

**ПРИОРИТЕТНЫЙ НАЦИОНАЛЬНЫЙ ПРОЕКТ «ОБРАЗОВАНИЕ»  
РОССИЙСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ ДРУЖБЫ НАРОДОВ**

---

**А.Г. КОВАЛЕНКО**

**СОВРЕМЕННАЯ РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА  
В ГЛОБАЛЬНОМ КУЛЬТУРНОМ ПРОСТРАНСТВЕ**

**Учебное пособие**

**Москва  
2008**

## Содержание учебного материала

Теоретический материал курса разбит в соответствии с принципом модульности обучения на 18 тематических модулей.

**Тема 1.** Литературная ситуация рубежа XX - XXI вв.

**Тема 2.** Художественная парадигма постмодернизма

**Тема 3.** Принцип игры

**Тема 4.** Диалогизм

**Тема 5.** Литература и Интернет

**Тема 6.** В. Набоков - предтеча постмодернизма

**Тема 7.** Изображение истории

**Тема 8.** Жанр "альтернативной истории"

**Тема 9.** Жанр современного триллера: Анатолий Азольский

**Тема 10.** Современный городской роман

**Тема 11.** Филологический роман

**Тема 12.** Мир игры и игра мирами: Виктор Пелевин

**Тема 13.** Мир миров: антиномическая диффузия: Саша Соколов

**Тема 14.** Бытие и ничто, или антиномические метаморфозы: Иосиф Бродский

**Тема 15.** Общий обзор поэзии рубежа XX - XXI вв. (1985 - 2005)

**Тема 16.** Поэзия "метаметафоризма"

**Тема 17.** Поэзия "московского концептуализма"

**Тема 18.** Преодоление постмодернистской эстетики в поэзии

**Приложение:** Хроника русской литературы (1980-2002)

Каждая тема раздела имеет стандартную структуру:

- Цели изучения темы (в том числе ЗУН)
- Методические рекомендации по изучению данной темы
- Перечень понятий, на которые следует обратить особое внимание при изучении
- Учебный материал (теоретический материал, а также хрестоматии и др.)
- Выводы
- Вопросы для самоконтроля
- Практикум (индивидуальные и групповые задания)
- Тестовые задания
- Литература
- Интернет-ресурсы

## Тема 1. Литературная ситуация рубежа XX - XXI вв.

Все теоретические дискуссии в критике рубежа XX-XXI вв., по существу, сводились к одному и тому же вопросу: есть литература или ее нет? Вряд ли этот вопрос может возникнуть по отношению к 60-80 гг., но 90-е гг. являются фокусом спора о самом существовании преемственности традиции русской литературы.

Причин для этого было несколько, и их можно распределить по традиционным проблемным "узлам": экономическому, общественно-политическому и культурно-эстетическому.

В 1991 г. произошел распад Советского Союза, повлекший за собой разрушение общего культурного пространства, объединявшего большое количество региональных культур. Возникновение рыночных отношений вызвало повальную коммерциализацию сознания.

В процессе перехода к новым экономическим отношениям неизбежной оказалась ликвидация книжных издательств, снижение роли "толстых" журналов, утрата интереса к чтению вообще. Интенсивная информатизация способствовала вытеснению книги и увеличению удельного веса аудио- и видеопродукции.

Развитие всемирной компьютерной сети коренным образом повлияло на всю структуру культурного пространства.

В 90-е гг. изменились эстетические ориентиры самой литературы. Критики и социологи заговорили о том, что общество, долгие века и десятилетия видевшее в литературе одно из надежных своих оснований, перестало быть "литературоцентричным". Стало очевидным, что в 90-е гг. произошло смещение социальных и духовных приоритетов, литература перестала быть одним из фокусов интеллектуальной жизни общества. Она постепенно утрачивала роль "учителя жизни", превращаясь в один из видов развлечений, воспитательная функция сменялась функцией развлечения. Казалось, литература окончательно и бесповоротно потеряла свою репутацию носителя философского и социально-эстетического сознания.



В дискуссии о существовании литературы наиболее категоричную точку зрения выразила известный критик А. Латынина. В статье с пессимистическим заголовком "Сумерки культуры" ([Литературная газета. 21 нояб.](#)) она рассуждает следующим образом: "Свобода была тем козырем, который достался нашей словесности в конце 80-х гг. Новое десятилетие свободы стало первым десятилетием заката. Ведь сколько стенаний было в диссидентской публицистике: отмените цензуру - и литература ответит невиданным взрывом талантов. Теперь вот иные плачут: с цензурой-то поинтереснее было. Эзопов язык изобретать, стиль оттачивать, с читателем перемигиваться. Оказалось, что ([Андрей Битов](#)) так ничего и не написал, что было бы лучше "Пушкинского дома", [Аксенов](#) не превзошел "Ожог" и "Остров Крым". [Войнович](#) лишь ухудшал продолжениями остроумнейшего Чонкина. Нынешние мэтры лучшие свои вещи написали под давящим прессом несвободы (и, конечно, в борьбе с нею). Следующему поколению уже не с чем будет бороться. Небо чистое, травка зеленая - пожалуйте играть в гольф".

Критик, пессимистически оценивающий состояние литературы, конечно, сознательно или неосознанно преувеличивает. А. Латынина поспешила похоронить цензуру, тень которой еще витает над литературным пространством. Указав на некоторые "вершинные" романы, она недооценивает творчество названных писателей взятое как целое в его последующем развитии. И Аксенов, и Битов все-таки превзошли свое творчество советского периода. Да и проблем в обществе, требующих объективного осмысления и художественного освоения, стало не меньше, а значительно больше.

Далее критик анализирует последствия "упадка" литературы: "Большинство наблюдателей признают упадок литературы как упрямый факт. Вот отношение к нему разное. Есть точка зрения этакого технократического хамства - зачем, мол, литература в обществе, где появились телевидение и Интернет? Есть культурный пессимизм: Галковский, например, в "Бесконечном тупике" замечает, что "литература как миф, как способ осмысления мира и способ овладения миром истлела, исчезает. Последние ее остатки исчезают на наших глазах".

Нетрудно заметить в этом рассуждении, что, упрекая в культурном пессимизме, автор и сам впадает в него. Можно приводить многочисленные примеры того, что "технократическое хамство" удел немногочисленной и мало читающей публики, какая была всегда и раньше, а возрастание тиражей, пусть даже продукции "массовой литературы", свидетельствует об обратном. Просто изменилось качество литературы, а в какую сторону - этот вопрос требует тщательного изучения.

Примерно в таком же духе высказывается И. Роднянская в статье "Гамбургский ежик в тумане" (*Новый мир*. 2001. № 3). Она ставит современной прозе суровый диагноз, правда невольно указывая на некоторые свойства совсем иного рода: это "плохая хорошая литература", "книжный мир, культурное производство, перешедшее на самообеспечение, без притока энергии извне"; "утрачен интерес к первичному "тексту" жизни - и к ее наглядной поверхности, и к глубинной ее мистике". В приведенном оксюморе обращает на себя внимание двойственность определения: стало быть, не только "плохая", но и "хорошая". А что касается утраты интереса к жизни, то и это весьма спорно, и тому можно привести многочисленные доказательства.

Совершенно иных, "оптимистических" убеждений придерживаются другие критики: [А. Немзер](#), [Д. Бавильский](#), [П. Басинский](#), [А. Архангельский](#), [О. Дарк](#), [В. Курицын](#). Не впадая в пророческий тон по поводу упадка, занимаясь кропотливой аналитической работой текущей литературы, они отмечали, что 90-е гг. это период сложных внутренних процессов и разнонаправленных литературных взаимодействий.



Они не примеряли на себя роли судей и вершителей судеб, но активно и профессионально создавали объективную картину. "Судя по критическим разделам, по материалам журналов и газет, никакой живой словесности не было - пишет [А. Немзер](#) о начале 90-х г. - Шли толки о конце литературоцентризма. Кто-то печалился, а кто-то радовался в связи с "исчезновением литературного процесса". Вероятно, мое тогдашнее раздражение было чрезмерным. Мне показалось, что современную литературу предали" (А. Немзер. Литературное сегодня. О русской прозе. 90-е. М., 1998). Вакуума не может быть, ибо культура не может исчезнуть, как сама жизнь, новая историческая ситуация не может не родить литературу нового качества. Критики искали, находили и поощряли к творчеству новые литературные имена. В литературу приходили книги, в которых и недостатки и достоинства были результатом поиска авторами своей индивидуальной художественной формы, в которой отливался неповторимый жизненный опыт в новой реальности. Критики показывали, что "вершинные произведения" создаются не в одночасье, их появление есть результат некороткого и сложного пути.

В 90-е гг. радикальным образом сменилась литературная ситуация. То, что "взошло" в это десятилетие, зрело в недрах 70 - 80 - гг. Важную роль в этом сыграло искусство андеграунда, так называемая "параллельная культура", создававшаяся за пределами официального подцензурного искусства.



В связи с этим нельзя не вспомнить попытку создания в 1979 г. неподцензурного альманаха "[Метрополь](#)". Хотя она и закончилась неудачей и стала причиной негласного устранения из активной литературной жизни многих литераторов, но объективно сыграла положительную роль. "Метрополь" сделал известным целую плеяду новых писателей, одновременно закрепив за ними репутацию "запрещенных".

Важной вехой в развитии культуры стала официальная отмена цензуры в 1990 г. Был упразднен Главлит, основной орган контроля над печатной продукцией. Но немаловажно отметить, что к этому времени уже были опубликованы многие из произведений, не увидевшие свет в свое время. За время с 1986 по 1990 г. прокатилась мощная "публикаторская волна". "Толстые" журналы поместили на своих страницах романы и повести [М. Булгакова](#), А. Платонова, Е. Замятина, [А. Бека](#), [В. Войновича](#), [В. Аксенова](#), поэмы А. Твардовского, поэму А. Ахматовой "Реквием". В 1990 - 1991 гг. на страницах журнала "Новый мир" увидели свет два самых скандально известных романа советской эпохи: "Доктор Живаго" [Б. Пастернака](#) и "Архипелаг ГУЛАГ" [А. Солженицына](#), что, по сути, означало окончательную реабилитацию

гонимых в советское время писателей. Начался процесс "восстановления в правах" и литературы русского зарубежья. Были опубликованы все романы [В. Набокова](#).

Волна публикаций произведений "задержанной литературы" длилась с 1986 по 1991 г. и, по сути, была актом восстановления справедливости, актом оправдания и реабилитации запрещенной ранее литературы.

Когда реабилитационная волна пришла к своему завершению, стало ясно, что заканчивается целый этап развития классической литературы и образовавшийся "вакуум" начал заполняться литературным "веществом" иного рода, малознакомым, спорным и требующим своего осмысления. В культурное поле вторгалась "массовая" литературная продукция и произведения постмодернистского свойства.

Фактором активизации новых процессов стало рождение и увеличение количества новых литературных и критических журналов, создававших альтернативу традиционным, таких как "Апрель" (1990), ["Арион" \(1995\)](#), "Вестник новой литературы" (1990), "Митин журнал" (1993), "Неприкосновенный запас" (1998), ["Новое литературное обозрение" \(1992\)](#), "Пушкин" (1997), "Соло" (1990), "Столица" (1990) и многих других.

В образовавшийся свободный рынок широким потоком хлынула "массовая" литература разного качества, среди которой определенный удельный вес имела порнографическая литература, романы и повести, отражающие негативные стороны жизни (["чернуха"](#)), разнообразное детективное "чтиво". Это сказалось на снижении общего эстетического уровня литературы.

Изменения коснулись изображения исторического прошлого. От бывшего разоблачительно пафоса литература перешла к пародированному воспроизведению минувшего, характеризовавшемуся чрезвычайной свободой интерпретации и отсутствием историзма.

Распад СССР привел к эрозии некогда единого культурного пространства, что отразилось на литературных связях писателей. Завершилась эпоха "многонациональной советской литературы".

Одновременно вследствие внедрения компьютера и сети Интернет возникло и стремительно расширилось электронное пространство, в котором на свое место постепенно стала претендовать и литература.



90-е гг. стали временем объединения литературы метрополии и литературы зарубежья. Закончилась долгая эра противостояния двух ветвей одной культуры. На родину стали возвращаться писатели-эмигранты: *А. Солженицын, В. Войнович, В. Аксенов, [Г. Владимов](#)*.

Среди разных прочих особенностей новой литературы критики обратили внимание на "бессердечность" (П. Басинский). Интеллектуальное разнообразие и стилистическая изощренность многих произведений еще не означали присутствия высокой гуманности и сочувствия к человеку. И в этом смысле литература стала зеркалом своего времени, утратившим некогда прочные приоритеты.

Наряду с традиционной прозой появились произведения, где психология характера и достоверность уступали место игровым приемам, например ["фэнтези"](#) и ["ремейка"](#). Фэнтези предполагает взаимопроникновение достоверного и ирреального, допуская существование параллельных миров и мистики. Произведения такого свойства (например, В. Пелевина) соединяли в себе элементы остросюжетного триллера, сатирической фантазии, гротеск, иронической игры, пародии на лозунги и идеи культуры соцреализма и элементы социалистического быта.



В произведениях, использовавших ремейк, хорошо известные сюжеты и образы перекраивались на современный лад. В основу таких произведений ложились сюжетные и стилистические штампы прошлой литературы.

Вместе с тем продолжалась творческая деятельность писателей, завоевавших заслуженный авторитет и прочные репутации еще в 70 - 80-е гг. В частности, В. Астафьев работает над рассказами и романами о войне. Его большой роман "Прокляты и убиты" стал вехой в развитии военной темы и одновременно закрепил за ним репутацию одного из наиболее гражданственных писателей России. Позиция писателя всегда была честной и граждански ответственной. Изображение войны у него лишено победного пафоса. Война в его понимании была временем предельно напряженного противостояния простого человека всеобщему злу и смерти. Причину общественного неблагополучия он видел в тоталитарном государстве, бросившем людей на произвол судьбы и обрекшем его на массовую гибель. Государство предало своих подданных. Своей непримиримой и совестливой позицией Астафьев заслужил в 90-е гг. немилость консервативно мыслящих историков, чиновников и читателей.



Несколько рассказов о новой России ("В больнице", "В ту же землю") опубликовал [В. Распутин](#). Писатель, всегда озабоченный вопросом сохранения нравственных и духовных устоев Отечества, размышлял о судьбе маленького человека в условиях нового смутного времени.

90-е гг. это не только время утрат, но и время творческого расцвета многих писателей Л. Петрушевской, В. Маканина, Д. Галковского, А. Азольского, М. Харитоновой, А. Королева, В. Пелевина, В. Пьецуха, Б. Кенжеева, В. Нарбиковой, Ю. Мамлеева, Б. Екимов, О. Славниковой, Л. Улицкой.

Произошли коренные изменения в области общественной оценки и поощрения наиболее заметных литературных явлений. После того как были отменены существовавшие долгое время государственные системы премирования (Государственная премия, Ленинская премия, премия Союза писателей СССР и др.), возникла объективная потребность нового подхода. Инициатива постепенно перешла в руки негосударственных, общественных и частных организаций. Так были созданы [Букеровская премия \(1991\)](#), премия "Антибукер" (1995), Малая Букеровская премия (1992), Большая и малая российские литературные премии (1997), премия им. Аполлона Григорьева (1997), премия фонда "Знамя" (1993), премия им. Юрия Казакова (2000), Национальный бестселлер (2000), премия им. Булата Окуджавы (1998), премия им. А.П.Платонова (1994), премия "Северная Пальмира" (1994), премия "Триумф" (1992). Высокий общественный авторитет приобрела существующая с 1978 г. премия им. Андрея Белого.

Изменилась "карта" околосредового ландшафта. Она перестала быть привязанной к центру, стала пестрой и многосоставной. Вместо существовавших ранее Союзов писателей как результат частных инициатив появилось большое количество других. Они также стали "рычагами", определяющими эстетические, вкусовые и конъюнктурные приоритеты. В 90-е гг. возникли Академия Зауми (1990), Академия Российской словесности (1995), Академия русской современной словесности (1997), Клуб независимых писателей (1990), Международный фонд русской поэзии (1994), Российский фонд творческой молодежи им. А. Пушкина (1991), (1989) [Российский Пен-центр](#).

## Вопросы для самопроверки

1. Какие факторы оказались решающими для возникновения новой культурной ситуации в 90-е годы?
2. Охарактеризуйте две точки зрения на литературную ситуацию 90-х годов?
3. Назовите основные тенденции литературного процесса конца XIX-начала XX века.
4. Назовите новые журналы этого времени.
5. Назовите Литературные премии, возникшие в 90-е гг.

## Задания для самостоятельной работы

1. Прочитайте статью В.Ерофеева "Поминки по советской литературе". Напишите рецензию на нее.
2. Напишите короткую рецензию на тему : "Реализм и постмодернизм в литературе 90-х гг".

### **Александр Башлачев**

#### **"Не позволяй душе лениться"**

Ликует люд в трамвае тесном.  
Танцует трудовой народ.  
Мороз и солнце - день чудесный  
Для фрезеровочных работ.

В огне тревог и в дни ненастья  
Гори, гори, моя звезда!  
Звезда пленительного счастья -  
Звезда Героя соцтруда!

Решил партком единогласно  
Воспламениться и гореть.  
В саду горит костер рябины красной,  
Но никого не может он согреть.

Не мореплаватель, не плотник,  
Не академик, не герой, -  
Иван Кузьмич - ответственный работник.  
Он заслужил почетный геморрой.

Его пример - другим наука.  
Век при дворе. И сам немного царь.  
Так, черт возьми, всегда к твоим услугам  
Аптека, улица, фонарь.

Он был глашатай поколений.  
Куда бы он не убегал,  
За ним по всюду бедный Ленин  
С тяжелой кепкою шагал.

Как славно выйти в чисто поле  
И крикнуть там: - Е..на мать!  
Мы кузнецы. Чего же боле?  
Что можем мы еще сказать?

Когда душа мокра от пота  
Ей некогда ни думать, ни страдать.  
Но у народа нет плохой работы,  
И каждая работа - благодать.

Не позволяй душе лениться  
В республике свободного труда.  
Твоя душа всегда обязана трудиться,  
А паразиты - никогда!



## Тема 2. Художественная парадигма постмодернизма

Понятие постмодернизма вошло в обиход в начале 90-х гг. в качестве общего обозначения новых явлений постсоветского периода. Этому во многом способствовали книги и статьи И. Ильина, М. Липовецкого, В. Курицына, [М. Эпштейна](#), И. Скоропановой и других ученых. Сам термин обязан своему возникновению французской философии 60-х гг., в которой выдвигались принципиально новые концепции развития современного постиндустриального общества и современного общественного сознания. Рассмотрение тенденций отечественной культуры в контексте европейской дало основание говорить о том, что многие явления в обоих случаях, по существу, оказались сходными. Русский и европейский постмодернизм, несмотря на различие политических систем, явились продуктом одних и тех же более общих обстоятельств и причин.

Следует, однако, разграничивать постмодернизм как философское течение и постмодернизм как эстетическую тенденцию в русской культуре второй половины XX в. При более близком рассмотрении оказалось, что русский постмодернизм имел и другие - уже отечественные корни. Проявившись преимущественно в сфере искусства и литературы, он выступил наследником русского модернизма первой трети XX в. Это послужило поводом и для иного его определения - поставангарда (термин *М. Эпштейна*). Тщательное сопоставление различных литературно-эстетических фактов позволило говорить и о том, что русский постмодернизм как последователь авангардных течений 20-х гг. дал знать о себе уже в 50 - 60-е гг., т.е. тогда, когда повсеместно господствовали нормы соцреалистического метода.



Для того чтобы понять, что же представляет из себя это течение, необходимо обратиться к тем понятиям и категориям, которыми оперировала французская философия для объяснения общества, истории и искусства. Приведенные ниже термины являются аксиомами, вместе взятые они образуют категориальную систему, все составляющие которой тесным образом связаны друг с другом и дополняют друг друга. Их можно назвать "инструментами" понимания и анализа действительности.

*Деконструкция* (термин [Жака Деррида](#)) - означает одновременное "переворачивание" и "реконструкцию" объекта. Объект (общественный, исторический, эстетический) раскладывается на составные части с целью обнаружения внутреннего противоречия. Таким образом проявляется его скрытый смысл и обнажается подлинная природа.

*Текст* - общее обозначение любого объекта изучения, его структуры. Текст здесь далеко не только лингвистический феномен, но и любое явление - книга, человек, природа - требующие своего "прочтения". Самый крупный текст это мир в его многообразии. Текст обладает некоторыми общими свойствами, независимыми от его материала, он неоднороден, многоязычен, открыт, интертекстуален, имеет свойство прочитываться по-разному, в зависимости от обстоятельств и точки зрения.



По [Р. Барту](#), любой текст, или, в узком смысле, слово, - это, с одной стороны, место пересечения различных плоскостей (исторических, культурных, идеологических). С другой стороны - это диалог различных видов *письма*. Совокупность всех "плоскостей", сфокусированных в данном слове, определяется как *интертекст* ([Юлия Кристева](#)).

*Письмо* - синоним художественной литературы, и шире, любой литературы. С точки зрения Р. Барта, литература не отражает действительности, как это принято считать, а представляет каждый раз индивидуальный способ создания *текста*.

*Симулякр* ([Жиль Делез](#)) - это некий искусственно созданный объект, как бы копирующий реальность. При этом новая модель, или "фантазм", обретает статус самостоятельности и независимости от исходного объекта. Например, симулякром можно назвать метод социалистического реализма.



Постмодернизм пользуется этим понятием в расширительном смысле для обозначения любой общественной или политической теории.

*Дискурс* (Жак Деррида) - это язык в самом широком смысле этого понятия. Этот термин служит для обозначения характерной системы знаков, понятий и способов коммуникации в той или иной сфере человеческой деятельности.

*Эпистема* (Мишель Фуко) - это широкое понятие, характеризующее определенную историческую, культурную и идеологическую систему (этап). Здесь важно иметь в виду, что каждая эпистема (система отношений) воплощается в соответствующем ей языке (дискурсе). Можно говорить о "советской", "буржуазной" эпистемах, которые оформляются в характерных для них языках. Более того, постмодернизм предполагает, что та или иная система (историческая, культурная, идеологическая) является производной от языка. Язык не только не выступает продуктом эпохи, но равным счетом наоборот: его особенность определяет своеобразие эпохи и свойственного ей общественного сознания (эпистемы).

*Миф* - понятие, обозначающее совокупность представлений о том или ином объекте (культурном, историческом). В широком смысле - это историческое сознание.

*Нарратив*, или *метанарратив*, - понятие, тесно связанное с мифом. Постмодернизм отрицает существование объективного, немифологического знания о мире. Он признает, что представление об окружающем мире возможно лишь в форме рассказывания о нем (нарративе). Истинно то, что отразилось в языке, то есть то, что рассказано. Любое знание, облеченное в словесную форму - это нарратив. Иными словами, метанарратив - это совокупность представлений о том или ином объекте, выраженная в словесной форме. Нарратив - понятие, утверждающее относительность человеческого познания мира и примат слова в его постижении.

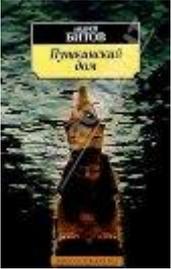


Одним из наиболее ярких примеров делигитимации существовавших ранее метанарративов и замены новыми является концепция "Новой хронологии" А.Т. Фоменко и Г.В. Носовского. Ученые предприняли попытку критики традиционных взглядов на историческую хронологию, приписав все "ошибки" в датировках событий переписчикам исторических летописей XVI в. Скалигеру и Петавиусу. Аргументом в пользу более укороченного и правильного варианта летоисчисления выступают математические расчеты и астрономические наблюдения. С этой точки зрения, любые знания о том времени, включая жизнеописания царей, полководцев, описания быта и нравов, оказываются недостоверными. И тогда любая историческая литература о том времени становится "историко-мифологической", и, наоборот, любые художественно-исторические произведения приобретают статус научно-исторических версий прошлого. Применительно к "новой хронологии", такое "олитературирование действительности" приводит к тому, что сочинения Фоменко и Носовского должны восприниматься как "конспекты ненаписанных постмодернистских романов"<sup>1</sup>.

*Шизоидный язык* - в широком смысле язык художественного произведения, в котором проявляются все скрытые желания человека. С точки зрения постмодернистских представлений, человек - это "машина желания", скрывающая свою подлинную сущность под давлением общественных условностей и стереотипов. Раскрепощаясь, он выражает свои желания в "шизоидном языке". Обычно такое раскрепощение происходит в художественном тексте. Художник, писатель являются одновременно и пациентами и врачами-диагностами цивилизации, в которой они живут. Следовательно, способ исследования текста можно определить как "*шизоанализ*".

*Ризома* (Делез и Гваттари) - термин, обозначающий структуру культурного объекта. Постмодернисты различают традиционную "культуру древа" и новую "культуру ризомы". Понятие ризомы взято из обихода ботаники и означает тип корневища. В применении к культурному объекту ризомой называют такую структуру, которая не имеет традиционных бинарных оппозиций, т.е. верха и низа, начала и конца, центра и периферии, внешнего и внутреннего. При этом такая структура имеет свойство постоянно находиться в состоянии динамического изменения.

*Делигитимация* - отказ от прежней системы ценностей. Например, в постмодернизме делигитимируется категория необходимости. Нормой является лишь игра случайностей. Если в модернистском сознании Настоящее приносится в жертву Будущему, которое обещает торжество Закона и Истины, то в постмодернизме акцент переносится на Настоящее. Настоящее всегда незавершено. "Здесь" и "Теперь" - вот ценностный центр постмодернистского сознания.



*Деиерархизация сознания* - отказ от абсолютной и единственной истины, убежденность в существовании множества истин, каждая из которых может быть верной в тот или иной момент. В этом контексте особое место занимает отношение Настоящего с Прошлым. Они носят диалогический характер, Прошлое не враг (как принято в модернизме), а широкий репертуар альтернатив.

\*\*\*

Литературовед М. Липовецкий полагает, что постмодернистским можно назвать такое произведение, к которому применимы, по крайней мере, три свойства, в совокупности названные им "художественной парадигмой постмодернизма": *интертекстуальность, игра и диалогизм*.

*Интертекстуальность* - основной параметр постмодернистской эстетики в приложении к литературному произведению. Всякий текст образуется из цитат, не только отсылающих к какому-то известному произведению, но, часто, неуловимых и анонимных, т.е. из аллюзий. В литературе он существовал и раньше. Цитирование можно в изобилии обнаружить и в пушкинском "Евгении Онегине", и у Гоголя, Достоевского и Толстого. Но лишь в постмодернизме он стал осознанным приемом. Цитатность, или центонность, может присутствовать как самодостаточный прием, когда текст может существовать из одних лишь цитат. Например, "Бесконечный тупик" Д. Галковского.

Роман А. Битова "Пушкинский дом" (1971) по праву считается одним из наиболее классических образцов центонной прозы нового времени. Герой романа, Лев Одоевцев, филолог по роду занятий, происходит из дворянского рода. Внутренняя основа сюжета романа - взаимоотношения героя с реальностью, раскрытие движения времени через его судьбу. Обстоятельства этих взаимоотношений осложняются сознанием тайного предательства, совершенного в его семье: дед героя был репрессирован в 30-е г., а отец ради благополучия и научной карьеры отрекся от своего отца.

"Пушкинский дом" - "метапроза", в которой главные герои являются литературоведами. Отсюда наличие в тексте романа целых глав, посвященных литературе и творчеству вообще, автор-повествователь по ходу сюжета постоянно "вмешивается" в повествование, а в конце романа встречается со своим героем лицом к лицу и задает ему "провокационные" вопросы. Своеобразие сюжета вызвано и тем обстоятельством, что в романе разворачиваются различные варианты одних и тех же событий. Фабула "размывается" "приложениями" и "комментариями" автора. Отсылки и аллюзии к классической литературе отражаются в названиях глав и эпиграфах.

Три части романа называются соответственно "Отцы и дети", "Герой нашего времени" и "Бедный всадник". В каждой из частей есть главы, намекающие на другие произведения русской классики: "Выстрел", "Дуэль", "Медные люди", "Мелкие бесы", "Маскарад".

Важным элементом "*метапрозы*" является кольцевая композиция. Автор переставляет начало и конец: на первых страницах мы узнаем, чем роман завершится, а в конце он отсылает нас в начало. Роман словно пишется на глазах у читателя. Сюжет предстает в виде нескольких параллельных линий, которые пересекаются в начале и в конце, а каждая часть как бы начинает повествование заново, возвращаясь к исходной точке. Существенно важно для романа и то, что после каждой части следуют главы под названием "Варианты и версии", в которых автор излагает иные "наброски" гипотетических вариантов сюжета.

Цитату как сюжетно-композиционную константу нередко использовали рок-поэты, создавая своеобразные поэтические ремиксы. Источниками цитат становились классические тексты. Авторское слово строилось с учетом "чужого" слова классиков. Эффект возникал в результате пародийного снижения текстов, которые в принципе считались "неприкасаемыми", культовыми. Происходило это потому, что, по

мнению авторов, реалии жизни оказались под сомнением, сместились нравственные ориентиры, в свете которых изменилось отношение и к "сакральным" текстам. В произведениях рок-певцов сопрягаются цитаты литературно-культурного происхождения и "тексты жизни", различные пласты бытия. Благодаря технике коллажа и приема наложения в рок-поэзии происходило принципиально важное сведение сведение воедино языков (от высокого, государственного до бытового и низкого). Их конфликтное соположение показывало абсурдность претензий каждого на исключительную роль в описании мира. Именно таким образом строится стихотворение А. Башлачева "Не позволяй душе лениться".



## **ПЕРИОДИЗАЦИЯ ПОСТМОДЕРНИСТСКОЙ ТЕНДЕНЦИИ В РОССИИ.**

Постмодернизм возник в России в 60-е гг. и получил свое распространение преимущественно в сфере литературы и искусства в условиях андеграунда. Он был подготовлен русским авангардом 20-х гг. и неоавангардом 50 - 60-х гг. (группа поэтов Л. Черткова, "лианозовская школа", группа СМОГ). Постмодернистские тенденции стали порождением нового мироощущения, возникшего на рубеже 50 - 60-х гг., логическим продолжением либеральных "оттепельных" тенденций. Идеи "оттепели", несмотря на их постепенное "замораживание", продолжали существовать под спудом официальной культуры. Некоторые писатели стремились соединить "оттепельный" реализм с отдельными элементами постмодернистского дискурса (В. Аksenov). В книгах А. Терца ("Прогулки с Пушкиным"), А. Битова ("Пушкинский дом"), Вен. Ерофеева ("Москва-Петушки"), поэзии И.Бродского получил распространение принципиально новый тип письма, новой эстетики. Прежние представления деидеологизировались, деиерархизировались, релятивизировались. В основу новой эстетики легло свободное поэтическое мышление, игра, рефлексия по поводу собственного сочинения, текстуальная гетерогенность, смысловая множественность, прием авторской маски, ирония и пародийность.

В Европе 60-х гг. постмодернизм стал периодом тотальной инфляции всех дискурсов. Он выражал кризис рационалистического мировоззрения как метанарратива познания и идеи либерального прогресса как метанарратива власти. Культурными доминантами новой постмодернистской культуры стали распад целостности, пафос иррационального отчаяния, пессимизм.

В отечественной социокультурной ситуации имела место делегитимация метанарратива советской утопии или "советской идеологии". Советская цивилизация явилась гипертрофированным и патологическим вариантом легитимации эпохи модерна. В эстетическом преломлении кризис легитимаций связан с кризисом "ценностного центра", категории эстетического идеала, одного из основных понятий социалистического реализма. Именно в это время была подорвана сама идея формирования жизни с помощью эстетического идеала.

В 70 - 80-е гг. постмодернизм пополнился новыми жанрами. А. Битов создает роман-странствие "Оглашенные", Вен. Ерофеев - пьесу "Вальпургиева ночь, или Шаги командора". Этот период отмечен появлением течения в поэзии, получившим название "метаметаморфизма" (взаимопревращения двух реальностей) и связанного с именами К. Кедрова, А. Парщикова, В. Кривулина, Н. Искренко. Оформился как самостоятельное явление "московский концептуализм" (Д. Пригов, Т. Кибиров, С. Гандлевский). Среди прозаиков выделились имена Евг. Попова, Виктора Ерофеева, В. Сорокина, М. Берга, С. Соколова.



Ж.



В 90-е гг. постмодернизм станет осмысливаться как важный эстетический феномен. Он становится предметом оживленных дискуссий. Появляются переводы видных философов: Р. Барта, Ф. Гваттари, Ж. Делеза, Ф. Фуко, Деррида, Ю. Кристевой, Ж. Лакана, У. Эко. Выходят в свет альманахи и журналы: "Вестник новой литературы", "Соло", "Лабиринт", "НЛО",

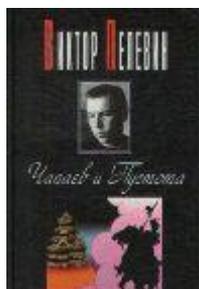
"Комментарий". Ряды "постмодернистских писателей" пополнились именами Л. Петрушевской, В. Шарова, М. Шишкина, Е. Радова, И. Яркевича, Т. Толстой.

\*\*\*

В постмодернизме утверждается, что мир есть один огромный текст. Иллюстрацию такого уподобления привел один из основоположников постмодернистской эстетики [Х-Л. Борхес](#) В известном рассказе "*Вавилонская библиотека*" предлагается *пространственная модель* Вселенной, своеобразная метафорическая картина мира-текста.

Рассказ "Вавилонская библиотека" - развернутая метафора, объясняющая структуру мироздания. Мир представляет собой текст, состоящий из бесконечного количества комбинаций конечного числа знаков. Сам текст бесконечно изменчив в пространстве и во времени. Он лишен конечного смысла. Единственный смысл заключается в том, что окончательного и абсолютного смысла не существует. В структуре текста не обнаруживается ни начала, ни конца, т.е. он имеет вид ризомы. Точка отсчета координат подвижна и непредсказуема.

В другом известном рассказе "*Сад расходящихся тропок*" Х.-Л. Борхес предлагает уже *временную* модель текста. Рассказчик узнает о романе умершего китайского писателя Цюй Пэна, написанного в странной и с виду запутанной форме. Книга была задумана как развитие бесконечного сюжета. Но развертывание этого сюжета не походило на традиционное циклическое течение событий, как, например, в принципе бесконечной "Тысяче и одной ночи". Ключом к сюжету была фраза о "саде расходящихся тропок". Особенность романа заключалась в принципе "временных развилок".



Рассказ Борхеса - это очередная притча о времени. Существует воображаемый текст о мире, в котором единого времени не существует. Оно (время) не обладает привычными для нашего сознания свойствами. Оно не однонаправлено, не равномерно. Время - это гигантская совокупность разных возможностей одновременного сосуществования в одном и том же пространстве.

Представленная борхесовская модель нашла разнообразные воплощения в прозе постмодернистов. Так, в романе [Пелевина "Чапаяев и Пустота"](#), действие одновременно происходит в 1919 г. году и в 1991 г. Прием перенесения героя в момент собственного рождения использован в кинофильме "Зеркало для героя". Различные варианты завершения сюжета о судьбе своего героя предлагает А. Битов в романе "Пушкинский дом".

В системе представлений постмодернизма понятие текста обладает определенным набором признаков, которые проступают особенно отчетливо в сопоставлении с понятием "произведение". Один и тот же объект художественной литературы в разной системе координат - традиционной и постмодернистской обладает совершенно различными параметрами. Текст и произведение не отменяют друг друга, они существуют в различных плоскостях. Рассмотрим их в сравнении:

<b>Произведение</b>	<b>Текст</b>
Закрытая замкнутая форма	Открытая разомкнутая форма
Имеет определенную цель	Связан с игрой, не имеет цели
Имеет замысел	Опирается на случайность, не имеет замысла
Целостно и законченно	Фрагментарно, предпочитает коллаж
Ориентировано на означаемое	Ориентировано на означающее, т.е. на самое себя
Является результатом творчества	Является результатом постмодернистской практики
Иерархично	Отсутствует иерархия

Написано на одном языке	Является многоязычным
Имеет автора	Не имеет автора
Законченный предмет искусства	Процесс, перформанс, хеппенинг
Дистанция	Участие
Творчество, синтез	Деконструкция, антисинтез
Центрирование	Рассеивание
Селекция	Комбинация
Метафора	Метонимия
Присутствие	Отсутствие
Чтение	Письмо
Метафизика	Ирония
"Фаллоцентризм"	Полиморфность, "андрогинность"

### Вопросы для самопроверки

1. Когда и где возник постмодернизм как философское и литературное явление?
2. Назовите основные термины категориальной системы постмодернизма.
3. Как вы понимаете термины деконструкция, симулякр, миф?
4. Что такое нарратив и метанарратив?
5. Что такое ризома?
6. Охарактеризуйте художественную парадигму постмодернизма.
7. Назовите основные периоды развития постмодернизма в России.

### Задания для самостоятельной работы

1. Прочитайте рассказ Борхеса "Вавилонская башня". Напишите рецензию на рассказ.
2. Прочитайте рассказ Борхеса "Сад расходящихся тропок". Напишите короткую рецензию.
3. Напишите рецензию на стихотворение А.Башлачева "Не позволяй душе лениться".

## **Х.Л. Борхес**

### **Вавилонская библиотека**

"Вселенная - некоторые называют ее Библиотекой - состоит из огромного, возможно бесконечного числа шестигранных галерей, с широкими вентиляционными колодцами, огражденными невысокими перилами. Из каждого шестигранника видно два верхних и два нижних этажа - до бесконечности <...>.

Лет пятьсот назад начальник одного из высших шестигранников обнаружил книгу, такую же путанную, как и все прочие, но в ней было почти два листа однородных строчек. Он показал находку бродячему расшифровальщику, который сказал, что текст написан по-португальски, другие считали, что на идиш. Не прошло и века, как язык был определен: самоедско-литовский диалект гуарани с окончаниями арабского классического. Удалось понять и содержание: заметки по комбинаторному анализу, иллюстрированные примерами вариантов с неограниченным повторением. Эти примеры позволили одному гениальному библиотекарю открыть основной закон Библиотеки. Этот мыслитель заметил, что все книги, как бы различны они ни были, состоят из одних и тех же элементов: двадцати двух букв алфавита. Он обосновал явление, отмечавшееся всеми странниками: во всей огромной Библиотеке нет двух одинаковых книг <...>.

Известно и другое суеверие того времени: Человек Книги. На некоей полке в некоем шестиграннике (полагали люди) стоит книга, содержащая суть и краткое изложение всех остальных: некий библиотекарь прочел ее и стал подобен Богу <...>.

Безбожники утверждают, что для Библиотеки бессмыслица обычна, а осмысленность (или хотя бы всего-навсего связность) - это почти чудесное исключение. Ходят разговоры о горячечной Библиотеке, в которой случайные тома в непрерывном пасьянсе превращаются в другие, смешивая и отрицая все, что утверждалось, как обезумевшее божество <...>.

Я осмеливаюсь предположить такое решение этой вековой проблемы: Библиотека безгранична и периодична. Если бы вечный странник пустился в путь в каком-либо направлении, он смог бы убедиться по прошествии веков, что те же книги повторяются в том же беспорядке (который, будучи повторенным, становится порядком - Порядком). Эта изящная надежда скрашивает мое одиночество".

## **Х.Л. Борхес**

### **Сад расходящихся тропок**

"Стоит герою любого романа очутиться перед несколькими возможно-стями, как он выбирает одну из них, отменяя остальные; в неразрешимом романе Цюй Пэна он выбирает все разом. Тем самым открывает различные будущие времена, которые в свою очередь множатся и ветвятся. Отсюда и противоречия в романе. Скажем, Фан владеет тайной; к нему стучится неизвестный; Фан решает его убить. Есть, видимо, несколько вероятных исходов: Фан может убить незваного гостя; гость может убить Фана; оба могут уцелеть; оба могут погибнуть, и так далее. Так вот, в книге Цюй Пэна реализуются все эти исходы, и каждый из них дает начало новым развилкам. Иногда тропки этого лабиринта пересекаются: вы, например, явились ко мне, но в каком-то из возможных вариантов прошлого вы - мой враг, а в ином - друг <...>. В отличие от Ньютона или Шопенгауэра Цюй Пэн не верил в единое, абсолютное время. Он верил в бесчисленность временных рядов, в растущую, головокругительную сеть расходящихся, сходящихся и параллельных времен. И эта канва времен, которые сближаются, ветвятся, перекрещиваются или век за веком так и не соприкасаются, заключает в себе все мыслимые возможности. В большинстве этих времен мы с вами не существуем; в каких-то существуете вы, а я - нет; в других есть я, но нет вас; в иных существуем мы оба".



## Тема 3. Принцип игры

Культура всегда была связана с понятием игры. Известный философ XX в. [Й. Хейзинга](#) в книге "Человек играющий" выделил следующие свойства игровой деятельности: *свободу, отсутствие практической целесообразности, необходимость порядка (правил) игры, наличие круга участников, самодостаточность*. Разумеется, при определенных условиях эти принципы могут и нарушаться. Так, игра может приносить материальный доход, может осуществляться по принуждению и в условиях нарушения правил. Как бы то ни было, игра, по убеждению Й. Хейзинги, творит временное совершенство в окружающем несовершенном мире и лежит за пределами удовлетворения практических потребностей, являясь одним из источников бескорыстного удовольствия.

Игра - один из главных параметров постмодернистского текста. Эти два понятия связаны друг с другом в разных аспектах:

- текст должен быть "заряжен" автором на игру с ним со стороны читателя;
- игра должна исключать **"мимесис"**, подражательный аспект, она должна быть "игрой в себе";
- игра связана прежде всего с языком. Автор создает игровую стратегию, которую можно определить как "карнавал языков культуры".

В качестве материала для игры могут служить любое слово, текст или образ. Определяя правила игры, автор изобретает некое игровое поле, приглашая для участия читателя. Естественно, читатель должен усвоить предлагаемые игровые условности.

Так, свои "игровые стратегии" существуют у В. Пелевина, В. Сорокина, Д. Пригова, Т. Кибирова. В повести В. Пелевина "Желтая стрела" игровой код связан с основным метафорическим образом движущегося поезда. Все дополнительные образы являются производными от него. Игра автора состоит в постоянном изобретении все новых и новых штрихов основного образа. В этом участвуют такие приемы, как звукоподражание (аллитерация), гротеск, пародия, стеб, ирония.

Здесь автор, "зарядив" текст сочиненным игровым кодом, словно предлагает и читателю принять участие в изобретении звукоподражаний, имитирующих стук колес. При этом как бы диктуются и конечные характеристики игрового продукта. Звукоподражания должны быть не просто смешными и остроумными, но содержать намек на какую-то историческую особенность данного народа. Из сочетания этих особенностей возникает иронический эффект.

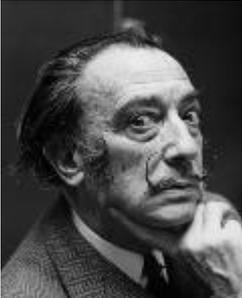
Пелевин в этой же повести подчиняет придуманному игровому коду множество других образов. Так, детский хор по радио поет веселую детскую песню "Голубой вагон", герой читает книгу "Путеводитель по железным дорогам Индии", курит сигареты "Бой", болеет за футбольную команду "Локомотив", читает единственную в поезде газету "Путь", пьет коньяк "Лазо" и "Железнодорожный", смотрит фильм [Акиры Куросавы](#) "Додекаден" ("Под стук невидимых колес"). Пелевин неистощим в использовании приема каламбура, и здесь он сочиняет один весьма точный и остроумный: некогда происшедшая социальная революция названа в повести Перецепка.



Игровые коды могут быть разными. Предметом игры становится художественное пространство, время, реалии действительности, стили и жанры. Так, в известном стихотворении [И.Бродского](#) "Представление" пародируется современная российская история. Структура его имитирует сценарий, или пьесу, которая ставится на театральной сцене. Каждая строфа этого большого стихотворения представляет собою отдельный акт исторического представления в жанре трагифарса. Действующие лица - Ленин, Пушкин, Гоголь, Лев Толстой, русские цари, Герцен, Огарев, Сталин, а также абстрактные герои - Заграница, Мысли о Грядущем, Мысли о Минувшем, Бродский выступает в роли драматурга, делающего своих персонажей участниками театра абсурда.

В качестве самостоятельного персонажа выступает нарисованный мелом человечек из детской игры. Игровой код предлагает продолжить детскую игру в человечка, и тогда в нем проступает утрированный, жалкий портрет современного советского человека. Игра продолжается и далее, переходя на манипуляции с языком. Так, большие строфы, где описываются "индивидуальные портреты" персонажей, чередуются с частушечными строфами, представляющими собой наборы реплик персонажей "из толпы":

*Вот и вышел гражданин,*



*Достающий из штанин.*

*"А почему та радиоло?"*

*"Кто такой Савонарола?"*

*"Вероятно, сокращенье".*

*"Где сортир, прошу прощенья?"*

По мере развития "сценария" абсурд в духе картин [Сальвадора Дали](#) все более усиливается, вовлекая в свою [абсурдистскую](#) орбиту различные реалии советского быта, психологии, образа жизни и истории. Таким образом, например, описывается Вождь народов, в изображение которого вносится мотив раздвоения личности:

*Входит Сталин с Джугашвили, между ними вышла ссора.*

*Быстро целятся друг в друга, нажимают на собачку,*

*И дымящаяся трубка... Так, по мысли режиссера,*

*И погиб Отец Народов, в день выкуривавший пачку.*

*И стоят хребты Кавказа как в почетном карауле.*

*Из коричневого глаза бьет ключом Напареули.*

*Друг-кунак вонзает клык*

*в недоеденный шашлык.*

*"Ты смотрел Дерсу Узала?"*

*"Я тебе не все сказала".*

*"Раз чучмек, то верит в Будду".*

*"Сукой будешь?" - "Сукой буду".*

Дискурсивная игра Бродского оперирует различными языковыми пластами и в конечном счете направлена на делигитимацию советских ценностей, ее мифов и метанарративов, на [деконструкцию](#) официального образа власти.

## Вопросы для самопроверки

1. Назовите основные принципы игровой деятельности.
2. Что такое "игровая стратегия" в тексте?
3. Как реализуется в тексте игровая стратегия В.Пелевина?
4. К каким приемам прибегает И.Бродский в своей литературной игре?

## Задания для самостоятельной работы

1. Прочитайте один из рассказов В.Пелевина (по выбору). Охарактеризуйте игровую стратегию автора в данном рассказе.
2. Дайте рецензию на стихотворение И.Бродского "Представление" под углом зрения игровой стратегии.

## **Иосиф Бродский "Представление" (1986)**

Михаилу Николаеву

Председатель Совнаркома, Наркомпроса, Мининдела!

Эта местность мне знакома, как окраина Китая!

Эта личность мне знакома! Знак допроса вместо тела.

Многоточие шинели. Вместо мозга -- запятая.

Вместо горла -- темный вечер. Вместо буркал -- знак деленья.

Вот и вышел человек, представитель населения.

Вот и вышел гражданин,

достающий из штанин.

"А почему та радиоло?"

"Кто такой Савонарола?"

"Вероятно, сокращенье".

"Где сортир, прошу прощенья?"

Входит Пушкин в летном шлеме, в тонких пальцах -- папироса.

В чистом поле мчится скорый с одиноким пассажиром.

И нарезанные косо, как полтавская, колеса

с выковыренным под Гдовом пальцем стрелочника жиром

оживляют скатерть снега, полустанки и развилки

обдавая содержимым опрокинутой бутылки.

Прячься в логово свое

волки воют "i-мое".

"Жизнь -- она как лотерея".

"Вышла замуж за еврея".

"Довели страну до ручки".

"Дай червонец до получки".

Входит Гоголь в бескозырке, рядом с ним -- меццо-сопрано.

В продуктовом -- кот заплакал; бродят крысы, бакалея.

Пряча твердый рог в каракуль, некто в брюках из барана  
превращается в тирана на трибуне мавзолея.

Говорят лихие люди, что внутри, разочарован

под конец, как фиш на блюде, труп лежит нафарширован.

Хорошо, утратив речь,

встать с винтовкой гроб стеречь.

"Не смотри в глаза мне, дева:

все равно пойдешь налево".

"У попа была собака".

"Оба умерли от рака".

Входит Лев Толстой в пижаме, всюду -- Ясная Поляна.

(Бродят парубки с ножами, пахнет шипром с комсомолом.)

Он -- предшественник Тарзана: самописка -- как лиана,  
взад-вперед летают ядра над французским частоколом.

Се -- великий сын России, хоть и правящего класса!

Муж, чьи правнуки босые тоже редко видят мясо.

Чудо-юдо: нежный граф

превратился в книжный шкаф!

"Приучил ее к минету".

"Что за шум, а драки нету?"

"Крыл последними словами".

"Кто последний? Я за вами".

Входит пара Александров под конвоем Николаши.

Говорят "Какая лажа" или "Сладкое повидло".

По Европе бродят нары в тщетных поисках параши,  
натываясь повсеместно на застенчивое быдло.

Размышляя о причале, по волнам плывет "Аврора",  
чтобы выпалить в начале непрерывного террора.

Ой ты, участь корабля:

скажешь "пли!" -- ответят "бля!"

"Сочетался с нею браком".

"Все равно поставлю раком".

"Эх, Цусима-Хиросима!

Жить совсем невыносимо".

Входят Герцен с Огаревым, воробьи щебечут в рощах.

Что звучит в момент обхвата как наречие чужбины.

Лучший вид на этот город -- если сесть в бомбардировщик.

Глянь -- набрякшие, как вата из нескромных ложбины,  
размножаясь без резона, тучи льнут к архитектуре.

Кремль маячит, точно зона; говорят, в миниатюре.

Ветер свищет. Выпь кричит.

Дятел ворону стучит.

"Говорят, открылся Пленум".  
"Врезал ей меж глаз поленом".  
"Над арабской мирной хатой  
гордо реет жид пархатый".

Входит Сталин с Джугашвили, между ними вышла ссора.  
Быстро целятся друг в друга, нажимают на собачку,  
и дымящаяся трубка... Так, по мысли режиссера,  
и погиб Отец Народов, в день выкуривавший пачку.  
И стоят хребты Кавказа как в почетном карауле.  
Из коричневого глаза бьет ключом Напареули.

Друг-кунак вонзает клык  
в недоеденный шашлык.

"Ты смотрел Дерсу Узала?"  
"Я тебе не все сказала".  
"Раз чучмек, то верит в Будду".  
"Сукой будешь?" "Сукой буду".

Входит с криком Заграница, с запрещенным полушарьем  
и с торчащим из кармана горизонтом, что опошлен.  
Обзывает Ермолая Фредериком или Шарлем,  
придирается к закону, кипит из-за пошлин,  
воскликая: "Как живете!" И смущают глянец плоти  
Рафаэль с Буонаротти -- ни черта на обороте.

Пролетарии всех стран  
Маршируют в ресторан.

"В этих шкарах ты как янки".  
"Я сломал ее по пьянке".  
"Был всю жизнь простым рабочим".  
"Между прочим, все мы дрович".

Входят Мысли о Грядущем, в гимнастерках цвета хаки.  
Вносят атомную бомбу с баллистическим снарядам.  
Они пляшут и танцуют: "Мы вояки-забияки!  
Русский с немцем лягут рядом; например, под Сталинградом".  
И, как вдовы Матрены, глухо воют циклотроны.  
В Министерстве Обороны громко каркают вороны.

Входишь в спальню -- вот те на:  
на подушке -- ордена.

"Где яйцо, там -- сковородка".

"Говорят, что скоро водка  
снова будет по рублю".

"Мам, я папу не люблю".

Входит некто православный, говорит: "Теперь я -- главный.

У меня в душе Жар-птица и тоска по государю.

Скоро Игорь воротится насладиться Ярославной.

Дайте мне перекреститься, а не то -- в лицо ударю.

Хуже порчи и лишая -- мыслей западных зараза.

Пой, гармошка, заглушая саксофон -- исчадь джаза".

И лобзают образа  
с плачем жертвы обреза...

"Мне -- бифштекс по-режиссерски".

"Бурлаки в Североморске  
тянут крейсер бечевой,  
исхудав от лучевой".

Входят Мысли о Минувшем, все одеты как попало,  
с предпочтением к чернобурым. На классической латыни  
и вполголоса по-русски произносят: "Все пропало,  
а) фокстрот под абажуром, черно-белые святыни;  
б) икра, севрюга, жито; в) красавицыны бели.  
Но -- не хватит алфавита. И младенец в колыбели,

слыша "баюшки-баю",  
отвечает: "мать твою!" ".

"Влез рукой в шахну, знакомясь".

"Подмахну -- и в Сочи". "Помесь  
лейкоцита с антрацитом  
называется Коцитом".

Входят строем пионеры, кто -- с моделью из фанеры,  
кто -- с написанным вручную содержательным доносом.  
С того света, как химеры, палачи-пенсионеры  
одобрительно кивают им, задорным и курносым,  
что врубают "Русский бальный" и вбегают в избу к тятю

выгнать тятю из двуспальной, где их сделали, кровати.

Что попишешь? Молодежь.

Не задушишь, не убьешь.

"Харкнул в суп, чтоб скрыть досаду".

"Я с ним рядом срать не сяду".

"А моя, как та мадонна,  
не желает без гондона".

Входит Лебедь с Отраженьем в круглом зеркале, в котором  
взвод берез идет вприсядку, первой скрипке корча рожи.  
Пылкий мэтр с воображеньем, распаленным гренадером,  
только робкого десятку, рвет когтями бархат ложи.  
Дождь идет. Собака лает. Свесясь с печки, дрянь косая  
с голым задом донимает инвалида, гвоздь кусая:

"Инвалид, а инвалид.

У меня внутри болит".

"Ляжем в гроб, хоть час не пробил!"

"Это -- сука или кобель?"

"Склока следствия с причиной  
прекращается с кончиной".

Входит Мусор с криком: "Хватит!" Прокурор скулу квадратит.

Дверь в пещеру гражданина не нуждается в "сезаме".

То ли правнук, то ли прадед в рудных недрах тачку катит,  
обливаясь щедрым недрам в масть кристальными слезами.

И за смертною чертою, лунным блеском залитою,  
челюсть с фиксой золотою блещет вечной мерзлотою.

Знать, надолго хватит жил

тех, кто головы сложил.

"Хата есть, да лень тащиться".

"Я не блядь, а крановщица".

"Жизнь возникла как привычка  
раньше куры и яичка".

Мы заполнили всю сцену! Остается влезть на стену!

Взвиться соколом под купол! Сократиться в аскарида!

Либо всем, включая кукол, языком взбивая пену,

хором вдруг совокупиться, чтобы вывести гибрида.  
Бо, пространство экономя, как отлиться в форму массы,  
кроме кладбища и кроме черной очереди к кассе?

Эх, даешь простор степной  
без реакции цепной!

"Дайте срок без приговора!"  
"Кто кричит: "Держите вора!""?"  
"Рисовала член в тетради".  
"Отпустите, Христа ради".

Входит Вечер в Настоящем, дом у чорта на куличках.  
Скатерть спорит с занавеской в смысле внешнего убранства.  
Исключив сердцебиенье -- этот лепет я в кавычках --  
ощущенье, будто вычтен Лобачевский из пространства.  
Ропот листьев цвета денег, комариный ровный зуммер.  
Глаз не в силах увеличить шесть-на-девять тех, кто умер,

кто пророс густой травой.  
Впрочем, это не впервой.

"От любви бывают дети.  
Ты теперь один на свете.  
Помнишь песню, что, бывало,  
я в потемках напевала?"

Это -- кошка, это -- мышка.  
Это -- лагерь, это -- вышка.  
Это -- время тихой сапой  
убивает маму с папой".



## Тема 4. Диалогизм

Согласно М. Липовецкому, принцип диалога является третьим активным компонентом художественной *парадигмы* постмодернизма. Понятие диалога своим возникновением в системе литературоведческих терминов обязано М.М. Бахтину, который является предтечей современной теории прозы, создателем нового, после эстетики Аристотеля, философско-эстетического дискурса.

В широком смысле Бахтин является предтечей постмодернизма. Многие теоретики черпали свои идеи именно в его трудах. Одна из таких идей - представление о *полифонизме миров* в тексте.

По Бахтину, полифонический роман равен "эйнштейновской вселенной", составные части которой даны "в нескольких равноценных кругозорах". Эти сознания сочетаются в единства второго порядка.

В новом тексте в диалогические отношения вступают не только отдельные сознания, но целые миры, т.е. культурные и языковые системы (эпистемы). Их сочетание *амбивалентно*, лишено ценностной акцентуации, т.е. нельзя выделить из них "хорошие" и "плохие" миры. Их взаимодействие может быть симультанным, т.е. культурные миры могут относиться к совершенно различным временным эпохам, отделенным друг от друга столетиями. Из такого взаимодействия возникает *единство третьего порядка*.

В романе "Мастер и Маргарита" М. Булгакова в единый сюжетный узел завязаны три таких мира, не только отдаленные друг от друга двумя тысячелетиями (время Иешуа и Пилата и современная Москва), но и различающиеся расположением в разных метафизических плоскостях (оба названных мира являются земными, а третий - фантастический - расположен в ином измерении). Кроме того, имеется и мистический мир вне времени и пространства. Они существуют одновременно.

В художественном пространстве метаромана В. Пелевина во взаимодействие вступают мир советской действительности, мир животных и насекомых, миры шумеро-аккадский, античный, средневековый и мир снов и иллюзий. Каждый из них равновелик по отношению друг к другу и обладает суверенитетом.

Таковы диалогические отношения между мирами в постмодернистском тексте. Но есть еще один вид диалога, также очень характерного для него. Его принято называть *метахронотопом*, или творческим *хронотопом*. Текст словно плавает в окружающем его пространстве творческого хронотопа. Благодаря ему осуществляется диалог между текстом и читателем, "обмен произведения с жизнью" (М. Бахтин).

Метахронотоп реализуется в одном из самых распространенных приемов - "обнажение приема". В этом случае текст рассказывает о собственном создании. Текст становится *генотекстом*, т.е. *текстопорождающим*. Внимание читателя переносится с *результата* на *процесс* творческого акта. Этот процесс незавершен и не завершим. Незавершенность творчества - метафора, объясняющая и незавершенность самой жизни. Примерами генотекстов, где через "обнажение приема" раскрывается процесс возникновения произведения, процесс творчества вообще, являются роман М. Булгакова "Мастер и Маргарита", романы В. Набокова "Машенька", "Приглашение на казнь", "Подлинная жизнь Себастьяна Найта", "Дар", роман А. Битова "Пушкинский дом", В. Ерофеева "Москва-Петушки". Характерен в этом отношении и роман В. Пелевина "Чапаев и Пустота", в котором тексты, возникающие из-под пера Петра Пустоты, расположены одновременно в двух пространствах: реальном и иллюзорном, но какое из них подлинное, выяснить не дано.

По Бахтину, в диалогической поэтике романа *автор* равен своим героям. При этом он может быть не персонифицирован, его точка зрения может быть растворена.

В постмодернистском романе автор является важным элементом творческого хронотопа. В романе всегда присутствует герой, близкий к автору, благодаря которому раскрывается процесс порождения текста. Он может выступать в роли профессионального гуманитария, некоего писателя,

историка, или наивного ребенка. При этом граница между автором и героем может размываться. Так, герой может совпадать с биографическим автором, как в романе Вен.Ерофеева "Москва-Петушки", либо в романе В. Набокова "Дар". Герой может быть продуктом расщепленного сознания автора, как в романе С. Соколова "Школа для дураков". Герой может участвовать в споре с автором: в романе "Пушкинский дом" происходит полемика автора со своим героем Лево́й Одоевцевым.

Автор в творческом хронотопе выступает то в роли "режиссера", то в роли персонажа. Отсюда - устойчивая игровая ситуация с иронией, самоиронией, фрагментарностью стиля.

Постмодернистский диалогизм может приобретать крайние черты. И тогда полифония превращается в какофонию. Диалог перестает быть системой организации художественного текста. "Счастливый Вавилон" - так назвал Р. Барт эту ситуацию. Система сменяется на конгломерат, в котором спутываются "Я" и "Другой", "Текст" и "Контекст", "Свое" и "Чужое", разные типы письма и языки культуры.

В этом случае возникает опасность размывания границ искусства. Оно лишается устойчивых параметров и превращается в текучий и бесформенный конгломерат, в осколочную, клиповую культуру. Наступает смерть искусства.

По М. Липовецкому, эрозии, распаду современного искусства противопоставит одно его важное свойство - природный иммунитет к Хаосу распада. Рассмотрим его концепцию диалога Хаоса и Порядка.



До недавнего времени считалось, что эти два понятия являются абсолютными антагонизмами. Считалось, что Порядок синонимичен закону, а Хаос есть отсутствие упорядоченной структуры. Известный американский ученый-химик [Илья Пригожин](#), изучая природу диффузии, создал концепцию случайных структур (1981). Он пришел к выводу, что Порядок и Хаос не противостоят друг другу жестко. Он открыл явление "рассеянных структур". В хаотической массе образуются "странные тяготения", которые приводят к возникновению *временных и локальных структур порядка*. Концепция Пригожина оказалась очень полезной для гуманитарных наук.

Сосуществование Гармонии (Порядка) и Хаоса имеет давнюю историю. В классическом искусстве мир воспринимается как вполне гармоничный. Волей художника от воспроизводится в произведении. Если в нем и возникают элементы дисгармонии, то они уничтожаются или растворяются в гармонической стихии. Так, образы Наполеона, других "отрицательных" персонажей в романе Толстого "Война и мир" "блекнут", теряют свою значительность в тени "положительных" героев.

В искусстве *модернизма* мир воспринимается как вселенский Хаос. Он не отражается в тексте произведения, а преобразуется. Художник создает свой собственный мир гармонии и счастья, который противостоит окружающему. Достаточно вспомнить творческую программу одного из видных символистов "серебряного века" Ф. Сологуба: "Беру кусок жизни, серой и жалкой и творю из него легенду, потому что я художник".

В постмодернизме нет Порядка, так как нет никаких универсальных законов. А поэтому и текст стремится к хаотической структуре. Однако распасться совсем он не может, иначе он просто перестанет существовать.



Для обозначения внутреннего мира современного произведения [Умберто Эко](#) ввел понятие "хаосмос", напоминающее о концепции И. Пригожина о "рассеянных структурах". Хаотический конгломерат явился особым принципом воплощения упорядоченности. Гармония (порядок) не отменяет хаос, но выражает себя изнутри Хаоса и через Хаос.

Такой принцип системной организации описан [Ж. Делезом](#) в его знаменитой работе "Ризом против Древа". В ней он определяет отличие классической культуры от современной. Первая основана на концепции мирового древа, где есть "ствол" (системная доминанта) и

"корни", т.е. причинно-следственные отношения. Системность опирается на традиционные бинарные оппозиции.

Постмодернизм имеет системную модель куста. Оппозиции размываются. Такой куст имеет название ризомы. Ж. Делез дает следующее определение этого понятия: "По контрасту с центрированными системами, с иерархическими типами коммуникации и пред-установленными путями динамики, ризома представляет собой не-центрированную, не-иерархическую, неоднозначную систему, лишенную чего бы то ни было Главного, а также организующей памяти или центрального самоуправления, единственно определяемую через циркуляцию состояний".

Ж. Делез выделяет три группы признаков ризоматической структуры:

1. Гетерогенность, множественность, многолинейность, игровое соединение различных семиотических кодов;
2. Фрагментарность, прерывистость. Она может быть нарушена, разорвана, но всегда начнет функционировать в своих старых линиях или образуя новые;
3. Ризома лишена глубинной структуры. Она вся здесь и сейчас. Она всегда незавершена. У нее нет начал и концов, она всегда находится в динамике.

Ризома иллюстрирует связь между культурой и реальностью. Книга больше не представляет мир. Они вместе образуют ризому, фрагментарную, но внутренне целостную.

Художественные миры русских писателей-постмодернистов имеют именно такую структуру. Достаточно привести в качестве примера роман В. Пелевина "Чапаев и Пустота". Образ мира, если можно употребить здесь этот термин, не только не соответствует названным параметрам, но и превосходит их. В некотором смысле Пелевин превзошел самих теоретиков постмодернизма. Его мир не имеет однолинейности, иерархичности, он показывает относительность и этих названных свойств. Его мир не опирается на Порядок или Хаос, на их взаимодействие. Сами эти понятия тонут в безудержной игре пелевинской фантазии. Он топит их в Пустоте как синониме бесконечности, безначальности, непрерывности и множественности. Пелевин играет в созданные им образы миров для того, чтобы вновь опрокинуть их в Пустоту, где нет ни Гармонии, ни Хаоса.

## **Вопросы для самопроверки**

1. Кто был открывателем принципа диалогизма в литературе?
2. Как вы понимаете понятие полифонии?
3. Что такое хронотоп и метахронотоп?
4. В каких известных произведениях русской литературы реализуется прием "обнажения приема"?
5. Что такое Хаосмос?
6. Чем отличается принцип Ризомы от принципа Древа согласно концепции Жюль Делеза?

## **Задания для самостоятельной работы**

1. Охарактеризуйте прием обнажения приема в одном из произведений русской литературы (по выбору).
2. Напишите эссе на тему Ризома и Древо в культуре.

## **Саша Соколов Школа для дураков**

Слабоумному мальчику Вите Пляскину,  
моему приятелю и соседу.

*Автор*

Но Савл, он же и Павел, исполнившись Духа Святого и устремив на него  
взор, сказал: о, исполненный всякого коварства и всякого злодейства, сын  
дьявола, враг всякой правды! Перестанешь ли ты совращать с прямых путей  
Господних?

*Деяния Святых Апостолов, 13, 9-10*

Гнать, держать, бежать, обидеть,  
слышать, видеть, и вертеть,  
и дышать, и ненавидеть,  
и зависеть, и терпеть.

*Группа глаголов русского языка, составляющих известное исключение из  
правил; ритмически организована для удобства запоминания.*

То же имя! Тот же облик!

*Эдгар По, "Вильям Вильсон"*

## **ГЛАВА ПЕРВАЯ. НИМФЕЯ**

Так, но с чего же начать, какими словами? Все равно, начни словами:

там, на пристанционном пруду. На *пристанционном*? Но это неверно, стилистическая ошибка, Водокачка непременно бы поправила, пристанционным называют буфет или газетный киоск, но не пруд, пруд может быть околостанционным. Ну, назови его *околостанционным*, разве в этом дело.

Хорошо, тогда я так и начну: там, на околостанционном пруду. Минутку, а

станция, сама станция, пожалуйста, если не трудно, опиши станцию, какая была станция, какая платформа: деревянная или бетонированная, какие дома стояли рядом, вероятно ты запомнил их цвет, или, возможно, ты знаешь людей, которые жили в тех домах на той станции? Да, я знаю, вернее, знал некоторых людей, которые жили на станции, и могу кое-что рассказать о них, но не теперь, потом, когда-нибудь, а сейчас я опишу станцию. Она обыкновенная: будка стрелочника, кусты, будка для кассы, платформа, кстати, деревянная, скрипучая, дощатая, часто вылезали гвозди и босиком там не следовало ходить.

Росли вокруг станции деревья: осины, сосны, то есть -- разные деревья, разные. Обычная станция -- сама станция, но вот то, что за станцией -- то представлялось очень хорошим, необыкновенным: пруд, высокая трава, танцплощадка, роща, дом отдыха и другое. На околостанционном пруду купались обычно вечером, после работы, приезжали на электричках и купались. Нет, но сначала расходились, шли по дачам. Устало, отдуваясь, вытирая лица платками, таща портфели, авоськи, екая селезенкой. Ты не помнишь, что лежало в авоськах? Чай, сахар, масло, колбаса; свежая, бьющая хвостом рыба; макароны, крупа, лук, полуфабрикаты; реже -- соль. Шли по дачам, пили чай на верандах, надевали пижамы, гуляли -- руки-за-спину -- по садам, заглядывали в пожарные бочки с зацветающей водой, удивлялись множеству лягушек -- они прыгали всюду в траве, -- играли с детьми и собаками, играли в бадминтон, пили квас из холодильников, смотрели телевизор, говорили с соседями. И если еще не успевало стемнеть, направлялись компаниями на пруд -- купаться. А почему они не ходили к реке? Они боялись водоворотов и стреженей, ветра и волн, омутов и глубинных трав. А может быть реки просто не было? Может быть. Но как же она называлась? Река называлась.

## Тема 5. Литература и Интернет

В последнее десятилетие XX столетия постмодернизм стал тесно связываться со все более развивающейся компьютеризацией и Интернетом. Сближение литературы и Интернета привело к появлению "сетевой словесности", или "[сетературы](#)", в которой получили дальнейшее воплощение основные теоретические установки постмодернизма, в первую очередь:

1. Принцип нелинейного письма с отсутствием четких границ.
2. Принцип [монтажа](#) и фрагментарность.
3. Многоавторность, феномен [интерактивности](#).
4. Мультимедийность, т.е. использование различных каналов восприятия в одном и том же источнике.
5. Ризоматичность благодаря системе безграничной "паутиной сети".
6. Вариативность структурирования и монтажа.

Деятельность любого участника литературного общения стала особым образом осуществляться благодаря культурному [гипертексту](#), составными частями которого являлись разнообразные информативные блоки:

- справочники, словари, каталоги;
- художественная литература;
- новости культуры и литературной жизни;
- электронные библиотеки;
- индивидуальные сайты писателей, критиков или малоизвестных пишущих авторов;
- литературные клубы и салоны;
- сетевые версии "толстых" журналов;
- сайты, посвященные творчеству отдельных писателей;
- сетевые конкурсы-проекты.
- [блог-литература](#).

Благодаря принципу ассоциативной связи и наличию перекрестных ссылок возникла возможность свободного перемещения в пространстве культурного гипертекста в поисках необходимой информации и личного участия в литературном процессе.

В культурном гипертексте словесность присутствует в двух основных разновидностях:

1. В виде художественных текстов, перенесенных с бумажных носителей на электронные;
2. В форме аутентичных текстов, характерных исключительно для электронного пространства и обеспечивающих возможность коллективного творчества и участия в обработке текста любым участником процесса.

К образцам нелинейного "бумажного текста", имитирующего электронный гипертекст, можно отнести с разной степенью условности такие произведения, как "Пушкинский дом" А. Битова, "Бледное пламя" В. Набокова, "Хазарский словарь" М. Павича, "Бесконечный тупик" Д. Галковского, "Пути в рай" П. Корнеля.

Возникновение идеи гипертекста как способа хранения информации относится к 1945 г. Именно тогда была опубликована статья под названием "As we may think", автором которой был советник президента Рузвельта Ванневар Буш. Сам же термин "гипертекст" придуман математиком Теодором Нильсоном. Гипертекст это текст, состоящий из отдельных частных текстов, соединенных ссылками, предлагающими читателю различные пути чтения. Гиперкнига представляет собой набор глав, маршруты

прохождения которых зависят от самого читателя, проходя по разным маршрутам, читатель может составить несколько книг ( Наиболее известные гиперкниги - роман "Паутина" Мэри и Перси Шелли и "Роман").

Главное отличие веб-романа от "бумажного" заключается в наличии гиперссылки. Механизм электронных ссылок позволяет сближать объекты не по физической близости, а по ассоциативной близости, по сходству идей. Это продлевается практически мгновенно. Гиперссылка - это материализованная коннотация. Гиперссылка обеспечивает реализацию схемы по принципу Борхеса "сад расходящихся тропок".



Одним из примеров воплощения этого принципа на русскоязычной почве является проект РОМАН Романа Лейбова. Сам Лейбов написал исходный линейный текст. Его коллега Дмитрий Манин создал электронную программу, а Леонид Делицын разместил на своем сервере. К реализации проекта были приглашены сотни соавторов.



Исходный текст достаточно прост. Молодой человек приходит к двери любимой девушки, чтобы бросить в почтовый ящик письмо с признанием. В подъезде он случайно замечает ее с другим, но письмо в ящик уже брошено, его оттуда не достать. К счастью, на следующий день девушка сама звонит герою и признается, что она давно его любит.

Исходный текст носит лирический характер. Но его продолжения могут принимать разные повороты - от философской до эротической и даже сюрреалистической прозы. Лейбов выступает в роли редактора. Он отбирает тексты, присланные разными авторами. В отличие от борхесовского "сада расходящихся тропок", здесь уже есть первоначальный вариант. Д. Манин следующим образом описал структуру текста: "Роман - эдакое мочало сюжетных линий, тело не сыпучее, но волокнистое. Он похож на белковую молекулу: есть первичная структура аминокислоты, но есть и вторичная - вся цепочка свернута в клубок и далекие места оказываются рядом".

Электронный гипертекст романа имеет Приложения: "Как читать РОМАН", "Как писать РОМАН". Манипуляции читателей с текстом романа производятся с помощью системы ссылок, которые подразделяются на следующие типы:

1. Ссылки, указывающие на альтернативное развитие сюжета ("сад расходящихся тропок").
2. Ссылки согласования, связывающие параллельные линии сюжета. Например, два героя встречаются и расходятся, не узнав друг друга.
3. Ссылки, указывающие на лирические отступления.
4. Ссылки-развилки, где точкой ветвления является не эпизод, а слово.



Один из наиболее известных проектов сетевой литературы "Книга книг" Михаила Эпштейна. Он предстает на экране как некая сетка ячеек, каждая из которых концентрирует в себе ту или иную область знания: "Метафизика", "Методология", "Метапрактика", "Этика", "Теология", "Единичное", "Науки", "Словарь" и т.д. Внутри каждой ячейки - своя собственная сетка. Назначение такого гипертекста - выйти за пределы привычного пространства и актуализировать все возможные ассоциации, возникающие при чтении того или иного базисного текста. Сам Эпштейн говорит о своем "детище" следующим образом: "Это попытка деконструкции тех понятий и теорий, которыми определяется сознание современной цивилизации. Это деконструкция мышления путем создания его множественных альтернатив, вариаций, соперничающих моделей - так сказать, позитивная деконструкция, которая демонстрирует, что рядом с каждой дисциплиной, теорией, понятием, термином, живет его "тень", которая при иных условиях могла бы выступить как самостоятельный, первичный объект сознания. Каждое понятие - только одно из

возможных в целом гнезде или рое понятий. Это раздвижение мыслительной зоны каждого понятия путем его мультипликации, встраивания в более широкие, виртуальные поля сознания"<sup>2</sup>.

К блог-литературе может быть отнесено традиционное авторское творчество, когда в блоге в процессе написания публикуются главы произведения, никак не адаптированные к формату дневниковых записей, не обладающие свойством фрагментарности, при написании которых никак не использовался движок блога. Тем не менее процесс написания такого произведения является интерактивным и дальнейшее развитие сюжета может зависеть от комментариев, что отличает произведение от журнальной публикации. Примером такого произведения является "Черновик" [Сергея Лукьяненко](#).

Любопытным примером прообраза гипертекста может служить идея всемирного радио, выдвинутая в одном из "творений" Велимира Хлебникова "*Радио Будущего*".

## Вопросы для самопроверки

1. Назовите основные принципы сетевой литературы?
2. Чем отличается линейное письмо от нелинейного?
3. Что такое блог-литература?
4. Назовите основные разновидности ссылок в электронном нелинейном художественном тексте.

## Задания для самостоятельной работы

1. Найдите в Интернете романы-гипертексты. Охарактеризуйте их.

### РАДИО БУДУЩЕГО

Радио будущего - главное дерево сознания - откроет ведение бесконечных задач и объединит человечество.

Около главного стана Радио, этого железного замка, где тучи проводов рассыпались точно волосы, наверное, будет начертана пара костей, череп и знакомая надпись: "Осторожно", ибо малейшая остановка работы Радио вызвала бы духовный обморок всей страны, временную утрату ею сознания.

Радио становится духовным солнцем страны, великим чародеем и чарователем.

Вообразим себе главный стан Радио: в воздухе паутина путей, туча молний, то погасающих, то зажигающихся вновь, переносящихся с одного конца здания на другой. Синий шар круглой молнии, висящий в воздухе точно пугливая птица, косо протянутые снасти. Из этой точки земного шара ежесуточно, похожие на весенний пролет птиц, разносятся стаи вестей из жизни духа.

В этом потоке молнийных птиц дух будет преобладать над силой, добрый совет над угрозой.

Дела художника пера и кисти, открытия художников мысли (Мечников, Эйнштейн), вдруг переносящие человечество к новым берегам...

Советы из простого обихода будут чередоваться с статьями граждан снеговых вершин человеческого духа. Вершины волн научного моря разносятся по всей стране к местным станам Радио, чтобы в тот же день стать буквами на темных полотнах огромных книг, ростом выше домов, выросших на площадях деревень, медленно переворачивающих свои страницы.

### Радиочитальни

Эти книги улиц - читальни Радио! Своими великанскими размерами обрамляют села, исполняют задачи всего человечества.

Радио решило задачу, которую не решил храм как таковой, и сделалось так же необходимым каждому селу, как теперь училище или читальня.

Задача приобщения к единой душе человечества, к единой ежесуточной духовной волне, проносющейся над страной каждый день, вполне орошающей страну дождем научных и художественных новостей, - эта задача решена Радио с помощью молнии. На громадных теневых книгах деревень Радио отпечатало сегодня повесть любимого писателя, статью о дробных степенях пространства, описание полетов и новости соседних стран. Каждый читает, что ему любо. Эта книга, одна и та же для всей страны, стоит в каждой деревне, вечно в кольце читателей, строго набранная, молчаливая читальня в селах.

Но вот черным набором выступила на книгах громкая научная новость: Химик Х., знаменитый в узком кругу своих последователей, нашел способы приготовления мяса и хлеба из широко распространенных видов глины.

Толпа волнуется и думает: что будет?

Землетрясение, пожар, крушение в течение суток будут печатаны на книгах Радио... Вся страна будет покрыта станами Радио...

### **Радиоаудитории**

Железный рот самогласа пойманную и переданную ему зыбь молнии превратил в громкую разговорную речь, в пение и человеческое слово.

Все село собралось слушать.

Из уст железной трубы громко несутся новости дня, дела власти, вести о погоде, вести из бурной жизни столиц.

Кажется, что какой-то великан читает великанскую книгу дня. Но это железный чтец, это железный рот самогласа; сурово и четко сообщает он новости утра, посланные в это село маяком главного стана Радио.

Но что это? Откуда этот поток, это наводнение всей страны неземным пением, ударом крыл, свистом и цоканием и целым серебряным потоком дивных безумных колокольчиков, хлынувших оттуда, где нас нет, вместе с детским пением и шумом крыл? На каждую сельскую площадь страны льются эти голоса, этот серебряный ливень. Дивные серебряные бубенчики, вместе со свистом, хлынули сверху. Может быть, небесные звуки - духи - низко пролетели над хаткой. Нет...

Мусоргский будущего дает всенародный вечер своего творчества, опираясь на приборы Радио в просторном помещении от Владивостока до Балтики, под голубыми стенами неба... В этот вечер ворожит людьми, причащая их своей душе, а завтра обыкновенный смертный! Он, художник, околдовал свою страну; дал ей пение моря и свист ветра! Каждую деревню и каждую лачугу посетят божественные свисты и вся сладкая нега звуков.

### **Радио и выставки**

Почему около громадных огненных полотен Радио, что встали как книги великанов, толпятся сегодня люди отдаленной деревни? Это Радио разослало по своим приборам цветные тени, чтобы сделать всю страну и каждую деревню участницей выставки художественных холстов далекой столицы. Выставка перенесена световыми ударами и повторена в тысячи зеркал по всем станам Радио. Если раньше Радио было мировым слухом, теперь оно глаза, для которых нет расстояния. Главный маяк Радио послал свои лучи, и Московская выставка холстов лучших художников расцвела на страницах книг читален каждой деревни огромной страны, посетив каждую населенную точку.

### **Радиклубы**

Подойдем ближе... Гордые небоскребы, тонущие в облаках, игра в шахматы двух людей, находящихся на противоположных точках земного шара, оживленная беседа человека в Америке с человеком в Европе... Вот потемнели читальни; и вдруг донеслась далекая песня певца, железными горлами Радио бросило лучи этой песни своим железным певцам: пой, железо! И к слову, выношенному в тиши и одиночестве, к его бьющим ключам, причастилась вся страна. Покорнее, чем струны под пальцами скрипача, железные приборы Радио будут говорить и петь, повинясь е<го> волевым ударам.

В каждом селе будут приборы слуха и железного голоса для одного чувства и железные глаза для другого.

### **Великий чародей**

И вот научились передавать вкусовые ощущения - к простому, грубому, хотя и здоровому, обеду Радио бросит лучами вкусовой сон, призрак совершенно других вкусовых ощущений.

Люди будут пить воду, но им покажется, что перед ними вино. Сытый и простой обед оденет личину роскошного пира... Это даст Радио еще большую власть над сознанием страны...

Даже запахи будут в будущем покорны воле Радио: глубокой зимой медовый запах липы, смешанный с запахом снега, будет настоящим подарком Радио стране.

Современные врачи лечат внушением на расстоянии по проволоке. Радио будущего сумеет выступить и в качестве врача, исцеляющего без лекарства.

### **И далее:**

Известно, что некоторые звуки, как "ля" и "си", поднимают мышечную способность, иногда в шестьдесят четыре раза, сгущая ее на некоторый промежуток времени. В дни обострения труда, летней страды, постройки больших зданий эти звуки будут рассылаяться Радио по всей стране, на много раз подымая ее силу.

