочинений 90-х годов (предполагая, что писатель может быть представлен в ней лишь одним произведением) — и потерпел поражение. Не смог остановиться и на цифрах 15, 20, 25 — пришлось составить «тридцатку».

Привожу результаты в азбучном порядке: **Анатолий Азольский**, «Клетка»; **Виктор Астафьев**, «Так хочется жить»; **Петр Алешковский**, «Жизнеописание хорька»; **Леонид Бородин**, «Царица Смуты»; **Юрий Буйда**, «Прусская невеста»; **Михаил Бутов**, «Свобода»; **Светлана Василенко**, «Дурочка»; **Марина Вишневецкая** (тут я не могу сделать выбор: практически вся ее — сверхплотная, подразумевающая взаимоотношенность текстов — проза; впрочем, у Буйды я ведь тоже назвал сборник рассказов); **Георгий Владимов**, «Генерал и его армия»; **Валерий Володин**, «Паша Залепухин — друг ангелов»; **Нина Горланова**, **Вячеслав Букур**, «Роман воспитания»; **Юрий Давыдов**, «Бестселлер»; **Андрей Дмитриев** (трудно, но все-таки — «Закрытая книга»); **Борис Екимов** (строгая и словно бы скромная проза Екимова совсем не похожа на наступательно-поэтические опыты Вишневецкой, а случай тот же: все рассказы 90-х); **Олег Ермаков**, «Знак зверя»; **Игорь Ефимов**, «Не мир, но меч»; **Владимир Кравченко**, «Ужин с клоуном» (эта удивительная повесть, хоть и была опубликована в престижном «Знамени» — 1992, № 7, практически не получила отзывов; в который раз: «Мы ленивы и нелюбопытны»); **Владимир Маканин**, «Андеграунд, или Герой нашего времени» (и — вопреки собой же установленным правилам — рассказ «Кавказский пленный»); **Афанасий Мамедов**, «На круги Хазра»; **Анатолий Найман**, «Б. Б. и др.»; **Марина Палей**, «Кабирия с Обводного канала»; **Михаил Панин**, «Груп твоего врага»; **Людмила Петрушевская**, «Время

ночь»; **Ирина Полянская**, «Прохождение тени»; **Евгений Попов**, «Подлинная история „Зеленых музыкантов"»; **Ольга Славникова**, «Стрекоза, увеличенная до размеров собаки»; **Алексей Слаповский** (опять трудно, но все-таки «Первое второе пришествие» и «День денег»); **Сергей Солоух**, «Клуб одиноких сердец унтера Пришибеева»; **Михаил Успенский**, «Там, где нас нет» (кто сказал, что ориентированная на массового читателя проза не может быть умной, артистичной, трогательной? Веселые сказочные повести Успенского о подвигах богатыря Жихаря и его побратимов доказали: еще как может!); **Александр Хургин**, «Страна Австралия».

Список, разумеется, субъективный. У нас — в республике словесности — пока еще демократия. Кому не нравится, может составить другой — без моих любимых писателей и, к примеру, с Чингизом Айтматовым, Борисом Акуниным, Дмитрием Бакиным, Владимиром Березиным, Андреем Битовым, Алексеем Варламовым, Эргали Гером, Анастасией Гостевой, Михаилом Кураевым, Анатолием Королевым, Евгением Ла-путиным, Дмитрием Липскеровым, Юрием Малецким, Александрой Марининой, Александром Мелиховым, Виктором Пелевиным, Олегом Павловым, Диной Рубиной, Владимиром Сорокиным, Андреем Столяровым, Викторией Токаревой, Людмилой Улицкой, Антоном Уткиным, Владимиром Шаровым, Михаилом Шишкиным... Называю имена писателей, имеющих своих пылких приверженцев, а у меня вызывающих весьма различные эмоции: от спокойного сочувствия, благодарности за прошлые свершения и надежды на будущее до убежденного принятия. Но даже одно перечисление имен заставляет задуматься о разнообразии нашей словесности. И вновь повторить: замечательное десятилетие! А ведь еще не кончилось.

Пока не кончилось. И это уже действительно последний тезис. Я не о календаре, а о ждущих нас впереди (и ковавших все эти годы) опасностях. Мы прекрасно знаем, как скверно мы же обошлись со свободой, нами же завоеванной (кто-то хмыкнет, кто-то корректно уточнит: «Не без нашего участия»). Боюсь, что, когда увидит свет эта статья, то есть в январе 2000 года, после парламентских выборов, будем знать это еще осязаемей. Свободу мы проболтали и упустили, предпочтя разное: кто — сиюминутные выгоды, кто — снобизм, кто — безответственную оппозиционность, кто — поиски третьего пути и пятого угла, кто — чистоплюйское неучастие, сдобренное всегдашним «от меня ничего не зависит». При этом плодами свободы — от относительного товарного изобилия до возможности «свое суждение иметь» и выражать его публично — мы пользовались вовсю. Кроме всего прочего, мы не хотели верить в собственные силы, в собственное творческое начало, в собственную большую традицию (отнюдь не равную «старым песням о главном» и церетелевским петро-медведям). Отсюда наше — читательское — небрежение живой словесностью. Отсюда легкость, с которой мы не просто усвоили слухи о конце литературоцентризма, но и перетолковали их в императив отрицания литературы как таковой. Споры нет: отдельный

писатель может очень много (о том и статья). Может писать за символические гонорары, добывая хлеб насущный иными способами, может терпеть издательское равнодушие, может переносить нападки (не объективными же суждениями их считать!) критиков (к примеру, мои — и слабо утешает известный тезис: «Чать, не ногу отрезают»; да, власти и даже влияния на издательский процесс у критиков нет, но нервы авторам они, увы, портят, и по большей части не из-за скверного характера — просто это входит в их профессию, хоть и не приносит радости), может какое-то время рассчитывать только на «провиденциального собеседника». Но боль, обида, ощущение собственной заброшенности накапливаются; достигнув «критической массы», они в какой-то момент могут одержать победу над даром, превратить свободу творчества — в бессмыслицу, действительно обескровить русскую литературу. Высокомерно судя современную словесность, мы либо ее попросту в упор видеть не желаем, либо забавляемся и модничаем, не придавая значения своим словам. АН как накликаем настоящую беду: сперва оторвав от писателя читателей, потом оставим потенциальных читателей без писателей. Не дай Бог.

И все же пока у нас на дворе замечательное десятилетие. Как очень серьезно пошутил в недавнем стихотворении Тимур Кибиров: *«Треплется язык бескостный / славным флагом на „Варяге”»*. Может, потому и «Варяг» не сдается.

## **Тема 5. Жанр критической статьи. Сюжет и композиция статьи.**

Вопросы и задания:

I.

1. Виды композиции литературно-критической статьи по структуре - это \_\_\_\_\_.

2. Виды композиции литературно-критической статьи по характеру аргументации – это \_\_\_\_\_.

II. **Творческие задания по теме:**

Сделать анализ статьи из хрестоматии «Русская литература XX века в зеркале критики: Хрестоматия для студ. филоло. фак. высш. учеб. заведений / Сост. С.И. Тимина, М.А. Черняк, Н.Н. Кякшто; предисл. М.А. Черняк. – СПб.: Филологический факультет СПбГУ; М.: Издательский центр «Академия», 2003.

План анализа:

1. Семантика заглавия, соотношение с проблематикой.
2. Основная мысль статьи. Тезис.
3. Композиция статьи:
  - А) по принципу построения – дедуктивный или индуктивный
  - Б) по способу организации – логическая, субъективно-лирическая или фактографическая
  - В) по характеру аргументации: центробежная, окольцовывающая, сопоставительная.
4. Сюжет статьи: критик – читатель, критик – автор. Охарактеризовать динамику развертывания критической мысли.
5. Доминанта статьи: научность, публицистичность, художественность.
6. Стил критика. Пафос критика. Анализ средств художественной выразительности текста.

## **Тема 6. Жанр творческого портрета**

Вопросы и задания:

- I. Назовите компоненты творческого пути художника, отражающиеся в состав жанра портрета? \_\_\_\_\_.
- II. Творческие задания:
  1. Выделите и определите соотношение различных компонентов творческого пути художника в приводимых ниже отрывках.
  2. Определите особенности стиля критиков в портретировании писателей. Какие черты внешности человека, на ваш взгляд, являются наиболее характерологическими?
  3. В чем проявляется импрессионистичность стиля Андре Моруа?
  4. Отражается ли в творческом портрете, созданном писателем С.Цвейгом, его профессиональная принадлежность?
  5. Выберите портрет писателя или поэта, опишите его внешность.