И наконец, в руки Радио переходит постановка народного образования. Верховный совет наук будет рассылать уроки и чтение для всех училищ страны - как высших, так и низших.

Учитель будет только спутником во время этих чтений. Ежедневные перелеты уроков и учебников по небу в сельские училища страны, объединение ее сознания в единой воле.

Так Радио скует непрерывные звенья мировой души и сольет человечество.

Осень 1921



## Тема 6. В. Набоков - предтеча постмодернизма

Набоков по праву считается одним из предшественников постмодернизма. В его творчестве, как ни у кого из других писателей, нашли воплощение игровые принципы поэтики, "зеркальное письмо", диалог Космоса и

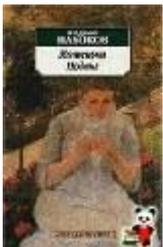
Хаоса.

Игровая поэтика Набокова опирается на разные основания, среди которых одним из наиболее заметных является бинарный принцип. С разной степенью глубины и полноты раскрытия этот вопрос уже ставился в набоковедении. Среди наиболее интересных и близких настоящей работе статей можно назвать статьи А. Долинина, [Н. Берберовой](#), В. Александрова.<sup>3</sup>



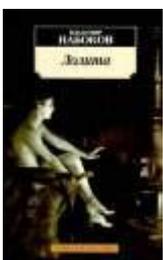
Замечательной особенностью творчества писателя является тот факт, что бинарность неизменно присутствует в произведениях на протяжении всего его творчества. Ситуация двойников-антиподов намечена в первом романе **"Машенька"**, в котором уже есть многое из того, что получит свое всестороннее и последовательное воплощение в набоковском "метаромане" (В. Ерофеев).

Ганина и Алферова, двух главных героев романа, автор сталкивает в первой же сцене романа и впоследствии их явное или скрытое противостояние сопровождает развитие сюжета до самого его финала. Попутно следует отметить, что в романе намечено несколько пар двойников Людмила и Клара, Колин и Горноцветов, особую пару с чертами тождества-противоположности составляют Ганин и Подтягин.



Поединок двух главных героев носит концептуальный характер, определяя собой смысловое "зерно" романа. Любовь соединяет героев, но отношение к этой любви разделяет, делает антиподами. Для Ганина Машенька персонаж его воображения и памяти. Она живет внутри Ганина, в его снах, иными словами, в другой, "виртуальной" реальности. Кстати, именно в "Машеньке" впервые звучит мысль об иной реальности, когда Ганин видит себя в кинематографе на экране. "Жизнь представлялась ему той же съемкой, во время которой равнодушный статист не ведает, в какой картине он участвует". Именно при просмотре фильма Ганин остро почувствовал "стыд", "быстротечность, неповторимость человеческой жизни". "Мы не знаем, что творим", - с отвращением подумал Ганин. В этой фразе - смысл зреющей в сознании Ганина идеи: за пределами данной реальности, в которой живут "тени", существует реальность иного, высшего порядка, полная смысла и значения. Набоков и его герой начинают ощущать взгляд "оттуда", оценивающий происходящее с героем взглядом этого же героя "оттуда", с позиций иной реальности. Так начинается раздвоение Ганина. Он живет в "этой жизни", жизни "теней", которыми являются обитатели эмигрантской колонии, а другая его "часть" постоянно находится в некоем ином измерении, соотносимом с понятиями мечты, внутренней творческой работы, вечности. Так, через Ганина осуществляется набоковское противопоставление мира пошлости и "иного мира", мира свободной мечты и поэзии, мира вечного. Если рассматривать роман под этим углом зрения, то Ганин прообраз свободного художника, который получит свое развитие в последующих романах шахматист Лужин, поэт Годунов-Чердынцев, Цинциннат Ц.

Противостоящий Ганину Алферов в отличие от "непонятого" и чем-то загадочного для окружающих Ганина, вполне ясно "прочитывается", он "прозрачен", если пользоваться известной набоковской метафорой. Он весь во внешней жизни. Набоков делает своего героя главным носителем того отношения к жизни, которую он определял как пошлость. Интеллектуальная недалекость, полное отсутствие поэтического отношения к жизни, приземленность интересов, способность к приспособлению к местной среде, нелюбовь



к России - все это отличает его от Ганина. Да и любовь к Машеньке стоит на иного рода основаниях, чем у Ганина - земных, утилитарных, плотских.

В "метаромане" Набокова можно, вероятно, выделить несколько векторов развития. При всем удивительном разнообразии романов, их отличии друг от друга, есть романы, перекликающиеся различными темами и мотивами, сюжетами и конфликтами, есть такие романы, в которых совершенно очевидным образом повторяется один и тот же "метасюжет" и "метаконфликт". Таким романом являются, например, **"Камера обскура"** и написанная двадцатью годами позднее **"Лолита"**. И в том и в другом - сходный любовный треугольник, ситуация двойников-антагонистов, трагический финал, "метафизический" подтекст, так или иначе связанный с проблемой [антиномического](#) двоимирия. В обоих романах последовательно осуществлена бинарная оппозиция на разных уровнях: на уровне произведения как целого, на уровне героев, внутри самого характера главного героя.

Внутренне раздвоение свойство Кречмара и Гумберта Гумберта. "Он дивился своей двойственности", - пишет автор о Кречмаре, испытывающем муки "преступной" любви к Магде и чувство любви "законной" к жене. "Моя взрослая жизнь в Европе была чудовищно двойственна", - рассказывает о себе Гумберт Гумберт. "Мой мир был расщеплен", - добавляет он после рассказа о своем любовном опыте. Внутренний конфликт Гумберта сложнее, он заранее предопределен биографически и биологически, он подкреплен историческими и историко-литературными аргументами (Эдгар По, Вергилий, Данте, Нефертити). Он усилен и благодаря разнице в возрастах героев: Гумберт старше Кречмара, а Лолита моложе Магды. Сходство ситуаций подкрепляется различными дополнительными косвенными характеристиками. В Магде есть черты, которые по наблюдению одного из персонажей романа, писателя Зегелькранца, делают ее похожей на испанку, Лолита же наделяется автором испанским именем Долорес. Кроме того, и Кречмар и Гумберт имеют косвенное отношение к искусству: один искусствовед в области живописи, другой специалист по английской и французской литературе.

Усложняется система парных двойников-антагонистов, хотя общая ситуация и повторяется. В паре антагонистов Кречмар Горн подлинным инициатором трагического спектакля является художник Горн, циник, равнодушный и жестокий в любовном соперничестве. Героине здесь отведена роль "медиатора", усиливающего антагонизм двойников. Антагонизм иногда отражается даже в бинарности положений, в которых оказываются герои: "Горн трогал ее за правое колено, а Кречмар левое, словно справа был рай, а слева - ад".

Горну отведена роль игрока, а режиссером трагического спектакля является некий "директор". Горну он представлялся "ни Богом, ни дьяволом, а существом трудноуловимым, двойственным, тройственным, отражающимся в самом себе, переливчатым магическим призраком, тенью разноцветных шаров, тенью жонглера на театрально освещенной сцене".

Метафизическая концепция Набокова сложилась в ее более зрелом виде позднее. Но, зная о характерном для Набокова двоимирии, где [творцу-демиургу](#) отводится особая роль, можно предположить, что под "отражающимся в самом себе существом" подразумевается автор, а указание на него является совершенно неожиданным с точки зрения традиционной поэтики выходом за пределы замкнутого пространства романа в "иной мир", в мир, где обитает автор. В свою очередь, в самом сюжете Горн выступает актером и режиссером одновременно, режиссером уже своего собственного спектакля. Благодаря вынужденной слепоте Кречмара, он и сам становится "невидимым", "трудноуловимым" для Кречмара. Так, в раннем романе Набокова уже проигрывается многоуровневая комбинация (предвосхищающая, например, "Лолиту"), где один из героев, являясь двойником и представителем автора, ведет собственную игру против другого героя.

В разыгранной Горном драме Кречмару выделена роль "дешифровщика" "иной" действительности, о которой он может составить свое представление по звукам, доносящимся до его слуха "оттуда". Он видит "изнанку" той реальности, "оригинал" которой находится вне его, на стороне Магды и Горна. Излюбленная метафорическая антиномия "этого" изнаночного и "того" оригинального мира, правда, на ином, пока более узком уровне осмысления, замечательно представлена в одном из кульминационных

эпизодов противопоставления двойников. Друг против друга сидят слепой, подозревающий измену Магды и присутствие рядом Горна Кречмар и совершенно голый Горн, безнаказанно издевающийся над соперником: "Он прислушивался, и Горн это знал и внимательно наблюдал отражение каких-то ужасных мыслей, пробежавших по лицу слепого, и при этом испытывал восторг, ибо все это было изумительной карикатурой, высшим достижением карикатурного искусства". Два "микромира", два сознания разгадывают один другой, процесс исследования и для того и для другого заключается в стремлении проникнуть вглубь, под поверхность: для одного - зрительную поверхность, для другого, Кречмара, поверхность слуховую и осязательную. Не превосходит ли это разгадывание другое, которое мастерски будет осуществлено в романе "Лолита"?

В разыгранной Горном драме Кречмару выделена роль "дешифровщика" "иной" действительности, о которой он может составить свое представление по звукам, доносящимся до его слуха "оттуда". Он видит "изнанку" той реальности, "оригинал" которой находится вне его, на стороне Магды и Горна. Излюбленная метафорическая антиномия "этого" изнаночного и "того" оригинального мира, правда, на ином, пока более узком уровне осмысления, замечательно представлена в одном из кульминационных эпизодов противопоставления двойников. Друг против друга сидят слепой, подозревающий измену Магды и присутствие рядом Горна Кречмар и совершенно голый Горн, безнаказанно издевающийся над соперником: "Он прислушивался, и Горн это знал и внимательно наблюдал отражение каких-то ужасных мыслей, пробежавших по лицу слепого, и при этом испытывал восторг, ибо все это было изумительной карикатурой, высшим достижением карикатурного искусства". Два "микромира", два сознания разгадывают один другой, процесс исследования и для того и для другого заключается в стремлении проникнуть вглубь, под поверхность: для одного - зрительную поверхность, для другого, Кречмара, поверхность слуховую и осязательную. Не превосходит ли это разгадывание другое, которое мастерски будет осуществлено в романе "Лолита"?

Обратимся теперь к подробному рассмотрению этого одного из наиболее известных, "скандальных" и совершенных произведений Набокова. Среди всех прочих приемов бинарный принцип получил в нем свое наиболее полное, оригинальное и, если можно применить это слово, изящное воплощение. Попробуем проделать анализ набоковского творения под заданным углом зрения, отталкиваясь от внешних особенностей и продвигаясь в глубь текста.

Уже во внешнем "слое" текста наибольший интерес вызывает набоковская игра с именами персонажей. Обращает на себя внимание прежде всего двойное имя главного героя Гумберта Гумберта. Его имя - Эдгар ассоциируется с [Эдгаром По](#), духовным двойником героя. Удвоение фамилии содержит в себе скрытый намек на внутренний антагонизм ("Моя взрослая жизнь в Европе была чудовищно двойственна... Мир мой был расщеплен"). Любовь к нимфетке заставляет героя, с одной стороны, метаться между осознанием незаконности зла и насилия, которое он совершает над душой ребенка и, с другой стороны, высоким чувственным порывом, ощущением безграничности любви, встречу с которой он лелеял с детских лет. Образ Гумберта сопровождает сложное авторское отношение, где к неприязни примешивается сочувствие. Сравнивая Гумберта с героем другого романа - "**Отчаяние**", В. Набоков отмечал, что "оба они негодяи и психопаты, но все же есть в раю зеленая аллея, где Гумберту позволено раз в год побродить в сумерках".

Удвоение имен имеет вид полного или частичного совпадения созвучий. Если в предыдущем случае мы имеем полное совпадение, то в других именах имеет место совпадение начальных звуков (например, Клэр Куилти), либо начальных и конечных (Гастон Годен). Это тем более интересно, что названные персонажи являются двойниками главного героя. Чтобы убедиться, что бинарность в именах персонажей есть глубоко осознанный автором конструктивный момент, достаточно обратиться к списку учащихся Рамзельской гимназии. Как показал А. Долинин, этот список представляет собой "сложно построенный "текст в тексте", изобилующий многоязычными каламбурами, литературными аллюзиями и смысловыми переключками с основными темами романа"<sup>4</sup>. В этом микротексте можно обнаружить при внимательном рассмотрении, имена, созвучные зашифрованным именам автора (Мак Фатум, Обрэй), именам граций ("блеск, радость, цвет") и т.д. Эстетический и игровой момент, заключающийся в списке имен, в этой

"сущей поэме", тесно связан с литературным контекстом, т.е. с самой книгой и общим историко-литературным фоном. В списке можно обнаружить четыре пары близнецов, а также дважды встречающиеся имена (Роза и Дональд), которые отсылают к важнейшей для романа теме удвоения или зеркальности, и в первую очередь, к двойничеству Гумберта Гумберта и Клэра Куилти. Еще одна пара - Гавель Мабель, имеющая каламбурный характер, содержит два варианта произношения, русский и английский, имени ветхозаветного персонажа. Указание на библейского *Авеля* пророчески намекает на "братоубийство", которое будет осуществлено в финале романа Набокова.

Дважды встречаются в романе имена, в которых зашифровано цветовое обозначение "черно-белого". В начале романа приводится ссылка на доктора Бианку Шварцман ("черно-белая"), которая является зеркальным отражением другого имени доктора Мелании Вайс. Обе они упоминаются в связи с вымышленным исследованием фрейдистского толка, к которым Набоков всегда относился с крайним недоверием. Черно-белая атрибутика в данном конкретном случае символизирует фрейдизм.

Дважды встречаются в романе имена, в которых зашифровано цветовое обозначение "черно-белого". В начале романа приводится ссылка на доктора Бианку Шварцман ("черно-белая"), которая является зеркальным отражением другого имени доктора Мелании Вайс. Обе они упоминаются в связи с вымышленным исследованием фрейдистского толка, к которым Набоков всегда относился с крайним недоверием. Черно-белая атрибутика в данном конкретном случае символизирует фрейдизм.

Обилие обыгрываемых имен самого разнообразного свойства делает роман своеобразной проекцией на художественный текст огромного по объему литературно-исторического багажа от Античности до Нового времени. Благодаря глубокой ассоциативности в "игровое пространство" романа вовлекаются мифология; Гомер, Шекспир, Байрон, Пушкин, Тютчев, Тургенев, Достоевский; английская, французская, русская литература.

В ассоциативном поле романа имеют место не только именные, но и числовые двойники. "Станным" образом совпадают числа 342 номер дома Шарлотты Гейз и номер отеля, где останавливаются Гумберт и Лолита. Особую зашифрованность имеют номера машины Клэра Куилти. Двойной номер ВШ 1564 и ВШ 1616 не что иное как годы рождения и смерти [Вильяма Шекспира](#). Номера КУ 6969 и КУ 9933 указывают на год рождения В. Набокова, на определенный эротический подтекст, на магические числа, которые не изменяются при переворачивании. Наконец, как пронциательно замечает А. Долинин, цифровой шифр может быть понят и как метаописание самого текста: ведь в "Лолите" всего шестьдесят девять глав, причем первая часть состоит из тридцати трех, а вторая - из тридцати шести"<sup>5</sup>.

Именная и цифровая семантика, играя важную роль в "игровом контексте" романа, все же не являются самоцелью. Они служат фоном для более существенных сюжетно-тематических аспектов. Так, нельзя не обратить внимания на общий речевой строй романа, изобилующий бинарно-оппозиционными конструкциями и оксюморонами. Начало романа как бы предопределяет его антиномический строй: "Лолита, свет моей жизни, огонь моих чресел". В нем уже предвидится самый смысл "клубка терний" героя, в судьбе которого сопрягается любовь духовная ("свет моей жизни") и плотская ("огонь моих чресел"). В другом месте можно найти [оксюморонные](#) конструкции: "чары косноязычия", "золотое бремя", оксюморонные метафоры: "лань, дрожащую в чаще моего собственного беззакония".

Лексико-семантическое наполнение текста совершает постоянные колебания, двигаясь между двумя полюсами - ощущением счастья и погруженности во зло, как например, в следующей фразе: "Каждое ее движение, каждый шарк и колыхание помогали мне скрывать и совершенствовать тайное осязательное взаимоотношение между чудом и чудовищем, между моим ревушим зверем и красотой этого зыбкого тела в этом девственном ситцевом платъице". Еще примеры лексико-семантической полярности: "Я все-таки жил на самой глубине избранного мною рая, рая, небеса которого рдели как адское пламя, но все-таки рая". Или: "Я пишу все это отнюдь не для того, чтобы прошлое пережить снова, среди нынешнего моего беспросветного отчаяния, а для того, чтобы отделить адское от райского в странном, страшном, безумном мире нимфолепсии. Чудовищное и чудесное сливались в какой-то точке; эту-то границу мне хочется закрепить, чувствую, что мне это совершенно не удастся". Подобные семантические полюса в общем строе романа взаимоприкасаются, взаимоперетекают, что во многом продиктовано противоречивостью самого

героя, в котором соединяются черты интеллектуала, поэта, страстного любовника и совратителя, диктатора, преступника.

Другой, более высокий уровень двойничества проявляется на уровне [персонажей](#). В добавление к уже сказанному о Гумберте Гумберте можно указать на диссоциированность героя. Не два героя уместаются в одном, а множество. При всей жесткости и четкости основного стержня характера, герой, рассказывающий о себе, предстает самому себе разным. Это, прежде всего, проявляется в частом перебиве повествования, которое ведется то от первого лица, то в третьем лице. Такое перескакивание легко объяснимо с точки зрения самой логики повествования. Облеченное в форму исповеди, оно оправдывает такие перескоки временной и психологической дистанцией. Между основным действием и временем, когда Гумберт Гумберт садится за свою исповедь, проходит пять лет. Герой, осмысливший и переосмысливший перипетии своей любви, стал в нравственном смысле другим человеком, если не чище, то, по крайней мере, более объективным в отношении своих прошлых поступков. Пропасть между тем и этим Гумбертом все более углубляется по мере того, как герой отдаляется от прошедших событий. "Я" и "Он" то сближаются, то отдаляются в процессе рассказа, и чем далее, тем чаще третье лицо в отношении себя исчезает. При этом исповедальность усиливается, а оценка взаимоотношений становится все более объективной. Так, герой осознает в конце романа, что они "жили в обособленном мире абсолютного зла". Сама любовь, разложившись на "составляющие", предстает в виде сопряжения добра и зла, поэтического и безнравственного. "Я любил тебя, я был пятиногим чудовищем, но я любил тебя. Я был жесток, низок, все что угодно, mais je t'aimais, je t'aimais! И бывали минуты, когда я знал, что именно ты чувствуешь, и невероятно страдал от этого, детеныш мой, Лолиточка моя, Храбрая Долли Скиппер". С этой самооценкой перекликаются строки "едва ли существовавшего поэта":

*Так пошлиною нравственности ты*

*Обложено в нас чувство красоты!*

Нравственно-этическое двойничество героя дополняется еще и диссоциацией характера чисто психологического свойства, что отражается в различном варьировании имени героя на протяжении всего романа. Гумберт Гумберт словно примеряет на себя различные личины: Гумберт Гумберт спорит с Гумбертом Кротким, Гумберт Мырлыка словно кот охотится за своей добычей, Гумберт Выворотень мечтает женившись на Шарлотте, стать любовником дочери, Жан Жак Гумберт, пытаясь оправдаться перед собой, рассуждает об истории нравов (подходя к своему больному вопросу с точки зрения "моралиста", "детского психиатра" и "сексуалиста"). Дублиеры Гумберта рассеяны по романы: Гумберт Первый, за которым гонится Гумберт Второй, Гумберт, "который сидит на суше", и Гумберт, "который барахтается бог знает где". Ближе к финалу романа двоится уже не сам Гумберт, диссоциация приобретает все более подчеркнутый каламбурно-игровой характер. Само слово "Гумберт", искажаясь, шутливо проецируется на разные предметы, или, иначе говоря, Гумберт (по шутливому произволу автора) отражается, как в зеркале, в мнимой реальности: начальница Бердслейской гимназии называет его Гумбург, Гумбард, Гумбертсон, Гуммер, Гуммерсон, сиделке больницы он представляется Профессором Гумбертольди, появляются другие варианты: Джек Гумбертсон, Гамбург, Гоммельбург, Гумберт Перрибой. Наконец, имя героя служит для обозначения пространства: мир Гумберта ассоциируется с "лиловой и черной страной Гумбрией", а новая подруга Рита предпринимает кое-какие собственные расследования в окрестностях Сан-Гумбертино.

По принципу диссоциации построен и другой главный характер - Лолита. Прежде всего, как отмечают комментаторы романа (см., например, комментарии А. Долинина), Лолита ассоциируется с двумя другими героинями - Аннабел Ли и "закадровой" героиней - четырнадцатилетней женой *Эдгара По*. По точному замечанию Н. Берберовой, последний персонаж является своего рода лейтмотивом романа, точнее, ее "скрытым эпиграфом", подсвечивающим весь его сюжет. Звуковые особенности имени героини частично отражаются в других именах, в частности, имени ее матери Шарлотты. У Лолиты особенно много двойников, нимфетки тут и там появляются на страницах романа, стимулируя воображение Гумберта, делая понятие нимфетки широким и убедительным для обоснования им собственной этико-философской позиции. Образ Лолиты множится, герой воображает будущее, когда родится Лолита Вторая, а спустя время и Лолита Третья. Диссоциация воображаемой Лолиты множится: "Долорес, с двумя ракетками под мышкой в

Вимбильдоне (1952), Долорес на рекламе папирос "Дромадер" (1960), Долорес, ставшая профессионалкой (1961), Долорес, играющая чемпионку тенниса в кинодраме (1962), Долорес и ее седой, смиренный, притихший муж, бывший ее тренер, престарелый Гумберт (2000)". Наконец, появляются лже-Лолиты, некая "шестнадцатилетняя Долорес Гааз, мужеподобная дылда". "Умножение" образа сюжетно и психологически мотивировано той "гонкой между вымыслом и действительностью", которую ведет Гумберт: "То существо, которым я столь неистово наслаждался, было не его, а моим созданием, другой, воображаемой Лолитой, быть может, более действительной, чем настоящая". Последнее высказывание, между прочим, удивительным образом напоминает центральную ситуацию первого набоковского романа, когда воображаемая героиня более "реальна", чем Машенька, которая существует в реальности.

Особую роль в сюжете играет "внеположный" двойник Гумберта Гастон Годен. Сразу заметно прежде всего его "графическое сходство": инициалы точь-в-точь повторяют гумбертовские. Далее, Гастон Годен еще и "этический двойник". Подобно Гумберту, он развратитель, а его интересы обращены в иную, чем у Гумберта, сторону. Но во всем остальном Гастон Годен представляет собой полную противоположность "собрату". Однозначная язвительно-уничтожающая характеристика Годена ("Вот, значит, перед вами он, человек совершенно бездарный; посредственный преподаватель; плохой ученый; кислый, толстый, грязный; закоренелый мужеложник [...] и вот, значит, я") служит для того, чтобы провести глубокую черту между обычным незаконным развратом и тем, что произошло в судьбе Гумберта.

При всей забавности и остроумии, с какими Набоков "играет" со своими героями, сталкивает их друг с другом, либо с самими собой в различных комбинациях и с различными дополнительными звуковыми, семантическими, нумерологическими, ономастическими и иными эффектами, все же не они занимают центральное место в романе. Они создают только общий "игровой" фон для главного. Главное же заключается в том "двойничестве", которое Н. Берберова назвала основной темой романа. И здесь необходимо рассмотреть эту центральную сюжетобразующую нить, ведущую к коренным набоковским вопросам мировоззренческого характера. Речь идет о паре двойников Гумберт Гумберт - Клэр Куилти.

Прежде чем перейти к этому очередному уровню рассмотрения *антиномической* бинарности в романе Набокова, обратимся к важному, чисто набоковскому вопросу о "потусторонности", или о набоковском двоemiрии. Ранее уже заходила речь об этом, однако тема нуждается в своем завершении.

Вера Набокова в своем предисловии к сборнику набоковской поэзии (1979) обращает внимание на "главную тему Набокова": "Она, кажется, не была никем отмечена, а между тем, ею пропитано все, что он писал: она, как легкий водяной знак, символизирует все его творчество"<sup>6</sup>. Эта тема определена как "потусторонность". Здесь же она делает следующее замечание: "Этой тайне он был причастен много лет, почти не осознавая ее, и это она давала ему невозмутимую жизнерадостность и ясность даже при самых тяжелых переживаниях и делала его совершенно неуязвимым для всяких самых глупых и злостных нападок".

Действительно, просматривая набоковское творчество, трудно не заметить, что почти в каждом произведении есть мотив некой тайны и ее неразгаданности. Как правило, эта тайна скрыта в душе героя, но иногда, очень редко, выплывает на поверхность, эксплицируется.

Попытку разгадать некую экзистенциальную тайну предпринимает герой незавершенного романа **"Ultima Thule"** художник Синеусов: смерть жены навела его на идею перейти границу, разъединяющую э т о т и и н о й мир. Разгадка тайны приводит к встрече с неким Фальтером, который якобы владеет истиной. Самому Фальтеру истина открылась совершенно невероятным и неожиданным образом, но любая попытка передать ее кому-либо заканчивалась трагически для искателя истины. Истина для одного должна оставаться тайною для другого, ибо она сугубо и н д и в и д у а л ь н а и даже и н т и м н а. Так или иначе, истина связана с прозрачностью границы между мирами: для одного она уже прозрачна, другой стремится сделать ее для себя прозрачной, для чего он предпринимает попытку "воскресить" умершую жену, поселив ее в вымышленном художественном мире в виде королевы Белинды. Так, в незаконченном, но чрезвычайно концептуальном романе содержится намек (или: гипотеза) на некоторые особенности "набоковской истины": она субъективна, она принципиально непередаваема другому, она

связана с сотворением собственного мира, иначе, с творчеством, и, наконец, она намекает на существование иного (сотворенного) мира в н у т р и самого человеческого сознания.

Тайна набоковского двоимирия, так или иначе, решается во всех романах, и русских и англоязычных. В одних она присутствует в виде намека. Например, в "Машеньке" мир утраченной России с Машенькой в центре для Ганина есть "тайна" и "иной" мир, которые он носит в своей душе. Вторжение реальной Машеньки грозило бы его разрушением. Подобную же "тайну" "иноного" мира носят в своей душе Цинциннат Ц. и Годунов-Чердынцев.

В.Е. Александров одним из первых обратился к теме потусторонности у Набокова. В скрупулезно точном и глубоко концептуальном исследовании романа "Дар" исследователь бросает свет на некоторые важные особенности художественного мира. Наиболее адекватную, хотя и не вполне исчерпывающую, требующую разъяснений формулу можно, как утверждает В. Александров, найти у самого Набокова. "Ключом" набоковского двоимирия является "многопланность мышления", или "космическая синхронизация". Речь идет об особом метафорическом восприятии, которое занимает центральное место в познавательной-эстетической системе Набокова. В. Александров пишет о нем следующим образом: "Через свое скрупулезно внимательное искусство, дотошное восприятие природы и подробнейшее исследование своего собственного и семейного прошлого, Федор, как и Набоков, находит свидетельство только одного существования обманчивого, благосклонного, таинственного, вневременного, упорядоченного и вносящего порядок измерения или силы, которая влияет на все сущее. Она оказывается Абсолютом, подобным Богу, хотя просто утверждать, что это был Бог, несомненно, будет ошибкой из-за многочисленных автоматических и потому ложных ассоциаций, которые связаны с этим словом"<sup>2</sup>.

Размышления В. Александрова требуют лишь существенного дополнения. При всей близости автора и героя, они все же до конца не тождественны. А потому, в полной мере справедливая для Набокова-автора, высказанная мысль лишь с определенной поправкой приложима как к Годунову-Чердынцеву, так, впрочем, и к другим героям Набокова - Лужину, Цинциннату и др. Все дело в "космической синхронизации" и "многопланности мышления". Что же они означают на самом деле, в приложении к конкретным произведениям?

Поиск Абсолюта (ср. Мак-Фатума) ведут все, но каждый на своем уровне компетентности, а точнее, каждый на уровне своего существования. Для автора Абсолют проявляет себя в физическом мире в виде "обилия обманов и узоров", придуманных словно "забавником-живописцем как раз ради умных глаз человека". Для Набокова жизнь есть разгадка "узоров", продиктованных Абсолютом в ином измерении.

С другой стороны, художник есть сам творец и его задача заключена не только в "разгадывании", но и в создании собственного мира, в котором герои живут и также пытаются уловить смысл этих "узоров" извне. Художественное произведение, а набоковское в особенности, крайне замкнуто в себе, только косвенно связано с "реальным миром". Эта связь осуществляется через автора, который является для художественного мира произведения таким же Абсолютом, каким для него является его собственная "потусторонность". Романы Набокова очень часто, и чем позднее они написаны, тем очевиднее, демонстрируют свою "сделанность". Такой совершенно искусственный выход за пределы замкнутого мира демонстрируется в **"Приглашении на казнь"**. В финале романа обезглавленный Цинциннат отдалается от рушащегося мира и направляется "в ту сторону, где, судя по голосам, стояли существа, подобные ему". Среди этих существ, находится, конечно же, автор. Мир героя и мир автора, доселе взаимонепроницаемые, объединяются, а герой обретает единение со своим Абсолютом - автором.

Таким образом, набоковский Универсум может быть осмыслен как иерархия "внеположных" (М. Бахтин) Абсолютов, где "потустороннее" (Абсолют) трансгридиентно в отношении автора, а последний, в свою очередь, трансгридиентен созданному им миру, для которого он является Абсолютом, Демидургом, Создателем. Еще раз подчеркнем, что произведения позднего Набокова обнаруживают свою "сделанность", "обнажают прием", произвол автора максимален, роль "хозяина" в созданном им мире всячески подчеркивается системой намеков и указаний. А герой и автор при этом часто оказываются взаимоотраженными двойниками (подобно тому, как человек, смотрящийся в полупрозрачный стеклянный шар, предположительно видит свое собственное отражение на его внутренней поверхности).

Существенно обогащают описанную систему наблюдения Ю. Левина. "Двумерность", или "биспациальность", по Ю. Левину, является инвариантом поэтического мира Набокова. Художественную функцию биспациальности он видит в принципиальной возможности для героя, как и для автора, переходить из одного пространства в другое и обратно, "переходить из одной комнаты в другую, а еще лучше из замкнутого пространства комнаты в объемлющий ее широкий мир". Левин далее пишет, что игровая природа искусства вообще и набоковского в особенности "требует наличия двух партнеров с самим собой, в одиночку, играть неинтересно; отсюда и проистекает то обстоятельство, что в произведении должны взаимодействовать, по крайней мере, две разнородные реальности, два пространства, два времени". На философском уровне биспациальность находит свое объяснение в современной идее "ущербности любой закрытости", "замкнутости", "самодостаточности" (М. Бубер, К. Поппер) . <sup>8</sup>

Возвращаясь к "Лолите", отметим, что в романе имеется несколько двойников автора, или, иными словами, несколько намеков, которые позволяют в замкнутом пространстве произведения увидеть его Создателя (Абсолюта по отношению к миру его произведения). Кроме упомянутого Мак-Фатума, в начале романа говорится о вымышленном драматурге Вивиан Дамор Блок, в имени которого (V.V.N.: Вивиан) довольно прозрачно намекается на самого Набокова. Определенные черты своей творческой личности переданы Гумберту Гумберту: воспоминания о потерянном рае детства, литературный талант, научная и научно-литературная эрудиция, тяга к магии игр и т.д.

"Двойник - громадная, жизненная, внутренняя тема Набокова, - пишет [Н. Берберова](#) - о двойниках его мы знали до "Лолиты", в "Соглядатае" был двойник-идеал, двойник-совершенство, в "Отчаянии" была как бы мечта о двойнике, которая рассыпалась прахом, которая оказалась миражем, в "Приглашении на казнь" есть раздвоенность, которую невозможно доказать, можно только почувствовать, в **"Подлинной жизни Себастьяна Найта"** два автора пишут одну и ту же "жизнь": на самом деле, конечно, всего один, но в двух своих аспектах<sup>9</sup>. Лолита также книга о двойничестве, и эта тема воплотилась в романе в наиболее целостном, концентрированном и концептуальном виде.

Если сформулировать в наиболее общем виде тип двойничества в "Лолите", то это двойничество героя и автора в свете набоковской идеи "потусторонности". "Ключом" к концепции двойничества в романе является уникальный по своему рисунку и очень "набоковский" двойной сюжет, описывающий, по меткому замечанию Е. Долинина, своеобразную "восьмерку". Рассмотрим его подробнее.

Первый охватывает события с момента встречи Г.Г. с Лолитой в мае 1947 г. до ее утраты и затем поиски ее и похитителя. Второй сюжет начинается 22 сентября 1952 г. с получения двух писем, одно из которых оказывается письмом Лолиты, и длится 56 дней. Именно это время и было периодом написания набоковского романа. За это время Гумберт Гумберт встречается с "живой" героиней и "убивает" своего врага и похитителя Лолиты Клэра Куилти, одновременно восстанавливая в памяти события пятилетней давности.

Второй сюжет (его можно назвать "мнимым сюжетом", сюжетом-двойником) есть не что иное, как история создания истории о Лолите, и в этом втором сюжете уже нет Гумберта Гумберта и Лолиты, а все события приходится признать фиктивными, воображаемыми. Вместо Лолиты в нем присутствует миссис Ричард Ф. Скиллер, а вместо Гумберта Гумберта есть Гумберт Пишущий, создатель романа о Гумберте Описываемом.

Особое место в этих сюжетах принадлежит представителю автора Клэру Куилти, "квази автору", который одновременно является и двойником Гумберта. Появляющийся в виде отдельных намеков в начале повествования, он все более обретал материальную плотность. Сначала мы узнаем, что он брат дантиста, соседа Шарлотты, затем он возникает в "Приюте Зачарованных Охотников". В период жизни в университетском городке Бердслей он входит в сговор с героиней, и с этих пор Клэр Куилти становится "тенью", которая преследует Гумберта и Лолиту до самого момента похищения. Спустя время Гумберт предпринимает попытку "обратной погони" по многочисленным записям в "342 гостиницах и мотелях". Характер поисков пронизан ироничной игрой в разгадывание, когда, находясь словно в "камере обскура", персонаж по отдельным чертам восстанавливает целое. Для Г.Г. Клэр Куилти находится как бы в "ином бытии". Герой и представитель автора, будучи двойниками, (о чем говорит, по крайней мере, сходство

внешностей), ведут поединок, который должен закончиться, несмотря на момент иронической игры, трагически. Сначала Куилти (автор) строит козни герою, ставит его в трудные обстоятельства, контролирует его путь, оставляя "узоры" загадки. Затем уже Г.Г. (герой) из своего мира пытается воспроизвести облик и личность автора. Недвусмысленным намеком на двойничество является реплика Марии, которая в ответ на вопрос о личности преследователя, отвечала: "Ваш братец". Герой, разгадывающий и исследующий автора, не может не отметить свое сходство с собственным создателем: "Если эти оставляемые им пометные шутки и не устанавливали его личности, они зато отражали его характер, или вернее некий однородный и яркий характер. В его "жанре", типе юмора, в "тоне" юмора, я находил нечто сродное мне. Он меня имитировал и высмеивал".

Совершенно бутафорский характер приобретает фарсовая сцена "убийства" Куилти во "втором сюжете". Намек на то, что "убийство" Клэра Куилти, так или иначе, связано с автором романа делается несколько ранее, когда Г.Г. слышит сквозь сон: "Автора убили" (на самом деле, кто-то произносит: "Автомобили"). Сама сцена "убийства" сопровождается бутафорскими обстоятельствами: Г.Г. дает ему сочинить собственный приговор, "слепые пули" долго не могут свалить за смерть литератора. Поединок Г.Г. и К.К. завершается "убийством" автора (он же двойник Г.Г.) и подлинным освобождением автора из-под "власти Мнемозины".

Если образ Клэра Куилти носит в известном смысле вспомогательный характер, позволяя обнаруживать герою следы и "узоры" Мак-Фатума, Абсолюта, или внеположного ему автора за пределами текста романа, то образ Гумберта Гумберта более тесно связан с основными идеями романа. Его образ также двойствен. Гумберт в первом сюжете герой, замкнутый в своем "Я", полный пренебрежения к внешнему миру, воображающий себя романтическим поэтом. Г.Г. живет в своей болезни "бесплодного и эгоистического порока". Как полагает А. Долинин, Гумберт Гумберт олицетворяет собой "миропонимание и художественное мышление вполне определенного типа, который в романе непосредственно отнесен на счет [романтизма](#) и [символизма](#), а также их современных продолжателей"<sup>10</sup>. Г.Г. недоступно подлинное понимание творческого акта, когда "вся вселенная входит в тебя, а ты сам полностью растворяешься во вселенной, тебя окружающей. Тогда тюремная стена нашего "Я" внезапно рассыпается, а снаружи врывается "не-Я", торопясь на помощь узнику, который танцует на свободе" (В. Набоков). Герой Набокова, пребывая в замкнутом мире собственного "Я", творит абсолютное зло, поэтому "не-Я", управляемое всесильным автором, всячески мстит ему за это.

Совсем иное Гумберт во втором, "мнимом" сюжете. Между двойниками устанавливаются особые отношения, подобные отношениям между автором и вымышленным героем. Гумберт Пишущий как бы играет роль самовлюбленного романтика, но сквозь маску иногда проглядывает человеческое лицо. Точка зрения повествователя постоянно раздваивается, так как Второй Гумберт внеположен Первому. Гумберт Второй является ипостасью автора, он находится в "ином мире" по отношению к Первому, он литератор, у которого созревает замысел, происходит подготовка к его осуществлению, он собирает материал и пишет роман о Лолите. Именно ему принадлежит осмысление подлинной сути рассказанной истории.

Таким образом, бинарность в романе есть его константа, главная составляющая его "антиномической нервной системы". Роман как бы состоит из целой иерархии внеположных друг другу, или концентрических "миров", проявляющихся на всех уровнях. "Случай Гумберта" словно обрастает повествовательными мышцами. По принципу матрешки, мир Г.Г. является составной частью автора, который "действует" в романе через своего посредника Мак-Фатума, или Клэра Куилти. Выход за пределы замкнутого мира героя происходит благодаря близкому к автору Гумберту Пишущему. "Убийство" автора означает метафорически завершение романа и начало нового пути художника к новым художественным мирам. Для самого же автора "иной мир" тянется в обе стороны: в иной мир своих героев и в потусторонний мир, где господствует Абсолют, диктующий автору свои "обманные узоры" и несущий поэтическое вдохновение.

В современной "постмодернистской ситуации" в литературе набоковские открытия и приемы, связанные с многопланностью художественного мира, нашли свое особое преломление. Как утверждает современными исследователями, в литературе исчезают свойства, традиционно ей приписывавшиеся, реализм и [ПСИХОЛОГИЗМ](#). Реальность в том виде, в каком ее принято было видеть в произведении, т.е. как отражение внешнего мира, перестала существовать. Она интериоризировалась, она была заменена вымышленной реальностью. Причины и беды подобной трансформации видят в психологизме, который постепенно "подтачивал" изнутри реалистическую литературу и постепенно стал довлеющим себе принципом, доминантой художественной культуры.

В этой ситуации перестал играть свою привычную роль и конфликт. Он уже не отражает внешние противоречия и становится доминантной *антиномией* взаимоотношений героя и автора, внутреннего замкнутого в себе мира произведения и внешнего мира автора. Такие взаимоотношения являются во многом определяющими в книгах **А. Битова, В. Маканина, Саши Соколова, В. Аксенова, Л. Петрушевской**. Их главным героем выступает автор, или его "заместитель", "квази-автор", "лирический герой", и тогда "все пространство повествования оказывается внутри лирического героя произведения"<sup>11</sup>, при этом автор не заботится об адекватности отраженного мира, главное то, каким он видится изнутри без всяких критериев точности.

Часто следствием такой автономии внутреннего, произволом автора созданного мира является диссоциация единого героя. Нередко взаимоотношения автора со своими двойниками становятся конструктивной доминантой произведения.

Так, в повести **В. Маканина "Один и одна"** у "главного героя" обнаруживаются три составляющих. Втроем они составляют единого героя, так как остальные лишь сопровождают сюжет, подчеркивая собой принципиальную невозможность объединения.

Аналогично, по "законам ментальных структур", существует и пространство внутри романа **В. Аксенова "Ожог"**, в котором выясняются отношения героя-автора с реальностью. Герой "распадается" на пять полусамостоятельных персонажей, движение которых в произведении составляет жесткую конструкцию, подчиненную центральной идее. Причина - диссоциации конфликт главного героя с реальностью, диктующей свои законы. "Ожог", по сути, есть история приключений сознания героя в рамках замкнутой вымышленной автором реальности.

В романе **"Школа для дураков"** пространство и время также существуют по законам авторского произвола. Автор напоминает дирижера, который заставляет время течь в заданном им самим направлении взад-вперед, вплетая в единый поток множество различных голосов, меняя при этом субъектов рассказывания.

Однако замкнутое пространство может разомкнуться, выйти в реальность. У Саши Соколова такая встреча внутренней и внешней реальности осуществляется благодаря раздвоению героя, названному в романе шизофренией. Герой-автор, почти так же, как это происходит у Набокова, разделяется внутри себя, в этом "зазоре" между двойниками и существует мир, созданный С. Соколовым.

## Вопросы для самопроверки

1. Почему мы называем В.Набокова предтечей постмодернизма.
2. Назовите основные особенности литературной игры В.Набокова.
3. В чем заключается особенность двоемирия В.Набокова?

## Задания для самостоятельной работы

1. Прочитайте один из романов В.Набокова. Найдите и охарактеризуйте игровые приемы писателя.

## Тема 7. Изображение истории



В постсоветские годы художественное освоение советской истории претерпело значительное изменение. Перемены коснулись не только материала, но, прежде всего, принципов и критериев оценки самой истории. Резкий поворот в исторической прозе начался как следствие перестроечных процессов в стране в середине 80-х гг. Он был отмечен мощной волной публикаций "задержанной литературы" и заставил по-новому взглянуть на многие эпизоды и личности советской истории. Доминирующей особенностью изображения прошлого был ее *разоблачительный пафос*, вызванный различными причинами, среди которых можно отметить задержанную инерцию оттепели 50-60-х гг. Романы **В. Гроссмана, В. Дудинцева, А. Солженицына, А. Рыбакова, А. Бека, Д. Гранина**, других писателей стали первооткрывателями теневых сторон исторического процесса, обратной стороны парадного фасада истории. На рубеже 80-90-х гг. их произведения воспринимались как историческая правда о культуре личности, лагерях, Великой Отечественной войне, во многом опережая объективные исследования профессиональных историков. Они выполняли огромную просветительскую задачу, заменяя миф подлинной (с позиции автора) исторической картиной.

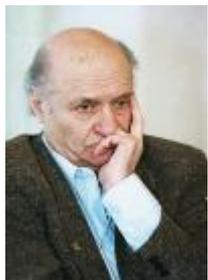
Однако по мере уменьшения потока задержанных публикаций, спадала и разоблачительная тональность. На смену ей приходила иная историческая проза, остывшая от критического пафоса и осваивавшая исторический материал в русле *постмодернистских принципов*. Новая литература 90-х гг., обращавшаяся к историческим темам, отказывалась от изображения прошлого с позиций историзма, с позиций рационального понимания движения истории. Утратившая ориентиры мысль искала опору в казавшейся абсурдной действительности и находила ее в исторической метафоре, т.е. некоей схеме, объяснявшей мир с помощью сюжета и иносказательных образов. Такие метафоры создавали **В. Пелевин ("Желтая стрела")**, **В. Маканин ("Лаз")**, **А. Битов ("Ожидание обезьян")**, **В. Шаров ("До и во время")**.

Дальнейшее движение литературы происходило в направлении усиления исторического нигилизма, "от попытки художественного освоения истории через метафору - к ее раздроблению и карнавальная перекодировка. Вернулись к тому же, с чего начали - к незнанию"<sup>12</sup>. <http://magazines.russ.ru/znamia/1999/2/ivanova.html> История и исторические персоналии стали предметом различных игровых манипуляций вне всяких идеологических концепций - в романах В. Сорокина, Е. Попова, А. Королева. Свободная *игра* в "исторический пасьянс", постмодернистская деконструкция советских идеологических клише являлись проявлением деполитизации и деидеологизации литературы, освобождения ее от власти всех и всяческих критериев. Разочарование, скепсис, утрата смысла в истории приводили к утверждению нового критерия: поскольку истины не существует, то истинна лишь игра в относительные истины. История превратилась в декорацию, на фоне которой разыгрывались мизансцены, лишённые подлинного исторического содержания.

Отражение истории в 90-е гг., применительно к "массовой литературе", принимало разные обличья. Критик В. Мясников, анализируя постсоветскую историческую беллетристику, выделил несколько направлений и жанров. Потребность в обывательском интересе к подлинной истории породила к жизни *коммерческих историков*, вроде авторов романов "Ледокол" В. Суворова или "Тайна Второй мировой" Б. Соколова. Распространение получили *хронобеллетристика*, эксплуатирующая "новую хронологию" **А. Фоменко** и **Г. Носовского**, и русская *фольк-истори* - массовая историческая беллетристика,



рассчитанная на читателя, ищущего развлечений. "Фольк-истори - явление многогранное, отмечает, - В. Мясников. - Тут есть и бульварный авантюрный роман, и салонный, и житийно-монархический, и патриотический, и ретродетектив. Как положено масскульту, все они подразумевают негласный договор автора с читателем. То есть все читательские ожидания должны быть удовлетворены, финал предсказуем, исторические сплетни и анекдоты обязательно пересказаны, а нагрузка на мозги минимальна. Исторический антураж в пределах банальной эрудиции"<sup>13</sup> ([http://magazines.russ.ru/novyi\\_mi/2002/4/mias.html](http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2002/4/mias.html)). Именно в таком ключе работает, по мнению критика, популярный автор "салонной фольк-истори" Э. Радзинский. Издаются многочисленные тематические серии вроде "Рюриковичи", "Романовы" (<http://www.radzinski.ru>), "Слава", "Русская Америка". Разновидностью этого чтения является проект Б. Акунина (<http://www.guelman.ru/slava/writers/akunin.htm>), который "работает по готовым схемам, соединяя шаблонные блоки своего рода литературного конструктора "лего". Переносит представления нашего времени в прошлое".



Однако без опоры на реалии и серьезное концептуальное осмысление прошлого долго существовать литература не могла. В конце 90-х гг. исторический роман постепенно возвращался в привычное твердое русло. Происходил поворот к достоверности, причем, что немаловажно отметить, реализм "прихватил" многое из того, чем был богат арсенал постмодернизма. Разоблачительный пафос, сменившись ироническим, постепенно входил в русло *объективной художественной интерпретации* прошлого.

В качестве примеров новой подлинно исторической концептуальной прозы можно назвать такие произведения, как романы **Ю. Давыдова "Бестселлер" (1999), Л. Зорина "Юпитер" (2002), Д. Быкова "Оправдание" (2001).**

Нетрадиционность "Бестселлера" прежде всего в отсутствии привычных сюжетных линий с последовательной разработкой событийной канвы и характеров. В нем есть личные воспоминания, в совокупности образующие автобиографический пласт и связанные по близким и дальним ассоциациям с основным повествованием.

Вместо привычной прозы - "странный" ямбический ритм, иногда звучащий вполне отчетливо и время от времени пропадающий на стыках ритмизированных строк. Это проза на полпути к поэзии или поэзия, недоовощенная в прозу. Читатель вынужден "отрастить" новое параллельное восприятие, для того чтобы слушать давыдовский *контрапункт* связи событий и интонации авторского голоса.

Вместо привычного "показа" героев и положений читатель слышит прихотливые модуляции авторского "рассказа" с ерничаньем, шутками, каламбурами. Цитат так много, что, кажется, в книге отразилась вся русская поэзия, все ее знакомые по учебникам и хрестоматиям строчки. Давыдовский текст инкрустирован целыми строками, и подобная *центонность*, кажущаяся на первый взгляд неуместной, становится в итоге важной формообразующей константой.

Вместо последовательной хронологии - абсолютная *"дискретность"*. Причудливый узор авторской мысли уподобляется нитке в бисерном плетении, связующем начало XX в. - 20-е г., затем - 40-50-е с самой жгучей современностью. Сквозь узорчатое плетение и неожиданные ассоциативные переходы - от рассказчика к герою (иногда, впрочем, задумываешься, кто, собственно говоря, является героем, не сам ли автор-рассказчик?), от сына к отцу, от друга к врагу, от документа к домыслу, от домысла к гипотезе - проницательный читатель улавливает тот центральный узел, к которому стягивается все в романе.

Собственно говоря, он уже обозначен в заголовке. Он таит в себе не только зерно идеи, но и жанровый концепт, ироничный намек на свое отношение к постмодернистской ситуации и рыночной действительности. Автор не без лукавства предлагает книгу, которую-де "раскручивает" сам автор и которая обладает всеми современными "параметрами".

Лукавая усмешка, однако, это только поверхность. На деле постмодернистские параметры выстраиваются неожиданно в иной системе, все прихотливые линии и приемы обретают жесткую логику,

все "излишки" текста приобретают обязательность, создается баланс между "избыточными" лирическими отступлениями и целенаправленно разворачивающейся идеей.



Жанр "Бестселлера" точному определению не поддается, однако отдельные жанровые "ипостаси" вырисовываются вполне внятно.

Во-первых, это исторический роман с заданными действующими лицами, "старыми знакомыми" Ю. Давыдова: [Германом Лопатиным](#), [Владимиром Бурцевым](#), [Евну Азефом](#), Сталиным.

Во-вторых, это [роман-автобиография](#), так вытянуть в прямую линию все эпизоды, в которых автор рассказывает о себе, то мы получим достаточно подробный мемуарно-автобиографический сюжет. Человеческая и литературная судьба Юрия раскрыта подробно, как ни в одном из его предыдущих романов. Этапы писателя - участие в войне, годы учебы, сталинские лагеря - различными опосредованными нитями вплетаются в клубок истории XX в.



Е. Азеф

как если

Давыдова  
судьбы

И, в-третьих, это "метароман", "зеркальный роман", где исторический материал, судьба автора, сплетаясь воедино, создают вкпе особый отдельный текст самого рассказывания об истории романа. Роман рождается словно бы на глазах читателя.

И отсюда - шаг к следующему определению - роман-расследование. Так или иначе, "Бестселлер" книга об истории предательства и о природе феномена предательства. Корни явления обнаруживаются в Евангелии. Давыдов обращается к образу первого предателя - Иуды, к истории воплощения различными художниками-интерпретаторами его личности. Идя по канве жизни своего главного героя, Владимира Бурцева, всматриваясь в события и лица, души и судьбы, пытаюсь связать воедино исторические и личностные коллизии, автор приходит к весьма неутешительному выводу, высказанному в спокойном, лукаво-ироническом, порой ерническом, и, увы, грустном, тоне: предательство заключено в самой природе человека, в самой сути сложного клубка взаимоотношений между людьми, партиями, движениями, наконец, государствами, которые мы обозначаем словом "политика". Бестселлер - это то, что лучше всего продается, что оценивается выше всего. Этим предметом купли-продажи является человеческая совесть, понятие тонкое, едва уловимое, и поэтому на политическом аукционе истории пользующееся двойным спросом.



Роман "Бестселлер" под этим углом зрения можно назвать романом-пророчеством.

"Юпитер" в одноименном романе ЛЛ. Зорина семантически двузначное понятие: во-первых, это сам Сталин, воплощающий власть, и это вообще любая власть, в том числе и театральная в лице главного руководителя театра, в котором служит главный герой романа. Во-вторых, "юпитер" это элемент театрального реквизита, и в этом смысле он связан с театром, его сущностью и его повседневной жизнью. И оба значения, сходясь в одном слове, указывают на доминантную тему романа - искусство и власть.

Чтение романа оставляет двойственное ощущение. Читателю, привыкшему к разоблачению, осуждению прошлого, не вполне ясно, дискредитация или оправдание звучит в этом романе, и во многом подобная [амбивалентность](#) исходит от [протагониста](#).

Донат Ворохов - ведущий актер столичного театра, избалованный вниманием и славой и знающий себе цену "юпитер" столичных подмоетков. Ему поручено играть роль Сталина и таким образом два юпитера - Власть и Художник спроецировались друг в друга. Два начала, две правды - властная и творческая - борются друг с другом, кто победит, кто поглотит другого? Поле боя - душа и ум художника Ворохова.



В качестве побочной темы возникает [Станиславский](#). Следуя его творческому методу, актер должен войти максимально в свою роль и перевоплотится в своего героя. Дорохов, воспитанный как актер в духе указанной системы, в свою роль "вошел" настолько, что выйти из нее по своей воле и полностью освободится от своего персонажа не может. Роль перевернула все существо Ворохова, сделала его практически другим человеком. Воздействие Сталина на играющего его актера неожиданное и ошеломляющее. Система Станиславского сделала Ворохова заложником и жертвой "вождя народов", попытка понять субъективную правду героя превратилась в попытку оправдания этой правды и человека ее воплощающего.

Ворохов сделался мизантропом, лишившись одновременно слабости, трусости, малодушия, приспособленчества. Взятая на себя роль преобразила его и в другом отношении - Ворохов всегда был человеком пронизательным, но это качество усилилось стократ: для него теперь стали прозрачны и понятны подлинные (как ему кажется) мотивы поступков людей.

Еще одно интересное явление в романе - Сталин от первого лица. Шаг смелый, такого, кажется, не было в литературе. В романе Зорина появление сталинского Я вполне мотивировано. Ворохов ведь должен в соответствии с системой Станиславского как-то войти в роль и для этого сочиняет монолог героя. Таким образом происходит постижение внутренней логики не только образа, но самой исходной личности. Ворохов постигает логику Юпитера, Бога и оправдывает его, не может не оправдать, ибо в свете этой личности меркнет все человечески-суетное и сиюминутное. Процесс постижения постепенно приводит к финальной драматической развязке - Ворохов становится случайной (и не случайной для контекста) жертвой в столкновении на уличной демонстрации между сталинистами и бывшими жертвами режима.

В теме художника и власти важное место занимают воображаемые диалоги с Булгаковым, Мандельштамом и Пастернаком. Особо примечателен разговор с Пастернаком о смерти и бессмертии. Читателю, благодаря дневнику Ворохова-Сталина, дано прочувствовать и понять всю логику сталинской мысли в его диалоге с властителями душ, с литературными гениями. Сталин прекрасно понимает их значение, признает их талант, относится к ним по-своему трепетно, но считает все же необходимым действовать по отношению к ним в соответствии со своей "юпитерской" логикой.

Кажется не вполне оправданным только следующее. Пьеса драматурга Полуторака, хотя и о Сталине, но антисталинистская изначально. Возникает вопрос, возможно ли интерпретировать текст настолько, чтобы его смысл изменился в прямо противоположную сторону, из обличительного стал оправдательным? Каким бы талантливым ни был драматург, но вряд ли возможно создать настолько протестивый текст. А в романе заявлено, что Полуторак - драматург посредственный.

Как бы то ни было, пьеса создает поле субъективных толкований истории и исторической личности. Две позиции сталкиваются друг с другом - версия драматурга и версия Ворохова. Принцип парадокса освещает внутреннюю коллизию - Власть играет Художником, а Художник играет Власть (в лице Сталина).

Парадоксально и другое. Роман представляет собой некую многоступенчатую круговую композицию: художник (Леонид Зорин) размышляет о Сталине (в своем роде художнике жизни), который размышляет о художниках слова, которые, в свою очередь, размышляют о Сталине-человеке. Своеобразная зеркальная многоступенчатая призма, граничащая с дурной бесконечностью.

И вот главный вопрос: каким же увидел Ворохов (и Зорин) Сталина? Сильным и слабым одновременно, преодолевшим свои человеческие слабости, врожденные и приобретенные, поднявшимся над своими недостатками. Сталин видит людей беспомощными, малодушными, суетными, льстивыми и завистливыми, порочными. В сущности - одинаковыми в этой своей естественной человеческой обыденности, будь они вожди, художники или рядовые обыватели.

Сталин - манипулятор, экспериментатор, провокатор, он провоцирует своих "персонажей" на поступки, в которых проявляются все их слабые стороны, именно слабые, а не сильные. И в этом смысле

Сталин - Бог, творящий суд над человеком. Именно поэтому ему ближе Ветхий Завет и свою деятельность он соизмеряет с ним, измеряет им.

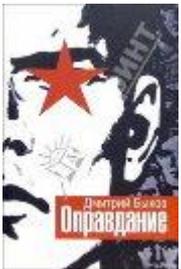
Ворохов становится жертвой раздирающего изнутри противоречия, шире - жертвой исторического и социального антиномизма, заложником принципиальной неразрешимости вопроса о Добре и Зле.

Конечно, версия Ворохова субъективна. И, как любой художник, он имеет на нее право. И конечно, позиция Ворохова - теоретически не равнозначна точке зрения автора. Оправдание Вороховым Сталина еще не приравнивается к оправданию его Зориним. И тем не менее, автор - практически утверждает неизбежность нового взгляда и нового знания истории. А этот новый взгляд обеспечен фактором времени, исторической дистанцией. Ушли времена однозначности, нравственной и исторической безапелляционности. Пришло время амбивалентности, и даже может быть, именно к этой великой исторической фигуре. Временная дистанция растворяет нравственную оценочность.



Вероятно, в этом смысле зоринский роман весьма симптоматичен. Сталин перестает быть объектом суда современников, время делает его обитателем иных пластов, не исторических, а уже мифологических. Сталин уже не только событие истории, но герой мифа, где его соседями по "сцене" оказываются [Тутанхамон](#), *Нерон*, Иван Грозный, Петр I, мало ли в истории таких фигур, которых давно уже никто не осуждает, но с интересом интерпретируют и создают очередные версии.

Попытку оправдания 30-40-х гг. осуществляет и герой романа **Дмитрия Быкова "Оправдание"**. Рогов разрабатывает гипотезу, которая призвана выяснить внутреннюю логику массовых репрессий. Она эта логика - усматривается в попытке следовать некоей цели: через последовательно применяемую жестокость прийти к созданию элиты нации, "золотой когорты". Читать роман Д. Быкова можно с разными чувствами: можно усмотреть здесь глубоко запрятанную иронию, но можно и вполне довериться указанной в заголовке идее оправдания. В любом случае налицо особый подход: без гнева и пристрастия, но с желанием понять и попытаться оправдать в широком историческом контексте.



**Роман "Орфография"** (2003) - уводит читателя в 1918 г. Его можно было отнести к жанру социально-исторического романа, если бы не та избыточная свобода вымысла и интерпретации, которая всегда свойственна Быкову.

Поэтому расследование конкретного события первого года Советской Власти перерастает в свободный хор многих голосов. Это дало основание автору определить в подзаголовке свой роман как "роман-оперу".

Время действия романа зима и весна 1918 года, когда молодая Советская власть еще только раскачивалась перед решительными действиями. Атмосфера еще была наполнена иллюзиями о либеральных реформах. Одной из таких иллюзий был проект Луначарского об объединении всех научных гуманитарных сил. На Елагином острове во дворце была создана по инициативе Луначарского (в романе он - Чарнолусский) коммуна, объединившая петроградскую интеллигенцию. Однако вскоре эта иллюзия стала разрушаться по двум причинам. Во-первых объединения не получилось, а произошел раскол на правых и левых. Одни были согласны поддерживать большевиков, другие категорически отказывались, несмотря даже на то, что те готовы были обеспечивать их пайками, теплом и т.д. С другой стороны, большевики стали все более жестко относиться к любой интеллигенции старого режима.

Хотя в основе романа лежит достоверная ситуация, произведение является плодом полной свободы авторского воображения. Вымысел и достоверность тесно переплетены в тугой узел. На самом деле всего это не было, но могло бы быть.

Прежде всего, обращает на себя внимание обширный пласт материала, связанного с **филологией** и в частности с **литературой**. Используя известную методику катаевского мовизма, Быков

создает фигуры персонажей, под которыми читатель должен угадать крупные историко-культурные личности того времени - Горького (Хламида), Маяковского (Корабельников), Берберова (Ахшарумова), Ходасевич (Казарин), Тынянов, Хлебников, Чуковский и многие другие. Разумеется это не полные совпадения, а лишь проекции их в художественное пространство романа.

Другой сильный пласт - **историсофский**. Журналист Ять в начале романа пишет статью, посвященную юбилею Гаршина, где вспоминает его известную притчу "Attalea princes". В сюжете притчи гордая пальма прорывает потолок тесной теплицы во имя свободы. Ять переосмысливает эту притчу в том духе, что пальма, олицетворяющая стремление русской интеллигенции к свободе таким образом подписала себе смертный приговор. Под напором освободительного движения рухнуло государство и погребло интеллигенцию под своими руинами.

Быкова вкладывает в уста своего героя и заключительные размышления о парадоксах русской истории. Собственно эти суждения он находит в трактате некоего историка **Луазона** под названием "**Оправдание**". Не забудем, что так называется и предыдущий роман самого Быкова. Луазон пишет, что в основе революций никогда не лежало народное благо. Цель революции - показное саморазрушение и самосохранение системы. Конечная цель русской революции - возвращение к монархии, но без Романовых. Первой жертвой становилась культура, вечно свободы взыскующая и от свободы же гибнущая. "В конце пути, пишет Луазон, - возникал призрак государства, после череды упрощений превратившийся в гигантский зоосад". Дарвиновы и Марксова теории представляли на фоне луазоновской догадки розовыми фантазиями невинных гимназистов. Лишившийся всех иллюзий Ять, решает уехать из страны.

Быков вводит в роман **мистические мотивы**. Так, темной силой, уничтожившей Елагинскую коммуны, стали некие "серые", подобно крысам расплодившиеся в революционном Петрограде. Другой мистической фигурой стал образ мальчика, которого Ять спасает ночью на улице и который внезапно исчезает из его квартиры. А был ли мальчик? - как бы повторяется горьковский мотив.

Роман оживляет **авантюрный сюжет**. Действие романа происходит не только в Петрограде, но и в Крыму, где в это время наступило смутное время, полное фантастических поворотов и смены властей. В этом смысле сюжетные линии Ятя и Тани сильно напоминают атмосферу "Хождений по мукам" А.Толстого.

"Оперная" условность романа во многом определяется произвольными поворотами сюжетных линий и столь же произвольными поступками действующих лиц. Интрига многих эпизодов держится на неожиданности события. Так, совершенно произвольна и мало оправданна история полемики двух публицистов Гувера и Арбузова. Произвольны крымские эпизода встреч-расставаний Ятя и Тани, логика судьбы Маринелли и многое другое. Создается впечатление чрезмерной усложненности, стилистической, сюжетной, характерологической избыточности.

Так, в современной исторической прозе все более удлиняющаяся временная дистанция создает поле авторской вневходимости, в котором автор перестает быть пристрастным судьей современности. Изображаемые им исторические конфликты все более утрачивают одностороннюю валентность и становятся поливалентными. Разоблачение сменяется попыткой понять время во всей его сложности, а истина обретает многомерность.

## Вопросы для самопроверки

1. В произведениях каких писателей XX века преобладал разоблачительный пафос прошлого?
2. Как изображается история в произведениях писателей-постмодернистов?
3. Охарактеризуйте основные положения статьи В.Мясникова "Историческая беллетристика: спрос и предложение".
4. В чем заключается своеобразие изображения истории в романе Ю.Давыдова "Бестселлер"?
5. Охарактеризуйте концепцию В.Зорина в романе "Юпитер".
6. Как изображается историческое прошлое в романах Д.Быкова?

## Задания для самостоятельной работы

1. Прочитайте роман Ю.Давыдова "Бестселлер". Напишите рецензию.
2. Напишите краткую рецензию о романе В.Зорина "Юпитер"
3. В чем заключается историческая концепция романа Д.Быкова "Орфография"?

## Тема 8. Жанр "альтернативной истории"

Чем дальше уходит в прошлое то или иное историческое событие, или та или иная историческая эпоха, тем с большим основанием оно становится для молодых писателей объектом эстетических манипуляций. Писатель уже не ищет - как раньше - способа выразить истину художественными средствами. Он полагает, что истина либо уже найдена, и не имеет смысла ее заново открывать, либо ее вообще невозможно выразить, а поэтому к историческому материалу надо относиться совсем иначе. Он становится всего лишь материалом для тотальной и безответственной игры в историю.

Она становится объектом для игровой манипуляции, которую можно свести к трем видам:

1. Исторический материал - всего лишь **декорация**, создающая впечатление подлинности, но имеющая совсем иную цель - придать авантурному сюжету достоверный фон. Так появляется **ретродетектив**, классиком которого несомненно является **Б. Акунин**. В угоду читателю, история становится всего лишь "служанкой" или "приправой" сюжета. В этот ряд можно поставить и пермского писателя **А. Иванова** (<http://www.arkada-ivanov.ru>) с его романом **"Золото бунта"**. Таким образом создается псевдоисторический роман, или **декоративно-исторический** роман.

Особое место в исторической традиции такого рода занимает проза **А. Азольского**. В романах **"Клетка"**, **"Облдрамтеатр"**, **"ВМБ"** он, по существу, занимательностью сюжета "перекрывает" правдивость, что дало одному из критиков определить его прозу как псевдореалистическую.

Однако рассматривая мир писателя в контексте сложного и многоаспектного литературного процесса рубежа XX-XXI вв. в целом, можно говорить об особом игровом элементе, весьма характерном для постмодернистской литературы и пришедшем в реалистическую поэтику. Писатель не остался в стороне от веяний своего времени, свобода вымысла, не выходя в целом за пределы реалистической эстетики, приобрела, особенно в романе **"Диверсант"** постмодернистскую окраску. И с этой точки зрения Азольского можно квалифицировать как "постмодернистского писателя", у которого все подчинено самодостаточной игре, который создает новый художественный "метанарратив", "делегитимируя" старые представления об истории и литературе. Пройдет некоторое время и читатели художественной литературы (если таковые останутся в компьютерную эру) будут судить о том, как бы было на войне, не только по **Астафьеву**, **Быкову**, **Бакланову**, но и по Азольскому.

Можно говорить о мере условности такого допущения, однако автор, как бы предвосхищая критиков, и сам, устами своего героя, оправдывает свою реалистически-игровую эстетику: *"Не сумею, не смогу и не хочется, потому что руке надоело писать неправду, а правда сама по себе никому не нужна... Когда-то Лев Толстой испытывал мучения, потому что никак не мог описать полно, неприкрашенно и честно один день человека. Я его понимаю. Начни писать - и обнаружится, что весь прожитый человеком день состоит из абсолютно бессодержательных мыслей и поступков. Надо что-то отбрасывать, что-то выпячивать, где-то поливать красками полотно, где-то вычищать его. Заострять сюжет - иначе человеческое восприятие не отзовется"*. Автор предвидел все обвинения-укоризны и поспешил защитить себя заранее. Может быть, вопрос надо ставить иначе. Не **"сюжет или истина"**, а **"сюжет ради истины"**! Просто искомая истина, вероятно, лежит для Азольского в



иной плоскости, в этико-эстетическом смысле самого феномена художественного текста, в антиномически заостренной формуле его творческого метода: **"истина - в сюжете"**.

2. Исторический материал становится предметом художественных конструкций, имеющих мало общего с историей подлинной, но в основе своей содержащих сюжет, имеющий название **"альтернативной истории"**. "Альтернативность" может быть самой разной, в зависимости от вкуса и художественной стратегии автора. Конструктивным принципом **"историзма"** становится нахождение "точки бифуркации", того момента в реальной истории, когда история могла пойти "иным путем". И тогда автор позволяет себе нарушить естественный ход событий и внедрить фантастические допущения. **Вяч. Рыбаков (Хольм Ван Зайчик)** в романе **"Гравилет Цесаревич" (1993)** может позволить допущение, что Октябрьской революции 1917 года в России не было, но Россия продолжала свой поступательный путь к прогрессу и достигла невиданных высот. В цикле романов под названием **"Евразийская симфония" (2001)** писатель создает образ государства Ордусь, в котором объединились Китай и Русь. "Сотворенная Ван Зайчиком Ордусь - альтернативный вариант развития нашей планеты, и в этом смысле книга сродни великим утопиям прошлого, от Платона до Кампанеллы. Это и книга религиозного поиска: жители Ордуси - синкретисты, православные, мусульмане, буддисты, а империю держат воедино идеи Конфуция: почитание старших, стремление к законопорядку, предпочтение общего интереса личному, государство как одна большая семья. Строгую иерархичность конфуцианства умеряет принцип гармонии: все допустимо, пока это не противоречит общей целостности" (<http://www.israelshamir.net/ru/essay25.htm>).



**Т. Толстая** в романе **"Кысь" (2000)** допускает, что Россия после великого "взрыва" вернулась к архаике, смешанной с фантастическими биологическими мутациями.

"Нужен ли альтернативно-исторический роман?" - нередко вопрошают литературоведы, в особенности те из них, кто много лет посвятил изучению традиционного исторического романа. Вопрос, вероятно, становится риторическим, так как тенденция уже существует как факт. На этот счет можно привести точку зрения одного из авторитетных исследователей В. Оскоцкого: "Нужна ли "альтернативная история", непомерно громко заявляющая о своих правах в последнее время? Нужна как вариант, один из возможных вариантов прочтения, как выдержанная в его контексте версия или гипотеза. Но не нужна как виртуальная крайность, размывающая земные границы исторического опыта" [14].

3. Третий тип исторического повествования и вовсе лишается даже видимости тех остатков причинно-следственных принципов, которые по-своему еще сохраняются в альтернативно-историческом романе. Такой тип романа можно условно назвать **"психоделическим романом"**. Игра не только сохраняется, она приобретает самодовлеющий и самодостаточный характер. Весьма часто мотивировкой "историзма" становится психоделизм, т.е. галлюцинации на исторические темы. В романе **В. Пелевина "Чапаев и пустота" (1996)** психоделический мотив лежит на поверхности сюжета. В сознании героя романа история 1919 г. и современность 1991 г. "опрокидываются" друг в друга как два сообщающихся сосуда. Однако и то и другое - история и современность - оба оказываются иллюзией, призванной утвердить историческую "пустоту", т.е. абсолют относительности любой исторической истины: истории нет, она всего лишь наша иллюзия, наш "исторический бред".



К этому ряду можно причислить романы **В. Шарова**, **Д. Липскерова** <http://www.lipskеров.ru>, **П. Пепперштейна**. Последний автор наиболее показателен в высказанном смысле. В романе **"Мифогенная любовь каст" (2002)** предметом изображения оказывается, казалось бы, достоверное историческое событие - Великая Отечественная война. Однако она подана читателю как галлюциногенный бред парторга Дунаева, всю войну проспавшего в лесу под воздействием грибов. Под таким углом зрения все события романа



изображаются как столкновение одних сказочных героев с другими. Война становится фантастической сказкой.

В недавно изданной книге **П. Пепперштейна "Военные рассказы"** (2006) *"историзм"* изображения также имеет место. Правда, исторические атрибуты сюжета служат для оправдания некой авторской метафизической концепции. В "сказочно-условной" модели художественного мира мы обнаруживаем эпизоды войны 1812 года, гражданской войны, Великой отечественной войны - и всегда это лишь условные декорации, среди которых автор разыгрывает своих героев-"оловянных солдатиков". Автор уподобляется взрослому мальчику, решившему "поиграть в войну". Однако при этом он выстраивает свою метафизическую и эстетическую концепцию, в основе которой - абсолютизация текста как самодовлеющей реальности, не имеющей ничего общего с реальностью достоверной.

Таким образом, ситуацию с исторической прозой можно определить как весьма плюралистическую. Налицо широкий спектр различных подходов к истории, каждый из которых имеет свою "эстетическую нишу", а произведения - своих читателей. Наряду с традиционным классическим историзмом имеет место и "квазиисторизм", замешанный на различных игровых стратегиях.

Иначе говоря, история подлинная современной литературе не перестала быть необходимой, но стала недостаточной. История становится мифом, который создает каждый пишущий человек на свой собственный манер, искривляя зеркало так, как он считает нужным, в угоду своей эстетической стратегии.

## **Вопросы для самопроверки**

1. Что вы можете сказать о своеобразии жанра ретродетektива?
2. Как изображается история в произведениях А.Азольского?
3. Приведите примеры "психоделического романа".
4. В чем заключается историзм П.Пепперштейна.
5. Охарактеризуйте принцип "альтернативной истории".

## **Задания для самостоятельной работы**

1. Охарактеризуйте принцип "альтернативной истории" в романе Т.Толстой "Кысь".
2. Прочитайте на выбор один из рассказов П.Пепперштейна. Напишите короткую рецензию.

## Тема 9. Жанр современного триллера: Анатолий Азольский



А. Азольскому в современной литературе можно отвести совершенно особое место. Его литературная родословная берет свое начало в либеральной литературной волне писателей-шестидесятников, которые выросли под сенью "Нового мира" под руководством А.Т.Твардовского. Однако, как и некоторым другим авторам, признание и прочная творческая репутация, пришли к нему лишь во второй половине 80-х годов.

Первой публикацией А. Азольского можно считать рассказ **"Эта проклятая война"**, напечатанный еженедельником "Литературная Россия" в 1965. Рассказ подвергся разгромной критике в журнале "Октябрь", но зато его автор оказался в "одной связке" с кумирами молодого поколения, Евтушенко, Аксеновым, Вознесенским, Гладилиным. Написанный вскоре роман под названием **"Степан Сергеевич"** постигла неудача. Несмотря на то, что его рукопись произвела сильное впечатление в редакции "Нового мира", а также, несмотря на значительные переделки для цензуры, он так и не увидел свет. Причина заключалась в честной и независимой позиции как автора романа, так и его героев. Как характеризует своего героя писатель, "героя романа свято поверил в партийные лозунги, но, оказавшись на производстве, увидел, что там творится, и восстал против догматов. В этом честном производственном романе не было ничего антисоветского". Неудача постигла и другую повесть **"Дежурный монтер"**, анонсированный, но не напечатанный "Новым миром". Поняв бесперспективность ожиданий, Азольский перестал обращаться в редакции, но не перестал писать. В 70-е годы были созданы рукописи произведений, которые увидят свет лишь в конце 80-х - 90-е гг. В 1975 г. был написан роман "Море Манцевых", в журнальной редакции "Затяжной выстрел", который был опубликован в журнале "Знамя" в 1987 г. 90-гг. это десятилетие славы и читательского признания. Одна за другой, с завидной очередностью, публикуются повести, романы и рассказы.

Многообразие тем и характеров, которые созданы, под пером А. Азольского, можно свети к некоему "инварианту", определяемому как тяжба человека и мира, утверждение позиции "частного" человека перед лицом всепоглощающих обстоятельств окружающей его действительности, борьба за собственный мир, сформированный собственным незаемным опытом.

Условно-метафорически этот частный мир назван у Азольского - по заголовку одного из его рассказов - "норой". "Нора" - это своего рода экзистенциальная концепция, или жизненное кредо человека, живущего по особым правилам с окружающей жизнью, оказывающегося иметь какое либо дело с государством, сопротивляющегося диктату его всевластия. Причина такого самоотстранения - в понимании героем изначальной абсурдности и условности тех правил, по которому происходит взаимодействие его, рядового гражданина, и той системы отношений, которая названа государством.

Нельзя не отметить здесь, что такая "идейная самодостаточность" и "автономность" героев есть отражение жизненной и социальной позиции самого автора. Так, отвечая на вопрос о его отношении к режиму, А. Азольский говорит о власти как некоей постоянно действующей силе, с существованием которой человеку приходится мириться, но ни в коем случае не соглашаться: "Нет никаких режимов. Есть постоянная власть. Человек не биологическая единичка в дремучем лесу, человек в коллективе и коллективах, которые устанавливают разноуровневые нормы. Надо просто быть самим собой и никому не верить". Герои А. Азольского живут "сами по себе" и "никому не верят", они, подобно рыбе на глубине, испытывают постоянное давление силы государства, а реально считаются только с той ближайшей средой, окружением, которая устанавливает для индивидуума те или иные "разноуровневые нормы" поведения и образа жизни.

В 1997 г. А. Азольскому была присуждена премия "Букера", которая стала первым - хотя и относительно поздним - официальным признанием литературных заслуг писателя. Роман **"Клетка"**, ставший поводом для этого награждения, можно рассматривать как своеобразное концептуальное ядро художественного мира писателя.

В метафизическом смысле, антиномическое противостояние двух идей-символов - Клетки и Круга пронизывает ткань этого романа. Круг - символ вечности, а Клетка - знак тех оков, которые

сковывают свободное развитие человека. Клетка - это и вполне недвусмысленное обозначение социальной системы, в которой вынуждены обитать герои романа.

Образ Клетки является в месте с тем и сюжетообразующим, он связан с центральной темой романа. Братья, Иван Баринов и Клим Пашутин, являются первооткрывателями формулы клеточного ядра, опередив на несколько лет открытия ученых-генетиков, но так и не получив никакого признания. Открытиям не суждено увидеть свет, а их авторы канули в пучине безвестности. Роман-расследование, по сути, превращается в роман-приговор государственной системе, умертвляющей на корню все живое - мысль, чувство, самое жизнь.

Вопрос, который всегда вызывает особый интерес в творчестве А. Азольского, это взаимоотношение правды и вымысла, вопрос о достоверности художественной картины писателя. С точки зрения здравого смысла, сюжеты А. Азольского кажутся совершенно неправдоподобными. Трудно поверить в реальность гениального открытия, совершенного молодым генетиком Климом Пашутиным в условиях почти подпольного существования, под слежкой агентов с Лубянки, в немыслимых обстоятельствах, полных опасности. Однако вымышленная А. Азольским история подана с таким профессиональным знанием дела, с такой убежденностью рассказчика, что у читателя почти не возникает сомнения в достоверности повествования. С этой точки зрения сюжеты А. Азольского можно определить как правдоподобная недостоверность: такого не было, но такое вполне могло бы случиться. Или: это невероятно, но скорее всего это было именно так. Но о случившемся не знает никто и не узнает никогда. Таков один из наиболее характерных признаков повествовательной манеры писателя: "всезнающий автор" ведет собственное расследование обстоятельств и событий совершенно невероятного события или совершенно необыкновенной человеческой судьбы. И то и другое он "вытаскивает" из-под обломков недавно прошедшей истории, делает ее художественно правдивой и правдоподобной.

С этой точки зрения, хотя и с большой долей условности, А. Азольского можно было бы назвать "историческим романистом". Только предметом его историй становится не событийно-историческая хронология давнего прошлого, а история советского времени уже в ином измерении. Это измерение Ю.В.Трифонов в свое время определил как исследование нравственной истории людей в потоке времени, попытку увидеть бег времени, проходящий через человеческие судьбы.

Противостояние Человека и Власти - неизменно является стержневым конфликтом повествования. Персонажи А. Азольского зажаты в тисках исторических или бытовых обстоятельств, окружены врагами или соперниками, вынуждены скрываться, их преследует милиция, уголовники, агенты с Лубянки. Иван Баринов, стремясь спасти брата и его научное исследование от рук врагов, оказывается в кругу самых невероятных обстоятельств, общаться с таинственным подпольным миром воров, прощелыг, сексотов, литовских "лесных братьев". А. Азольский умеет мастерски создавать атмосферу психологической напряженности в сюжете, при этом, постоянно сужая кольцо напряжения вокруг своего героя, заставляя его искать единственно возможный выход в заведомо безвыходных обстоятельствах преследования и слежки, понуждая его метаться из одного конца страны в другой. Отсюда и широта места действия: географическим центром сюжетной интриги, как правило, является Москва или Ленинград, от которых концентрическими кольцами расходятся как в непредсказуемом узоре калейдоскопа другие "точки" карты России: Минск, Литва, Сибирь, Украина, Крым, Белоруссия.

Социально-политический пафос романа "Клетка", как впрочем, и всех других произведений А. Азольского, в тотальном неприятии самой основы советского государственного строя, уничтожившей веру в естественное развитие человека. Позиция автора здесь неизменно бескомпромиссна. В "Клетке" эта позиция вложена в уста биолога Никитина: *"От первых утопистов к нынешним протянулась идея нового человека, существа без наследства, без памяти, без признаков предыдущих поколений, без пережитков капитализма, как это теперь называется, и создать такого человека невозможно - таков косвенный вывод микробиологической науки... Вся кремлевская банда существует на вере в наследование благоприобретенных признаков, что полная чушь; эти утописты с топором всерьез полагают: все многообразие человеческих свойств можно свети к умению повиноваться; еще гнуснее убежденность в перерождении одного вида в другой под влиянием внешней среды, если при правильной кормежке воробей*

*может стать синичкой, то понятно, почему так много врагов народа и зачем лагеря*". Таким образом А. Азольский подводит итог злопамятному историческому сюжету "дела генетиков", объясняя, почему генетика не пришлось по душе советской власти: стоило допустить ее "ко двору", и тогда рассыпалась бы вся система умозрительных построений и аргументов коммунистической идеологии, сделавшей ставку на формирование "нового человека-строителя коммунизма". В смысле сказанного, А. Азольский развивает тему, затронутую В. Дудинцевым в "Белых одеждах", он идет еще дальше, доводит до логического конца спор государства и науки, делает последнюю разоблачительным аргументом против советской идеологии.

Критики, и в связи с "Клеткой" особенно, говоря об особенностях его героев и об авторской позиции, не раз подчеркивали особый "негативный" модус всей атмосферы книг А. Азольского. Особенно часто говорилось о "брутальной природе" его героев. Так, по оценке М. Ремизовой, главное открытие А. Азольского в том, что у него "первый, может быть герой в нашей литературе, показанный не как жертва и не как открытый борец, а как мечущийся по клетке, но не смиренный волк, грызущий прутья ненавистной решетки, но принимающий пищу из рук сторожей - в надежде улучшить момент, перегрызть мучителю горло и рвануть в лес". Б. Кузьминский, вторя ей, тоже пишет о "волчьей природе" его героев: "Ненависть была его музой - прозорливая, тонизирующая, хладнокровная. Той же ненавистью движимы все его герои: поджарые волки...".

Не отказывая авторам рецензий в справедливости их утверждений, следует, однако, признать, что повесть "Клетка" не только о ненавистной и мертвящей сущности коммунистического миропорядка, но и великой движущей силе любви в разных ее формах и проявлениях. Именно любовью к брату продиктовано все, что делает Иван Баринов. Все, что есть подлинного, чистого в жизни, произрастает от любви - такова одна из основополагающих идей романа. Отсюда и пронизанный метафизикой мотив круга, окружности - метафоры женской сущности. Источник лирического мотива сюжета - в тех ранних впечатлениях Ивана Баринова, когда он впервые прикоснулся к этим таинственным и волнующим воображение и чувства округлым женским формам. Философия круга связана с тайной любви и мыслью о вечности, а человек, сотканный из миллионов клеток - есть носитель этой мысли.

Эмоционально-психологический диапазон мира А. Азольского в романе "Клетка" очень широк и, если можно так выразиться, антиномически поляризован. И не ограничен только "волчьей брутальностью". В пространстве художника "температура чувства" - всегда простирается от великой любви до глубокой ненависти. На одном полюсе - тотальное неприятие власти, стремление уйти от всевидящего ока государства и его карательным органам, ненависть в видимым и невидимым врагам, плотным кольцом окружившим героя. На другом полюсе - такое же яркое и сильно чувство любви. Красной нитью вплетена в сюжет история любви Ивана и Елены, вся коллизия, связанная с ее поиском, любви и гибели героини.

Антиномия любви-ненависти создает особую эмоционально и психологически насыщенную атмосферу, которая пронизывает полную острых и головокружительных поворотов сюжетную ткань романа. Она - антитеза - тесно сопрягается с символическим сопоставлением круга и клетки (квадрата). Если круг - это вечность, любовь, тайна (не случайно юный Иван тщетно пытается разгадать тайну числа пи), многомерная и свободная жизнь, то с клеткой связано представление об узости, схеме, несвободе, жесткому регламенту, смерти и насилию.

Романы А. Азольского можно с известной долей условности причислить к имеющему уже давнюю литературную традицию жанру "производственного романа". Прежде всего, потому, что обстоятельства действия в них всегда связаны с той или иной областью "производства". Оно может быть каким угодно - морской флот, ракетостроение, военная разведка, или биологическая наука, как в романе "Клетка". Автор до мельчайших подробностей знает свой предмет и "производственную атмосферу", он насыщает описание профессиональными деталями, терминологией, психологической конкретикой. Но главное, что он делает, помещая свои характеры в специфическую профессиональную среду, это героизация своего персонажа. Автор ставит его в условия героического сопротивления косной окружающей среде, бюрократической рутине, всей чудовищной государственной машине, наконец, и самой истории. Протагонисты многих романов А. Азольского - герои в полном смысле этого слова, "неизвестные солдаты" истории, "павшие", но все-таки оставшиеся непобежденными. Пафос повестей и романов А. Азольского, о

чем бы в них не шла речь, всегда трагико-героический. Именно таким непобежденным единоборцем с обстоятельствами остается герой повести **"Легенда о Травкине"**.

Перед нами как будто характерное для "производственного романа" противопоставление героя и косной среды, в котором талантливый инженер-новатор преодолевает расставленные на его пути бюрократические "ловушки" и выходит победителем, отстоявшим тяжелой ценой свое профессиональное и человеческое достоинство. В эту ординарную коллизию, встречающуюся еще в романах и повестях 50-х годов, примешиваются необычные для жанра составляющие. Так, в "Легенде о Травкине" изображается сфера деятельности сугубо засекреченная, романов о строителях военных ракет читателю приходится брать в руки не так уж и часто. Травкин - инженер-проектировщик ракетно-зенитного комплекса "Долина", и уже одно это накладывает на роман печать дополнительного интереса. Роман интересен тем, что, несмотря на обилие технических деталей, подробное изображение будней степных площадок с их обитателями, многочисленность персонажей, в нем всегда присутствует некая динамичная пружина, которая на протяжении всего повествования цепко держит внимание читателя. Интрига закручена до предела, она интенсивно развивается, обрастает поворотами и нюансами, и самое главное - насыщена достоверными и острыми нравственно-психологическими подробностями. Кульминационной точкой интриги, можно считать эпизод проверки Травкина органами партийного контроля. Травкин стоит перед выбором, либо он докажет свою инженерную компетентность ценой самоунижения и самооговора и таков "нормальный путь" советского инженера, либо - бросить вызов самому чудовищному механизму власти: он должен выиграть "сражение" и оставить за собой незапятнанную репутацию. И для этого нужно бросить в "бой" все свои интеллектуальные и нравственные "ресурсы".

Азольский обнажает в произведении сложный узел противоречий, в котором завязаны различные аспекты жизни Советского государства: экономика, производство, история, социальный строй и многое другое. История об инженере Вадиме Алексеевиче Травкине, выигравшем "бой" с бюрократической рутинной и сохранившем в неравном поединке собственное достоинство и честь, становится поводом для социально-исторического анализа и - увы - для пессимистического вывода о бесперспективности социальной системы. Травкин доказал, что судьба любого важного предприятия - хозяйственного, экономического, оборонного или технического - может быть вполне успешной только при определенных условиях, но только это возможно не благодаря государственному руководству, а вопреки ему.

Судьба талантливого конструктора дает основание и для нравственно-этического вывода: он выиграл бой благодаря своему мужеству, интеллекту, бескомпромиссности характера. Но его победа обесценивается, она тонет в мертвящей рутине всей неуклюжей и недалководидной политики государства. Накопленный ценнейший опыт инженеров-конструкторов обречен на распыление, уничтожение, он оказывается совершенно ненужным государству. Устами одного из персонажей повести выносятся приговор такой политике: "Разрушение ради созидания без созидания. Более бескровной, бесшумной и эффективной операции по уничтожению людей трудно себе представить. Что там Колыма, подвалы Лубянки, Соловки да разные Гулаги!".

Личность Травкина, безусловно, является эпицентром повести. Его образ написан с необыкновенной симпатией и вниманием, он многосторонен и психологически достоверен во всех своих деталях. И особенно привлекает внимание внутренний мир героя, раскрывающий мотивы его поступков, любовь к жизни, всю "географию" и "философию" его души. В строчках, раскрывающих мир интимных переживаний, А. Азольский раскрывается как тончайший лирик:

*"Снег падал на него - и с неба, и роняемый ветками, и Травкин, внезапно постарев, увидел себя снежинкою, спасение которой - в уничтожении себя, формы и сущности; только в снег превратившись, снежинка может существовать, оставаясь живой и после гибели, полеживая в трупах снежинок, в компактности их, и таяние снежной массы - корм для иных жизней. И испаренная вода вознесется в небо, чтоб затвердеть, опустится нежнейшими иглами и, поблуждав под звездами, пожив только ей присущим расположением иглинок, безвольно и мягко опустится, воткнуться в скопище трупов.*

*Он поймал снежинку - и она легла на коричневую кожу перчатки. Одинокая и летающая. Дунул - и она подхватилась ветром и взмыла вверх. Нет, жизнь - это полет снежинки, а не прозябание в снежной обезличенности".*

Впрочем, характерология А. Азольского достаточно широка и не ограничивается только персонажами "героическими", что само по себе уже является залогом динамического и насыщенного острыми коллизиями сюжета. Его интересуют и другие характеры, условно говоря - психология "подпольного человека". Так, в повести **"Нора"** рассказывается о почти детективной истории, смысл которой сводится к следующей морали: в "преступном" государстве можно оправдать и "преступление" отдельного человека. В повести "Розыски абсолюта" мы обнаруживаем историю раскрытия "психологической пружины" характера, из "простого человека" превращающегося в бездушного партийного бюрократа высокого полета.

Повесть **"Патрикеев"** - сюжет о молодом сотруднике органов безопасности. С одной стороны, опять "производственный роман", воссоздающий картину будней работников Лубянки самого низшего звена, так называемых "топтунов". С другой - своеобразный творческий эксперимент: история частной жизни людей увидена преломленной через призму личности сыщика. Жизнь подслушанная и подсмотренная так захватывает молодого сотрудника КГБ Леню Патрикеева, что читатель с увлечением наблюдает, как на глазах меняются его вкусы, привычки, весь внутренний облик, и, наконец, весь он растет как личность. А. Азольскому не изменяет здесь, как и везде, умение быть не только точным в обрисовке обстоятельств и характеров, но и свойственное ему остроумие. Именно так, в сознании Патрикеева тонко и остроумно получает неожиданное "объяснение" природа творчества театрального драматурга Чехова: *"Патрикеев бережно взял с полки томик Чехова с "Дядей Ваней", дважды прочитал пьесу и догадался, наконец, о том, что такое режиссер и как пишутся драматургические произведения. Все просто. Человек - в данном случае Антон Павлович Чехов - от анонимного, скажем, источника получил машинописный текст записанных на магнитофон разговоров в доме хорошо знакомого ему семейства и, естественно, обнаружил несоответствие: слова не сопровождалось указанием той интонации, в которой они произносились. Слова - что еще естественней - никак не совпадали с истинным смыслом того, что происходило в доме, где Антон Павлович часто бывал, поэтому-то великий писатель земли русской переозвучил их и внес поправки в машинописный текст, сделав подлог, говоря честно, чтоб некое начальство - публика в данном случае - удовлетворилось его работой. Седьмое управление КГБ до такого надувательства редко доходило...."* В этом эпизоде видно, как автор умело создает в своем характере его "профессиональное сознание", внутреннее зрение человека определенной профессии. Но комизм данной конкретной ситуации заключается в сближении заведомо несоединимых понятий и неожиданное обнаружение парадоксального сходства: оказывается творчество великого драматурга сродни работе заурядного, к тому же еще и недобросовестного сыщика-топтуну! Но тут обнаруживается и другая сторона явления - благодаря заурядному "топтуну" вдруг открывается "секрет" творческой лаборатории Чехова - он оказывается таким же "соглядатаем". Да, писатель - это всегда соглядатай, он подсматривает, подслушивает, "переозвучивает", как правило "совершает подлог", чтобы угодить своему "начальству", т.е. читающей публике.



При всей серьезности и социальной злободневности творчества А. Азольского, его тексты довольно успешно вписались бурно разросшийся поток "массовой литературы". Основанием для такого допущения можно считать такую неизменную особенность его произведений, как острый, почти детективный сюжет, характерный для жанра триллера, одного из жанров "массовой литературы", получившего широкое распространение в 90-е гг. Как правило, действие триллера происходит в той или иной профессиональной среде, что роднит его с "производственным романом" советского времени. "Производственный триллер" отражает стремление к более глубокой достоверности, обращаясь к областям жизни, не только вполне открытым для освоения, но и к тем, которые недоступны широкому общественному вниманию. Этим он близок к документально-художественной прозе. Интерес разных слоев читателей к тому, что происходит в периферийных и криминальных сферах жизни - один из эффективных факторов

популярности этого вида литературы на книжном и издательском рынке. В начале перестройки "первыми ласточками" жанра стали романы "Таксопарк" И. Штемлера и "Смирненное кладбище" С. Каледина. В 90-е гг. появились книги, в которых раскрывались теневые стороны экономики (Ю. Латынина "Охота на Изюбря" и другие ее романы, "Сто полей", Ю. Дубова "Большая пайка"), криминальный бизнес (С. Романов "Нищие", "Угонщик"), сфера квартирного рынка (А. Волос "Недвижимость"), механизм "шоу-бизнеса" (А. Рыбина "Фирма"). Часто названия романов различных авторов говорили сами за себя: "Кафедра", "Супермаркет", "Газета" и др.

Рассмотрение истории жанра и его жанровых и информативных составляющих дало основание критику В. Мясникову назвать его технотриллером. "Технотриллер, - дает он определение, остросюжетное прозаическое произведение (роман, повесть), в основе которого лежит документально точный и подробный рассказ о технологии производства или оказания услуг, функционировании государственных, общественных, частно-предпринимательских структур и отраслей теневой экономики, о жизни социальных групп, содержащий значительную долю новой для большинства читателей информации. Персонажи технотриллера, как правило, выполняют вспомогательную роль в раскрытии темы. Если характеры героев и социально-психологическая проблематика занимают главное место в повествовании, а информационная составляющая становится фоном, технотриллер неизбежно переходит в категорию психологической прозы"[15].

Романы А. Азольского 90-х гг. можно условно отнести к указанному жанру, оговариваясь, что, при наличии в них указанных "компонентов", они представляют высокохудожественную, психологически насыщенную прозу. Подобная жанровая "многоаспектность" прозы А. Азольского дала основание критику Б. Кузьминскому высказать следующее суждение: "будем честны: и то, что выходит из-под пера А. Азольского, - чистой воды "жанр", экшн с элементами шпионского романа... Жанр - и в то же время словесность, высочайшей философской пробы. На родине Грэма Грина этот парадокс издавна и в порядке вещей... мы же который год смотрим на большого мастера и в упор не замечаем его масштаба. Потому что смотрим неверным углом. Сквозь кривые очки".

А. Азольский принадлежит к числу авторов непредсказуемых. В том смысле, что угадать заранее, кто будет его очередным героем, когда и где произойдут события его новой повести, практически невозможно. И в то же самое время писатель легко узнаваем по одному ему присущему динамизму стиля, напряженному сюжету, остроте ситуаций. Он верен себе в выборе временной или географической "точки" российской истории. Его узнаешь и по тем фантастически невероятным стечениям обстоятельств, которые случаются с его персонажами в "нужное время и в нужном месте". "Философия случая" определяет логику поведения персонажей, но не логику построения сюжета. "Невероятность" случая не отменяет жесткой предопределенности финала и всего хода событий, которые предшествуют финалу. Балансирование на грани случайности и необходимости - основа всех сюжетов А. Азольского. Но, может быть самая показательная в этом отношении, повесть "ВМБ".

В сознании любого читателя 1953 г. - время действия повести "ВМБ" - почти автоматически ассоциируется со смертью Сталина и последовавшими за этим переменами. Для А. Азольского же это событие из области очень отдаленной периферии, потому что интересует его совсем иное: жизнь обыкновенного человека в историческом потоке. А последнее - это далеко не только знаковые события и мощные исторические персоналии. Чаще всего - ежедневное, рутинное существование, далекое от политических, идеологических или каких-то там иных катаклизмов. Подобное смещение фокуса историзма - осознанная и глубоко мотивированная позиция.

А. Азольский во многом единомышленник таких мастеров психологической прозы, как [В. Быков](#) и [В. Богомолов](#) <http://lib.ru/PROZA/BOGOMOLOV/august44.txt>. Один из его излюбленных сюжетных ходов - выявление "момента истины" во внутреннем монологе. Автор словно уподобляется крохотному подслушивающему устройству, "жучку", ловко пристроенному в одном из уголков сознания героя и тщательно регистрирующему каждое движение мысли, вспышку озарения, внезапное решение.

Парадокс же заключается в том, что всему этому увлекательному психологическому детективу как бы никогда не суждено быть обнародованным. Герой словно бы обречен на вечное хранение собственной тайны.

Герой, но не автор. "Жучок" фиксирует, хронометрирует, транслирует для автора. И автор становится уловителем, антенной, ретранслятором происходящего здесь и сейчас. Автор сливается со своим героем в одно целое - чуткое существо, рассчитывающее, как опытный шахматист, на несколько ходов вперед и, как сапер на минном поле, каждый очередной шаг.

О детективном элементе вообще особый разговор. И здесь не обходится без парадоксов. А. Азольский одновременно и следует жанру, и намеренно нарушает его канон. Он создает детективную интригу и тут же разрушает ее. Долгое и затянутое копание в бытовых мелочах вдруг в некий трудноуловимый момент перетекает в увлекательное, психологически насыщенное повествование. И оказывается - задним числом - что все малосущественные детали являются "рабочими", нить интриги оказывается зависимой не в последнюю очередь именно от этих бытовых подробностей. В тщательно хронометрированном действии, наконец, все как в фокус сводится к эпизоду, где результат определяется порой не днями и часами, а секундами и долями секунды.

Парадокс же в том, что основу интриги составляет не раскрытие преступления, как в привычной детективной традиции, а чаще всего - сокрытие оно.

Гениально раскрывает хитроумную аферу молодой преподаватель права областного университета Сергей Гастев в "Облдрамтеатре", для того, чтобы тут же скрыть результаты своего расследования, ибо оно оказывается никому не нужным и даже для него опасным. Обстоятельства должностного преступления, чреватого серьезными последствиями, никому не станут известными, кроме самого "детектива" и "преступника" героя повести "ВМБ" лейтенанта Андрея Маркина. С ювелирной точностью планируется и совершается преступление в повести "Нора". Расследованием несуществующего преступления занимаются персонажи повести "Розыски абсолюта".

Две последние повести стали поводом для полемики между критиками Е. Отрощенко и Д. Дмитриева. ( См. "Русский журнал"). У первого она вызвала явное неудовольствие, заставившее его зачислить писателя во второразрядные авторы. Другой грудью встал на его защиту.

Не думается, что Азольский действительно нуждается в защите от критики, однако два вопроса требуют особого обсуждения.

Во-первых, недооценка повести "Розыски абсолюта" связана с непониманием жанрового эксперимента Азольского. На поверхности здесь детективная интрига, как всегда тщательно детализированная. Парадоксально то, что "преступник" известен, но неизвестно, в чем состоит его "преступление". Обнаружение "состава преступления" приводит драму к фарсу. Детективная концовка "проваливается", жанр не "срабатывает". Однако - последний "поворот": за фарсом вновь видна драма и своеобразная философия. "Преступления" в подлинном смысле обнаружить не удалось, но получилось другое - установить с точностью до дня и часа, когда честный и скромный журналист-правдоискатель изменил себе нравственно. Когда началось его постепенное превращение в могущественного бонзу партийно-государственного аппарата, чиновника перед которым, трепетали простые смертные, от одного слова которого зависела судьба многих. Кульминация фарса была бы вполне комической, если бы за ключевым эпизодом (когда герою пришлось справиться естественную нужду при всем честном народе на оживленной улице Москвы) не стояло обоснование этической и мировоззренческой позиции героя: "одним можно все, другим нельзя ничего". Задача заключается лишь в том, чтобы просто присвоить самому себе право вершить человеческими судьбами.

Во-вторых, Е. Отрощенко ставит знак равенства между героем повести "Нора" и автором, фактически обвиняя последнего в пристрастиях к философии "норы". Так ли это на самом деле? Авторская позиция здесь, действительно, вопрос особый. В повести "Нора" изображено виртуозно совершенное преступление. Алексей Родичев вступил в тяжбу с государством, самолично отсуживая то, что ему

причитается по праву. В повести нет и намека на какое-либо осуждение со стороны автора, скорее, наоборот. Тщательная техническая проработка ограбления вызывает только восхищение.

Роман "**Диверсант**" дает новые основания для разговора об авторской позиции, так же, как и для некоторых других.

В одной из глав "Диверсанта" есть рассуждение рассказчика о "ненависти" к Толстому, ибо "он насильник", склоняющий читателя к подчинению себе, и о любви к Чехову. Азольский - художник не толстовского, а чеховского склада, в смысле выраженности авторской позиции. Он не навязывает, не убеждает, его проза максимально отстраненна. Герой максимально отодвинут от этических оценок. Более того, с точки зрения закона или моральных установлений герой всегда преступник, чужой среди своих.

Но Азольскому почти неинтересна морально-этическая и правовая сторона существования. Его привлекает "механизм" человека, мотивация и поведение в экстремальной ситуации.

Критик Н. Елисеев весьма точно уловил взаимоотношения героев Азольского с государством (см. его статью "Герои Анатолия Азольского"// Новый мир. 1997. № 8). В художественном мире писателя государство это неизбежная "стихия", с существованием которой надо считаться, это агрессивная среда, которую надо преодолеть.

Для героя А. Азольского все вокруг враги. "Я не знал, что делать и кого бояться. Все были необозначенными врагами", - произносит Леня Филатов из "Диверсанта". Преодоление агрессивного пространства есть, по существу, основание любого сюжета. А русская почва дает неисчерпаемые возможности такого сюжетостроения. Леня Филатов приходит к заключению: "Я давно понял, что Россия центр каких-то ураганов, смерчей, штормов, что в тихую солнечную погоду русский человек жить не может. Он, обеспокоенный, выходит из избы, ладонь его, навозом и самогоном пропахшая, козырьком приставляется к высокому мыслительному лбу, а глаза шарят по горизонту в поисках хоть крохотной тучки. Россию постоянно сотрясают стихии, воздушные массы волнами бушуют у ее порога, срывая крыши, взметая людишек. Спасения нет, надо лишь изловчиться и оседлать тучу, на которой можно продержаться какое-то время".

Эта особая "надмирная", "надсиюминутная" позиция героев в "Диверсанта" еще более усилена в сравнении с ранними произведениями. У людей Азольского и раньше были разные "путеводные звездочки" - свобода ("ВМБ"), деньги ("Нора"), власть ("Розыски абсолюта"), но впервые она нашла свое музыкальное оформление. Лейтмотив романа - в прямом музыкальном смысле - мелодия грузинской песни "мананы". В ней воплотилось все необъяснимое словами, тяга души к иному измерению, к счастью, которое - увы - недостижимо.

Роман "Диверсант" интересен с нескольких точек зрения.

При наличии всего того, что мы привыкли видеть у А. Азольского в прежних произведениях, герой, кажется, впервые рассказывает о себе. Автор доверяет ему повествование. История жизни рассказана от первого лица. Нет необходимости в "подслушивающем" авторе. Автор "оттолкнул" от себя своего героя, оставив за ним право на собственную достоверность.

А. Азольский делает его писателем, хотя и "несостоявшимся", наделяет его некоторыми навыками профессионального рассказчика. Но таким образом как бы одновременно и "приближает" обратно к себе. Автор и герой - оба писатели, они сливаются в повествователя. Леня Филатов - "детище" А. Азольского, равновеликое ему самому. Перед нами впервые некое подобие "зеркального письма", рассказчик создает свой текст и тут исповедуется перед читателем в своих пристрастиях, вкусах, иногда - в технике письма.

"Назидательный роман" - это тоже впервые. Отречение от толстовского морализаторства, но все же признание необходимости морали. Рассказ о собственной жизни - уже мораль, правда, здесь приправленная сентиментально-иронической интонацией в манере Филдинга. Попутное замечание о подзаголовке: можно согласиться с тем, что для юношей он действительно полезен, но какое назидание из него могут извлечь девичьи умы и сердца?

Приверженность А. Азольского к любимым 40-м гг. хорошо известна. Собственно о войне он тоже пишет не впервые. До этого был авантюрный роман "Кровь" о русском разведчике Клемме и немецком контрразведчике Викторе Скаруте, роман, в котором много надуманного и слабо согласованного друг с другом.

Но, пожалуй, лишь романом "Диверсант" А. Азольский приобщается к продолжению той траектории русской литературы, которая в свое время была обозначена понятием "военной прозы".

Необходимо сказать, что такой войны в отечественной "военной прозе" читатель еще не видел. Где людей посылают на заведомую гибель их собственные командиры, где борешься за собственную жизнь не только в борьбе с врагом, но и с собственным командованием, где старшие по чину не доверяют тебе, а ты им. Где своих опасаться не меньше, а иногда больше, чем чужих. Где врагами являются и свои, и чужие. Где хладнокровно расстреливаешь своих, потому что иного выхода нет (эпизод с расстрелом десяти красноармейцев, гл. 26). Но в то же самое время отказываешься стрелять во врага, потому что нецелесообразно по причине возможной военно-бюрократической волокиты (гл. 20).

Вызывают легкое недоумение некоторые другие страницы, например, глава, где рассказывается о коллективном совокуплении в прифронтовой деревне Ружегино, или глава о "разграблении Берлина за три дня". Сюда же можно прибавить пьянство среди командного состава, неразбериху в штабах, мародерство, пристрастие к трофейным "шмоткам". Странное впечатление создает все изображение войны, принципиально "антигероическое". Но если и был героизм, то это героизм п р е и м у щ е с т в е н н о ради собственного выживания в агрессивной среде.

Если и можно говорить о морали (к чему обязывает подзаголовок - "назидательный роман"), то это мораль индивидуалистического свойства.

Может быть, все это создается ради повествовательного "драйва", от которого в восторге придирчивый критик Андрей Немзер? ( [См. его оценку романа "Диверсант"](#), а также его рецензию на роман "Клетка" в книге "Литературное сегодня"). Нет спору, "драйв" есть, но не в ущерб ли истине?

У Азольского сложилась прочная репутация писателя-реалиста. Его мир кажется достоверным, но это странная достоверность. Выглядит правдоподобно, но ловишь себя на мысли: этого не было, потому что такого не могло быть никогда. Нагромождение случайных совпадений, всех этих "вдруг" и "неожиданно", их сгущение и концентрация в одном месте и в одно время, в одном человеке. Чего стоит, например, весьма неправдоподобная история с попыткой покушения на Сталина, которое намеревался осуществить Леня Филатов по завещанию своего учителя Чеха.

Странны и многие характеры Азольского, например, образ героя-разведчика Калтыгина. Крестьянский сын, сначала комсомольский активист, агитатор за колхозы, фактически предавший родителей и приведший их к могиле. Потом ярый антикоммунист и антисоветчик, каких не то что во время войны, но и в лучшие годы оттепели и застоя было немного. Советский разведчик Калтыгин погиб геройской смертью в борьбе с бойцами смерша, не желая сдаваться советской власти. Этакая эволюция от [Павлика Морозова](#) к [Александрю Матросову](#) наоборот.

Вызывает вопросы и образ наследника дворянского рода Алеши Бобрикова, третьего из "мушкетеров", с его навязчивой идеей "разграбления Берлина за три дня", глубоким знанием своей родословной, которому мог бы позавидовать любой архивист-историк, узкий специалист в области генеалогии. Впрочем, у каждого из "детей" Азольского есть свои причуды и свои "навязчивые идеи".

Сомнительны своей недостоверностью многие страницы. Например, эпизод кражи из плена двух немецких военнопленных в 1948 г. и их последующая отправка в Германию. И это в эпоху "железного занавеса"! И вообще, персонажи обладают просто невероятной свободой передвижения, легко преодолевая фронты и государственные границы.

Все это было у А. Азольского и в прежних книгах, но в "Диверсанте" достигло особой густоты.

Итак, в угоду "драйву", т.е. остроте сюжета и динамизму повествования, принесена в жертву достоверность. Те же "роскошные детали", о которых говорит А. Немзер, перечисляя достоинства Азольского, в сущности, и выглядят "роскошно" только потому, что целиком и полностью подчинены этому

"драйву", а не реалистической интенции. Детали-то действительно роскошные, если их брать по отдельности, но какова же ц е л я картина?

Итак, если это правда, что А. Азольский занимательностью сюжета "перекрывает" правдивость, то не означает ли это, что он и не является никаким реалистом, а его репутация базируется на ложных посылах?

Может быть, вопрос надо ставить иначе. Не "сюжет или истина", а "сюжет ради истины". Просто искомая истина, вероятно, лежит в иной плоскости.

## Вопросы для самопроверки

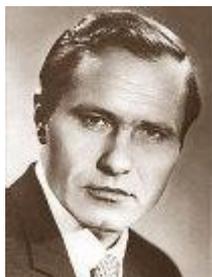
1. Когда появились первые произведения А.Азольского?
2. Охарактеризуйте конфликт личности и государства в романах писателя.
3. Охарактеризуйте условно-метафорический смысл названия романа "Клетка".
4. Какие коллизии составляют своеобразие романа "Легенда о Травкине"?
5. Почему жанр романов Азольского мы характеризуем как триллер?

## Задания для самостоятельной работы

1. Прочитайте роман "Клетка". Раскройте в короткой рецензии конфликт личности и власти в романе.
2. Прочитайте роман "Диверсант". Напишите рецензию на роман.

## Тема 10. Современный городской роман

Город как среда обитания человека всегда был питательным ферментом в литературе. По мере усложнения урбанистической системы, увеличения разнонаправленных воздействий ее на человека, все более неоднозначной становилась сама картина существования литературного героя в городе. Отношение человека к городу условно можно свести к двум полярно противоположным оценкам: город-враг и город-друг.



В послевоенной советской литературе драматическое противопоставление города и деревни в русле "деревенской прозы" прозвучало в творчестве В. Белова, В. Распутина, В. Шукшина и некоторых других писателей. В рассказах последнего герой, попавший в город, испытывает чувство растерянности, неловкости, а порой и враждебности. [Шукшин](#) далек от идеализации сельской среды, он показывает, что человеческий характер не связан непосредственно с вскормившей его почвой, и все же городская среда "хуже", она деформирует личность. По-своему наивного и нравственно здорового шукшинского героя город встречает враждебно или вовсе отторгает его как чужеродное тело. Шукшинский герой в городе не хозяин, но всегда - гость, даже если он, казалось бы, вполне освоился, и давно здесь проживает.

У [В. Белова](#) нравственный облик города окрашен в еще более негативные тона. Белов более подробен в бытописании деревни, он также не склонен к приукрашиванию современной деревенской жизни. Но в отличие от Шукшина Белов более принципиальный противник городской культуры, и здесь его консерватизм порой вступает в противоречие с объективностью художника. Примерно в одно и то же время Белов создает откровенно



"антигородской" (не вполне удачный с точки зрения критики) роман **"Все впереди"** и цикл очерков **"Лад"**, по-своему идеализирующий русскую народную культуру. Противопоставление двух культур, в отличие от амбивалентной позиции Шукшина, здесь очевидно и неоднозначно решается в пользу деревни.

Характерна в этом смысле одна из лучших беловских повестей **"Привычное дело"**. Город в ней присутствует как труднодоступная реальность, где сосредоточен источник некоего гипотетического блага.

В поисках заработка персонажи повести отправляются туда, но по разным причинам, объективным и субъективным, добраться до своего счастья им не удастся. Главный же источник такого невезения их неадекватность городской среде, неумение приспособиться к ней, природное отсутствие необходимых качеств. К реалистическому повествовательному пласту повести добавляется и фольклорно-сказочный, где дублирующим аналогом рассказа о бедах и мытарствах Ивана Африкановича Дрынова служат сказки о похождениях добрых, доверчивых, но незадачливых пошехонцев, так и не сумевших добиться своего счастья.

В творчестве [В. Распутина](#) город также всегда был территорией чуждой и неприветливой. У писателя он никогда не появляется крупным планом, но всегда присутствует где-то за горизонтом. Если мир Распутина это аналог Вселенной, или, как в свое время назвала его критика, - крестьянская [Атлантида](#), то город - это смежная ей область, куда писатель редко осмеливается вторгаться.

Отношение к городу у Распутина менялось. Если в ранней повести **"Деньги для Марии"** герой едет не куда-нибудь, а в город, от которого ожидает решения всех своих проблем, то в более поздних произведениях авторитет города как третьей стороны значительно снижается, он перестает быть средством решения нравственно-этических проблем бытия и становится причиной их возникновения.



Однако в 60-е же гг. зреет интерес к объективному художественному исследованию города, в особенности большого города. Образ больших городов - Москвы, Ленинграда - становится естественным фоном, на котором разрабатываются нравственные, социальные и метафизические вопросы. Персонажи [Ю. Трифонова](#), [А. Битова](#), [В. Маканина](#), в отличие от героев деревенской прозы, чувствуют себя в городской среде естественно, а сам городской ландшафт становится значимым элементом сюжета, его художественным ферментом и его неотъемлемой частью. "Пушкинский дом" А. Битова это, возможно, самый петербургский текст, а трифоновский "московский цикл" наиболее яркий из московских текстов. Характерно, что роман был закончен в 1969 г., а повесть "Обмен" была опубликована в одном из номеров журнала "Новый мир" за 1970 г. Характерно также и то, что писатели подошли к материалу с разных, и, пожалуй, в чем-то противоположных сторон: Битов - с "культурно-мифологической", Трифонов - с "физиологической". Для Битова было важно показать своего героя в контексте мифа о русской литературе, в конфликте с его устоявшимися стереотипами и с самим собой. Для Трифонова же важен был не столько миф, сколько живая современная среда динамичная, текучая, ускользающая от однозначности обобщения, с которой герой также вступает в сложные связи.

Если использовать постмодернистскую терминологию, то битовский роман можно обозначить как "роман-симулякр", а трифоновский цикл как "роман-ризому". По отношению к роману Битова понятие симулякра применялось не раз, и размышления по этому поводу можно найти в книгах известных литературоведов М. Липовецкого и В. Курицына. Что же касается трифоновского текста, то здесь необходимы некоторые дополнительные разъяснения.

Ризоматичность структуры становится очевидной, если мы возьмем весь текст как целое. "Московский цикл", не по хронологии публикации, а по сути не имеет ни начала, ни конца. Ни одну из повестей нельзя назвать главной, более важной по отношению к какой-то другой. При этом каждая повесть - отдельными мотивами, образами, сюжетными переключками связана с любой другой из смежных ей. Каждая из повестей дополняет другую, а автор, как выразился один из критиков (Б. Панкин), постоянно "дочерпывает" тему, которая все углубляется и никогда не кончается.

В контексте известной *антиномии* "Москва-Петербург" сопоставление двух названных писателей имеет особое значение. Оно дополняет и по-своему расширяет вечную антитезу двух столиц.

Не только столицы, но и провинциальный город становится материалом для создания образа города. И здесь не обошлось без парадоксальной поляризации общей картины. У "почвенника" [Астафьева](#) пронзительно звучит надрыв, горечь, торжествует черная безысходность. [В. Аксенов](#), например, явно наслаждается приметам провинциальной культуры, насыщая их ироничной поэтичностью. В повести "Печальный детектив" провинциальный городок Вейск представляет собой серую и безрадостную картину жизни, наполненную монотонностью, скукой: *"Люди сидели по домам, работать предпочитали под крышей, сверху лило, хлюпало всюду, текло, вода бежала не ручьями, не речками, как-то бесцветно, сплошно, плоско, неорганизованно: лежала, кружилась, переливалась из лужи в лужу, из щели в щель. Всюду обнажился мусор: бумаги, окурки, раскисшие коробки, трепыхающийся на ветру целлофан"*<sup>16</sup>.

"Западник" Аксенов, напротив, с видимым удовольствием отправляет своих героев в русские провинциальные городки, чтобы те приобщились к чистым истокам глубинной цивилизации. Он наслаждается приметам традиционной культуры, насыщая их юмором, словесно-образной игрой и иронической поэтичностью: *"Город Гусятин, или, в просторечии, Гусь (не Хрустальный, а натуральный), тут всегда высился над другими поселениями, как Париж высится над разными Нантами и Шартрами. Крупные купцы тут жировали весь прошлый век"*. Далее следует анекдотический апокриф о том, как несостоявшийся памятник царю волею судьбы осуществился в виде монумента Владимиру Ленину.<sup>17</sup>



Социальные и нравственные изъяны в провинциальном городе видны с особой наглядностью. Национальная характерность жизни издавна была здесь двойственной: с одной стороны, небольшой провинциальный городок всегда осознавался как место обитания тишины, душевного успокоения, старинного уклада, с другой же, провинция всегда означала также отсталость, затхлость, бедность, социальную глушь. В провинциальном городе особенно ярко были видны все беды национальной жизни, духовная пустота и низкая культура.

В повести "**Людочка**" В. Астафьева картина отчаянной материальной и культурной нищеты доведена до особого предела, выглядит своего рода "чернухой". Писатель рисует ее беспощадно обличительными мазками. В любом городе есть место, где соприкасаются собственно городская и природная среда, таким местом является городской парк. И неслучайно именно он для Астафьева служит тем местом, где особенно зловеще выставлены напоказ все пороки человеческого существования: через парк прокопана канава, по которой течет зловонная жижа, по берегам канавы растут искореженные деревья и сорный кустарник. *"Парк с упрямо стоявшей коробкой ворот и столбами баскетбольной площадки и просто столбами, вкопанными там и сям, сплошь захлестнутый всходами сорных тополей, выглядел словно бы после бомбежки или нашествия неустрашимой вражеской конницы. Всегда тут, в парке, стояла вонь, потому что в канаву бросали щенят, котят, дохлых поросят, все и всякое, что было лишнее, обременяло дом и жизнь человеческую. Потому в парке всегда, но в особенности зимою, было черно от ворон и галок, ор вороний оглашал окрестности, скоблил слух людей, будто паровозный острый шлак"*<sup>18</sup>.

Город всегда обладал двойственной силой - центробежной и центростремительной, притягивающей и отторгающей одновременно. Именно в таком магнитном поле города оказывается герой романа современного писателя **Р. Сенчина** под названием "**Нубук**". По приглашению друга, процветающего бизнесмена, герой приезжает в большой город. Наивный и робкий поначалу парень быстро осваивается в новой обстановке, помогая товарищу "крутить бизнес". Учится потреблять блага цивилизации, но, увы, становится жертвой роковых для него обстоятельств. Легкая и беспечная жизнь засасывает его. В какой-то момент он совершает предательство по отношению к любимой девушке. Стабильность легкомысленного бытия разрушена нагрянувшим кризисом 1998 г. Разоряется друг, рушатся иллюзии героя на благополучное безбедное существование. Без гроша в кармане он возвращается в родную семью, чтобы снова помогать родным выращивать овощи для рынка. Город жестоко обманул доверчивого

юношу, соблазнив своими иллюзорными благами и бросив на произвол судьбы. В названии романа заключена метафора - nubuk это материал для обуви, красивой и мягкой, но непрочной и недолговечной. Таков и город, соблазнительный и заманчивый, но столь же обманчивый и ненадежный.

По-иному решается коллизия в романах **А. Азольского**. Ключевая сцена повести "Поиски абсолюта" происходит на середине одной из наиболее оживленных московских магистралей, на середине мостовой, в автомобильной пробке. На виду у всех герой исполняет свою естественную нужду. Это - жест, демонстрация мизантропии, презрения к людям, самоутверждение в праве перешагнуть через мнение других людей.

В другой повести А. Азольского "**Нора**" герой совершает преступление во имя по-своему понятой справедливости. Ограбив магазин и забрав выручку, герой обеспечивает себе безбедное существование на годы вперед, оплатив обучение в университете, создав прочную материальную основу. Нора - это метафора прочного пристанища, где человек может всегда найти защиту от агрессивной и враждебной внешней среды.

Но если у Сенчина человек - жертва, изгой, не нашедший своего места, вытолкнутый из враждебной ему среды, то у Азольского человек-победитель честный и порядочный, он вынужден отвоевывать свое право на достойное существование. Вообще, герой Азольского ищет внутренней автономии, независимости от среды, не доверяя ей и понимая, что не выиграй он битву с судьбой, с агрессивным городом, он станет одной из его бесчисленных жертв.

Надо отдать должное Азольскому: борьба со средой это способ защиты собственного достоинства, своей свободы. При этом герой не переступает некую грань, за которой он оказывается уголовным преступником. Для него суд государства не совпадает с судом собственной совести.

Городской ландшафт в произведениях Азольского полон скрытых ловушек и угроз человеку, и все же герой в конце концов находит безопасное убежище, "нору". Конфликт героя и среды завершается безусловной победой последнего. Он преодолел влияние среды и сумел отвоевать у нее свое автономное жизненное пространство, свою "свободную зону", экономическую и нравственную свободу. В противоположность этому у Р. Сенчина город вовсе не приемлет человека, отторгает его. Конфликт завершается победой среды, урбанистической стихии, города, который сначала проглотил, потом пожевал и, наконец, выплюнул из своего чрева.

С точки зрения проявленности художественной задачи, существует условно, по крайней мере, два способа воплощения образа города в тексте имплицитный и эксплицитный. В первом случае художник передает жизнь городского организма опосредованно - через внутренние языковые и стилистические резервы, когда стиль, язык и ритм прозы адекватны самой изображаемой картине. Наибольшего эффекта в этом случае достиг в литературе Ю. Трифонов в "московских повестях" и романе "Время и место".

Эксплицитный же способ предполагает использование преимущественно речевых фигур - метафор, эпитетов, сравнений - так, например, как это сделал **А. Проханов** в нашумевшем романе "**Господин Гексоген**". В качестве стержневого художественного символа автор использует хорошо известный в фольклоре змеборческий мотив. Москва поле битвы черного и белого ангелов, эпицентр мировой борьбы Добра и Зла. Именно этим лейтмотивом освещена вся художественная риторика романа, где главенствуют два символических образа - Храм Василия Блаженного и Змей. Образ Храма сопровождается словесно-символической патетикой, здесь в избытке использованы яркие краски, броские сравнения, пышные (и в этом своем качестве избыточные) метафоры. Храм сравнивается то со сложным механизмом, то с блюдом разнообразных плодов. Диапазон метафор, связанных вообще с Москвой, также достаточно широк и однозначно ориентирован.



При создании образа Москвы особенно интенсивно эксплуатируется мотив кольца. Город закольцован, стянут словно обручами. Садовое кольцо уподобляется мощному рву вокруг крепости, по

которому мчатся стада автомобилей. Кольцеобразная форма актуализируется в русле мифологемы Змея. Благодаря одному из ключевых персонажей романа, юродивому Николаю Николаевичу, образ Москвы рисуется под углом зрения мифа о борьбе Георгия Победоносца со Змеем: Кремль плотно окружен мифологическим чудовищем, и задача новоявленного спасителя заключается в том, чтобы, обнаружив слабое место, разрушить кольцо. Таким местом является пространство между Спасской башней и Мавзолеем, где, по тщательным расчетам, соединяются голова и хвост. На развитие образа невидимого Змея играет и подземное пространство Москвы - метро.

Сходную функцию играет и другая метафора, связанная с первой, - яблоко. Червь, прогрызший яблочное нутро, представлен как сниженная копия Змея.

В целом создание образа Города сопровождается повышенной экспрессией, нарочитой красочностью, романтической риторикой. С другой стороны, образ Москвы вписывается в общий контекст романа, где такими свойствами обладают сквозные экзотические образы бабочки и Африки. Прохановская экспрессия включает в себя и элемент деформации, нарушения соразмерности и стройности: *"Возник город, чьи строения напоминали пагоды, античные храмы, мусульманские минареты, и среди сказочных городских нагромождений мерещились до неузнаваемости измененный Кремль, храм Василия Блаженного, высотное здание Университета. В городских чертогах, похожих на римские термы или станции московского метро, проходила оргия. Известные политики, члены кабинета, думские лидеры всех направлений, либеральные писатели и художники, облаченные то ли в ночные рубахи, то ли в туники, занимались свальным грехом. Безобразные сцены совокуплений, лесбийские соития женщин, педерастические страсти мужчин, привлеченные для любовных утех осы, собаки, тельцы - все это клубилось, издавало стоны, вопли, сладострастные рыдания"<sup>19</sup>*. Москва в прохановском романе - это Содом, погрязший в похоти и грехе, и для изображения этого вселенского падения автор не жалеет ни буйных красок, ни экспрессивной лексики. При этом обращает на себя внимание настойчивое стремление изобразить московскую эклектику как хаос, неразборчивое смешение стилей, на фоне которых содомское грехопадение выглядит вполне апокалиптически.

Если Москва у Проханова написана в духе картин [Босха](#), то В. Аксенов лиричен и ироничен одновременно, неизменно вписывая любимый им город в реальный, а не надуманный культурно-исторический контекст. Его Москва это место, в котором жили Булгаков, Маяковский, братья Бурлюки, Осип и Надежда Мандельштам, художники-авангардисты, поэты-акмеисты, город, в котором живут его нынешние друзья и бывшие недруги. В противоположность тому же Проханову Москва не пугает и угнетает, но обнадеживает и заставляет любить: *"В московских небесах вообще-то трудно не заметить некоторой свинцовости, постоянной тенденции к застою, однако время от времени - и в последние годы все чаще - облака приходят в движение, в них возникают неожиданные прорывы и провалы, привносящие в атмосферу лазурные, и золотые, и бутылочно-зеленые нерасшифрованные послания; невзирая ни на что, ежедневная небесная драма продолжает разворачиваться"*.<sup>20</sup>

"Московский текст" каждый раз индивидуален, неповторим, прежде всего за счет своей конкретной топографической локализации. Действие происходит не просто в городском пространстве, но в той или иной конкретной местности, районе или улице. Можно утверждать, что у писателя есть свои зональные привязанности, свои привычные мифотопонимы. Хорошо известны устоявшиеся в читательском сознании образы московских уголков: у [М. Булгакова](#) это Патриаршие пруды и Пречистенка, у [Ю. Нагибина](#) Чистые пруды и Армянский переулок, у [Булата Окуджавы](#) - Арбат, Покровка и Тверская. Герои [Ю. Трифонова](#) живут в центральной части города вокруг Дома на набережной, а переселение куда-нибудь в Медведково или Новые Черемушки воспринимается как глобальная перемена всей жизни, крутой поворот судьбы. Свои топонимические привязки есть в поэзии [Высоцкого](#) - Каретная, Мещанская, Таганка. В. Аксенов с удовольствием проводит своего героя по Яузскому и Кропоткинскому бульварам, Котельнической набережной, Площади Восстания, "Пушке" (Пушкинской площади).

Однако не только улицы центральной части Москвы являются принадлежностью "московского текста". Литературная мифотопонимика Москвы неизбежно обогащается за счет нововведений, и тогда даже улица "спального района" или название подмосковного дачного поселка, вроде *Переделкино* или

*Барвиха*, вполне могут претендовать на свое место в литературном атласе. К примеру, юго-запад Москвы, а конкретно, *улица Островитянова* и метро "*Коньково*" осознаются как весьма значимые в контексте поэзии [Т. Кибирова](#): одна из его последних поэтических книг называется "Улица Островитянова".



Московские мифотопонимы наполняются различным содержанием в зависимости от художественных задач и установок. Если у [Геннадия Шпаликова](#) *Садовое кольцо* - образ лирико-романтический, то в поэме [Венедикта Ерофеева](#) тот же образ приобретает зловещий смысл: *Садовое кольцо* - это граница, пересекая которую герой оказывается в ситуации, грозящей смертельной опасностью. У Ерофеева же Кремль, несущий в себе державно-романтический компонент советской эпохи, переосмысливается и наполняется иным значением - негативным.

Содержание мифотопонимического образа - результат активного освоения художником исторических реалий и ассоциативных коннотаций. Иногда они лежат на поверхности, в иных случаях они не столь очевидны, но могут подразумеваться или домысливаться читателем. Так, если топоним *Лубянка* у [Александра Солженицына](#) или [Анатолия Рыбакова](#) читатель прямо ассоциирует с известным учреждением, то для читателя Т. Кибирова далеко не столь очевиден тот факт, что любимое им место на юго-западе Москвы связано со скандально известной выставкой художников-авангардистов, известной под именем "бульдозерной".

Московский литературный топоним может быть результатом освоения художником жизненного опыта, личной судьбы. И тогда процесс мифологизации того или иного места, улицы, дома связан с интенсивностью лирического переживания, с этим местом связанного. В сознании художника (и читателей) происходит "стягивание" большого пространства (города, страны, мира) в малое. В этом смысле литературный топоним - это концентрация эмоционально-психологической энергии в масштабах небольшого, но семантически значимого пространства. Так, *Арбат* для Булата Окуджавы становится синонимом Отечества, трифоновский *Дом на набережной* - символом сталинской эпохи, а *Патриарше пруды* - местом, знаковость которого связана не только с личностью Булгакова, но и со всей советской неангажированной культурой.

## Вопросы для самопроверки

1. В чем заключается своеобразие художественного конфликта произведений В.Шукшина?
2. Дайте характеристику конфликта у В.Белова.
3. В чем заключается своеобразие картины города в повестях Ю.Трифонова.
4. Какие приемы изображения современного города использует А.Проханов?
5. Какие мифотопонимы используют современные писатели?

## Задания для самостоятельной работы

1. Прочитайте роман А.Проханова "Господин Гексоген". Напишите короткую рецензию.
2. Напишите сочинение на тему "Город в современной литературе"

## Тема 11. Филологический роман

Когда известный ученый-литературовед публикует художественную прозу (а такое происходит в последнее время все чаще), это всегда возбуждает настороженное любопытство, особенно в среде коллег.

"Не иначе как очередные псевдомемуары. Ну-ка, кому из покойников или, еще хуже, ныне здравствующих современников сейчас переберут косточки?", ? возможно, ухмыльнется циник.

"Еще одна попытка перебраться этажом выше, из критиков в художники!", ? скажет завистник.

"Кому это будет интересно, разве что узкому кругу коллег?" ? махнет рукой скептик.

Однако вот и реальные впечатления. "Какой он эротичный!", воскликнула не то с одобрением, не то с осуждением знакомая филологиня, прочитав "Сентиментальный дискурс". "Какой он деликатный!" ? с уважением произнесла другая, имея в виду то, как автор характеризует известных в профессиональном кругу людей, названных по их подлинным либо вымышленным именам. К приведенным эпитетам можно прибавить много других, а если поставить все в один ряд, то можно получить следующую картину: все определения вступят друг с другом в отношения (гармонического или дисгармонического?) контраста.

Да, сексуальный! Герой рассказывает о себе с саморазоблачительной откровенностью. Даже искушенному в эротической прозе читателю (если есть таковые) подобная "концентрация эротики" на единицу текста может показаться избыточной. Слово "секс" по частотности употребления превосходит многие другие.

Но эротика эротике рознь. Есть холодная, расчетливая, ироничная, шутливая, откровенная, завуалированная, жесткая (интересно, как долго этот ряд можно продлить?). В одном случае она служит "приправой" к основному блюду, в другом подается в качестве десерта, в третьем является "гвоздем меню". Однако такой "эротики", как в рецензируемой повести, мастерски балансирующей на тонкой грани между, с одной стороны, рискованной откровенностью в изображении интимных отношений и, с другой стороны, чувством удивительной деликатности, теплоты, душевной чистоты, такта, умом и философичностью, наверное, еще не было в литературе. Если это и эротическая проза, то проза в высшей степени целомудренная.

Да, деликатный! Предполагаю, что не будет обидно ни Андрею Вознесенскому и Василию Аксенову, которых герой определил в разряд "старых мальчиков", ни другому живому классику Андрею Битову, ему по контрасту присвоено аристократическое звание "молодого старика". Но и деликатность деликатности тоже рознь! Трудно ли под полувымышленным названием "Институт Речи" (герой повести филолог-лингвист) не узнать любой академический, в особенности, гуманитарный НИИ, так схожи ситуации во всех них. Подлинная наука всегда удел одиночек-энтузиастов вроде известного лингвиста Ранова, одного из персонажей повести, сторонящегося как огня "академических" научных коллективов с их бюрократической рутинной, трусостью, леностью, инерцией мышления, а также бездельем и мздоимством их руководителей, бывших партийных функционеров. А сколько иронии, пусть и деликатно-незлой, в описании научных конференций единой по сути Филологической деревни, протянувшейся из одного края света в другой...

Но совсем не об этом (хотя и об этом тоже) повествование Вл. Новикова. Ни эротика, ни разоблачение научной и педагогической рутины еще не составляют его настоящего и единственного художественно-эстетического и научно-философского обаяния.

Вероятно, разбор лучше всего начать с самого продуктивного определения жанра. Но не в том смысле, что мы с заведомой уверенностью дойдем здесь до самой сути и, наконец, приклеим искомую табличку с раз и навсегда найденной формулой жанра. Нет, важно здесь само приближение к истине, которая всегда, пользуясь любимыми понятиями героя повести (и автора тоже), "амбивалентна" и "неоднозначна".

"Сентиментальный дискурс" можно было бы квалифицировать как совершенно очевидный постмодернистский роман. В нем при желании можно обнаружить все признаки этого направления, так и не поддавшегося до конца никому из ученых мужей и ученых леди. Постмодернизм ("постный модернизм", как

остроумно шутит автор) и в обильной интертекстуальной насыщенности, мотивированной родом занятий героя, и в причудливом (впрочем, также строго оправданном и выверенном) чередовании, точнее, тесном сплетении научного и художественного дискурсов. И такая установка вполне осознана: *"Вот летит по французской влажно-зеленой утренней равнине серебристо-стремительная ртутная полоска TGV, un train a grande vitesse поезд высокой скорости. Мой жанр тоже ведь те-же-ве, un texte a grande vitesse с постоянной сменой суждений, событий, словечек, причем любая из этих единиц может быть отброшена, если путается в ногах"*.

Постмодернизм можно усмотреть и в "метароманной" структуре. Но и здесь случай особый, когда прецедент обнаружить трудно. В литературе есть примеры книг, которые пишутся как бы на глазах читателя и словно описывают самое себя: роман о романе или роман в романе. Но роман, который тут же анализировал бы сам себя с высоты научно-теоретических представлений и при этом не только не терял, но, благодаря этому, усиливал бы свое художественное и эстетическое звучание, "толкал" бы с помощью теоретических постулатов свой собственный сюжет, не лишая его увлекательности, такой текст припомнить трудно. Чего стоят пять "теорем эквивалентности", пронизывающих весь роман по некоему "антиномическому" пунктиру, нисходящему и восходящему одновременно! Заключительная из этих "теорем" звучит как кантовский постулат: *"В пределах человеческой жизни Божий промысел и наше житнетворчество эквивалентны (обоснование "философии авторства")"*. И не знаешь, чего в них больше: экзистенциального юмора, иронически-мудрой философии или вполне серьезной и выношенной опытом научной истины, годной не только в пределах той науки, которой занимается герой повествования.

"Роман с языком" - такой подзаголовок, уже задним числом, заставляет переверосить в голове весь текст и припомнить заново многое. Дело не только в том, что мир увиден глазами филолога, через призму родного и неродных языков, через разницу языков, многогранность смыслов и многозначность слова. Дело не только в любви к языку, который надо покорять как любимую женщину. Иной, дополнительный смысл связан и с прямым значением слова "язык". И в этом смысле язык также может быть инструментом любви. (Любознательный читатель может при желании присмотреться, как часто это слово употребляется в "эротических эпизодах"). Язык, наконец, у Вл. Новикова обретает метафорическое значение вкусового, пристрастного, влюбленного, эстетического отношения к Жизни (именно так у автора, с заглавной, а не с прописной) в любом ее проявлении.

Одним словом, это тот самый "филологический роман", о котором автор писал совсем в ином жанровом ключе, и совсем, казалось, по другому поводу (см. *Новиков Вл. Филологический роман // Новый мир. 1999. № 10*). Теперь оказывается и по этому поводу тоже.

Кстати о языке: свобода и смелость, с которой манипулирует автор русским языком, и не только русским, но и четырьмя европейскими, метафорически сопоставима, пожалуй, с выполнением рискованных фигур высшего пилотажа. Диапазон стилистических, лексических и иных вибраций колеблется "от нуля до бесконечности", от макаронического стиля и безупречного (не опускающегося до безвкусицы) владения разного рода "низовой" лексикой до этимологического юмора и изобретения новых слов, обозначающих, например, тончайшие оттенки межчеловеческих отношений (например: "междунамие").

Однако хорош же "постмодернистский роман", в котором автор признается в любви к осязаемым реалиям жизни и вере в неистощимые ресурсы реализма в литературе-искусстве! Нет, пожалуй, его можно читать как роман в традиционном, исконном смысле этого понятия, ведь перед нами история-исповедь умного, тонко чувствующего и глубоко мыслящего человека, радостная и печальная одновременно ("сентиментальная") "love story", отягощенная свойствами романа "воспитания чувств". Четыре женщины, которых на протяжении жизни любил Андрей Владимирович, это четыре ступеньки постижения непостижимого чуда жизни, полного побед и поражений, приобретений и утрат: *"Иногда я чувствую себя папирусом, дощечкой, на которой женщины по очереди писали что-то друг другу, предыдущая последующей, писали своей кровью и нервами, ароматами и вкусами своих тел и душ. Есть и такой способ невербальной коммуникации"*.

Хотя, вполне вероятно, найдутся и такие интерпретаторы любовной линии романа, которые с позиций нравственного ригоризма осудят героя (а заодно и автора). В романе много "телесно-

чувственного", а сама моральная оценка поступков героя может быть неоднозначной. Тут и "случайные" измены, и внебрачный ребенок, и искренняя чистая любовь, найденная в борделе: достаточно полный набор "пороков". Но разве жизнь не полна непредсказуемых и парадоксальных ходов, разве подлинные морально-этические оценки не осуществляются в более "высоких инстанциях", чем человеческие? И разве печально-исповедальная интонация героя не смягчает его вольной или невольной вины в так и не распутываемых до конца сплетениях обстоятельств его жизни?

Художественная проза литературоведа не может не нести на себе печать его научных и просто читательских (а не должны ли они в идеале всегда совпадать?) пристрастий и вкусов. И дело не только в том, что в романе множество цитат и ссылок на поэтов, которых любит герой (и автор). Роскошная "ковровая ткань" цитат в романе не просто "интертекст", это самая жизнь, стихия, в которой живет и которой дышит герой. Дело еще и в "непрямом" и "непроизвольном" проникновении классики. Разве не ощутимо здесь, например, присутствие Ю. Трифонова, с его любовью к Москве, с его историософией человеческой "нити жизни", пропущенной сквозь время? Печально-драматическая история "нормального пожилого неудачника" филолога Андрея Владимировича вполне соотносима с трифоновской ситуацией "предварительных итогов", которые подводят его герою-гуманитарии (среди них есть даже один почти "полный коллега" автора литературный критик). А в финале "Сентиментального дискурса" так явно различима в качестве камертона концовка трифоновского романа "Время и место".

Разговор о "прецедентах" вряд ли возможен без упоминания еще одного имени. Сплавить воедино научное познание и художественное творчество, не нанеся ущерба ни тому, ни другому, сделав одно продолжением другого, в полной мере удалось в свое время Ю.Н. Тынянову. А если вспомнить недавний научный интерес к нему Вл. Новикова (автора книги о Ю.Н. Тынянове), то его "эксперимент" становится вполне понятным, оправданным, вписанным в логику его научных и художественных поисков, выстраданным профессиональным и собственным жизненным опытом.

## **Вопросы для самопроверки**

1. Что понимается под филологическим романом?
2. Почему роман В.Новикова назван "Роман с языком"?

## **Задания для самостоятельной работы**

1. Прочитайте роман В.Новикова "Роман с языком". Напишите короткую рецензию.

## Тема 12. Мир игры и игра мирами: Виктор Пелевин



Виктор Пелевин - один из самых "загадочных" писателей современной русской литературы. Именно так квалифицируют его авторы аннотаций к книгам, выходящим едва ли не самыми большими тиражами в самых престижных издательствах. И совершенно очевидно, что такое определение является не только приманкой в издательских бизнес-стратегиях, но и отражением реальной оценки его многочисленных читателей и почитателей.

Что касается категории "профессиональных читателей", т. е. критиков и литературоведов, то объяснить его феномен они пытаются уже достаточно давно. И чем далее длится спор о Пелевине, тем более "поляризуются" оценки: от восторженной до уничтожающей. Пелевина пытаются "поймать" на элементарности языка и стиля, просчитанности сюжетных конструкций, пустоте содержания, для того чтобы, наконец, обвинить в коварном стремлении к "захвату власти" над умами и сердцами читателей<sup>21</sup>. С другой стороны, в Пелевине видят и совершенно иное: современное понимание до поры не познанных аспектов человеческого сознания и природы человека вообще, что делает писателя носителем определенного философского и научного знания<sup>22</sup>.

Задача данной статьи сводится к попытке понять, как устроен художественный мир произведений Виктора Пелевина, несомненно имеющий свою внутреннюю и последовательно осуществляющуюся логику.

Центральной *антиномической* доминантой художественного целого В. Пелевина является антитеза мира реального и мира иллюзорного. Каждому, кто внимательно следил за его творчеством, нетрудно было увидеть, что любое новое произведение представляло собой развитие этого основополагающего принципа, особую остроту которому придают многоуровневость и парадокс: мир реальный - одно из проявлений иллюзии, а иллюзия, в свою очередь, есть не что иное, как вариант реального существования.

Пелевинская инвариантная антитеза каждый раз находит свое конкретное воплощение, определяемое спецификой образной (философской, религиозной) "закваски". Так, в **"Омоне Ра"** через имя главного героя, место действия отчетливо проступает древнеегипетский мотив, в **"Чапаеве и Пустоте"** ярко-выраженный буддизм, в **"Поколении П"** шумеро-аккадская мифология, в **"Желтой стреле"** универсальное романтическое сознание.



Не менее очевиден у Пелевина и другой прием - наложение мифа на современную действительность. Если более точно, то даже не наложение, а "разведение", ибо мифологические образы и мотивы "разбавлены" словно краска в стакане воды и образуют характерный синтетический узор, в котором реальное и мифологическое тесно сплетаются в одну пеструю красочную нить. Рассказ о "достоверных событиях" смешивается с мифологическими образами и затем получает последующую ироническую аранжировку. Понять, где говорится серьезно, а где начинается иронический стеб, невозможно. Стеб преподносится с самой серьезной маской, но розыгрыш вовсе не исключает самой глубокой и разносторонней эрудиции автора и предполагает, в свою очередь, такую же серьезную осведомленность о предмете со стороны читателя.

Главного героя повести "Желтая стрела" зовут Андрей, и, зная пристрастие Пелевина к концептуально значимым именам, можем предположить, что оно содержит намек на поэта и теоретика символизма [Андрея Белого](#). Суть в том, что биспациальное "устройство" художественного мира Пелевина парадоксальным образом перекликается с двоемирием в символизме рубежа XIX-XX вв. В определенном смысле Пелевин завершил круг, начатый за столетие до того. Художник-символист Серебряного века призывал средствами искусства прозреть Иную реальность, таинственную и непостижимую разумом, либо,

как [Ф. Сологуб](#), создать ее самому и поселиться в ней. "Символизм" Пелевина есть не что иное, как такая же попытка прозреть эту "иную реальность", точно так же ускользающую от итогового понимания. Важное различие заключается лишь в том, что существование пелевинской "иной реальности" предполагается в нас самих, внутри нашего сознания. Иной мир не вне нас, а внутри нас. Это в некотором роде "субъективный символизм", или "символизм наизнанку".

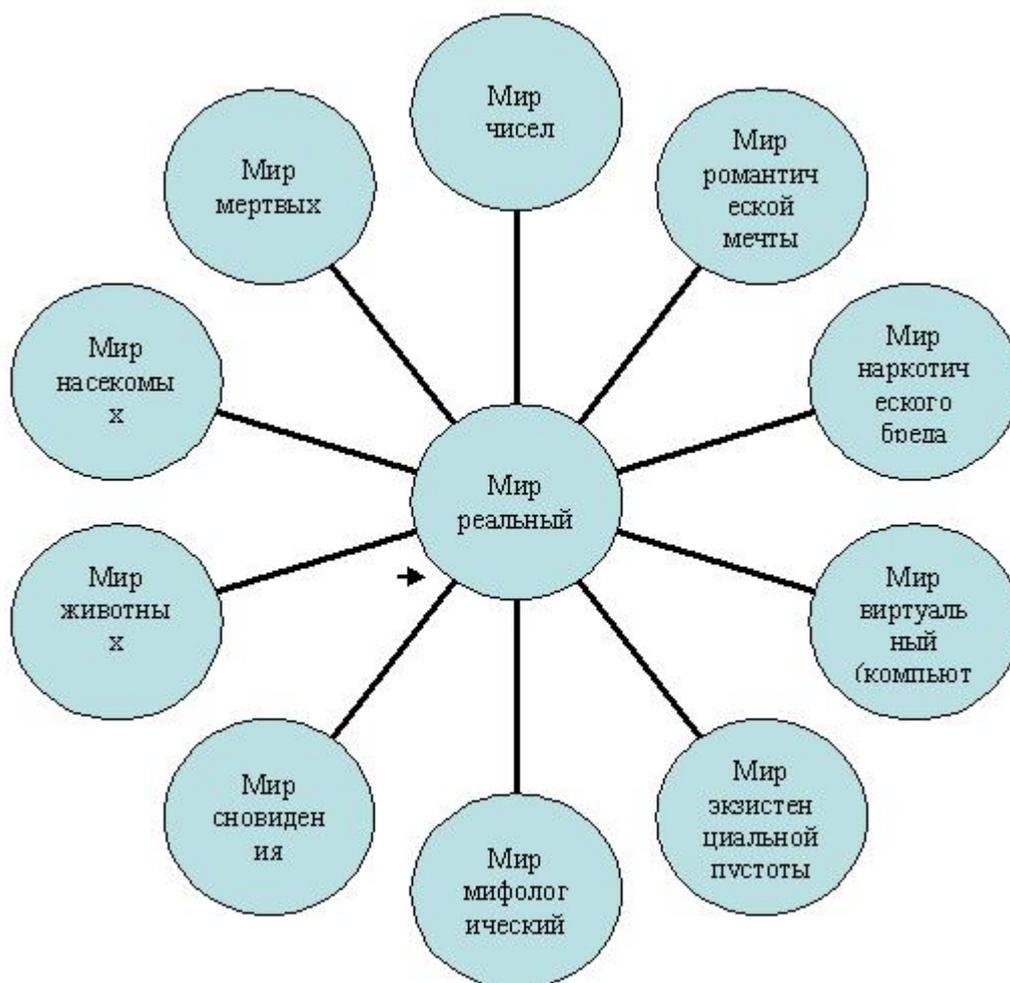
В романтической и неоромантической поэтике иллюзорное "иномирное" пространство противопоставлено пространству реальному. Пелевин, опираясь на этот базовый параметр, пародирует романтическую антиномию Этого и Того мира, одновременно обогащая и расширяя диапазон романтического двоемирия. Пелевин создает новые бинарно-противоположные пространства. Динамический, движущийся мир противостоит статичному "загробному" (поезд в "Желтой стреле"), земная обыденность - космосу ("Омон Ра"), виртуальности ("Принц Госплана", "Акико"), животному миру ("Жизнь насекомых"), мистическому миру чисел ("Числа"). "Достоверный мир" жертва своих антиподов, он может быть поглощен искусственно созданной человеком зловещей реальностью новых технологий СМИ. И, наконец, одно иллюзорное пространство противостоит другому, такому же иллюзорному.

Пародией на символы неоромантизма выглядят знаки иномирия. Так, вестниками иного мира в повести "Желтая стрела" являются таинственные надписи в одном из вагонов. И сама "Желтая стрела" центральный знак-символ, определяющий границу между пространствами.

Роман "Числа" заставляет вспомнить написанный столетием раньше рассказ [Л. Андреева](#) "Большой шлем", в котором карты выступают в качестве роковых знаков, предопределяющих человеческие судьбы. Нечто подобное наблюдаем и у Пелевина: судьбы персонажей романа таинственным образом регулируются некими числами. Разница, правда, в том, что герои Пелевина сами себе выбирают эти мистические и судьбоносные числа, поклоняются им и делают себя их заложниками. Таким образом, Иной мир, подающий знаки человеку, находится в самом человеке, в его сознании.

Биспациальность принципиально синтетична и многовариантна, т. е. предполагает одновременное сосуществование нескольких связанных между собой антиномий. Так, в повести "Желтая стрела" в один узел связываются символические понятия Восток-Запад, Движение-Покой, Жизнь-Смерть, Действительность-Иллюзия, Явь-Сон, Верх-Низ, Прошлое-Будущее, Начало-Конец, Конечность-Бесконечность, Закрытое пространство ? Открытое пространство. Характерно и то, что каждая из антиномий подчеркнута амбивалентна, безоценочна и претендует на универсальность.

Произведения Пелевина тесно связаны между собой, образуя единый "метароман": различные сюжеты и обстоятельства действия не мешают видеть наличие единой инварианты. Векторы различных точек зрения устремлены к действительности, причем "иновидение" стремится "поглотить" эту действительность. Общую схему "метаромана" под углом зрения "борьбы миров" и их сосуществования можно условно представить в следующем виде:



Пелевин - философ иллюзии в ее разнообразных воплощениях: психоделической, интеллектуальной, религиозной, исторической. Сама же иллюзия становится предметом неистощимой игры, правила которой диктует сама реальность. Миры сообщаются друг с другом по разным, хотя и похожим правилам. Для того чтобы понять, каким образом они взаимодействуют, обратимся к одному из образов романа **"Омон Ра"**:

*"Помню, как я глядел на часы [песочные], удивляясь, до чего же медленно песчинки скатываются вниз сквозь стеклянное горло, пока не понял, что это происходит из-за того, что каждая песчинка обладает собственной волей и ни одна из них не хочет падать вниз, потому что для них это равносильно смерти. И вместе с тем для них это было неизбежно; а тот и этот свет, думал я, очень похожи на эти часы: когда все живые умрут в одном направлении, реальность переворачивается и они оживают, то есть начинают умирать в другом"*. Здесь образ песочных часов иллюстрирует механизм взаимодействия миров и в любом другом произведении Пелевина. Он характеризуется принципиальной взаимопроницаемостью, динамической взаимонаправленностью, взаимообратимостью, статусным равноправием (амбивалентностью), семантической равновеликостью.

Мир внутренний ("Я") и мир внешний ("Не-Я") соотносятся приблизительно по этим же правилам. Когда взгляд изнутри и взгляд снаружи накладываются друг на друга, возникает своеобразная векторная аннигиляция, сопровождающаяся ощущением трагического катарсиса. Именно такое потрясение и одновременно очищение испытывает Омон Кривомазов в детстве. Характерен эпизод, когда наказанный пионервожатым Омон ползет в противогазе по коридору и сквозь очки противогаза время кажется ему неподвижным, а мир, окружающее пространство мутным и плоским. Но в какой-то момент - подобно "точке воронки" в песочных часах - механизм сознания резко переключается на иное восприятие: "Боль и усталость, дойдя до переносимости, словно *выключили* что-то во мне. Или, наоборот, *включили*". В сознании героя возникает эффект двойного видения.

Он глядит изнутри и ощущает позор и унижение и одновременно получает возможность мысленно перенестись вдаль и увидеть со стороны "зеленое и ласковое чудо жизни", "солнечный мир", в центре которого находился он сам, в нелепом своем положении.

Эффект двойного видения порождает многочисленные дополнительные пространственные мотивы. Один из таких инвариантная антитеза закрытого и открытого пространства, многократно повторяющаяся и варьирующаяся на протяжении текста. В романе "Омон Ра" пунктирно возникают мотивы-"близнецы": пластилиновый космонавт в фанерной ракете, хомяк в железной кастрюле, лицо Омона в резиновом противогазе, он же - в железной коробке-"луноходе". Эта антитеза сопрягается по аналогии с другой, сходной: подземное пространство противопоставлено наземному. Названные мотивы постепенно нарастают и все более заостряют стержневой символически насыщенный антагонизм свобода-несвобода, антитеза, имеющая как экзистенциальную, так и идеологическую составляющие. Эти пелевинские образы так или иначе подводят к развенчанию продукта идеологической системы "железного занавеса", а с другой стороны, являются "наследниками" традиционного для неоромантизма мотива - мир-тюрьма, а человек, в ней содержащийся, - пожизненный узник.

В "метаромане" Пелевина существует некий инвариантный элемент сюжета. Как правило, повествование начинается с некоторого откровения, когда герой в отличие от своего окружения прозревает смысл своего существования и свое место в мире. Главное, что помогает ему это сделать, - появление отстраненного взгляда со стороны, возникновение нового вектора сознания. Герой не только видит окружающее в ином свете, но начинает видеть и себя самое воображаемым взглядом из пространства. Появление отстраняющего взгляда - завязка всех пелевинских сюжетов. Герой "Омона Ра" с детства мечтает о звездном небе и видит себя из космоса - ничтожно малой песчинкой в жалком и пошлом мире. Эволюция сознания Андрея в "Желтой стреле" начинается с остраненного осознания себя пассажиром движущегося поезда. "Самоотстранение" Вавилена Татарского позволяет ему вписать себя в мифологическое пространство, тем более что в сюжете это мотивировано его прежним увлечением шумерской мифологией.

По сути, самоотстранение - это следствие появления у героя "объемного зрения", пространственной и временной разнонаправленности внутреннего зора. Персонаж ощущает себя не только "здесь" и "сейчас", но и "всегда" и "везде". Ощущение сиюминутности и локальности эпизода вступают в сосуществование с вечным и бесконечным. Отстраненность еще более усиливается, когда добавляется новое измерение: "всегда" и "везде" постепенно начинают осознаваться как "нигде" и "никогда", как экзистенциальная пустота. Постоянная смена, точнее сказать, одновременность трех фокусов самонаблюдения составляет неизменную особенность сознания пелевинского героя. Многофокусность, подобная многофакетности глаза насекомого. Точки зрения относительны и подвижны по отношению друг к другу. Абсолютность относительна, относительность абсолютна. В сущности, развитие пелевинской интриги всегда обусловлено последовательной сменой фокусов остранения в сторону постепенного осознания истины в полном ее объеме.

Пространство в романах Пелевина текуче, оно способно выворачиваться наизнанку подобно [ленте Мебиуса](#), подобно стеклянной реторте, в которой заключена другая реторта, меньшая по объему, но соединяющаяся с первой. По другой аналогии, оно подобно русской матрешке, в которой меньшая не только повторяет большую, но одновременно соединяется с последней по принципу сиамских близнецов. Только эти сиамские близнецы расположены один в другом.



Такая парадоксальная, "неэвклидова геометрия" имеет место во всех романах. Стимулятором же перехода из одного пространства в другое часто служит какой-либо химический стимулятор - вариант чудесного снадобья из волшебной сказки. В этом качестве может выступать наркотическое вещество, которое может самостоятельно вызывать галлюцинации либо способствовать усилению уже заложенной в персонаже способности к трансформации сознания. Так,

благодаря некому снадобью, Митек из романа "Омон Ра" осознает себя обитателем - последовательно Вавилонского царства, древнеримским поэтом, и, наконец, летчиком-смертником фашистского люфтваффе. Вавилен Татарский после употребления мухомора воображает себя мужем богини *Иштар*. Медицинский препарат (барбитурат) усиливает способность Петра Пустоты к перемещению в иное историческое время, где он ощущает себя как реальная личность. Во всех случаях воображаемый мир по тем же законам пелевинского макрокосма представляется не менее реальным, чем мир обыденный, мир "достоверный".

Обладанием одновременно двух качеств - замкнутости и разомкнутости - миры Пелевина походят на миры *Владимира Набокова*. Так, бутафория, замещающая реальность в романе "Омон Ра" (фанерные ракеты и самолеты, имитирующие достижения советской науки и техники), сродни пространству романа "Приглашение на казнь". Это сходство усиливается мотивом развенчания-разрушения искусственного мира в финалах обоих произведений. Мир театральных декораций Набокова рушится по воле автора. У Пелевина такой же *деконструкции* подвергается бутафорский мир советской действительности.

Пелевин умело пользуется неоромантическими штампами с целью их последующей дискредитации, чтобы показать несостоятельность и беспомощность человеческих представлений о Таинственном и Неведомом мире. Не щадит писатель и штампы советской действительности, создавшей иллюзию движения в "прекрасное далеко", песенка о котором совсем не случайно звучит в сознании героя. Вообще, амбивалентность пространственная расширяется до амбивалентности художественно-методологической. Автор постоянно балансирует между двумя крайностями: романтизмом и антиромантизмом, символизмом и антисимволизмом, реализмом и антиреализмом, соцреализмом и антисоцреализмом. Иными словами, он владеет инструментами поэтики разных направлений, но использует их только для того, чтобы тут же развенчать, растворив в пустоте.

Под пелевинским деконструктивным взглядом разрушительной иронии подвергаются и постперестроечные штампы (в "Поколении П"). На сей раз в поле зрения оказываются идеи и образы новой системы ценностей, воплощенные в рекламе. Реклама играет роль того же самого бутафорского сооружения, на котором ранее зиждилась советская идеологическая машина. И если первая опиралась на мечты о светлом будущем, то последняя интенсивно эксплуатирует "орально-анальный вытесняющий вау-фактор", т. е. психологию потребления.

Пелевин показывает, как одна иллюзия сменяет другую, но все они уходят корнями в более древнюю иллюзию мифа - аккадского, античного, буддистского, суфистского. В итоге современная "действительность" предстает как иллюзия высокого порядка, порожденная иллюзорным же сознанием. Оно, в свою очередь, порождено некой Высшей иллюзией и является продуктом Божественного сна. По Пелевину, реальность есть сон, а сон есть реальность, ибо другой реальности просто не существует. К такому замкнутому и одновременно бесконечно повторяющемуся кругу сводится мироздание по Пелевину.

Дурная бесконечность в "Чапаеве и Пустоте" выглядит как "переливание" одного сна в другой и обратно. Реальность поэта-декадента Петра Пустоты оказывается сновидением пациента психбольницы с диагнозом "раздвоение ложной личности". И наоборот, сама больница является кошмарным сном поэта. Взаимодействие двух пространств здесь осуществляется по той же излюбленной модели "песочных часов". Правда, здесь вариант более сложный: не реальный и иллюзорный мир противостоят друг другу, а два иллюзорных. Причем представлены они как вполне реальные.

Кроме того, нужно отметить, что усложнение традиционной для Пелевина схемы происходит здесь не только за счет усиления указанной *амбивалентности*, но и благодаря умножению *количества* "песочных часов". Их в романе, по крайней мере, четыре по количеству действующих лиц-пациентов психиатрической больницы - Пустоты, Сердюка, Марии и Володина. Сознание каждого уподоблено "песочным часам", внутри которых персонаж попеременно мигрирует из одной полости в другую и обратно. Наконец, симметрия миграции подчеркивается не только симметрией самого вида "песочных часов", но также и числовыми фигурами. Так, Пустота попеременно перемещается из **19-го** года в **91-й**, а эти числа симметричны по отношению друг к другу сами по себе и в составе полного обозначения года - **1991-й**.

Попутно следует обратить внимание вообще на любовь Пелевина к числовой симметрии. И в этом отношении весьма характерен роман "Числа". Иронизируя над склонностью людей к числовым суевериям, автор "прикрепляет" двух главных героев - Степана Михайлова и Сракандаева к симметрично расположенным числам **34** и **43**, каждое из которых выступает либо как "положительное", *солнечное*, либо "отрицательное", *лунное*. К такой "полярной" системе координат, определяющей движение сюжета, в качестве дополнительной "ветви" прибавляется еще одно симметричное число 66, которое "закреплено" за любовницей Степана Мюс. В сумме мир "солнечных" чисел и мир "лунных" чисел, будучи персонифицированы и "закреплены" за конкретными людьми, предопределяют судьбы мира человеческого.

Миры Пелевина противостоят и одновременно перетекают друг в друга, как в сообщающихся сосудах. "Текучесть" дополняется вариативностью их взаимодействия. Ни один из них не представлен как доминантный, но каждый имеет свой "суверенитет" перед остальными. Так, в ироничном рассказе "Затворник и Шестипалый" одна "социальная система" куриного сообщества сменяет другую, каждая из них подкрепляется философско-религиозным "базисом" и каждая верна в узких рамках конкретного "общества". Но отстраненный взгляд "сверху", с другого "этажа" мироздания дискредитирует истины, верные "внизу". Вариативность множится и в конечном итоге низводит конкретные истины к их отрицанию.

Еще более "пессимистичен" в этом отношении "экзистенциальный" рассказ "**Фокус-группа**". Принцип отстраненности усилен здесь тем, что действие происходит в некоем пространстве, куда попадают "души" только что умерших людей. Отстраненная позиция автора, благодаря образу некоего Светящегося Существа, дискредитирует любые индивидуальные представления о счастье, всякие общественные идеалы о совершенном устройстве и религиозные представления о рае и загробной жизни.

Позиция автора - это позиция ироничного демиурга, который создает мир из пустоты, чтобы вновь ввергнуть его в пустоту. Это позиция *Будды*, по-детски равнодушно перебирающего, словно четки, созданные им вселенные, произвольно переставляя их или накладывая друг на друга. Миры Пелевина "наплывают" один на другой, словно в кино или во сне. Сквозь мир "орально-анальных" ценностей (в "Поколении П") мерцает отвергнутый мир тоталитарных установок ("Омон Ра"), через который, в свою очередь, просвечивают либо узоры шумеро-аккадской мифологии, либо воображаемый мир антропоморфной фауны ("Жизнь животных"), и все это для того, чтобы окончательно развенчать их все, опрокинув созданные иллюзорные конструкции в лишенную смысла Пустоту ("Чапаев и Пустота"). А далее - вырастить из нее новые комбинации Вселенных.

Позиция автора в прозе Пелевина - это позиция абсолютной вневременности, автор равноудален от всего происходящего в произведении. Он занимает положение трансградиентной (М. Бахтин) независимости в различных отношениях: и во временном и в пространственном плане. Он одинаково равноудален от прошлого, настоящего и будущего, от мира людей, мира насекомых, птиц и животных, от мира сна и "загробного". Он нейтрален и в характерологическом смысле, его персонажи - люди, боги, насекомые, животные - абсолютно "суверенны", обладают равной мерой достоверности и одновременно - равной степенью иллюзорности.