**Андре Моруа**

### **Литературные портреты ИСКУССТВО ЧЕХОВА**

Чтобы понять Чехова-человека, не нужно представлять его себе таким, каким мы привыкли его видеть на портретах последних лет. Утомленное лицо, пенсне, делающее взгляд тусклым, борода мелкого буржуа - это не

подлинный Чехов. Болезнь, надвигающаяся смерть, невероятная усталость наложили свой отпечаток на этот его облик. Лучше взгляните, каким был Чехов в двадцать лет. Искренний, смелый взгляд, бесстрашно устремленный на мир. Он уже успел немало выстрадать, и страдания сделали его сильнее. Никогда еще ум более честный не наблюдал за людьми. Мы увидим, что он был великим, быть может, одним из величайших художников всех времен и всех народов. Им восхищался Толстой. Музыкальной тонкостью чувств он напоминал Шопена. Это был не просто художник, это был человек, который открыл для себя и без всякого догматизма предложил людям особый образ жизни и мышления, героический, но чуждый фразерства, помогающий сохранить надежду даже на грани отчаяния. Он восхищался Марком Аврелием и был его достоин. Но он никогда бы не позволил, чтобы ему об этом сказали, - такова была его единственная слабость. Не так-то легко начать разговор об искусстве Чехова, зная из воспоминаний современников, как безжалостно он судил своих критиков. Поначалу его считали чем-то вроде полу-Мопассана, и он действительно сочинял тогда небольшие рассказы, превосходно написанные, но не отличавшиеся глубиной. Когда же он стал большим писателем, далеко не все приняли его всерьез, и это его мучило. Он обладал сложной и, по существу, застенчивой душой. К тому же самые прекрасные его создания не били па эффект, в них не было броскости. Крикуны оттесняли его на второй план. Его, мучило и это. "Все время так: Короленко и Чехов, Горький и Чехов", - говорил он. Потом его стали называть "хмурым писателем", "певцом сумеречных настроений". Бунин рассказывает, как это возмущало Чехова. "Какой я "хмурый" человек, какой такой пессимист?" "Теперь, - продолжает Бунин, - без всякой меры гнут палку в другую сторону. Твердят: "чеховская нежность и теплота". Что же чувствовал бы он, читая про свою нежность! Очень редко и очень осторожно следует употреблять это слово, говоря о нем. Еще более были бы ему противны эти "теплота и грусть". "Возвышенные слова" его раздражали. Любителей выпрених речей он сухо обрывал. Когда один знакомый пожаловался ему: "Антон Павлович! Что мне делать! Меня рефлексия заела!" - он ответил: "А вы поменьше водки пейте".

Однажды его посетили три пышно одетые дамы, наполнив комнату шумом шелковых юбок и запахом крепких духов, они притворились, будто бы их очень интересует политика, и - начали "ставить вопросы".

- Антон Павлович! А как вы думаете, чем кончится война? Антон Павлович покашлял и тоном серьезным и ласковым ответил:

- Вероятно - миром...

- Ну да, конечно! Но кто же победит? Греки или турки?

- Мне кажется, - победят те, которые сильнее...

- А кто, по-вашему, сильнее? - наперебой спрашивали дамы.

- Те, которые лучше питаются и более образованы...

- А кого вы больше любите, - греков или турок?

Антон Павлович ласково посмотрел... и ответил с кроткой любезной улыбкой:

- Я люблю - мармелад... А вы любите?

Он терпеть не мог таких слов, как "красиво", "сочно", "красочно". И возмущался вычурностью московских модернистов. "Какие они декаденты! Они здоровеннейшие мужики! Их бы в арестантские роты отдать!.. Все это новое искусство - вздор. Помню, в Таганроге я видел вывеску: "Заведение искусственных минеральных вод". Вот и это то же самое. Ново только то, что талантливо". Он мог бы сказать словами Поля Валери: "Ничто на свете не стареет так быстро, как новизна". Тщеславная глупость была ему так же отвратительна, как и Флоберу, но если Флобер негодовал, то Чехов наблюдал и анализировал истоки скудоумия и напыщенности с проницательностью ученого. Он любил повторять, что человек, который не работает, всегда будет чувствовать себя пустым и бездарным. Сам он работал, даже когда слушал. Его записные книжки полны сюжетов, схваченных налету. Иногда он вынимал из стола записную книжку и, подняв лицо и блестя стеклами пенсне, потрясал ею в воздухе и говорил: "Ровно сто сюжетов! Да-с, милсдарь! Не вам чета, молодым! Хотите, парочку продам?"

Сюжет, чтобы заинтересовать его, должен был быть простым: например, профессор узнает, что болен неизлечимой болезнью, и ведет дневник своих последних месяцев. Из этого он создал шедевр ("Скучная история"). Его привлек контраст между трагизмом надвигающейся смерти и обыденностью последних поступков человека.

Еще сюжеты из записных книжек; "Человек, у которого колесом вагона отрезало ногу, беспокоится, что в сапоге, надетом на отрезанную ногу, 21 рубль". - "Х., бывший подрядчик, на все смотрит с точки зрения ремонта и жену себе ищет здоровую, чтобы не потребовалось ремонта; Н. прельщает его тем, что при всей своей громаде идет тихо, плавно, все, значит, в ней на месте". "Заглавие: "Крыжовник". Х, служит в департаменте, страшно скуп, копит деньги. Мечта: женится, купит имение, будет спать на солнышке. Прошло 25, 40, 45 лет. Уж он отказался от женитьбы. Наконец, 60. Отставка. Покупает через комиссионера именишко на пруде. Обходит свой сад и чувствует, что чего-то недостает... Останавливается на мысли, что недостает крыжовника, посылает в питомник. Через 2-3 года, когда у него рак желудка и подходит смерть, ему подают на тарелке его крыжовник. "Вот и все, что дала мне в конце концов жизнь". А в соседней комнате уже хозяйничала грудастая племянница, крикливая особа".

А вот еще разработанные им сюжеты. Извозчик, который накануне потерял сына и должен работать, пытается рассказать о своем горе седокам, но встречает в ответ одно равнодушие. - Или: офицеров, расположившихся на ночевку, приглашают в дом, где есть молодые женщины. Какая-то женщина в темноте целует одного из них, застенчивого и сдержанного человека. Он ищет ее, но напрасно. - Или: встреча очень пожилых людей. В

жизни одного из них был серьезный проступок, он злоупотребил чужим доверием. Все давно забыто. Никто как будто не вспоминает об этом. - Очень богатая женщина, получившая в наследство завод, чувствует себя несчастной и пытается сблизиться с рабочими. Ей даже кажется, что она полюбила одного из них. Все кончается неудачно. Она продолжает вести ненавистный ей образ жизни, а ее дочь, более мужественная, уезжает в Москву. Его сюжеты просты и ненадуманно. "В рассказах Чехова, - говорит Горький, - нет ничего такого, чего не было бы в действительности. Страшная сила его таланта именно в том, что он никогда ничего не выдумывает от себя". Он мог бы, как множество других писателей (например, Золя и Мопассан, которыми он, впрочем, восхищался), драматизировать ситуацию. Но патетика ему претила: "Литератор должен быть так же объективен, как химик; он должен отрешиться от житейской субъективности". Он должен садиться писать только тогда, когда "чувствует себя холодным, как лед", когда он знает, что "навозные кучи в пейзаже играют очень почтенную роль" и что "злые страсти так же присущи жизни, как и добрые". Будучи врачом, он мог наблюдать людей в самые отчаянные и кризисные моменты. Болезнь и нищета - не лгут. Человек представляется Чехову существом страдающим и часто в своей гнусности близким к животному. Ему доводилось видеть мужика с пропоротым вилами животом; женщину, обварившую кипятком ребенка ненавистной соперницы; девочку, которую держат в такой грязи, что у нее ухо полно червей. Он записывает: "Когда живешь дома, в покое, то жизнь кажется обыкновенною, но едва вышел на улицу и расспрашиваешь, например, женщин, то жизнь - ужасна". Но если жизнь ужасна, как вынести ее самому и как помочь другим? Прежде всего, активным состраданием. Ни один писатель не действовал так активно, чтобы облегчить людские страдания, как Чехов - врач и советчик. Некоторое представление о том, каким мог бы быть мир, дает любовь. Мужчина или женщина, когда они любят, отказываются от эгоизма и тщеславия. Но есть еще нечто более высокое, чем любовь, это - правда. Никогда нельзя лгать, а чтобы не лгать, надо следить за собой.