Вселенная Пелевина - это искусственная среда, в которой все компоненты, обладая равноправием, могут служить материалом для любой повествовательной комбинации. Исходная основа - весь набор элементов - от материальных предметов до философских категорий. Правила конструирования абсолютно свободны. Философская основа - весь спектр религиозно-философских систем, выработанных человечеством. Пелевин - нигилист, агностик, скептик, кантианец, неоплатоник, мистик, романтик, пессимист и, в конечном результате, никто. Собственную мировоззренческую платформу его можно определить как философию **абсолюта относительности абсолюта**.

## Вопросы для самопроверки

1. Как характеризуется главная антиномия художественного мира В.Пелевина?
2. Как соединяются миф и реальность в романах Пелевина?

3. Перечислите некоторые жанрово-стилевые приемы писателя.
4. В чем заключается двуирие романов Пелевина?
5. Как реализуется принцип Мебиуса в текстах писателя?
6. Охарактеризуйте философскую позицию писателя.

## Задания для самостоятельной работы

1. Напишите небольшое сочинение на тему "Миф и реальность в сочинениях В.Пелевина".
2. Прочитайте рассказ "Затворник и Шестипалый". Напишите короткое сочинение на тему "Пелевин-философ"

## Тема 13. Мир миров: антиномическая диффузия: Саша Соколов



Мир главного героя романа "**Школа для дураков**" - *ризоматическое пространство*, лишенное привычных ориентиров и координат. В сознании героя утрачивают свою устойчивость все временные и пространственные оппозиции. Утрата памяти - *амнезия* - привела к тому, что события, относящиеся к разному времени, воспринимаются как происходящие сейчас. Линейная последовательность хронологии сменяется принципом произвольной избирательности. Вследствие такой *ахронии* стремительно чередуются психологические состояния героя, названного в романе Нимфеей: он видит себя учеником шестого класса специальной школы для слабоумных детей, подмастерьем у художника, работником почты, инженером. Герой не ощущает своего возраста, не помнит, сколько ему лет, не знает, в каком времени находится - в прошлом, настоящем или будущем; события, в которых он участвует, трудно привязываются к четким календарным ориентирам; неясно, произошли эти события, происходят сейчас или состоятся в будущем.

В сознании мальчика утрачивает устойчивость не только *время*, но и *пространство*. Калейдоскопически чередуются образы разного времени: дача, пруд, река, станция, город, школа. Благодаря постоянно возникающим "речевым мостикам" сознание перетекает и попеременно концентрируется то на одном, то на другом образе.

Другой аномалией является раздвоение личности. Герой представляет себя не одним человеком, а двумя. Отсюда и специфическая стилистика текста, в основании которой лежит разговор героя с самим собой, с другим "Я", со второй половинкой своей раздвоенной личности. Еще точнее - это диалог двух "Я", каждое из которых претендует на самостоятельность и отстаивает свою правоту. "Я" перетекает в "Мы" и обратно. Подобным двойничеством объясняются некоторые трагикомические ситуации, когда герой, отводя от себя упрек, кивает на "отсутствующего" рядом двойника. В другом эпизоде (требование директора Перилло сшить два мешка для обуви) раздвоение играет роковую для героя роль.

Привычный образ мира вследствие афазии становится *ахроническим и атопическим*, но все же не аморфным. Он остается способным сохранить какие-то очертания. И этим последним рубежом, не позволяющим форме растекаться окончательно, является Слово. Но и оно не выдерживает натиска афазии. Время от времени ослабляются почти до полного нарушения семантические, грамматические, синтаксические и морфологические связи.

Но загадка письма С. Соколова состоит в том, что распадение временных и пространственных связей не только не отменяет других важных составляющих, но усиливает некоторые из них. Такой существенно важной смысловой "скрепой" текста является идея любви. Этим чувством пронизано

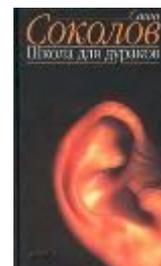
отношение к матери, к учителю, Вете Акатовой, в конечном итоге, ко всему миру, ко всему "растущему, летающему, цветущему и плавающему". Любовь разлита в пространстве как некая благодатная субстанция, то теряющая конкретные очертания, то сгущающаяся до молитвенного экстаза и лирической патетики.

Вряд ли есть необходимость говорить о том, что роман "Школа для дураков" не есть подробное описание болезни, хотя, по-видимому, опирается на достоверный анамнез. Соколов решает не психиатрические, а литературно-эстетические задачи. Хотя можно предположить с большой степенью вероятности, что опыт описания внутреннего мира больного подростка мог быть полезен какому-либо врачу-психиатру.

Каковы же эти литературные задачи?

Мир, увиденный сквозь призму сознания слабоумного мальчика, - в высшей степени необычный мир. Он деформирован, в нем нарушаются все причинно-следственные связи, его составляющие подчас не имеют названий, словно он еще не существовал, в нем нет временных границ, и неясно, событие то ли произошло, то ли еще произойдет:

*"Дорогой Леонардо, если бы вы попросили меня составить календарь м о е й жизни, я принес бы листочек бумаги со множеством точек: весь листок был бы в точках, одни точки и каждая точка означала бы день. Тысячи точек - тысячи дней. Но не спрашивайте меня, какой день соответствует той или иной точке: я ничего про это не знаю. Не спрашивайте также, на какой год, месяц или век жизни составил я свой календарь, ибо я не знаю, что означают упомянутые слова, и вы сам, произнося их, тоже не знаете этого, как не знаете и такого определения времени, в истинности которого я бы не усомнился. Смиритесь! Ни я и никто из наших приятелей не можем объяснить, что мы разумеем, рассуждая о времени, спрягая глагол е с т ь и разлагая жизнь на вчера, сегодня и завтра, будто эти слова отличаются друг от друга по смыслу. Будто не сказано: завтра - это лишь другое имя сегодня, будто нам дано осознать хоть малую долю того, что происходит здесь с нами, в замкнутом пространстве необъяснимой песчинки, будто все, что здесь происходит, есть, является, существует - действительно, на самом деле е с т ь, я в л я е т с я, с у щ е с т в у е т".*



Но "аномальный мир" в высшей степени философичен и поэтичен. В нем есть страстная и чистая любовь к учительнице ботаники Вете Акатовой, есть мудрый и веселый учитель географии Павел Норвегов, есть ненавистный директор школы Николай Перилло с его тапочной системой. Но самое главное это мир глубоких впечатлений от встречи с природой, мир чудесных и неожиданных превращений, мир неистощимой фантазии.

Афазия, утрата последовательности Нимфеи особого рода, он не только видит мир иначе. Мир отливается в необыкновенную словесную форму. Восторженная впечатлительность и природная доброта, наивная остраненность делают его речь поэтическим эквивалентом окружающего мира. В минуты душевного волнения речь героя подобна вдохновенному гимну жизни, где важна каждая мелочь, где снежинки становятся тысячами зимних бабочек, где одно превращается в другое, где многообразная жизнь переливается множеством смысловых, цветовых и звуковых оттенков. Сознание героя, при всей его ущербности с точки зрения "здорового смысла", оформляется в многогранную призму, отражающую и объединяющую самые несопоставимые вещи. Свобода от пространственной и временной фиксированности делает предметный мир и мир человеческий фантастическим калейдоскопом, на глазах меняющим свой прихотливый рисунок.



При всей кажущейся наивности и ущербности герой романа, "ученик такой-то", интуитивно чувствует добро и зло мира сего. Он выступает с петицией в защиту изгнанного из школы Павла Норвегова, он не приемлет грубости и беспросветной тупости школы, казенщины и черствости учителей во главе с

директором Перилло. Он страстно любит учителя географии Павла Норвегова, учительницу Вету Акатову, он ощущает несправедливость и скуку жизни отца-прокурора. Так, шизофрения превращается в высокую и изысканную поэзию.

Метаморфозы романа заставляют вспомнить понятие ризомы, термина, призванного у постмодернистов свидетельствовать о хаосе мира, где все связано со всем и ничто не предопределено заранее. Вещи, люди с их судьбами существуют в подвижной, иногда трудноуловимой связи. Мгновения этих метаморфоз и запечатлевает роман Соколова.

В сознании героя, лишенного возможности исторического осмысления жизни, мир предметов и лиц становится миром символов: Природа - Край Одинокого Козодоя, река у дачного поселка превращается в символ мифологической Леты. Все, что неподвластно разумному осмыслению, возводится до уровня божественного Абсолюта, названного Насылающим Ветер, а сам ветер также мифологизируется до уровня мифа о вечном движении. Мифологический Ветер обретает нравственно-историческую силу всеобщего возмездия, благодаря которому всему злumu на земле уготовано уничтожение.

Нравственно-этический "фермент" в сознания героя делает всю систему персонажей поляризованной: с одной стороны - мать, Павел Норвегов, Вета Акатова, академик Акатов, Роза Ветрова, с другой - отец-прокурор, ведьма-завуч Тинберген, директор Перилло. Среди них особое место несомненно занимает Павел, он же Саул, носитель мудрости жизни и проповедник радости и доброты. Он подлинный воспитатель в "школе для дураков", выступающей в тексте как метафора всей казенно-бюрократической системы "образования".

Смысловым зерном, сосредоточившим в себе некий нравственно-этический идеал, является притча, рассказанная Павлом Норвеговым "Плотник в пустыне". Предназначенная для ограниченного восприятия, учеников "спецшколы", она, тем не менее, содержит детали - место действия, профессия героя, символика креста ? отсылающие к хорошо известной евангельской истории. Именно из-за нее увольняют из школы Норвегова, так как вольный пересказ Священного Писания был квалифицирован завучем Трахтенберг как серьезный педагогический проступок. Сильно редуцированная евангельская история свидетельствует о высоком педагогическом таланте Норвегова, который не смог быть в должной мере оценен школьным начальством, педантично озабоченным лишь строгим порядком и "тапочной" дисциплиной.

Притча, сочиненная в блестящем "минималистском" стиле, содержит то же нравственное зерно, что и подлинная история казни Христа, осмысленная как история самопожертвования, где палач и жертва совпадают в одном лице. Притча Норвегова - повествование об Иисусе, но сведенное к минимуму декораций, редуцированное до *одного персонажа (плотник) и одной декорации ("креста")*.

Герой романа ущербен, слабоумен, но в системе произведения он приобретает статус божественного юродивого и одновременно - поэта. Герой в этой своей ипостаси является выразителем красоты и радости мира, а его косноязычие - своеобразным проявлением красоты языка, несущим в себе всю полноту и красоту реальности.

Соколов "реабilitирует" своего любимого героя, переводит патологию в статус нормы. То, что считается патологией, возводится до высокого ранга поэзии, и наоборот, обыденная норма низводится до уровня патологического проявления узкого и пошлого видения, где яркий и объемный мир сужается до плоскостного мира арифметического учебника и ежедневной газеты.

Будучи носителем "шизоидного сознания", как показывает М. Липовецкий, образ Нимфеи не только определяет языковую форму, но и является основанием для *полифонизма* романа. Во-первых, голос героя расщепляется на два спорящих друг с другом голоса, во-вторых, помимо голоса героя, в тексте попеременно сменяют друг друга голоса автора, матери подростка, соседки по очереди, голоса железнодорожников в споре о японской поэзии. К ним добавляются рассказы-монологи от первого лица: отца-прокурора, учителя Норвегова, Веты Акатовой, ее отца академика Акатова.

Полифоническое звучание усиливается благодаря "Рассказам, написанным на веранде". Составляющие отдельную главу, которую можно назвать как "приставную", они лишь весьма косвенным

образом связаны с основным сюжетом. Несмотря на большое количество близких мотивов - дачи, железная дорога, пригород из десятка коротких историй, лишь один рассказ "Как всегда в воскресенье" "привязывается" к истории Нимфеи. Но, пожалуй, о подлинном многоголосии как диалоге сознаний, в [бахтинском](#) смысле этого понятия, можно говорить именно в связи с этими рассказами, так как в основных главах мы имеем лишь контрапункт голосов, которые составными частями входят в поле сознания главного рассказчика - Нимфеи.

Заметная ризоматическая черта мира романа - размывание граней мира реального и мира мифологического. Нимфея чрезвычайно, хотя и беспорядочно, начитан и, благодаря интеллектуальному багажу, из разных источников он создает свой миф, составными частями которого являются река Лета, Саул, Край Одинокого Козодоя. Границы этого мира простираются широко - от конкретных предметов до мифологических абстракций. Фокус ризомы все время "блуждает", сосредоточиваясь то на одном, то на другом, то накладывая одно на другое. Отсюда вибрация и текучесть словесной ткани, в которую облачено "путешествие" сознания. Материя языка то обретает правильные очертания, выражаясь в почти нормированных формах, то распадается на "элементарные" частицы в виде перечисления существительных или глаголов, то течет бессвязным потоком. Но во всех случаях сохраняет одно устойчивое свойство? взволнованную поэтичность и высокий строй души.

Парадоксально то, что Соколов добивается ошеломительного результата не "правильной русской речью", а благодаря нарушению нормы. В тех местах романа, когда у разволновавшегося героя речь стремится превратиться в стремительный и бесформенный поток, именно здесь Соколов превращается в художника-иллюзиониста, на глазах трансформирующего словесный "сор" в поэтический "букет". *"...Ветка спит, сомкнув лепестки цветов, и поезда, спотыкаясь на стыках, ни за что не разбудят ее и не стряхнут ни капли росы - спи спи пропахшая креозотом ветка утром проснись и цветы потом отцветай сыпь лепестками в глаза семафорам и пританцовывая в такт своему деревянному сердцу смейся на станциях, продавайся проезжим и отъезжающим плачь и кричи обнажаясь в зеркальных купе как твое имя меня называю веткой я ветка акации я Ветка железной дороги я Вета беременная от ласковой птицы по имени Найтингейл я беременна будущим летом и крушением товарняка вот берите меня берите я все равно отцветаю это совсем недорого я на станции стою не больше рубля я продаюсь по билетам а хотите ездите так бесплатно ревизора не будет он болен погодите я сама расстегну видите я вся белоснежная ну осыпьте меня совсем осыпьте же поцелуями никто не заметит..."*. Поток сознания получает свое оформление в бессвязном речевом потоке, лишенном пауз и знаков препинания.

На деле, косноязычие здесь способ оформления особой образности. Калейдоскопическая мозаика, "задыхающаяся" динамика и хаотические "наплывы" одного образа на другой все же имеют свою закономерность и свои приемы лингвистического плана. Смена образов возможна благодаря ассоциациям по сходству и по смежности, по сходству звучаний слов. Так, слово "осыпать" соотносится со словами "поцелуй" и словом "лепестки". И соединение этих слов происходит *одновременно* - по [борхесовскому](#) принципу "сада расходящихся тропок". Происходит наложение двух картинок - "он осыпает возлюбленную поцелуями" и "ветка акации *осыпает цветы*" в результате которых проступает двуслойный размытый образ. Так, каждое слово в речевом потоке является хранилищем двух, трех или нескольких *синтаксических альтернатив*.

Образные метаморфозы объемлют весь мир. Любой предмет, получивший свое обозначение в языке, способен к превращениям невероятным, и в этих превращениях нейтрализуются все возможные поэтические антиномии: вечность, мгновение, капля, вселенная, жизнь, смерть: *"Капля росы выпала из умывального крана и упала в ржавую тысячелетнюю раковину, чтобы, пройдя по темным слизистым трубам канализаций, миновав отстойники и фильтры новейших премиальных констрикций, тихо скользнуть чьей-то незамутненной душой в горечь реки Леты, чьи воды, навсегда обращенные вспять, вынесут лодку твою и тебя, обращенного в белый цветок, на песчаную отмель; капля повиснет на миг на мандолинообразной лопасти твоего весла и снова торжественно канет в Лету - пропадет - растает и через секунду, если ты верно понимаешь значение слова, бессмертно блеснет в горловине только что выстроенного римского виадука"*.

Антиномия Памяти и Забвения - одна из ведущих. Между этими полюсами - *Летой* и *Мнемозиной* возникает причудливый словесный орнамент, прихотливое образное кружение. Воспоминание и забывание - образов, запахов, предметов, чувств - выступают в качестве эмоционально-психологических импульсов движения сюжета, движущегося с разной скоростью и по разным траекториям, иногда прямолинейным, иногда круговым. Забывание создает поле для воспоминания, которое вновь стирается из памяти. Сюжет не *развивается*, но *кружит* по спирали, захватывая все новые образы и слова и вновь возвращаясь к старым.

Умерший жив, а живой уже давно отошел в иной мир. Иного мира нет, так как все умершие, почти по *Н.Федорову*, - постоянно ощущаются как присутствующие здесь и сейчас. Сейчас это не только данное мгновение, но и то, что произошло год назад, десять лет тому назад. Путешествие памяти "назад" равнозначно движению жизни вперед. Между всеми этими парадоксами живет сознание Нимфеи.

Деформация привычного мира усиливается ослаблением половых признаков. Герой двоится и в этом отношении. С одной стороны, в нем жив основной инстинкт, любовь к женщине он ощущает сильно и настойчиво. Но в то же самое время его внутреннее состояние как бы проецируется на вселенски безграничный и густонаселенный мир флоры. И это ослабление подчеркнуто женским именем героя - Нимфея.

Своеобразная стилистика и образность романа адекватна особой оптике. Уместно упомянуть здесь увлечение героя ловлей бабочек и стрекоз. Мир романа словно увиден многофакетным зрением насекомого, одновременно и весь сразу. Изображение наплывает одно на другое, постоянно меняя фокусы. Тожество превалирует, а оппозиции нейтрализуются. Но, несмотря на стремление к диссоциации, "мир миров" Соколова все же сохраняет устойчивый и неразложимый стержень, ось главного конфликта: мира добра, ненасилия, возвышенной поэзии и плоского мира торжествующей казенщины, арифметического задачника, мира недоверия и ограниченности.

## Вопросы для самопроверки

1. Как раскрывается тема памяти в романе С.Соколова?
2. Почему автор избрал в качестве героя больного подростка?
3. Каким изображен мир в сознание героя?
4. Как реализуется прием метаморфозы?
5. Охарактеризуйте языковые особенности текста С.Соколова.

## Задания для самостоятельной работы

1. Прочитайте роман С.Соколова "Школа для дураков". Напишите короткое сочинение "Мир героя С.Соколова".

## Тема 14. Бытие и ничто, или антиномические метаморфозы: Иосиф Бродский

В одной из статей о творчестве Бродского *С. Гандлевский*, сетуя и одновременно выражая удивленное восхищение по поводу "олимпийской летаргии" и "неодушевленности" его стихотворений, высказал следующую мысль: "Набору слов, чтобы ожить и превратиться в стихотворение, необходимо высвободить энергию, обзавестись температурой - нужны разнозарядные полюса, конфликт". По Гандлевскому, либо этой "температуры" у Бродского явно недостаточно, либо она обнаруживается лишь в "классическом противоречии между чувством и долгом"<sup>24</sup>, и Бродский достигает подлинного величия только там, где он "изменяет" своему олимпийству и пишет о подлинных страстях, например, о любви.

Как бы то ни было, в этом интересном суждении С. Гандлевского наблюдение о недостатке конфликта представляется справедливым лишь отчасти. Можно согласиться с тем, что "разнозарядность полюсов" действительно отсутствует. Но нельзя не обратить внимание на то, что она является результатом абсолютно сознательной установки поэта на отталкивание от романтической традиции с ее неизменным противопоставлением высокого низкому, внутреннего - внешнему. Указания на такое отталкивание обнаруживаем в рассуждениях самого Бродского, который признавался в своем "стремлении нейтрализовать всякий лирический элемент, приблизить его к звуку, производимому маятником"<sup>25</sup>.

Бродский принципиально антиромантичен, он раз и навсегда отказался от традиционных одежд и атрибутов романтизма, вплоть до отказа от частого использования прилагательных. Антиромантизм стал осознанной установкой поэта, проистекающей из самой природы поэтического сознания Бродского. С этим связано и отсутствие романтического двоения в любом его варианте, мы не найдем у него "иного мира" ни в онтологическом смысле, ни в смысле формально-поэтической условности.

При всем его сугубом "материализме" его отношения к миру, убежденности в осязаемом присутствии мира лишь "здесь" и "сейчас", в принципиальном отрицании любой метафизической гипотезы, не подтвержденной личным опытом, Бродский все же обращался к евангельским темам, точнее к одной теме - Рождения Христа. Но эта тема трактуется им не как духовно-религиозная, а, скорее, в качестве общезначимой вехи всей человеческой цивилизации.

И все же нельзя не признавать того, что художественный мир Бродского и его поэтическое сознание все же пронизано насквозь глубинными и подчас неразрешимыми противоречиями. Видимое отсутствие "разнозарядности полюсов" на поверхности интонационно монотонного поэтического текста на поверку оказывается изнанкой мощного антагонизма, связанного с трагическим видением реальной действительности.

Как показала исследовательница творчества Бродского *И. Плеханова*<sup>26</sup>, "призмой", через которую преломляется жизнь и судьба Бродского, стала категория трагического. Опираясь на труды крупнейших философов *А. Шопенгауэра, Ф. Ницше, Л. Шестова, С. Кьеркегора, М. Хайдеггера* и других она убедительно показала, что внутреннее содержание этой категории не оставалось неизменным, и свое завершающее воплощение нашло именно у Бродского. Традиционно понимаемое трагическое, с сопутствующими ему понятиями трагической вины, трагического конфликта, катарсиса, в поэтическом мире Бродского стало включать в себя категорию времени, связываться с человеческим сознанием, т. е. субъективироваться, начало приобретать внутреннюю динамику на фоне внешней статичности.

Центральным содержательным моментом трагического у Бродского стала особым образом понимаемая антиномия *жизни и смерти*. Преломленная через человеческое сознание, она является стержнем внутреннего конфликта: страх перед неизбежностью конца и мужество в преодолении этого чувства. Способом преодоления (или "преображения") этого трагического мироощущения является, по мнению и по терминологии автора, "безыллюзорный", "посттрагический" взгляд на жизнь и "пресуществление" его в искусстве. Именно таким образом понятое трагическое становится критерием объяснения феномена Бродского.

Художественный мир Бродского, взятый как целое, антиномичен. Мышление поэта, равно как и его тексты, пронизано устойчивыми архетипическими бинарными оппозициями: Жизнь-Смерть, Бытие-Ничто, Верх-Низ, Прошлое-Настоящее, Вещь-Пустота и т.д. Антиномичен "лирический герой" Бродского. Важнейшей особенностью метафизики и эстетики поэта стал принцип "самоотчуждения", в сущности понимаемый как двойничество, т. е. раздвоение "лирического героя" на "Я", присутствующего здесь и сейчас, и "Не-Я", устремленного в Ничто, или Бесконечность.

Трагическое мироощущение имело свои формально-поэтические последствия. Экзистенциальная пустота небытия словно компенсируется густотой вещного мира. По справедливому замечанию И. Плехановой, "у Бродского вектор познания неизменно указывает от земного бытия к небытию, даже в страстном порыве жизненных сил"<sup>27</sup>. Но это целостность бытия, неистоющего в своем многообразии. Отсутствие инобытия "там" возмещается интенсивным бытием "здесь", активным присутствием "здесь" и "сейчас" в осязаемом пространственном и временном бытии. Интенсивность понимается как тесный контакт с вещным, предметным миром, предполагающий как мыслительную, так и эмоциональную, хотя и глубоко спрятанную, активность.

Связь "вещного" и пространственно-временного планов настолько органична, что становится фактором, формирующим измерение художественного мира, жанровые установки и текстовую организацию. Именно эту особенность Бродского точно и глубоко характеризует П. Вайль: "Чем обильнее все замеченные и названные предметы покрывают землю, чем вернее их число стремится к неисчислимому множеству? подобно пыли, снегу, воде - тем больше пространство походит на время. И тогда нанизанные на путеводную (путеводительскую) нить объекты как бы получают четвертое измерение, становятся сгустками времени, фиксируют передвижения поэта одновременно и по миру, и по жизни"<sup>28</sup>.

Следствием "самоотчуждения" стала относительность точек зрения лирического героя. Фраза, вроде "с точки зрения..." или "ввиду.." весьма часто встречается в том или ином поэтическом тексте ("С точки зрения вечернего океана...", "Ввиду океана...", "С точки зрения комара..."). Точка зрения предопределяет зрительную (или умозрительную) перспективу, становится фактором формирования антиномического вектора, или, иными словами, способствует мысленному "взвешиванию" приоритетов. В этом смысле поэзия Бродского уподобляется не только "каталогу" вещей, но и *энциклопедии относительности смыслов*. В зазоре между привычным, обыденным, общечеловеческим, с одной стороны, и постоянно "блуждающей" "бродской" точками восприятия, с другой, всегда скрывается предпосылка для новых и новых антиномий.

Парадоксально то, что понятия и вещи, увиденные с различных точек зрения (с точки зрения вечности, с точки зрения пустоты и т.д.), в конце концов утрачивают свою индивидуальную определенность. Две "империи", увиденные относительно друг друга, в итоге перестают быть антагонистами. Жизнь и Смерть оказываются спроецированными друг на друга.

Человеческая история воспринимается как грандиозный карнавал масок, как это происходит в известном стихотворении "Представление" (1986). В нем возникает развернутый в форме гротескной игры образ России. Ее история представлена как большая сцена, на которой разворачивается цирковое представление, фарс или трагифарс. Образ создается благодаря травестированному снижению основных ("культовых") персонажей русской культуры - Пушкина, Гоголя, Толстого, Сталина и других, "приправами" к которым служат гротеск, абсурд, обценная лексика.

*Входит Пушкин в летном шлеме, в тонких пальцах - папироса.*

*В чистом поле мчится скорый с одиноким пассажиром.*

*И нарезанные косо, как полтавская, колеса*

*С выковыренным под Гдовом пальцем стрелочника жиром*

*Оживляет скатерть снега, полустанки и развилки*

*Обдавая содержимым опрокинутой бутылки.*

С точки зрения стилистики стихотворение представляет собой взаимодействующее столкновение дискурсов, языков разных культурных сфер: низового, ненормативного, элитарного. С точки зрения жанровой иерархии - соединение разных жанров - частушки, сценария, драматургического диалога. Общий эффект достигается благодаря делигитимации системы ценностей с помощью пародирования всех элементов тоталитарной эпистемы, смешения всех и всяческих понятий-образов, их децентрации.

Подобным же образом в мире Бродского нейтрализуются, аннигилируют друг друга, любые другие антиномические оппозиции:

*Время* может быть тождественным *Пространству*. ("Пространство походит на время" П. Вайль);

*История (Античность)* не есть абсолютный антипод *Современности*. История есть та же современность. Нет противопоставления "тогда" и "сейчас", скорее всего: и раньше было так же, как и сейчас;

*Живое* (люди) и *Неживое* (вещь) перед лицом Небытия все одинаково равны, их "аннигиляция" становится лишь вопросом времени;

*Часть* может не быть антагонистична *Целому*. Человек как нечто целое есть с "точки зрения" поэтической метафизики Бродского лишь "часть речи", производное от Языка;

*Добро* и *Зло* как этические понятия в определенных условиях утрачивают привычный антагонизм. Бродский избегает употребления этих понятий как абсолютно амбивалентных;

*Хаос* и *Порядок* в контексте художественного мира поэта взаимозаменяемые понятия;

*Поэзия* и *Проза* взаимопроникают, сливаются в целостную прозопоэзию Бродского.

В структуре образного мира Бродского взаимопревращение понятий образует густую сеть перетекающих друг в друга смыслов, которые утрачивают присущие им устойчивые и привычные логико-семантические связи, приобретая новые. Образно-смысловые метаморфозы становятся синонимичными самому акту творчества. Под этим углом зрения ключевую роль приобретает образ Вертумна в одноименном стихотворении. Вертумн - древнеримское божество всяческих перемен, а у Бродского он наделяется функцией поэтической Музы, вдохновляющей поэта, покровительствующей ему и определяющей весь облик его поэзии.

Благодаря Вертумну раскрывается "механика" созидания образно-поэтического мира. В сущности, он олицетворение поэта, его метафорическое воплощение. Поэт - это носитель всевозможных превращений и его "главный механик":

*С уст моих в разговоре стало порой срываться*

*личное местоимение множественного числа,*

*и в пальцах проснулась живость боярышника в ограде.*

Метафора у Бродского суть та же метаморфоза, но только в ином, словесно-образном своем проявлении. В метафоре, этом важнейшем "инструменте" поэтического мышления, словно бы реализуется поэтическая ипостась римского бога превращений.

Пространственно-временной мир поэзии Бродского, или, по его собственному выражению, "идиосинкретический ландшафт", можно уподобить понятию, введенному в обиход постмодернистской эстетикой - *ризоме*. Образная система Бродского в сумме имеет вид "куста", его модель мира лишена традиционных пространственно-временных оппозиций, устоявшихся причинно-следственных отношений, а его мировосприятие отказывается от устойчивых иерархических схем.

Введенный Ж. Делезом термин стал одним из критериев постмодернистской модели мира: "Ризома вторгается в чужие эволюционные цепочки и образует "поперечные связи" между "дивергентными" линиями развития. Она порождает несистемные и неожиданные различия, она разделяет и прерывает эти

цепочки, бросает их и связывает, одновременно все дифференцирует и систематизирует"<sup>29</sup>. Ризоматичный мир Бродского есть мир вещного хаоса, лишенный раз и навсегда устойчивых связей, лишенный четкой структуры, в ходе всех и всевозможных превращений он почти аморфен, он принципиально незавершен. У него "нет начала или конца в любом измерении, [он]... всегда находится посередине своей динамики, всегда в становлении, основанном на взаимодействии гетерогенных элементов, обладающих единым пространственно-временным статусом"<sup>30</sup>.

В стихотворении "Вертумн", по сути дела, декларируется идея "диалога Хаоса и Космоса", или Хаосмоса (М. Липовецкий). Предметы вещного мира вступают в вечный и непрекращающийся процесс "преумножения тождества".

Уподобляются один другому объекты вещного порядка:

*Один Караваджо равняется двум Бернини,  
оборачиваясь шерстяным кашне  
или арией в Опере. Эти метаморфозы,  
теперь оставшиеся без присмотра,  
продолжаются по инерции.  
Одушевленное приравнивается безжизненному:  
...Мы - всего лишь  
градусники, братья и сестры льда,  
а не Бетельгейзе.*

Смешиваются формы, цвета и запахи, причем утрачивают всякую логику привычные причинно-следственные связи:

*Зимой глобус мысленно сплющивается. Широты  
наползают, особенно в сумерках, друг на друга,  
Альпы им не препятствуют. Пахнет оледенением.*

Метаморфозам подвергается категория Времени, когда Будущее отождествляется с Прошлым:

*Будущее всегда  
Настает, когда кто-нибудь умирает.  
Особенно человек.*

И наоборот, Прошлое всегда присутствует в качестве реального Настоящего и вечного Будущего:

*В прошлом те, кого любишь, не умирают!  
В прошлом они изменяют или прячутся в перспективу.  
В прошлом лацканы уже; единственные полуботинки  
дымятся из батареи, как развалины буги-вуги.  
В прошлом стынущая скамейка  
напоминает обилием перекладин  
обезумевший знак равенства.*

В пространстве "ризомы" художественного мира Бродского "обезумевший знак равенства" подчеркивает абсолютное неразличение параметров иерархии Времени, их simultaneity.

И наконец, апофеозом деконструкции реального мира в финале стихотворения становится принципиальная амбивалентность принципа, программного для сознания поэта: утверждение противопоставления и одновременно - неразличения Мира вещного и Пустоты, т.е. Жизни и Смерти:

*В определенном смысле,  
в будущем нет никого; в определенном смысле,  
в будущем нам никто не дорог.*

Пустоту описать невозможно, на то она и пустота, но можно сделать это косвенно. Вещный мир в художественном мире поэта это "минус пустота". Образ Пустоты создается благодаря описанию того, что находится вокруг нее, или помимо ее. Жизнь, состоящая из конкретных Времени, Пространства, вещей и людей, будучи описана с "точки зрения" Небытия, теряет привычные ориентиры. Удел такого описания подробная каталогизация, но и даже сам каталог утрачивает каталогизирующую системность, переходя в бессистемный тезаурус. Элементы перечисляемого ряда оказываются принадлежащими различным семантическим слоям, как например, в данном отрывке:

*В кислом духе тряпья, в запахе кизяка  
цени равнодушие вещи к взгляду издалика  
и сам теряй очертанья, недосыгаем для  
бинокля, воспоминаний, жандарма или рубля.*

В мире Бродского традиционные для романтической поэзии бинарные оппозиции нейтрализуются, "аннигилируют" как противоположно заряженные элементарные частицы. Они семантически обесмысливаются, как например, оппозиция Прошлое-Настоящее в стихотворении "Из Альберта Эйнштейна":

*Вчера наступило Завтра, в три часа пополудни.  
Сегодня уже никогда.*

Намек на теорию относительности великого физика возникает здесь в связи с излюбленной темой - покинутой империи. Взгляд в прошлое подобен взгляду "в траншее поверх бруствера" солдат, "которые смотрят туда, где их больше нет".

Антиномический вектор "крутится" как в компасе на магнитной аномалии, не задерживаясь на фиксированных точках циферблата, Вчера и Завтра становятся равнозначными понятиями, Сегодня приравнивается к Никогда, причины и следствия могут меняться своими местами, привычный антиномизм лишается своего смысла.

## **Вопросы для самопроверки**

1. Можно ли назвать И.Бродского романтическим поэтом?
2. Какова доминантная философская черта лирики Бродского?
3. Перечислите наиболее частые антитезы Бродского?
4. Что мы понимаем под антиномическим вектором?

## Задания для самостоятельной работы

1. Прочитайте стихотворение "Вертумн". Напишите рецензию на тему "Метаморфозы мира Бродского".

**И.Бродский.**

**Вертумн**

Памяти Джанни Буттафавы

I

Я встретил тебя впервые в чужих для тебя широтах.  
Нога твоя там не ступала; но слава твоя достигла  
мест, где плоды обычно делаются из глины.  
По колено в снегу, ты возвышался, белый,  
больше того - нагой, в компании одноногих,  
тоже голых деревьев, в качестве специалиста  
по низким температурам. "Римское божество" -  
гласила выцветшая табличка,  
и для меня ты был богом, поскольку ты знал о прошлом  
больше, нежели я (будущее меня  
в те годы мало интересовало).  
С другой стороны, кудрявый и толстощекий,  
ты казался ровесником. И хотя ты не понимал  
ни слова на местном наречьи, мы как-то разговорились.  
Болтал поначалу я; что-то насчет Помоны,  
петляющих наших рек, капризной погоды, денег,  
отсутствия овощей, чехарды с временами  
года - насчет вещей, я думал, тебе доступных  
если не по существу, то по общему тону  
жалобы. Мало-помалу (жалоба - универсальный  
празык; вначале, наверно, было  
"ой" или "ай") ты принялся отзываться:  
щуриться, морщить лоб; нижняя часть лица  
как бы оттаяла, и губы зашевелились.  
"Вертумн", - наконец ты выдавил. "Меня зовут Вертумном".

II

Это был зимний, серый, вернее - бесцветный день.

Конечности, плечи, торс, по мере того как мы  
переходили от темы к теме,  
медленно розовели и покрывались тканью:  
шляпа, рубашка, брюки, пиджак, пальто  
темно-зеленого цвета, туфли от Балансиаги.  
Снаружи тоже теплело, и ты порой, замерев,  
вслушивался с напряжением в шелест парка,  
переворачивая изредка клейкий лист  
в поисках точного слова, точного выраженья.  
Во всяком случае, если не ошибаюсь,  
к моменту, когда я, изрядно воодушевившись,  
витийствовал об истории, войнах, неурожае,  
скверном правительстве, уже отцвела сирень,  
и ты сидел на скамейке, издали напоминая  
обычного гражданина, измученного государством;  
температура твоя была тридцать шесть и шесть.  
"Пойдем", - произнес ты, тронув меня за локоть.  
"Пойдем; покажу тебе местность, где я родился и вырос".

### III

Дорога туда, естественно, лежала сквозь облака,  
напоминавшие цветом то гипс, то мрамор  
настолько, что мне показалось, что ты имел в виду  
именно это: размытые очертанья,  
хаос, развалины мира. Но это бы означало  
будущее - в то время, как ты уже  
существовал. Чуть позже, в пустой кофейне  
в добела раскаленном солнцем дремлющем городке,  
где кто-то, выдумав арку, был не в силах остановиться,  
я понял, что заблуждаюсь, услышав твою беседу  
с местной старухой. Язык оказался смесью  
вечнозеленого шелеста с лепетом вечносиних  
волн - и настолько стремительным, что в течение разговора  
ты несколько раз превратился у меня на глазах в нее.  
"Кто она?" - я спросил после, когда мы вышли.  
"Она?" - ты пожал плечами. "Никто. Для тебя - богиня".

### IV

Сделалось чуть прохладней. Навстречу нам стали часто  
попадаться прохожие. Некоторые кивали,

другие смотрели в сторону, и виден был только профиль.  
Все они были, однако, темноволосы.  
У каждого за спиной - безупречная перспектива,  
не исключая детей. Что касается стариков,  
у них она как бы скручивалась - как раковина у улитки.  
Действительно, прошлого всюду было гораздо больше,  
чем настоящего. Больше тысячелетий,  
чем гладких автомобилей. Люди и изваянья,  
по мере их приближенья и удаления,  
не увеличивались и не уменьшались,  
давая понять, что они - постоянные величины.  
Странно тебя было видеть в естественной обстановке.  
Но менее странным был факт, что меня почти  
все понимали. Дело, наверно, было  
в идеальной акустике, связанной с архитектурой,  
либо - в твоём вмешательстве; в склонности вообще  
абсолютного слуха к нечленораздельным звукам.

V

"Не удивляйся: моя специальность - метаморфозы.  
На кого я взгляну - становятся тотчас мною.  
Тебе это на руку. Все-таки за границей".

VI

Четверть века спустя, я слышу, Вертумн, твой голос,  
произносящий эти слова, и чувствую на себе  
пристальный взгляд твоих серых, странных  
для южанина глаз. На заднем плане - пальмы,  
точно всклокоченные трамонтаной  
китайские иероглифы, и кипарисы,  
как египетские обелиски.  
Полдень; дряхлая балюстрада;  
и заляпанный солнцем Ломбардии смертный облик  
божества! временный для божества,  
но для меня - единственный. С залысинами, с усами  
скорее а ла Мопассан, чем Ницше,  
с сильно раздавшимся - для вящего камуфляжа -  
торсом. С другой стороны, не мне  
хвастать диаметром, прикидываться Сатурном,  
кокетничать с телескопом. Ничто не проходит даром,

время - особенно. Наши кольца -  
скорее кольца деревьев с их перспективой пня,  
нежели сельского хора  
или объятия. Коснуться тебя - коснуться  
астрономической суммы клеток,  
цена которой всегда - судьба,  
но которой лишь нежность - пропорциональна.

## VII

И я водворился в мире, в котором твой жест и слово  
были непререкаемы. Мимикрия, подражание  
расценивались как лояльность. Я овладел искусством  
сливаться с ландшафтом, как с мебелью или шторой  
(что сказало с годами на качестве гардероба).  
С уст моих в разговоре стало порой срываться  
личное местоимение множественного числа,  
и в пальцах проснулась живость боярышника в ограде.  
Также я бросил оглядываться. Заслышав сзади топот,  
теперь я не вздрагиваю. Лопатками, как сквозняк,  
я чувствую, что и за моей спиной  
теперь тоже тянется улица, заросшая колоннадой,  
что в дальнем ее конце тоже синют волны  
Адриатики. Сумма их, безусловно,  
твой подарок, Вертумн. Если угодно - сдача,  
мелочь, которой щедрая бесконечность  
порой осыпает временное. Отчасти - из суеверья,  
отчасти, наверно, поскольку оно одно -  
временное - и способно на ощущение счастья.

## VIII

"В этом смысле таким, как я, -  
ты ухмылялся, - от вашего брата польза".

## IX

С годами мне стало казаться, что радость жизни  
сделалась для тебя как бы второй натурой.  
Я даже начал прикидывать, так ли уж безопасна  
радость для божества? не вечностью ли божество  
в итоге расплачивается за радость  
жизни? Ты только отмахивался. Но никто,  
никто, мой Вертумн, так не радовался прозрачной

струе, кирпичу базилики, иглам пиний,  
цепкости почерка. Больше, чем мы! Гораздо  
больше. Мне даже казалось, будто ты заразился  
нашей всеядностью. Действительно: вид с балкона  
на просторную площадь, дребезг колоколов,  
обтекаемость рыбы, рваное колоратуро  
видимой только в профиль птицы,  
перерастающие в овацию аплодисменты лавра,  
шелест банкнот - оценить могут только те,  
кто помнит, что завтра, в лучшем случае - послезавтра  
все это кончится. Возможно, как раз у них  
бессмертные учатся радости, способности улыбаться.  
(Ведь бессмертным чужды подобные опасенья.)  
В этом смысле тебе от нашего брата польза.

X

Никто никогда не знал, как ты проводишь ночи.  
Это не так уж странно, если учесть твое  
происхождение. Как-то за полночь, в центре мира,  
я встретил тебя в компании тусклых звезд,  
и ты подмигнул мне. Скрытность? Но космос вовсе  
не скрытность. Наоборот: в космосе видно все  
невооруженным глазом, и спят там без одеяла.  
Накал нормальной звезды таков,  
что, охлаждаясь, горазд породить алфавит,  
растительность, форму времени; просто - нас,  
с нашим прошлым, будущим, настоящим  
и так далее. Мы - всего лишь  
градусники, братья и сестры льда,  
а не Бетельгейзе. Ты сделан был из тепла  
и оттого - повсеместен. Трудно себе представить  
тебя в какой-то отдельной, даже блестящей, точке.  
Отсюда - твоя незримость. Боги не оставляют  
пятен на простыне, не говоря - потомства,  
довольствуясь рукотворным сходством  
в каменной нише или в конце аллеи,  
будучи счастливы в меньшинстве.

XI

Айсберг всплывает в тропики. Выдохнув дым, верблюдов  
рекламирует где-то на севере бетонную пирамиду.

Ты тоже, увы, наострился пренебрегать  
своими прямыми обязанностями. Четыре времени года  
все больше смахивают друг на друга,  
смешиваясь, точно в выцветшем портмоне  
заядлого путешественника франки, лиры,  
марки, кроны, фунты, рубли.  
Газеты бормочут "эффект теплицы" и "общий рынок",  
но кости ломит что дома, что в койке за рубежом.  
Глядишь, разрушается даже бежавшая минным полем  
годами предшественница шалопая Кристо.  
В итоге - птицы не улетают  
вовремя в Африку, типы вроде меня  
реже и реже возвращаются восвояси,  
квартиплата резко подскакивает. Мало того, что нужно  
жить, ежемесячно надо еще и платить за это.  
"Чем банальнее климат, - как ты заметил, -  
тем будущее быстрее становится настоящим".

## XII

Жарким июльским утром температура тела  
падает, чтоб достичь нуля.  
Горизонтальная масса в морге  
выглядит как сырье садовой  
скульптуры. Начиная с разрыва сердца  
и кончая окаменелостью. В этот раз  
слова не действуют: мой язык  
для тебя уже больше не иностранный,  
чтобы прислушиваться. И нельзя  
вступить в то же облако дважды. Даже  
если ты бог. Тем более, если нет.

## XIII

Зимой глобус мысленно сплющивается. Широты  
наползают, особенно в сумерках, друг на друга.  
Альпы им не препятствуют. Пахнет оледенением.  
Пахнет, я бы добавил, неолитом и палеолитом.  
В просторечии - будущим. Ибо оледенение  
есть категория будущего, которое есть пора,  
когда больше уже никого не любишь,  
даже себя. Когда надеваешь вещи  
на себя без расчета все это внезапно скинуть

в чьей-нибудь комнате, и когда не можешь  
выйти из дому в одной голубой рубашке,  
не говоря - нагим. Я многому научился  
у тебя, но не этому. В определенном смысле,  
в будущем нет никого; в определенном смысле,  
в будущем нам никто не дорог.  
Конечно, там всюду маячат морены и сталактиты,  
точно с потекшим контуром лувры и небоскребы.  
Конечно, там кто-то движется: мамонты или  
жуки-мутанты из алюминия, некоторые - на лыжах.  
Но ты был богом субтропиков с правом надзора над  
смешанным лесом и черноземной зоной -  
над этой родиной прошлого. В будущем его нет,  
и там тебе делать нечего. То-то оно наползает  
зимой на отроги Альп, на милые Апеннины,  
отхватывая то лужайку с ее цветком, то просто  
что-нибудь вечнозеленое: магнолию, ветку лавра;  
и не только зимой. Будущее всегда  
настает, когда кто-нибудь умирает.  
Особенно человек. Тем более - если бог.

#### XIV

Раскрашенная в цвета' зари собака  
лает в спину прохожего цвета ночи.

#### XV

В прошлом те, кого любишь, не умирают!  
В прошлом они изменяют или прячутся в перспективу.  
В прошлом лацканы у'же; единственные полуботинки  
дымятся у батареи, как развалины буги-вуги.  
В прошлом стынущая скамейка  
напоминает обилием переключен  
обезумевший знак равенства. В прошлом ветер  
до сих пор будоражит смесь  
латыни с глаголицей в голом парке:  
жэ, че, ша, ща плюс икс, игрек, зет,  
и ты звонко смеешься: "Как говорил ваш вождь,  
ничего не знаю лучше абракадабры".

#### XVI

Четверть века спустя, похожий на позвоночник  
трамвай высекает искру в вечернем небе,  
как гражданский салют погасшему навсегда  
окну. Один караваджо равняется двум бернини,  
оборачиваясь шерстяным кашне  
или арией в Опере. Эти метаморфозы,  
теперь оставшиеся без присмотра,  
продолжаются по инерции. Другие предметы, впрочем,  
затвердевают в том качестве, в котором ты их оставил,  
отчего они больше не по карману  
никому. Демонстрация преданности? Просто склонность  
к монументальности? Или это в двери  
нагло ломится будущее, и непроданная душа  
у нас на глазах приобретает статус  
классики, красного дерева, яичка от Фаберже?  
Вероятней последнее. Что - тоже метаморфоза  
и тоже твоя заслуга. Мне не из чего сплести  
венки, чтоб как-то украсить чело твое на исходе  
этого чрезвычайно сухого года.  
В дурно обставленной, но большой квартире,  
как собака, оставшаяся без пастуха,  
я опускаюсь на четвереньки  
и скребу когтями паркет, точно под ним зарыто -  
потому что оттуда идет тепло -  
твое теперешнее существование.  
В дальнем конце коридора гремят посудой;  
за дверью шуршат подола и тянет стужей.  
"Вертумн, - я шепчу, прижимаясь к коричневой половице  
мокрой щекою, - Вертумн, вернись".

декабрь 1990, Милан

\* (Прим. в журнале "Огонек")

\* Передавая новые стихи в "Огонек", Бродский попросил сделать несколько сносок.

\* Вертумн - языческое божество, в римской мифологии бог перемен (будь то времена года, течение рек, настроения людей или созревание плодов). Был одним из мужей Помоны, олицетворяющей плодородие.

\* Джанни Буттафава (1939-1990), чьей памяти посвящена поэма, - знаменитый критик театра и кино и переводчик, открывший итальянскому читателю романы Достоевского, произведения многих современных прозаиков и поэтов.

\* Слова "караваджо" и "бернини" написаны с маленькой буквы намеренно - в связи с тем, что как-то на аукционе работа одного была оценена примерно в 100 миллионов лир, а другого - в 50.

## Тема 15. Общий обзор поэзии рубежа XX-XXI вв. (1985-2005)

"Карта" поэзии двух десятилетий представляет собой пеструю и неоднородную картину, обусловленную различными процессами, и, не в последнюю очередь, теми социально-политическими сдвигами, которые происходили с середины 80-х гг. Поэзия этого времени уже не играет той важной общественной роли, которую она играла в 60-е гг., интерес к ней со стороны широкой читающей публики ослабляется, перекрывается интересом к прозе и публицистике, которая сосредоточила в себе все социально-важные аспекты современной отечественной истории. В контексте "литературно-публицистического" бума второй половины 80-х гг. общественно значимой стала лишь "задержанная" поэзия, где яркими событиями стали публикации поэм А.Твардовского "По праву памяти" (1987), А.Ахматовой "Реквием" (1987). В различных журналах публикуются подборки стихотворений "опальных" поэтов разных поколений и эпох: М. Волошина, Н. Гумилева, И. Бродского, А. Галича, Ю. Алешковского, Ю. Даниэля, И. Лиснянской, Е. Рейна, Г. Сапгира, Б.Чичибабина и многих других. Этот пласт поэзии, незнакомой для широкой аудитории, ранее - в 60-70-е гг. - был содержанием культуры "андеграунда" и мог быть доступен лишь узкому кругу читателей самиздата.



Выход на "поверхность" "задержанной литературы" стал свидетельством того, что под цензурным спудом вызревали пласты поэзии, жившей эстетическими критериями, свободными от соцреалистических норм и установок. Скрытая до времени "новая поэзия" обладала различными эстетическими векторами, и в то же время по-разному и глубоко уходила своими корнями в русскую классическую поэзию, к модернистским традициям Серебряного века и авангардной поэзии 20-30-х годов. Развиваясь в русле новой эстетики, которую чуть позднее стали называть постмодернизмом, поэты осваивали и традиции западно-европейской и американской поэзии.

Возвращение поэзии "андеграунда" к широкой читательской аудитории происходило более медленно, чем возвращение прозы. В начале 90-х годов стало известным о существовании с середины 50-х годов **"лианозовской школы"**, куда входили поэты неоавангардисты Е. Кропивницкий, Вс. Некрасов, Г. Сапгир, И. Холин. Увидели свет стихотворения основателя **группы СМОГ** Л. Губанова. Стало широко известно имя последователя "нового футуризма" Г.Айги. Особую известность получили поэты "метаметафористы" и "концептуалисты". Как самобытный эстетический феномен стала осознаваться бардовская поэзия (А. Галич, В. Высоцкий, Б. Окуджава и многочисленные представители авторской песни 80-90-х гг.). Много споров в критике и читательской аудитории вызвала поэзия Ю. Кузнецова (1941-2003), воплотившего в своей поэзии тему христианства и Апокалипсиса и отразившем мотивы разочарования "смутного времени". В середине 90-х была "реабилитирована" в поэтических правах рок-поэзия (В. Цой, Б. Гребенщиков, А. Башлачев и др.). Популярность рок-музыки в молодежной среде создала ситуацию, когда она словно бы "оттянула" на себя общее "поле поэзии", оставив на некоторое время в тени интерес к традиционной лирике.



90-е гг. стали временем постепенного углубления интереса к поэзии, чему немало способствовало появление специализированных поэтических журналов ( **"Арион"** , "Комментарии", **"Вавилон"**, расширение возможностей для публикации, а также развитие Интернета. Изменилось представление о географической панораме русской поэзии. Она жила не только в столице, но и в различных российских регионах. Те "культурные гнезда", где поэзия жила, развивалась интенсивно, стали осознаваться как самостоятельные поэтические школы: ленинградская, уральская (Екатеринбург, Пермь), саратовская, воронежская, владивостокская и др.



Большое значение имела общая смена критериев и способов оценки литературных явлений в 90-е гг. Отмена государственной цензуры, вступление общества в рыночную экономику, появление частных издательств оказало влияние и на особенность оценки и поощрения литературных явлений. На смену премиям, учрежденных государством, пришли другие, негосударственные, общественные и частные. Что касается поэзии, то роль общественной и эстетической оценки и стимулирования поэзии здесь сыграли такие премии, как премии "Антибукер" (учреждена в 1991 г.), премия им. Андрея Белого (1978), премия "Дебют", премия журнала "Арион" (1994), премия им. Александра Блока (1999), премия им. Николая Заболоцкого, премия журнала "Новый мир" и многие другие.

**Творчество И.Бродского.** Наиболее значимой фигурой поэтического небосклона конца XX века стал И.Бродский (1940-1996). Этому способствовала не только "канва внешней" биографии, его репутация поэта-изгнанника и лауреата Нобелевской премии (1997), но и объективная значимость его творчества, оказавшего большое влияние как на современников, так и на молодых поэтов 90-х годов. Важность Бродского для развития русской поэзии обусловлена как глубиной его мировоззренческих поисков, так и новаторством его поэзии в смысле жанра, поэтического языка и поэтического инструментария. Бродский стал во многих отношениях итогом метафизических и художественных поисков русских поэтов на протяжении почти трех столетий. Кроме того он, как никто другой во второй половине XX в., стал олицетворением связи русской поэзии и поэтической культуры Запада.

Этапами творчества являются его книги **"Стихотворения и поэмы"** (Нью-Йорк, 1965), **"Остановка в пустыне"** (Нью-Йорк, 1970), **"Часть речи"** (Энн Арбор, 1977), **"Конец прекрасной эпохи"** (Энн Арбор, 1977), **"Римские элегии"** (Нью-Йорк, 1980), **"Мрамор"** (Энн Арбор, 1984).

Поэзия Бродского рождалась в разгар "оттепели". Но уже с самого начала она была противопоставлена всему контексту 50 ? 60-х годов. Были живы крупные поэты XX в. - Ахматова, Пастернак. Талант Бродского формировался под духовным влиянием Ахматовой, к которой была близка группа ленинградских поэтов - Е. Рейна, А. Наймана, [Д. Бобышева](#). О прямом влиянии Ахматовой на поэтику Бродского говорить не приходится, но она была духовным вдохновителем, учителем Культуры.



С самого начала Бродский ощущал себя не поэтом своего Времени, а поэтом Вневремени, Вечности. Он самостоятельно прокладывал свой путь. Своими корнями его поэзия уходит в золотой и серебряный век. В его стихах мы находим прямые и косвенные реминисценции с Пушкиным, Кантемиром, Державиным, Баратынским, Цветаевой, Блоком и Ахматовой. Прямыми учителями Бродского можно считать Цветаеву, Мандельштама, английских поэтов.

Бродский утверждал, что более всего на свете его интересует вопрос о времени и пространстве. Какой эффект оно оказывает на человека? Что происходит с человеком во время жизни? С другой стороны - что время делает с пространством и миром? Время - наиболее загадочная и захватывающая категория.

По Бродскому, литература не является коммуникацией. Она не имеет в виду контакт поэта и аудитории. Поэзия это продукт языка и тех эстетических категорий, которым язык научил поэта. Поэт существует сам по себе, творит по собственным законам. Поэт выразитель "диктата языка". Стихотворение - это восстановленная гармония речи.

Философской основой поэзии Бродского является традиция европейского **экзистенциализма**. Она восходит к Кьеркегору, Достоевскому, Шестову. В своих стихотворениях поэт неизменно возвращается к одному и тому же вопросу - что есть жизнь в ее отношении к смерти, бытие и небытие. Трагедия сознания - в остроте предчувствия конца. А разрешение этого противоречия человек может найти лишь в творчестве. Поэт находит его в поэзии.

В своем творчестве Бродский соединил метафизику экзистенциализма и поэтику барокко. По своей форме стихотворение Бродского - это всегда развернутая метафора. Эта метафора всегда содержит

постоянную проблематику - одиночество человека во Вселенной, вопрошание существования Бога и в итоге - противостояние человека и Бога. У Бродского одна неизменная тема в различных ее вариациях - человек и смерть. Решая этот вопрос, Бродский полагается на слово, который является началом всего.

Бродский использует жанровые традиции классики - эклогу, послание, стихотворение на смерть, стансы, песню, колыбельную. При этом используется не сам жанр, а "тень жанра", жанровое ожидание. Нередко использование и фольклорных традиций, например, жанр лирической песни, приемы параллелизма.

Одной из наиболее приметных черт поэтического языка Бродского называют **перенос** (enjambement). Перенос заключается в несовпадении метрической единицы (стиха) с единицей синтаксической. Например:

Бей в барабан о своем доверии  
К ножницам, в коих судьба материи  
скрыта. Только размер потери и  
делает смертного равным Богу.

Наиболее распространенной, любимой у Бродского является классическая форма цикла рождественских стихов. Стихи о Рождестве Бродский писал ежегодно. Для Бродского рождение Христа было самым бесспорным историческим событием, точкой отсчета современной истории.

Бродский - создатель новой формы "**большого стихотворения**". Эта традиция восходит к Ломоносову и Баратынскому. Подобная форма адекватна философской направленности его лирики, главная тема которой - Пространство, Время, Бытие, Ничто.

У Бродского нет философской "системы", "концепции". Он предполагает множественность философских концепций, плюрализм стилей и жанров. Картины мира Бродского весь мир с его видимыми вещными приметами. Детали множатся, создавая эффект перечисления. Но сам человек остается один, наедине с собой.

Особо выделяются жанры "**путешествия**" и "**географические стихи**". В них в обилии присутствуют предметы и впечатления. В них пространство походит на время. Пространство становится метафорой времени.

Интонация стиха Бродского имеет особый характер и свой смысл. Музыка стиха это безостановочный поток. Образы перетекают из одного в другой. Часты повторы, конструкции перечисления.

Основное место занимает изображением мысли. Редки эпитеты и вообще прилагательные. Намеренно неравнозначны детали. Точка зрения: взгляд на свою и чужую жизнь из вечного временного потока.

На протяжении всего творчества Бродский эволюционировал. Ранний Бродский пользовался точными размерами, например, **пятистопным ямбом**. Поздний Бродский - это приоритет **дольника, интонационного стиха**. Речь становится более нейтральной. Он стремится нейтрализовать всякий лирический элемент, приблизить его к звуку, произведенному маятником, т.е чтобы было больше маятника, чем музыки.

Нейтрализация лирического момента часто отталкивала читателей, привыкших к традиционной лирике. В нем редко можно найти непосредственный эмоциональный отклик на внешние события жизни. Его называли мизантропом.

**Эссеизм** в поэзии и в прозе - отличительная черта Бродского. Это особый тип мировоззрения, ориентированный на англо-американскую культуру. Пересказать его невозможно.

Бродский передал особое чувство современного человека: "внутренняя окаменелость посреди мелькающего и невероятно сложного мира" (Б.Хазанов). Такова например, "Колыбельная Трескового Мыса". В ней описана жаркая ночь, сидящий в темноте человек. Он все воспринимает, слышит музыку, видит



отдельные детали, но сам оцепенел, окоченел. Это характерное состояние человека, придавленного колоссальным объемом и количеством информации. Но благодаря своей оцепенелости, он сохраняет ядро своей личности.

Метафизика Бродского опирается не на оппозицию Жизни-Смерти, а на оппозицию Бытие-Небытие, Бытие-Ничто. Он не верит в Ад и Рай, но более всего в Рай, так как Рай это место, где все и все уравниваются, Рай это тупик. Даже Ад более близок Бродскому, так является отражением земного неблагополучия. Понятия Ада и Рая заменены у Бродского понятием Ничто, бытием со знаком минус.

## Вопросы для самопроверки

1. В чем своеобразие русской поэзии рубежа 80-х-90-х гг.?
2. Назовите книги стихов Бродского.
3. В чем проявляется экзистенциализм Бродского?
4. Что такое жанр "большого стихотворения"?
5. Как раскрывается эссеизм стихотворений Бродского?

## Задания для самостоятельной работы

1. Прочитайте по выбору одно из стихотворений И.Бродского. Напишите короткое сочинение на тему "Мир глазами Бродского".

## Тема 16. Поэзия "метаметафоризма"

**Поэзия "метаметафористов"**. Одной из наиболее ярких фигур "молодой" поэзии 1970-х г. стал **И.Жданов** (р. 1948) . Его стихи, вместе со стихами близких ему по духу поэтов А. Еременко и А. Парщикова ходили в рукописях, а первая книга **"Портрет"** вышла в 1982 г. Усложненная речь, насыщенная метафоричность, "зашифрованность" дала основание критикам говорить о появлении нового литературного направления "метаметафоризма" (М. Эпштейн). Верность метафорическому стилю сохранилась и в последующих сборниках: **"Неразменное небо"** (1990), **"Место земли"** (1991) и **"Фоторобот запретного мира"** (1997). В предисловии к книге "Место земли" И. Жданов так формулирует свое мировоззренческое и эстетическое кредо: "Не мы выбираем жизнь, а жизнь выбирает нас. И делает она это, имея в виде какие-то цели, которые не всегда понятны нам. Она всегда держит своего избранника в ситуации выбора. Из преодоления хаоса, из сопротивления энтропии постепенно возникает смысл, свободный от иллюзии и скороспелой завершенности. И не она подсказывает, а сам человек доходит своим умом, предшествует ли опыт души простой житейской опытности".

Таким образом, окружающий мир для поэта априорно непознаваем, и единственный способ познания - это постижение "опыта души", который предшествует рациональному знанию. Не рассудок, а интуиция руководят поэтом. "Опыт души" находит свое наиболее глубокое воплощение в поэзии, а в ней наиболее действенным инструментом познания является метафора. Именно метафора "стягивает" в словесно-образной формуле все бесчисленные проявления естественной и человеческой природы.

Эстетика Жданова при всей ее оригинальности является наследницей художественных принципов русской поэзии начала XX в. По его собственному признанию, ему близки "традиции авангарда в широком смысле слова". Так, в художественном макрокосме, который создает Жданов, явственно ощутимо

эстетическое напряжение символистской поэзии Серебряного века. Мироздание, по Жданову, состоит из бесконечного множества параллельных миров, точка сопряжения которых обнаруживается исключительно благодаря словам, которые оформляют метафорический образ. Вместе с этим поэзия Жданова имеет и корни, связывающие его с имажинизмом, утверждавшим самоценность художественного образа, освобожденного от социально-содержательных компонентов. А своей сложной ассоциативной насыщенностью его стихи во многом напоминают стихотворения раннего Пастернака.

В мире Жданова приобретают самостоятельность многочисленные "частные миры", взаимодействующие с внутренним миром человека: моря, воды, дерева, дождя, ветра, дома, ветки клена, музыки и т.д. Слова, с помощью которых осуществляется постижение этого взаимодействия, суть "опыт души", предшествующий житейской мудрости. Призвание поэта - "изучать жизнь", понимаемую как интуитивное постижение опыта души, в которой сконцентрировано сокровенное знание веков. Одно из наиболее частых слов - "зеркало", символ опыта вечности и мировой памяти.

Своеобразие поэтического языка и стиля Жданова во многом объясняется особенностями его зрения и "оптики". Наглядное представление о ней дает стихотворение **"Взгляд"**:

*Был послан взгляд - и дерево застыло,  
Пчела внутри себя перелетела  
Через цветок, и, падая в себя,  
Вдруг хрустнул камень под ногой и смолк.  
Там тишина нашла уединенье:  
Надрезана кора, но сок не каплет,  
И яблоко надкусанное цело.  
Внутри деревьев падет листва  
На дно глазное....*

Природа описывается словно бы с помощью сложного стереоскопического "прибора", позволяющего видеть одновременно предмет и его отражение на сетчатке глаза наблюдающего. Такой "прибор" способен охватить зрительный образ и его слуховое отражение в сознании. Он фиксирует одновременно и предмет, и его проекцию, звук и его отражение в сознании. Он соединяет в едином впечатлении зрительный, слуховой и осязательный ряд. Такой "прибор" способен видеть явление "вне времени": одновременно и "тогда" и "сейчас". И только наблюдая окружающий мир в такой "прибор", понимаешь, почему "яблоко надкусанное цело", "надрезана кора, но сок не каплет", а пчела перелетела внутри себя. Смысл стихотворения заключается в попытке синтезировать неуловимый в своем бесконечном движении мир и его отражение в человеческом сознании. И такой синтез явлен в поэтическом Слове.

Конечно, слово "прибор" здесь носит условный характер. Таким "прибором" является само сознание поэта, а точнее, его способность "раздваиваться", переходить на позицию вневходимости, становиться и субъектом и объектом наблюдения. Лирический герой в одно и то же время является наблюдателем, фиксирующим происходящее, и наблюдаемым.

При таком, условно говоря, "многоугольном" видении вещного мира, ждановские метафоры приобретают особую роль, это застывшие в слове мгновенные "картинки" вечно подвижного мира. Задача поэзии Жданова - "остановить мгновение" с помощью, если пользоваться термином из физики, ["доплеровского эффекта"](#): прошлое и настоящее физического процесса предстают одновременно: надкусанное яблоко цело, пчела летит, но внутри себя неподвижна, камень падает внутрь себя, листва падает внутрь деревьев. Перед нами Вселенная, увиденная в позиции эйнштейновской теории относительности.

Фиксатором неуловимо и бесконечно меняющегося мира является слово, но и его возможности ограничены, о чем поэт выражает сожаление:

*Там нет меня. Над горизонтом слова  
Взойдут деревья и к нему примерзнут -  
Я никогда их не смогу догнать.*

Роль поэта очень важна, она становится Миссией по отношению к Мирозданию. Он призван быть "летописцем" Вселенной, но в то же самое время обречен нести в себе вечное чувство вины за принципиальную невыполнимость этой задачи. Отсюда и это амбивалентное чувство - избранность и вина за "предательство":

*Там тишина нашла уединенье,  
А здесь играет в прятки сам собою  
Тот, кто вернуть свой взгляд уже не в силах,  
Кто дереву не дал остаться прахом,  
Иуды кровь почувствовав в стопе.*

У Жданова принципиально двоимирная космогония. Человек живет меж двух Вселенных: одна вне его, другая внутри него. Их встреча друг с другом "вяжет" бесконечный словесный узор, выражающийся в сочетаниях казалось бы несочетаемых слов: "кожа ветра", "поверья листвы", "лед размягченный", "марево жеста" и т.д. "Сочетание несочетаемого" ? это результат постижения "опыта души", независимого от сознания, но подвластного скорее подсознательным процессам. Отсюда и проистекает истолкование ждановской символики: например, "зеркало" - символ всеобщей коллективной памяти, "окно" - некий промежуток соединяющий две Вселенные.

В мироздании, которое построил в своей лирике Жданов, находится место для Бога, правда само это слово никогда не появляется. В стихотворении **"Неразменное небо"** Бог играет, и его игра подобна "бессвязной забаве ребенка". А человек, глядящий на небо, и наблюдающий за созвездьями, стоит на самой границе между мирами, обозначаемой словом "порог": он стоит "на пороге, не зная, что это порог". Звездное небо - граница между мирами.

В поэзии Жданова явно или неявно ощутимы аспекты христианского и буддистского мирозерцаний. Так, у Жданова есть стихотворения, посвященные христианским таинствам "Крещение", "Преображение". В его мироздании человеку отведено особое место. С одной стороны он находится "на обочине неба", с другой - он "проблеск глазного дна". Жизнь и смерть для него одно и то же, разные ипостаси единого Целого. Для него "время корчится петлей в самом себе", т. е. образует замкнутый круговорот в едином пространстве бытия, где Жизнь и Смерть поочередно сменяют друг друга.

Неизменный лирический сюжет Жданова - это диалог с Богом. "Фоторобот запретного мира - модернизированная на современный лад метафора человеческой души, на которое спроецировано Божественное мироздание. Человек взыскует вечности, отсюда его постоянное обращение к Абсолютному: "Расстояние между тобой и мной - это есть ты..."; "Я же слеп для тебя, хоть и слеппен твоею рукою..."; "Как частица твоя. Я ревную тебя и ищу/ Воскресенья в тебе..."; "Словно ты повторяешь мой жест, обращенный к тебе...".

Пространство в мире Жданова обладает свойством текучести. Оно способно трансформироваться на глазах, переходить из одного состояния в другое. Оно способно мыслить и чувствовать. Оптический вектор поэта подвижен и разнонаправлен, он объединяет ранее несоединимые противоположности: Небо и Землю, Верх и Низ, Природу и Человека, Близкое и далекое, Вещь и Пространство. И далее устанавливается связь между менее очевидными противоположностями: звуком и струной, объемом и безграничностью, звездой и небом, деревом и жестом:

*Море, что зажато в клювах птиц, - дождь.*

*Небо, помещенное в звезду, - ночь.*

*Дерева невыполнимый жест - вихрь.*

.....

*Дерева срывающийся жест - лист.*

*Небо, развернувшее звезду, свет.*

*Небо, разрывающее нас, - крест.*

Другим ярким представителем метаметафорической школы (ее называют также метареалистической или метафористической, является **А. Парщикова (р.1954)**.. Стихи Парщикова стали известны в литинститутском самиздате с конца 70-х гг. Первая книга **"Днепровский август"** вышла в Москве в 1984 г. его последующие сборники - **"Фигуры интуиции"** (1989), **"Cyrillic Light"** (1995), **"Выбранное"** (1996). В 1985 г. за поэму "Я жил на поле Полтавской битвы" он удостоен звания лауреата премии им. А. Белого.



От Жданова Парщикова отличает еще большая герметичность, или закрытость метафор, которые обладают свойством принципиальной неразгадываемости. Главный объект изображения в его стихах - окружающий мир в единстве живого и неживого. Вселенная, по Парщикову, обладает свойством физической и метафизической изоморфности: каждая точка есть отражение закономерностей Бытия в целом: каждый камень похож на "любую из точек Вселенной". Все предметы похожи и непохожи друг на друга. Поэтому единой статичной картины создать принципиально невозможно, есть только "тридцать зеркал", отражающих осколки мироздания, и в этом грандиозном отражении есть "несовпадение лиц и совпадение". Поэзии же принадлежит роль "ключей от скважины бумажной".

Задача поэта - зафиксировать в слове бесконечную пульсацию различных проявлений бытия, которая не поддается систематизации, классификации и какому либо упорядочиванию, оно, пользуясь постмодернистской терминологией, ризоматично. Так, в стихотворении **"Землетрясение в бухте Це"** фиксируется мгновения физической вибрации природы, и это природное явление становится импульсом для метафизических размышлений о времени и пространстве, о месте человека в стихии бытия, о возможностях нового зрения на мир:

*Открылись дороги зрения*

*Запутанные, как грибницы.*

*Я достиг изменения,*

*Насколько мог измениться.*

*Я мог бы слямзить Америку -*

*Бык с головой овальной, -*

*А мог бы стать искрой беленькой*

*Меж молотом и наковальней.*

*Открылись такие ножницы*

*Меж временем и пространством,*

*Что я превзошел возможности*

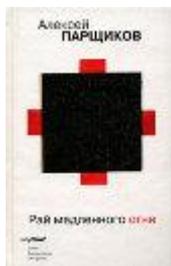
*Всякого самозванства -*

*Смыкая собой предметы.*

*Я стал средой обитания*

*Зрения всей планеты.*

*Трепетание, трепетание...*

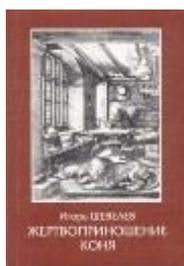


В приведенных строках своеобразная программа поэта. Поэт - "среда обитания зрения всей планеты". Парщиков пользуется "многофасетной оптикой", способной схватить все явления разом и запечатлеть их в стихе, который напоминает конгломерат различных вещей и явлений. Отсюда репутация "непредсказуемости" и "неразгадываемости" стихотворения Парщикова. Это скорее не текст, а "проект, описывающий возможности его осуществления" (Ю. Орлицкий). В данном случае под искусством понимается не результат, а стратегия поведения художника. Поэзия Парщикова, как и Жданова, продиктована в числе прочих и социальными причинами - осознанным и непреодолимым одиночеством. Поэтому диалог между поэтом и читателем принципиально невозможен, а возможен только диалог со своим текстом и с текстами других культур.

В некоторых стихотворениях Парщикова обнаруживается развернутая в более или менее последовательный лирический сюжет развернутая метафора. Так, в стихотворении "**Корова**" сквозной образ-метафора "расщепляется" на несколько различных семантических слоев: христианский (12 частей коровы подобны 12 апостолам), буддистский (каждый позвонок священного животного ассоциируются с "прозрачной пагодой этажом"), пространственно-географический слой (в стихотворении названы "святые" города мира - Афины, Рим, Киев, Париж), и, наконец, окрашенный в сюрреалистический тон условный метафизический слой, намекающий на необратимость истории ("от вымени к заду не пятится масляный шар").

Похожая "рассыпанность" и "многослойность" метафоры видна в стихотворении "**Борцы**", в котором переплетающиеся ассоциативно-смысловые ряды слов словно иллюстрируют идею борьбы противоположностей. На поверхности "сюжета" поединок двух тяжелоатлетов, каждый из которых обладает свойственными только ему индивидуальными качествами:

*Первый - узловатей затопленного источника*



*И влажен.*

*Сыпучесть второго такая,  
что*

*успел бы заполнить ухо  
скачущей птахе.*

Но за внешним сюжетным "слоем" просвечивает тема биологической эволюции природы. Видимое и очевидное дает импульс для метафизических ассоциаций в духе "Метаморфоз" Н. Заболоцкого: "через медведя и рыбу - к ракообразным", "ствол, по которому карабкаются с разных сторон". И над всем этим - венчающий текст парный образ "Каин и Авель".

В стихотворении "**Паук**" возникает образ насекомого, который становится импульсом для разнообразных ассоциаций: размышлений о незамысловатости и хитрости природы, о ее совершенстве и безобразии, о чуде жизни и ужасе смерти, о божественном и тварном, о непостижимости Бытия, и даже - о некоторых обстоятельствах личной жизни автора и его работы. В итоге паук становится равновеликим Вселенной:

*Паук мой, пастух смертей.*

*Слюняй, разбросанный по вселенной.*

*Тебе - вертеть  
Самое себя, набычась обыкновенной  
Злостью и решительностью, мой бывший друг,  
Натаканный на вдруг.*

Образы животных и птиц обильно встречаются в стихах Парщикова: корова, петух, ворона, лев, конь, обезьяна, удад, паук, свинка. Животным Ноева Ковчега посвящено стихотворение из цикла "Новогодние строчки": каждое по своему совершенно и внесло свой вклад в человеческую цивилизацию:

*Если ты носишь начало времен в ушах,  
Помнишь приручение зверей,  
Как вошли они в воды потопа, а вышли:  
овца принесла азбуку бурдюке  
от Агнца до Ягненка;  
лошадь словно, во льду обожженная,  
стройней человека,  
апостол движения...*

В "**Элегии**" создается яркий "портрет" жабы. Поэт любит тему, что традиционно считается безобразным: "вечнозеленые, нервные, склизкие шкуры" напоминают расписные шкатулки. Антитеза прекрасного и безобразного под пером Парщикова приобретает характер антиномии, в которой понятия антиподы могут меняться своими местами.



Стихотворение "**Жужелка**" - своеобразный манифест идеи бесформенности Природы. Мир разъят, размыт, бесформен, и для иллюстрации идеи ризоматичности находится образ жужелки, бесформенного кусочка расплавленного шлака. Бесформенность требует своего словесного оформления. Игра природы требует игры языка. Жужелка - "вымогает из нас закон подобья своих петель". Иначе говоря - предметы требуют у поэта нового языка для называния явлений мира или переименования ранее уже названного.

**А. Еременко (р. 1950)** представляет наиболее "социальное" крыло "метаметафорстов". Его стихи долго не имели выхода к массовому читателю, обретая жизнь на страницах самиздатской периодики. В 80-е появлялись на страницах разных журналов, звучали в публичных выступлениях. Первый сборник "**Добавление к сопромату**" появился в 1990 г. В последующем печатался не очень часто. В 1997 г. в Екатеринбурге вышла книга "**Инварианты**".

Поэзия Еременко отразила общую атмосферу перестроечного времени. В отличие от сугубо "метафизических поэтов" Жданова и Парщикова, он поэт с ярко выраженной гражданской позицией, однако определяющими для него стали поиски индивидуальной формы, связанной прежде всего с центоном, скрытой или очевидной цитатой или ассоциативной аллюзией. В стихах Еременко упоминаются Пастернак, Мандельштам, Евтушенко, Вознесенский, Ахмадулина, Новелла Матвеева, Юнна Мориц, Дарвин, Брут, другие известные личности. Другой вид аллюзии - текстуальный, здесь и там появляются строки известных стихотворений и песен.

Новизна формы проявляется и в том, что в текстах Еременко привычные традиционные черты лирического пейзажа смешиваются с понятиями из естественно-научной и технической области. Атрибуты научно-технического прогресса подобно сетке накладываются на мир естественной природы, но не сплавляются воедино, а отторгают друг друга. Эпатирующее звучат описание души, в которой "расцветает

диод", вызывает удивление сравнение черемухи с огородом ("Когда наугад расщепляется код...". Лирический сюжет может быть построен на "геометрических контрастах" вертикальных и горизонтальных и диагональных линий: "Здесь вечно несоизмеримы диагональ и сторона" ("Горизонтальная страна"). Человек иронически уподобляется техническому прибору в стихотворении "Человек похож на термомпару...". Одно из самых известных стихотворений Еременко - **"Ласточка с весной"**:

*В глуши колечатого вала,  
В коленной чашечке кривой  
Пустая ласточка летала  
По возмутительной кривой.  
.....  
В чулане вечности противной  
над безобразною планетой  
летала ласточка активно  
и я любил ее за это.*

Стихотворение построено как длинный перечень перечислений тех предметов и явлений, которые сопоставляются с изящным полетом птицы. Это не только атрибуты техники - "коленчатый вал", "затвор" и "челнок", но и все что есть в этом мире. Подбор сравнений в самых невообразимых сочетаниях превращает гимн ласточке и совершенству ее полета в лирико-иронический стихотворный гротеск или фарс:

*Меж Юной старой или юной,  
Как между кедром или дубом,  
Как между глазом или задом  
Между детсадом или адом...*

Композиционный рисунок стихотворения также совершает подобно ласточке "возмутительную кривую": от цитаты из Тютчева, с которой начинается стихотворение, к восхищенному описанию полета, затем - к абсурдному нагромождению несовместимых предметов, с тем чтобы в конце вернуться к лирическому признанию в любви.

Центонность поэзии Еременко наглядно видна в стихотворении **"Переделкино"**. Писательский поселок знаменит тем, что в нем жили известные советские писатели. В свойственном перестройке духе критичности Еременко предпринимает попытку развенчать миф о Переделкине, лишить его ореола святого для литературы места. Для этого используется не только характерный прием создания метафоры с использованием технического термина - "Гальванопластика лесов". Описание всей жизни и быта поселка, его пейзажа сделано в сниженных иронических тонах, и для этого используется аллюзия с пушкинским волшебным дубом из поэмы "Руслан и Людмила":

*И днем, и ночью, как ученый,  
по кругу ходит Пастернак.  
Направо - белый лес, как  
брედень.  
Налево - блок могильных плит.  
И воет пес соседский, Федин,*

*и, бедный, на ветвях сидит.*

В приведенных строчках намек на драматическую историю публикации романа Пастернака и участие в кампании против него писателя Федина. Теперь его именем назван соседский пес.

### **Вопросы для самопроверки**

1. В чем проявляется "метаметафоризм" И.Жданова?
2. В чем проявляется своеобразие поэтической оптики А.Парщикова?
3. Почему мы называем лирику А.Еременко "центонной лирикой"?

### **Задания для самостоятельной работы**

1. Прочитайте одно из стихотворений (по выбору) И.Жданова. Напишите рецензию.
2. Прочитайте одно из стихотворений (по выбору) А.Парщикова. Напишите рецензию.
3. Прочитайте одно из стихотворений (по выбору) А.Еременко. Напишите рецензию.

#### **Дмитрий Пригов**

\* \* \*

Я всю жизнь свою провел в мытье посуды  
И в сложении возвышенных стихов  
Мудрость жизненная вся моя отсюда  
Оттого и нрав мой тверд и несуров  
Вот течет вода - ее я постигаю  
За окном внизу - народ и власть  
Что не нравится - я просто отменяю  
А что нравится - оно вокруг и есть

#### **Лев Рубинштейн**

1.  
Итак, я здесь!
2.  
И вот...
3.  
И вот я здесь...
4.  
(Откуда ты? Тебя уже не ждали...)
5.  
И вот...
6.  
И вот я здесь! Как можно описать те чувства...

7.

...те ощущения...

8.

...те чувства...

9.

(Тебя и не узнать: похорошел, поправился, окреп, на человека...

10.

...похож)

11.

Итак...

12.

Итак, я здесь! Что может быть прекрасней того волшебного...

13.

...Что может быть волшебней...

14.

...того прекрасного...

15.

(И голова как будто бы прошла, и легче дышится, и вообще

16.

полегче)

17.

И вот...

### **Нина Искренко**

Голова головка уголовка

Клавка травка Кафка

ласточка с весной

проездной застенчивый съестной

липкий перламутровый с булавкой

с варежкой с норушкой без штанов

в Люберцах в сердцах на самосвале

во поле берё В Колонном зале

во саду ли все поражены

*Нервы что ли обожжены?*

Голова имеет форму куба

сруба сахара отвинченной луны

табуретки вилки ветчины

и швейцара английского клуба

/одножопых/

## Тема 18. Преодоление постмодернистской эстетики в поэзии.



Поэзия [Е. Шварц \(р.1948\)](#). В пространстве лирики конца XX в. постмодернистская эстетика, особенно глубоко проявившаяся в творчестве поэтов-концептуалистов, все более уступает место другой поэзии, ориентированной на традиционное классическое наследие. Стремление к освоению культурных и исторических пластов прошлого характерно для представительницы "**петербургской школы**" Е.Шварц. В 1979 г. ей присуждена премия им. А. Белого, а первая книга "**Танцующий Давид**" увидела свет в 1984 г.