Однажды он сказал Бунину: "Нужно, знаете, работать... Не покладая рук... всю жизнь". И помолчав, без видимой связи добавил: "По-моему, написав рассказ, следует вычеркивать его начало и конец. Тут мы, беллетристы, больше всего врем... И короче, как можно короче надо говорить". И вдруг: "Очень трудно описывать море. Знаете, какое описание моря читал я недавно в одной ученической тетрадке? "Море было большое". И только. По-моему, чудесно". А кому-то еще он сказал: "Нужно всегда перегнуть пополам и разорвать первую половину. Я говорю серьезно. Обыкновенно, начинающие стараются, как говорят, "вводить в рассказ и половину напишут лишнего. А надо писать, чтобы читатель без пояснений автора, из хода рассказа, из разговоров действующих лиц, из их поступков понял, в чем дело... Вот что не имеет прямого отношения к рассказу, все надо

беспощадно выбрасывать. Если вы говорите в первой главе, что на стене висит ружье, во второй или третьей главе оно должно выстрелить". Из требовательности к себе и стремления писать только правду, даже "научную правду", Чехов в последние годы безжалостно сокращал свои произведения.

- Помилуйте, - возмущались друзья. - У него надо отнимать рукописи.

Иначе он оставит в своем рассказе только, что они были молоды, влюбились, а потом женились и были несчастны. Он отвечал:

- Послушайте, но ведь так же оно в существе и есть.

Однажды он сказал: "Если б я был миллионером, я писал бы произведения величиной с ладонь". Толстой не любил чеховских пьес. "Только одно утешение у меня и есть, - рассказывал Чехов, - он мне раз сказал: "Вы знаете, я терпеть не могу Шекспира, - но ваши пьесы еще хуже. Шекспир все-таки хватается читателя за шиворот и ведет его к неизвестной дели, не позволяет свернуть в сторону. А куда с вашими героями дойдешь?" Антон Павлович откидывает назад голову и смеется так, что пенсне падает с его носа...

- Был он болен, - продолжает он, - я сидел рядом с его постелью.

Потом стал прощаться; он взял меня за руку, посмотрел мне в глаза и говорит: "Вы хороший, Антон Павлович!" А потом улыбнулся, выпустил руку и прибавил: "А пьесы ваши все-таки плохие"... При всем моем почтении к Толстому я убежден, что он не прав и что театр Чехова, хотя и не лучше его прозы, - это невозможно, - но так же хорош. Его пьесы, несомненно, утверждают славу своего автора, даже с большим блеском, так как они исполняются во всем мире, а непосредственный отголосок спектакля всегда сильнее, чем отголосок книги. Его самые знаменитые, и знаменитые заслуженно, пьесы - это "Чайка", "Дядя Ваня", "Три сестры" и "Вишневый сад". Во всех них, за исключением "Трех сестер", действуют мелкие провинциальные помещики. Это картина общества, которое рушится и скучает. Герои мечтают вырваться из своего окружения и уехать либо в Москву, кажущуюся в мечтах некоей столицей счастья, либо, как в "Вишневом саде", - в Париж. "Дядя Ваня" - шедевр, который я не могу смотреть без слез. Еще Горький говорил: "На днях смотрел "Дядю Ваню" и плакал, как баба". Почему? Потому, что это история самопожертвования и поражения трех очень славных людей: самого дяди Вани, Сони, достойной любви, но некрасивой и потому отвергнутой, и в особенности Астрова, сельского врача, который лелеет самые благородные мечты о будущем, но сознает, что обречен на посредственное существование, крушение всех надежд. Ради чего все это? Ради того, чтобы на минуту блеснули и исчезли люди, подобные именитому и невыносимому профессору Серебрякову и его молодой жене, очень красивой, слишком красивой Елене Андреевне. Кажется, Чехов представлял себе только три типа женщин: молодая девушка, мечтательная и чистая; ослепительная красавица, слегка сумасбродная и опасная; некрасивая, но замечательная женщина, кроткая и несчастная. В



конце пьесы Надменные покинут эти унылые места, Кроткие останутся одни. И все-таки в последних репликах пьесы Чехов оставляет нам великую надежду.

Попробуем разобраться, каковы же особенности театра Чехова. Прежде всего, его театр, как и рассказы, прост, персонажи разговаривают естественно. Интрига сведена к минимуму. Зритель переживает определенную ситуацию, и переживает ее во времени, что сближает пьесу с романом. У Чехова, вообще, различие между ними почти не ощутимо. Текст в его пьесах важен не столько тем, что говорится, сколько тем, о чем умалчивается. За ним стоит подтекст, немой и тревожный. Лишь в редкие моменты те, кто слишком сильно страдает, осмеливаются кричать о своей боли или ярости (например, взрыв дяди Вани против мнимого светила), но паузы играют важнейшую роль. Иногда кто-нибудь из героев пускается в длинный монолог, его прерывает другой - со своим монологом, несколько не связанным с предыдущим. С репликами Чехов поступает так же, ведь действительно люди и в жизни часто продолжают свою мысль, не слушая других. Однажды он телеграфировал из-за границы, рассказывает Станиславский, чтобы вычеркнуть в "Трех сестрах" великолепный монолог, где Андрей описывает, что такое жена с точки зрения провинциального опустившегося человека. "Вдруг мы получаем записочку, в которой говорится, что весь этот монолог надо вычеркнуть и заменить его лишь тремя словами: "Жена есть жена". За этой фразой тянулась целая гамма настроений и мыслей, и все было сказано. "Высшим выражением счастья или несчастья, - писал он, - является чаще всего безмолвие; влюбленные понимают друг друга лучше, когда молчат". В этом он подобен великим музыкантам, которые с помощью паузы вызывают или поддерживают волнение или дают необходимую передышку, чтобы перейти к другой теме и подчеркнуть ее, выделить. Впрочем, у Чехова нередко паузы заполнены музыкой. Кто-то из действующих лиц насвистывает, напевает или наигрывает на гитаре, на балалайке хватающую за душу мелодию. Замирают вдали звуки военного оркестра. В "Чайке" без конца поют романсы. В "Вишневом саде" слышатся грустные песни, щебет птиц, гитара и "отдаленный звук, точно с неба, звук лопнувшей струны, замирающий, печальный". Этот звук предвещает несчастье, несчастье, которое заканчивается глухим стуком топора, вырубаящего вишневый сад. Как-то он сказал одному из своих друзей: "Заканчиваю новую пьесу..." - "Какую? Как она называется? Какой сюжет?" - "Это вы узнаете, когда будет готова. А вот Станиславский, - улыбнулся Антон Павлович, - не спрашивал меня о сюжете, пьесы еще не читал, а спросил, что в ней будет, какие звуки? И ведь, представьте, угадал и нашел. У меня там, в одном явлении, должен быть слышен за сценой звук, сложный, коротко не расскажешь, а очень важно, чтобы было именно то, что я хочу. И ведь Константин Сергеевич нашел как раз то самое, что нужно... А пьесу он в

кредит принимает", - снова улыбнулся Антон Павлович. - "Неужели это так важно - этот звук?" спросил я. Антон Павлович посмотрел строго и коротко ответил: "Нужно". В самом деле, пьеса Чехова - это музыкальная композиция. Он любил "Лунную сонату" и "Ноктюрн" Шопена. Легко себе представить, что он хотел передать своими пьесами нечто заключенное в этих шедеврах, какое-то ощущение мягкости, воздушной легкости и задумчивой красоты. Это ему удалось, и, слушая его пьесы, мы думаем о том, что жизнь хоть и грустна, но все же чудесна и можно вырвать у нее чистые мгновенья. Его авторские ремарки напоминают японские хайку: "Сцена пуста. Слышно, как на ключ запирают все двери, как потом отъезжают экипажи. Становится тихо. Среди тишины раздается глухой стук топора по дереву, звучащий одиноко и грустно". - "Вечер. Горит одна лампа под колпаком. Полумрак. Слышно, как шумят деревья и воет ветер в трубах. Стучит сторож". Много говорилось о его реализме. Это реализм поэтический, преображенный. В его указаниях исполнителям был какой-то отрыв от реальности, полугреза. Качалов, артист Художественного театра, рассказывает: "Я репетировал Тригорина в "Чайке". И вот Антон Павлович сам приглашает меня поговорить о роли. Я с трепетом иду.

- Знаете, - начал Антон Павлович, - удочки должны быть, такие само/дельные, искривленные. Он же сам их перочинным ножиком делает... Сигара хорошая... Может быть, она даже и не очень хорошая, но непременно в серебряной бумажке... Потом помолчал, подумал и сказал: - А главное, удочки... И замолчал. Я начал приставать к нему, как вести то или иное место в пьесе. Он похмыкал и сказал:

- Хм... да не знаю же, ну как - как следует. Я не отставал с расспросами.

- Вот, знаете, - начал он, видя мою настойчивость, - вот когда он, Тригорин, пьет водку с Машей, я бы непременно так сделал, непременно. И при этом он встал, поправил жилет и неуклюже раза два побряхтел. Когда долго сидишь, всегда хочется так сделать..." А.П.Чехову, пришедшему всего второй раз на репетицию "Чайки" (11 сентября 1898) в Московский Художественный театр, один из актеров рассказывает о том, что в "Чайке" за сценой будут квакать лягушки, трещать стрекозы, лаять собаки.

- Зачем это? - недовольным голосом спрашивает Антон Павлович.

- Реально, - отвечает актер.

- Реально, - повторяет А.П., усмехнувшись, и после маленькой паузы говорит: "Сцена - искусство. У Крамского есть одна жанровая картина, на которой великолепно изображены лица. Что, если на одном из лиц вырезать нос и вставить живой? Нос "реальный", а картина-то испорчена. Кто-то из актеров с гордостью рассказывает, что в конце третьего акта "Чайки" режиссер хочет ввести на сцену всю дворню, какую-то женщину с плачущим ребенком.

Антон Павлович говорит:

- Не надо. Это равносильно тому, что вы играете на рояле *pianissimo*, а в это время упала крышка рояля.

- В жизни часто бывает, что в *pianissimo* врывается *forte* совсем для нас неожиданно, - пытается возразить кто-то из группы актеров.

- Да, но сцена, - говорит А.П., - требует известной условности. У нас нет четвертой стены. Кроме того, сцена - искусство, сцена отражает в себе квинтэссенцию жизни, не надо вводить на сцену ничего лишнего.

Он не любил "оживляющих" жестов. Увидев, как во втором акте "Вишневого сада" актеры ловят комаров, он сказал: "В моей следующей пьесе кто-нибудь из персонажей обязательно скажет: "Какая удивительная местность! Нет ни одного комара". Однажды он смотрел "Дядю Ваню". В третьем акте Соня при словах: "Надо быть милосердным, папа!" - становилась на колени и целовала отцу руку.

- Этого не надо делать, - сказал Антон Павлович, - это ведь не драма. Весь смысл и вся драма человека внутри, а не во внешних проявлениях. Драма была в жизни Сони до этого момента, драма будет после, а это – просто случай, продолжение выстрела. А выстрел ведь не драма, а случай". Горький писал ему:

"Говорят, что "Дядя Ваня" и "Чайка" - новый вид драматического искусства, в котором реализм возвышается до одухотворенного символизма. Я нахожу, что это очень верно говорят. Слушая Вашу пьесу, думал я о жизни, принесенной в жертву идолу, о вторжении красоты в нищенскую жизнь людей и о многом другом, коренном и важном. Другие драмы не отвлекают человека от реальностей до философских обобщений - Ваши делают это".

Это - главное. У Чехова конкретный и простой случай всегда ведет к глубочайшему проникновению в человеческую природу и в мир идей. В каждой пьесе, как правило, есть человек умный, склонный к размышлению, который время от времени поднимается над своей личной судьбой, чтобы увидеть мир, как он есть и каким он будет. Вот пример из "Трех сестер": Тузенбах. Смейтесь. (Вершинину.) Не то что через двести или триста, но и через миллион лет жизнь останется такою же, как и была; она не меняется, остается постоянною, следуя своим собственным законам, до которых вам нет дела или по крайней мере которых вы никогда не узнаете. Перелетные птицы, журавли, например, летят и летят, и какие бы мысли, высокие или малые, ни бродили в их головах, все же будут лететь и не знать, зачем и куда. Они летят и будут лететь, какие бы философы ни завелись среди них; и пускай философствуют как хотят, лишь бы летели... Маша. Все-таки смысл? Тузенбах. Смысл... Вот снег идет. Какой смысл? (Пауза.)

Это подводит нас к вопросу, какова же была философия Чехова. Вопрос дерзкий, ибо Чехов отрицал, что у него есть философия. Пусть так. Если нельзя сказать "философия", скажем *Weltanschauung*, мировоззрение. Оно есть у каждого мыслящего человека. Мировоззрение Чехова было

мужественным и самобытным. Но прежде чем открыть эту новую главу, подведем итог сказанному о театре. Театр Чехова вызывает вполне заслуженное восхищение во всем мире. Не потому, что его пьесы "крепко сбиты". Это Чехова не занимало. Все его сюжеты могут быть резюмированы, как он того и желал, в трех фразах: люди несчастны; их положение безысходно; они хранят безысходную надежду на неведомое будущее. По музыкальности своих пьес Чехов - "Шопен в драматургии". Его молчания, паузы, репризы и, в визуальном плане, его полутона, его "нежные акварельные краски" создают зрелище единственное в своем роде, чуждое всякой вульгарности выражения или чувства. Чтобы понять мировоззрение Чехова, надо помнить: а) что сам Чехов менялся на протяжении всей жизни. Вначале он охотно морализирует в духе еще не состарившегося Полония. Взять, к примеру, его письма к братьям. Впоследствии он полностью отказался от мысли судить чужие поступки; б) что при всей своей поэтичности его ум был прежде всего научным и смотрел он на вещи и на людей как врач. "Так, например, простой человек смотрит на луну и умиляется, как перед чем-то ужасно загадочным и непостижимым... Но астроном не может иметь на этот счет дорогих иллюзий"... И у меня, - ибо я доктор, - их не много... И мне, конечно, очень жаль, потому что это иссушает жизнь". Правила поведения, относящиеся к первому периоду, изложены в его знаменитом письме к брату Николаю, написанном в двадцать шесть лет. В это время сам Антон Павлович почти сложился как личность и призывал своего одаренного, но беспутного брата занять место среди тех, кого Чехов называет "воспитанными", а я бы назвал "цивилизованными" людьми. "Воспитанные люди, по моему мнению, должны удовлетворять следующим условиям:

1) Они уважают человеческую личность, а потому всегда снисходительны, мягки, вежливы, уступчивы... Они не бунтуют из-за молотка или пропавшей резинки; живя с кем-нибудь, они не делают из этого одолжения, а уходя, не говорят: с вами жить нельзя. Они прощают шум, холод, и пережаренное мясо, и остроты, и присутствие в их жилье посторонних...

2) Они сострадательны не к одним только нищим и кошкам. Они болеют душой и от того, чего не увидишь простым глазом. Они ночей не спят, чтобы помочь Полеваемым, платить за братьев-студентов, одевать мать.

3) Они уважают чужую собственность, а потому и платят долги.

4) Они чистосердечны и боятся лжи, как огня. Не лгут они даже в пустяках. Ложь оскорбительна для слушателя и опошляет его в глазах говорящего. Они не рисуются, держат себя на улице так же, как дома, не пускают пыли в глаза меньшей братии... Они не болтливы и не лезут с откровенностями, когда их не спрашивают... Из уважения к чужим ушам они чаще молчат.

5) Они не унижают себя с той целью, чтобы вызвать в другом сочувствие. Они не играют на струнах чужих душ, чтобы в ответ им вздыхали и нянчились с ними. Они не говорят: "Меня не понимают!" или: "Я разменялся на мелкую монету! Я (...)!..", потому что все это бьет на дешевый эффект, пошло, старо, фальшиво...

6) Они не суетны. Их не занимают такие фальшивые бриллианты, как знакомства с знаменитостями, рукопожатие пьяного Плевако, восторг встречного в salon'e, известность по портерным..."