Истоки поэзии Е. Шварц - англоязычная поэтическая культура, а также поэзия Державина, Баратынского, Кузьмина, Хлебникова, Заболоцкого. Огромный пласт ее произведений составляют поэтические тексты, построенные по драматургическим законам. Благодаря эффекту "остранения" они ориентированы на античные, китайские сюжеты или темы русской истории XVIII века. Различные истории рассказаны от "чужого лица", а действующие лица являются своего рода "куклами" в руках автора. Несмотря на кукольность, уходящую к манере М. Кузьмина, атмосфера действия наполнена трагедийностью. Апофеозом кукольности при полной серьезности и космической глобальности темы являются поэмы "Лавиния", "Прерывистая повесть о коммунальной квартире" и др. Истоки атмосферы "вертепа" ее текстов кроются в опыте ее работы с театром. Е. Шварц закончила Ленинградский институт театра, музыки и кинематографии, работала с переводами пьес. В пространстве "вертепа" помещается чуть ли не вся история человечества. Обращает на себя внимание огромное множество персонажей - античные боги, евангелисты, библейские герои Давид и Соломон, Люцифер.

Указывая на театральную природу поэзии Е. Шварц, критик **О. Дарк** отмечает особую связь с музыкой и, особенно, с пластическими искусствами. Слова как источники собственных смыслов и звучаний словно подавлены движениями. Они представляют собой танцы-монологи и танцы-диалоги: "Стихотворения Елены Шварц - всегда мимически осуществленные грезы, то есть спектакли. Они разворачиваются здесь и теперь, перед глазами, в движении тел. Сама "балетность", "танцевальность" стихов происходит из этого представления о всегда настоящем".

Важнейшими составляющими художественного мира Е. Шварц являются Бог и связанные с ним размышления о Вере, Культура в широком смысле этого слова, в ней - образ Петербурга как носителя культурных ценностей и места обитания лирической героини. Критик В. Кулаков характеризует ее творчество как "духовную поэзию, опирающуюся не на универсальную канонизированную мифологию, а на мифологию современного культурного самосознания, на самую парадигму культуры". В критике высказывалось мнение об особом типе лирической героини как "бесполого" и "неконкретного" существа.

*Тише! - ангелы шепчутся - тише!*

*Я вот-вот, вот сейчас услышу.*

*Просто дождь чмокает крышу*

*Как да кап. Адонай. Эль.*

*Да подол подбирает выше*

*И по стенке шаркает ель.*

*Нет - это ангельских крыльев*

*Легкая давка. Пожар.*

*Сто хористов. Дзен. Элохим.*

*Нет! Это все-таки дождь.*

*Влажный в сердце удар,*

*Передается мне с ним  
От ангелов слезный дар.*

"Танец" дождя перекликается с "танцем" слов и "танцем" стиха в целом. Преобладание односложных слов и коротких назывных слов ритмически повторяют звуки начинающегося на улице дождя. Кроме того, вообще характерная для поэтессы нерегулярность рифмы, строфики и ритма стиха подчеркивает миметический эффект. В стихотворении обнаруживаются два условных пространства: пространство души и пространство внешнего мира. Первое - замкнутое, "герметичное" - ассоциативно связано с образом дома, в котором пребывает душа лирической героини. Реальность дома намечена такими штрихами, как "крыша", "стена" и ель за стеной. Герметичность внутреннего мира усиливается отсутствием намека на какие-либо окна или двери, героиня общается с внешним миром лишь с помощью слуха, и не только слуха "физиологического", но того, который синонимичен понятию "внутреннего зрения". Такая склонность поэта к внутреннему видению, к усилению роли воображения дала основание критикам для того, чтобы назвать Е.Шварц "рациональным визионером". В приведенном стихотворении возникают имена Бога - Адонаи, Эль, Элохим, Дзен. Симметрично повторенные в обеих частях двухчастного стихотворения и ритмически также уподобленные стуку капель о крышу, вместе с трижды упомянутым ангелом они создают атмосферу религиозного экстаза, кульминацией которого является ключевая для всего текста метафора: "дождь - слезы ангелов".

Таким художественное пространство у Шварц обнаруживает поистине вселенскую масштабность: от "Я" до Бога. Следует отметить, что противостояние героини и Всевышнего составляет главный конфликт ее творчества. Это конфликт понимается не как богоборческая тема, но как антиномически сложное чувство, в котором религиозное смирение сочетается с "гордыней", или стремлением к самоутверждению вопреки всем испытаниям судьбы. Именно это чувство звучит в небольшом стихотворении - визитной карточке поэтессы:

## **ВОРОБЕЙ**

### **1.**

*Тот, кто бился с Иаковом,  
Станет биться со мной?  
Все равно. Я Тебя вызываю  
На честный бой.  
Я одна. Ты один.  
Пролетеламыш, проскрипеламыш.  
Гулко дышит ночь. Мы с Тобой,  
Как русские и Тохтамыш,  
По обоим берегам неба.*

### **2.**

*В боевом порядке легкая кость,  
Армия тела к бою готова.  
Вооруженный тебя зовет воробей.  
Хочешь - первым бей  
В живое, горячее, крепче металла,  
Ведь надо - чтоб куда ударить было,  
Чтоб рука руку схватила.  
И ответчу Тебе - клювом, писком ли, чем ли,*

*Хоть и мал, хоть и сер.*

*Человек человеку - так, приключенье.*

*Боже Сил, для тебя человек силомер.*

Е. Шварц характеризует относительная замкнутость внутреннего мира, сосредоточенность на религиозном чувстве причастности к миру, освоение культурных пластов и мифологических образов. В этом же русле развивалась поэзия О. Седаковой (р. 1949). Стремление постижения чуда жизни и таинственности бытия, развитие духовных традиций от славянского фольклора до неоклассицизма XX в., а также восточных религий - основные темы ее поэзии. О. Седакова награждена многочисленными отечественными и европейскими премиями, в том числе и премией им. А.Солженицына (2003).

В отличие от них "женская поэзия", представленная такими поэтами, как И. Лиснянская (р.1928), Т. Бек (1949-2004), Л. Миллер (р.1940), В. Павловой (р.1963) более открыта внешнему миру, искренна и достоверна в выражении чувств, "реалистична" по стилистике и гармонична по форме. И эта особенность их творчества контрастировала с общей модой на усложненность постмодернистской тенденции 90-х гг.



Лирика **В. Павловой**. В. Павлова - автор сборников **"Небесное животное"** (1997), **"Второй язык"** (1998), **"Четвертый сон"** (2000), **"Совершеннолетие"** (2001). В 2000 г. награждена Большой премией им. Ап. Григорьева Академии русской современной словесности. Поэзия В.Павловой отразила общий интерес литературы, в особенности прозы постмодернизма 90-х гг., к проблеме "телесности". Внешне стихи Павловой производили шоковое впечатление своей откровенной привязанностью к эротизму.

Короткие стихотворные миниатюры, полные словесной игры, логических парадоксов, несмотря на обилие ненормативной лексики свидетельствовали об особой работе поэта с языком. Ее тексты были названы стихотворениями-жестами, "всплесками речи как проявления стихии языка". Внутри поэтической книги стихотворение представлялось "движением языковой плазмы, еще не застывшей, не остановленной" (И. Шайтанов).

Вокруг темы природной метафизики языка разыгрывается основной сюжет. Из него рождаются темы отдельных стихотворений-жестов, в которых язык повествует о касании, ласке, прикосновении, проникновении. Жест - это и предмет поэзии, и средство языковой выразительности.

Вместе с тем речевой жест у Павловой не замкнут в себе и на себе, он имеет своего конкретного или обобщенного адресата. Он обращен к Богу. Этот парадокс В. Павловой кроется в принципиальной *антиномичности* двух сфер жизни лирической героини: жизни плоти и души. Поэтесса разрушает устоявшийся статус "низкого" и "высокого". Плоть не выше чем дух, но и, оказывается, не ниже, они равновелики друг другу. Телесно-бытовое событие в интимной жизни прорастает в небесно-бытийное, осмысливается как божественно освященный акт. Вектор ценности направлен вниз и вверх одновременно. Ценность греховного телесного низа многократно возрастает от попытки соизмерить его с духовной высотой:

*Прикосновение чем легче, тем нежнее.*

*Неинейшее не задевает кожи,*

*Но продолжает быть прикосновением,*

*Но воплощает нежность в чистом виде,*

*Предвещающая: кожей глина станет,*

*А нежность станет теплотой и светом.*

*Так нежность плоть к бесплотности готовит*

*И учит о бессмертии молиться.*

Логический парадокс, созданный с помощью словесной игры -излюбленный поэтический прием В. Павловой, автора миниатюрных мистерий о Человеке, Боге, Слове, Религии, Музыке, Природе, Литературе. С помощью парадокса разыгрываются разнообразные антиномические антитезы, и не только стержневая антитеза Плоти и Духа, но и Смерти-Бессмертия, Юности-Старости, Нравственности-Безнравственности, Неба-Земли, Разума-Сердца:

*Что связывают связки? -*

*Выдох и вдох,*

*Голову и грудь,*

*Разум и сердце,*

*Небо и землю,*

*Тебя и меня,*

*Настоящее и*

*Настоящее, следующее за ним.*



Поэзия **Б.Рыжего (1974-2001)**. Общее стремление поэзии, как и литературы рубежа XX-XXI вв. в целом, к преодолению мировоззрения и эстетики постмодернизма демонстрируют поэты различных региональных школ, расцветших в Екатеринбурге, Перми, Воронеже и других городах России. Екатеринбургский поэт Б. Рыжий (1974-2001) по праву считается одной из ярких звезд на поэтическом небосклоне рубежа XX-XXI вв. Первая книга стихов **"На холодном ветру"** вышла посмертно в 2001. Он удостоен премий "Антибукер" (2000) и "Северная Пальмира" (2001). Поэзия Рыжего, как и некоторые внешние обстоятельства его судьбы, напоминают поэзию и жизнь С. Есенина. В его стихах слышны есенинские интонации прощания с жизнью, тяги к смерти,

грусть по загубленной жизни и скандальная слава поэта и хулигана.

Однако это лишь поверхность стихотворной ткани Рыжего. За внешней "простотой" и даже наивностью тем проступают глубокие пласты освоенных им традиций русской классической поэзии XIX и XX веков: стихов В. Жуковского, К. Батюшкова, Д. Давыдова, Ап. Григорьева, К. Случевского, Я. Полонского, И. Анненского, Н. Некрасова, В. Соловьева, Б. Слуцкого.

Если обозначить одной формулой смысл мира Рыжего, то это будет конфликт Быта и Бытия. Критик Ю. Казарин обозначил эту особенность поэта как "метаэмоциональность", т.е. способность превращать "материал" своей жизни в трагические по своей сущности и пронзительные по звучанию стихотворные строки: "Конкретные эмоции (тоска, одиночество, горе, печаль, отчаянье), какими бы крупными и комплексными они ни были, Борис постоянно в процессе поэтического высказывания преобразует в метаэмоциональные сруктуры. Основные метаэмоции Б. Рыжего - это чувство жизни, чувство смерти, чувство бесконечности, чувство вечности, чувство - в целом - интерфизичности своего существования" <sup>33</sup>.

Мир поэта Бориса Рыжего - это пространство индустриального района большого города, где есть своя "шпана", где пьют и хулиганят, влюбляются и выясняют отношения. Но это только материальный фон с - увы - достоверными реалиями постперестроечного быта 90-х гг. И у этой "шпаны" есть свой поэт, певец улицы, дружбы и любви, и - тоски по призрачному счастью. Мотив последнего ухода, настойчиво звучащий в стихах, не в последнюю очередь объясняется этим противоречием - невозможностью соединить вместе жалкий быт и мечту о бессмертии и счастье:

*У памяти на самой кромке  
И на единственной ноге  
Стоит в ворованной дубленке  
Василий Кончев -Гончев, "гэ"!  
Он потерял протез по пьянке,  
А с ним ботинок дорогой.  
Пьет пиво из литровой банки,  
Как будто в пиве есть покой.  
А я протягиваю руку:  
Уже хорош, давай сюда!*

*Я верю, мы живем по кругу,  
не умираем никогда.  
И остается, остается  
Мне ждать, дыханье затая:  
Вот он допьет и улыбнется.*

*И повторится жизнь моя.*

По жанру это стихотворение-зарисовка, в которой обозначены приметы неустроенной "низовой" жизни - инвалид-бомж, пивная, где за нехваткой кружек пьют "по кругу" из одной банки, реплики "задушевного разговора" двух собутыльников. Лермонтовская цитата лишь прибавляет ироническую ноту к общению двух друзей. Но за всем этим стоит невысказанное чувство причастности к "интерфизичности" существования, попытаться выразить которое может лишь поэт. В стихотворении, как видим, нет никакой интеллектуальной "метафизичности", изошренной метафоричности, постмодернистской игры в маски и слова, исторических подтекстов, нет поэтических красотостей. Пространство стихотворения распахнуто в жизнь, впускает в себя подлинные грубые реалии земного существования, и в то же самое время оно открыто и в другую сторону - Вечности. В последней фразе - сгусток "метаэмоциональности" героя, которую можно интерпретировать как антиномизм двух разных и одновременно совпадающих чувств - боль-счастье. Последняя строка стихотворения композиционно отделена от двух предшествующих строф и функционально значима для текста: она словно завершает мотив круга, выводя смысл на новую орбиту - порочный круг земного существования завершается выходом на иной "круг" - Вечности.

Общие тенденции развития молодой поэзии в начале XXI в. проявились в стремлении к расширению географических ареалов поэзии за счет региональных культурных гнезд, в стремлении к преодолению эстетики постмодернизма. Поэзия уходит от сложностей метафизических поисков в сторону "искренней лирики", где сложные метафорические изыски и языковые поиски сменяются неприкрытым изображением драматизма внутреннего мира лирического героя. Но это вовсе не означало полного отказа от постмодернизма. Новая "постпостмодернистская", или "метареалистическая" поэзия стремилась подняться на новые ступени освоения традиционных для поэзии тем Бога, Жизни, Смерти, Природы, Культуры, постепенно отмежевываясь от "герметичности", от преобладания самодостаточной игры и мировоззренческого пессимизма, но в то же самое время и усвоив и освоив многое из того, чем постмодернизм обогатил литературу - свободу от стереотипов, свободу экспериментирования с языком, методологической нормативности и узости мышления, стремления быть современным и усваивать классические традиции.

## Вопросы для самопроверки

1. Как раскрывается классическая традиция в поэзии Е.Шварц?
2. Что означает "речевой жест" в лирике В.Павловой?
3. Традиции каких русских поэтов раскрываются в поэзии Б.Рыжего?

## Задания для самостоятельной работы

1. Прочитайте одно из стихотворений (по выбору)Е.Шварц. Напишите рецензию.
2. Прочитайте одно из стихотворений (по выбору)В.Павловой. Напишите рецензию.
3. Прочитайте одно из стихотворений (по выбору)Б.Рыжего. Напишите рецензию.

### Вера Павлова

Они влюблены и счастливы.

Он:

- Когда тебя нет,  
мне кажется -  
ты просто вышла  
в соседнюю комнату.

Она:

- Когда ты выходишь  
в соседнюю комнату,  
мне кажется -  
тебя больше нет.

\* \* \*

Творить? Ну что ты! - Створаживать  
подкисшее житие,  
житуху облагораживать,  
чтоб легче было ее  
любить. И любить ее, жирную,  
как желтый пасхальный творог...  
А ты мне про тайны надмирные.  
А ты мне - восстань, пророк...

\* \* \*

Почистила зубы.

Больше я этому дню ничего не должна.

## **Елена Шварц**

### **ВОРОБЕЙ**

1.

Тот, кто бился с Иаковом,

станет биться со мной?

Все равно. Я Тебя вызываю

на честный бой.

Я одна. Ты один.

Пролетела мышь, проскрипела мышь.

Гулко дышит ночь. Мы с Тобой,

как русские и Тохтамыш,

по обоим берегам неба.

2.

В боевом порядке легкая кость,

армия тела к бою готова.

Вооруженный зовет Тебя воробей.

Хочешь - первым бей

в живое, горячее, крепче металла,

ведь надо - чтоб куда ударить было,

чтобы жизнь Тебе противостала,

чтоб рука руку схватила.

И отвечу Тебе - клювом, писком ли, чем я,

хоть и мал, хоть и сер.

Человек человеку - так, приключенье.

Боже Сил, для Тебя человек - силомер.

1982

## Вопросы для итоговой аттестации

1. Какие факторы оказались решающими для возникновения новой культурной ситуации в 90-е годы?
2. Постмодернизм как философское и литературное явление.
3. Художественная парадигма постмодернизма.
4. Система категорий постмодернистской эстетики
5. Периодизация постмодернизма.
6. Игровая стратегия художественного текста.
7. Игровая стратегия В.Пелевина.
8. Диалог Космоса и Хаоса в художественном тексте.
9. Ризома и Древо - два принципа описания культуры.
10. Линейный и нелинейный текст.
11. Основные понятия сетевой литературы.
12. Набоков-предтеча постмодернизма.
13. Принцип историзма в реалистической и постмодернистской эстетике.
14. Жанр триллера в творчестве А.Азольского
15. Принципы изображения истории в постмодернистской эстетике.
16. Город в современной литературе.
17. Жанр филологического романа.
18. Философия В.Пелевина.
19. Основные черты поэзии И.Бродского
20. Поэзия метаметафоризма.
21. Поэзия московского концептуализма.

## Темы для рефератов и курсовых работ

1. Альманах "Метрополь" и его место в русской литературе 70-80-х гг XX века.
2. "Публикаторская волна" конца 80-х гг. и "задержанная литература".
3. Система понятий постмодернистской эстетики.
4. Понятие интертекста в эстетике постмодернизма.
5. Роман А. Битова "Пушкинскй дом" как "метароман".
6. Игровой код в художественном тексте.
7. Поэтика центона в поэме Вен. Ерофеева "Москва-Петушки".
8. Поэты "лианозовской школы".
9. Поэтическая группа СМОГ и ее место в русской литературе андеграунда.
10. Принципы литературной игры в книге А. Терца "Прогулки с Пушкиным".
11. Поэты "метаметаморфисты" и художественные принципы их поэзии.
12. Своеобразие творчества Т. Кибирова в контексте "московского концептуализма".
13. Художественные эксперименты в творчестве Нины Искренко.
14. Литература и Интернет: линейные и нелинейные тексты.
15. Историческая тема в произведениях "массовой литературы".
16. Типология современной детективной прозы.
17. Изображение истории в романе Д. Давыдова "Бестселлер".
18. Историческая тема в романе Д. Быкова "Орфография".
19. Игровая стратегия в ретродетективах Б. Акунина.
20. Жанр триллера в прозе 90-х гг.
21. Принципы изображения истории и характеров в романе А.Азольского "Клетка".
22. Эволюция творчества А. Проханова.
23. "Роман с языком" В. Новикова как филологический роман.

24. Категория трагического и ее воплощение в поэзии И. Бродского.
25. Художественное пространство и время в романе С. Соколова "Школа для дураков".
26. Метафора бытия и ее воплощение в повести В. Пелевина "Желтая стрела".
27. Реальное и иллюзорное в творчестве В. Пелевина.
28. Образ поэта в творчестве Д.А. Пригова.

## **Тестовые задания**

1. Выберите правильный ответ:

**90-е годы - период интенсивного развития**

- романтизма
- постмодернизма
- нового реализма
- драматургии

2. Выберите правильный ответ:

**Художественная парадигма постмодернизма включает**

- массовую литературу, игру, черты реализма
- Пародию, гротеск, диалог
- диалог, игру, интертекст
- интертекст, дискурс, деконструкцию

3. Выберите правильный ответ:

**Миф ассоциируется с понятием**

- сказки
- историческим сознанием
- реальности
- истории

4. Выберите правильный ответ:

**Интертекст в первую очередь обозначает**

- метафору
- диалог
- центон
- дискурс

5. Выберите правильный ответ:

**Роман А.Битова "Пушкинский дом" - это образец:**

- реалистического романа
- метапрозы
- нового романтизма
- триллера

6. Выберите правильный ответ:

**Постмодернизм возник в России в:**

- 30-гг XX века
- в 60-г
- в 80-е гг
- в 90-е гг.

7. Выберите правильный ответ:

**Дискурс это:**

- язык художественной литературы
- язык в самом общем смысле
- стиль
- жанр

8. Выберите правильный ответ:

**Текст в эстетике постмодернизма это:**

- жанр романа
- любой объект изучения
- Письмо в широком смысле
- художественное произведение

9. Выберите правильный ответ:

**Метахронотоп реализуется в:**

- стиле
- в метафоре
- в обнажении приема

- в диалоге персонажей.

10. Выберите правильный ответ:

**Ризома представляет собой:**

- игру сознания
- стилистический прием
- модель культуры
- жанровую характеристику текста.

11. Выберите правильный ответ:

**Роман А.Битова "Пушкинский дом" представляет собой образец:**

- нелинейного текста
- изоморфного текста
- гипертекста
- деконструкции

12. Выберите правильный ответ:

**Изображение истории в прозе постмодернистов использует:**

- игру в реалии
- историческую достоверность
- монтаж
- метафору

13. Выберите правильный ответ:

**Роман А.Азольского "Клетка" посвящен теме:**

- генетики
- войны
- проблеме памяти
- теме искусства

14. Выберите правильный ответ:

**Главный конфликт романов Азольского посвящен теме:**

- преступления и наказания
- войне и миру
- человеку и власти
- науки

15. Выберите правильный ответ:

**Филологический роман это произведение в котором :**

- раскрывается тема истории науки
- главный герой - литературовед
- используются термины филологии
- действие разворачивается в научной среде.

16. Выберите правильный ответ:

**Главная тема произведений В.Пелевина:**

- Реальный и иллюзорный мир
- внутренний мир человека
- философия экзистенциализма
- божественного сознания

17. Выберите правильный ответ:

**Герой романа С.Соколова "Школа для дураков" страдает:**

- потерей памяти
- раздвоением личности
- эпилепсией
- болезнью Альцгеймера

18. Выберите правильный ответ:

**Павел Норвегов - персонаж**

- Пелевина
- С.Соколова
- Ю.Давыдова
- Т.Толстой

19. Выберите правильный ответ:

**И.Бродский поэт, которому блика характеристка**

- романтика
- экзистенциалиста
- реалиста
- символиста

20. Выберите правильный ответ:

**К поэтам московского концептуализма принадлежит**

- Т.Кибилов
- Е.Шварц
- Б.Рыжий
- А.Еременко

## **Хроника русской литературы (1980-2002)**

1980

*Советский союз*

Журнал "Новый мир" (№11) публикует роман Ч. Айтматова "И дольше века длится день".

Выходят в свет романы Ю. Трифонова "Время и место", Ю. Бондарева "Выбор", В. Орлова "Альтист Данилов".

Издательство "Художественная литература выпускает в свет сочинения М. Цветаевой в 2 томах.

25 июля умирает актер и поэт В.С. Высоцкий.

*США*

Издается роман В. Аксенова "Ожог". В издательстве "Ardis" выходит роман Саши Соколова "Между собакой и волком".

1981

*Советский союз:*

Увидел свет первый поэтический сборник В. Высоцкого "Нерв".

Публикуется повесть Ю. Полякова "ЧП районного масштаба".

Государственная премия в области литературы присуждена писателю В. Белову.

28 марта в Москве умер автор "московских повестей" Ю.В. Трифонов.

*США*

В Нью-Йорке вышла в свет повесть С. Довлатова "Компромисс".

Публикуется роман В. Аксенова "Остров Крым".

Выходит составленный И. Бродским сборник стихов Ю. Кублановского "Избранное". На следующий год автор будет вынужден эмигрировать из России.

В университете Беркли издано трехтомное собрание сочинений Б. Поплавского.

*Франция*

В Париже выходит в свет первая книга стихотворений В.Кривулина под названием "Стихи". Ранее стихи поэта публиковались в "самиздате".

1982

*Советский Союз*

В журнале "Дружба народов" напечатана повесть В. Быкова "Знак беды".

Опубликована комедия Л. Петрушевской "Три девушки в голубом".

Издательство "Современник" публикует первую книгу поэта И. Жданова "Портрет".

Государственной премии удостоен писатель Г.Бакланов.

*США*

Издана повесть С. Довлатова "Зона: Записки надзирателя".

1983

*Советский Союз*

Лишен советского гражданства писатель Г. Владимов.

Государственной премией СССР по литературе удостоен автор романов "Блокада" (1968-1971) и "Победа" (1978-1981), главный редактор "Литературной газеты" А. Чаковский.

*США*

В изд-ве Ardis вышла книга стихотворений И. Бродского Новые стансы к Августе" (Стихи к М.Б., 1962-1982).

В Нью-Йорке опубликована повесть. С. Довлатова "Заповедник".

1984

*Советский Союз:*

В. Маканин опубликовал повесть "Где сходилось небо с холмами".

В Москве публикуется первая поэтическая книга А. Парщикова "Днепровский август", стихи Парщикова известны по самиздату с конца 70-х гг.

Поэту Е. Евтушенко присуждается Государственная премия в области литературы за поэму "Мама и нейтронная бомба" (1982).

22 февраля в станице Вешенская Ростовской области скончался лауреат Нобелевской премии, автор эпопеи "Тихий Дон", М. Шолохов.

*США*

Закончено издание полного собрания сочинений поэта-обэриута А. Введенского в 2 томах.

1985

*Советский Союз*

Публикация в журнале "Знамя" повести В. Распутина "Пожар".

Опубликована трагикомедия Вен. Ерофеева "Вальпургиева ночь, или Шаги Командора".

Публикуется роман-притча А. Кима "Белка".

Государственной премии СССР в области литературы удостоен поэт К. Ваншенкин.

*Франция*

В Париже публикуется роман А. Синявского "Спокойной ночи". Выходит в свет первый роман В. Сорокина "Очередь".

1986

*Советский Союз:*

Вышел в свет роман В. Астафьева "Печальный детектив" ("Октябрь", №1).

Журнал "Новый мир" печатает роман Ч. Айтматова "Плаха" (№ 6, 8-9). В "Роман-газете" публикуется книга В. Дудинцева "Белые одежды".

Журнал "Дружба народа" помещает на своих страницах повесть В. Быкова "Карьер".

26 июня в Москве завершился Восьмой съезд Союза писателей СССР. К первому после начала перестройки и последнему в истории съезду в стране насчитывалось 9584 писателя. А. Вознесенский, Д. Лихачев и Е. Евтушенко в своих выступлениях потребовали опубликовать ранее замалчиваемые произведения А. Ахматовой, А. Белого, Е. Замятина, Б. Пастернака, Ф. Сологуба, В. Хлебникова и др. А. Вознесенский выступил за отмену Постановления ЦК ВКП(б) "О журналах "Звезда" и "Ленинград" от 14.08.1946 г.

1987

#### *Советский Союз*

Журнал "Знамя" (№ 6) спустя шестьдесят лет после создания публикует ставшую легендарной повесть М.А. Булгакова "Собачье сердце". В №2 этого же журнала поэма А.Т. Твардовского "По праву памяти" (впервые в изд-ве "Посев" (ФРГ), 1969)

В номерах 1 и 2 "Нового мира" печатается повесть Д. Гранина о Н. Тимофееве-Ресовском "Зубр". В журнале "Новый мир" также публикуются: повесть А. Каледина "Смирненное кладбище"(№ 5), "фантастическое повествование" А. Кураева "Капитан Дикштейн" (№ 9), романы В. Тендрякова "Покушение на миражи"(№4,5), роман А. Платонова "Котлован" (№ 6), А. Азольского "Степан Сергеевич" (№ 7-9), А. Битова "Пушкинский дом"(№ 10-12), написанный в конце 60-х гг. и ранее издававшийся за рубежом.

Журналы "Октябрь" (№ 3) и "Нева" (№ 6) публикуют поэму А.Ахматовой "Реквием" (впервые в Мюнхене (ФРГ), 1963).

В разных изданиях публикуются сразу три повести В. Маканина "Утрата", "Один и одна", "Отставший".

В журнале "Юность" опубликована первая книга трилогии А. Рыбакова "Дети Арбата". Выходит в свет первый сборник рассказов Т. Толстой "На золотом крыльце сидели".

В Россию после длительной эмиграции возвращается поэтесса И. Одоевцева.

В "Знамени" опубликована статья Ю. Карякина "Стоит ли наступать на грабли?", вызвавшая широкий общественный резонанс.

Событиями года также становятся статьи публицистов Н. Шмелева "Авансы и долги" ("Новый мир", № 6), И. Клямкина "Какая улица ведет к храму?" ("Новый мир", № 11). Повсеместно обсуждаются статьи Ю. Черниченко, В. Селюнина, Н. Петракова.

Издательство "Художественная литература" выпустило в свет собрание сочинений Ю. Трифонова в 4 томах.

#### *Франция*

3 сентября в Париже умер В.П. Некрасов, автор повести "В окопах Сталинграда" (1946), главный редактор журнала "Континент" (1975-1982).

#### *США*

Нобелевский комитет присудил премию по литературе проживающему в США русскому поэту И. Бродскому

В. Войнович публикует роман-антиутопию "Москва 2042" (Изд-во "Ardis").

1988

#### *Советский союз*

В ряде центральных журналов впервые публикуются стихи и проза Ю. Даниэля (Н.Аржак) ("Огонек", № 29; "Новый мир", № 7; "Дружба народов", № 10).

Журнал "Новый мир" публикует роман Б.Л. Пастернака "Доктор Живаго"(№ 1-4), роман Ю. Домбровского "Факультет ненужных вещей"(№ 8-11), законченный писателем в 1975 г. и опубликованный в Париже, а также не публиковавшиеся ранее рассказы В. Тендрякова (№ 3, 11).

В издательстве "Художественная литература" впервые вышел полный вариант романа А. Платонова "Чевенгур". Публикация второй части романа. В журнале "Знамя" (№ 4, 5) напечатан роман Е.И. Замятина "Мы" (первое полное издание на русском языке в США, 1952).

Журнал "Октябрь" (№ 1-4) публикует роман В. Гроссмана "Жизнь и судьба", "арестованный" в 1960 г. (впервые опубликован в Швейцарии в 1980 г.). Выходят в свет автобиографическая повесть поэта А. Жигулина "Черные камни", "социальная сказка" Ф. Искандера "Кролики и удавы" (впервые опубликована в США, 1982).

В журнале "Трезвость и культура" (№ 12 за 1988, № 1,2, 3 за 1989) первая публикация на родине поэмы Вен. Ерофеева "Москва-Петушки" (написана в 1970 г.).

В журнале "Юность" (№ 8) первая публикации В. Нарбиковой повесть "Равновесие света дневных и ночных звезд" с предисловием А.Битова.

Публикуются роман-антиутопия А.Кабакова "Невозвращенец", повесть А. Приставкина "Ночевала тучка золотая", роман А. Слаповского "Искренний художник", обширное философско-публицистическое повествование Д. Галковского "Бесконечный тупик". В изд-ве "Советский писатель" выходит в свет первая поэтическая книга Е. Шварц "Стороны света".

В Москве вышел первый номер журнала Советского Фонда культуры. "Толстые" журналы в течение года публикуют подборки стихотворений М. Волошина, И. Бродского, А. Галича, Ю. Алешковского, Ю. Даниэля, И. Лиснянской, Е. Рейна, Г. Сапгира и других "опальных" поэтов.

В издательстве "Наука" вышел в свет последний том полного собрания сочинений Ф.М. Достоевского в 30 томах. Выход первого тома был осуществлен в 1972 г.

Писатели В. Дудинцев и А. Приставкин удостоены звания лауреатов Государственной премии СССР.

1989

*Советский Союз*

Издательство "Книга" издает сборник материалов и публикаций под названием "Цена метафоры, или Преступление и наказание Синявского и Даниэля", в основу которой положены материалы "Белой книги" А.И. Гинзбург.

Журнал "Знамя" помещает на своих страницах повесть Г. Владимова "Верный Руслан (История караульной собаки)", ранее распространявшуюся в самиздате и опубликованную во Франкфурте-на-Майне в 1975 г.

В журнале "Новый мир" публикуются повесть В. Пьецуха "Новая московская философия" (№ 1), "Рассказы об Анне Ахматовой" А.Наймана (№ 1-3), "Архипелаг ГУЛАГ" А.И. Солженицына (с предисловием С.П. Залыгина), роман-притча А. Кима "Отец-лес" (№ 4-6).

Выходит первая книга рассказов В. Ерофеева "Тело Анны, или Конец русского авангарда", первая книга поэта "лианозовской школы" И. Холина "Жители барака", написанная во второй половине 50-х гг. Свою "взрослую" книгу под названием "Стихи из журнала" впервые на родине издает и другой "лианозовец" Вс. Некрасов (издательство "Прометей").

Лауреатами Государственной премии СССР в области литературы стали Б. Ахмадулина, Ф. Искандер, Б. Можяев, А. Тарковский.

1990

*Советский Союз*

Согласно новому Закону о печати от 2 августа отменяется предварительная цензура любых изданий.

В декабре в Театре Советской Армии состоялся Седьмой съезд Союза писателей РСФСР, свидетельствующий об углублении раскола среди писателей.

А.И. Солженицын публикует брошюру "Как нам обустроить Россию: Посильные соображения".

На протяжении всего года журнал "Новый мир" отдает свои номера для литературной реабилитации А.И. Солженицына: публикуются его романы "В круге первом" (№ 1-5) и повесть "Раковый корпус" (№ 6-8). В номерах 7 и 8 журнала напечатаны главы из "Дневника" К. Чуковского. В № 7 также напечатаны "Песни восточных славян" Л.Петрушевской. На страницах журнала появляются подборки стихотворений И. Елагина, Ю. Карабчиевского, Ю. Кублановского, И. Лиснянской, Л. Миллер, Е. Рейна, Я. Сатуновского, О. Седаковой.

В результате экономического кризиса, сложного финансового положения, нехватки бумаги и других причин впервые за свою истории не вышли очередные (№ 9-12) журнала "Новый мир".

В. Ерофеев выпускает в свет свой роман "Русская красавица". Выходит в свет первая на родине книга Ю. Алешковского ("Николай Николаевич. Маскировка". Изд-во "Весть"). Публикуется рассказ-антиутопия Л. Петрушевской "Новые Робинзоны".

Отдельным изданием выходит роман-анекдот В. Войновича "Необыкновенные приключения солдата Ивана Чонкина" (ранее в журнале "Юность", 1988, № 12, 1989, № 1-2).

В издательстве "Московский рабочий" выходит первая книга Д.А. Пригова "Слезы геральдической души". "Литературная газета" (№ 12) публикует вызвавшую многочисленные отклики статью В. Ерофеева "Поминки по советской литературе".

Впервые в России опубликованы романы Г. Газданова "Вечер у Клэр" и "Призрак Александра Вольфа".

В издательстве "Правда" выпущено в свет собрание сочинений В. Набокова в 4 томах (сост. и автор предисловия В. Ерофеев).

Харьковский поэт Б. Чичибабин удостоен звания Государственной премии СССР.

1991

*Россия*

Журнал "Новый мир" много места отводит реабилитации ранее запрещенных русских философов, публикуются статьи Н.А. Бердяева, Е.Н.Трубецкого, С.Л. Франка, Ф.А. Степуна, Л.П. Карсавина, И.А. Ильина, П.И. Новгородцева, Г. Флоровского, П.Б.Струве.

В номерах 3 и 4 публикуется роман В. Белова "Кануны", книга 2-я: "Год великого перелома. Хроника девяти месяцев".

После августовского путча в Москве о своем желании вернуться в Россию заявляет А.И.Солженицын. Журнал "Новый мир" (№ 6, 7, 8, 11, 12). продолжил публикацию его сочинений воспоминаниями "Бодался теленок с дубом. Очерки литературной жизни".

Вышел в свет первый коллективный альманах-манифест "московского концептуализма" "Личное дело №\_", поместивший произведения С. Гандлевского, М. Айзенберга, Д.А. Пригова, Т. Кибирова, Л. Рубинштейна В.Коваля). Отдельной книгой в изд-ве "Ренессанс" выходят "стихи на карточках" Л. Рубинштейна "Мама мыла раму. Появление героя. Маленькая ночная серенада (Три картотеки)".

В России впервые опубликован роман В. Набокова "Лолита", увидевший свет во Франции в 1957 г.

В издательстве "Московский рабочий" выходит книга М. Палей "Отделение пропащих".

В издательстве "Правда" издано собрание сочинений М. Алданова в 6 томах. Издательство "Терра" начинает издание собрания сочинений В. Максимова в 8 томах (1991-1993).

Юридически реабилитирован Н.С. Гумилев, казненный по "делу Таганцева" в августе 1921 г. В сентябре было принято решение о реорганизации и переименовании Литературного фонда СП СССР.

Лауреатом Государственной премии стал Б. Окуджава.

*Франция*

В Париже в издательстве "Синтаксис" вышла книга А.Синявского "Иван-дурак: Очерки русской народной веры", продолжающая начатый ранее цикл "Очерки русской культуры".

1992

*Россия*

Распавшийся после августовского путча 1991 г. Союз Писателей СССР окончательно прекратил свою деятельность. Попытки создания новых писательских организаций не имели успеха.

Учреждена Британская Буковская премия за лучший роман года. Премия Букера присуждена М. Харитонову за повесть "Линия судьбы, или Сундучок Милашевича" ("Дружба народов", № 1, 2).

Премия Малого Букера присуждена В. Пелевину за книгу рассказов "Синий фонарь".

В "Новом мире"(№ 10-12) публикуются главы книги А.И. Солженицына "Красное колесо" "Апрель Семнадцатого". В этом же журнале публикуется книга первая романа В.Астафьева "Прокляты и убиты" (№ 10-12), роман Л. Петрушевской "Время ночь" (№ 2), повествование С.Липкина "Записки жильца" (№ 9-11).

На страницах этого же журнала появляются публицистические и критические статьи А.Солженицына ("Наши плюралисты", № 4), А Синявского ("Чтение в сердцах", № 4), А. Вайля, П. Гениса, Д. Галковского, В. Курицына, М. Липовецкого, М. Эпштейна, Е. Добренко, В. Перцовского, А. Немзера.

В издательстве "Художественная литература" издана итоговая книга поэта Н. Коржавина "Время дано". В журнале "Глагол" (№ 6) опубликован роман С. Соколова "Палисандрия".

В Москве в издательстве "Старт" выходит собрание сочинений в 2 томах Абрама Терца (Синявского).

"Воениздат" начал издание полного собрания сочинений В.Пикуля в 30 т.

"Пушкинский фонд" в Санкт-Петербурге предпринял издание сочинений И. Бродского в 4 томах (сост. Г.Ф.Комаров).

В Москве, Санкт-Петербурге и других городах начинают выходить новые журналы и альманахи постмодернистской ориентации: "Вестник новой литературы", "Соло", "Лабиринт", "Новое литературное обозрение", "Комментарии", "Золотой век", "Arbor mundi" и др.

1993

*Россия*

В "Новом мире" (№ 3, 4) напечатан постмодернистский роман В. Шарова "До и во время".

На страницах журнала "Знамя" публикуются: роман Б. Кенжеева "Иван Безуглов. Мещанский роман" (№ 1-3), роман Ю. Давыдова "Зоровавель" (№ 3), роман А. Курчаткина "Стражница" (№ 5-6), роман А. Королева "Эрон" (№ 7-8).

В. Ерофеев издает свою книгу "Избранное, или Карманный Апокалипсис" (Изд-во "Третья Волна"). Издательство "Терра" выпускает "Избранное" Ю. Мамлеева.

В издательстве "Фабула" выходит малое собрание сочинений В. Войновича в 5 томах.

1994

*Россия*

27 мая в Россию после изгнания возвращается А.И. Солженицын.

8 августа ушел из жизни классик советской литературы, автор романа "Русский лес" (1953) Л. Леонов. Опубликован его последний роман "Пирамида", работа над которым началась в конце 40-х гг.

В журнале "Новый мир" (№ 10-12) публикуется книга вторая романа В. Астафьева "Прокляты и убиты", роман Д. Гранина "Бегство в Россию" (№ 7-9), повести Л.Петрушевской "Карамзин. Деревенский дневник" (№ 6), "Зима. Германия" И. Клепа (№ 11).

Журнал "Знамя" (№ 4, 5) печатает романы Г. Владимова "Генерал и его армия" (премия "Триумф" 1995 г.) и Ч. Айтматова "Тавро Кассандры (Из ересей XX века)" (№ 12).

Публикуются последние автобиографические повести Ю. Нагибина "Тьма в конце тоннеля", "Моя золотая теща", "Дафнис и Хлоя эпохи культа личности, волюнтаризма и застоя" (Независимое издательство ПИК). В издательстве "Текст" вышла трилогия В. Аксенова "Московская сага".

Почти одновременно публикуются три романа В. Сорокина "Норма", "Роман", "Сердца четырех". Вышла в свет первая посмертная книга поэта Л. Губанова, лидера группы СМОГ, "Ангел в снегу". Выходит в свет итоговая поэтическая книга Т. Кибирова "Сантименты: Восемь книг" (Брянск).

Различные издательства предпринимают выпуск философского наследия Вяч. Иванова: выходят книги "Дионис и прадионисийство" (Изд-во "Алетейа") и "Родное и Вселенское" (Изд-во "Республика"). Издательство "Согласие" осуществило выпуск собрания сочинений Г. Иванова в 3 томах (составитель и автор предисловия Е.В. Витковский).

1995

*Россия*

Выходит в свет антология "Строфы века", составленная поэтом Е. Евтушенко.

Санкт-Петербургское издательство "Лимбус-пресс" выпустило в свет собрание прозы С. Довлатова в 3 томах (составитель и автор вступительной статьи А. Арьев).

В Санкт-Петербургском издательстве "Издательство И.Лимбаха" впервые в полном виде увидела свет трилогия А. Битова "Оглашенные. Роман-странствие" (1969-1995).

1996

*Россия*

В "Новом мире" опубликованы романы Л.Улицкой "Медея и ее дети. Семейная хроника" (№ 3-4), А. Азольского "Клетка"(№ 5-6), Д. Липскерова "Сорок лет Чаньчжоу" (№ 7-8),

В "Знамени" (№ 8) опубликована повесть Ю. Буйды "Ермо" и роман В. Пелевина "Чапаев и Пустота" (№ 5). Журнал "Урал" (№ 8-11/12) печатает роман О. Славниковой "Стрекоза, увеличенная до размеров собаки".

*США*

27 января 1996 г. в Нью-Йорке умер лауреат Нобелевской премии поэт И. Бродский, похоронен в Венеции.

1997

*Россия*

11 октября учреждается литературная премия им. А. Солженицына. В "Воениздате" завершено первое отдельное издание его исторической эпопеи "Красное колесо".

В "Новом мире" публикуются романы И. Полянской "Прохождение тени" (№ 1, 2), А. Наймана "Б.Б.и др." (удостоена ежегодной премии журнала) (№ 10), А. Азольского "Облдрамтеатр" (№ 11), рассказы А.И.Солженицына "Крохотки" (№ 1, 3, 10).

Санкт-Петербургское издательство "Академический проект" выпустило в свет полное собрание сочинений Д. Хармса в 4 томах. (вступительная статья и сост. В.Н. Сажина).

В издательстве "Согласие" вышло в свет собрание сочинений В.Ф.Ходасевича в 4 томах.

*Франция:*

25 февраля в пригороде Парижа Фонтене-о-Роз умер А.Д. Синявский.

1998

*Россия*

11 декабря А.И. Солженицын отказывается от присужденного ему ордена Андрея Первозванного в связи с 80-летием. В журнале "Новый мир" опубликована первая часть его мемуаров "Угодило зернышко промеж двух жерновов. Очерки изгнания" (№ 9, 11).

Журнал "Знамя" (№ 5) опубликовал роман А.Д. Синявского "Кошкин дом", последний образец его "утрированной" прозы.

В издательстве "Вагриус" отдельной книгой выходит роман В. Маканина "Андерграунд, или Герой нашего времени".

Публикацией романа Б. Акунина "Левиафан" в издательстве "Захаров" началась серия романов о сыщике Эрасте Фандорине.

Закончено издание собрания сочинения В.В.Розанова в 9 томах (под ред. А.Н. Николюкина) (1994-1998).

"Набоковский фонд" в Санкт-Петербурге впервые издает перевод на русский язык труда В. Набокова "Комментарий к роману А.С.Пушкина "Евгений Онегин" (опубликованный на английском языке в Нью-Йорке в 1964 г.).

Тульское издательство "Тулица" завершило издание наиболее полного собрания сочинений В. Высоцкого в 5 томах (составитель С.Жильцов).

1999

*Россия*

Журнал "Новый мир" публикует: роман М. Бутова "Свобода" (удостоен премии "Букера") (№1, 2), А. Слаповского "День денег" (№ 6), О. Славниковой "Один в зеркале"(№ 12).

Опубликован роман В. Пелевина "Generation P".

В московском издательстве "Ad Marginem" выходит постмодернистский роман В. Сорокина "Голубое сало".

В издательстве "Вагриус" издана книга Д. Липскерова "Два романа" ("Пространство Готлиба", "Сорок лет Чаньчжоу"). В.Ерофеев издает книгу "Энциклопедия русской души. Роман с энциклопедией".

В издательстве "Изограф" выходит роман В. Аксенова "Новый сладостный стиль".

В издательстве "Симпозиум" вышло в свет собрание сочинений В. Набокова русского периода в 5 томах. Ранее в этом же издательстве, в 1997 г. вышло собрание сочинений американского периода в 5 томах.

2000

*Россия*

Увидел свет написанный десятилетием раньше роман Т.Толстой "Кысь".

В журнале "Новый мир" публикуются: повести В. Маканина "Буква "А"( № 4), Ю. Буйды "У кошки девять смертей. Повествование в рассказах" (№ 5), пьеса Б. Акунина "Чайка. Комедия в двух действиях" (№ 4), романы А.Азольского "Монахи" (№ 6) (премия журнала за лучшую публикацию года), А. Мелихова "Нам целый мир чужбина" (№ 7, 8), Л.Улицкой "Путешествие в седьмую сторону света" (№ 8, 9) (премия Букера 2000 г.)

В журнале "Звезда"(№ 7, 8) опубликован роман Вл. Новикова "Сентиментальный дискурс. Роман с языком" (премия журнала за лучшую публикацию года).

Вышел в свет поэтический сборник А.Вознесенского "www. Девочка с пирсингом. ru"

В издательстве "Большая Российская энциклопедия" подготовлено и выпущено в свет фундаментальное издание "Русские писатели XX века. Биографический словарь" под редакцией П.А.Николаева.

В. Маканин становится лауреатом Государственной премии РФ по литературе.

В сентябре на Московской книжной ярмарке писатель Б. Акунин был назван российским писателем года за серию романов об Эрасте Фандорине. Он же становится лауреатом премии "Антибукер" за роман "Коронация".

2001

*Россия*

29 декабря ушел из жизни В. П. Астафьев.

Издательство "Simposium" осуществило выпуск в свет полного собрания сочинений в 5 томах С.Д. Кржижановского (1887-1950).

Опубликован роман В. Аксенова "Кесарево свечение" ("Эксмо-пресс").

В журнале "Знамя" опубликованы романы Л. Зорина "Трезвенник" (№ 2), "Кнут" (№ 9), рассказы М. Вишневецкой из книги "Опыты" (№ 12), повесть А. Дмитриева "Дорога обратно" (№ 1).

Журнал "Новый мир" публикует "ВМБ" А. Азольского (№ 6), "Оправдание" Д. Быкова (№ 3, 4), "Остров Ионы" А. Кима (№11-12), "Любовь к отеческим гробам" А. Мелихова (№ 9, 10), третью часть очерков А. Солженицына "Угодило зернышко промеж двух жерновов" (№ 4).

2002

Россия

В издательстве "Ad Marginem" публикуется роман А. Проханова "Господин Гексоген".

В.Войнович издает книгу об А.И. Солженицыне "Портрет на фоне мифа".

Публикуются романы С. Гандлевского "НРЗБ", А. Азольского "Диверсант", Р. Сенчина "Нубук".

## Термины и персоналии

### Тема 1

#### Битов, Андрей Георгиевич

#### Биография

Родился 27 мая 1937 г. в Ленинграде, на Петроградской стороне. Отец - архитектор. Мать - юрист. Писать начал в 1956 году. В 1957 году поступил в Ленинградский горный институт, где участвовал в работе литобъединения под руководством Глеба Семенова. В 1957-1958 служил в стройбате на Севере. В 1958 восстановился в институте, окончил геологоразведочный факультет в 1962. Писал стихи, подражая Виктору Голявкину начал писать короткие абсурдистские рассказы, впервые опубликованные в 1990-х гг. Часто в интервью называл себя непрофессиональным писателем. С 1960 по 1978 вышли в печать около десяти книг прозы. С 1965 года член Союза писателей.

В 1978 году в США опубликован роман "Пушкинский Дом". В 1979 году он - один из создателей бесцензурного альманаха "Метрополь". Его перестали печатать до 1986 г. Перестройка открыла новые возможности. Заграница, лекции, симпозиумы, общественная, в том числе правозащитная, деятельность.

#### Библиография

- 1960 три рассказа в альманахе "Молодой Ленинград"
- 1963 "Большой шар"
- 1965 "Такое долгое детство"
- 1967 "Дачная местность"
- 1968 "Аптекарский остров", "Путешествие к другу детства"
- 1972 "Образ жизни"
- 1976 "Семь путешествий", "Дни человека"
- 1980 "Воскресный день"
- 1985 "Грузинский альбом"
- 1978 "Пушкинский Дом"
- 1986 "Статьи из романа", "Книга путешествий"
- 1988 "Человек в пейзаже", "Последняя повесть"
- 1989 "Повести и рассказы", "Пушкинский дом"
- 1990 "Улетающий Монахов"
- 1991 "Мы проснулись в незнакомой стране", "Жизнь в ветреную погоду", С/С в трех томах
- 1993 "Ожидание обезьян", "Вычитание зайца"
- 1995 "Оглашенные"
- 1996 "Первая книга автора", "Империя в четырех измерениях"
- 1997 "Новый Гулливер", "В четверг после дождя", "Записки новичка"
- 1998 "Обоснованная ревность", "Неизбежность ненаписанного", "Дерево"
- 1999 "Похороны Доктора"

**Василий Павлович Аксёнов** (родился 20 августа 1932, Казань) - советский, американский и российский писатель.

Родился в семье партийных работников, Евгении Семёновны Гинзбург и Павла Васильевича Аксёнова. Был третьим, младшим ребенком в семье (и единственным общим ребенком родителей). Отец Павел Васильевич был председателем казанского горсовета и членом бюро Татарского обкома партии. Мать Евгения Семёновна Гинзбург работала преподавателем в Казанском Педагогическом институте, затем - заведующей отделом культуры газеты "Красная Татария", состояла в казанской областной парторганизации. В последствии, пройдя ужас сталинских лагерей, во времена разоблачения культа личности, Евгения Гинзбург стала автором книги воспоминаний "Крутой маршрут" - одной из первых книг-мемуаров об эпохе сталинских репрессий и лагерей, рассказ о восемнадцати годах, проведенных автором в тюрьме, колымских лагерях и ссылке.

В 1937 году, когда В. Аксёнову не было еще и пяти лет, оба родителя (сначала мать, а затем вскоре - и отец) были арестованы и осуждены на 10 лет тюрьмы и лагерей. Старших детей - сестру Маю (дочь П. Аксёнова) и Алёшу (сына Е. Гинзбург) забрали к себе родственники. Круглый сирота Вася был принудительно отправлен в детский дом для детей заключенных (его бабушкам не разрешили оставить ребенка у себя). В 1938 году дяде В. Аксёнова (брату П. Аксёнова) удалось разыскать маленького Васю в детдоме в Костроме и взять его к себе. Вася жил в доме у Моти Аксёновой (его родственницы по отцу) до 1948 года, пока его мать Евгения Гинзбург, выйдя в 1947 году из лагеря, и проживая в ссылке в Магадане не добилась разрешения на приезд Васи к ней на Колыму. Встречу с Васей Евгения Гинзбург опишет в "Крутом маршруте".

Спустя много лет, в 1975 году Василий Аксёнов описал свою магаданскую юность в своем автобиографичном романе "Ожог".

В 1956 Аксёнов окончил Ленинградский медицинский институт. Три года работал врачом. С 1960 года - профессиональный литератор. Повесть "Коллеги" (написан 1959; одноимённая пьеса совместно с Ю. Стабовым, 1961; одноимённый фильм, 1963), романы "Звёздный билет" (1961), "Пора, мой друг, пора" (1962), повесть "Апельсины из Марокко" (1963), сборники "Катапульта" (1964), "На полпути к Луне" (1966), пьеса "Всегда в продаже" (постановка театра "Современник", 1965); в 1968 опубликована сатирико-фантастическая повесть "Затоваренная бочкотара".

В 1960-х годах произведения В. Аксёнова часто печатаются в журнале "Юность". В течение нескольких лет он является членом редколлегии журнала. Приключенческая диалогия для детей: "Мой дедушка - памятник" (1970) и "Сундучок, в котором что-то стучит" (1972)

Экспериментальный роман "Поиски жанра" был написан в 1972 году.

Также в 1972 - совместно с О. Горчаковым и Г. Поженяном написал роман-пародию на шпионский боевик "Джин Грин - неприкасаемый" под псевдонимом Гривадий Горпожакс (комбинация имён и фамилий реальных авторов). 1976 - перевёл с английского роман Э. Л. Доктору "Рэгтайм".

В 1970-х годах после окончания "оттепели" произведения Аксёнова перестают публиковаться в Советском Союзе. Романы "Ожог" (1975) и "Остров Крым" (1979) были запрещены к публикации советской цензурой. В это время критика в адрес В. Аксёнова и его произведений становится все более резкой: применяются такие эпитеты, как "несоветский" и "ненародный". В 1977-1978 годы произведения Аксёнова начали появляться за рубежом (прежде всего в США).

В 1979 году В. Аксёнов совместно с А. Битовым, Вик. Ерофеевым, Ф. Искандером, Е. Поповым, Б. Ахмадулиной стал одним из организаторов и авторов бесцензурного альманаха "Метрополь". Так и не изданный в советской подцензурной печати, альманах был издан в США. В знак протеста против последовавшего за этим исключения Попова и Ерофеева из Союза писателей СССР в декабре 1979 года В. Аксёнов (а также Инна Лиснянская и Семён Липкин) заявили о своем выходе из СП.

22 июля 1980 г. выехал по приглашению в США, после чего был вместе с женой лишён советского гражданства. Жил в США до 2004 г., преподавая русскую литературу в университете Дж. Мейсона, Вашингтон.

В США вышли написанные Аксёновым в России, но впервые публикуемые лишь после приезда писателя в Америку романы "Золотая наша Железка" (1973, 1980), "Ожог" (1976, 1980), "Остров Крым" (1979, 1981), сборник рассказов "Право на остров" (1981). Также в США В. Аксёновым были написаны и изданы новые романы: "Бумажный пейзаж" (1982), "Скажи изюм" (1985), "В поисках грустного бэби" (1986), трилогия "Московская сага" (1989, 1991, 1993), сборник рассказов "Негатив положительного героя" (1995), "Новый сладостный стиль" (1996) (посвященный жизни советской эмиграции в Соединенных Штатах), "Кесарево свечение" (2000).

Роман "Желток яйца" (1989) написан В. Аксёновым по-английски, затем переведён автором на русский.

Впервые после девяти лет эмиграции Аксёнов посетил СССР в 1989 году по приглашению американского посла Мэтлока. В 1990 году В. Аксёнову возвращается советское гражданство.

В 1980-1991 годы В. Аксёнов в качестве журналиста активно сотрудничал с радиостанцией "Свобода". Аксёновские радиоочерки были опубликованы в авторском сборнике "Десятилетие клеветы" (2004).

Трилогия "Московская сага" (1992) экранизирована в России в 2004 г. А. Барщевским в многосерийном телевизионном сериале.

В 2004 г. публикует в журнале "Октябрь" роман "Вольтерьянцы и вольтерьянки", за который удостоивается Букеровской премии России.

Книга воспоминаний "Зеница ока" (2005) носит характер личного дневника.

В. Аксёнов - автор целого ряда произведений для драматического театра (пьесы "Всегда в продаже", 1965; "Твой убийца", 1966; "Четыре темперамента", 1968; "Аристофаниана с лягушками", 1968; "Цапля", 1980; "Горе, горе, гореть", 1998; "Аврора Горенина", 1999; "Ах, Артур Шопенгауэр", 2000) и киносценариев (фильмы "Когда разводят мосты", 1961; "Мой младший брат", 1962; "Мраморный дом", 1973; "Центровой", 1976; "Пока безумствует мечта", 1980).

В США В. Аксёнову присвоено почетное звание Doctor of Humane Letters. Он является членом Пен-клуба и Американской авторской лиги. С 1981 года В. Аксёнов - профессор русской литературы в различных университетах США: Институте Кеннана (1981-1982), Университете Дж. Вашингтона (1982-1983), Гаучерском университете (1983-1988), Университете Джорджа Мэйсона (с 1988 года и по настоящее время). В 2005 году Василий Аксёнов был удостоен Ордена литературы и искусства, одной из высших наград современной Франции.

В настоящее время живёт с семьёй во Франции в Биаррице и в Москве.

**Владимир Николаевич Войнович** (р. 26 сентября 1932) - русский писатель, поэт и драматург.

Владимир Войнович родился в Душанбе, в семье журналиста. В 1941 г. с родителями перехал в Запорожье. После войны часто менял место жительства, работал пастухом, столяром, плотником, слесарем и авиамехаником. В 1950 г. Войнович призывается в армию, по время службы старается овладеть мастерством стихосложения.

В 1960 г. устроился редактором на радио. Вскоре написал стихи для песни о космонавтах, получившей всеююзную известность. В том же году опубликовал свою повесть "Мы здесь живем", которая была опубликована в журнале "Новый мир" в начале 1961 г. и также способствовала укреплению славы писателя.

С 1962 г. Войновича приняли в союз писателей СССР.

В конце 1960-х принимал активное участие в движении за права человека, что вызвало конфликт с властями. За свою правозащитную деятельность и сатирическое представление советской действительности писатель подвергался преследованию - в 1974 г. исключён из союза писателей СССР.

В 1980 г. был вынужден эмигрировать за пределы Советского Союза. С 1981 года был лишён советского гражданства по указу Л.Брежнева. В 1980-1992 г. жил в эмиграции в ФРГ, затем в США. Сотрудничал с радио "Свобода".

Сочинения

- Стихи (в том числе "Песня космонавтов", 1960)

Я верю, друзья, караваны ракет Помчат нас вперёд от звезды до звезды. На пыльных тропинках далёких планет Останутся наши следы...

- "Хочу быть честным", "Владычица", "Степень доверия", "Путем взаимной переписки", "Шапка"
- "Два товарища" (повесть, 1967)
- "Иванькиада" (документально-сатирическая повесть, 1976; все три произведения в России до 1988 не печатались) - на "квартирную" тему, раскрывает механизм бюрократии.
- "Трибунал" (пьеса, Лондон, 1985)
- "Кот домашний средней пушистости" (пьеса, 1990, по повести "Шапка", совместно с Г. И. Гориним).
- публицистика

Основные произведения

- "Жизнь и необычайные приключения солдата Ивана Чонкина" (1969-1975), "Претендент на престол" (1979)
- "Москва 2042" (1987)
- "Монументальная пропаганда" - сатирическая повесть, продолжающая некоторые сюжеты "Чонкина" и посвященная феномену "массового" сталинизма (2000)

Награды

- Премия Баварской Академии искусств (1993),
- Премия фонда "Знамя" (1994),
- Премия "Триумф" (1996),
- Гос. премия РФ (2000),
- Премия им. А. Д. Сахарова "За гражданское мужество писателя" (2002).

Участие в творческих союзах Член русского ПЕН-центра.

**Михаил Афанасьевич Булгаков** (1891-1940) - русский писатель и драматург. Автор романов, повестей, сборников рассказов, фельетонов и около двух десятков пьес.

Михаил Булгаков родился 3 (15) мая 1891 г. в Киеве в семье доцента Киевской духовной академии Афанасия Ивановича Булгакова (1859-1907) и его жены Варвары Михайловны (в девичестве - Покровской). В 1909 г. закончил киевскую Первую гимназию и поступил на медицинский факультет Киевского университета. В 1916 г. получил диплом врача и был направлен на работу в селе Никольское Смоленской губ., затем работал врачом в г. Вязьме. В 1915 г. Булгаков вступает в свой первый брак - с Татьяной Лаппа.

Во время гражданской войны в феврале 1919 г. Булгаков мобилизуется как военный врач в армию Украинской Народной Республики, но почти сразу дезертирует. В том же году успевает побывать врачом в Красной армии, а затем - в белогвардейских Вооружённых силах Юга России. Некоторое время он с казачьими войсками проводит в Чечне, затем во Владикавказе.

В конце сентября 1921 г. Булгаков переехал в Москву и начал сотрудничать как фельетонист со столичными газетами ("Гудок", "Рабочий") и журналами ("Медицинский работник", "Россия", "Возрождение"). В это же время он публикует отдельные произведения в газете "Накануне", выпускавшейся в Берлине. С 1922 по 1926 г. в "Гудке" напечатано более 120 репортажей, очерков и фельетонов Булгакова.

В 1923 г. Булгаков вступает во Всероссийский Союз писателей. В 1924 г. он знакомится с недавно вернувшейся из-за границы Любовью Евгеньевной Белозерской, которая вскоре становится его новой женой.

В 1928 г. Булгаков едет с Любовью Евгеньевной на Кавказ, посещает Тифлис, Батум, Зелёный Мыс, Владикавказ, Гудермес. В Москве в этом году проходит премьера пьесы "Багровый остров". У Булгакова возникает замысел романа, позднее названного "Мастер и Маргарита" (ряд исследователей творчества Булгакова отмечают влияние на него при замысле и написании этого романа австрийского писателя Густава Майринка, в частности можно говорить об инспирацией такими романами последнего как "Голем", который Булгаков читал в переводе Д.Выгодского, и "Зелёный лик"). Писатель также начинает работу над пьесой о Мольере ("Кабала святош").

В 1929 г. Булгаков знакомится с Еленой Сергеевной Шиловской, будущей третьей женой.

В 1930 г. произведения Булгакова перестают печататься, пьесы изымаются из репертуара театров. Запрещены к постановке пьесы "Бег", "Зойкина квартира", "Багровый остров", спектакль "Дни Турбиных" снят с репертуара. В 1930 г. Булгаков пишет брату Николаю в Париж о неблагоприятной для себя литературно-театральной ситуации и тяжёлом материальном положении. Тогда же он пишет письмо Правительству СССР с просьбой определить его судьбу - либо дать право эмигрировать, либо предоставить возможность работать во МХАТе. Булгакову звонит Иосиф Сталин, который рекомендует драматургу обратиться с просьбой зачислить его во МХАТ. В 1930 г. Булгаков работал в Центральном театре рабочей молодёжи (ТРАМ). С 1930 по 1936 г. - во МХАТе в качестве режиссёра-ассистента, на сцене которого в 1932 г. инсценировал "Мёртвые души" Николая Гоголя. С 1936 г. работал в Большом театре как либреттист и переводчик.

В 1936 г. состоялась премьера булгаковского "Мольера" в МХАТе. В 1937 г. Булгаков работает над либретто "Минин и Пожарский" и "Пётр I".

В 1939 г. Булгаков работает над либретто "Рашель", а также над пьесой о Сталине ("Батум"). Вопреки ожиданиям писателя пьеса была запрещена к печатанию и постановке. Состояние здоровья Булгакова резко ухудшается. Врачи диагностируют у него гипертонический нефросклероз. Писатель начинает диктовать Елене Сергеевне последние варианты романа "Мастер и Маргарита".

С февраля 1940 г. друзья и родные постоянно дежурят у постели Булгакова, который страдает болезнью почек. 10 марта 1940 г. Михаил Афанасьевич Булгаков скончался. 11 марта состоялась гражданская панихида в здании Союза Советских писателей. Перед панихидой московский скульптор С. Д. Меркуров снимает с лица Булгакова посмертную маску.

#### Творчество

Свой первый рассказ Булгаков, по его собственным словам, написал в 1919 г.

1922-1923 г. - публикация "Записок на манжетах", в 1925 выходит сборник сатирических рассказов "Дьяволиада". В 1925 г. также публикуются повесть "Роковые яйца", рассказ "Стальное горло" (первый из цикла "Записки юного врача"). Писатель работает над повестью "Собачье сердце", пьесами "Белая гвардия" и "Зойкина квартира".

В 1926 г. во МХАТе поставлена пьеса "Дни Турбиных",

В 1927 г. Михаил Афанасьевич завершает драму "Бег".

С 1926 по 1929 г. в Театре-студии Евгения Вахтангова шла пьеса Булгакова "Зойкина квартира", в 1928-1929 г. в Московском Камерном театре был поставлен "Багровый остров". [(1928)]

В 1932 г. возобновлена постановка "Дней Турбиных" во МХАТе.

В 1934 г. завершён первый полный вариант романа "Мастер и Маргарита", включающий 37 глав.

**Евгений Иванович Замятин** (1884-1937) - русский писатель.

Евгений Замятин родился 20 января (1 февраля) 1884 г. в городе Лебедянь Тамбовской губернии. С 1893 по 1896 год Замятин посещал Лебедянскую гимназию, а потом учился в Воронежской гимназии, которую в 1902 году окончил с золотой медалью. В этом же году Евгений Иванович записался из упряма (в школе он не всегда по математике получал хорошие оценки, в отличие от русского) на кораблестроительный факультет Санкт-Петербургского политехнического института. 4 года спустя Замятин становится большевиком и принимает участие в жизни революционной студенческой молодежи. Там он встречает свою будущую жену - Людмилу Николаевну Усову (1883-1965). Летом 1905 года при возвращении из поездки в Египет через Одессу был свидетелем восстания на броненосце "Князь Потёмкин-Таврический". В 1906 Замятина арестовывают и высылают назад в Лебедянь. В этом же году он нелегально возвращается в Петербург и заканчивает институт.

### **Творчество**

В 1908 году Замятин выходит из партии и пишет свой первый рассказ - "Один". 2 года спустя начинающий автор преподаёт на кораблестроительном факультете, работает инженером и одновременно заканчивает рассказ "Девушка". В 1911 году Замятина высылают за нелегальное проживание из Петербурга. Евгений Иванович принужден жить в Лахте, где он пишет свою первую повесть "Уездное". Это произведение привлекает внимание знатоков литературы и других писателей, в том числе Горького. "На куличках" - следующая повесть Замятина - также получает хорошие оценки критиков.

Весной 1916 года инженер Замятин был откомандирован в Англию, где он создает "Островитяне" и "Ловец человеков". Вернувшись, Евгений Иванович организует группу молодых писателей "Серапионовы братья". Членами этой группы были Михаил Зощенко, Константин Федин, Всеволод Иванов, Вениамин Каверин, Николай Тихонов и др. После революции печатается вышеупомянутая повесть "На куличках", которая раньше была запрещена.

В 1920-1921 годах Замятин работает над романом "Мы", который является одним из его самых главных произведений. В этом романе инженер Д-503 описывает свою жизнь в тоталитарном "Едином Государстве". В начале Д-503, один из многих нумеров (так называют людей), с восторгом описывает организацию - основанную на математике - жизни общества. Он и не задумывается о том, что можно по другому жить: без "Зелёной Стены", квартир со стеклянными стенами, "Государственной Газеты", "Бюро Хранителей" и всемогущего "Благодетеля". Но после встречи с революционеркой I-330 его жизнь сильно меняется. Этот роман повлиял на вышедшие позже романы-антиутопии Джорджа Оруэлла ("1984"), Р. Д. Бредбери ("451° по Фаренгейту") и О. Хаксли ("О дивный новый мир"). На русском "Мы" вышел в 1952 в Нью-Йорке в Издательстве им. Чехова, в России впервые вышел лишь в 1988.

Последующие произведения Замятина, в том числе несколько пьес, не были допущены советской властью к отечественной публике. В 1931 году Евгению Ивановичу разрешается - с помощью Горького - выехать за границу. Он живет с того времени в Париже и продолжает работать над рассказами и киносценариями. Замятин скучает по родине до своей смерти.

Писатель скончался 10 марта 1937 г. в Париже. Похоронен на небогатом кладбище в парижском пригороде Тье.

**Александр Альфредович Бек** (21 декабря 1902 (3 января 1903) - 2 ноября 1972) - русский писатель, прозаик.

Родился в Саратове в семье военного врача. В Саратове прошли его детские и юношеские годы, и там он окончил реальное училище. В возрасте 16 лет А. Бек вступил в Красную Армию. В Гражданскую войну служил на Восточном фронте под Уральском и был ранен. На А. Бека обратил внимание главный редактор дивизионной газеты и заказал ему несколько репортажей. С этого началась его литературная деятельность.

Первая повесть А. Бека "Курако" (1934) написана по впечатлениям от поездки на новостройку в город Кузнецк.

Очерки и рецензии Бека стали появляться в "Комсомольской правде", "Известиях". С 1931 года А. Бек сотрудничал в редакциях "История фабрик и заводов" и "Люди двух пятилеток, в созданном по инициативе М.Горького "Кабинете мемуаров".

В Великую Отечественную войну А.Бек вступил в Московское народное ополчение, в Краснопресненскую стрелковую дивизию. Участвовал в боевых действиях под Вязьмой в качестве военного корреспондента. Дошел до Берлина, где встретил День Победы. Самая известная повесть Бека "Волоколамское шоссе" была написана в 1943-1944 годах. Продолжением этой книги были повести "Несколько дней" (1960), "Резерв генерала Панфилова" (1960). В центре внимания романа "Жизнь Бережкова" (1956) - прототип реального авиаконструктора.

В 1956 году А.Бек был членом редколлегии альманаха "Литературная Москва".

После войны написал серию очерков о Маньчжурии, Харбине и Порт-Артуре. Ряд произведений посвящен металлургам (сборник "Доменщики", повести "Новый профиль", роман "Молодые люди" - совместно с Н. Лойко). В 1968 была опубликована "Почтовая проза".

В центре романа "Новое назначение" (1965) - И. Тевосян, занимавший при Сталине пост министра металлургической промышленности и черной металлургии. В романе не звучали диссидентские взгляды, однако он был снят из номера после того, как был объявлен к публикации в журнале "Новый мир". Определенную роль в запрещении романа сыграла вдова Тевосяна, она решила, что роман "Новое назначение" раскрывает лишние подробности частной жизни ее покойного супруга. Роман был впервые опубликован в ФРГ в 1972 году, а в СССР - в 1986-м.

В свои последние годы он жил в Москве в доме 4 по улице Черняховской.

**Борис Леонидович Пастернак** (приблизительно до 1920 года - Борис Исаакович Пастернак [1][2] 29 января (10 февраля) 1890, Москва, Российская Империя - 30 мая 1960, Переделкино, Московская область, СССР) - русский поэт и писатель, лауреат Нобелевской премии по литературе (1958).

Будущий поэт родился в Москве в интеллигентной еврейской семье. Родители Пастернака, отец - художник, академик Петербургской Академии художеств *Леонид Осипович (Исаак Иосифович) Пастернак* и мать - пианистка *Розалия Исидоровна Пастернак* (урождённая *Райца Срулевна Кауфман*, 1868-1939), переехали в Москву из Одессы в 1889 году, за год до его рождения. Кроме старшего, Бориса, в семье Пастернаков родились Александр (1893-1982), Жозефина (1900-1993) и Лидия (1902-1989).

Семья Пастернаков поддерживала дружбу с известными художниками (И. И. Левитаном, М. В. Нестеровым, В. Д. Поленовым, С. Ивановым, Н. Н. Ге), в доме бывали музыканты и писатели, в том числе Лев Толстой. В 1900 году Райнер Рильке познакомился с семьёй Пастернаков во время второго визита в Москву. В 13 лет, под влиянием композитора А. Н. Скрябина, Пастернак увлекся музыкой, которой занимался в течение шести лет (сохранились две написанные им сонаты для фортепиано).

В 1903 году при падении с лошади сломал ногу и из-за неправильного сращения (лёгкая хромота, которую Пастернак скрывал, осталась на всю жизнь) был освобождён от воинской повинности. В дальнейшем поэт уделял особое внимание этому эпизоду как пробудившему его творческие силы (он произошёл 6 (19) августа, в день Преображения - ср. позднейшее стихотворение "Август"). В 1905 году попал под казачьи нагайки - эпизод, вошедший в книги Пастернака.

Пастернак не был принят в гимназию из-за процентной нормы, но поступил во второй класс. Он окончил гимназию с золотой медалью и всеми высшими баллами, кроме "закона Божьего", от которого был освобождён. После ряда колебаний отказался от карьеры профессионального музыканта и композитора. В 1908 году поступил на юридическое отделение историко-филологического факультета Московского университета (впоследствии перевелся на философское). Летом 1912 года изучал философию в Марбургском университете в Германии у главы марбургской неокантианской школы проф. Германа Когена. Тогда же сделал предложение Иде Высоцкой, но получил отказ, как описано в стихотворении "Марбург". В 1912 году вместе с родителями и сестрами посещает Венецию, что нашло отражение в его стихах того времени. Виделся в Германии с кузиной Ольгой Фрейденберг. С ней его связывала многолетняя дружба и переписка.

После поездки в Марбург Пастернак отказался и от того, чтобы в дальнейшем сосредоточиться на философских занятиях. В это же время он начинает входить в круги московских литераторов. Он участвовал во встречах кружка символистского издательства "Мусагет", затем в литературно-художественном кружке Юлиана Анисимова и Веры Станевич, из которого выросла недолговечная постсимволистская группа "Лирика". С 1914 Пастернак примыкал к содружеству футуристов "Центрифуга" (куда также входили другие бывшие участники "Лирики" - Николай Асеев и Сергей Бобров). В этом же году знакомится с другим футуристом - Владимиром Маяковским, чья личность и творчество оказали на него определённое влияние. Позже, в 1920-е, Пастернак поддерживал связи с группой Маяковского "Леф", но в целом после революции занимал независимую позицию, не входя ни в какие объединения.

Первые стихи Пастернака были опубликованы в 1913 году (коллективный сборник группы "Лирика"), первая книга - "Близнец в тучах" - в конце того же года (на обложке 1914) и воспринималась самим Пастернаком как незрелая. В 1928 половина стихотворений "Близнеца в тучах" и три стихотворения из сборника группы "Лирика" были объединены Пастернаком в цикл "Начальная пора" и сильно переработаны (некоторые фактически переписаны полностью); остальные ранние опыты при жизни Пастернака не переиздавались. Тем не менее, именно после "Близнеца в тучах" Пастернак стал осознавать себя профессиональным литератором.

В 1916 году вышел сборник "Поверх барьеров". Опасаясь возможного призыва в армию, зиму 1916 года Пастернак провёл на Урале, под городом Александровском Пермской губернии, приняв приглашение поработать в конторе управляющего Всеволодо-Вильвенскими химическими заводами Б. И. Збарского помощником по деловой переписке и торгово-финансовой отчётности.

Родители Пастернака и его сёстры в 1921 году покидают советскую Россию по личному ходатайству А. В. Луначарского и обосновываются в Берлине. Начинается активная переписка Пастернака с ними и русскими эмиграционными кругами вообще, в частности, с Мариной Цветаевой, а через неё - с Р.-М. Рильке. В 1922 году Пастернак женится на художнице Евгении Лурье, с которой проводит в гостях у родителей в Берлине вторую половину года и всю зиму 1922-23 годов. В том же 1922 году выходит программная книга поэта "Сестра моя - жизнь", большинство стихотворений которой были написаны ещё летом 1917 года. В следующем 1923 году в семье Пастернаков рождается сын Евгений.

В 20-е годы созданы также сборник "Темы и вариации" (1923), роман в стихах "Спекторский" (1925), цикл "Высокая болезнь", поэмы "Девятьсот пятый год" и "Лейтенант Шмидт". В 1928 году Пастернак обращается к прозе. К 1930-му году он заканчивает автобиографические заметки "Охранная грамота", где излагаются его принципиальные взгляды на искусство и творчество.

На конец 20-х - начало 30-х годов приходится короткий период официального советского признания творчества Пастернака. Он принимает активное участие в деятельности Союза писателей СССР и в 1934 году выступает с речью на его первом съезде, на котором Н. И. Бухарин призывал официально назвать Пастернака лучшим поэтом Советского Союза. Его большой одноклассник с 1933 по 1936 год ежегодно переиздаётся.

Познакомившись с Зинаидой Николаевной Нейгауз (в девичестве Еремеевой, 1897-1966), в то время женой пианиста Г. Г. Нейгауза, вместе с ней в 1931 году Пастернак предпринимает поездку в Грузию,

где знакомится с поэтами Т. Табидзе, П. Яшвили. Прервав первый брак, в 1932 году Пастернак женится на З. Н. Нейгауз. В том же году выходит его книга "Второе рождение" - попытка Пастернака влиться в дух того времени. В 1938 году во втором браке у Пастернака рождается сын Леонид.

В 1935 году Пастернак участвует в работе проходящего в Париже Международного конгресса писателей в защиту мира, где с ним случается нервный срыв (последняя его поездка за границу). В январе 1936 года Пастернак публикует два стихотворения, обращенные со словами восхищения к И. В. Сталину, однако уже к середине 1936 года отношение властей к нему меняется - его упрекают не только в "отрешённости от жизни", но и в "мировоззрении, не соответствующем эпохе", и безоговорочно требуют тематической и идейной перестройки. Это приводит к первой длительной полосе отчуждения Пастернака от официальной литературы. По мере ослабевающего интереса к советской власти, стихи Пастернака приобретают более личный и трагический оттенок. К концу 30-х он обращается к прозе и переводам, которые в 40-х годах становятся основным источником его заработка. В тот период Пастернаком создаются ставшие классическими переводы многих трагедий Шекспира, "Фауста" Гёте, "Марии Стюарт" Ф. Шиллера.

В 1935 году Пастернак заступился за мужа и сына Ахматовой, которые были освобождены из тюрьмы после писем Сталину Пастернака и Ахматовой. В 1937 году проявляет огромное гражданское мужество - отказывается подписать письмо с одобрением расстрела Тухачевского и других, демонстративно посещает дом репрессированного Пильняка. 1942-1943 провёл в эвакуации в Чистополе. Помогал денежно многим людям, в том числе дочери Марины Цветаевой.

В 1952 году у Пастернака произошёл первый инфаркт, описанный в стихотворении "В больнице", полным глубокого религиозного чувства:

*"О Господи, как совершенны Дела твои, - думал больной"*

### **"Доктор Живаго"**

Роман "Доктор Живаго" создавался в течение десяти лет, с 1945 по 1955 год. Являясь, по оценке самого писателя, вершиной его творчества как прозаика, роман являет собой широкое полотно жизни российской интеллигенции на фоне драматического периода от начала столетия до Гражданской войны. Роман пронизан высокой поэтикой, сопровожждён стихами главного героя - Юрия Андреевича Живаго. Роман, затрагивающий сокровенные вопросы человеческой жизни - тайны жизни и смерти, вопросы истории, христианства, еврейства, был резко негативно встречен советской литературной средой, отвергнут к печати из-за неоднозначной позиции автора к октябрьскому перевороту и последующим изменениям в жизни страны. Так, например, Э. Г. Казакевич, к тому времени главный редактор журнала "Литературная Москва", прочитав роман, заявил: *"Оказывается, судя по роману, Октябрьская революция - недоразумение и лучше было её не делать"*, К. М. Симонов, главный редактор "Нового мира", также отреагировал отказом: *"Нельзя давать трибуну Пастернаку!"*. Публикация романа на Западе - сначала в Италии в 1957 году прокоммунистически настроенным издательством Фельтринелли, а потом в Великобритании, при посредничестве известного философа и дипломата сэра Исаяи Берлина - привела к настоящей травле Пастернака в советской печати, исключению его из Союза писателей СССР, откровенным оскорблениям в его адрес со страниц советских газет, на собраниях трудящихся. Московская организация Союза Писателей СССР, вслед за Правлением Союза Писателей, требовали высылки Пастернака из Советского Союза и лишения его советского гражданства. Среди литераторов, требовавших высылки, были Л. И. Ошанин, А. Безыменский, Б. А. Слуцкий, С. А. Баруздин, Б. Н. Полевой и многие другие (см. стенограмму заседания Общественного собрания писателей в разделе "Ссылки"). Следует отметить, что отрицательное отношение к роману высказывалось и некоторыми русскими литераторами на Западе, в том числе В. В. Набоковым.

### **Нобелевская премия**

С 1946 по 1950 годы Пастернак ежегодно выдвигался на соискание Нобелевской премии по литературе. В 1958 году его кандидатура была предложена прошлогодним лауреатом Альбером Камю, и Пастернак стал вторым писателем из России (после И. А. Бунина), удостоенным этой награды.

Присуждение премии воспринималось советской пропагандой как повод усилить травлю. В писательской среде этот факт тоже был воспринят негативно. Вот что по поводу вручения премии сказал Сергей Смирнов:

...что они ухитрились не заметить Толстого, Горького, Маяковского, Шолохова, но зато заметили Бунина. И только тогда, когда он стал эмигрантом, и только потому, что он стал эмигрантом и врагом советского народа.

Несмотря на то, что премия была присуждена Пастернаку *"За значительные достижения в современной лирической поэзии, а также за продолжение традиций великого русского эпического романа"*, усилиями официальных советских властей она должна была надолго запомниться только как прочно связанная с романом "Доктор Живаго", антисоветская сущность которого постоянно выявлялась в то время агитаторами[источник?], литературными критиками, лекторами общества "Знание". На Пастернака было оказано и личное давление[источник?], которое, в конечном счёте, принудило его отказаться от премии. В телеграмме, посланной в адрес Шведской академии, Пастернак писал: *"В силу того значения, которое получила присуждённая мне награда в обществе, к которому я принадлежу, я должен от неё отказаться. Не сочтите за оскорбление мой добровольный отказ"*.