«Разве это мораль?» - скажет святой. Нет, мораль этим не ограничивается, но это, как выразался Шарль дю Бос, нормы порядочности, тот минимум уважения к себе и к другим, без которого нет цивилизации. Утратив эти нормы, человеческий мир гибнет. Поступать "как истинный национал-социалист", как того требовал Гитлер, - как раз и значит пренебречь всеми нормами порядочности. Чехов хотел, чтобы эти нормы были само собой разумеющимися для всех людей. "Желание служить общему благу должно непременно быть потребностью души, условием личного счастья; если же оно проистекает не отсюда, а из теоретических или иных соображений, то оно не то". В нем самом эта потребность была подлинной и устойчивой. И хотя жизнь его была нелегкой: он был долгое время беден и всегда болен, - никто не слышал, чтобы он жаловался. В дни его самых острых страданий окружающие ни о чем не догадывались. Когда его жалели, он переводил беседу на другую тему и с мягким, задумчивым юмором говорил о пустяках. Позднее, когда его мировоззрение и собственная писательская этика изменяются, он уже не излагает их в догматической форме. Они проступают в прозрачности его рассказов и пьес. Он считает, что писатель должен изображать, а не судить. "Вы хотите, чтобы я, изображая конокрадов, говорил бы: кража лошадей есть зло. Пусть судят их присяжные заседатели, а мое дело показать только, какие они есть". И еще: "Мне кажется, что не беллетристы должны решать такие вопросы, как Бог, пессимизм и т.п. Дело беллетриста изобразить только, кто, как и при каких обстоятельствах говорили или думали о Боге или пессимизме". "...Вы смешиваете два понятия: решение вопроса и правильная постановка вопроса. Только второе обязательно для художника. В "Анне Карениной" и в "Онегине" не решен ни один вопрос, но они Вас вполне удовлетворяют, потому только, что все вопросы поставлены в них правильно". Жене он писал за три месяца до смерти: "Ты спрашиваешь: что такое жизнь? Это все равно, что спросить: что такое морковь? Морковь есть морковь, и больше ничего не известно". Нужно хорошо понять, что, отказавшись судить, он был тем не менее готов помочь всем, кто страдает. Мы помним, какую большую роль сыграли во время эпидемии холеры его мужество, его самоотверженность, его помощь, медицинская и моральная, крестьянам в Мелихове. Он считал также, что "дело писателей не обвинять, не преследовать, а вступаться даже

за виноватых, раз они уже осуждены и несут наказание". И уж тем более за невиновных. Во время дела Дрейфуса он публично одобрил позицию Золя и почти поссорился с Сувориным, который был антидрейфусаром. "И какой бы ни был приговор. Золя все-таки будет испытывать живую радость после суда, старость его будет хорошая старость, и умрет он с покойной совестью". У самого Чехова не было старости. Но мы знаем, что он умер с чистой совестью. Он писал где-то, что большой писатель должен вести читателя к большой цели. Какую же цель ставит он? "...свобода от силы и лжи, в чем бы последние две ни выражались. Вот программа, которой я держался бы, если бы был большим художником". Такова была его программа, если присовокупить к этому активное сострадание. За чеховским скептицизмом и агностицизмом скрывается вера в человека, ибо в глубине человеческого сердца существует подлинное чувство любви. Оно легче всего обнаруживается в любви между мужчиной и женщиной. Но "то, что мы испытываем, когда бываем влюблены, быть может, есть нормальное состояние. Влюбленность указывает человеку, каким он должен быть". Каким он должен быть... Это значит добрым, бескорыстным, уважающим другого. Вот какова та более чистая жизнь, к которой Чехов указывает путь в своих пьесах и рассказах. О. он не говорит этого прямо. Он делает это с бесконечным целомудрием и застенчивой мягкостью. Но мы-то знаем, что становимся лучше, выходя из театра после просмотра "Дяди Ванн" или "Вишневого сада". А это для художника подлинная - и единственная - слава.

### **Стефан Цвейг ПОРТРЕТ ЛЬВА ТОЛСТОГО**

Его лицо - лесная чаща: зарослей больше, чем лужаек, и это не дает возможности заглянуть вглубь. Его развевающаяся по ветру патриархальная борода широким потоком разливается по щекам, на десятилетия пряча чувственные губы и покрывая коричневую, одеревенелую, как кора, кожу. Перед лбом, точно корни деревьев, - кустарники всклокоченных могучих бровей, над челом волнуется серебристое море - беспокойная пена густых беспорядочных прядей; повсюду с тропической пышностью плодится и путается первобытная, стихийно заполняющая всё растительность. Как и в лице "Моисея" Микеланджело, в этом образе наимужественнейшего мужа, в лице Толстого нашим взорам открывается сперва лишь белая пенящаяся волна огромной бороды.

Чтобы распознать духовным оком наготу и сущность этого скрытого лица, необходимо устранить заросль бороды (его портреты в молодости, безбородые, оказывают огромную помощь для таких пластических откровений). Сделав это, приходишь в ужас. Ибо совершенно очевидно, совершенно неоспоримо: контуры лица этого дворянина, человека высокой культуры, выточены грубо, они ничем не отличаются от контуров лица

крестьянина. Приземистую избу, дымную и закопченную, настоящую русскую кибитку, избрал себе жилищем и мастерской гений: не греческий Демиург, а нерадивый деревенский плотник соорудил вместилище для этой многогранной души. Неуклюжие, неотесанные, с толстыми жилами, низкие поперечные балки лба над крошечными оконцами-глазами, кожа земля и глина, жирная и без блеска. В тусклом четырехугольнике нос с широкими открытыми звериными ноздрями, за всклокоченными волосами дряблые, точно приплюснутые ударом кулака, бесформенные, отвисшие уши; между впалыми щеками толстые губы, ворчливый рот; топорные формы, грубая и почти вульгарная обыденность.

Тень и мрак повсюду, придавленность чувствуется в этом трагическом лице мастера, ни намек на возвышенный полет, на разливающийся свет, на смелый духовный подъем - как в мраморном куполе лба Достоевского. Ни единого луча света, ни сияния, ни блеска, - идеализирует и лжет тот, кто отрицает это: нет, лицо Толстого, несомненно, остается простым и недоступным, оно не храм, а крепость мыслей, беспросветное и тусклое, невеселое и безобразное, и даже в молодые годы Толстой сам отдает себе отчет в безотрадности своей внешности. Всякий намек на его внешность "больно оскорбляет его"; он думает, что "нет счастья на земле для человека с таким широким носом, толстыми губами и маленькими серыми глазами". Поэтому еще юношей он прячет ненавистные для него черты лица под густой личиной темной бороды, которую поздно, очень поздно старость серебрит и окружает благоговением. Лишь последнее десятилетие рассеивает мрачные тучи, только в позднюю пору благословенный луч красоты озаряет этот трагический ландшафт.

В приземистом, тусклом помещении - обыденном русском лице, за которым можно предположить решительно все, кроме одухотворенности, поэзии, творчества, - в теле Толстого нашел приют, вечно странствующий гений. Мальчиком, юношей, мужчиной, даже старцем Толстой всегда действует как один из многих. Всякое одеяние, всякая шляпа ему к лицу: с таким анонимным общерусским лицом можно председательствовать за министерским столом так же, как и пьянствовать в притоне бродяг, продавать на рынке булки или в шелковом облачении митрополита осенять крестом коленопреклоненную толпу: нигде, ни в каком обществе, ни в каком одеянии, ни в каком месте России это лицо никому не могло броситься в глаза чем-либо из ряда вон выходящим. В студенческие годы он выглядит заурядным студентом, офицером он похож на любого носителя оружия, дворянин-помещик — он типичный сельский хозяин. Когда он едет рядом с седобородым слугой, то нужно основательно справиться по фотографии, кто, собственно говоря, из двух сидящих на облучке стариков граф, а кто кучер; если видишь его на снимке разговаривающим с мужиками, не зная его, не угадаешь, что это Лев в среде деревенских жителей, граф и вдобавок в миллион раз значительнее, чем окружившие его Григории, Иваны, Ильи и

Петры. Точно он один представляет всех вместе взятых, точно гений, вместо того, чтобы принять образ исключительного человека, переделался в крестьянское платье, - столь анонимным, столь общерусским представляется его лицо. Именно потому, что Толстой воплощает в себе всю Россию, у него не исключительное, а только чисто русское лицо.

Поэтому его внешний вид разочаровывает всех, кто видит его в первый раз. Мною миль они сделали сперва по железной дороге, потом от Тулы на лошадях; теперь они сидят в приемной, благоговейно ожидая мастера; каждый в душе ждет подавляющего впечатления и рисует его себе могучим, величественным мужем с широко разливающейся бородой Бога-отца, высоким гордым гигантом и гением. Дрожь ожидания заставляет их невольно опускать плечи и глаза перед величественной фигурой патриарха, которого они увидят через миг. Наконец дверь раскрывается, и - о, удивление: маленький, приземистый человек входит так быстро, что развеивается борода, почти бегом, и неожиданно останавливается с приветливой улыбкой перед изумленным посетителем. Он обращается к нему веселым, быстрым говором, легким движением протягивает руку. Вы берете эту руку, в глубине души потрясенные. Неужели этот уютный человек, этот "проворный дедушка-мороз", действительно Лев Николаевич Толстой? Трепет перед его величием исчезает; осмелевший любопытный взор касается его лица.

Но вдруг кровь останавливается в жилах взглянувшего на него. Точно пантера, из-за густых джунглей бровей бросается на вас взгляд серых глаз, тот изумительный толстовский взгляд, не переданный ни одним портретом, о котором все же говорят люди, заглянувшие в лицо этого колосса. Как удар ножом, твердый и сверкающий, как сталь, этот взор сковывает каждого. Нет сил шевельнуться, нет мочи укрыться от него, каждый. точно под гипнозом, должен терпеть, пока этот любопытный, причиняющий боль взор, как зонд, пронизет вас до сокровенных глубин. Против первого удара, нанесенного взглядом Толстого, нет защиты; как выстрел, он пробивает щит притворства, как алмаз, он разрезает все зеркала. Никто - - Тургенев, Горький и сотни других подтверждают это - не может лгать перед этим пронизывающим взором Толстого.

Но только один миг этот взор останавливается на вас так холодно, так испытующе. Ирис снова расцветает, сверкает своим серым светом, мерцает сдержанной улыбкой или умиротворяющим мягким блеском доброты. Как тени облаков над водой, отражаются все оттенки чувств в этих магических беспокойных зрачках. Гнев заставляет их сверкать холодной молнией, негодование замораживает их в ледяной кристалл, благодушие светится в них теплыми лучами, и страсть загорается ярким огнем. Они могут улыбаться, эти таинственные звезды, озаренные внутренним светом, когда неподвижно замкнут рот, и умеют, как крестьянка, "проливать ручьи слез", когда их умиляет музыка. Они умеют излучать свет от избытка духовного удовлетворения и внезапно омрачаться под натиском меланхолии - уйти в



себя и стать непроницаемыми. Они умеют наблюдать, холодно, немилосердно, умеют резать, как хирургический нож, и просвечивать насквозь, как рентгеновские лучи, потом снова тонуть в мигающем рефлексе вспышек любопытства; они беседуют на языках всех переживаний, они, эти "красноречивейшие глаза", светившиеся когда-либо на человеческом лице. И Горький, по обыкновению, находит для них самое меткое определение: "У Толстого была тысяча глаз в одной паре".

В этих глазах, и благодаря им, в лице Толстого видна гениальность. Вся озаряющая сила этого человека собрана воедино в его взгляде, — так же, как у Достоевского вся красота сконцентрирована в мраморной выпуклости лба. Все остальное в лице Толстого - его борода-кустарник не что иное, как оболочка, вместилище и покров для драгоценностей, вкрапленных в эти магические светящиеся камни, впитывающие в себя целый мир и целый мир излучающие, — самый точный спектр вселенной, известный нашему веку. Эти линзы делают более видимым даже ничтожнейшее из произрастающего на земле; стрелой, как ястреб из недостижимых высот набрасывается на спасающуюся мышь, они накидываются на все детали и вместе с тем, точно в панораме, охватывают все шири вселенной. Они могут воспламеняться на духовных высях и в ясновидении бродить по душевной мгле. В них, в этих радиокристаллах, достаточно пламени и чистоты, чтобы в экстазе обратиться к Богу и иметь мужество испытующе заглянуть в само Ничто, в его окаменяющий лик Горгоны-медузы. Нет невозможного для этого взора, за исключением одного: быть пассивным, дремать, радоваться чистой спокойной радостью, наслаждаться счастьем и милостью мечты. Ибо, едва лишь открылось веко, этот взор, немилосердно бодрствующий, неумолимо трезвый, точно под властью принуждения ищет добычи. Он опрокинет всякий обман, обличит каждую ложь, разобьет всякую веру: перед этим проникающим вглубь оком все обнажено. Поэтому охватывает ужас, когда он направляет этот серый, стальной меч на себя: его лезвие жестоко вонзается в глубочайшие глубины сердца.

Тот, кто обладает таким взором, видит истину; ему подвластны и мир и познание. Но не будет счастлив тот, кто обладает этим вечно правдивым, вечно бодрствующим взором.

## **Тема 7. Жанр литературной пародии**

### **Вопросы и задания:**

I.

1. Жанр, основанный на воспроизведении стилистических особенностей другого произведения, называется \_\_\_\_\_.

2. Что в буквальном смысле значит греческое слово пародия (parodia)?
3. Пародии, восприятие которых определяется исключительно звучанием, называются \_\_\_\_\_.
4. Определите объект литературной критики в пародиях, допишите правильный ответ:

Какое литературное направление и какой прием высмеивается в пародии В. Соловьева:

*Горизонты вертикальные  
В шоколадных небесах,  
Как мечты полужеркальные  
В лавровишневых лесах.*

*Призрак льдины огнедышащей  
В ярком сумраке погас,  
И стоит меня не слышащий  
Гиацинтовый Пегас.*

*Мандрагоры имманентные  
Зашуршали в камышах,  
А шершаво-декадентные  
Виши – в вянущих ушах.*

---

*Над зеленым холмом,  
Над холмом зеленым,  
Нам влюбленным вдвоем,  
Нам вдвоем влюбленным  
Светит в полдень звезда,  
Она в полдень светит,*

*Хоть никто никогда  
Той звезды не заметит.*

---

*На небесах горят паникадила,  
А снизу – тьма.  
Ходила ты к нему иль не ходила?  
Скажи сама!  
Но не дразни гиену подозренья,  
Мышей тоски!  
Не то смотри, как леопарды мценья  
Острых клыки!  
И не зови сову благоразумья  
Ты в эту ночь!  
Ослы терпенья и слоны раздумья  
Бежали прочь.  
Своей судьбы родила крокодила  
Ты здесь сама.  
Пусть в небесах горят паникадила,  
в могиле – тьма.*

---

Пародия А.А. Измайлова на стихотворение Бальмонта:

*Я вижу Толедо,  
Я вижу Мадрид,  
О белая Леда! Твой блеск и победа  
Различным сияньем горит...  
Я плавал по Нилу,  
Я видел Ирбит.  
Верзилу Вавилу бревном придавило.  
Вавила у виллы лежит.  
Мне сладко блеск копий*

*И шлемов следить.  
Слуга мой Прокопий про копи, про опий,  
Про кофий любил говорить.*

*Вознес свою длань я  
В небесную высь.  
Немые желанья пойми, о Маланья!-  
Не лань я, не вепрь и не рысь!...*

*О щель Термопила,  
О, Леда, о, рок!  
В перила вперила свой взор Неонила  
Мандрилла же рыла песок...*

---

Определите и напишите объект литературной критики в пародии из сборника «Парнас дыбом» (авторы Э.С. Паперная, А.Г. Розенберг, А.М. Финкель):

*«Любезный читатель! Сколь приятно и умилительно сердцу видеть дружбу двух существ любящих. Всей чувствительной натурой своей бедная старушка любила серенького козлика; знайте же грубые сердцем, что и крестьянки чувствовать умеют.*

*Но увы! Сколь часто неблагодарность, сия змея на груди человеческой отогретая, свивает себе гнездо в душах существ обожжаемых...»*

---

*Старушка в гофре из оборок гофре  
(Такой бы писал ее Рембрандт ван Рейн)  
Ласкала козленка, тая под фуфайкой  
Не сердце – любовью пылающий факел.  
А серенький козлик, двойной сюрреальнй*

*Трагической козочки у Эсмеральды,  
Томился от скуки в домашнем кругу  
И дал стрекача, описавши дугу,  
В тот бор густорослый, где в поисках пищи  
Похабная морда, матерый волчище,  
Кошмаром из Гойиной фантасмагории  
Шнырял втихаря по лесной территории...*

---

## **Тема 8. Фельетон в литературной критике.**

Вопросы и задания:

### **I.**

1. Сквозной образ, проходящий через весь фельетон и позволяющий раскрыть основную мысль произведения на разных уровнях, называется

\_\_\_\_\_.