Несмотря на исключение из Союза Писателей СССР, Пастернак продолжает оставаться членом Литфонда, получать гонорары, публиковаться. Из-за опубликованного на Западе стихотворения "Нобелевская премия" он был вызван к Генеральному прокурору СССР Р. А. Руденко в феврале 1959 года, где ему было предъявлено обвинение по статье 64 "Измена Родине", однако никаких последствий для него это событие не имело, возможно потому, что стихотворение было опубликовано без его разрешения.

Летом 1959 года Пастернак начинает работу над оставшейся незавершённой пьесой "Слепая красавица", но обнаруженная вскоре болезнь (рак лёгких) в последние месяцы жизни приковывает его к постели.

Дмитрий Быков, биограф Пастернака, считает, что болезнь развилась на нервной почве во время травли и возлагает на власти ответственность за смерть Бориса Леонидовича.

Пастернак умер после повторного инфаркта миокарда 30 мая 1960 в Переделкине. Сотни людей (среди них Н. Коржавин, Б. Ш. Окуджава, А. А. Вознесенский) пришли 2 июня 1960 года на его похороны, несмотря на опалу поэта.

### **После смерти**

Зинаида Николаевна Пастернак умерла в 1966 году от той же болезни, что и муж. Советская власть отказалась предоставить ей пенсию, несмотря на ходатайства многих известных писателей; она похоронена в Переделкине. Сын Леонид Борисович умер в 1976 году в возрасте доктора Живаго.

Евгения Владимировна Пастернак умерла в 1965 году.

В 1987 году решение об исключении Пастернака из Союза писателей было отменено, в 1988 году "Доктор Живаго" впервые был напечатан в СССР ("Новый Мир"), в 1989 году диплом и медаль Нобелевского лауреата были вручены в Стокгольме сыну поэта - Е. Б. Пастернаку. Под его же редакцией вышло несколько собраний сочинений поэта, в последние годы в России издаются многочисленные сборники, воспоминания и материалы к биографии писателя.

У Бориса Пастернака 4 внука и десять правнуков.

"Доктор Живаго" был экранизирован в США в 1965 году режиссёром Дэвидом Лином и в 2002 году режиссёром Джакомо Каприотти, в России в 2005 году А. Прошкиным.

**Александр Исаевич Солженицын** (р. 11 декабря 1918 года, Кисловодск) - выдающийся русский писатель, публицист, поэт и общественный деятель.

Диссидент, один из духовных лидеров православно-патриотического движения, получил широкую известность, помимо литературных произведений (как правило, затрагивающих острые

общественно-политические темы), также историко-публицистическими произведениями об истории России XIX-XX веков и своей личной борьбой против коммунистической идеологии и советского режима.

Лауреат Нобелевской премии по литературе 1970. Лауреат Государственной премии Российской Федерации 2006 года за выдающиеся достижения в области гуманитарной деятельности[1].

Орден Святого Саввы 1-й степени (высшая награда Сербской православной церкви; вручена 16 ноября 2004).

Александр Исаевич (Исаакович[2][3]) Солженицын родился 11 декабря 1918 г. в Кисловодске.

Отец - Исаакий Семёнович Солженицын, умер до рождения сына, 15 июля 1918, в результате несчастного случая на охоте. Воспоминания матери, Таисии Захаровны Щербак, легли в основу образа отца, под именем Сани Лаженицына, в эпосе "Красное колесо".

В 1924 переехал с матерью в Ростов-на-Дону, с 1926 по 1936 учился в школе.

В младших классах подвергался насмешкам за ношение крестика и нежелание вступать в пионеры, получил выговор за посещение церкви. Под влиянием школы искренне принял коммунистическую идеологию, в 1936 вступил в комсомол. В старших классах увлёкся литературой, начал писать эссе и стихотворения; интересовался историей, общественной жизнью. В 1937 году задумал "большой роман о революции" 1917 года.

В 1936 поступил в Ростовский государственный университет. Не желая делать литературу основной специальностью, выбрал физико-математический факультет. В университете учился на "отлично" (сталинский стипендиат), продолжал литературные упражнения, в дополнение к университетским занятиям самостоятельно изучал историю и марксизм-ленинизм. Закончил университет в 1941 с отличием.

В 1937 собраны материалы по "Самсоновской катастрофе", написаны первые главы "Августа Четырнадцатого".

Летом 1938 пытался сдать экзамены в театральную школу Юрия Завадского, но неудачно.

В 1939 поступил на заочное отделение факультета литературы Института философии, литературы и истории в Москве. Закончил в 1941.

В августе 1939 совершил с друзьями путешествие на байдарке по Волге. Жизнь писателя с этого времени и до апреля 1945 - в поэме "Дороженька" (1948-1952).

27 апреля 1940 женился на студентке Ростовского университета Наталье Решетовской, с которой познакомился в 1936.

С началом Великой Отечественной войны не был сразу мобилизован (признан "ограниченно годным" по здоровью).

В сентябре 1941 вместе с женой получил распределение школьным учителем в Морозовск Ростовской области, однако уже 18 октября был призван и направлен в обоз рядовым.

События лета 1941 - весны 1942 описаны Солженицыным в неоконченной повести "Люби революцию" (1948).

Добивался направления в офицерское училище, в апреле 1942 был направлен в артиллерийское училище в Кострому[4]; в ноябре 1942 выпущен лейтенантом, направлен в Саранск, где располагался запасной полк по формированию дивизионов артиллерийской инструментальной разведки.

В Действующей армии с февраля 1943, служил командиром батареи звуковой разведки 794 Отдельного армейского разведывательного артиллерийского дивизиона (ОАРАД) (позже - 68 Севско-Речицкой ПАБр) 2-ого Белорусского фронта (полевая почта № 07900 "Ф"). Боевой путь - от Орла[5] до Восточной Пруссии[6]. Был награждён орденами Отечественной войны и Красной Звезды, в ноябре 1943 получил звание старшего лейтенанта, в июне 1944 - капитана.

На фронте вёл военные дневники, много писал, отправлял свои произведения московским литераторам для рецензии; в 1944 получил благожелательный отзыв Б. А. Лавренёва.

## **Арест и заключение**

На фронте Солженицын продолжал интересоваться общественной жизнью, но стал критически относиться к Сталину (за "искажение ленинизма"); в переписке со старым другом (Николаем Виткевичем) ругательно высказывался о "Пахане", под которым угадывался Сталин, хранил в личных вещах составленную вместе с Виткевичем "резолюцию", в которой сравнивал сталинские порядки с крепостным правом и говорил о создании после войны "организации" для восстановления "ленинских" норм. Письма вызвали подозрение военной цензуры, и в феврале 1945 Солженицын и Виткевич были арестованы.

По некоторым утверждениям, публиковавшимся в советское время с подачи КГБ, Солженицын сотрудничал со следствием и дал показания, на основании которых можно было бы привлечь ещё несколько человек[3].

После ареста Солженицын был доставлен в Москву; 27 июля заочно репрессирован Особым совещанием на 8 лет исправительно-трудовых лагерей (по статье 58, пункт 10, часть 2, и пункт 11 Уголовного Кодекса РСФСР).

В августе направлен в лагерь в Новый Иерусалим, 9 сентября 1945 переведён в лагерь "Калужские Ворота".

В июне 1946 востребован в систему спецтюрем 4-го Спецотдела НКВД, в сентябре направлен в специнститут для заключённых ("шарашку") при авиамоторном заводе в Рыбинске, через пять месяцев - на "шарашку" в Загорск, в июле 1947 - в аналогичное заведение в Марфино (под Москвой). Работал по специальности - математиком. В Марфине Солженицын начал работу над повестью "Люби революцию". Позднее последние дни на Марфинской шарашке описаны Солженицыным в романе "В круге первом", где сам он выведен под именем Глеба Нержина, а его сокамерники Дмитрий Панин и Лев Копелев - Дмитрия Сологодина и Льва Рубина.

В декабре 1948 жена заочно развелась с Солженицыным.

В мае 1950 Солженицын был этапирован в Бутырки (размолвка с начальством "шарашки"), в августе направлен в особый лагерь в Экибастуз. В лагере был на "общих" работах, некоторое время - бригадиром, участвовал в забастовке.

В период конфликта Солженицына с советскими властями появляются публикации о том, что он, находясь в заключении, активно сотрудничал с органами МГБ. Текст одного из донесений, якобы написанных им под псевдонимом Ветров, был опубликован[7] в 1990. Подлинность документа официально не установлена. Сам Солженицын признаёт, что дал письменное согласие на сотрудничество с лагерной администрацией и взял на себя обязательства доносить о готовящихся побегах заключённых, но утверждает, что до реального сотрудничества дело не дошло:

...Так и обошлось. Ни разу больше мне не пришлось подписаться "Ветров". Но и сегодня я поёживаюсь, встречая эту фамилию[8].

Фамилия Ветров также была использована Солженицыным для персонажа романа "В круге первом".

Зимой 1952 г. у Солженицына обнаружили рак, был прооперирован в лагере.

Освобождён 13 февраля 1953 г.

В заключении Солженицын полностью разочаровался в марксизме, со временем поверил в Бога и склонился к православно-патриотическим идеям (полное отрицание коммунистической идеологии, роспуск СССР и создание славянского государства на территории России, Белоруссии и части Украины, установление в новом государстве авторитарного строя с постепенным переходом к демократии, направление ресурсов будущей России на духовное, нравственное и религиозное развитие народа, в первую очередь русских). Уже на "шарашке" вернулся к писательству, в Экибастузе сочинял стихотворения, поэмы и пьесы в стихах и заучивал их наизусть.

После освобождения Солженицын был сослан на вечное поселение в пос. Кок-терек Джамбульской области (Казахская ССР). Работал учителем математики и физики в школе.

К концу 1953 г. здоровье резко ухудшилось, обследование выявило раковую опухоль, в январе 1954 г. он был направлен в Ташкент на лечение, в марте выписан со значительным улучшением.

В ссылке написал пьесу "Республика Труда" (о лагере) и роман "В круге первом" (о своём пребывании на "шарашке").

В марте 1956 г. Солженицын был реабилитирован "за отсутствием в его действиях состава преступления" решением Верховного Суда СССР.

В июле 1956 г. переехал в село Торфопродукт Владимирской области, тогда же встретился со своей бывшей женой, которая окончательно вернулась к нему в ноябре 1956 г.

### **Первые публикации**

В 1959 Солженицын написал рассказ "Один день Ивана Денисовича" о жизни простого заключённого из русских крестьян, в 1960 г. - рассказ "Матрёнин двор" и пьесу "Свет, который в тебе". Пережил определённый кризис, видя невозможность опубликовать свои произведения. В 1961 г. под впечатлением от выступления Александра Твардовского (редактора журнала "Новый мир") на XXII съезде КПСС, передал ему "Один день Ивана Денисовича", предварительно изъяв из рассказа наиболее политически острые фрагменты. Твардовский оценил рассказ чрезвычайно высоко, пригласил автора в Москву и стал добиваться публикации произведения. Н. С. Хрущёв преодолел сопротивление членов Политбюро и разрешил публикацию "Одного дня". Рассказ был напечатан в журнале "Новый мир" № 11, 1962 г., сразу же переиздан и переведён на иностранные языки.

Вскоре после этого были напечатаны "Матрёнин двор" и "Случай на станции Кочетовка".

Рассказы Солженицына резко выделялись на фоне произведений того времени своими художественными достоинствами и гражданской смелостью.

### **Диссидентство**

Уже к марту 1963 г. Солженицын утратил расположение Хрущёва (неприсуждение Ленинской премии, отказ печатать роман "В круге первом"). После прихода к власти Брежнева Солженицын практически потерял возможность легально печататься и выступать. В сентябре 1965 КГБ конфисковал архив Солженицына с его наиболее антисоветскими произведениями, что усугубило положение писателя. Пользуясь определённым бездействием власти, в 1966 г. он начал активную общественную деятельность (встречи, выступления, интервью иностранным журналистам). Тогда же он стал распространять в самиздате свои романы "В круге первом" и "Раковый корпус". В феврале 1967 г. Солженицын тайно закончил художественное исследование "Архипелаг ГУЛАГ".

В мае 1967 г. Солженицын разослал "Письмо съезду" Союза писателей СССР, получившее широкую известность среди советской интеллигенции и на Западе. После "Письма" власти стали воспринимать Солженицына серьёзно. В 1968 г., когда в США и Западной Европе были опубликованы романы "В круге первом" и "Раковый корпус", принесшие писателю огромную популярность, советская пресса начала пропагандистскую кампанию против автора. В 1969 г. Солженицын был выдвинут на Нобелевскую премию по литературе. Премия была присуждена не ему, но вскоре после этого он был исключён из Союза писателей СССР. После исключения Солженицын стал открыто заявлять о своих православно-патриотических убеждениях и резко критиковать власть. В 1970 Солженицын снова выдвинут на Нобелевскую премию по литературе, и на этот раз премия была ему присуждена. Писатель подчёркивал политический аспект присуждения премии, хотя Нобелевский комитет это отрицал. В советских СМИ была организована мощная пропагандистская кампания против Солженицына, власти предложили ему уехать из страны, но он отказался.

Ещё в августе 1968 Солженицын познакомился с Натальей Светловой, у них завязался роман. Солженицын стал добиваться развода с первой женой. С большими трудностями развод был получен 22 июля 1972. Вскоре Солженицыну удалось зарегистрировать брак со Светловой, несмотря на противодействие властей (брак давал ему возможность прописаться в Москве).

11 июня 1971 в Париже вышел роман Солженицына "Август Четырнадцатого", был неоднозначно воспринят читателями из-за ярко выраженных православно-патриотических взглядов автора.

С ещё большим непониманием было встречено "Великопостное письмо"[9] Патриарху Пимену (1972) о проблемах Церкви, в поддержку выступления архиепископа Калужского Ермогена (Голубева).

В 1972-1973 Солженицын работал над эпопеей "Красное Колесо", активной диссидентской деятельности не вёл.

В августе-сентябре 1973 отношения между властью и диссидентами обострились, что затронуло и Солженицына.

23 августа 1973 Солженицын дал большое интервью иностранным корреспондентам. В этот же день КГБ задержал одну из помощниц писателя Елизавету Воронянскую. В ходе допроса она выдала местонахождение одного экземпляра рукописи "Архипелага ГУЛАГ" и, вернувшись домой, повесилась. 5 сентября Солженицын узнал о случившемся и распорядился начать печатание "Архипелага" на Западе (в эмигрантском издательстве YMCA-Press). Тогда же он отправил руководству СССР "Письмо вождям Советского Союза", в котором призвал отказаться от коммунистической идеологии и сделать шаги по превращению СССР в русское национальное государство. С конца августа в западной прессе публиковалось большое количество статей в защиту диссидентов и, в частности, Солженицына.

В СССР была развёрнута мощная пропагандистская кампания против диссидентов. 24 сентября КГБ через бывшую жену Солженицына провёл переговоры с писателем: ему было предложено немедленное официальное опубликование романа "В круге первом" и, в дальнейшем, "Архипелаг ГУЛАГ". Однако Солженицын, будучи крайне зол на власть, отказался от этого. В последних числах декабря 1973 г. было объявлено о выходе в свет первого тома "Архипелага ГУЛАГ". В СССР, в годы застоя, "Август Четырнадцатого" и "Архипелаг ГУЛАГ" (как и первые романы) распространялись в самиздате.

7 января 1974 г. выход "Архипелага ГУЛАГ" и меры "пресечения антисоветской деятельности" Солженицына были обсуждены на заседании Политбюро. 7 февраля Ю. В. Андропов направил письмо Л. И. Брежневу, в котором указал на отрицательное влияние "Архипелага" на интеллигенцию и рекомендовал скорейшее выдворение писателя из страны. 12 февраля Солженицын был арестован и обвинён в измене Родине. 13 февраля он был лишён советского гражданства и выслан из СССР (доставлен в ФРГ на самолёте). 29 марта СССР покинула семья Солженицына.

### **Изгнание**

Вскоре после высылки Солженицын совершил короткое путешествие по Северной Европе, в результате принял решение временно поселиться в Цюрихе, Швейцария.

3 марта 1974 г. в Париже было опубликовано "Письмо вождям Советского Союза"; ведущие западные издания и многие демократически настроенные диссиденты в СССР, включая Сахарова, оценили "Письмо" как антидемократическое, националистическое и содержащее "опасные заблуждения"; отношения Солженицына с западной прессой продолжали ухудшаться.

Летом 1974 г. на гонорары от "Архипелага ГУЛАГ" писатель создал "Русский общественный Фонд помощи преследуемым и их семьям" для помощи политическим заключённым в СССР (посылки и денежные переводы в места заключения, легальная и нелегальная материальная помощь семьям заключённых).

В 1974-1975 гг. в Цюрихе Солженицын собирал материалы о жизни Ленина в эмиграции (для эпопеи "Красное Колесо"), окончил и издал мемуары "Бодался телёнок с дубом".

В апреле 1975 г. писатель совершил вместе с семьёй путешествие по Западной Европе, затем направился в Канаду и США. В июне-июле 1975 г Солженицын посетил Вашингтон и Нью-Йорк, выступил с речами на съезде профсоюзов (была издана в 11 млн экземпляров; по утверждению советских авторов - при поддержке ЦРУ) и в Конгрессе США. В своих выступлениях Солженицын резко критиковал коммунистический режим и идеологию, призывал США отказаться от сотрудничества с СССР и политики

разрядки; в то время писатель ещё продолжал воспринимать Запад как союзника в освобождении России от "коммунистического тоталитаризма".

В августе 1975 г. писатель вернулся в Цюрих и продолжил работу над эпопеей "Красное колесо".

В феврале 1976 г. Солженицын совершил поездку по Великобритании и Франции, к этому времени в его выступлениях стали заметны антизападные мотивы. В марте 1976 г. писатель посетил Испанию. В нашумевшем выступлении по испанскому телевидению он одобрительно высказался о недавнем режиме Франко и предостерег Испанию от "слишком быстрого продвижения к демократии". В западной прессе усилилась критика Солженицына, ведущие европейские и американские политики заявляли о несогласии с его взглядами.

В апреле 1976 г. Солженицын с семьёй переехал в США и поселился в городке Кавендиш (штат Вермонт). После приезда писатель вернулся к работе над "Красным Колесом", для чего провёл два месяца в русском эмигрантском архиве в Институте Гувера.

### **Снова в России**

С приходом перестройки отношение в СССР к творчеству и деятельности Александра Солженицына изменилось, были опубликованы многие его произведения. В начале 1990-х гг. было восстановлено его российское гражданство.

За книгу "Архипелаг ГУЛАГ" в 1990 Солженицыну была присуждена Государственная премия.

Солженицын вместе с семьёй вернулся на родину 27 мая 1994 года, прилетев из США во Владивосток и проехав на поезде через всю страну, закончив путешествие в столице.

В настоящее время живёт и работает в Москве и на подмосковной даче.

В 1998 году был награждён орденом Андрея Первозванного, однако от награды отказался

Награждён Большой золотой медалью имени М. В. Ломоносова (1998).

Награждён Государственной премией Российской Федерации за выдающиеся достижения в области гуманитарной деятельности (2006).

Сам писатель, вскоре после возвращения в страну, учредил литературную премию своего имени для награждения писателей, "чьё творчество обладает высокими художественными достоинствами, способствует самопознанию России, вносит значительный вклад в сохранение и бережное развитие традиций отечественной литературы".

**Владимир Владимирович Набоков** (англ. *Vladimir Nabokov*, выступал также под псевдонимом "Сирин", 10 (22) апреля 1899[1], Санкт-Петербург, Российская Империя - 2 июля 1977, Монтрё, Швейцария) - русский и американский (писал на английском языке с 1940) писатель.

Произведения Набокова характеризуются сложной литературной техникой, глубоким анализом эмоционального состояния персонажей в сочетании с непредсказуемым, порой почти триллерным сюжетом. Среди известнейших образцов творчества Набокова можно отметить романы "Машенька", "Защита Лужина", "Приглашение на казнь", "Дар". Известность у широкой публики писатель получил после выхода в свет скандального романа "Лолита", по которому впоследствии было сделано несколько экранизаций.

Круг интересов Набокова был необычно разносторонен. Он внес значительный вклад в лепидоптерологию (раздел энтомологии, фокусирующийся на чешуекрылых), преподавал русскую и мировую литературу и издал несколько курсов литературоведческих лекций, создал переводы "Евгения Онегина" и "Слова о полку Игореве" на английский язык, серьезно увлекался шахматами: был достаточно сильным практическим игроком и опубликовал ряд интересных шахматных задач.

Набоков о себе:

Я американский писатель, рожденный в России, получивший образование в Англии, где я изучал французскую литературу перед тем, как на пятнадцать лет переселиться в Германию. ...Моя голова разговаривает по-английски, мое сердце - по-русски, и мое ухо - по-французски

### **Биография**

Владимир Набоков родился 10 (22) апреля 1899 года в аристократической семье известного русского политика Владимира Дмитриевича Набокова. В обиходе семьи Набокова использовалась три языка: русский, английский, и французский, - таким образом, будущий писатель в совершенстве владел тремя языками с раннего детства. По собственным словам, он научился читать по-английски прежде, чем по-русски. Первые годы жизни Набокова прошли в комфорте и достатке в доме Набоковых на Большой Морской в Петербурге и в их загородном имении в Луге. Образование начал в Тенишевском училище в Петербурге, где незадолго до этого учился Осип Мандельштам. Литература и энтомология становятся двумя основными увлечениями Набокова. Незадолго до революции на собственные деньги Набоков издаёт сборник своих стихов.

Революция 1917 года заставила Набоковых перебраться в Крым, а затем, в 1919-м, эмигрировать из России. Некоторые из семейных драгоценностей удалось вывезти с собой, и на эти деньги семья Набоковых жила в Берлине, в то время как Владимир получал образование в Кембридже, где он продолжает писать русские стихи и переводит на русский язык "Алису в стране Чудес" Л. Кэрролла.

С 1922-го года Набоков становится частью русской диаспоры в Берлине, зарабатывая на жизнь уроками английского языка. В берлинских газетах и издательствах, организованных русскими эмигрантами, печатаются рассказы Набокова. В 1927-м году Набоков женится на Вере Слоним и завершает свой первый роман - "Машенька". После чего до 1937-го года создаёт 8 романов на русском языке, непрерывно усложняя свой авторский стиль и всё более смело экспериментируя с формой. Романы Набокова, не печатавшиеся в Советской России, имели успех у западной эмиграции, и ныне считаются шедеврами русской литературы (особ. "Защита Лужина", "Дар", "Приглашение на казнь").

Приход фашистов к власти в Германии в конце 30-х годов положил конец русской диаспоре в Берлине. Жизнь Набокова с женой-еврейкой в Германии стала невозможной, и семья Набоковых переезжает в Париж, а с началом Второй мировой войны эмигрирует в США. С исчезновением русской диаспоры в Европе Набоков окончательно потерял своего русскоязычного читателя, и единственной возможностью продолжить творчество был переход на английский язык. Свой первый роман на английском языке ("Подлинная жизнь Себастьяна Найта") Набоков пишет ещё в Европе, незадолго до отъезда в США, с 1937-го года и до конца своих дней Набоков не написал на русском языке ни одного романа (если не считать автобиографию "Другие берега" и авторский перевод "Лолиты" на русский язык).

В Америке с 1940-го до 1958-го года Набоков зарабатывает на жизнь чтением лекций по русской и мировой литературе в американских университетах. Его первые англоязычные романы ("Подлинная жизнь Себастьяна Найта", "Bend Sinister", "Пнин"), несмотря на свои художественные достоинства, не имели коммерческого успеха. В этот период Набоков близко сходитя с Э. Уилсоном и другими литературоведами, продолжает профессионально заниматься энтомологией. Путешествуя во время отпусков по Соединённым Штатам, Набоков работает над романом "Лолита", тема которого (история педофила, испытывающего влечение к маленьким девочкам) была немыслимой для своего времени, вследствие чего даже на публикацию романа у писателя оставалось мало надежд. Однако роман был опубликован (сначала в Европе, затем в Америке) и быстро принёс его автору мировую славу и финансовое благосостояние.

Набоков возвращается в Европу и с 1960 живёт в Монтрё, Швейцария, где создаёт свои последние романы, наиболее известные из которых - "Бледное пламя" и "Ада".

### **Писательский стиль**

В романах "Защита Лужина" (1929-30), "Дар" (1937), "Приглашение на казнь" (антиутопия; 1935-36), "Пнин" (1957) - коллизия духовно одарённого одиночки с тоскливо-примитивным "среднечеловеческим" миром - "мещанской цивилизацией", или миром "пошлости", где властвуют мнимости,

иллюзии, фикции. Однако Набоков не остаётся на узко-социальном уровне, а переходит к разрабатыванию скорее метафизической темы соотношения разных "миров": мира реального и мира писательского воображения, мира Берлина и мира воспоминания о России, мира обычных людей и мира шахматного и т. д. Свободное перетекание этих миров сообщает произведениям писателя оттенок авангардности. Также чувство новизны и свободы этим произведениям даёт то, что в них Набоков разрабатывает яркие языковые приёмы, совершенствует свой стиль, достигая особой выпуклости, осязаемости кажущихся мимолётными описаний.

Сенсационный бестселлер "Лолита" (1955) - опыт соединения эротики, любовной прозы и социально-критического нравоописания, одновременно с затрагиванием популярных тем достигший высот изощрённой эстетики и даже определённых философских глубин. Одной из ведущих проблем в романе оказывается проблема эгоизма, разрушающего любовь. Роман написан от лица рафинированного европейца, учёного, страдающего болезненной страстью к девочкам-нимфеткам.

Лирика с мотивами ностальгии; мемуары ("Память, говори", 1966).

Рассказы удивительной лирической силы. В миниатюре содержат многие проблемы крупных творений писателя: тему "другого" мира, переплетённую с ним тему мимолётного, ускользающего переживания и т. д. Наиболее выдающиеся произведения в этом жанре: рассказы "Возвращение Чорба", "Весна в Фиальте", "Рождество", "Облако, озеро, башня", "Terra Incognita", повесть "Соглядатай".

Эссеистика ("Николай Гоголь", 1944).

Переводы на английский язык "Евгения Онегина" Александра Пушкина и "Слова о полку Игореве".

Поэтику стилистически изысканной прозы слагают как реалистические, так и модернистские элементы (лингвостилистическая игра, всеохватное пародирование, мнимые галлюцинации). Принципиальный индивидуалист, Набоков ироничен в восприятии любых видов массовой психологии и глобальных идей (в особенности марксизма, фрейдизма). Своеобразному литературному стилю Набокова была присуща игра в шараду из реминисценций и головоломки из зашифрованных цитат.

### **Набоков - синестетик**

Слово "синестезия" происходит от греч. *Συναίσθησις* и означает смешанное ощущение (в противовес "анестезии" - отсутствию ощущений).

Синестезия - это явление восприятия, когда при раздражении одного органа чувств наряду со специфическими для него ощущениями возникают и ощущения, соответствующие другому органу чувств, иными словами, сигналы, исходящие от различных органов чувств, смешиваются, синтезируются. Человек не только слышит звуки, но и видит их, не только осязает предмет, но и чувствует его вкус.

Феномен синестезии известен науке на протяжении уже трех столетий. Пик интереса к ней пришелся на рубеж XIX и XX веков. Тогда смешением чувств заинтересовались не только медики, но и люди искусства. Например, были популярны концерты "музыка + свет", в которых использовался специальный орган, чьи клавиши извлекали не только звуки, но и цвета.

Вот что писал в автобиографии Владимир Набоков: "Исповедь синестета назовут претенциозной и скучной те, кто защищен от таких просачиваний и отцеживаний более плотными перегородками, чем защищен я. Но моей матери все это казалось вполне естественным. Мы разговорились об этом, когда мне шел седьмой год, я строил замок из разноцветных азбучных кубиков и вскользь заметил ей, что покрашены они неправильно. Мы тут же выяснили, что некоторые мои буквы того же цвета, что ее, кроме того, на нее оптически воздействовали и музыкальные ноты. Во мне они не возбуждали никаких хроматизмов".

Кроме самого Владимира, синестетиками были его мать, его жена; синестезией обладает и его сын Дмитрий Владимирович Набоков.

Среди синестетиков много известных личностей. Например, французский поэт Артюр Рембо связывал гласные звуки с определенными цветами. Композитор Александр Скрябин видел цвет

музыкальных нот. Художник-абстракционист Василий Кандинский, напротив, слышал звучание красок и даже использовал для описания своих картин музыкальные термины: "композиция", "импровизация".

**"Чернуха"** - публицистический штамп, популярный в конце 1980-х - начале 90-х годов и использовавшийся для характеристики произведений советского и затем российского кинематографа и литературы того времени. Свойственный многим произведениям тех лет повышенный интерес к негативным сторонам жизни современного советского (российского) общества, например, к жёсткости, проституции, наркомании, преступности, объявлялся очернением действительности, отсюда и название "чернуха". Данное явление обычно связывают с резким ослаблением советской цензуры в эпоху Перестройки, вплоть до полного её исчезновения после распада СССР - многие авторы с большим энтузиазмом принялись создавать фильмы и книги на ранее запретные темы. В настоящее время слово "чернуха" иногда используется для характеристики произведений, смакующих негативные явления окружающей действительности, либо отличающихся повышенным натурализмом (например, в изображении сексуальной жизни героев и т. п.).

Среди психиатров существует мнение [1], что у людей с психическими нарушениями часто размыты границы между реальностью и вымыслом, на них подобные литература и фильмы могут подействовать как дополнительный толчок к преступлениям. Даже на людей с нормальной психикой такие произведения оказывают косвенное воздействие.

**Фэнтези** (англ. *fantasy* - фантазия) - жанр фантастической литературы, появившийся в начале XX века и основанный на использовании мифологических и сказочных мотивов. Произведения фэнтези чаще всего напоминают историко-приключенческий роман, действие которого происходит в вымышленном мире, близком к реальному Средневековью, герои которого сталкиваются со сверхъестественными явлениями и существами. Зачастую фэнтези построено на основе архетипических сюжетов.

В отличие от научной фантастики, фэнтези не стремится объяснить мир, в котором происходит действие произведения, с точки зрения науки. Сам этот мир существует в виде некоего допущения (чаще всего его местоположение относительно нашей реальности вовсе никак не оговаривается: то ли это параллельный мир, то ли другая планета), а его физические законы отличаются от реалий нашего мира. В таком мире может быть реальным существование богов, колдовства, мифических существ (драконы, гномы, тролли), привидений и любых других фантастических существей. В то же время, принципиальное отличие "чудес" фэнтези от их сказочных аналогов - в том, что они являются нормой описываемого мира и действуют системно, как законы природы.

В наши дни фэнтези - это также жанр в кинематографе, живописи, компьютерных и настольных играх.

**Ремейк** (англ. *remake*, дословно: переделка) - в современных кинематографе и музыке: более новая версия или интерпретация ранее изданного произведения (фильма, песни, любой музыкальной композиции или драматургической работы). В русском языке термин "ремейк" часто используется в связи с музыкальными произведениями, тогда как в английском - практически исключительно по отношению к фильмам, мюзиклам, спектаклям.

**Виктор Петрович Астафьев** (1 мая 1924, с. Овсянка Советского района Красноярского края - 29 ноября 2001, Красноярск, похоронен в Овсянке) - русский писатель.

### **Биография**

Виктор Астафьев родился в крестьянской семье. Мать Виктора погибла, когда ему было 8 лет. Он рос в новой семье отца. В 1936 году Виктор остался круглым сиротой. До марта 1937 года был беспризорником, затем был сдан в детдом-интернат в посёлке Игарка.

В 1942 году ушёл добровольцем на фронт. Военному делу обучался в школе пехоты в Новосибирске. Весной 1943 года был направлен в действующую армию. Был шофером, артрзведчиком, связистом. До конца войны Виктор Астафьев оставался простым солдатом. В 1944 году в Польше был контужен.

После демобилизации в 1945 году уехал на Урал, в город Чусовой, Пермская область.

В 1945 году Астафьев женился на Марии Семёновне Корякиной. Они имеют двоих детей: дочь Ирина (1948 г. р.) и сын Андрей (1950 г. р.).

В Чусовом Астафьев работал слесарем, подсобным рабочим, учителем, дежурным по вокзалу, кладовщиком.

В 1951 в газете "Чусовской рабочий" опубликован первый рассказ Астафьева "Гражданский человек". С 1951 года работает в редакции газеты, пишет репортажи, статьи, рассказы. Первая книга "До будущей весны" вышла в Перми (1953).

В 1958 году Астафьев был принят в Союз писателей СССР. В 1959-1961 учился на Высших литературных курсах в Москве.

С 1989 по 1991 годы Астафьев был Народным депутатом СССР.

Герой Социалистического Труда, Лауреат Государственной премии СССР (1978), премии "Триумф", Государственной премии России (1996), Пушкинской премии фонда Альфреда Тепфера (ФРГ; 1997).

Книги Астафьева переведены на многие языки.

В 1999 году Красноярский театр оперы и балета поставил балет "Царь-рыба" по мотивам рассказов, входящих в книгу "Царь-рыба". Балетмейстер-постановщик Сергей Бобров.

30 ноября 2006 г. в г. Красноярск установили памятник Виктору Петровичу. Скульптор Игорь Линеви́ч-Яворский (г. Москва). 29 ноября 2002 г. был открыт мемориальный дом-музей Астафьева в поселке Овсянка. Документы и материалы из личного фонда писателя хранятся и в Государственном архиве Пермской области.

### **Творчество**

Важнейшие темы - военная и деревенская. Автор книги "До будущей весны" (1953), романов "Тают снега" (1958), "Прокляты и убиты" (1995), маленьких повестей "Перевал", "Стародуб" и "Звездопад", повестей "Кража" (1966), "Где-то гремит война" (1967), "Последний поклон" (1968), "Царь-рыба" (1976), "Печальный детектив" (1987), "Ловля пескарей в Грузии" (1984), "Так хочется жить" (1995), "современной пасторали" "Пастух и пастушка" (1971), пьесы "Прости меня" (1980)

**Валентин Григорьевич Распутин** (род. 15 марта 1937, село Усть-Уда, Иркутская область) - русский прозаик.

Родился в крестьянской семье. После школы поступил на историко-филологический факультет Иркутского университета. В студенческие годы стал внештатным корреспондентом молодёжной газеты. Один из его очерков обратил на себя внимание редактора. Позже этот очерк под заголовком "Я забыл спросить у Лешки" был опубликован в альманахе "Ангара" (1961).

Окончив университет в 1959, Распутин несколько лет работал в газетах Иркутска и Красноярска, часто бывал на строительстве. Красноярской ГЭС и магистрали Абакан - Тайшет. Очерки и рассказы об увиденном позже вошли в его сборники "Костровые новых городов" и "Край возле самого неба".

В 1965 году Распутин показал несколько новых рассказов приехавшему в Читу на совещание молодых писателей Сибири В. Чивилихину, который стал "крестным отцом" начинающего прозаика.

С 1966 Распутин - профессиональный литератор. В 1967 член Союза писателей СССР.

Первая книга рассказов Распутина "Человек с этого света" была издана в 1967 в Красноярске. В том же году выходит повесть "Деньги для Марии".

В полную силу талант писателя раскрылся в повести "Последний срок" (1970), заявив о зрелости и самобытности автора.

Затем последовали повести "Живи и помни" (1974) и "Прощание с Матёрой" (1976), поставившие их автора в ряд лучших современных русских писателей.

В 1981 году вышли новые рассказы: "Наташа", "Что передать вороне", "Век живи - век люби".

Появление в 1985 повести Распутина "Пожар", отличающейся остротой и современностью проблемы, вызвало большой интерес у читателя.

В последние годы писатель много времени и сил отдает общественной и публицистической деятельности, не прерывая творчества. В 1995 вышли в свет его рассказ "В ту же землю"; очерки "Вниз по Ленереке"; в 1996 - рассказы "Поминный день"; в 1997 - "Нежданно-негаданно"; "Отчие пределы" ("Видение" и "Вечером").

В 2004 опубликовал книгу "Дочь Ивана, мать Ивана".

В 2006 вышло третье издание альбома очерков писателя "Сибирь, Сибирь" (предыдущие издания 1991, 2000). Живёт и работает в Иркутске.

В 1989-90 - Народный депутат Верховного Совета СССР.

С началом "перестройки" Распутин включился в широкую общественно-политическую борьбу. Он был одним из самых деятельных противников "поворота северных рек". В 1989-91 - депутат Верховного Совета СССР, выступал с горячими патриотическими речами, впервые процитировал слова П. А. Столыпина о "великой России" ("Вам нужны великие потрясения, нам нужна великая Россия").

Летом 1989 года на первом съезде народных депутатов СССР Валентин Распутин впервые высказал предложение о выходе России из СССР.

В 1990-91 - член Президентского совета СССР при М. С. Горбачеве.

В Иркутске Распутин содействует изданию православно-патриотической газеты "Литературный Иркутск".

## **Тема 2**

**Михаил Наумович Эпштейн** - философ, культуролог, литературовед, эссеист. Родился в 1950. Окончил филологический факультет МГУ. Автор более 400 статей и 18 книг по вопросам поэтики (в частности, литературных архетипов и теории метареализма), истории и теории советской идеологии и философии, семиотики повседневности, перспектив развития языка и мысли.

С 1990 профессор русской литературы университета Эмори (Атланта, США). Член Российского Пен-клуба и Академии российской современной словесности.

Лауреат Премии Андрея Белого 1991 года, премии журнала "Звезда" (1999), премии русской эмиграции "Liberty" (2000).

**Деррида, Жак** (Jacques Derrida; 15 июля 1930-9 октября 2004 - французский философ и теоретик литературы, основатель деконструктивизма.

Родился 15 июля 1930 в Эль-Биаре, Алжир, в богатой еврейской семье. После обучения в хедере переехал в Европу для получения светского образования.

Обучался в Ecole Normale Suprieure, был ассистентом в Сорбонне.

С 1964 Деррида - профессор философии в Grandes Ecoles в Париже.

С 1968 по 1974 преподавал в университете Джонса Хопкинса.

После 1974 - преподаватель Йельского университета.

Скончался 9 октября 2004 в Париже от рака поджелудочной железы.

### **Философия**

Деррида - один из наиболее авторитетных философов постмодерна. Пользовался огромной популярностью в США. Основной тезис: Мир есть текст. Критиковал европейскую традицию логоцентризма. Настаивал на необходимости практики деконструкции, в процессе которой выясняется, что текст - это случайный набор цитат-архиследов.

Считал себя продолжателем и критиком идей Хайдеггера и Фрейда. Ввёл в философский и даже газетный язык ряд важных понятий, таких как деконструкция, письмо, дифферанс, след. Написал около восьмидесяти книг и более тысячи статей, интервью и т. п. Многослойность и загадочность текстов Деррида - это зеркальное отражение сложности его личности. Как у почтовой открытки, у его философии и у него самого две нераздельно сросшиеся, образующие одно целое стороны. Он мыслитель-европеец, наследник, реинтерпретатор и оппонент линии Платона, Декарта, Гегеля, Гуссерля. В то же время он был обладателем еврейского духовного наследия, составлявшего глубинный конститутив его творчества. Критическое рассмотрение философии у Деррида происходит в рамках "грамматологии" и основывается на представлении о произвольности знака, о незначащей букве, которая является только следом знака. Значение понимается как своего рода сеть таких следов, и язык превращается в нечто лишенное основания. Для Деррида знак и его референт, какими бы они ни были, несинхронны: знак всегда запаздывает в своей фиксации жизни в мире, и любая знаковая система - это произвольно конструируемое посредующее звено, не имеющее объективной связи с референтом, не выражающее присутствия референта. Знаковая репрезентация предстает "как цепь непрерывных отсылок и референциальных сопоставлений, где сплошь фигурируют одни лишь знаки. Мир в том его облике, который только и доступен человеку, являет собой бесконечную знаковую интерпретацию или то, что Деррида называет игрой знака и игрой в знаке". Таким образом, человеку доступна только бесконечная игра знаков, закрывающая собой Бытие, которое есть принципиально несказанное, несказываемое. Изобретенный Деррида термин "логоцентризм" относится к присущей платонической традиции уверенности в том, что изустное слово имеет неизмеримо большее значение, чем написанное. Эта идея, оказавшая влияние на всю западную философию, подразумевала, что присутствие говорящего в логосе, или слове, наполняет последнее особым смыслом, в то время как слово письменного текста обесценено "отсутствием" автора. В христианской мысли идея логоцентризма использовалась против иудаизма. Живое присутствие "Логоса" противопоставлялось раввинистическому преклонению перед буквой, письменностью, текстом. В своих эссе Деррида показал, что этот логоцентрический приоритет живой речи по отношению к письменной основывается на внутреннем противоречии и в целом является ложным. Утратившее живое откровение, непосредственный религиозный опыт христианство подвергается секуляризации, тогда как еврейская письменная традиция сохраняет самодостаточность и продолжает аутентичное существование как фактор веры. Деррида видит уникальность еврейского народа именно в том, что это народ Книги, которая и есть его тайна и его свобода. Религиозный опыт еврея, в отличие от опыта христианина, заключается в истолковании Книги. Пока длится диалог еврея с Книгой, длится вера, хотя в конечном счете это спинозовская "религия без религии". Пока длится осмысление и истолкование Книги, в определенном смысле продолжается и ее творение: каждый интерпретирующий ее как бы "дописывает". Единственной формой религиозного опыта становится интерпретация, герменевтика, перевод, экзегеза, короче, работа с языком (см.: журнал "Научная мысль Кавказа". 2007, №1. С.41-49).

**Ролан Барт** (фр. Roland Barthes; 12 ноября 1915, Шербур - 25 марта 1980, Париж) - французский постструктуралист и семиотик.

Получил классическое гуманитарное образование в Париже. Преподавал в 1948-1950 в Бухаресте, где испытал влияние лингвосомиотических идей А.-Ж. Греймаса. В 1950-е годы выступает как журналист, симпатизирующий "новому роману", "театру абсурда" и сценическим идеям Б. Брехта. В 1953 публикует книгу "Нулевая степень письма".

Письмо (*l'écriture*) - термин, связанный именно с Бартом и обозначающий некую идеологическую сетку, находящуюся между индивидом и действительностью и заставляющую его принимать те или иные ценностные ориентации. В сборнике статей середины 1960-х годов Барт уделяет основное внимание сложностям отношения языка и индивида ("*Essais critiques*", 1964).

**Юлия Кристева** (болг. *Юлия Кръстева*, фр. *Julia Kristeva*; р. 1935) - французская исследовательница литературы и языка, психоаналитик, семиотик и философ. Родилась в Сливене, Болгария, с 1960-х гг. живет во Франции. Представительница структурализма. Ученица Р. Барта, пропагандист и истолкователь идей М. М. Бахтина. Жена Филиппа Соллерса

**Жиль Делёз** ; 18 января 1925, Париж - 4 ноября 1995, там же) - французский философ-постмодернист. Покончил с собой, выбросившись из окна своей квартиры.

Ввёл понятия ризома и шизоанализ.

**Мишель Поль Фуко** (фр. *Michel Foucault*, 15 октября 1926, Пуатье - 25 июня 1984, Париж) - французский философ, был заведующим кафедрой истории систем мышления в Коллеж де Франс. Работы Фуко дали мощный толчок в развитии науки: влияние Фуко затронуло гуманитарные и общественные науки, а также ряд прикладных и профессиональных областей знания.

Основной объект его исследований - изучение *бессознательного* различных исторических эпох, и этот интерес Фуко сближает его с Франкфуртской школой. Впрочем, об этом писал и сам Фуко: "Несомненно, если бы я мог знать о Франкфуртской школе, если бы я узнал вовремя, это избавило бы меня от большого количества работы, есть много глупостей, которых я бы не сказал, и много окольных путей, которых я бы не прошел, пытаюсь следовать своему собственному чутью, в то время как дороги уже были открыты Франкфуртской школой" (Foucault M. *Structuralisme et poststructuralisme // Dits et écrits. Tome IV.* - P. 438-439)(См. Владимир Фурс, "Полемика Хабермаса и Фуко и идея критической социальной теории").

**Иосиф Юстус (Жозеф Жюст) Скалигер** (фр. *Joseph Juste Scaliger*, лат. *Joseph Justus Scaliger*; 1540-1609) - французский гуманист-филолог, историк и воин, итальянец по происхождению, один из основателей современной научной исторической хронологии, издатель и комментатор античных текстов. Сын Юлия Цезаря Скалигера.

Жозеф (Иосиф) Скалигер родился 5 августа 1540 г. в аквитанском городе Ажене. Он был третьим сыном учёного-гуманиста Юлия Цезаря Скалигера. С 12 лет Иосиф учился в коллеже Гиени в Бордо. После смерти отца в 1558 г. отправился в Париж. Четыре года учился в Сорбонне. В результате молодой Скалигер в совершенстве овладел не только латынью и древнегреческим, но также еврейским и арабским языками. Энциклопедическое владение доступными в то время источниками создали Скалигеру славу крупнейшего филолога. Его комментарии (1573) к трактату М. Т. Варрона "*De lingua Latina*" и лексикографическому труду римского грамматика С. П. Феста (1575) открыли учёному миру архаическую латынь.

В 1560-х годах Иосиф Скалигер совершил путешествие по Италии, затем - по Англии и Шотландии. Во время поездки, в 1562 году, он становится кальвинистом. Иосиф Скалигер принимал участие в религиозной войне своего времени: как учёный филолог он разоблачал подложность ряда папских документов, как солдат - сражался в рядах гугенотов.

После Варфоломеевской ночи Иосиф Скалигер бежит в Швейцарию и становится профессором в Женевской академии.

В 1593 г. Иосиф Скалигер отправляется в Нидерланды. Остаток жизни он проводит в университете Лейдена, и своей деятельностью способствует расцвету филологии в Нидерландах.

Скалигер скончался 21 января 1609 г. в Лейдене, Голландия. В честь него назван один из институтов Лейденского Университета. Энциклопедический словарь Граната, каждому тому предпосылает слова Скалигера:

"Lexicographis secundus post Herculem labor."

### **Научное наследие**

Одна из заслуг Иосифа Скалигера - создание научной хронологии. Его познания в языках и истории многих народов, в математике, астрономии, астрологии и теологии проявились в его "Исправлении хронологии" ("De emendatione temporum", 1583), дополнения и поправки к которому Иосиф Скалигер опубликовал в "Сокровищнице времён" ("Thesaurus temporum", Лейден, 1606; Амстердам, 1629). Здесь он определил системы исчисления времени, применявшиеся у разных народов (от Древнего Рима и Древней Греции до Восточной Азии и мексиканцев), и привёл их в соответствие друг с другом. Он же впервые применил (точнее восстановил, ибо они были известны уже в античности, в частности Птолемею) метод астрономической датировки событий по затмениям; в частности он высчитал точную астрономическую дату затмения 431 г. до н.э., описанного Фукидидом.

Там же он предложил систему летоисчисления, независимую от последующих реформ календарей - Юлианские даты. Так момент 0,0 JD соответствует полдню 1 января 4713 г. до н. э., начало нашей эры - соответствует 1721424,0 JD, а 30.09.2001 г. - 2452183,0 JD.

До Скалигера господствовали лишь средневековые способы летосчисления по церковному календарю, крайне недостаточные для исторической науки, а почти вся хронология имела узкослужебное назначение - определять дни церковных праздников. Историки пользовались теми хронологическими системами, которые находили в источниках: например для описания событий античности - по олимпиадам, по консулам, от основания Рима. Глобальная мировая хронология в те времена ещё не существовала. В основу своей версии хронологии Иосиф Скалигер положил восстановленные им самим хронологические сочинения Евсевия, его предшественника Юлия Африканского и его продолжателей Иеронима и Идация. За текстами древних хронографов, восстановление коих именуют чудом дивинаторной критики, следуют у Скалигера "Примечания к хронике Евсевия": здесь даются средства для выяснения взаимоотношений древних народов, и освещается библейская история и хронология. За "Примечаниями" следует систематическое изложение начал хронологии, с таблицами вычислений, ссылками на древние документы и т. п. Силой своего недюжинного воображения и точных знаний Иосиф Скалигер построил в "Сокровищнице времён" мировую историю, расчленил её материал по народам, синхронистически сопоставил события по периодам от начала ассирийского царства до половины XV в. нашей эры, впервые объединив Священную историю Библии с историей Светской. В лице Иосифа Скалигера европейская историческая наука вышла из подчинённого отношения к науке античности. Гуманитарная учёность Иосифа Скалигера превосходила собой знания и методы его предшественников. В сочинении "О монетном деле" ("De re nummaria", Лейден, 1606) Скалигер первым из историков оценил важность изучения древних монет. Немецкий реформатор Гутер по инициативе Скалигера издал свод античных надписей (1602), к которому Скалигер составил целую сеть указателей, которые являлись образцом для будущих работ этого типа. Огромный авторитет Иосифа Скалигера вызвал злобу его религиозных (католических) противников, особенно иезуитов, которые специально готовили учёных, способных оспаривать мнения Скалигера. Эти критики вносили частные поправки в его положения (например, иезуиты Дионисий Петавиус, Джованни-Баттисто Риччиоли, ирландский епископ Джеймс Ашшер внесли несколько дополнений и исправлений в его хронологическую систему), но даже отдалённо они не могли достигнуть его широты познаний, охватывавших древний мир в его целостности, как она представлялась до самого Новейшего Времени.

Вместе с тем, математические познания Иосифа Скалигера были не столь значительными. Известно, что он считал себя автором истинной квадратуры круга, которую опубликовал в 1594 г. в книге "Cyclometrica elementa duo". Несмотря на то, что его метод оспаривался современными ему геометрами (Виетом, Клавием, А. ван Рооменом и Л. ван Кёленом), Иосиф Скалигер настаивал на своей правоте: согласно его ошибочным рассуждениям,  $\pi$  равнялось бы корню из 10 (примерно 3,16..), что являлось менее точным значением, чем даже у Архимеда ( $22/7 = 3,142\dots$ ).

Важный вклад внес Скалигер в лингвистику. В написанном им в 1599 году труде "Рассуждение о языках европейцев" (опубликован в 1610 г., посмертно), Скалигер фактически впервые сформулировал понятие "языковой группы", или, в его терминологии, "матрицы" (matrix), разделив все известные ему европейские языки на 11 групп, произошедших от 11 праязыков-матриц (linguae matrix). Эти матрицы суть: греческая, латинская (в современной терминологии романские языки), тевтонская (германские языки), славянская, эфирская (албанский язык), татарская (тюркские языки), венгерская, финская (к ней Скалигер отнес финский и саамский языки), ирландская (кельтский язык Ирландии) британская (кельтские языки Британских островов и французской Бретани), кантабрийская (баскский). Однако факта родства между самими "языками-матрицами" Скалигер не заметил (этот шаг сделал 100 лет спустя Лейбниц); по мнению Скалигера, все 11 праязыков произошли от иврита после Вавилонского столпотворения.

**Деконструкция** (от лат. de "обратно" и constructio "строю"; "переосмысление") - понятие современной философии и искусства, означающее понимание посредством разрушения стереотипа или включение в новый контекст.

Исходит из предпосылки, что смысл конструируется в процессе прочтения, а привычное представление либо лишено глубины (тривиально), либо навязано репрессивной инстанцией автора. Поэтому необходима провокация, иницирующая мысль и освобождающая скрытые смыслы текста, не контролируемые автором. Разработано Жаком Деррида, однако восходит к понятию деструкции Хайдеггера - отрицания традиции истолкования с целью выявления сокрытий смысла. Понятие *деконструкции* было усилено психоаналитическими, дзен-буддистскими и марксистскими аллюзиями.

**Метапроза** - род саморефлективного повествования, которое повествует о самом процессе повествования

**Модерн** (от фр. moderne - современный) или Ар-нуво - направление в искусстве, бывшее популярным во второй половине XIX - начале XX века. Его отличительными особенностями являются: отказ от прямых линий и углов в пользу более естественных, "природных" линий, интерес к новым технологиям (в особенности, в архитектуре), расцвет прикладного искусства. Модерн стремился сочетать художественные и утилитарные функции создаваемых произведений, вовлечь в сферу прекрасного все сферы деятельности человека.

### Тема 3

**Михаил Наумович Эпштейн** - философ, культуролог, литературовед, эссеист. Родился в 1950. Окончил филологический факультет МГУ. Автор более 400 статей и 18 книг по вопросам поэтики (в частности, литературных архетипов и теории метареализма), истории и теории советской идеологии и философии, семиотики повседневности, перспектив развития языка и мысли.

С 1990 профессор русской литературы университета Эмори (Атланта, США). Член Российского Пен-клуба и Академии российской современной словесности.

Лауреат Премии Андрея Белого 1991 года, премии журнала "Звезда" (1999), премии русской эмиграции "Liberty" (2000).

**Мимесис**, или мимезис, (греч. μίμησις - подобие, воспроизведение, подражание) - категория эстетики, один из основополагающих компонентов искусства в целом.

Мимесис является своего рода основой творческого процесса классического искусства, обусловленной стремлением автора подражать явлениям и феноменам природы, либо чистым идеям (в формулировке Платона) явлений и феноменов.

**Йохан Хейзинга** (*Johan Huizinga*, 1872-1945) - нидерландский философ-идеалист, историк и культуролог, профессор Гронингенского (1905-1915) и Лейденского (1915-1940) университетов.

Хейзинга родился 7 декабря 1872 г. в Гронингене, в семье священника-меннонита. Изучал историю индоевропейской литературы и общую историю. В 1905 г. получил должность профессора Гронингенского университета, где преподавал до 1915 г. Затем перешёл в Лейденский университет и оставался его профессором вплоть до 1940 г., когда немецкие оккупационные власти запретили преподавание.

Получил мировую известность

**Сальвадор Дали** (при рождении Сальвадор Фелип Жасинт Дали Доменек) (каталан. Salvador Felip Jacint Dalí Domènech); 11 мая 1904 - 23 января 1989) - испанский художник, живописец, график и скульптор, один из самых известных представителей сюрреализма.

**Абсурд** (от лат. *absurdus*, "нестройный, нелепый") - нечто нелогичное, нелепое, противоречащее здравому смыслу.

Абсурдным считается выражение, которое внешне не является противоречивым, но из которого все-таки может быть выведено противоречие. Скажем, в высказывании "Александр Македонский был сыном бездетных родителей" есть только утверждение, но нет отрицания и, соответственно, нет явного противоречия. Но ясно, что из этого высказывания вытекает очевидное противоречие: "Некоторые родители имеют детей и вместе с тем не имеют их". Абсурд отличается от бессмысленного: бессмысленное не истинно и не ложно, его не с чем сопоставить в действительности, чтобы решить, соответствует оно ей или нет. Абсурдное высказывание осмысленно и в силу своей противоречивости является ложным. Например, высказывание "Если идет дождь, то трамвай" бессмысленно, а высказывание "Яблоко было разрезано на три неравные половины" не бессмысленно, а абсурдно. Логический закон противоречия говорит о недопустимости одновременно утверждения и отрицания. Абсурдное высказывание представляет собой прямое нарушение этого закона. В логике рассматриваются доказательства путем "приведения к абсурду": если из некоторого положения выводится противоречие, то это положение является ложным.

В обычном языке однозначности в понимании слова "абсурд" нет. Абсурдным называется и внутренне противоречивое выражение, и бессмысленное, и все нелепо преувеличенное.

В философии и художественной литературе эпитет "абсурдный" иногда используется для характеристики отношения человека к миру. Абсурд истолковывается как нечто иррациональное, лишенное всякого смысла и внятной связи с реальностью. В философии экзистенциализма понятие абсурд означает то, что не имеет и не может найти рационального объяснения.

Пьесы "Лысая певичка" Э. Ионеско (1950) и "В ожидании Годо" С. Беккета (1953) ознаменовали рождение театра абсурда в качестве жанра или центральной темы. В драме абсурда обычно нет интриги и четко определенных персонажей, в ней царит случайность, а "фабула" строится исключительно вокруг проблемы коммуникации. Здесь можно выделить несколько типов абсурда: нигилистический абсурд, не содержащий даже минимальных сведений о мировоззрении и философских импликациях текста и игры; абсурд как структурный принцип отражения всеобщего хаоса, распада языка и отсутствия связного образа человечества; сатирический абсурд, используемый в отдельных формулировках и интриге и достаточно реалистично описывающий мир.

**Иосиф Александрович Бродский** (1940-1996) - русский поэт, эссеист, драматург, лауреат Нобелевской премии по литературе 1987 года, поэт-лауреат США 1991-92 гг.

**Парадигма** (от греч. *παράδειγμα*, "пример, модель, образец") - с конца 60-х годов 20-го века этот термин в философии науки и социологии науки используется для обозначения исходной концептуальной схемы, модели постановки проблем и их решения, методов исследования, господствующих в течение определённого исторического периода в научном сообществе.

Первоначально слово использовалось в грамматике. Так, например, ЭСБЕ определяет этот термин следующим образом: "в грамматике слово, служащее образцом склонения или спряжения; в риторике - пример, взятый из истории и приведенный с целью сравнения".

Словарь *Merriam-Webster* 1900 года дает аналогичное определение его использования только в контексте грамматики или как термина для иллюстрирующей притчи или басни.

В лингвистике Фердинанд Соссюр использовал термин парадигма для обозначения класса элементов, имеющих схожие свойства.

Смена парадигм представляет собой научную революцию и эволюционный переход. К примеру - парадигма социального поведения - это парадигма, заключающаяся в понимании поведения человека в виде ответной реакции на внешние раздражители. При этом внимание обращается на степень вознаграждения ожидаемого и наказания нежелательного социального поведения.

**Михаил Михайлович Бахтин** (1895-1975) - русский философ, литературовед и теоретик искусства. Исследователь языка, эпических форм повествования и жанра романа. Сторонник концепции драматического полифонизма (многоголосия) в произведении искусства. Исследуя художественные принципы романа Рабле, Бахтин развил теорию универсальной народной смеховой культуры. Ему принадлежат такие литературоведческие понятия, как полифонизм, смеховая культура, хронотоп, карнавализация.

Бахтин - автор нескольких лингвистических работ, посвящённых общетеоретическим вопросам, стилистике и теории речевых жанров. Участвовал в написании книги "Марксизм и философия языка" (1929), опубликованной под именем В. Н. Волошинова

**Полифония** (от греч. πολυ - латин small letter u with circumflex - многочисленный и φωνη - звук) - музыкальный склад (принцип построения музыкального произведения), характеризуемый многоголосием, то есть одновременным звучанием, развитием и взаимодействием нескольких равноправных мелодий. Противоположным полифонии складом является гомофонно-гармонический склад, при котором один из голосов является ведущим, а остальные звуки создают для него гармонический фон.

Полифонию разделяют на типы:

- *Подголосочная* полифония, при которой вместе с основной мелодией звучат её подголоски, то есть несколько отличающиеся варианты. Характерна для русской народной песни.
- *Имитационная* полифония, при которой основная тема звучит сначала в одном голосе, а потом, возможно, с изменениями, появляется в других голосах (при этом основных тем может быть несколько). Форма, в которой тема повторяется без изменений, называется канон. Вершиной форм, в которых мелодия изменяется от голоса к голосу, является fuga.
- *Контрастно-тематическая* полифония (или *полимелодизм*), при которой одновременно звучат разные мелодии. Впервые появилась в XIX веке.

Многоголосие в музыке возникло очень давно. Первые сохранившиеся образцы европейской полифонической музыки - органумы IX века. В XII-XIII веках наиболее распространённой формой полифонии был мотет. В эпоху Ренессанса полифонические произведения становятся более распространены и чаще имеют светский характер. В XV-XVI веках полифония становится нормой для всей европейской музыки. Наивысшего расцвета полифоническая музыка достигла в творчестве Георга Фридриха Генделя и Иоганна Себастьяна Баха в XVII-XVIII веках (в основном, в форме фуг). После Баха начинается расцвет гомофонно-гармонического склада, и следующий подъём интереса к полифонии начинается только во второй половине XIX века. Имитационная полифония, ориентирующаяся на Баха и Генделя, часто использовалась композиторами XX века (Хиндемит, Шостакович, Стравинский и др.).

**Амбивалентность** (от лат. *ambo* - "оба" и лат. *valentia* - "сила") - двойственность отношения к чему-либо, в особенности двойственность переживания, выражающаяся в том, что один объект вызывает у человека одновременно два противоположных чувства.

Термин введен Эйгеном Блейлером. По его мнению, амбивалентность - основной критерий шизофрении. Он выделял три типа амбивалентности:

- эмоциональную: одновременно позитивное и негативное чувство к человеку, предмету, событию (например, в отношении детей к родителям)
- волевую: бесконечные колебания между противоположными решениями, невозможность выбрать между ними, зачастую приводящая к отказу от принятия решения вообще
- интеллектуальную: чередование противоречащих друг другу, взаимоисключающих идей в рассуждениях человека

Фрейд расширил смысл этого понятия. Он рассматривал амбивалентность как сосуществование двух изначально присущих человеку противоположных глубинных побуждений, самыми фундаментальными из которых являются инстинкт жизни Эрос и инстинкт смерти Танатос.

**Хронотоп**. Под хронотопом (от греч. *χρόνος*, "время" и *τόπος*, "место") М. М. Бахтин понимает "существенную взаимосвязь временных и пространственных отношений". "Хронотоп в литературе имеет существенное жанровое значение. Можно прямо сказать, что жанр и жанровые разновидности определяются именно хронотопом, причем в литературе ведущим началом в хронотопе является время. Хронотоп как формально-содержательная категория определяет (в значительной мере) и образ человека в литературе; этот образ всегда существенно хронотопичен. ... Освоение реального исторического хронотопа в литературе протекало осложненно и прерывно: осваивали некоторые определенные стороны хронотопа, доступные в данных исторических условиях, вырабатывались только определенные формы художественного отражения реального хронотопа. Эти жанровые формы, продуктивные в начале, закреплялись традицией и в последующем развитии продолжали упорно существовать и тогда, когда они уже полностью утратили свое реалистически продуктивное и адекватное значение. Отсюда и существование в литературе явлений глубоко разновременных, что чрезвычайно осложняет историко-литературный процесс".

Термин хронотоп после работ Бахтина получил значительное распространение в русском и зарубежном литературоведении.

**Модернизм** - совокупность художественных направлений в искусстве второй половины девятнадцатого - начала двадцатого столетия. Наиболее значительными модернистскими тенденциями были импрессионизм, символизм, модерн, экспрессионизм, нео- и постимпрессионизм, фовизм, кубизм, футуризм. А также более поздние течения - абстрактное искусство, дадаизм, сюрреализм. В узком смысле модернизм рассматривается как ранняя ступень авангардизма, начало пересмотра классических традиций. Датой зарождения модернизма часто называют 1863 год - год открытия в Париже "Салона отверженных", куда принимались работы художников, забракованные жюри официального Салона. В широком смысле модернизм - "другое искусство", главной целью которого является создание оригинальных произведений, основанных на внутренней свободе и особом видении мира автором и несущих новые выразительные средства изобразительного языка.

**Умберто Эко** родился в Алессандрии (небольшом городке в Пьемонте, неподалёку от Милана). В 1954 году окончил Туринский университет искусств, работал на телевидении, обозревателем крупнейшей газеты "Эспрессо" (итал. *L'Espresso*), преподавал эстетику и теорию культуры в университетах Милана, Флоренции и Турина. Профессор Болонского университета. Почётный доктор множества иностранных университетов, полный список которых можно узнать из curriculum vitae Эко.

**Романы**

- "Имя розы" (*Il nome della rosa*, 1980).

Философско-детективный роман, действие которого разворачивается в средневековом монастыре.

В 1983 году Умберто Эко пишет небольшую книгу "Заметки на полях "Имени Розы"" (*Postille al nome della rosa*), в которой открывает некоторые секреты написания своего первого романа и рассуждает о взаимоотношениях Автора, Читателя и Произведения в литературе.

"Маятник Фуко" (*Il pendolo di Foucault*, 1988).

Блестящий пародийный анализ историко-культурной сумятицы современного интеллигентского сознания, предупреждение об опасности умственной неаккуратности, порождающей чудовищ, от которых лишь шаг к фашистскому "сперва - сознанию, а затем - и действию", делают книгу не только интеллектуально занимательной, но и актуальной. В одном из своих интервью Эко говорил "многие думают, что я написал фантастический роман. Они глубоко ошибаются, роман абсолютно реалистический".

- "Остров Накануне" (*L'isola del giorno prima*, 1994).

В обманчиво простом повествовании о драматической судьбе молодого человека XVII столетия, о его скитаниях в Италии, Франции и Южных морях, внимательный читатель обнаружит и традиционную для Эко бесконечную гирлянду цитат, и новое обращение автора к вопросам, которые никогда не перестанут волновать человечество, - что есть Жизнь, что есть Смерть, что есть Любовь.

- "Баудолино" (*Baudolino*, 2000).

Историко-философский роман о приключениях приёмного сына Фридриха Барбароссы, о его путешествии от городка Александрия (где родился сам Умберто) до страны легендарного пресвитера Иоанна.

- В 2004 году в Италии вышел иллюстрированный роман Умберто Эко *La misteriosa fiamma della regina Loana* (русск. "Волшебное пламя королевы Лоаны"). В 2005 году этот роман опубликован на английском языке под названием "The Mysterious Flame of Queen Loana". Роман рассказывает о человеке, потерявшем память в результате несчастного случая.

После выхода "Таинственного пламени королевы Лоаны" (ещё один вариант перевода, по-немецки книга называется "*Die geheimsvolle Flamme der Koenigin Loana*", что всё-таки ближе к "таинственному", нежели "волшебному". Пока по-русски не появился официальный перевод, каждый вправе переводить как хочет) Эко сказал в интервью, что это будет его последний роман. "Пяти вполне достаточно" - сказал Умберто Эко и добавил: "учёный в нерабочее время должен играть в гольф, а не писать романы".

### **Научные, научно-популярные труды, эссе и публицистика**

На русском языке издавались:

- "Эволюция средневековой эстетики" (*Sviluppo dell'estetica medievale*, 1959).

Работа посвящена проблеме развития идеи Прекрасного в средневековой философии.

- "Открытое произведение" (*Opera Aperta*, 1962).

Глубокий философский анализ основных тенденций в искусстве второй половины XX века, труд, во многом определивший дальнейшее развитие наук о культуре. В центре внимания автора - феномен

"открытого произведения", то есть такого, в котором резко возрастает творческая роль "исполнителя", не просто предлагающего ту или иную трактовку, но становящегося реальным соавтором. Эко не замыкается в искусствоведческой проблематике, он смело оперирует аналогиями и понятиями из современной математики, физики, теории информации; не упускает из виду социальные аспекты искусства. Отдельная глава посвящена влиянию дзэн-буддизма на Западную культуру.

- **"Поэтики Джойса" (*Le poetiche di Joyce*, 1965).**

Работа Умберто Эко, максимально полно раскрывающая универсум Джойса, и в особенности двух его монументальных произведений: "Улисс" и "Поминки по Финнегану".

- **"Отсутствующая структура. Введение в семиологию" (*La struttura assente*, 1968).**

Получившее широкую известность изложение основ семиотического анализа сочетается в книге с критикой классического структурализма, неосознанно претендующего, по мнению Эко, на статус новой религии с божеством-структурой в центре. Пользуясь своей почти безграничной эрудицией, автор привлекает множество примеров из разнообразных областей человеческой деятельности, среди которых - архитектура, живопись, музыка, киноискусство, реклама, карточные игры.

- **"Как написать дипломную работу" (*Come si fa una tesi di laurea*, 1977).**
- **"Искусство и красота в средневековой эстетике" (*Arte e bellezza nell'estetica medievale*, 1987).**

Краткий очерк эстетических учений средневековья. Рассматриваются эстетические теории видных средневековых богословов: Альберта Великого, Фомы Аквинского, Бонавентуры, Дунса Скотта, Уильяма Оккама, а также философско-богословских школ: Шартрской, Сен-Викторской.

- **"Поиски совершенного языка в европейской культуре" (*La ricerca della lingua perfetta nella cultura europea*, 1993)**
- **"Шесть прогулок в литературных лесах" (*Six Walks in the Fictional Woods*, 1994).**

Шесть лекций, прочитанных Умберто Эко в 1994 году в Гарвардском университете, посвящены проблеме взаимоотношений литературы и реальности, автора и текста.

- **"Пять эссе на темы этики" (*Cinque scritti morali*, 1997).**

**Жиль Делёз** (фр. *Gilles Deleuze*; 18 января 1925, Париж - 4 ноября 1995, там же) - французский философ-постмодернист. Покончил с собой, выбросившись из окна своей квартиры.

Ввёл понятия ризома и шизоанализ

## **Тема 5**

**Сетевая литература (*сетература*)** - понятие, предлагаемое некоторыми публицистами для обозначения совокупности литературных произведений, основной средой существования которых является Интернет. От вопроса о сетевой литературе (которая если существует, то именно в противопоставлении литературе несетевой, "обычной") необходимо отличать вопрос о дополнительных, чисто практических возможностях, предоставляемых Сетью любой литературе, - удобстве поиска текстов и по текстам, удобстве доступа к текстам из любой точки Земли и т. п.; существование этих возможностей уже привело к появлению множества сайтов, служащих Интернет-представительствами бумажных литературных журналов, издательств, отдельных авторов.

Существование особой сетевой литературы сторонники этого понятия обосновывают несколькими дополняющими друг друга способами.

Интернет как носитель текстов предоставляет в распоряжение автора ряд средств и приёмов, недоступных на бумаге:

- нелинейность текста: за счёт гиперссылок читатель может самостоятельно строить свою траекторию движения по тексту;
- интерактивность текста: автор может предоставить читателям возможность дописывать имеющийся текст - в соответствии с определёнными правилами или произвольным образом;
- мультимедийность текста: в литературное произведение, размещённое в Интернете, легко вставить звуковые файлы, файлы с анимированными изображениями и т. п.

Некоторые люди утверждают, что все эти способы работы с текстом были изобретены задолго до Интернета: например, альтернативные способы движения читателя по тексту предлагаются в романе Х. Кортасара "Игра в классики", некоторых произведениях Раймона Кено и др.; эксперименты по внедрению изображения в литературный текст широко практиковали русские футуристы; построение стихотворного текста как своеобразной партитуры для голосового исполнения (с одновременным развёрнутым живописно-графическим сопровождением) начиная с 1960-х гг. характерно для поэзии Елизаветы Мнацакановой. С другой стороны, доля произведений, использующих гипертекстовые, интерактивные и мультимедийные возможности, в общем массиве размещаемых в Интернете текстов - исчезающе мала[источник?].

Интернет способствует изменению иерархии жанров и форм: типы текста, наилучшим образом приспособленные к сетевому существованию, выходят на первый план и постепенно вытесняют другие. На роль преимущественно сетевых жанров и форм предлагались прозаическая миниатюра (текст размером "в один экран", не требующий вертикальной прокрутки для прочтения от начала до конца), эссе, литература дневникового типа.

Противники этой идеи полагают, что роль Интернета в судьбе тех или иных жанров и форм, в самом деле, заслуживает изучения, но не даёт оснований говорить об особой сетевой литературе. Здесь, возможно, изменяется лишь место эссе или малой прозы во *всей* литературе.

**Гипертекст** был введён Тедом Нельсоном(?) в 1965 году для обозначения "текста ветвящегося или выполняющего действия по запросу". Обычно гипертекст представляются набором текстов, содержащих узлы перехода от одного текста к какому-либо другому, позволяющие избирать читаемые сведения или последовательность чтения. Общеизвестным и притом ярко выраженным примером гипертекста служат веб-страницы - документы HTML (язык разметки гипертекста), размещённые в Сети. В более широком понимании термина, гипертекстом является любая повесть, словарь или энциклопедия, где встречаются отсылки к другим частям данного текста.

В компьютерной терминологии, гипертекст - размеченный текст, содержащий в себе ссылки на внешние ресурсы.

В литературоведении гипертекст - это такая форма организации текстового материала, при которой его единицы представлены не в линейной последовательности, а как система явно указанных возможных переходов, связей между ними. Следуя этим связям, можно читать материал в любом порядке, образуя разные линейные тексты (определение М. М. Субботина - российского учёного, пионера в области развития отечественных гипертекстовых систем).

Гипертекстовость (гиперлитература) - новое свойство/характеристика литературного прозаического произведения, для которого характерны черты гипертекста (внутренние корреляционные ссылки, отсутствие линейного повествования). Используется для создания эффекта игры, свойственного постмодернистской литературе: количество значений изначального текста расширяется, благодаря читательскому формированию сюжетной линии.

Из заметных литературных произведений, характеризующихся гипертекстовостью - роман-лексикон "Хазарский словарь" Милорада Павича и философская повесть "Бесконечный тупик" Дмитрия Галковского.

**Блог-литература** - художественные произведения, пишущиеся с использованием блог-движка и в формате блога, разновидность сетературы.

Блог-литература может писаться как в полном соответствии с форматом дневника (даты, разговорный стиль, обращения), так и просто как набор миниатюр или глав, где новые фрагменты могут быть реакцией на комментарии к предыдущим. Кроме того, блог-литература может быть коллективным творчеством, когда для написания художественного текста используется коллективный дневник (например, сообщество в Живом журнале).

**Монтаж** видео- или аудиоматериала (в кинематографе, на телевидении, на радио, на звукозаписывающих студиях) - процесс переработки или реструктурирования изначального материала, в результате чего получается иной целевой материал. Считается, что монтаж в кинопроизводстве не менее важен, чем киносъёмка: монтаж способен придать фильму нужный ритм и атмосферу. Различают линейный и нелинейный монтаж.

Линейный монтаж происходит чаще в реальном времени. Видео из нескольких источников (проигрывателей, камер т. д.) поступает через коммутатор на приёмник (эфирный транслятор, записывающее устройство). В этом случае переключением источников сигнала занимается режиссёр линейного монтажа. О линейном монтаже также говорят в случае процесса урезания сцен в видеоматериале без нарушения их последовательности.

При нелинейном монтаже видео разделяется на фрагменты (предварительно видео может быть преобразовано в цифровую форму), после чего фрагменты записываются в нужной последовательности, в нужном формате на выбранный видеоноситель. При этом фрагменты могут быть урезаны, то есть не весь исходный материал попадает в целевую последовательность; подчас сокращения бывают очень масштабными. В случае киноплёнки процесс нелинейного монтажа происходит вручную: монтажёр под руководством кинорежиссёра режет (обычно специальным резакон, иногда ножницами) плёнку в нужных местах, а затем склеивает фрагменты в выбранной режиссёром последовательности.

## Тема 6

**Нина Николаевна Берберова** (26 июля (8 августа) 1901, Санкт-Петербург - 26 сентября 1993, Филадельфия) - русская писательница; историк российского масонства. В 1922 эмигрировала. Жила с мужем В. Ф. Ходасевичем в Германии и Чехословакии, позднее в Италии, затем в Париже. Сотрудничала в газете "Последние новости". После окончания Второй мировой войны переехала в США (1950), где преподавала в Йельском, затем в Принстонском университетах. Умерла 26 сентября 1993 г. в Филадельфии. Дебютировала в печати в эмиграции. Опубликовала цикл рассказов "Биянкурские праздники" (1928-1940), романы "Последние и первые" (1930), "Повелительница" (1932), "Без заката" (1938), литературные биографии "Чайковский, история одинокой жизни" (1936), "Бородин" (1938). После Второй мировой войны вышли автобиографическая книга "Курсив мой" (1969 на английском языке; 1972 на русском), книга документально-биографического характера о баронессе М. Будберг "Железная женщина" (1981), исследование "Люди и логи. Русские масоны XX столетия" (1986).

**Антиномия** - (греч. anti - против и nomos - закон; противоречие в законе или противоречие закона самому себе) - ситуация, в которой противоречащие друг другу высказывания об одном и том же объекте имеют логически равноправное обоснование, и их истинность или ложность нельзя обосновать в рамках принятой парадигмы, т. е. противоречие между двумя положениями, признаваемыми одинаково верными, или, другими словами, противоречие двух законов.

Понятие "антиномия" возникло в древнегреческой философии (Платон, Аристотель), хотя чаще употреблялся термин "апория"; тогда же были сформулированы некоторые семантические антиномии, например, "Лжец" (Евбулид из Милета). В простейшем варианте "Лжеца" человек произносит: "Я лгу", или "То что я сейчас говорю, является ложью", или же "Это высказывание ложно". Если высказывание ложно, то говорящий сказал правду и, сказанное им, не является ложью. Если же высказывание не является ложным, а говорящий утверждает, что оно ложно, то это его высказывание ложно. Таким образом, если говорящий лжет, он говорит правду, и наоборот. Парадокс "Лжец" произвел громадное впечатление на современников Евбулида. Существует даже легенда, что некий Филит Косский, отчаявшись разрешить этот парадокс, покончил с собой, а известный древнегреческий логик Диодор Кронос, дав обет не принимать пищу до тех пор, пока не найдет решение "Лжеца", умер, так и не разрешив проблему.

Формулированию и анализу антиномии много внимания уделяли схоластические логики.

Сам термин "антиномия" был предложен Гоклениусом.

Кант использовал понятие "антиномия" для оправдания основного тезиса своей философии, согласно которому разум не может выйти за пределы чувственного опыта и познать "вещи в себе". По учению Канта, такого рода попытки приводят разум к противоречиям, т. к. делают возможным обоснование как утверждения (тезиса), так и отрицания (антитезиса) каждой из следующих "антиномий чистого разума":

1. Мир конечен - мир бесконечен.
2. Каждая сложная субстанция состоит из простых частей - не существует ничего простого.
3. В мире существует свобода - в мире не существует свободы, но господствует только причинность.
4. Существует первопричина мира (Бог) - не существует первопричины мира.

Кант объясняет "антиномию" как противоречие, в которое теоретический разум (нем. *Vernunft*) впадает сам с собою или собственно с рассудком (нем. *Verstand*), когда он идею абсолютного относит к миру как совокупности всех явлений. Отсюда именно являются противоречивые законы и мнимоосновательные теории, ведущие к принятию положений, или не удовлетворяющих беспредельным требованиям нашего разума, или непостижимых для нашего рассудка.

Как мы уже видели, антиномии обнимают следующие вопросы: конечны ли или бесконечны - вселенная, пространство, время? Имеются ли неделимые атомы, или материя может делиться до бесконечности? Существует ли только необходимость в природе, или возможна также свободная случайность? Находится ли во вселенной или вне её необходимая сущность или нет? Так как антиномия в данном случае состоит в том, что можно привести одинаковое число доказательств как в пользу утвердительного, так и отрицательного ответа на эти вопросы, то разрешение антиномии необходимо приводит к выводу, что человеческое познание в последних встречает преграду, которой ни перешагнуть, ни победить не может.

По Канту, мы знаем о пространстве, времени, материи, причине и т. д. только как о явлениях (феноменах), но ничего не знаем: каковы они сами в себе (нумены). Поэтому мы должны отказаться от догматического изучения этих вопросов; идея абсолютного и бесконечного имеет только значение регулирующего принципа, т.е. она сама не служит источником расширения знания, а только руководящую нитью для всё более и более прогрессирующего расширения знания.

Гегель отметил важность значение кантовских антиномий, поскольку они отражают диалектический характер его взглядов. Антиномии, или противоречия, по его утверждению, существуют "во всех предметах всякого рода, во всех представлениях, понятиях и идеях".

Антиномии Канта не являются "антиномиями" в смысле современной формальной логики, поскольку обоснование и тезиса и антитезиса в них не поддается представлению в форме логически правильных рассуждений. На рубеже 19 и 20 веков в логике и математике (Теория множеств) был обнаружен ряд подлинных антиномий, что явилось одной из причин активизации исследований по основаниям логики и математики.

Антиномии подразделяют на логические и семантические (См. Семантическая антиномия, Парадокс).

Антиномии возникают не вследствие субъективной ошибки, но связаны с диалектичностью процесса познания.

**Демииург** (от греч. δῆμος, "народ" и греч. εἶρον, "дело, ремесло, промысел" - буквально "мастер, ремесленник, творец") - изначально - название класса ремесленников в античном греческом обществе. Впоследствии словом демииург, за редким исключением, стали обозначать созидающее, творческое начало во Вселенной. Первым в таком значении его использовал Платон.

- в христианском богословии: бог-творец
- в гностицизме: несовершенный дух-творец мира, "злое" начало, в отличие от Бога, "доброе" начала.
- в деизме Демииург (Бог) создал мир и дал ему законы, но после этого в дела мира не вмешивается.

С середины XX века демииурги (во множественном числе) становятся одной из сквозных фигур философско-юмористической фантастики. Первым их ввёл в этот контекст, вероятно, Станислав Лем, создав цикл романов-притч, в которых главными действующими лицами выступают инженеры-философы Трурль и Клапауций, основная деятельность которых проходит в попытках создать совершенный мир, население которого будет счастливо. Демииурги Лема - это типичные гностические демииурги, несовершенные, ссорящиеся и часто критикуемые своими творениями. Начиная с Трурля и Клапауция, стандартной в юмористической фантастике стала пара демииургов, различающихся по своей роли в творческом процессе (возможно, есть связь с более старыми фигурами Чёрного и Рыжего клоунов).

В отечественной фантастике образ Демииурга встречается в повести братьев Стругацких "Отягощённые злом".

Во многих мифологиях демииург сливается с образом небесного бога-творца, отличающегося космическими масштабами деятельности, творящего не только отдельные объекты, элементы мироздания, но космос в целом, и не только путем изготовления, но и посредством магических превращений, словесным названием предметов и другими способами. Демииург часто выступает как помощник верховного божества. Демииург сопоставим с культурным героем, большей частью добывающим предметы, ранее уже существовавшие, но удаленные, скрытые и т. д. В архаических мифологиях функции демииурга и культурного героя выполняются одним персонажем - племенным (тотемным) зооморфным и позднее антропоморфным первопредком, который зачастую действует как трикстер или в паре со своим антагонистом-трикстером. В литературе термин "демииург" применяется для обозначения мифологического персонажа, наделенного лишь функциями созидания космических объектов, природы, в отличие от культурного героя, созидающего преимущественно культуру.

**Эдгар Аллан По** (англ. *Edgar Allan Poe*), 1809-1849 - американский писатель, поэт и литературный критик.

### **Биография**

Родился в семье актеров 19 января 1809 г. в Бостоне, в двухлетнем возрасте потерял родителей и был отдан на воспитание богатому торговцу из Ричмонда Джону Аллану. Пребывание с Алланами в Англии (1815-1820) привило ему любовь к английской поэзии и слову вообще. (Ч.Диккенс впоследствии отозвался о писателе как единственном блюстителе "грамматической и идиоматической чистоты английского языка" в Америке.) Был послан в Виргинский университет (1826), однако вскоре взят оттуда, так как понаделал "долгов чести"; занятия в военной академии Вест-Пойнт (1830) тоже ограничились полугодом. Несмотря на скудость формального образования, творчество По свидетельствует о широкой, хотя и беспорядочной

начитанности. В жизни Эдгара По было несколько важных поворотов. Одним из них, в значительной мере определивших его судьбу, было решение восемнадцатилетнего Эдгара, принятое им, как пишет Герви Аллен, в "бессонную ночь с 18 на 19 марта 4827 года". Накануне состоялось бурное и тяжкое его объяснение с опекуном и "благодетелем", видным в Ричмонде торговцем Джоном Алланом. Блестящий студент Виргинского университета, юный стихотворец, подающий надежды, любимец товарищей, Эдгар повел себя не лучшим образом. Пирушки, карточная игра, крупный проигрыш поставили его в крайне затруднительное и неблагоприятное положение, из которого его мог вывести только богатый и влиятельный опекун. Поясняя поведение Эдгара-студента, можно отметить, что он был "не чужд известной бравады, свойственной многим в его возрасте, когда так не терпится доказать всему миру, что ты - "настоящий мужчина". Этой бравате способствовало иллюзорное представление Эдгара о своем месте в семье Аллана - он, сирота и нищий приемный, мнил себя "богатым наследником". Опекун с его мелкой скарденностью поставил своего приемного, страстную и гордую натуру, в фальшивое положение. К этому присоединились горькие переживания, вызванные грубым вмешательством опекуна в интимные чувства своего воспитанника. Автор значительное внимание уделяет Джону Аллану, младшему компаньону фирмы "Эллис и Аллан, оптовая и розничная торговля", справедливо полагая, что его отношения с Эдгаром "в известном смысле определили будущее поэта". Он со многими подробностями ведет рассказ об этом американце шотландского происхождения, о его жизненном пути, характере, занятиях и отношениях с близкими, создавая колоритный и убедительный образ торговца, ханжи и скопидома. В час бурного объяснения опекун поставил перед Эдгаром твердое условие - полностью подчиниться его воле и неукоснительно следовать его указаниям и советам. А "маленький дерзкий выскочка" в ответ на бескомпромиссное требование ответил столь же решительным "нет", "было в его непреклонности и нечто жестокое, "неблагодарное", и тем не менее это было достойное и мужественное решение. Положив на одну чашу весов благополучие, а на другую - гордость и талант, он понял, что последнее важнее, предпочтя славу и честь богатству. Более того, хотя он и не мог знать всего наперед, тем самым были избраны голод и нищета. Впрочем, устроить его не могли бы и они"(А.Герви). Так определился и впервые отчетливо и резко выявил себя основной конфликт в жизни Эдгара Аллана По - конфликт творческой, чувствующей и сознающей свое достоинство личности и грубого торговческого утилитаризма, подчиняющего все интересам выгоды. То, что было сконцентрировано в натуре и поведении опекуна, вскоре предстало перед Эдгаром в системе непреклонных сил, выражающих ведущие интересы и тенденции американского общества. Беспросветная бедность, доходившая до нищеты, но могла не угнетать Эдгара По, вызывая непосильное напряжение нервов, которое чем ближе к концу жизни, тем все чаще он пытался снять спиртным и наркотиками. Но несмотря на довольно частые периоды бездействия, вызванные врожденной слабостью здоровья и другими причинами, По работал с огромным упорством, о чем убедительно свидетельствует его обширное творческое наследие. Главная причина его бедности - "слишком малое вознаграждение, которое он получал за свою работу. Лишь наименее значительная часть его творчества - журналистика - обладала какой-то ценностью на тогдашнем литературном рынке. Лучшее же из того, что он создал своим искусством, почти не привлекало покупателей. Господствовавшие в ту пору вкусы, несовершенство законов об авторском праве и постоянно наводнявшие страну английские книги лишили произведения Эдгара По всякой надежды на коммерческий успех. Он был одним из первых американских писателей-профессионалов и мог существовать только литературным трудом и работой редактора. К труду же своему и своих собратьев по перу он предъявлял бескомпромиссные требования. "Поэзия для меня, - заявлял он, - но профессия, а страсть, к страстям же надлежит относиться с почтением - их не должно, да и невозможно пробуждать в себе по желанию, думая лишь о жалком вознаграждении или еще более жалких похвалах толпы". К этому следует добавить, что он, "как художник и мыслитель, без сомнения, испытывал значительную и оправданную неприязнь к современной ему Америке. Между его творчеством и его торговческим временем зияла огромная пропасть... Одна из самых поразительных особенностей той своеобразной эпохи заключалась в том, что ее сиятельную уверенность в своем превосходстве над всеми предшествующими эрами и веками ни разу не омрачило хотя бы мимолетное облачко сомнения. Предвкушение, казалось, недалекого триумфа над природными стихиями, которого помогут добиться машины, породили теорию "прогресса", дотоле неслыханную, но теперь распространенную на все - от политики до дамских шляпок. Журналы, речи государственных мужей,

социологические трактаты и романы - все звенело фанфарами победного самодовольства. Что до философии, то она совершенно прониклась убеждением, что десять утверждений ровно в десять раз ближе к истине, чем одно отрицание, и что во вторник человечество просто не может не стать чуть-чуть лучше, чем было в понедельник. Вера эта была столь сильна, что публично выступить против нее никто не осмеливался"(А.Гарви), лишь один Эдгар По замечал это безудержное самодовольство и самовосхваление американцев и брал на себя смелость их обличения. Можно вспомнить, к примеру, Эмерсона или Генри Торо, американских писателей-трансценденталистов, к которым Эдгар По проявлял безоговорочную нетерпимость. "Стяжательство в общественной и частной жизни создает атмосферу, в которой трудно дышать... Мы видим, к каким трагическим последствиям это ведет", - говорил Эмерсон в конце 30-х годов в публичной лекции, и, поясняя трагедию Эдгара По, можно повторить эти слова. В начале 40-х годов в Англии и в Америке появились "Американские заметки" Чарльза Диккенса, редкой силы обличение американского общества и его нравов. И все же Эдгар По был одним из самых страстных обличителей буржуазной Америки. "Соединенные Штаты, - уже после смерти Эдгара По писал Шарль Бодлер, - были для По лишь громадной тюрьмой, по которой он лихорадочно метался, как существо, рожденное дышать в мире с более чистым воздухом, - громадным варварским загоном, освещенным гадом. Внутренняя же, духовная жизнь По, как поэта или даже пьяницы, была постоянным усилием освободиться от этой ненавистной атмосферы". Герви Аллен дает краткую, но выразительную характеристику политических нравов того времени, описывая выборы в конгресс и законодательное собрание штата Балтимор. "Город, печально прославившийся политической коррупцией, терроризировали шайки "охотников за голосами", чьи услуги оплачивались им партийных касс. Бедняг, которые, поддавшись на посулы или угрозы, попадали в лапы политических разбойников, за два-три дня до голосования сгоняли в специальные места - "курятники", где держали одурманенных спиртным и наркотиками до начала выборов. Затем каждого заставляли голосовать по несколько раз". Автор делает важное и убедительное предположение, что и Эдгар По оказался в числе невольных жертв "политических разбойников", что в "беспомощном состоянии" он "был силой отведен в одна из "курятников" и это ускорило его гибель. Встреча Эдгара По с семилетней двоюродной сестрой Вирджинией, которая шесть лет спустя стала его женой, имела глубокие последствия для его жизни. Эта встреча, а затем женитьба оказали на Эдгара По "может иметь, самое благотворное воздействие", Вирджиния была необыкновенным человеком, она "воплощала собой единственно возможный компромисс с реальностью в его отношениях с женщинами, - столь сложных и утонченных, что понять, куда вели все потаенные ответвления этого лабиринта, едва ли кому-нибудь удастся"(Герви Аллан) Тяжкая наследственность, сиротство, непосильная борьба с преградами свободолюбивому духу и высоким устремлениям, столкновение с житейскими мелочами, болезнь сердца, душевная ранимость, травмированная и неуравновешенная психика, а главное - непримиримость основного жизненного конфликта омрачали, душили и укорачивали его жизнь. Болезнь и преждевременная смерть Вирджинии явились для него страшным и непоправимым ударом. Это роковое событие было "не только предвестием скорой смерти: Вирджинии, но и ознаменовало для самого По начало все более углубляющегося душевного расстройства".

**Авель.** В библейской мифологии Авель (ивр. - скорбь) - второй сын Адама, убитый своим братом Каином из зависти за то, что жертва Авеля была принята Богом более благосклонно (Бытие, IV). В Новом Завете Авель называется праведным и считается первым мучеником.

## **У.Шекспир**

### **Биография**

Уильям Шекспир родился в городке Стратфорд-на-Эйвоне (графство Уорикшир) в 1564, по преданию, 23 апреля[5]. Его отец, Джон Шекспир, был состоятельным ремесленником (перчаточником) и ростовщиком и часто избирался на различные общественные должности, а однажды был избран даже мэром. Он не посещал церковные богослужения, за что платил большие денежные штрафы. Его мать, урождённая Арден, принадлежала к одной из старейших английских фамилий. Считается, что Шекспир

учился в стратфордской "грамматической школе", где получил серьёзное образование: стратфордский учитель латинского и словесности писал стихи на латыни. В 1582 году он женился на Анне Хатауэй, дочери местного помещика, бывшей на 8 лет его старше; в 1583 родилась дочь Сюзанна, в 1585 близнецы - сын Хемнет, умерший в детстве (1596), и дочь Джудит. Около 1587 года Шекспир покинул Стратфорд и жил в Лондоне.

В 1592 году Шекспир стал членом лондонской актёрской труппы Бербеджа, а с 1599 года он сделался также одним из пайщиков предприятия. При Иакове I труппа Шекспира получила статус королевской. В течение многих лет Шекспир занимался ростовщичеством, а в 1605 году стал откупщиком церковной десятины.

В 1612 году Шекспир вышел по неизвестным причинам в отставку и вернулся в родной Стратфорд, где жили его жена и дочери. Завещание Шекспира от 15 марта 1616-го года было подписано неразборчивым почерком, на основании чего некоторые исследователи полагают, что он был в то время серьёзно болен. 23 апреля Шекспир скончался.

Спустя три дня тело Шекспира было захоронено под алтарём стратфордской церкви. На его надгробии написаны строки:

**Оксморон** (оксиморон; др.-греч. οξύμωρον , буквально - остроумная тупость) - стилистическая фигура, или стилистическая ошибка - сочетание слов с противоположным значением. Таким образом, слово "оксиморон" само по себе является оксимороном. Любой оксиморон является противоречием. Характерным для оксиморона является намеренное использование противоречия, для создания стилистического эффекта. С точки зрения психологической, оксиморон представляет собой способ разрешения необъяснимой ситуации.

**Персонаж** (фр. personnage, от лат. persona - личность, лицо) - действующее лицо спектакля, кинофильма, книги, игры и т. п. В обычном значении то же, что литературный герой. В лит.-ведении термин "П." употребляется в более узком, но не всегда одинаковом смысле. <...> Чаще всего под П. понимается действующее лицо. Но и здесь различаются два толкования: 1) лицо, представленное и характеризующееся в действии, а не в описаниях; тогда понятию П. более всего соответствуют герои драматургии, образы-роли. <...> 2) Любое действующее лицо, субъект действия вообще <...> В такой интерпретации действующее лицо противопоставляется лишь "чистому" субъекту переживания, выступающему в лирике <...> потому-то термин "П." <...> неприменим к т. н. "лирическому герою": нельзя сказать "лирический персонаж". Под П. подчас понимается лишь второстепенное лицо <...> В этом осмыслении термин "П." соотносится с суженным значением термина "герой" - центр. лицом или одним из центральных лиц произведения. На этой почве сложилось и выражение "эпизодический П." (а не "эпизодич. герой"!)

**Нумерология** - это паранаука о числах. Её часто называют магией чисел, хотя её концепция близка к астрологии и другим пранаукам древности.

Нумерология уходит своими корнями в глубокую древность - числами пользовались ещё первобытные племена. Осознанно или неосознанно, люди подчиняются ей: нечётное число цветов в букете, сервис на шесть или двенадцать персон, повторить три раза. Числовая магия отражена в суевериях: во многих странах нет самолетов с бортовым номером 13, нет 13-го этажа, нет 13-го номера и 13-го этажа в гостиницах и т. д.

В нумерологии все слова, имена и числа могут быть сведены к единичным разрядам, которые соответствуют определенным оккультным характеристикам, влияющим на жизнь человека. То есть за каждым однозначным числом закреплены определённые свойства, понятия и образы. Нумерологией пользуются при анализе характера человека, чтобы определить характер, природные дарования, сильные и слабые стороны, предсказать будущее, выбрать лучшее место для жизни, открыть наиболее подходящее

время для принятия решений и для действий. Некоторые люди также пользуются нумерологией, чтобы выбрать себе партнеров - в бизнесе, браке, а также в обществе.

Несмотря на то, что нумерология получила большую популярность сравнительно недавно, на самом деле она принадлежит к одной из древнейших наук. До некоторой степени уже сами числа образуют собственный язык, который понимали и которым пользовались многие первобытные племена, поддерживая связи между собой на языке чисел. А в древних алфавитах (например, в древнееврейском) численные значения приписывались и буквам. И до сих пор это широко применяется во многих языковых традициях, например, пишут пункт а), б), в), вместо числовой нумерации.

Сейчас невозможно точно установить, когда именно зародилась нумерология, по той причине, что в древности (в Вавилоне, Индии, Египте, Греции и Риме) такой отдельной науки, разумеется, не было. В те времена философ и математик без труда понимали друг друга и не мыслили свои науки отделенными друг от друга непроницаемыми барьерами. Поэтому одни и те же учёные изучали числа с точки зрения и философии, и математики. Платон, Аристотель требовали от своих учеников уверенного владения математикой, а большинство математиков древности были хорошо знакомы с философией своего времени.

**Ономастика** (от греч. ονομαστική - искусство давать имена) - раздел лингвистики, изучающий собственные имена, историю их возникновения и преобразования в результате длительного употребления в языке-источнике или в связи с заимствованием у других языков общения. В более узком смысле ономастика - собственные имена различных типов (ономастическая лексика).

Направления ономастики

Собственные имена географических объектов (Украина, Чёрное море, Новгород, Невский проспект, река Ловать, озеро Байкал, Куликово поле) изучает топонимика.

Собственные имена людей (Пётр Николаевич Амехин, Иван Калита, Игорь Кио, Рюрик) исследует антропонимика.

Наименования зон космического пространства - созвездий, галактик, как принятые в науке, так и народные (Млечный Путь, Плеяды, Галактика Андромеды) анализирует космонимика.

Названия отдельных небесных тел (Луна, Юпитер, Зарянка, комета Галлея) изучает астронимика.

Собственными именами животных, их кличками (Шарик, Мурка, Квадрат, Звёздочка, Донгуз) занимается зоонимика.

Собственные имена предметов материальной культуры (алмаз "Орлов", меч Дюранадаль, пушка "Гамаюн") стали объектом изучения хрематонимика.

Собственные имена богов и божеств любого пантеона (Стрибог, Зевс) изучает теонимика.

изучает собственные имена кораблей, судов и катеров (Аврора, Варяг, Бородино, Самара, Жигули, Память Меркурия и т.д.). Термин предложил Алексушин в противовес предложенным ранее терминам наутонимика и каронимика.

## **Романтизм (направление в искусстве)**

**Романтизм** - духовная ситуация европейской культуры в XVIII-XX веках и представляющая собой реакцию на Просвещение, и стимулированный ею научно-технический прогресс.

Романтизм сменяет эпоху Просвещения и совпадает с промышленным переворотом, обозначенным появлением паровой машины, паровоза, парохода, фотографии, телеграфа и фабрично-заводских окраин. Если Просвещение характеризуется культом разума и основанной на его началах цивилизации, то романтизм утверждает культ природы, чувств и естественного человека. Именно в эпоху романтизма оформляются феномены туризма, альпинизма и пикника, призванные восстановить единство человека и природы. Востребованным оказывается образ "благородного дикаря", вооруженного "народной

мудростью" и неспорченного цивилизацией. Пробуждается интерес к фольклору, истории и этнографии, что политически проецируется в национализме.

Для философии эпохи романтизма характерен агностицизм (Кант, позитивизм), иррационализм (Шопенгауэр), пантеизм (Гегель, Шеллинг) и культ героических личностей (Ницше, Карлейль).

Романтизм впервые возник в Германии, в кругу писателей и философов йенской школы (В. Г. Ваккенродер, Людвиг Тик, Новалис, братья Ф. и А. Шлегели). Философия романтизма была систематизирована в трудах Ф. Шлегеля и Ф.Шеллинга. В дальнейшем развитии немецкий романтизм отличает интерес к сказочным и мифологическим мотивам, что особенно ярко выразилось в творчестве братьев Вильгельма и Якоба Гримм, Гофмана. Гейне, начиная свое творчество в рамках романтизма, позднее подверг его критическому пересмотру.

В тесной связи с германским влиянием считается возникновение Романтизма в Англии, где его первыми представителями являются поэты "Озёрной школы", Вордсворт и Кольридж. Они установили теоретические основы своего направления, ознакомившись, во время путешествия по Германии, с философией Шеллинга и взглядами первых немецких романтиков. Для Английского романтизма характерен интерес к общественным проблемам: современному буржуазному обществу они противопоставляют старые, добуржуазные отношения, воспевание природы, простых, естественных чувств.

Ярким представителем английского романтизма является Байрон, который, по выражению Пушкина, *"облек в унылый романтизм и безнадежный эгоизм"*. Его творчество проникнуто пафосом борьбы и протеста против современного мира, воспеванием свободы и индивидуализма.

Также к английскому романтизму относится творчество Шелли, Джона Китса, Вильяма Блейка.

Романтизм получил распространение и в других европейских странах, например, во Франции (Шатобриан, Ж.Сталь, Ламартин, Виктор Гюго, Альфред де Виньи, Проспер Мериме, Жорж Санд), Италии (Н. У. Фосколо, А. Мандзони, Leopardi), Польши (Адам Мицкевич, Юлиуш Словацкий, Зыгмунт Красинский, Циприан Норвид) и в США (Вашингтон Ирвинг, Купер, У. К. Брайант, Эдгар По, Готорн, Лонгфелло, Герман Мелвилл)

Обычно считается, что в России романтизм появляется в поэзии В. А. Жуковского (хотя к предромантическому движению, развивающемуся из сентиментализма часто относят уже некоторые русские поэтические произведения 1790-1800-х годов). В русском романтизме появляется свобода от классических условностей, создается баллада, романтическая драма. Утверждается новое представление о сущности и значении поэзии, которая признается самостоятельной сферой жизни, выразительницей высших, идеальных стремлений человека; прежний взгляд, по которому поэзия представлялась пустой забавой, чем-то вполне служебным, оказывается уже невозможным.

Ранняя поэзия А. С. Пушкина также развивалась в рамках романтизма. Вершиной русского романтизма можно считать поэзию М. Ю. Лермонтова, "русского Байрона". Философская лирика Ф. И. Тютчева является одновременно и завершением, и преодолением романтизма в России.

**Символизм** (фр. *Symbolisme*) - одно из крупнейших направлений в искусстве (в литературе, музыке и живописи), возникшее во Франции в 1870-80-х гг. и достигшее наибольшего развития на рубеже XIX и XX веков, прежде всего в самой Франции, Бельгии и России. Символисты радикально изменили не только различные виды искусства, но и само отношение к нему. Их экспериментаторский характер, стремление к новаторству, космополитизм и обширный диапазон влияний стали образцом для большинства современных направлений искусства.

Термин "символизм" в искусстве впервые был введён в обращение французским поэтом Жаном Мореасом в одноимённом манифесте - *"Le Symbolisme"*, - опубликованном 18 сентября 1886 года в газете "Le Figaro". Манифест провозглашал, что символизм чужд "простым значениям, заявлениям, фальшивой сентиментальности и реалистическому описанию". К тому времени существовал другой, уже устойчивый термин "декадентство", которым пренебрежительно нарекали новые формы в поэзии их критики. "Символизм" стал первой теоретической попыткой самих декадентов, поэтому никаких резких

разграничений и тем более эстетической конфронтации между декадентством и символизмом не устанавливалось. Следует, однако, отметить, что в России в 1890-е гг., после первых русских декадентских сочинений, эти термины стали противопоставлять: в символизме видели идеалы и духовность и соответственно так его манифестовали, а в декадентстве - безволие, безнравственность и увлечение лишь внешней формой.

Основные принципы эстетики символизма впервые появились в творчестве французских поэтов Шарля Бодлера, Поля Верлена, Артюра Рембо, Стефана Малларме, Лотреамона.

В своих произведениях символисты старались отобразить жизнь каждой души - полную переживаний, неясных, смутных настроений, тонких чувств, мимолётных впечатлений. Поэты-символисты были новаторами поэтического стиха, наполнив его новыми яркими и выразительными образами, и лишь иногда, пытаясь добиться оригинальной формы, они уходили в бессмысленную риторику.

Из приверженцев символизма в литературе наиболее известны:

- во Франции - Жюль Лафорг, Анри де Ренье, Поль Валери, Поль Клодель, Поль Фор, Сен-Поль Ру;
- в Бельгии - Морис Метерлинк, Эмиль Верхарн;
- в Австрии и Германии - Райнер Мария Рильке, Гуго фон Гофмансталь;
- в Норвегии - Генрик Ибсен (в период позднего творчества);
- в России - Валерий Брюсов, Фёдор Сологуб, Дмитрий Мережковский, Андрей Белый, Константин Бальмонт, Вячеслав Иванов, Александр Курсинский и мн. др.

Стихотворения П.Верлена Поэтическое искусство (1874) и сборник А.Рембо Озарения (1872-1873, особенно сонет Гласные, 1872) провозгласили своим манифестом символисты. Оба поэта испытали влияние Бодлера, но воплотилось оно по-разному. Верлен, поэт-импрессионист по преимуществу, стремился к "искусному опрощению" (Г.К.Косиков) поэтического языка. Между "душой" и "природой" в его пейзажной лирике (сборник Романсы без слов, 1874) устанавливается отношения не параллелизма, но тождества. В свои стихи Верлен ввел жаргон, просторечия, провинциализмы, фольклорные архаизмы и даже языковые неправильности. Именно он предварил символистский верлибр, который открыл А.Рембо. Он призывал дать волю ничем не сдерживаемой игре воображения, старался достичь состояния "ясновидения" путем "расстройства всех своих чувств". Именно он обосновал возможность "темной", суггестивной поэзии, предвосхищая творчество С.Малларме. История символизма как оформленного поэтического направления начинается в 1880, когда С.Малларме открыл у себя дома литературный салон, где собирались молодые поэты - Р.Гиль (1862-1925), Г.Кан (1859-1936), А.Ф.Ж.де Ренье (1864-1936), Франсис Вьеле-Гриффен (1864-1937) и др. В 1886 программной для символистов акцией стала публикация восьми Сонетов к Вагнеру (Верлен, Малларме, Гиль, С.Ф.Мерриль, Ш.Морис, Ш.Винье, Т.де Визева, Э.Дюжарден). В статье Литературный манифест. Символизм (1886), программном документе движения, Ж.Мореас (1856-1910) пишет, что символистская поэзия пытается "одеть Идею в осязаемую формулу". В это же время выходят первые поэтические сборники, ориентированные на символистскую поэтику: Кантилены (1886) Ж.Мореаса; Успокоение и Ландшафты (1886, 1887) А.де Ренье и др. В кон. 1880-х происходит подъем символизма (Утехи (1889) Ф.Вьеле-Гриффена; Стихотворения в старинном и рыцарском духе (1890) А.де Ренье). После 1891 символизм входит в моду, это размывает границы сообщества. Эзотеризм и мистицизм некоторых поэтов (Великие посвященные (1889) Э.Шюре) вызывают реакцию со стороны других. (Французские баллады (1896) П.Фора, 1872-1960; Ясность жизни (1897) Вьелле-Гриффена; От утреннего Благовеста до вечернего (1898) Ф.Жамма, 1868-1938), стремящихся к непосредственности и искренности в поэзии. В стилизациях П.Луи дает знать о себе эстетизм (Астарта, 1893; Песни Билитис, 1894); Р.де Гурмон (1858-1915) играет индивидуалиста и имморалиста (Иероглифы, 1894; Дурные молитвы, 1900). На рубеже 19-20 вв. символистское движение распадается на отдельные школы-однодневки ("натюризм", "синтетизм", "пароксизм", "эзотеризм", "гуманизм" и т.п.). Отдельным явлением в драматургии кон. 19 в. стала романтическая пьеса Э.Ростана (1868-1918) Сирано де Бержерак (1897). Символизм, как мировоззрение

проявивший себя сначала в лирике, быстро проник в драматургию. Здесь он, как и в литературе кон. 19 в. в целом, противостоял натурализму и позитивистскому мировидению. Наиболее востребован постановщиками был бельгийский драматург М.Метерлинк, его пьесы преобразили театральный репертуар 1890-х (Слепые, 1890; Пеллеас и Мелисанда, 1893; Там, внутри, 1895). Традиции символизма отчасти были продолжены в журнале "Ля Фаланж" (1906-1914) и "Вер э проз" (1905-1914) и во многом определил прозаические эксперименты нач. 20 в., повлиял на формальные поиски поэтов модернистских направлений. Очевидно влияние их на творчество П.Валери и П.Клоделя.

**Психологизм** - тенденция в философии и гуманитарном знании к объяснению духовных явлений и идеальных сущностей работой индивидуального или коллективного сознания. Наиболее известны психологистические системы в логике и математике.

Логический психологизм представляет собой точку зрения в логике (или философии логики), согласно которой логические и математические законы укоренены в психологических фактах или законах, происходят из них или объясняются ими. Психологизм в философии математики - это точка зрения, согласно которой понятия и/или истины укоренены в психологических фактах или законах, происходят из них или объясняются ими.

Род логического психологизма поддерживался Дж. С. Миллем, также как и рядом немецких логиков XIX века, включая Христофа Зигварта и К. О. Эрдмана.

Психологизм (в логике и математике) критиковался Г. Фреге и Э. Гуссерлем, в эпистемологии - К. Поппером. В отечественной традиции радикальных антипсихологических взглядов придерживались Г. П. Щедровицкий и другие участники Московских логического и методологического кружков[1], а также Э. В. Ильенков[2] и его ученики.

## **Тема 7**

**Исторический роман** - условное обозначение для разнородных по структуре и композиции романов, в которых повествуется об исторических событиях более или менее отдаленного времени, а действующими лицами (главными или второстепенными) могут выступать исторические личности.

В европейской культуре общепринятым основоположником и первым классиком жанра был Вальтер Скотт, хотя он имел предшественников. Жанр получил расцвет в эпоху романтизма и сохранял популярность в последующие периоды. К наиболее известным писателям этого жанра относятся также В. Гюго, Ф. Купер, А. Мандзони, Г. Клейст, А. Дюма, в русской литературе - Пушкин, Загоскин, Лажечников, в советской - Ю.Тынянов, А.К.Виноградов, О.Форш, А.Н.Толстой, В.Ян, В.Пикуль, Дм.Балашов

## **Юрий Владимирович Давыдов**

**20.11.1924-17.01.2002**

Род. в Москве в семье педагога и журналиста. Участник Великой Отеч. войны; ст. лейтенант. Окончил Выборгское военно-морское училище (1945) и ист. ф-т МГУ (1949). После войны служил в газ. "Красный балтиец". Был членом КПСС (с 1947). Арестован в 1949, освобожден в 1954, реабилитирован в 1957.

Печатается как прозаик с 1945. После кн. "В морях и странствиях" (М, 1949, 1956) выпустил кн. прозы о путешественниках и мореплавателях: Джон Франклин. М., 1956; Южный Крест. 1957; Капитаны ищут путь. М., 1959; Фердинанд Врангель. М., 1959; Иди полным ветром. Повесть. М., 1961; О друзьях твоих, Африка. 1962; Вижу берег. Повести. М., 1964; Головин. М., 1968; Нахимов. (ЖЗЛ). М., 1970; Сенявин (ЖЗЛ). М., 1972; Судьба Усольцева. Рассказы, повесть. М., 1973; Три адмирала. М., "Известия", 1996. Начиная с повести "Март" (М., 1959), печатается как автор прозы, исследующей историю рус. рев. движения, - кн: Этот миндальный запах... Роман. М.. 1965; Глухая пора листопада. М., 1968; Завещаю вам, братья. Повесть об Александре Михайлове. М., 1975; На скаковом поле возле бойни. М., 1978; Две связки писем. Повесть о Германе Лопатине, М., 1983; Герман Лопатин, его друзья и враги. М., "Сов. Россия", 1984;

Избранное. М., "Московский рабочий", 1985; Соломенная сторожка (Две связки писем). Роман. М., "Сов. писатель", 1986; Неунывающий Теодор. Повесть о Федоре Каржавине. М., 1988; Вечера в Колмове. И перед взором твоим... М., "Книга", 1989; Тайная лига. М., "Правда", 1990; Синие тюльпаны. Повесть. Рассказы. Поэма. М., "Московский рабочий", 1995; Бестселлер. Роман. Кн. 1. М., "НЛО", 1999; Жемчужина Филда. М., "Вагриус", 1999; Глухая пора листопада. М., "АСТ", "Олимп", "Астрель", 1999; Бестселлер. Роман в 3 ч. М., "Вагриус", 2001; Бестселлер. Роман в 3 ч. М., "Вагриус", 2001. Печатается в ж-лах "ДН" (1988, № 5; 1990, № 12), "Огонек" (1989, № 30; 1990, № 47-50), "Знамя" (1993, №№ 3,12; 1998, №№ 11-12), "Истина и жизнь" (1996, №№ 4, 8).

Член СП СССР (1961), Русского ПЕН-центра. Был секретарем СП Москвы (1991-95). Член редсовета ж-ла "ДН" и "ВЛ", редколлегии альм-ха "Кольцо А" (с 1994).

Награжден орденами Отеч. войны 2-й степени, "За заслуги перед Отечеством" 4-й степени (1999), медалью "За победу над Германией" и др. Гос. премия СССР (1987), премии фонда "Знамя" (1993, 1998), им. А.Д.Сахарова "За мужество в литературе" (1995), "Триумф" (1995), Большая премия им. А.Григорьева (1998). Пенсия Президента РФ (с 1995).

### **Леонид Генрихович Зорин**

#### **3.11.1924**

Род. в г. Баку в семье служащего. Окончил филол. ф-т Азербайджанского ун-та (1946) и Литинститут (1947). Был членом КПСС (с 1952).

В возрасте 10 лет выпустил кн. стихов (1934), став героем очерка А.М.Горького "Мальчик". Наиболее известен как драматург - автор пьес: Соколы (поставлена Бакинским русским драмтеатром в 1941); Молодость (поставлена Малым театром в 1949); Вечер воспоминаний (1951); Откровенный разговор (поставлена Московским театром драмы в 1953); Гости (поставлена Театром им. Ермоловой в 1954; режиссер А.Лобанов); Алпатов; Чужой паспорт (1957); Светлый май (поставлена ЦАТСА в 1957); Добряки (поставлена ЦАТСА в 1958); Увидеть вовремя (1960); По московскому времени (1961); Друзья и годы (поставлена МХАТом и Ленинградским театром драмы им. Пушкина в 1962); Палуба (поставлена Московским театром им. Станиславского в 1962); Энциклопедисты (поставлена Московским театром им. Станиславского в 1962); Римская комедия (спектакль, поставленный Г.Товстоноговым на сцене БДТ в 1964); Серафим, или Три главы из жизни Крамольникова (1965); Варшавская мелодия (1966); Декабристы (1966; поставлена Театром "Современник" в 1967; режиссер О.Ефремов); Коронация (1967); Незнакомец (1976); Театральная фантазия (1970); Медная бабушка (1970); Мужчины и женщины; Транзит (1972); Стресс (1973); Царская охота (1974); Покровские ворота (1975); Измена (1979); Это беспощадное искусство (1980); Карнавал (1982); Счастливые строчки Николоза Бараташвили (1985); Цитата (1985; поставлена Театром им. Моссовета в 1986); Пропавший сюжет; Максим в конце столетия (поставлены Театром им. Моссовета и Ленинградским театром им. Комиссаржевской в 1987); Союз одиноких сердец (1991); Граф Алексей Константинович (1992); Московское гнездо (1994); Перекресток. Варшавская мелодия-98 (1998). Пьесы З. собраны в кн.: Покровские ворота. Пьесы. М., 1979; Избранное. Драматические повести. В 2 тт. М., "Искусство", 1986 (предисл. Б.Зингермана). Написал сценарии кино- и телефильмов: Человек ниоткуда (1959; режиссер Э.Рязанов); Мир входящему (1961; режиссеры А.Алов и В.Наумов); Друзья и годы; Покровские ворота (режиссер М.Козаков). Публикует также прозу - кн.: Это беспощадное искусство. М., 1980; Старая рукопись. Роман, повести, рассказы. М., 1983; Нервная жизнь. Рассказы. М., 1983; Осенний юмор. М., "Московский рабочий", 1986; Странник. Роман, повесть. М., "Сов. писатель", 1987; Закаты. Рассказы. М., "Правда", 1988; Покровские ворота. Повести и романы. В 2 тт. М., 1993. Опубликовал воспоминания: Авансцена. Мемуарный роман. М., "Слово/Slovo", 1997 (предисл. М.Швыдкого), и записные книжки: Зеленые тетради. М., "НЛО", 1999. Публиковал воспоминания в ж-ле "ИК" (1991, № 9; 1992, № 9; 1993, № 5)

Член СП СССР (1942), Русского ПЕН-центра.

Награжден орденами "Знак Почета", Дружбы народов (1986). Лауреат конкурсов на лучшую комедию (1977). на лучшую пьесу о деловых людях России (1995), Всероссийского конкурса драматургов (1996). Премии "ЛГ" (1975, 1982), ж-ла "Крокодил" (1983), фонда "Знамя" (2001).

### **Дмитрий Быков**

Дмитрий Быков родился в Москве 20 декабря 1967 года, в год пятидесятилетия Великого октября и в день создания Всероссийской Чрезвычайной комиссии. 19 декабря родился Брежнев, а 21 - Сталин. Так что характер и интересы у него соответствующие. Больше всего он интересуется альтернативной историей вообще и советской в частности.

Быков окончил школу с золотой медалью в 1984 году и факультет журналистики МГУ с красным дипломом в 1991 году. С 1987 по 1989 год служил в армии. С 1985 года работает в "Собеседнике", с 1993 печатается в "Огоньке" (обозреватель - с 1997 года). Он выпустил пять романов и шесть стихотворных сборников, а также три книжки статей и сказок. Жена - Ирина Лукьянова, прозаик и переводчик. У Быкова двое детей и много домашних животных. Иногда по вечерам Быков ведет программу "Времечко" на ТВЦ.

**Контрапункт** (лат. *punctum contra punctum* - нота против ноты, или буквально - точка против точки) - в музыке одновременное сочетание двух или более самостоятельных мелодических голосов. Также называют раздел теории музыки, посвященный изучению таких сочетаний

**Центон** (лат. cento, род. падеж centonis - одежда или одеяло из разноцветных лоскутов; от др.-греч. κεντων) - стихотворение, целиком составленное из строк других стихотворений. Художественный эффект центона состоит в подобию или контрасте нового контекста и воспоминания о прежнем контексте каждого фрагмента. Менее строгие центоны переходят в поэзию реминисценций, иногда открытых, чаще скрытых.

Центон ведет свое происхождение от древней пародии, встречающейся в комедиях Аристофана. В Греции были популярны гомероцентоны (homerokentrones, homerocentones) - произведения, составленные из стихов Гомера. В Риме центоны складывали из стихов Вергилия, Овидия, Лукана. Известен свадебный центон Авзония, составленный из отдельных стихов Вергилия. Впоследствии появились христианские центоны, в которых через строки классических поэтов выражалось религиозное содержание. Христианские центоны включались в школьные программы вместо языческой литературы. Сохранился греческий гомероцентон, насчитывающий 2343 гекзаметра о жизни Иисуса, приписываемый императрице Евдокии.

Греческие или латинские центоны составлять было нетрудно, поскольку рифма в античном стихе отсутствовала. Центоны на рифмованные стихи составлять гораздо труднее. Известны центоны, составленные Лопе де Вега.

Широко известен центон пушкиниста Н. О. Лернера:

Лысый с белой бородою (*И. Никитин*)

Старый русский великан (*М. Лермонтов*)

С догарессой молодою (*А. Пушкин*)

Упадает на диван. (*Н. Некрасов*)

**Дискретность** (от лат. *discretus* - разделённый, прерывистый) - нечто противопоставляемое непрерывности, прерывность. Под дискретностью понимают:

1. Нечто, изменяющееся между несколькими различными стабильными состояниями подобно выключателю, который может быть либо включен, либо выключен.

2. Нечто, состоящее из отдельных частей, прерывистость, дробность. Например, дискретный спектр, дискретные структуры, дискретные сообщения.
3. Нечто определенное.

**Герман Александрович Лопатин** (25 января (13 старого стиля) 1845, Нижний Новгород, - 26 декабря 1918, Петроград) - русский революционер, член Генерального совета I Интернационала, первый переводчик "Капитала" Карла Маркса в России.

Родился в Нижнем Новгороде. Происходил из дворян. Окончил Петербургский университет в 1866 году. В 1867 году ездил в Италию с намерением сражаться в рядах Гарибальди. Вернувшись в Россию, задумал создать "Рублевое общество" для изучения экономики страны, быта народа и его способности восприятия идей социализма, но в январе 1868 был арестован. Отбывая ссылку в Ставрополе, изучал труды Карла Маркса. В Париже вступил в 1-й Интернационал, занялся переводом "Капитала" и летом 1870 года выехал в Англию. Карл Маркс высоко ценил выдающиеся способности Германа Лопатина, ставшего его другом. В сентябре 1870 года Лопатин введен в состав Генерального совета Интернационала. Зимой 1870 выехал в Сибирь для освобождения Н. Г. Чернышевского из ссылки. В 1879 году с наступлением новой революционной ситуации вернулся в Россию, был арестован, вновь бежал (1883 г.) В 1884 году предпринял попытку воссоздать разгромленную царизмом "Народную волю" и превратить ее в широкую народную организацию. Лопатин известен как литератор, автор печатавшихся в революционных изданиях очерков, писем, памфлетов на русский царизм. В 1877 году в Женеве был издан сборник "Из-за решетки", включавший произведения Вольной русской поэзии и открывавшийся предисловием Лопатина. Для стихов Лопатина, написанных в Шлиссельбургской крепости, характерны мотивы гражданственности. Художественный дар Лопатина признавали И. С. Тургенев, Г. И. Успенский, Л. Н. Толстой, М. Горький.

Впечатления Лопатина о Карле Марксе:

Живой, обширный, вечно деятельный ум Маркса действовал на собеседника, как кремень на огниво; он вызывал к жизни в уме собеседника идеи, которые, быть может, остались бы иначе под спудом.

**Владимир Львович Бурцев** (17 ноября 1862, Форт-Перовский, Закаспийская область, Российская Империя - 21 августа 1942, Париж, Франция) - русский публицист и издатель.

Родился в г. Форт-Перовский, где отец его был штабс-капитаном в крепостном гарнизоне, учился в гимназиях уфимской и казанской. Детство провёл в семье дяди, зажиточного купца в Бирске Уфимской губернии. Окончил в 1882 гимназию в Казани.

Поступив в Петербургский университет, в 1882 был исключён за участие в студенческих беспорядках. Принятый снова в Казанский университет, Бурцев был в 1885 арестован по народовольческим делам и после годовалого заключения в Петропавловской крепости в 1886 сослан в Восточную Сибирь, в село Малышевское Иркутской губернии, откуда вскоре бежал в Швейцарию.

За рубежом Бурцев принимал участие в выпуске газеты "Самоуправление", выпустил свою книгу "Белый террор при Александре III", издал книгу "Сибирь и ссылка" американского публициста и путешественника Джорджа Кеннана.

1889 - вместе с Драгомановым, В. К. Дебогорием-Мокриевичем и другими, предпринял издание журнала "Свободная Россия", но после третьего номера журнал прекратился.

1890 - Бурцев привлекался в Париже по делу о бомбах, организованному провокатором Гекельманом-Ландезеном (впоследствии громко известный как "действительный статский советник Гартинг").

1897 - за издание в Лондоне журнала "Народоволец" Бурцев был приговорён к 18 месяцам каторжной тюрьмы. По отбытии наказания Бурцев выпустил в Женеве ещё один, 4-й номер "Народовольца", за что был выслан навсегда из Швейцарии.

Начавши заниматься ещё на университетской скамье историей русского революционного движения, Бурцев продолжал эти занятия и за границей. В 1897 г. им был издан в Лондоне ценный по обилию данных сборник относящихся к революционному движению в России исторических материалов "За сто лет". Они печатались при финансовой поддержке партии эсеров.

1900 - Бурцев начал издавать исторический журнал "Былое" - всего выпустил 6 номеров.

В письме к С. Ю. Витте выразил готовность выступить против революционного террора, если правительство также откажется от террора и будет проводить последовательную политику реформ.

1905 - осенью нелегально вернулся в Россию и в январе 1906 (вскоре после амнистии) вместе с В. Я. Богучарским и П. Е. Щеголевым основал посвящённый истории русского освободительного движения журнал "Былое", уже в Петербурге.

1907 - опять выехал за границу, где предпринял издание журнала "Общее дело" и возобновил своё прежнее издание "Былое" (с № 7), всего издал 8 новых сборников. Издательство "Шиповник" выпустило составленный Бурцевым "Историко-революционный альманах" - календарь памятных дат истории революционного движения в России (был уничтожен цензурой, переиздан же в 1917 году под названием "Календарь русской революции"). Впрочем, к историческим поискам Бурцев охладел и в 1908-09 годах приобрёл огромную известность проведённым с чрезвычайною энергией разоблачением провокаторов царской охранки, действовавших в России и за границей, в частности Е. Ф. Азефа и Р. В. Малиновского, З.Герн-гросс-Жученко и других.

1911-1914 - издавал в Париже газету "Будущее", однако, без особого успеха.

С началом Первой мировой войны в августе 1914 вернулся в Россию, широко объявив об этом в печати. Был арестован на границе и в январе 1915 Петроградской судебной палатой (за ряд довоенных публикаций в газете "Будущее" приговорён к ссылке (отбывал которую в с. Монастырское Туруханского края, затем в с. Богучанское (Богучаны). По ходатайству французского правительства амнистирован и вернулся в Петроград в конце 1915.

1916 - издал брошюру "О войне" (с приложением писем П. А. Кропоткина).

Продолжал издавать "Будущее" и общее дело, где резко критиковал большевиков: *"...нет в настоящее время большего зла и большей опасности, чем большевизм Ленина и его товарищей"* и при этом привёл список 12 наиболее вредных, с его точки зрения, лиц:

- В. И. Ленин,
- Л. Д. Троцкий,
- Л. Б. Каменев,
- Г. Е. Зиновьев,
- А. М. Коллонтай,
- Ю. М. Стеклов,
- Д. Б. Рязанов,
- М. Ю. Козловский,
- А. В. Луначарский,
- С. Г. Рoshаль,
- Х. Г. Раковский,
- М. Горький,

что вызвало резко отрицательный ответ писателя в газете "Новая Жизнь". Бурцев ответил статьёй "Не защищайте М. Горького!", в которой вновь обвинил писателя в покровительстве большевикам.

Бурцев также связывал большевиков с немецкой агентурой, впервые опубликовав в печати (в газете "Общее дело") список 195 эмигрантов, вернувшихся в Россию через Германию.

За публикацию секретных материалов о деле генерала Л. Г. Корнилова (так называемом "Корниловский мятеж") и недостоверной информации о намерении Керенского заключить сепаратный мир с Германией газета "Общее Дело" была запрещена Временным правительством.

1917 - напечатанный 25 октября за № 1 выпуск газеты "Наше общее дело" Бурцева оказался единственным антибольшевистским выступлением в печати, критиковавшим большевиков (был опубликован призыв: "Граждане! Спасайте Россию!"). В ночь на 26-е Бурцев был арестован по приказу Л. Д. Троцкого. Сидел в Крестах и Петропавловской крепости, где общался с бывшим директором департамента полиции (начальником "охранки") С. П. Белецким, арестованным ранее.

1918 - благодаря заступничеству М. Горького 18 февраля освобождён по распоряжению наркома юстиции левого эсера И. З. Штейнберга. Эмигрировал сначала в Финляндию, затем во Францию, где возобновил в Париже издание газеты "Общее дело" (1918-1922, 1928-1933), в числе авторов - Л. Н. Андреев, И. А. Бунин, А. Н. Толстой.

1919-1920 - встречался в Крыму и на Северном Кавказе с А. И. Деникиным и П. Н. Врангелем, позднее состоял с ними в переписке.

1921 - один из организаторов и член президиума Русского национального комитета (антисоветской направленности), соредактор журнала "Борьба за Россию" (1926-1931).

1933 - попытался возобновить выпуск журнала "Былое", но русское освободительное движение в это время уже не вызывало интереса, да и НКВД в эти годы неплохо работал в Париже. В 30-е гг. Бурцев печатал антифашистские статьи и боролся с антисемитизмом. В частности, выступил на Бернском процессе в 1934-1935, показал подложность "Протоколов сионских мудрецов". Свою книгу о "Протоколах" Бурцев выпустил в 1938 году.

Бурцевские исследования творчества А. С. Пушкина носят любительский характер.

В последние годы жизни сильно нуждался и умер в больнице от заражения крови. Из воспоминаний дочери А. И. Куприна: *"... Бурцев ... продолжал неумоимо ходить по опустевшему, запуганному городу, волновался, спорил с пеной у рта и доказывал, что Россия победит..."*. Это было уже в период фашистской оккупации Парижа.

Похоронен на русском кладбище Сент-Женевьев-де-Буа под Парижем.

**Евгений Филиппович (Евно Фишелевич) Азеф (1869-1918)** - российский революционер-провокатор, руководитель и одновременно агент охранки в партии эсеров.

Родился в городе Лысково близ Гродно в семье бедного портного, еврей по национальности, участвовал в кружках революционной еврейской молодёжи, в 1892 году, скрываясь от полиции, украл 800 рублей и бежал в Германию, где устроился учиться на инженера-электротехника в Карлсруэ. В 1893 предложил Департаменту полиции быть осведомителем о русских революционерах - студентах политехнического института в Карлсруэ, и его предложение приняли.

По заданию С. В. Зубатова в 1899 г. вступил в союз социалистов-революционеров. Вместе с Г. А. Гершуни объединил отдельные организации эсеров, став одним из лидеров партии, после чего Гершуни был в 1903 году арестован, а Азеф остался центральной фигурой и возглавил Боевую Организацию эсеров, осуществляющую террористические акты.

В это время Азеф (конспиративное имя Дулин) являлся единственным руководителем партии эсеров, и формировал ЦК партии путём кооптации нужных ему лиц (И. Рубанович, Р. М. Гоц и другие), а созданную Гершуни Боевую Организацию реорганизовал по тем же принципам, сделав её компактной, централизованной, строго дисциплинированной и легко управляемой. Сам Азеф с поддержкой Р. Гоца активно продвигал террор, одновременно как агент полиции предотвращая некоторые террористические акты (покушение на министра внутренних дел И. Н. Дурново, на царя Николая II), при этом его жалование от Охранного департамента достигло 1000 рублей в месяц.

Выдал весь первый состав ЦК ПСР и некоторых эсеров-боевиков (Слетова, Ломова, Веденяпина, Якимову, Коноплянникову и др.), а также некоторые планы и коммуникации революционеров. Одновременно организовал более 30 террористических актов, осуществил убийства видных представителей царского государственного аппарата, в том числе своих начальников: министра внутренних дел и шефа корпуса жандармов В. К. Плеве (которого считали главным организатором еврейского погрома в Кишиневе в 1903 году), Петербургского генерал-губернатора Трепова Д. Ф. (подавившего революцию 1905 года), генерал-губернатора Москвы великого князя Сергея Александровича, Петербургского градоначальника В. Ф. фон дер Лауница, главного военного прокурора В. П. Павлова, и многих других. Для того чтобы избежать раскрытия действовал по следующей схеме, - часть терактов он готовил в тайне от Департамента полиции с таким расчетом, чтобы они удались. О других терактах он своевременно сообщал в охранку, и они соответственно проваливались. Благодаря этой схеме Азефа считали "своим" одновременно революционеры и полиция. Каждый раз когда его пытались разоблачить, кто-нибудь из революционеров доказывал, что человек, совершивший столько много успешных террористических акций, не может быть агентом охраны.

Они же (с участием представителей других революционных партий: К. Целлиакуса, Г. Деканозова и др.) организовали закупку на деньги японского военного атташе М. Акаши оружия для рабочих и его доставку в Россию на пароходе "Джон Графтон". Потом провокатор Азеф приказал убить "провокатора" Гапона, а Рутенберг это выполнил с помощью своих боевиков. После манифеста 17 октября Азеф стал сторонником роспуска Боевой Организации и всячески саботировал её действия, тогда эсеры перешли к террору с помощью децентрализованных летучих отрядов.

После наступления реакции Азеф готовил покушение на царя Николая II на его яхте, выманивал на это у ЦК ПСР деньги для строительства специальной подводной лодки и самолёта для совершения теракта, но был в 1908 году разоблачен как провокатор революционером В. Л. Бурцевым (подтвердившим свои подозрения у отставного деятеля Охранного отделения А. А. Лопухина), приговорён эсерами к смерти и скрылся за границей. В дальнейшем жил в Берлине под видом рантье Александра Неймайера, по документам, выданным министерством иностранных дел России. Тщательно избегал встреч с представителями царских властей и русскими революционерами, но в 1912 встретил на курорте во Франции В. Бурцева и принялся ему доказывать, что сделал для революции гораздо больше пользы, чем ему приписывают вреда как провокатору, и требовал справедливого суда революционеров, но опять скрылся.

После начала Первой мировой войны Азеф разорился, так как все его средства были вложены в русские ценные бумаги. Чтобы хоть как-то сводить концы с концами, Азеф открыл в Берлине корсетную мастерскую. В 1915 году был арестован немецкой полицией как опасный террорист и был выпущен только в декабре 1917.

В тюрьме заболел и в апреле 1918 умер. Евно Азеф считается королём провокаторов XX века.

**Амбивалентность** (от лат. *ambo* - "оба" и лат. *valentia* - "сила") - двойственность отношения к чему-либо, в особенности двойственность переживания, выражающаяся в том, что один объект вызывает у человека одновременно два противоположных чувства.

Термин введен Эйгеном Блейлером. По его мнению, амбивалентность - основной критерий шизофрении. Он выделял три типа амбивалентности:

- эмоциональную: одновременно позитивное и негативное чувство к человеку, предмету, событию (например, в отношении детей к родителям)
- волевую: бесконечные колебания между противоположными решениями, невозможность выбрать между ними, зачастую приводящая к отказу от принятия решения вообще
- интеллектуальную: чередование противоречащих друг другу, взаимоисключающих идей в рассуждениях человека

Фрейд расширил смысл этого понятия. Он рассматривал амбивалентность как сосуществование двух изначально присущих человеку противоположных глубинных побуждений, самыми фундаментальными из которых являются инстинкт жизни Эрос и инстинкт смерти Танатос.

**Протагонист** - главный герой, главное действующее лицо, актёр, играющий главную роль в трагедии. Противопоставляется антагонисту.

Впервые введён в действие трагедии в 534 до н. э., когда в Афинах выступил со своим хором "отец аттической трагедии" Феспис.

В более общем смысле протагонистом часто называют главного героя сюжета в любом искусстве, например литературного произведения, фильма, иногда ролевой игры.

**Станиславский, Константин Сергеевич** (настоящая фамилия - **Алексеев**; 1863-1938) - русский театральный режиссёр, актёр и преподаватель. Народный артист СССР.

Отец - Алексеев, Сергей Владимирович, мать - Елизавета Васильевна (урождённая Яковлева) (1841-1904). Имел брата Владимира, сестру Зинаиду, сестру А. Двоюродный брат городского головы Москвы Н. А. Алексеева.

В 1888 году был одним из основателей Московского общества Искусства и Литературы. В 1898 году, совместно с Немировичем-Данченко основал Московский Художественный Театр, с которым он ассоциируется и по сей день. Первой постановкой новой труппы стала трагедия "Царь Фёдор Иоаннович" А. К. Толстого.

Станиславский родился 5 (17) января 1863 года в богатой московской купеческой семье Алексеевых. Для поддержания репутации семьи (актёрство считалось непрестижным) он взял себе творческий псевдоним Станиславский. Основные знания об актёрском деле он получил в Малом Театре. Основываясь на традициях русского театра, где отдавалось предпочтение "переживанию" нежели "представлению" чувств героя, выработал систему актёрского мастерства, являющуюся основой для современных актёров, как в России, так и за рубежом. Один из учеников Станиславского, Михаил Александрович Чехов, эмигрировав в Америку, популяризировал данную систему. Благодаря этому, в настоящее время школа актёрского мастерства, основанная американским режиссёром Страсбергом и носящая его имя, обучает актёров по системе Станиславского.

Умер 7 августа 1938 года в Москве. Вскрытие показало наличие у Константина Сергеевича букета болезней: расширенное, отказывающее сердце, эмфизема легких, аневризмы - следствие тяжелейшего инфаркта 1928 года. "Были найдены резко выраженные атеросклеротические изменения во всех сосудах организма, за исключением мозговых, которые не поддавались этом процессу" - таково заключение врачей.

**Тутанхамон** (егип. twt-n-jmn - "Живой образ Амона", первоначально Тутанхатон - "Живой образ Атона", ок. 1355-1337 до н. э.) - фараон XVIII династии египетских фараонов, правивший в 1347-1337 до н. э. При нем были отменены преобразования Эхнатона, что внесло фараона, правление которого долгое время считали малозначимым, в число важнейших исторических деятелей древнеегипетской истории. Он стал одним из самых известных фараонов и настоящим символом древнеегипетской цивилизации благодаря открытию в 1922 его гробницы, единственной почти неразграбленной египетской царской усыпальницы.

**Тиберий Клавдий Друз Нерон Германик Цезарь** (лат. Tib. Claudius Drusus Nero Germanicus Caesar) (37 - 68 г. н. э.) древнеримский император с 13 октября 54 по 9 июня 68 (первоначальное имя, до его усыновления Клавдием, было Луций Домиций Агенобарб, лат. Lucius Domitius Ahenobarbus).

## **Борис Акунин**

Григорий Шалвович Чхартишвили (р. 1956, Зестафони) - русский писатель, японист, литературовед и переводчик. Свои художественные литературные произведения публикует под псевдонимом Борис Акунин.

Родился писатель 20 мая 1956 в Грузии. С 1958 года живёт в Москве. В 1973 окончил английскую школу № 36. Закончил историко-филологическое отделение Института стран Азии и Африки (МГУ), имеет диплом историка-японоведа. Занимался литературным переводом с японского и английского языков. В переводе Чхартишвили изданы японские авторы Юкио Мисима, Кэндзи Маруяма, Ясуси Иноуэ, Масахико Симада, Кобо Абэ, Синъити Хоси, Такэси Кайко, Сёхэй Оока, а также представители американской и английской литературы (Корагессан Бойл, Малкольм Брэдбери, Питер Устинов и др.)

Работал заместителем главного редактора журнала "Иностранная литература" (1994-2000), главный редактор 20-томной "Антологии японской литературы", председатель правления мегапроекта "Пушкинская библиотека" (Фонд Сороса).

С 1998 года Григорий Чхартишвили пишет художественную прозу под псевдонимом "Борис Акунин". Японское слово "акунин" ({{|アキニン}}) не имеет адекватного перевода на русский язык. Приблизительно его можно перевести как "злой человек", "разбойник", "человек, не соблюдающий законов", но это благородный разбойник. Подробнее об этом слове можно узнать в одной из книг Б. Акунина (Г. Чхартишвили) "Алмазная колесница". Критические и документальные работы Григорий Чхартишвили публикует под своим настоящим именем.

Помимо принесших ему известность романов и повестей из серии "Приключения Эраста Фандорина", Акунин создал серии "Приключения сестры Пелагии", "Приключения магистра", "Жанры" и был составителем сборника наиболее ярких произведений современных западных беллетристов "Лекарство от скуки".

### ***Произведения писателя***

#### **Под псевдонимом Борис Акунин**

*В скобках даны годы, в которые происходит действие книги*

- Приключения Эраста Фандорина
  1. 1998 - Азазель (1876 год)
  2. 1998 - Турецкий гамбит (1877 год)
  3. 1998 - Левиафан (1878 год)
  4. 2000 - Смерть Ахиллеса (1882 год)
  5. 1999 - Пиковый валет (1886 год)
  6. 1999 - Декоратор (1889 год)
  7. 2000 - Статский советник (1891 год)
  8. 2000 - Коронация, или Последний из романов (1896 год)
  9. 2001 - Любовьница смерти (1900 год)
  10. 2001 - Любовник смерти (1900 год)
  11. 2003 - Алмазная колесница (1905, 1878 годы)
  12. 2006 - Нефритовые чётки (1881-1900 годы)
- Провинциальный детектив
  1. 2000 - Пелагея и белый бульдог
  2. 2001 - Пелагея и черный монах
  3. 2003 - Пелагея и красный петух

- Приключения магистра
1. 2000 - Алтын-толобас
  2. 2002 - Внеклассное чтение
  3. 2006 - Ф. М.

#### Жанры

1. 2005 - Детская книга
  2. 2005 - Шпионский роман
  3. 2005 - Фантастика
- Смерть на брудершафт
1. 2007 - Младенец и черт, Мука разбитого сердца
- Отдельные книги
1. 2000 - Сказки для идиотов
  2. 2000 - Чайка
  3. 2002 - Комедия/Трагедия
  4. 2006 - Инь и Ян

#### Под настоящим именем

- 1997 - Писатель и самоубийство (М.: Новое литературное обозрение, 1999; 2-е издание - 2006)

**Алексей Викторович Иванов** (р. 1969 Нижний Новгород (Горький)) - российский писатель.

#### **Биография**

Алексей Иванов родился в 1969 году в Горьком (Нижний Новгород), в семье инженеров-кораблестроителей. В 1971 году переехал в Пермь. В 1987 году после окончания школы поступил в Уральский государственный университет на факультет журналистики, однако диплом защитил на факультете искусствоведения и культурологии. Дебютная публикация - фантастическая повесть "Охота на "Большую Медведицу"", состоялась в 1990 году в журнале "Уральский следопыт" (Свердловск). Вернувшись в Пермь, Алексей Иванов сменил немало профессий: работал сторожем, школьным учителем, журналистом, преподавателем университета, а также гидом-проводником в турфирме, что привело его к увлечению краеведением.

В процессе работы над романом "Сердце Пармы" писатель организовал детский художественный краеведческий музей.

В 2003 году в Перми вышла первая книга автора.

Трижды писатель номинировался на премию "Национальный бестселлер". Алексей Иванов лауреат литературной премии имени Д. Н. Мамина-Сибиряка (2003), а также премий "Эврика!" (2004), "Старт" (2004), премии имени П. П. Бажова (2004), "Книга года" (2006) и "Портал" (2006).

#### **Библиография**

##### **Романы**

- 2003 Сердце Пармы, или Чердынь - княгиня гор

- 2003 Географ глобус пропил
- 2005 Золото бунта, или Вниз по реке теснин
- 2006 Общага-на-Крови
- 2007 Блуда и МУДО

### **Повести и рассказы**

- 1989 Корабли и галактика
- 1989 Земля-сортiroвочная
- 1989 Охота на "Большую Медведицу"
- 1989 Победитель Хвостика
- 2004 Вниз по реке теснин (краеведческий очерк)
- 2005 Железные караваны
- 2007 Message: Чусовая

**Анатолий Алексеевич Азольский** (род. 27 июня 1930, Вязьма) - русский писатель; лауреат премии Букера (за роман "Клетка").

Служил морским офицером. Дебютировал в печати в 1965 году.

Разное:

- Белая ночь. Повесть
- Берлин - Москва - Берлин. (1994) Повесть
- Большой террор. (1998) Рассказ
- ВМБ.
- Война на море. (1996) Повесть
- Гейнц Гудериан, Николай Гребенкин и другие. (1997) Повесть
- Глаша.
- Диверсант.
- Женидьба по-балтийски. (1996) Повесть
- Затяжной выстрел. [Море Манцевых] (1988) Роман
- Кандидат.
- Клетка. (1996) Повесть
- Кровь. Роман
- Крысоловка. (1996) Рассказ
- Кто убил Кирова. Эссе
- Легенда о Травкине. Повесть
- Лишний. (1988) Повесть
- Лопушок. Роман \* Монахи. Роман
- Нора. Повесть
- Облдрамтеатр. Повесть
- Окурки. (1992) Повесть
- Пароход. (1989) Повесть
- Розыски абсолюта. (1995) Рассказ
- Свобода и равенство. (1998) Рассказ
- Связник Рокоссовского.
- Севастополь и далее.
- Степан Сергеич. (1968) Роман

**Виктор Петрович Астафьев** (1 мая 1924, с. Овсянка Советского района Красноярского края - 29 ноября 2001, Красноярск, похоронен в Овсянке) - русский писатель.

### **Биография**

Виктор Астафьев родился в крестьянской семье. Мать Виктора погибла, когда ему было 8 лет. Он рос в новой семье отца. В 1936 году Виктор остался круглым сиротой. До марта 1937 года был беспризорником, затем был сдан в детдом-интернат в посёлке Игарка.

В 1942 году ушёл добровольцем на фронт. Военному делу обучался в школе пехоты в Новосибирске. Весной 1943 года был направлен в действующую армию. Был шофером, артразведчиком, связистом. До конца войны Виктор Астафьев оставался простым солдатом. В 1944 году в Польше был контужен.

После демобилизации в 1945 году уехал на Урал, в город Чусовой, Пермская область.

В 1945 году Астафьев женился на Марии Семёновне Корякиной. Они имеют двоих детей: дочь Ирина (1948 г. р.) и сын Андрей (1950 г. р.).

В Чусовом Астафьев работал слесарем, подсобным рабочим, учителем, дежурным по вокзалу, кладовщиком.

В 1951 в газете "Чусовской рабочий" опубликован первый рассказ Астафьева "Гражданский человек". С 1951 года работает в редакции газеты, пишет репортажи, статьи, рассказы. Первая книга "До будущей весны" вышла в Перми (1953).

В 1958 году Астафьев был принят в Союз писателей СССР. В 1959-1961 учился на Высших литературных курсах в Москве.

С 1989 по 1991 годы Астафьев был Народным депутатом СССР.

Герой Социалистического Труда, Лауреат Государственной премии СССР (1978), премии "Триумф", Государственной премии России (1996), Пушкинской премии фонда Альфреда Тепфера (ФРГ; 1997).

Книги Астафьева переведены на многие языки.

В 1999 году Красноярский театр оперы и балета поставил балет "Царь-рыба" по мотивам рассказов, входящих в книгу "Царь-рыба". Балетмейстер-постановщик Сергей Бобров.

30 ноября 2006 г. в г. Красноярск установили памятник Виктору Петровичу. Скульптор Игорь Линевич-Яворский (г. Москва). 29 ноября 2002 г. был открыт мемориальный дом-музей Астафьева в поселке Овсянка. Документы и материалы из личного фонда писателя хранятся и в Государственном архиве Пермской области.

### **Творчество**

Важнейшие темы - военная и деревенская. Автор книги "До будущей весны" (1953), романов "Тают снега" (1958), "Прокляты и убиты" (1995), маленьких повестей "Перевал", "Стародуб" и "Звездопад", повестей "Кража" (1966), "Где-то гремит война" (1967), "Последний поклон" (1968), "Царь-рыба" (1976), "Печальный детектив" (1987), "Ловля пескарей в Грузии" (1984), "Так хочется жить" (1995), "современной пасторали" "Пастух и пастушка" (1971), пьесы "Прости меня" (1980)

**Григорий Яковлевич Бакланов** (*Фридман*) (род. 11 сентября 1923) - русский советский писатель, уроженец Воронежа.

В 1941 ушёл на фронт рядовым. С фронта был направлен в артиллерийское училище. По окончании его воевал на Юго-Западном, 3-м Украинском фронтах. Был тяжело ранен, закончил войну командиром артдивизиона. Член КПСС с 1942 года

После войны Бакланов поступил в Литературный институт им. А. М. Горького. Первый рассказ был опубликован в журнале "Крестьянка" в 1951. В начале творческого пути писатель обратился к новому

тогда направлению русской литературы - "деревенской прозе", однако известность Бакланову принесли первые повести о войне - "Девять дней (Южнее главного удара)" (1958) и сразу ставшая знаменитой "Пядь земли" (1959), рассказывающие о судьбе простого человека на фронте. Эта же тема оказалась в центре внимания и последующих произведений автора: повесть "Мёртвые сраму не имут" (1961), роман "Июль 41 года" (1964), в котором писатель одним из первых поднял вопрос об ответственности Сталина за поражения Красной Армии в начале войны.

Вновь Бакланов заявил о себе как о писателе-фронтовике повестью "Навеки - девятнадцатилетние" (1979), посвящённой судьбам молодых парней - вчерашних школьников, - попавших на фронт. Эта повесть была отмечена Государственной премией СССР (1982).

С 1986 по 1993 Бакланов был главным редактором журнала "Знамя".

**Василь Владимирович Быков** (белор. *Васіль Уладзіміравіч Быкаў*; 19 июня 1924 дер. Бычки Ушачского района, по другим сведениям дер. Череновщина Витебской области - 22 июня 2003, Минск) - белорусский писатель, участник Великой Отечественной войны.

### **Биография**

Родился 19 июня 1924 года в деревне Череновщина (Бычки) Ушачского района Витебской области.

Учился на скульптурном отделении Витебского художественного училища (1939-1940) и в школе ФЗО. Экстерном сдал экзамены за 10 класс в июне 1941. Служил в Красной Армии (с лета 1942), окончил Саратовское пехотное училище.

Участник Великой Отечественной войны, дважды ранен. Родители получили сообщение о его гибели. С действующей армией прошел по Румынии, Болгарии, Венгрии, Югославии, Австрии; старший лейтенант, командир взвода полковой, затем армейской артиллерии.

Демобилизован в 1947. Печатался с 1947. С 1955 занимается только литературной деятельностью. 1972-1978 секретарь Гродненского отделения Союза писателей БССР.

В 1988 г. стал одним из учредителей Белорусского народного фронта. В 1989 г. избран депутатом Съезда народных депутатов СССР, вошел в Межрегиональную депутатскую группу. В 1990 - 1993 гг. президент Объединения белорусов мира "Бацькаўшчына" (русск. *Отечество*) покинул Белоруссию в конце 1997 г. В 1993 году подписал "Письмо 42-х" Борису Ельцину, где выразил поддержку расстрелу российского парламента и призвал к запрету оппозиционных организаций и СМИ.

С конца 1997 жил за границей - Вначале по приглашению ПЕН-центра Финляндии проживал в окрестностях Хельсинки, затем, получив приглашение ПЕН-центра ФРГ, переехал в Германию, а затем в Чехию. Вернулся на Родину только за месяц до смерти. Умер писатель 22 июня 2003 года в г. Минске в Белорусском научно-исследовательском институте онкологии и медицинской радиологии имени Н.Н.Александрова.

Известность Василю Быкову принесла повесть "Третья ракета" (1962). Также в 60-е годы опубликованы ставшие всемирно известными повести "Альпийская баллада", "Мёртвым не больно"; в 70-е - "Сотников", "Обелиск", "Дожить до рассвета", "Пойти и не вернуться". Большинство своих произведений Василь Быков писал по-белорусски, многие из них сам переводил на русский. Его литературные труды переведены на многие языки мира.

- Журавлиный крик (1961)
- Третья ракета (1962)
- Фронтовая страница (1963)
- Альпийская баллада (1964)
- Западня (1964)
- Мертвым не больно (1966)
- Круглянский мост (1969)

- Сотников (1970)
- Обелиск (1972)
- Дожить до рассвета (1972)
- Волчья стая (1974)
- Его батальон (1976)
- Пойти и не вернуться (1978)
- Знак беды (1983)
- Карьер (1985)
- В тумане (1987)
- Облава (1989)
- Стужа (1992)
- Полюби меня, солдатик (1996)
- Стена (1997)
- Афганец (Час шакалов) (1998)
- Волчья яма (1999)
- Болото (2001)
- Долгая дорога домой (2002)

**Историзм** - принцип рассмотрения мира, природных и социально-культурных явлений в динамике их изменения, становления во времени, в закономерном историческом развитии, предполагающий анализ объектов исследования в связи с конкретно-историческими условиями их существования.

**Татьяна Никитична Толстая** - известная русская писательница. Родилась (3 мая, 1951) и выросла в Ленинграде в многодетной семье профессора физики Н. А. Толстого, сына известного русского писателя А. Н. Толстого. Её сын Артемий Лебедев - известный дизайнер.

### **Биография**

Окончила отделение классической филологии Ленинградского университета.

Переехала в Москву, работала корректором. Первый рассказ Т. Толстой "На золотом крыльце сидели..." был опубликован в журнале "Аврора" в 1983. С того времени вышло в свет 19 рассказов, новелла "Сюжет". Тринадцать из них составили сборник рассказов "На золотом крыльце сидели..." ("Факир", "Круг", "Потере", "Милая Шура", "Река Оккервиль" и др.). В 1988 - "Сомнамбула в тумане".

Толстую относят к "новой волне" в литературе, называют одним из ярких имен "артистической прозы", уходящей своими корнями к "игровой прозе" Булгакова, Олеси, принесшей с собой пародию, шутовство, праздник, эксцентричность авторского "я".

О себе говорит: "Мне интересны люди "с отшиба", то есть к которым мы, как правило, глухи, кого мы воспринимаем как нелепых, не в силах расслышать их речей, не в силах разглядеть их боли. Они уходят из жизни, мало что поняв, часто недополучив чего-то важного, и уходя, недоумевают как дети: праздник окончен, а где же подарки? А подарком и была жизнь, да и сами они были подарком, но никто им этого не объяснил".

Татьяна Толстая жила и работала в Принстоне (США), преподавала русскую литературу в университетах.

Сейчас Татьяна Толстая живёт в Москве и вместе с Дуней Смирновой ведёт телепередачу "Школа злословия". Также совместно с Александром Масляковым является постоянным членом жюри популярнейшего телепроекта на Первом канале "Минута славы"

### **Библиография**

- "На золотом крыльце сидели"

- "Река Оккервиль"
- "Сёстры"
- "Кысь"
- "Не кысь"
- "Ночь"
- "День"
- "Двое"
- "Изюм"
- "Одна"
- "Река"

**Вячеслав Михайлович Рыбаков** (род. 19 января 1954, Ленинград) - русский учёный-востоковед, историк, писатель и сценарист.

### **Биография**

Родился 19 января 1954 года в Ленинграде. В 1976 году окончил Восточный факультет ЛГУ, кандидат исторических наук (1982). Работает в Санкт-Петербургском филиале Института востоковедения РАН.

В литературе дебютировал в 1979 году фантастическим рассказом "Великая сушь" ("Знание - сила", № 1). Первые авторские книги - вышедшие почти одновременно в 1990 году сборник "Своё оружие" и роман "Очаг на башне", за которые в 1991 году удостоен премии "Старт", присуждаемой автору лучшей дебютной книги фантастики.

Автор монографии "Уголовные установления Тан с разъяснениями ("Тан люй шу и"). Цзюани 9-16" (СПб, 2002).

Член Союза писателей СССР с 1989 года и Союза писателей Санкт-Петербурга с 1992 года.

В 1986 году выходит снятый по сценарию Рыбакова (при содействии Б. Стругацкого) фильм "Письма мёртвого человека" (реж. Константин Лопушанский). В 2006 году Рыбаков также выступил как сценарист ещё одного фильма Лопушанского - "Гадкие лебеди" (по мотивам одноимённой повести братьев Стругацких).

Лауреат Государственной премии РСФСР 1987 года как соавтор сценария фильма "Письма мёртвого человека", премии "Интерпресскон" (1991, 1994, 1998), "Бронзовая улитка" (1994, 1995, 1997, 2001), имени Беляева (1995), "Старт" (1991), Премии имени Аркадия и Бориса Стругацких ("АБС-премия") (2001), Великое кольцо (1993). Премия имени Гоголя (2004). Премия "Золотой кадуцей" (2007).

**Виктор Олегович Пелевин** (род. 22 ноября 1962, Москва, РСФСР) - популярный современный российский писатель.

### **Биография**

Родился в 1962 году. В 1979 году окончил московскую среднюю школу № 31 (сейчас гимназия им. Капцовых № 1520). В 1979 году окончил Московский энергетический институт по специальности электромеханик, служил в армии, учился в Литинституте, но был отчислен[1]. Несколько лет был сотрудником журнала "Наука и религия", где готовил публикации по восточному мистицизму. Первое опубликованное произведение - сказка "Колдун Игнат и люди" (1989). Книги Пелевина переведены на все главные мировые языки, включая японский и китайский. Пьесы по его рассказам с успехом идут в театрах Москвы, Лондона и Парижа. French Magazine включил Виктора Пелевина в список 1000 самых значимых современных деятелей мировой культуры (Россия в этом списке, кроме Пелевина, представлена также кинорежиссёром Сокуровым).

### **Творчество**

## Романы

- 1993 - Жизнь насекомых
- 1996 - Чапаев и Пустота
- 1999 - Generation "П" / Поколение "П", Babylon
- 2003 - ДПП (NN) / Диалектика переходного периода из ниоткуда в никуда (В этот сборник также входит и роман Числа)
- 2004 - Священная книга оборотня
- 2005 - Шлем ужаса
- 2006 - Empire V

## Повести

- 1990 - Затворник и Шестипалый
- 1991 - Омон Ра
- 1992 - Принц Госплана
- 1993 - Жёлтая стрела

## Рассказы

- Акико
- Бубен нижнего мира
- Водонапорная башня
- Девятый сон Веры Павловны
- День бульдозериста
- Жизнь и приключения сарая номер XII
- Миттельшпиль
- Ника
- Откровение Крегера
- Проблема верволка в средней полосе
- Происхождение видов
- СССР Тайчжоу Чжуань
- Ухряб
- Хрустальный мир
- Тайм-аут, или Вечерняя Москва

и др.

**Дмитрий Михайлович Липскеров** - российский писатель, драматург. Автор романов "Сорок лет Чанчжоз", "Последний сон разума", "Родичи", повестей "Пальцы для Керолайн", "Ожидание Соломеи". Соучредитель литературной премии "Дебют" для начинающих авторов. Владеет сетью ресторанов в Москве.

## Биография

Дмитрий Липскеров родился 19 февраля 1964 года в Москве в семье кинодраматурга и сценариста мультфильмов ("Ограбление по...", "Волк и телёнок") Михаила Фёдоровича Липскерова и Инны Липскеровой, музыкального редактора Государственного Дома Радиозаписи. С 1981 по 1985 Липскеров проходил обучение в Высшем театральном училище им. Щукина. В 1984 году снялся в фильме Георгия Щукина "Особое подразделение".

Свою писательскую деятельность начинал как драматург. В театр-студия под управлением Олега Табакова в 1989 году впервые была поставлена пьеса Липскерова "Река на асфальте". Написанная в

1988 году пьеса "Школа с театральным уклоном" была поставлена в "Ленкоме" в 1990 году под названием "Школа для эмигрантов". В 1991 году уехал в США, где жил до 1993 года.

Больше уже к драматургии Липскеров не обращался. В 1996 году в журнале "Новый мир" напечатан первый роман Липскерова "Сорок лет Чанчжоз", годом позже изданный отдельной книгой в издательстве "Вагриус". Роман снискал себе славу, был включён в сокращённый список на Российскую Букеровскую премию.

В 1998 году Липскеров в соавторстве с депутатом Государственной Думы Андреем Скочем разработал и претворил в жизнь идею об учреждении литературной премии "Дебют". В первый год он возглавлял жюри премии, и в настоящее время Председатель Попечительского совета премии.

В 2000-2001 году в издательстве "Вагриус" вышел трёхтомник сочинений Липскерова, в 2002 году - пятитомное собрание сочинений в издательстве "Эксмо-Пресс", в 2004 году издательство "Олма-пресс" выходит трёхтомник, а в 2007 году издательство "АСТ" издало восьмитомное собрание сочинений. Автор семи романов, нескольких повестей и рассказов, а также более, чем двадцати пьес.

Липскерова за его смешение в произведениях реальности и вымысла часто сравнивают с Маркесом и Пелевиным.

### **Библиография**

- "Сорок лет Чанчжоз" - 1997 ("Вагриус")
- "Пространство Готлиба" - 1998 ("Вагриус")
- "Последний сон разума" - 2000 ("Вагриус")
- "Пальцы для Керолайн" - 2001 ("Амфора"), сборник повестей
- "Родичи" - 2001 ("Эксмо-Пресс")
- "Эдипов комплекс" - 2002 ("Эксмо-Пресс"), сборник повестей
- "Русское стакатто - британской матери" - 2002 ("Эксмо-Пресс")
- "Осени не будет никогда" - 2004 ("Олма-пресс")
- "Леонид обязательно умрёт" - 2006 ("АСТ")

**Психоделия** (от греч. ψυχή - душа, δηλός - ясный) - термин, в общем случае обозначающий круг явлений, связанных с "изменением" и "расширением" сознания.

Прежде всего слово связано с отдельной категорией психоактивных веществ (наркотиков), которые часто так и называют - психоделики, хотя применяются также названия "галлюциногены" и "психотомиметики".

Сам термин psychedelic был впервые предложен в 1956 году британским (работавшим в США и Канаде) психиатром Хамфри Осмондом (Humphry Osmond), который изучал возможности применения психоделиков (прежде всего ЛСД) в психотерапии. В дальнейшем слово было популяризовано в работах Тимоти Лири и Олдоса Хаксли. Первооткрыватель ЛСД Альберт Хофманн в своей книге "ЛСД - мой трудный ребёнок" пишет:[1]

В другой методике, популярной в Соединённых Штатах, единственная, очень высокая доза ЛСД (0.3-0.6 мг) принимается после интенсивной психологической подготовки пациента. Этот метод, называемый психоделической терапией, пытается вызвать религиозно-мистические переживания при помощи шоковых эффектов ЛСД. Такой исследовательский опыт может послужить в дальнейшем начальной точкой для перестройки и лечения личности пациента, совместно с психотерапевтическим лечением. Термин психоделический, который можно перевести как "проявляющий разум" или "расширяющий сознание", был предложен Хамфри Осмондом, пионером исследования ЛСД в США.

Вместе с тем, многие не склонны сводить понятие "психоделии" исключительно к наркотикам, так как "расширение сознания" и связанные с этим ощущения могут быть достигнуты и без применения психоактивных препаратов через применение разнообразных методик, предлагаемых религиями,

некоторыми формами психотерапии и альтернативной медицины, оккультизмом, мистицизмом, философией Нью-Эйдж и др. (прежде всего это формы медитации), поэтому сведение "психоделии" только к наркотикам и попытки дать через это её однозначное определение вызывают диспуты.

"Психоделические опыты" ("трипы", испытывающих их могут называть "психонавтами") связывают не только с приёмом ЛСД или, к примеру, ДОБ, мескалина, *Salvia divinorum* или марихуаны, но и с сеансами холотропного дыхания и гимнастики Цигун, "эзотерическими изысканиями", "контактёрством" ("ченнелингом"), "визионерством", исследованиями "астрального плана" и т. п. (или же просто с проявлениями шизофрении и других психических расстройств). В целом концепцию можно свести к получению "новых знаний" без целенаправленных действий в физическом пространстве, так как во время безнаркотического, "медитативного" психоделического опыта "визионер" обычно сидит или лежит не двигаясь с закрытыми глазами.