2. Специфически фельетонный прием - емкая фраза, выделенная абзацем, называется \_\_\_\_\_.

### **II. Творческие задания:**

1. Определите в фельетонах И. Ильфа и Е. Петрова объект сатиры.
2. Выделите приемы и средства создания сатиры и юмора.

### **Илья Ильф и Евгений Петров. Фельетоны.**

#### **В золотом переплете**

Когда по радио передавали «Прекрасную Елену», бархатный голос руководителя музыкальных трансляций сообщил:

-Внимание, товарищи, передаем список действующих лиц:

1. Елена – женщина, под прекрасной внешностью которой скрывается полная душевная опустошенность.
2. Менелай – под внешностью царя искусно скрывающий дряблые инстинкты мелкого собственника и крупного феодала.
3. Парис – под личиной красавца скрывающий свою шкурную сущность.
4. Агамемнон – под внешностью героя скрывающий свою трусость.
- Три богини – глупый миф.
6. Аяксы – два брата-ренегата.

Удивительный это был список действующих лиц. Все что-то скрывали под своей внешностью. Радиожурналисты насторожились, а руководитель музыкальных трансляций продолжил: - Музыка оперетты написана Оффенбахом, который под никому не нужной внешней мелодичностью пытается скрыть полную душевную опустошенность и хищные инстинкты крупного собственника и мелкого феодала.

Распаленные радиослушатели уже готовы были броситься с дрекольем на всех этих лицемеров, чуть было не просочившихся в советское радиовещание, а заодно выразить свою благодарность руководителю музыкальных трансляций, столь своевременно разоблачившему менелаев, парисов и аяксов, когда тот же бархатный голос возвестил:

- Итак. Слушайте оперетту «Прекрасная Елена». Через две-три минуты зал будет включен без предупреждения. И действительно, через две-три минуты зал был включен без предупреждения. И послышалась музыка, судя по вступительному слову диктора:

- а) никому не нужная
- б) душевно опустошенная,
- в) что-то скрывающая.

Удивлению радиослушателей не было конца.

Вообще трудно приходится потребителю художественных ценностей.

Когда от радио он переходит к книге, то и здесь его ждут неприятности. Налюбовавшись досыта цветной суперобложкой, золотым переплетом и надписью «Памятники театрального и общественного быта – мемуары пехотного капитана и актера-любителя А.М. Сноп-Ненемецкого», читатель открывает книгу и сразу же сталкивается с большим предисловием.

Здесь он узнает, что А.М. Сноп-Ненемецкий:

- а) никогда не отличался глубиной таланта;
- б) постоянно скользил по поверхности;
- в) мемуары написал неряшливые. Глупые и весьма подозрительные по вранью;
- г) мемуары написал не он, Сноп-Ненемецкий, а бездарный журналист, мракобес и жулик Танталов;
- д) что само существование Сноп-Ненемецкого вызывает сомнение (может такого Снопа никогда не существовало) и
- е) книга тем не менее представляет крупный интерес, так как ярко и выпукло рисует нравы дореволюционного актерского мещанства, колеблющегося между крупным феодализмом и мелким собственничеством.

Вслед за этим идет изящная гравюра на пальмовом дереве, изображающая двух целующихся кентавров, а за кентаврами следует восемьсот страниц текста, подозрительных по вранью, но тем не менее что-то ярко рисующих.

Читатель растерянно отодвигает книгу и бормочет:

- Говорили, говорили и – на тебе – опять включили зал без предупреждения!

Постепенно образовалась особая каста сочинителей предисловий, покуда еще не оформленная в профессиональный союз, но выработавшая два стандартных ордера. По первому ордеру произведение хулился по возможности с пеной на губах, а в постскриптуме книжка рекомендуется вниманию советского читателя.

По второму ордеру автора театральных или каких-либо иных мемуаров грубо гримируют марксистом и, подведя таким образом идеологическую базу под какую-нибудь елизаветинскую старушку, тоже рекомендуют труды вниманию читателя.

К этой же странной касте примыкают бойкие руководители трансляций и конференсье, разоблачающие перед сеансом таинственные фокусы престижизитаторов, жрецов и факиров.

И потребитель художественного товара с подозрение косится на книгу. Сноп-Ненемецкий разоблачен и уже не может вызывать интереса, а в елизаветинскую старушку, бодро поспешающую под знамя марксизма. Поверить трудно. И потребитель со вздохом ставит книжку на полку.

Пусть стоит. Все-таки, как-никак, золотой переплет.

### **Сделал свое дело и уходи**

Вы никогда не задумывались над тем, кто первый провозгласил поражающее своей краткостью и довольно-таки грубоватое изречение:

«Не курить, не плевать»

Кто выдумал се эти категорические, повелительные надписи:

«Вход воспрещается»

«Без дела не входить»

«Спускай за собой воду!»

Откуда все это? Что это? Народная мудрость? Или беззаветная любовь к порядку? Или попросту полезное административное мероприятие?

Однако все приведенные тексты и заповеди, несомненно, вызваны необходимостью и не нуждаются в подкреплении обязательствами. В самом деле, если бы в московском трамвае курили бы! Да еще плевали бы! – совсем бы скучная была езда! Или. Положим, входит в учреждение человек. А зачем пришел и сам не знает, без дела. Такого не грех и пугнуть надписью.

Или – вошел, сделал свое дело и не уходит. Сидит как проклятый. И, наконец, есть такие вурдалаки, которые стараются увильнуть от заповеди насчет спускания воды. Как быть с ними?

Не. Положительно все эти надписи нужны. И интересует нас не их содержание, а самый стиль. У кого это так счастливо отлилась столь молодецкая безапелляционная форма? Кто он создатель комхозовских афоризмов?.....

*3. Далее фельетон Ильфа и Петрова раскрывает реалии действительности 30-х годов. Напишите продолжение фельетона, опираясь на фактический материал современности. Что в современных лозунгах или же рекламных текстах может стать объектом сатирического высмеивания?*

### Литературный трамвай

Жарко. По летнему времени трудно сочинить нечто массивное, многословное, высокохудожественное, вроде «Соти». Тянет написать что-нибудь полегче, менее великое, вроде «Мадам Бовари».

Такая жара, что противно вкладывать персты в язвы литературы. Не хочется придираться, допускать сатирические вольности и обобщения.

Хочется посмеяться. И, верите ли, смеяться хочется почему-то так называемым утробным смехом. Тем более это разрешено вполне официально и есть слух. Даже поощряется.

Хочется, а с другой стороны – колется. Вдруг не выйдет! Как-никак, а молодость прошла, нет уж того порыва. «И одинокий тонкий волос блестит на праздной голове» (кажется, Тютчев).

В ужасных препирательствах прошла молодость. Мы спорили без конца. Враги говорили, что юмор – это низкий жанр, что он вреден. Плача, мы возражали. Мы говорили, что юмор вроде фитина. В небольших дозах его можно давать передовому читателю. Лились блестящие детские слезы. Кто-то учился на своих ошибках (орфографических). Кого-то куда-то бросили.

Теперь все хорошо.

К тому же лето, жарко, съезд писателей соберется не скоро, и литературный трамвай еще не вошел в прохладное депо.

Последняя посадка была 23 апреля.

И опять кто-то в давке не успел попасть в вагон и гонится за трамваем, задыхаясь и жалуясь:

-Я был первым в очереди. Меня рапповцы замалчивали. И вот такая несправедливость!

Как всегда в трамвае, пассажиры сначала радуются своему маленькому счастью. Идет размен впечатлений. Потом начинается дифференциация.

- Чуть Габрилович не остался. Спасибо, Славин подсадил. Буквально в последнюю минуту. Написал о нем статью в «Вечерке».

- Смотрите, нонпарель, а подействовала.

- Хоть обо мне кто-нибудь нонпарелью.



- Читали Никулина?

- «Время, пространство, движение»? Читал. Мне нравится. Совсем как Герцен стал писать. Просто «Былое и думы».

- Да. С тем только различием, что былое налицо, а дум пока никаких не обнаружено. Потом у него в мае месяце арбуз на столе соком истекает. А в окно смотрит белая ночь. А арбузы вызревают в августе. Герцен!

- Не люблю застольных речей. Опять Олеша не то сказал. Сказал о Грине, что умер последний фабулист. Последний флибустьер – это еще не бывает. Не то, не то сказал.

-

-Сходите?

- С ума вы сошли! Только влез.

- А впереди сходят?

- У выхода рапповцы пробку образовали. Ни за что не хотят сходить. А один товарищ, тот даже лег поперек двери. Ни за что, говорит, не сойду. А его билет уже давно кончился.

- Какое безобразие! Задерживают вагон на повороте!

- А о Зощенко опять ничего не пишут.

-

- Граждане, осторожнее. Среди нас оказался малоформист. Покуда вы тут спорили и толкались, он успел сочинить на ходу приспособленческий лозунг взамен старого: «Не курить, не плевать». Слушайте. Вот что он написал: «В ответ на запрещение плевания и курения ответим займом социалистического наступления».

- Товарищ Кирпотин, остановите на минутку вагон. Тут одного типа надо высадить.

- Сойдите, гражданин. Ничего, ничего! До ГОМЭЦА пешком дойдете!

-

- А о Зощенко опять ничего не пишут.

-

- Кондуктор, дайте остановку по требованию у ГИХЛа.

- Удивительно! Что писателю могло в ГИХЛе понадобиться? Ведь там за принятые произведения не платят.

- Но платят за потерянные. Там даже висит особое извещение: «Выплата гонорара за утерянные рукописи производится по четным числам»

- А-А-а!

-

А про Зощенко все еще ничего не пишут. Как раньше не писали, так и сейчас. Как будто и вовсе его на свете нет.

- Да. И знаете, - похоже на то, что этот ленинградский автор уже немножко стыдится своего замечательного таланта. Он даже обижается,

когда ему говорят, что он опять написал смешное. Ему теперь надо говорить: «Вы, Михаил Михайлович, по своему трагическому дарованию просто Великий Инквизитор».

Только тут он слегка отходит, и не его узких губах появляется осмысленно-интеллигентная улыбка. Приучили человека к тому, что юмор – жанр низкий, недостойный великой русской литературы. А разве он Великий Инквизитор? Писатель он, а не инквизитор...

-

Такие и еще другие разговоры ведутся в литературном трамвае. Кто-то упрямо сидит, делая вид, что любит асфальтированную мостовую, а сам только и думает о том, как бы не уступить место женщине с ребенком (лобовой перенос понятия – здесь, конечно, имеется в виду писательница, робко держащая на руках свое первое произведение).

Кто-то роется в своем кармане, выгребая оттуда вместе с крошками хлеба завалившиеся запяты. Кто-то в свете решений требует к себе неслыханного внимания. О ком-то, конечно. Опять забыли.

Жара.

Но хорошо, что трамвай движется, что идет обмен впечатлениями и что походная трамвайная дифференциация. С обычной для нас перебранкой и толкотней, готова перейти в большой и нужный спор о методах ведения советского литературного хозяйства.

## **Тема 9. Язык и стиль литературно-критических работ**

Вопросы и задания:

1. Оценочное средство выражения авторской позиции по отношению к критикуемому объекту, к самой действительности - это \_\_\_\_\_.

2. Какие функции выполняют в литературно-критическом тексте тропы?

3. Напишите средства синтаксической выразительности (анафора, градация, антитеза, инверсия, риторический вопрос, параллелизм и антитеза).

4. Лексико-синтаксическое средство выразительности, синтаксическая основа которого – параллелизм, лексическая – антонимия – это \_\_\_\_\_.

1. Стилистическая фигура, которая содержит «утверждение или отрицание, отличающееся различными эмоционально-экспрессивными оттенками» - \_\_\_\_\_.

### **Творческое задание:**

В фельетонах И.Ильфа и Е.Петрова определите приемы и средства лексической и синтаксической выразительности.

## **УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКОЕ ОБЕСПЕЧЕНИЕ УЧЕБНОГО ПРОЦЕССА.**

### **Учебно-методические материалы по дисциплине.**

1. Баранов В.И. Литературно-художественная критика (уч. пос. для специальности «журналистика») М., 1982.
2. Русская литература XX века в зеркале критики. Хрестоматия. М., 2003.
3. Зельдович М.Г., Лившиц Л.Я. Русская литература XIX века. Хрестоматия критических материалов. М., 1975.
4. Стрельцов Б.В. Основы публицистики. Жанры. М, 1990.
5. Журбина Е.Н. Теория и практика художественно-публицистических жанров.

### **Основная литература**

1. Бурсов Б.И. Критика как литература. Л., 1976.
2. Виленский М.Э. Как написать фельетон? М., 1982.
3. Вербицкая М.В. Литературная пародия как объект филологического изучения. Тбилиси, 1987.
4. Егоров Б.Ф. О мастерстве литературной критики: Жанры. Композиция. Стил. Л., 1980.
5. Здоровяга В.И. Слово есть дело. Некоторые вопросы теории публицистики. М., 1979.
6. Зельдович М.Г. Уроки критической классики. Вопросы теории методологии критики. Харьков, 1976.

7. Иполлитова Н.Б. Изобразительно-выразительные средства в публицистике. Саранск, 1988.

8. Кайда Л.Г. Стиль фельетона: выражение авторской позиции М., 1983ю

9. Недзвецкий В.А. Русская литературная критика XVIII-XIX века. Курс лекций. М., 1984.

10. Поляков М.Я. Поэзия критической мысли. М., 1968.

11. Вопросы истории и теории критики. Тюмень, 1976.

12. Современная литературная критика. Вопросы теории и методологии критики. М., 1977.

13. Современная литературно-художественная критика. Л., 1975.

14. Щукина Т.С. Теоретические проблемы художественной критики. М., 1979.

15. Проблемы теории литературной критики М., 1980.

16. Проблемы развития литературной критики. Душанбе, 1984.

#### Дополнительная литература

1. Русская критика от Карамзина до Белинского. М., 1981.

2. Белинский В.Г. Собрание сочинений в 9-ти т. М., 1976-1983, т.1-9

3. Чернышевский Н.Г. Литературная критика. М., 1981. В 2-х т.

4. Добролюбов Н.А. Собр. соч. в 9-ти т. М., 1961-1964.

5. Писарев Д. И. Литературная критика . в 3-х т. Л., 1981.

6. Кулешов В.И. История русской литературной критики XVIII-XIX века. М., 1991.

### Список тем рефератов и курсовых работ.

1. «Массовая литература» в зеркале современной критики
2. Роль критики в литературном процессе.
3. Литературная критика в пространстве массовой культуры.
4. Основные тенденции современной литературно-критической мысли.
5. Критика в Интернете.
6. Что такое «журналистская критика»?
7. Функционирование современной критики на книжном рынке
8. Издательский маркетинг и критика.
9. Композиция рецензии
10. Композиция критической статьи
11. Синтетический характер литературной критики.
12. Критика и художественный мир писателя.
13. Принципы рецептивной эстетики в современной литературной критике.
14. Выдающиеся мыслители о критике.
15. Тип читателя и тип писателя в условиях современной литературной эпохи.
16. Жанр литературной пародии в критике..
17. Методика сопоставительного анализа в критике.
18. Роль жанров «документальной» критики в литературном процессе 50-х – 60-х годов 20-го века.
19. Развитие жанра полемической статьи в литературной критике 90-х годов 20-го века.
20. Личность критика и проблемы экспрессивности стиля.
21. Полемика в литературной критике.
22. Критика как «самосознание литературы».
23. Специфика диалога автора и читателя в Интернете.

## Примерные вопросы к зачету

Критика и литературоведение.

Критика и социология.

Критика и журналистика.

Критика и философия.

Критика и психология.

Основные критические методы.

Определение литературной критики.

Публицистичность литературной критики.

Научность критики.

Функционирование жанров в современной литературной критике.

Роль критики как «регулятора и свидетеля потребления искусства» в современности.

Критика в издательском маркетинге.

Типологические черты жанров литературной критики.

Принципы классификации жанров литературной критики.

Типы композиционного построения статьи

Композиция по характеру аргументации.

Сюжет критической статьи.

Объективное и субъективное в критической деятельности.

Стилистика современных литературно-критических работ.

Критика и «массовая литература»