Советский российский психиатр-нарколог Александр Данилин в своей книге "LSD: галлюциногены, психоделия и феномен зависимости", уделяет специальное внимание "психоделии по-советски" и также отделяет термин "психоделия" от однозначной связи с употреблением наркотиков. Он рассказывает об "эзотерических исканиях" среди жителей СССР в 1960-70-х годах во времена расцвета наркотической "психоделической революции" на Западе (отдельное внимание уделяется роли КГБ в этом процессе).

В частности, Данилин пишет:

Если в Америке стремительно нарастающая молодежная революция имела свои отчетливые этапы в виде волнообразного использования LSD и следовавшего за ним поиска психологических аналогов наркотического транса, то отечественная психоделия изначально занялась поиском того, что мы назвали "особыми состояниями сознания". Возможно, весь феномен "психоделии по-советски" более всего описывается понятием "эзотерические искания". Самое точное название использует В. Лебедько, называющий этот феномен "российской саньясой" ("саньясин" в индуизме - искатель духовного откровения, не определившийся еще с выбором учителя). Эпидемия мистических исканий лавинообразно распространялась по нашей стране на протяжении 70-х годов, точно так же, как "психоделическая революция" в Америке на протяжении 60-х. Не все ее участники были в состоянии определить, что именно они ищут. Один из наших пациентов определял чувство, за которым следовал, как "сжигающий все внутри голод на познание всего запретного и запредельного".[2]

Психоделические опыты получили широкое отражение в современном искусстве, породив понятия "психоделическая музыка", графика, литература, кино.

В изобразительном искусстве "психоделичными" (по современным представлениям) можно назвать многие работы художников-авангардистов мира первой половины XX века. Наиболее ярким представителем современной психоделической графики можно назвать Алекса Грэя (Alex Grey, см. также en:psychedelic art, visionary art). Новый импульс жанр получил с развитием технологий компьютерной графики (см., например, работы Люка Брауна).

Пионерами современной психоделической музыки принято считать Pink Floyd, The Doors, Rolling Stones, частично The Beatles и другие коллективы, связанные с субкультурой хиппи. Подобные проекты принято относить к жанру психоделический рок, а с распространением электронной музыки жанр стал куда более многообразным.[3] От стержневой культуры гоа-транса в середине 1990-х отпочковался так называемый "психоделический транс" (характерные представители - израильские проекты Infected Mushroom, Astrix), возник жанр "психоделическое даунтемпо" (или psybient, характерные представители - Shpongole, Bluetech) и другие.

Большинство артистов так или иначе затрагивают в своём творчестве образы, заимствованные в религиозных традициях Азии (буддизма, индуизма, кришнаизма), которые по современным представлениям тоже можно классифицировать как психоделичные.

К психоделической литературе, во-первых, можно отнести научные и околонучные книги об исследованиях психоделиков, а также некоторые работы, затрагивающие тему психических расстройств, в

первую очередь шизофрении (например, теории Станислава Грофа, Карлоса Кастанеды). Во-вторых, так можно охарактеризовать философские (визионерские) и художественные литературные интерпретации психоделических опытов. Из зарубежных авторов можно назвать тех же Лири, Хаксли и Кена Кизи, из русскоязычных - Виктора Пелевина, Дмитрия Гайдука (можно указать также на психоделические мотивы у литераторов "Серебряного века", у братьев Стругацких и других фантастов и т. п.).

**Миф** (греч. μυθος, "повествование, предание, миф") - в литературе, создание коллективной общенародной фантазии, обобщённо отражающее действительность в виде чувственно-конкретных персонификаций и одушевлённых существ, которые мыслятся первобытным сознанием вполне реальными.

Специфика мифов выступает наиболее чётко в первобытной культуре, где мифы представляют собой эквивалент науки, цельную систему, в терминах которой воспринимается и описывается весь мир. Позднее, когда из мифологии вычлняются такие формы общественного сознания, как искусство, литература, наука, религия, политическая идеология и т. п., они удерживают ряд мифологических моделей, своеобразно переосмысляемых при включении в новые структуры; миф переживает свою вторую жизнь. Особый интерес представляет их трансформация в литературном творчестве.

Поскольку мифология осваивает действительность в формах образного повествования, она близка по своей сути художественной литературе; исторически она предвосхитила многие возможности литературы и оказала на её раннее развитие всестороннее влияние. Естественно, что литература не расстаётся с мифологическими основами и позднее, что относится не только к произведениям с "мифологическими" сюжетами, но и к реалистическому и натуралистическому бытописательству XIX и XX веков (достаточно назвать "Оливера Твиста" Ч. Диккенса, "Нана" Э. Золя, "Волшебную гору" Т. Манна).

## Тема 9

**Триллер** (от англ. thrill - трепет) - так называют фильмы, стремящиеся создать у зрителя ощущение напряжённого переживания, волнения. Жанр не имеет чётких границ. Часто к триллерам относят детективно-приключенческие фильмы, акцент в которых смещён на подготовку к какому-то уникальному преступлению. К триллерам также часто относят фильмы ужасов.

По определению Р. Макдональда, в детективе действие движется во времени назад, к разгадке; в триллере - вперед, к катастрофе. Разграничить эти жанры не всегда легко, и один часто содержит элементы другого. Яркие образцы триллера в кино - фильмы А. Хичкока, который мастерски использовал технику кино для нагнетания сюжетного напряжения (саспенса) и управления эмоциями зрителей. Для его картин характерен тонкий черный юмор и вторичность сюжета по отношению к виртуозной разработке ключевых эпизодов. Хичкок ввел в жанр понятие "МакГаффина" - повода или предлога для развития действия (например вымышленный агент в фильме "К северу через северо-запад").

Другим мастером триллера был немецкий режиссер Фриц Ланг ("Шпионы", 1928; "М", 1931), с 1936 г. работавший в Голливуде ("Женщина в окне", 1944 и др.).

Если в 30-е годы для голливудского триллера были характерны комедийные элементы ("Это удивительный мир", 1939 и др.), то с началом войны жанр приобрел более мрачные тона: "Наёмный убийца" (1942), "Большие часы" (1948) и др. Традиции триллера были переработаны в стилистике "черного фильма" (нуар).

Зародился поджанр - фильмы об ограблениях heist movie ("Асфальтовые джунгли", 1950). В Великобритании Т. Дикинсон снял классический фильм "Газовый свет" (1940), ставший основой для голливудского римейка 1944. В жанре комедийного триллера работали Ф. Лондер и С. Гиллиат: "Я вижу незнакомца" (1946), "Государственная тайна" (1950). Кэрл Рид поставил картину "Третий человек" (1949) - один из лучших триллеров в мировом кино.

Среди разновидностей жанра можно выделить шпионский триллер, лучшие образцы которого связаны со Второй мировой войной:

- "Пять пальцев" (1952),
- "Я был двойником Монти" (Великобритания, 1958)

или холодной войной:

- "Шпион, пришедший с холода" (1965, Великобритания, по Джону Ле Карре).

В 60-70-е годы во многом в связи с такими событиями, как убийство Кеннеди и Уотергейт, приобрел популярность политический триллер, "золотым стандартом" которого можно считать фильм Джона Франкенхаймера "Маньчжурский кандидат" (1962).

- Картина "День шакала" (Англия, 1973) рассказывала о заговоре с целью убийства Шарля де Голля;
- "Три дня Кондора" (1975) - о закулисной деятельности американских спецслужб;
- "Вся президентская рать" (1976) - о расследовании Уотергейтского скандала.

Однако в этот же период жанр все чаще использовался для эксплуатации острых или просто модных тем, выигрывая в актуальности, но порой теряя в качестве. Выделялись работы Брайана Де Пальма, которого критики называли преемником Хичкока ("Одетый для убийства", 1980 и др.). Элементы триллера присутствуют во многих фильмах Романа Полански: "Нож в воде" (Польша, 1962), "На грани безумия" (США, 1988) и др.

Во Франции одним из первых мастеров жанра был А.-Ж. Клузо: "Ворон" (1943), "Плата за страх" (1953). С начала 50-х годов приобрел популярность французский гангстерский цикл, во многом связанный с именем актера Ж. Габена. Среди первых и лучших фильмов этого цикла была картина Ж. Беккера "Не тронь добычу" (1953). К жанру триллера обращались такие режиссеры, как Л. Маль ("Лифт на эшафот", 1957), Р. Клеман ("Под палящим солнцем", 1960, по Патриции Хайсмит) и Ф. Трюффо ("Невеста была в черном", 1968).

- Ж.-П. Мельвиль развивал традиции американского "черного фильма": "Красный круг" (1970) и др. Многочисленные гангстерские, приключенческие и психологические триллеры снимали Анри Верней ("Сицилийский клан", 1969), Ж. Деро ("Бассейн", 1968) и Ж. Лотнер ("Седьмой присяжный", 1964).
- В романтическом ключе решал свои триллеры К. Лелуш: "С новым годом!" (1973) и др. К. Шаброль, которого наряду с Клузо называли "французским Хичкоком", предпочитает глубокую психологическую разработку сюжетов, сочетающуюся с сатирическими штрихами: "Мясник" (1969) и др.
- Своеобразным эпилогом к гангстерскому циклу была лента Алена Делона "Неукротимый" (1982).
- Ведущий режиссер современного французского кино Патрис Леконт поставил блестящие триллеры "Специалисты" (1985) и "Месье Ир" (1989).
- В Германии ряд режиссеров обращались к триллеру ради осмысления воздействия американской культуры на европейское сознание: "Американский солдат" (1970, Райнера Вернера Фасбиндера) и "Американский друг" (1977, Вима Вендерса, по Патриции Хайсмит).
- В англоязычном кино в последние полтора десятилетия традиции жанра авторски перерабатывали Питер Уир ("Свидетель", 1985); Д. Коэн ("Просто, как кровь", 1984 и "Перевал Миллера", 1990); Д. Мамет ("Игровой дом" / "Дом игр", 1987 и "Убийство" / "Отдел убийств", 1992); Б. Сингер ("Подозрительные лица", 1995); Д. Бойл ("Неглубокая могила", 1995).

**Василь Владимирович Быков** (белор. *Васіль Уладзіміравіч Быкаў*; 19 июня 1924 дер. Бычки Ушачского района, по другим сведениям дер. Череновщина Витебской области - 22 июня 2003, Минск) - белорусский писатель, участник Великой Отечественной войны.

### **Биография**

Родился 19 июня 1924 года в деревне Череновщина (Бычки) Ушачского района Витебской области.

Учился на скульптурном отделении Витебского художественного училища (1939-1940) и в школе ФЗО. Экстерном сдал экзамены за 10 класс в июне 1941. Служил в Красной Армии (с лета 1942), окончил Саратовское пехотное училище.

Участник Великой Отечественной войны, дважды ранен. Родители получили сообщение о его гибели. С действующей армией прошел по Румынии, Болгарии, Венгрии, Югославии, Австрии; старший лейтенант, командир взвода полковой, затем армейской артиллерии.

Демобилизован в 1947. Печатался с 1947. С 1955 занимается только литературной деятельностью. 1972-1978 секретарь Гродненского отделения Союза писателей БССР.

В 1988 г. стал одним из учредителей Белорусского народного фронта. В 1989 г. избран депутатом Съезда народных депутатов СССР, вошел в Межрегиональную депутатскую группу. В 1990 - 1993 гг. президент Объединения белорусов мира "Бацькаўшчына" (русс. *Отечество*) покинул Белоруссию в конце 1997 г. В 1993 году подписал "Письмо 42-х" Борису Ельцину, где выразил поддержку расстрелу российского парламента и призвал к запрету оппозиционных организаций и СМИ.

С конца 1997 жил за границей - Вначале по приглашению ПЕН-центра Финляндии проживал в окрестностях Хельсинки, затем, получив приглашение ПЕН-центра ФРГ, переехал в Германию, а затем в Чехию. Вернулся на Родину только за месяц до смерти. Умер писатель 22 июня 2003 года в г. Минске в Белорусском научно-исследовательском институте онкологии и медицинской радиологии имени Н.Н.Александрова.

Известность Василю Быкову принесла повесть "Третья ракета" (1962). Также в 60-е годы опубликованы ставшие всемирно известными повести "Альпийская баллада", "Мёртвым не больно"; в 70-е - "Сотников", "Обелиск", "Дожить до рассвета", "Пойти и не вернуться". Большинство своих произведений Василь Быков писал по-белорусски, многие из них сам переводил на русский. Его литературные труды переведены на многие языки мира.

- Журавлиный крик (1961)
- Третья ракета (1962)
- Фронтовая страница (1963)
- Альпийская баллада (1964)
- Западня (1964)
- Мертвым не больно (1966)
- Круглянский мост (1969)
- Сотников (1970)
- Обелиск (1972)
- Дожить до рассвета (1972)
- Волчья стая (1974)
- Его батальон (1976)
- Пойти и не вернуться (1978)
- Знак беды (1983)
- Карьер (1985)
- В тумане (1987)
- Облава (1989)
- Стужа (1992)

- Полюби меня, солдатик (1996)
- Стена (1997)
- Афганец (Час шакалов) (1998)
- Волчья яма (1999)
- Болото (2001)
- Долгая дорога домой (2002)

**Владимир Осипович Богомолов** (3 июля 1926, деревня Кирилловка Московской области - 29 декабря 2003, Москва) - советский писатель.

### **Биография**

Со школьной скамьи ушёл на фронт в 1941 году, был ранен. Окончание войны встретил командиром роты, награждён орденами и медалями. До 1950 года продолжал службу в органах советской военной разведки в Германии. В 1950-1951 годах провёл 13 месяцев в тюрьме без предъявления обвинения, в 1951 был выпущен и направлен на службу в Прикарпатский военный округ. После тюрьмы дал себе обет ни в каких партиях не состоять и свято до конца жизни не вступал и не сотрудничал с партийными органами или деятелями. Никогда не учился, вследствие своей беспартийности и не мог учиться в ВПШ. Не учился и ни в каком другом ВУЗе. В отставку вышел в 1952 году. Выпускник отделения журналистики Высшей партийной школы (1958). Никогда не состоял в Союзе писателей. Похоронен на Ваганьковском кладбище.

### **Творчество**

Ранний рассказ "Иван" (1957) (впервые опубликован в журнале "Знамя") был экранизирован Андреем Тарковским в чёрно-белом фильме "Иваново детство" (1962). Автор серии рассказов - "*Первая любовь*" (1958), "*Сердца моего боль*", "*Кладбище под Белостоком*" (1965), "*Зося*" (1963).

Стал широко известен и очень популярен после выхода романа "В августе сорок четвёртого" (иногда "Момент истины", 1973), впервые опубликованного в журнале "Новый мир", 1974), который из-за псевдодокументальных текстов (рапорты, донесения, правительственные телеграммы и т. п.) воспринимался новым подходом к освещению событий Великой Отечественной войны. Роман переиздавался более 100 раз и был дважды экранизирован, но из-за ряда сложностей к массовому зрителю дошёл только фильм "В августе 44-го" кинорежиссёра Михаила Пташука (2000), погибшего в автокатастрофе 26 апреля 2002 года. Отличие фильма от романа заключается в смещении акцентов на изображение служебных будней офицеров советской военной контрразведки. Открытый автором приём стилизации под правительственные и, прежде всего, секретные документы прошедшей эпохи был взят на вооружение другими советскими авторами из различных литературных отраслей. Возможно, основные стилистические приёмы остросюжетного романа "В августе сорок четвёртого" повторены в якобы документальной НФ-повести "Волны гасят ветер" (1985-86) братьев Стругацких.

Действие повести "*В кригере*" ("Новый мир", 1993, № 8) происходит осенью 1945-го на Дальнем Востоке: разместившаяся в "кригере" (вагон для перевозки раненых) группа отдела кадров раздаёт вернувшимся с фронта офицерам нерадостные направления в дальние гарнизоны. В повести виден новый взгляд на послевоенную реальность.

### **Сочинения**

- "Иван" (1957)
- "Зося" (1963)
- "В августе сорок четвёртого" (1973)
- "В кригере" (1993)

**Детектив** (англ. detective, от лат. detego - раскрываю, разоблачаю) - преимущественно литературный и кинематографический жанр, произведения которого описывают процесс исследования загадочного происшествия с целью выяснения его обстоятельств и раскрытия загадки. Обычно в качестве такого происшествия выступает преступление, и детектив описывает его расследование и определение виновных, в таком случае конфликт строится на столкновении справедливости с беззаконием, завершающимся победой справедливости.

### **Определение**

Основной признак детектива как жанра - наличие в произведении некоего загадочного происшествия, обстоятельства которого неизвестны и должны быть выяснены. Наиболее часто описываемое происшествие - это преступление, хотя существуют детективы, в которых расследуются события, не являющиеся преступными (так, в "Записках о Шерлоке Холмсе", безусловно, относящихся к жанру детектива, в пяти рассказах из восемнадцати преступлений нет).

Существенной особенностью детектива является то, что действительные обстоятельства происшествия не сообщаются читателю, во всяком случае, во всей полноте, до завершения расследования. Вместо этого читатель проводится автором через процесс расследования, получая возможность на каждом его этапе строить собственные версии и оценивать известные факты. Если произведение изначально описывает все детали происшествия, либо происшествие не содержит в себе ничего необычного, загадочного, то его уже следует относить не к чистому детективу, а к родственным жанрам (боевик, полицейский роман и т. д.).

### **Особенности жанра**

Важное свойство классического детектива - полнота фактов. Разгадка тайны не может строиться на сведениях, которые не были предоставлены читателю в ходе описания расследования. К моменту, когда расследование завершается, читатель должен иметь достаточно информации для того, чтобы на её основании самостоятельно найти решение. Могут скрываться лишь отдельные незначительные подробности, не влияющие на возможность раскрытия тайны. По завершении расследования все загадки должны быть разгаданы, на все вопросы - найдены ответы.

Ещё несколько признаков классического детектива в совокупности были названы Н. Н. Вольским *гипердетерминированностью мира* детектива ("мир детектива значительно более упорядочен, чем окружающая нас жизнь"):

- Обыденность обстановки. Условия, в которых происходят события детектива, в целом обычны и хорошо известны читателю (во всяком случае, сам читатель полагает, что уверенно в них ориентируется). Благодаря этому читателю изначально очевидно, что из описываемого является обычным, а что - странным, выходящим за рамки.
- Стереотипность поведения персонажей. Персонажи в значительной мере лишены своеобразия, их психология и поведенческие модели достаточно прозрачны, предсказуемы, а если они имеют какие-либо резко выделяющиеся особенности, то таковые становятся известны читателю. Так же стереотипны мотивы действий (в том числе - мотивы преступления) персонажей.
- Существование априорных правил построения сюжета, не всегда соответствующих реальной жизни. Так, например, в классическом детективе рассказчик и сыщик в принципе не могут оказаться преступниками.

Данный набор особенностей сужает поле возможных логических построений на основании известных фактов, облегчая читателю их анализ. Впрочем, не все поджанры детектива в точности следуют данным правилам.

Отмечается ещё одно ограничение, которому практически всегда следует классический детектив - невозможность случайных ошибок и невыявляемых совпадений. Например, в реальной жизни свидетель может говорить правду, может лгать, может заблуждаться или быть введён в заблуждение, но

может и просто немотивированно ошибиться (случайно перепутать даты, суммы, фамилии). В детективе последняя возможность исключена - свидетель либо точен, либо лжёт, либо у его ошибки есть логичное обоснование.

### **Типичные персонажи**

- Сыщик - непосредственно занимается расследованием. В качестве сыщика могут выступать самые разные люди: служащие правоохранительных органов, частные детективы, родственники, друзья, знакомые пострадавших, иногда - совершенно случайные люди. Сыщик не может оказаться преступником. Фигура сыщика - центральная в детективе.
  - Сыщик-профессионал - работник правоохранительных органов. Может быть экспертом очень высокого уровня, а может - и обычным, каких много, работником полиции. Во втором случае в сложных ситуациях иногда обращается за советом к консультанту (см. ниже).
  - Частный детектив - для него расследование преступлений - основная работа, но он не служит в полиции, хотя может быть полицейским в отставке. Как правило, имеет чрезвычайно высокую квалификацию, деятелен и энергичен. Чаще всего частный детектив становится центральной фигурой, а для подчёркивания его качеств в действие могут вводиться сыщики-профессионалы, которые постоянно делают ошибки, поддаются на провокации преступника, встают на ложный след и подозревают невиновных. Используется противопоставление "одиноким герой против бюрократической организации и её чиновников", в котором симпатии автора и читателя оказываются на стороне героя.
  - Сыщик-любитель - то же самое, что и частный детектив, с той лишь разницей, что расследование преступлений для него - не профессия, а хобби, к которому он обращается лишь время от времени. Отдельный подвид сыщика-любителя - случайный человек, никогда не занимавшийся подобной деятельностью, но вынужденный вести расследование в силу острой необходимости, например, чтобы спасти несправедливо обвинённого близкого человека или отвести подозрение от себя. Сыщик-любитель приближает расследование к читателю, позволяет создать у него впечатление, что "я тоже мог бы в этом разобраться". Одна из условностей серий детективов с сыщиками-любителями (вроде мисс Марпл) - в реальной жизни человеку, если он не занимается расследованием преступлений профессионально, вряд ли встретится такое количество преступлений и загадочных происшествий.
- Преступник - совершает преступление, замечает следы, пытается противодействовать следствию. В классическом детективе фигура преступника явно обозначается лишь в конце расследования, до этого момента преступник может быть свидетелем, подозреваемым или потерпевшим. Иногда действия преступника описываются и по ходу основного действия, но таким образом, чтобы не раскрыть его личность и не сообщить читателю сведений, которые нельзя было бы получить в ходе расследования из других источников.
- Потерпевший - тот, против кого направлено преступление или тот, кто пострадал в результате загадочного происшествия. Один из стандартных вариантов развязки детектива - потерпевший сам оказывается преступником.
- Свидетель - лицо, обладающее какими-либо сведениями о предмете расследования. Преступник нередко впервые показывается в описании расследования как один из свидетелей.
- Компаньон сыщика - человек, постоянно находящийся в контакте с сыщиком, участвующий в расследовании, но не обладающий способностями и знаниями сыщика. Он может оказывать техническую помощь в расследовании, но главная его задача - более выпукло показать выдающиеся способности сыщика на фоне среднего уровня обычного человека. Кроме того, компаньон нужен, чтобы задавать сыщику вопросы и выслушивать его объяснения, давая читателю возможность проследить ход мыслей сыщика и обращая внимание на отдельные

моменты, которые сам читатель мог бы упустить. Классические примеры таких компаньонов - доктор Уотсон у Конан Дойля и Артур Гастингс у Агаты Кристи.

- Консультант - человек, обладающий выраженными способностями к ведению расследования, но сам в нём непосредственно не участвующий. В детективах, где выделяется отдельная фигура консультанта, она может являться главной (например, журналист Ксенофонтов в детективных рассказах Виктора Пронина), а может оказаться просто эпизодически советчиком (например, учитель сыщика, к которому тот обращается за помощью).
- Помощник - сам не ведёт расследования, но обеспечивает сыщика и/или консультанта сведениями, которые добывает сам. Например, эксперт-криминалист.
- Подозреваемый - по ходу расследования возникает предположение, что именно он совершил преступление. С подозреваемыми авторы поступают по-разному, один из часто практикуемых принципов - "ни один из сразу заподозренных не является настоящим преступником", то есть все, кто попадает под подозрение оказываются невиновными, а настоящим преступником оказывается тот, кого ни в чём не подозревали. Впрочем, данному принципу следуют далеко не все авторы. В детективах Агаты Кристи, например, мисс Марпл неоднократно говорит, что "в жизни обычно именно тот, кого заподозрили первым, и есть преступник".

### **История детектива**

Первыми произведениями детективного жанра обычно считаются рассказы Э. По написанные в 1840-х, но элементы детектива использовались многими авторами и ранее. Например в романе У. Годвина [1756-1836] "Приключения Калеба Вильямса" (1794) один из центральных героев - сыщик-любитель. Большое влияние на развитие детективной литературы также оказали "Записки" Э. Видока, опубликованные в 1828.

х детективных рассказах (особенно в "Бриллианте раджи"), прославленный Конан Дойль целиком вырос из творчества Габорио, его Шерлок Холмс - это концентрация типа детектива, созданного Габорио.

### **Некоторые виды детективов**

#### **Детектив закрытого типа**

Поджанр, обычно наиболее строго соответствующий канонам классического детектива. Сюжет строится на расследовании преступления, совершённого в уединённом месте, где присутствует строго ограниченный набор персонажей. Никого постороннего в данном месте быть не может, так что преступление могло быть совершено только кем-то из присутствующих. Расследование ведётся кем-то из находящихся в месте совершения преступления, с помощью остальных героев.

Данный вид детектива отличается тем, что сюжет в принципе исключает необходимость поиска неизвестного преступника. Подозреваемые налицо, и работа сыщика заключается в том, чтобы получить об участниках событий как можно больше сведений, на основании которых можно будет выявить преступника. Дополнительное психологическое напряжение создаётся тем фактом, что преступником должен оказаться кто-то из хорошо известных, находящихся рядом людей, никто из которых, обычно, не похож на преступника. Иногда в детективе закрытого типа происходит целая серия преступлений (обычно - убийств), в результате которых количество подозреваемых постоянно сокращается - например

- Сирил Хэйр, "Чисто английское убийство"
- Агата Кристи, Десять негритят

#### **Психологический детектив**

Данный вид детектива может несколько отступать от классических канонов в части требования стереотипного поведения и типичной психологии героев. Обычно расследуется преступление, совершённое по личным мотивам (зависть, месть), и основным элементом расследования становится изучение личностных особенностей подозреваемых, их привязанностей, болевых точек, убеждений, предрассудков, выяснение прошлого. Существует школа французского психологического детектива.

- Буало - Нарсежак, Волчицы, Та, которой не стало, Морские ворота, Очертя сердце
- Жапризо, Себастьян, Дама в очках и с ружьем в автомобиле.
- Калеф, Ноэль, Лифт на эшафот.

### **Исторический детектив**

Историческое произведение с детективной интригой. Действие происходит в прошлом, или же в настоящем расследуется старинное преступление.

- Эко, Умберто "Имя Розы"
- Честертон, Гилберт Кийт "Патер Браун" ("Отец Браун")
- Буало-Нарсежак "В заколдованном лесу"
- Куин, Эллери "Неизвестная рукопись доктора Уотсона"

### **Иронический детектив**

Детективное расследование описывается с юмористической точки зрения. Зачастую произведения, написанные в таком ключе, пародируют штампы детективного романа.

- Варшавский, Илья, Ограбление произойдет в полночь
- Каганов, Леонид, Майор Богдамир спасает деньги
- Козачинский, Александр, Зеленый фургон
- Уэстлейк, Дональд, Проклятый изумруд (Горячий камушек), Банк, который булькнул
- Иоанна Хмелевская

### **Фантастический детектив**

Произведения на стыке фантастики и детектива. Действие может происходить в будущем, альтернативном настоящем или прошлом, в полностью вымышленном мире.

- Лем, Станислав, "Расследование", "Дознание"
- Расселл, Эрик Фрэнк, "Будничная работа", "Оса"
- Хольм ван Зайчик, цикл "Плохих людей нет"

**Морозов, Павел Трофимович** (14 ноября 1918, село Герасимовка Тавдинского района Уральской области РСФСР - 3 сентября 1932, там же) - прототип Павлика Морозова, героя советской пропаганды.

По распространённой версии, в ходе следствия по уголовному делу в отношении своего отца, председателя Герасимовского сельсовета Трофима Морозова, Павлик подтвердил показания своей матери, данные ей против мужа. После этого Павла и его малолетнего брата Фёдора отловили в лесу и зарезали собственный дед (отец Трофима Морозова) и старший двоюродный брат Данила.

История об убийстве несовершеннолетнего Павла Морозова была подхвачена советской пропагандой. В различных произведениях был выведен образ смелого пионера Павлика Морозова, донесшего на отца-кулака, прятавшего зерно от колхоза.

Вариант contra: На деле же, Павел Морозов не был членом пионерской организации[. В Книгу почета Всесоюзной пионерской организации им. В. И. Ленина он был занесён только в 1955 году, через 23 года после гибели.

Вариант pro:

Но пионером он стал, хотя недруги утверждают, что никакой пионерской организации в Герасимовке не существовало. Спросите учительницу Зою Александровну Кабину - она еще жива, я не раз

беседовала с ней в Ленинграде - и старая женщина подтвердит, что именно она создала первый в деревне пионерский отряд, который и возглавил Павел Морозов.

Уголовному преследованию Трофим Морозов подвергался не за сокрытие зерна, а за "фальсификацию документов, которыми снабжал членов контрреволюционной группы и лиц, скрывающихся от Советской власти". Конкретно он был арестован за выдачу в качестве председателя сельсовета поддельных справок раскулаченным об их принадлежности к Тавдинскому сельсовету, что давало им возможность покинуть место ссылки. На суде против отца Павел Морозов не выступал [источник?] и доносов на него не писал. Свидетельские показания о том, что отец избивал мать и приносил в дом вещи, полученные в качестве платы за выдачу фальшивых документов, он дал в ходе предварительного дознания.

В 1935 году кинорежиссёр Сергей Эйзенштейн начал работать над сценарием Александра Ржешевского "Бежин луг" о Павлике Морозове. Работу не удалось завершить.

**Александр Матвеевич Матросов** (5 февраля 1924 - 27 февраля 1943) - Герой Советского Союза, пехотинец, рядовой.

### **Биография**

Александр Матвеевич Матросов родился 5 февраля 1924 года в городе Екатеринославе (ныне Днепропетровск). С ранних лет остался без родителей, воспитывался в Ивановском и Мелекесском детских домах в Ульяновской области. После окончания 7 классов работал помощником воспитателя в Уфимской трудовой колонии.

Место рождения Матросова ставится некоторыми исследователями под сомнение, приводится версия согласно которой герой родился в маленькой деревушке Кунакбаево, Башкирия. Согласно этой версии его настоящее имя Шакирьян Мухамедьянов, а фамилию Матросов он получил в детском доме. [1]

С сентября 1942 года начал учёбу в Краснохолмском пехотном училище, но уже в ноябре оно было отправлено на Калининский фронт. Служил в составе 2-го отдельного стрелкового батальона 91-й отдельной Сибирской добровольческой бригады имени И. В. Сталина (позже 254-й гвардейский стрелковый полк 56-й гвардейской стрелковой дивизии, Калининский фронт).

27 февраля 1943 года 2-й батальон получил задачу атаковать опорный пункт в районе деревни Чернушки (Локнянский район Псковской области). Как только советские солдаты прошли лес и вышли на опушку, они попали под сильный пулемётный огонь противника - три пулемёта в дзотах прикрывали подступы к деревне. Один пулемёт подавила штурмовая группа автоматчиков и бронейщиков. Второй дзот уничтожила другая группа бронейщиков. Но пулемёт из третьего дзота продолжал обстреливать всю ложину перед деревней. Попытки заставить его замолчать не увенчались успехом. Тогда в сторону дзота пополз рядовой Матросов. Он подобрался к амбразуре с фланга и бросил две гранаты. Пулемёт замолчал. Но как только бойцы поднялись в атаку, пулемёт снова ожил. Тогда, согласно официально принятой версии событий, Матросов поднялся, рывком бросился к дзоту и своим телом закрыл амбразуру. Ценою своей жизни он содействовал выполнению боевой задачи подразделением.

Этот подвиг стал символом мужества и воинской доблести, бесстрашия и любви к Родине.

Звание Героя Советского Союза присвоено 19 июня 1943 года посмертно.

Имя А.М. Матросова как человека, которому присвоено звание Героя Советского Союза, значится в списке бывших заключённых ГУЛАГа, удостоившихся этой чести. [2]

### **Достоверность**

Согласно одной из версий, Матросов действительно пробрался к пулемётному гнезду и пытался расстрелять пулеметчика через отдушину или занавесить амбразуру шинелью [3][4], но по какой-то причине непреднамеренно упал на амбразуру (оступился или был ранен), временно закрыв тем самым пулеметчику обзор. Воспользовавшись этой заминкой батальон смог продолжить наступление.

По мнению командира разведроты в годы Великой Отечественной Лазаря Лазарева человеческое тело не могло послужить сколько-нибудь серьёзным препятствием для пуль немецкого

пулемёта[5] (вероятнее всего, MG-34 или MG-42 калибра 7,92 мм), попытка намеренно закрыть амбразуру своим телом, при наличии других способов для подавления вражеского огня, кажется журналисту Алексею Филиппову нерациональной.[6]

**Василий Макарович Шукшин** (25 июля 1929, село Сростки Бийского района Алтайского края - 2 октября 1974, станица Клетская Волгоградской области) - русский советский писатель, кинорежиссёр, актёр.

### **Биография**

Родился Василий Макарович Шукшин 25 июля 1929 в крестьянской семье. Отец его, Макар Леонтьевич Шукшин (1912--1933) был арестован и расстрелян в 1933 году, во время коллективизации. Мать, Мария Сергеевна (в девичестве Попова) взяла на себя все заботы о семье. Во втором браке - Куксина. Несмотря на все трудности она дожила до глубокой старости.

В 1943 Шукшин оканчивает 7 классов школы в селе Сростки и поступает в Бийский автомобильный техникум. Учится там два с половиной года, однако техникум не заканчивает. Вместо этого в 1945 идёт работать в колхоз в селе Сростки. Но и в колхозе работает он недолго: в 1946 Шукшин покидает родное село. В 1947-1949 году Шукшин работает слесарем на нескольких предприятиях треста Союзпроммеханизация: на турбинном заводе в Калуге, на тракторном заводе во Владимире.

В 1949 году Шукшина призвали служить в Военно-Морской флот. Сперва он матрос на Балтийском флоте, потом радист на Черноморском. В 1953 году его демобилизуют со флота из-за обнаружившейся язвы желудка, и он возвращается в село Сростки.

В родном селе Василий Макарович сдает экстерном экзамен на аттестат зрелости в сросткинской средней школе № 32. Идёт работать учителем русского языка и словесности в Сросткинской школе сельской молодёжи. Некоторое время был директором этой школы.

В 1954 году Шукшин поступает на режиссёрское отделение ВГИКа, заканчивает его в 1960 году.

Во время учебы во ВГИКе в 1958 году Шукшин снялся в первой своей главной роли в фильме М. Хуциева "Два Фёдора" и опубликовал свой первый рассказ "Двое на телеге" в журнале "Смена".

Первая книга Шукшина - "Сельские жители" вышла в 1963 году в издательстве "Молодая гвардия". В этом же году он начинает работать режиссёром на киностудии имени Горького. Снимает по своему сценарию фильм "Живёт такой парень". Фильм вышел на экран в 1965 году. Этот фильм удостоен первой премии на Всесоюзном кинофестивале в Ленинграде и главной награды XVI Международного кинофестиваля в Венеции - "Золотой лев Святого Марка".

В ноябре 1967 года указом Президиума Верховного Совета СССР награжден орденом Трудового Красного Знамени.

В 1969 году за заслуги в области советской кинематографии удостоен звания заслуженного деятеля искусств РСФСР.

2 октября 1974 года Василий Макарович Шукшин скоропостижно скончался в период съемок фильма "Они сражались за Родину", на теплоходе "Дунай". Похоронен в г. Москве на Новодевичьем кладбище

**Василий Иванович Белов** - (р. 23 октября 1932, деревня Тимониха Вологодской области) - русский советский писатель.

### **Биография**

Член КПСС с 1956. Окончил Литературный институт им. М. Горького (1964). Работал в колхозе, на уральском заводе.

### **Произведения**

- Деревенька моя лесная (1961) *Сборник стихов*
- Знойное лето (1963) *Сборник рассказов*
- Речные излуки (1964) *Сборник рассказов*
- Бухтины вологодские. (1969)
- Все впереди. (1986) *Роман*
- Год великого перелома. (1989-91) *Роман*
- Даня. *Рассказ*
- Кануны. (1972-87) *Роман*
- Лад. Очерки о народной эстетике. (1982)
- Плотницкие рассказы. (1968) *Повесть*
- Привычное дело. (1966) *Повесть*

**Валентин Григорьевич Распутин** (род. 15 марта 1937, село Усть-Уда, Иркутская область) - русский прозаик.

Родился в крестьянской семье. После школы поступил на историко-филологический факультет Иркутского университета. В студенческие годы стал внештатным корреспондентом молодёжной газеты. Один из его очерков обратил на себя внимание редактора. Позже этот очерк под заголовком "Я забыл спросить у Лешки" был опубликован в альманахе "Ангара" (1961).

Окончив университет в 1959, Распутин несколько лет работал в газетах Иркутска и Красноярска, часто бывал на строительстве. Красноярской ГЭС и магистрали Абакан - Тайшет. Очерки и рассказы об увиденном позже вошли в его сборники "Костровые новых городов" и "Край возле самого неба".

В 1965 году Распутин показал несколько новых рассказов приехавшему в Читу на совещание молодых писателей Сибири В. Чивилихину, который стал "крестным отцом" начинающего прозаика.

С 1966 Распутин - профессиональный литератор. В 1967 член Союза писателей СССР.

Первая книга рассказов Распутина "Человек с этого света" была издана в 1967 в Красноярске. В том же году выходит повесть "Деньги для Марии".

В полную силу талант писателя раскрылся в повести "Последний срок" (1970), заявив о зрелости и самобытности автора.

Затем последовали повести "Живи и помни" (1974) и "Прощание с Матёрой" (1976), поставившие их автора в ряд лучших современных русских писателей.

В 1981 году вышли новые рассказы: "Наташа", "Что передать вороне", "Век живи - век люби".

Появление в 1985 повести Распутина "Пожар", отличающейся остротой и современностью проблемы, вызвало большой интерес у читателя.

В последние годы писатель много времени и сил отдаёт общественной и публицистической деятельности, не прерывая творчества. В 1995 вышли в свет его рассказ "В ту же землю"; очерки "Вниз по Ленерке"; в 1996 - рассказы "Поминный день"; в 1997 - "Нежданно-негаданно"; "Отчие пределы" ("Видение" и "Вечером").

В 2004 опубликовал книгу "Дочь Ивана, мать Ивана".

В 2006 вышло третье издание альбома очерков писателя "Сибирь, Сибирь" (предыдущие издания 1991, 2000). Живёт и работает в Иркутске.

В 1989-90 - Народный депутат Верховного Совета СССР.

С началом "перестройки" Распутин включился в широкую общественно-политическую борьбу. Он был одним из самых деятельных противников "поворота северных рек". В 1989-91 - депутат Верховного Совета СССР, выступал с горячими патриотическими речами, впервые процитировал слова П. А. Столыпина о "великой России" ("Вам нужны великие потрясения, нам нужна великая Россия").

Летом 1989 года на первом съезде народных депутатов СССР Валентин Распутин впервые высказал предложение о выходе России из СССР.

В 1990-91 - член Президентского совета СССР при М. С. Горбачеве.

В Иркутске Распутин содействует изданию православно-патриотической газеты "Литературный Иркутск".

**Атлантида** (греч. Ατλαντίς) - легендарная земля (остров, архипелаг или даже континент), опустившаяся на морское дно в результате землетрясения либо другого природного катаклизма, вместе со своими жителями - атлантами. Впервые упоминается у Платона в диалогах "Тимей" и "Критий". На данный момент в научных кругах считается либо полностью выдуманным Платоном философским мифом, либо - мифом, сочиненным на основе смутных воспоминаний о какой-то древней катастрофе, предположительно извержении вулкана Санторин в середине XV в. до н. э. При этом, в кругах околонучных Атлантида является излюбленным предметом самых разнообразных, обыкновенно совершенно фантастических, гипотез.

**Юрий Валентинович Трифонов** (28 августа 1925, Москва - 28 марта 1981, там же) - русский писатель-прозаик.

Родился 28 августа 1925 в Москве. В 1937-1938 родители были репрессированы. Окончил Литературный институт им. А. М. Горького в 1949.

Первый роман "Студенты" (1950) принес писателю Государственную премию. В 1959 вышел цикл рассказов и очерков "Под солнцем". В 1963 выходит роман "Утоление жажды". Рассказы на спортивные темы.

В 1966-1969 написал рассказы "Вера и Зойка", "В грибную осень" и др., повесть "Отблеск костра" (1967).

В 1969 году выходит повесть "Обмен", затем "Предварительные итоги", "Долгое прощание", "Другая жизнь", "Дом на набережной" (1970-1976). Проза Трифонова зачастую автобиографична, главная тема - судьба интеллигенции в годы правления Сталина.

В 1973 году вышел роман о народовольцах "Нетерпение".

В 1978 году выходит роман "Старик". В 1981 году - роман "Время и место". Посмертно издан роман "Исчезновение" (1987).

## **Битов, Андрей Георгиевич**

### **Биография**

Родился 27 мая 1937 г. в Ленинграде, на Петроградской стороне. Отец - архитектор. Мать - юрист. Писать начал в 1956 году. В 1957 году поступил в Ленинградский горный институт, где участвовал в работе литобъединения под руководством Глеба Семенова. В 1957-1958 служил в стройбате на Севере. В 1958 восстановился в институте, окончил геологоразведочный факультет в 1962. Писал стихи, подражая Виктору Голявкину начал писать короткие абсурдистские рассказы, впервые опубликованные в 1990-х гг. Часто в интервью называл себя непрофессиональным писателем. С 1960 по 1978 вышли в печать около десяти книг прозы. С 1965 года член Союза писателей.

В 1978 году в США опубликован роман "Пушкинский Дом". В 1979 году он - один из создателей бесцензурного альманаха "Метрополь". Его перестали печатать до 1986 г. Перестройка открыла новые возможности. Заграница, лекции, симпозиумы, общественная, в том числе правозащитная, деятельность.

### **Библиография**

- 1960 три рассказа в альманахе "Молодой Ленинград"
- 1963 "Большой шар"

- 1965 "Такое долгое детство"
- 1967 "Дачная местность"
- 1968 "Аптекарский остров", "Путешествие к другу детства"
- 1972 "Образ жизни"
- 1976 "Семь путешествий", "Дни человека"
- 1980 "Воскресный день"
- 1985 "Грузинский альбом"
- 1978 "Пушкинский Дом"
- 1986 "Статьи из романа", "Книга путешествий"
- 1988 "Человек в пейзаже", "Последняя повесть"
- 1989 "Повести и рассказы", "Пушкинский дом"
- 1990 "Улетающий Монахов"
- 1991 "Мы проснулись в незнакомой стране", "Жизнь в ветреную погоду", С/С в трех томах
- 1993 "Ожидание обезьян", "Вычитание зайца"
- 1995 "Оглашенные"
- 1996 "Первая книга автора", "Империя в четырех измерениях"
- 1997 "Новый Гулливер", "В четверг после дождя", "Записки новичка"
- 1998 "Обоснованная ревность", "Неизбежность ненаписанного", "Дерево"
- 1999 "Похороны Доктора"

## **Маканин, Владимир Семёнович**

### **Биография**

Окончил математический факультет Московского государственного университета, преподавал в высших учебных заведениях и параллельно учился на Высших курсах сценаристов и режиссёров. Первый роман опубликовал в 1965. В 1985 г. стал членом правления Союза писателей СССР, в 1987 г. вошёл в редколлегию журнала "Знамя". Живет и работает в Москве.

### **Творчество**

В 1965 г. опубликовал первый роман "Прямая линия", в 1971 г. увидела свет повесть "Безотцовщина". Впоследствии на протяжении двадцати лет практически каждый год выпускал по новой книге - большей частью сборники, содержавшие как уже опубликованные, так и новые произведения (рассказ "Ключарев и Алимужкин", 1974; повесть "Голубое и красное", 1975; роман "Портрет и вокруг", 1978).

В произведениях конца 1960-х - начала 1970-х критика находила кинематографические эффекты. С начала 1980-х Маканин все чаще обращается к народной культуре и использует в своих произведениях фольклорные и мистические мотивы (роман "Предтеча", 1982; повесть "Утрата", 1987, и другие).

Одним из самых известных его произведений является "Андеграунд, или Герой нашего времени" (1999).

### **Библиография**

#### **Современная проза**

1. Андеграунд, или Герой нашего времени (1999)
2. Буква "А"
3. Где сходилась небо с холмами
4. Кавказский пленный
5. Предтеча
6. Простая истина

7. Удавшийся рассказ о любви

#### **Высокая-высокая луна:**

1. Однодневная война
2. Неадекватен
3. За кого проголосует маленький человек
4. Без политики
5. Долгожители
6. Могли ли демократы написать гимн...
7. Боржоми
8. Коса - пока роса

#### **Ключарев-роман:**

1. Ключарев и Алимускин
2. Голубое и красное
3. Повесть о Старом Поселке
4. Лаз
5. Стол, покрытый сукном и с графином посередине

**Виктор Петрович Астафьев** (1 мая 1924, с. Овсянка Советского района Красноярского края - 29 ноября 2001, Красноярск, похоронен в Овсянке) - русский писатель.

#### **Биография**

Виктор Астафьев родился в крестьянской семье. Мать Виктора погибла, когда ему было 8 лет. Он рос в новой семье отца. В 1936 году Виктор остался круглым сиротой. До марта 1937 года был беспризорником, затем был сдан в детдом-интернат в посёлке Игарка.

В 1942 году ушёл добровольцем на фронт. Военному делу обучался в школе пехоты в Новосибирске. Весной 1943 года был направлен в действующую армию. Был шофером, артразведчиком, связистом. До конца войны Виктор Астафьев оставался простым солдатом. В 1944 году в Польше был контужен.

После демобилизации в 1945 году уехал на Урал, в город Чусовой, Пермская область.

В 1945 году Астафьев женился на Марии Семёновне Корякиной. Они имеют двоих детей: дочь Ирина (1948 г. р.) и сын Андрей (1950 г. р.).

В Чусовом Астафьев работал слесарем, подсобным рабочим, учителем, дежурным по вокзалу, кладовщиком.

В 1951 в газете "Чусовской рабочий" опубликован первый рассказ Астафьева "Гражданский человек". С 1951 года работает в редакции газеты, пишет репортажи, статьи, рассказы. Первая книга "До будущей весны" вышла в Перми (1953).

В 1958 году Астафьев был принят в Союз писателей СССР. В 1959-1961 учился на Высших литературных курсах в Москве.

С 1989 по 1991 годы Астафьев был Народным депутатом СССР.

Герой Социалистического Труда, Лауреат Государственной премии СССР (1978), премии "Триумф", Государственной премии России (1996), Пушкинской премии фонда Альфреда Тепфера (ФРГ; 1997).

Книги Астафьева переведены на многие языки.

В 1999 году Красноярский театр оперы и балета поставил балет "Царь-рыба" по мотивам рассказов, входящих в книгу "Царь-рыба". Балетмейстер-постановщик Сергей Бобров.

30 ноября 2006 г. в г. Красноярск установили памятник Виктору Петровичу. Скульптор Игорь Линевиц-Яворский (г. Москва). 29 ноября 2002 г. был открыт мемориальный дом-музей Астафьева в поселке Овсянка. Документы и материалы из личного фонда писателя хранятся и в Государственном архиве Пермской области.

### **Творчество**

Важнейшие темы - военная и деревенская. Автор книги "До будущей весны" (1953), романов "Тают снега" (1958), "Прокляты и убиты" (1995), маленьких повестей "Перевал", "Стародуб" и "Звездопад", повестей "Кража" (1966), "Где-то гремит война" (1967), "Последний поклон" (1968), "Царь-рыба" (1976), "Печальный детектив" (1987), "Ловля пескарей в Грузии" (1984), "Так хочется жить" (1995), "современной пасторали" "Пастух и пастушка" (1971), пьесы "Прости меня" (1980)

**Василий Павлович Аксёнов** (родился 20 августа 1932, Казань) - советский, американский и российский писатель.

Родился в семье партийных работников, Евгении Семёновны Гинзбург и Павла Васильевича Аксёнова. Был третьим, младшим ребенком в семье (и единственным общим ребенком родителей). Отец Павел Васильевич был председателем казанского горсовета и членом бюро Татарского обкома партии. Мать Евгения Семёновна Гинзбург работала преподавателем в Казанском Педагогическом институте, затем - заведующей отделом культуры газеты "Красная Татария", состояла в казанской областной парторганизации. В последствии, пройдя ужас сталинских лагерей, во времена разоблачения культа личности, Евгения Гинзбург стала автором книги воспоминаний "Крутой маршрут" - одной из первых книг-мемуаров об эпохе сталинских репрессий и лагерей, рассказ о восемнадцати годах, проведенных автором в тюрьме, колымских лагерях и ссылке.

В 1937 году, когда В. Аксёнову не было еще и пяти лет, оба родителя (сначала мать, а затем вскоре - и отец) были арестованы и осуждены на 10 лет тюрьмы и лагерей. Старших детей - сестру Маю (дочь П. Аксёнова) и Алёшу (сына Е. Гинзбург) забрали к себе родственники. Круглый сирота Вася был принудительно отправлен в детский дом для детей заключенных (его бабушкам не разрешили оставить ребенка у себя). В 1938 году дяде В. Аксёнова (брату П. Аксёнова) удалось разыскать маленького Васю в детдоме в Костроме и взять его к себе. Вася жил в доме у Моти Аксёновой (его родственницы по отцу) до 1948 года, пока его мать Евгения Гинзбург, выйдя в 1947 году из лагеря, и проживая в ссылке в Магадане не добилась разрешения на приезд Васи к ней на Колыму. Встречу с Васей Евгения Гинзбург опишет в "Крутом маршруте".

Спустя много лет, в 1975 году Василий Аксёнов описал свою магаданскую юность в своем автобиографичном романе "Ожог".

В 1956 Аксёнов окончил Ленинградский медицинский институт. Три года работал врачом. С 1960 года - профессиональный литератор. Повесть "Коллеги" (написан 1959; одноимённая пьеса совместно с Ю. Стабовым, 1961; одноимённый фильм, 1963), романы "Звёздный билет" (1961), "Пора, мой друг, пора" (1962), повесть "Апельсины из Марокко" (1963), сборники "Катапульта" (1964), "На полпути к Луне" (1966), пьеса "Всегда в продаже" (постановка театра "Современник", 1965); в 1968 опубликована сатирико-фантастическая повесть "Затоваренная бочкотара".

В 1960-х годах произведения В. Аксёнова часто печатаются в журнале "Юность". В течение нескольких лет он является членом редколлегии журнала. Приключенческая диалогия для детей: "Мой дедушка - памятник" (1970) и "Сундучок, в котором что-то стучит" (1972)

Экспериментальный роман "Поиски жанра" был написан в 1972 году.

Также в 1972 - совместно с О. Горчаковым и Г. Поженяном написал роман-пародию на шпионский боевик "Джин Грин - неприкасаемый" под псевдонимом Гривадий Горпожакс (комбинация имён и фамилий реальных авторов). 1976 - перевёл с английского роман Э. Л. Доктороу "Рэгтайм".

В 1970-х годах после окончания "оттепели" произведения Аксёнова перестают публиковаться в Советском Союзе. Романы "Ожог" (1975) и "Остров Крым" (1979) были запрещены к публикации советской цензурой. В это время критика в адрес В. Аксёнова и его произведений становится все более резкой: применяются такие эпитеты, как "несоветский" и "ненародный". В 1977-1978 годы произведения Аксёнова начали появляться за рубежом (прежде всего в США).

В 1979 году В. Аксёнов совместно с А. Битовым, Вик. Ерофеевым, Ф. Искандером, Е. Поповым, Б. Ахмадулиной стал одним из организаторов и авторов бесцензурного альманаха "Метрополь". Так и не изданный в советской подцензурной печати, альманах был издан в США. В знак протеста против последовавшего за этим исключения Попова и Ерофеева из Союза писателей СССР в декабре 1979 года В. Аксёнов (а также Инна Лиснянская и Семён Липкин) заявили о своем выходе из СП.

22 июля 1980 г. выехал по приглашению в США, после чего был вместе с женой лишён советского гражданства. Жил в США до 2004 г., преподавая русскую литературу в университете Дж. Мейсона, Вашингтон.

В США вышли написанные Аксёновым в России, но впервые публикуемые лишь после приезда писателя в Америку романы "Золотая наша Железка" (1973, 1980), "Ожог" (1976, 1980), "Остров Крым" (1979, 1981), сборник рассказов "Право на остров" (1981). Также в США В. Аксёновым были написаны и изданы новые романы: "Бумажный пейзаж" (1982), "Скажи изюм" (1985), "В поисках грустного бэби" (1986), трилогия "Московская сага" (1989, 1991, 1993), сборник рассказов "Негатив положительного героя" (1995), "Новый сладостный стиль" (1996) (посвященный жизни советской эмиграции в Соединенных Штатах), "Кесарево свечение" (2000).

Роман "Желток яйца" (1989) написан В. Аксёновым по-английски, затем переведён автором на русский.

Впервые после девяти лет эмиграции Аксёнов посетил СССР в 1989 году по приглашению американского посла Мэтлока. В 1990 году В. Аксёнову возвращается советское гражданство.

В 1980-1991 годы В. Аксёнов в качестве журналиста активно сотрудничал с радиостанцией "Свобода". Аксёновские радиоочерки были опубликованы в авторском сборнике "Десятилетие клеветы" (2004).

Трилогия "Московская сага" (1992) экранизирована в России в 2004 г. А. Барщевским в многосерийном телевизионном сериале.

В 2004 г. публикует в журнале "Октябрь" роман "Вольтерьянцы и вольтерьянки", за который удостоивается Букеровской премии России.

Книга воспоминаний "Зеница ока" (2005) носит характер личного дневника.

В. Аксёнов - автор целого ряда произведений для драматического театра (пьесы "Всегда в продаже", 1965; "Твой убийца", 1966; "Четыре темперамента", 1968; "Аристофаниана с лягушками", 1968; "Цапля", 1980; "Горе, горе, гореть", 1998; "Аврора Горенина", 1999; "Ах, Артур Шопенгауэр", 2000) и киносценариев (фильмы "Когда разводят мосты", 1961; "Мой младший брат", 1962; "Мраморный дом", 1973; "Центровой", 1976; "Пока безумствует мечта", 1980).

В США В. Аксёнову присвоено почетное звание Doctor of Humane Letters. Он является членом Пен-клуба и Американской авторской лиги. С 1981 года В. Аксёнов - профессор русской литературы в различных университетах США: Институте Кеннана (1981-1982), Университете Дж. Вашингтона (1982-1983), Гаучерском университете (1983-1988), Университете Джорджа Мэйсона (с 1988 года и по настоящее время). В 2005 году Василий Аксёнов был удостоен Ордена литературы и искусства, одной из высших наград современной Франции.

В настоящее время живёт с семьей во Франции в Биаррице и в Москве.

**Александр Андреевич Проханов** (26 февраля 1938, Тбилиси) - писатель, публицист, политический деятель левонационалистического направления. Член секретариата Союза писателей России, главный редактор газеты "Завтра".

### **Биография**

Внук И. С. Проханова (руководителя Всероссийского союза евангельских христиан в 1908-1928 гг.) Предки Проханова, молокане, были высланы в Закавказье во времена Екатерины II.

В 1960 году Проханов окончил Московский авиационный институт, работал инженером НИИ. На последнем курсе вуза стал писать стихи и прозу. В 1962-1964 годах работал лесничим в Карелии, водил туристов в Хибины, принимал участие в геологической партии в Туве. В эти годы Проханов открыл для себя Платонова, увлекся Набоковым. Начал печататься в 1962.

С 1970 работает корреспондентом газеты "Правда" и Литературная газета в Афганистане, Никарагуа, Камбодже, Анголе и в других местах. Проханов первый в 1969 году описал в своём репортаже события на острове Даманский во время русско-китайского пограничного конфликта.

В 1972 году Проханов становится членом Союза писателей СССР. С 1986 года он активно пишет в статьи в журналы "Молодая гвардия", "Наш современник" и газету Литературная газета.

С 1989 по 1991 года Проханов работает главным редактором журнала "Советская литература". В декабре 1990 он создаёт свою газету "День", где также становится главным редактором. В 1991 году, во время выборов президента РСФСР Проханов был доверенным лицом кандидата генерала Альберта Макашова. Во время Августовского путча Проханов поддерживает ГКЧП.

В сентябре 1993 года выступил в своей газете против государственного переворота и поддержал законно избранный Верховный Совет. После танкового расстрела парламента газета "День" был запрещена Министерством юстиции. Два номера уже запрещённой к тому моменту газеты были подпольно напечатаны в Минске как специальные выпуски коммунистической газеты "Мы и время".

В ноябре 1993 Проханов регистрирует новую газету - "Завтра" и становится её главным редактором. На президентских выборах 1996 года Проханов поддерживает кандидатуру кандидата от КПРФ Геннадия Зюганова, в 1997 становится соучредителем Агентства патриотической информации. Дважды - в 1997 и 1999 годах подвергался нападениям неизвестных и был избит. В 2002 году роман Проханова "Господин Гексоген", где он художественно отображает версию о вине российских спецслужб во взрывах жилых домов в России в 1999 году, получает премию "Национальный бестселлер".

Увлекается рисованием в стиле примитивизма. Коллекционирует мотыльков. Женат, имеет двух сыновей и дочь. Награждён государственными наградами СССР.

### **Проханов - журналист**

С конца 1960-х Проханов - специальный корреспондент "Литературной газеты". Писатель посетил все "горячие" точки планеты (страны Латинской Америки, Ангола, Мозамбик, Кампучия, Эфиопия, Афганистан и др.), стал свидетелем и участником событий, о которых он оперативно рассказывал в своих многочисленных очерках и репортажах. Перемещение в пространстве сделалось важнейшей чертой П. как литератора: движение - метафора его творчества, инструмент писательского поведения.

### **Литературная деятельность**

#### **Ранняя проза**

Первые рассказы и очерки публиковались в "Литературной России", "Кругозоре", "Олене", "Семье и школе", "Сельской молодежи". Особо успешным стал рассказ "Свадьба" (1967). Во второй половине 1960-х П. очерки и репортажи Проханова становятся знаменитыми в СССР.

Первая книга Проханова "Иду в путь мой" (1971) открывалась предисловием Юрия Трифонова: "Тема России, народа русского для Проханова не дань моде и не выгодное предприятие, а часть души. Прозе молодого писателя присуща большая искренность".

В ранней прозе Проханов стремился выявить внутренний мир современного человека, проследить духовные традиции русского народа. Сборник "Иду в путь мой" - книга-складень, изображающая

русскую деревню с её обрядами, старомодной этикой, самобытными характерами и пейзажами. В 1972 Проханов издал очерковую книгу "Неопалимый цвет", о проблемах советской деревни, и был принят - при содействии Ю. В. Трифонова - в Союз писателей СССР. С 1985 Проханов - секретарь СП РСФСР.

В начале 1970-х Проханов опубликовал немало рассказов: "Жестяная птица", "Красный сок на снегу", "Двое", "Стан 1220", "Машинист транссибирской" (все - 1974), "Огненная купель" (1975) и др. В 1974 вышел его второй сб. повестей и рассказов "Желтеет трава". Проза Проханова "вытекает" из его очерков и репортажей.

Основа первого романа писателя "Кочующая роза" (1975), имеющего полуочерковый характер - впечатления писателя от поездок по Сибири, Дальнему Востоку и Средней Азии. И в этом, и в трех последующих романах - "Время полдень" (1977), "Место действия" (1979) и "Вечный город" (1981) Проханов обращается к актуальным проблемам тогдашнего социалистического общества: человек и природа, человек и НТР, строительство и архитектура, стиль современного руководителя, инженера, рабочего и т. д.

#### "Горящие Сады"

В начале 1980-х писатель обращается к жанру военно-политического романа. Материалом для новых произведений служат его многочисленные командировки. Романы-путешествия "Дерево в центре Кабула", "В островах охотник..." "Африканист", "И вот приходит ветер" образуют тетralогию "Горящие сады", созданную по горячим следам событий и характеризующуюся динамичным и напряженным развитием сюжета, остротой поставленных вопросов, достоверностью деталей, эмоциональностью слога и привлекательностью образа автора.

#### **Афганистан**

К афганской теме (в самых разных ее аспектах) Проханов обращается вновь и вновь. В романе "Рисунки баталиста" (1986) писатель создает выразительный образ художника Веретеннова, который по заданию редакции отправляется в Афганистан с тем, чтобы сделать серию рисунков советских солдат и которому очень хочется увидеть сына, воюющего где-то в гератских степях. О демобилизованных воинах-афганцах, ищущих свое место в жизни, рассказывает роман "Шестьсот лет после битвы" (1988).

#### "Семикнижие"

"Семикнижие" Александра Проханова - серия романов (полемиических, идеологических мировоззренческих, астрологических, романов-катастроф) с одним и тем же героем - генералом Белосельцевым, которому судьба дала уникальный опыт видения и созерцания.

Термин "Семикнижие" - отсылает к Пятикнижию, Шестопсалмию и Четвероевангелию. Романы "Семикнижия" вкрапляют друг друга, инкрустированы параллельными местами. Некоторые критики считают "Семикнижие" одним, огромным и неделимым, интертекстуальным произведением. В "Семикнижие" входят романы:

1. Сон о Кабуле
2. И вот приходит ветер
3. В островах охотник
4. Африканист
5. Последний солдат империи
6. Красно - коричневый
7. Господин Гексоген

#### Господин Гексоген

"Господин Гексоген" (2001) оказался в центре внимания критиков и общественности. Роман повествует о заговоре тайного "ордена" спецслужб, олигархов и политиков разных направлений. Цель заговора - смена власти в стране и спасение страны: дряхлый Истукан должен передать власть молодому Избраннику. Для достижения поставленной цели используются любые средства: убийства, изощренные кремлевские интриги, взрывы домов, провокации и т. п. Свою мрачную, эсхатологическую книгу Проханов

писал "босхиански", "гротескным языком как бы inferнального, адского зрения" в результате получился роман-памфлет с детективным сюжетом, сюрреалистическими образами, мистической символикой, магической метафористикой, конспирологической "начинкой". Из-за обилия в нем "антигероев" перестроечных и постперестроечных лет этот роман П. некоторые критики сравнивают с "Бесами" Ф. М. Достоевского. За роман "Господин Гексоген" 31 мая 2002 П. была вручена лит. премия "Национальный бестселлер".

### **Малая проза**

Став известным романистом, писатель не оставляет жанры повести и рассказа. В 1970-90-е он создал целый ряд заметных рассказов, новелл: "Полина" (1976), "Незримая пшеница", "По лунному лучу", "Снег и уголь" (все - 1977), "Седой солдат" (1985), "Оружейник" (1986), "Караван", "Роденький", "Мусульманская свадьба", "Кандагарская застава" (все - 1989) и повестей: "Адмирал" (1983), "Светлей лазури" (1986), "Знак Девы" (1990) и др. За рассказ "Мусульманская свадьба" (как лучший рассказ года) Проханов получил премию им. А. П. Чехова. В 1989-1990 годах Проханов - главный редактор журнала "Советская литература", выходившего на 9 языках и распространявшегося более чем в 100 странах мира. Издание знакомило зарубежных читателей с лучшими произведениями советской литературы, критики и изобразительного искусства. Изображая "горящие сады", наблюдая и анализируя мировой ход событий, Проханов размышлял о судьбе СССР и России. У писателя было предчувствие трагических поворотов и конфликтов в собственном государстве. Проханов побывал в Карабахе, Приднестровье, Абхазии. Проханов был в Чернобыле уже через 10-12 дней после аварии, получил боевую дозу облучения.

### **Проханов-политик**

В декабре 1990 года Проханов основал еженедельную газету "День", имевшую подзаголовок "Газета духовной оппозиции", и стал её главным редактором. 15 июля 1991 года на страницах "Дня" появилось "Слово к народу", "антиперестроечный" пафос которого послужил поводом к именованию авторов и сотрудников "Дня" "вдохновителями ГКЧП", "красно-коричневыми".

Став одним из самых радикальных оппозиционных изданий России начала 1990-х, газета регулярно выходила до событий октября 1993 года, когда была закрыта властями. Однако уже 5 ноября 1993 года зять писателя А. А. Худорожков учредил и зарегистрировал газету "Завтра", главным редактором которой стал Проханов.

Статьи, очерки, эссе, заметки, репортажи Проханова на страницах "Завтра" посвящены самым "большим" вопросам нашего времени. Международный, геополитический аспект занимает видное место, волнуют его и конфликтные ситуации на постсоветском пространстве.

### **Проханов-философ**

В своих мифологических, утопических построениях Проханов опирается на опыт русской и мировой философии. Особенно близки писателю русские космисты, в частности теория Н. Ф. Федорова. Не без влияния трудов Л. Н. Гумилева Проханов стал сторонником и пропагандистом евразийской идеи, которая кажется ему спасительной для России. В имперской, "державной" модели развития он видит реальный выход из трагической ситуации.

Если в романах начала 1990-х гг. писатель сосредоточивает свое внимание на поляризации российского общества, на столкновениях государственников-патриотов и "демократов", либералов, то в его творчестве второй половины 1990-х видное место занимают "чеченские события". Проханов ездил в Чечню, бывал в районе боевых действий, выступал перед солдатами. "Чеченские" романы привлекли внимание как читателей, так и критиков и выдвинули Проханова в число ведущих прозаиков современной России.

### **Литературный метод Проханова**

Проханов пишет очень много и быстро, при этом он довольно редко даёт основания упрекать себя в торопливости. Слово Проханова, и художественное, и публицистическое, всегда сочно, образно, напористо и остро. В "цветистой" прозе П. встречается повсюду метафор, мышление этого писателя насквозь метафорично. Отдельные его произведения (даже романы) следует рассматривать как своего рода суперметафоры.

В среде читателей, критиков творчество П. рождает диаметрально противоположные оценки: для одних он является неприемлемой, одиозной фигурой, для других - несломленным, неподкупным оппозиционным лидером, одним из ведущих современных прозаиков.

### **Награды**

Проханов награжден орденами Трудового Красного Знамени (1984), "Знак Почета", Боевого Красного Знамени, Красной Звезды. Премии им. К. Федина (1980), Ленинского комсомола (1983), золотая медаль им. А. Фадеева (1987), премии Министерства обороны СССР (1988), журналов "Знамя" (1984), "НС" (1990, 1998), международная Шолоховская (1998), медаль "Защитнику Приднестровья", премия "Честь имею" (2001).

### **Книги**

- 1971 - *Иду в путь мой*
- - *Письма о деревне*
- 1972 - *Неопалимый цвет*
- 1974 - *Желтеет трава*
- 1975 - *Во имя твое*
- - *Отблески Мангазеи*
- 1976 - *Кочующая роза*
- 1977 - *Время полдень*
- 1980 - *Место действия*
- 1981 - *Вечный город*
- 1982 - *Дерево в центре Кабула*
- 1984 - *В островах охотник*
- - *Горящие сады*
- - *Ядерный щит*
- 1985 - *И вот приходит ветер*
- 1985 - *На дальних рубежах*
- - *Светлей лазури*
- 1988 - *Там, в Афганистане*
- 1989 - *Рисунки баталиста*
- - *Записки на броне*
- - *600 лет после битвы*
- 1993 - *Последний солдат империи*
- 1994 - *Ангел пролетел*
- 1995 - *Дворец*
- 1998 - *Чеченский блюз*
- 1999 - *Красно-коричневый*
- - *Слово, пронесённое сквозь ад* (сборник передовиц Проханова, рисунков Г. Животова и стихов Е. Нефедова)
- 2002 - *Африканист*
- - *Господин Гексоген*
- 2004 - *Крейсерова соната*
- - *Хроника пикирующего времени* (сборник передовиц газеты "Завтра")
- 2005 - *Надпись*
- - *Политолог*
- 2006 - *Седой солдат*
- - *Теплоход "Иосиф Бродский"*
- - *Симфония Пятой империи*
- 2007 - *За оградой Рублёвки*

- - *Выбор оружия* (?Африканист)
- - *Матрица войны* (?В островах охотник)
- - *Контрас на глиняных ногах* (?И вот приходит ветер)
- - *Восточный бастион* (?Сон о Кабуле)
- - *Среди пуль* (?Парламент в огне)(?Красно-коричневый)
- - *Пятая империя*
- - *Свой-чужой*

**Иероним Босх** (нидерл. *Jeroen (Hieronymus или Jheronimus) Bosch*; наст. имя - Йерун ван Акен, Jeroen van Aeken; около 1450, Хертогенбос, Брабант (Нидерланды) - 9 августа 1516, там же) - нидерландский художник, один из крупнейших мастеров Северного Возрождения.

В 2004 г. по результатам опроса в Нидерландах Иероним Босх занял 63-е место в списке великих голландцев (*De Grootste Nederlander*)[1]. В родном городе Босха Хертогенбосе открыт центр творчества Босха, в котором представлены копии его произведений.

### Биография

Иероним, сын художника Антония ван Акена, - так в действительности звали мастера, считающегося самым загадочным живописцем во всей истории западного искусства. Свои картины он предпочитал подписывать сокращённым названием родного города Хертогенбос (*Den Bosch*), который во времена Босха входил в состав Бургундского герцогства, а сейчас является административным центром провинции Северный Брабант в Нидерландах.

Семья ван Акенов, происходившая из немецкого города Аахена, была издавна связана с живописным ремеслом: художниками были Ян ван Акен (дед Босха) и четверо из его пяти сыновей, включая отца Иеронима, Антония, который незадолго до кончины передал мастерскую своему сыну Госсену. Поскольку о становлении Босха как художника ничего неизвестно, предполагается, что первые уроки живописного ремесла он получил в семейной мастерской. Мастерская ван Акенов выполняла самые разнообразные заказы - в первую очередь, это стенные росписи, но также золочение деревянной скульптуры и даже изготовление церковной утвари. Так что "Иеронимус-живописец", как он впервые упомянут в документе 1480 г., взял псевдоним, видимо, из необходимости как-то обособиться от прочих представителей своего рода. Подобные случаи в Нидерландах были нередки.

Босх жил и работал преимущественно в родном Хертогенбосе. В городском архиве сохранились сведения о жизни мастера. В 1478 г. умирает его отец, и Босх наследует его художественную мастерскую. Около 1480 г. он женился на Алейт Гойартс ван ден Мервене, девушке из местного, богатого и знатного рода. Её значительное личное состояние было передано в распоряжение Босха. Благодаря этому браку Босх получил доступ в замкнутый круг местной аристократии. Он также вступил в Братства Богоматери (*"Zoete Lieve Vrouw"*) - религиозное общество, возникшее в Хертогенбосе в 1318 г. и состоявшее как из монахов, так и мирян.

Братство, посвящённое культуре Девы Марии, занималось и делами милосердия. В архивных документах имя Босха упомянуто несколько раз: ему, как живописцу, поручались разнообразные заказы, начиная от оформления праздничных шествий и обрядовых таинств Братства и заканчивая написанием створок алтаря для капеллы Братства в Сент-Янскатедрал (1489, (картина утеряна) или даже модели канделябра. В той же капелле 9 августа 1516 г. было совершено и отпевание живописца. Торжественность проведения этого обряда подтверждает теснейшую связь Босха с Братством Богоматери.

**Михаил Афанасьевич Булгаков** (1891-1940) - русский писатель и драматург. Автор романов, повестей, сборников рассказов, фельетонов и около двух десятков пьес.

Михаил Булгаков родился 3 (15) мая 1891 г. в Киеве в семье доцента Киевской духовной академии Афанасия Ивановича Булгакова (1859-1907) и его жены Варвары Михайловны (в девичестве -

Покровской). В 1909 г. закончил киевскую Первую гимназию и поступил на медицинский факультет Киевского университета. В 1916 г. получил диплом врача и был направлен на работу в селе Никольское Смоленской губ., затем работал врачом в г. Вязьме. В 1915 г. Булгаков вступает в свой первый брак - с Татьяной Лаппа.

Во время гражданской войны в феврале 1919 г. Булгаков мобилизуется как военный врач в армию Украинской Народной Республики, но почти сразу дезертирует. В том же году успевает побывать врачом в Красной армии, а затем - в белогвардейских Вооружённых силах Юга России. Некоторое время он с казачьими войсками проводит в Чечне, затем во Владикавказе.

В конце сентября 1921 г. Булгаков переехал в Москву и начал сотрудничать как фельетонист со столичными газетами ("Гудок", "Рабочий") и журналами ("Медицинский работник", "Россия", "Возрождение"). В это же время он публикует отдельные произведения в газете "Накануне", выпускавшейся в Берлине. С 1922 по 1926 г. в "Гудке" напечатано более 120 репортажей, очерков и фельетонов Булгакова.

В 1923 г. Булгаков вступает во Всероссийский Союз писателей. В 1924 г. он знакомится с недавно вернувшейся из-за границы Любовью Евгеньевной Белозерской, которая вскоре становится его новой женой.

В 1928 г. Булгаков едет с Любовью Евгеньевной на Кавказ, посещает Тифлис, Батум, Зелёный Мыс, Владикавказ, Гудермес. В Москве в этом году проходит премьера пьесы "Багровый остров". У Булгакова возникает замысел романа, позднее названного "Мастер и Маргарита" (ряд исследователей творчества Булгакова отмечают влияние на него при замысле и написании этого романа австрийского писателя Густава Майринка, в частности можно говорить об инспирацией такими романами последнего как "Голем", который Булгаков читал в переводе Д.Выгодского, и "Зелёный лик"). Писатель также начинает работу над пьесой о Мольере ("Кабала святош").

В 1929 г. Булгаков знакомится с Еленой Сергеевной Шиловской, будущей третьей женой.

В 1930 г. произведения Булгакова перестают печататься, пьесы изымаются из репертуара театров. Запрещены к постановке пьесы "Бег", "Зойкина квартира", "Багровый остров", спектакль "Дни Турбиных" снят с репертуара. В 1930 г. Булгаков пишет брату Николаю в Париж о неблагоприятной для себя литературно-театральной ситуации и тяжёлом материальном положении. Тогда же он пишет письмо Правительству СССР с просьбой определить его судьбу - либо дать право эмигрировать, либо предоставить возможность работать во МХАТе. Булгакову звонит Иосиф Сталин, который рекомендует драматургу обратиться с просьбой зачислить его во МХАТ. В 1930 г. Булгаков работал в Центральном театре рабочей молодёжи (ТРАМ). С 1930 по 1936 г. - во МХАТе в качестве режиссёра-ассистента, на сцене которого в 1932 г. инсценировал "Мёртвые души" Николая Гоголя. С 1936 г. работал в Большом театре как либреттист и переводчик.

В 1936 г. состоялась премьера булгаковского "Мольера" в МХАТе. В 1937 г. Булгаков работает над либретто "Минин и Пожарский" и "Пётр I".

В 1939 г. Булгаков работает над либретто "Рашель", а также над пьесой о Сталине ("Батум"). Вопреки ожиданиям писателя пьеса была запрещена к печатанию и постановке. Состояние здоровья Булгакова резко ухудшается. Врачи диагностируют у него гипертонический нефросклероз. Писатель начинает диктовать Елене Сергеевне последние варианты романа "Мастер и Маргарита".

С февраля 1940 г. друзья и родные постоянно дежурят у постели Булгакова, который страдает болезнью почек. 10 марта 1940 г. Михаил Афанасьевич Булгаков скончался. 11 марта состоялась гражданская панихида в здании Союза Советских писателей. Перед панихидой московский скульптор С. Д. Меркуров снимает с лица Булгакова посмертную маску.

#### Творчество

Свой первый рассказ Булгаков, по его собственным словам, написал в 1919 г.

1922-1923 г. - публикация "Записок на манжетах", в 1925 выходит сборник сатирических рассказов "Дьяволиада". В 1925 г. также публикуются повесть "Роковые яйца", рассказ "Стальное горло"

(первый из цикла "Записки юного врача"). Писатель работает над повестью "Собачье сердце", пьесами "Белая гвардия" и "Зойкина квартира".

В 1926 г. во МХАТе поставлена пьеса "Дни Турбиных",

В 1927 г. Михаил Афанасьевич завершает драму "Бег".

С 1926 по 1929 г. в Театре-студии Евгения Вахтангова шла пьеса Булгакова "Зойкина квартира", в 1928-1929 г. в Московском Камерном театре был поставлен "Багровый остров". [(1928)]

В 1932 г. возобновлена постановка "Дней Турбиных" во МХАТе.

В 1934 г. завершён первый полный вариант романа "Мастер и Маргарита", включающий 37 глав.

**Юрий Маркович Нагибин** (3 апреля 1920, Москва -1994) - русский советский писатель.

### **Библиография**

#### **Вечные спутники. (1972-79) Цикл:**

- Огненный протопоп.
- Остров любви.
- Царскосельское утро.
- Заступница.
- Сон о Тютчеве.
- Злая квинта.
- Как был куплен лес.
- Смерть на вокзале.

#### **Разное:**

- Бабье царство. Киносценарий
- Безлюбий.
- Блестящая и горестная жизнь Имре Кальмана. Повесть
- Богояр.
- Большое сердце. (1944) Сборник рассказов
- Бунташный остров. (1994) Повесть
- Ваганов. (1946) Рассказ
- В апрельском лесу. Рассказ
- Война с черного хода.
- Встань и иди. (1987) Сборник. рассказов
- В те юные годы.
- Где-то возле консерватории. (1973)
- Гибель пилота. (1965) Рассказ
- Гимн дворняжке.
- Далеко от войны. (1964) Повесть
- Дафнис и Хлоя эпохи культа личности, волюнтаризма и застоя. (опубл. в 1995) Роман
- Две силы. (1944) Сб. рассказов
- Двойная ошибка. (1940) Рассказ
- Девочка и эхо. Киносценарий
- Дерсу Узала. Киносценарий
- Директор. Киносценарий
- Дневник. (опубл. в 1995) Книга
- Загадка Кальмана. Киносценарий

- Зерно жизни. (1948) Сб. рассказов
- Зимний дуб. (1953) Рассказ
- Книга детства. (1968-1975)
- Кнут. (1941) Рассказ
- Комаров. (1953) Рассказ
- Красная палатка. Роман. Киносценарий
- Любовь вождей (1991) Сборник рассказов
- Машинистка живет на шестом этаже. (1971)
- Мещерская сторона. Рассказ
- Молодожен. (1964) Рассказ
- Москва... как много в этом звуке... (1987) Сборник статей
- Моя золотая теща. (1994) Автобиографическая повесть
- Мягкая посадка. (1980) Повесть
- На Хортице. Рассказ
- Недоделанный
- Ночной гость. (1955) Рассказ
- Павлик. (1959) Повесть
- Переводчик. (1945) Рассказ
- Перед праздником. (1960) Сборник рассказов
- Переулки моего детства. (1971) Сборник рассказов
- Пик удачи. (1970) Повесть
- Писатель щедрый и радостный... Вступительная статья
- Погоня. (1962) Рассказ
- Последняя охота. (1957) Рассказ
- Председатель. (1964) Киносценарий
- Прекрасная лошадь.
- Путь на передний край. (1957) Повесть
- Разговор. Рассказ
- Ранней весной. (1957) Рассказ
- Рассказы синего лягушонка. (1991) Сб. рассказов
- Река Гераклита. (1984) Сборник рассказов
- Самый медленный поезд. Киносценарий
- Свет в окне. (1956) Рассказ
- Связист Васильев. [Линия, 1942] Рассказ
- Сильнее всех иных велений. [Князь Юрка Голицын]. Повесть
- Скалистый порог. (1955) Рассказ
- Срочно требуются седые человеческие волосы. (1968)
- Страницы жизни Трубникова. (1962) Повесть
- Телефонный разговор.
- Терпение.
- Трубка. (1952) Рассказ
- Тьма в конце туннеля. (1994) Автобиографическая повесть
- Ты будешь жить. (1972)
- Хазарский орнамент. (1956) Рассказ
- Чайковский. Киносценарий
- Человек с фронта. (1943) Сборник рассказов
- Четунов, сын Четунова. (1954) Рассказ
- Чистые пруды. (1962) Книга
- Чужое сердце. (1968) Повесть

**Булат Шалвович Окуджава** (1924, Москва, РСФСР-1997, Париж) - советский и российский поэт, композитор, прозаик и сценарист. Автор около двухсот песен, написанных на собственные стихи, один наиболее ярких представителей жанра авторской песни в 1950-1980-е годы.

### **Биография**

Булат Окуджава родился в Москве 9 мая 1924 г. в семье коммунистов, приехавших из Тбилиси для партийной учёбы в Комакадемии. Отец - Шалва Степанович Окуджава, грузин, известный партийный деятель, мать - Ашхен Степановна Налбандян, армянка.

Первое место жительства - ул. Арбат, д.43, коммунальная квартира на 4-м этаже.

Вскоре после рождения Булата его отец был отправлен на Кавказ работать комиссаром грузинской дивизии. Мать осталась в Москве, работала в партийном аппарате. На учёбу Булат был отправлен в Тбилиси, учился в русском классе. Отец был повышен до секретаря Тбилисского горкома; из-за конфликта с Берией он обратился с письмом к Серго Орджоникидзе с просьбой направить его на партийную работу в Россию, и был отправлен на Урал парторгом на вагоностроительный завод. Отец Булата выписал семью к себе на Урал.

После ареста родителей в 1937 - отец был расстрелян по ложному обвинению в 1937 г., мать сослана в карагандинский лагерь, откуда она вернулась лишь в 1955 г., - Булат с бабушкой вернулся в Москву.

В 1940 г. Булат Окуджава переехал к родственникам в Тбилиси. Учился, потом работал на заводе учеником токаря.

В апреле 1942 г., в возрасте 17 лет, Окуджава пошёл на фронт добровольцем. Был направлен в 10-й Отдельный запасной минометный дивизион. Затем, после двух месяцев обучения, был отправлен на Северо-Кавказский фронт. Был минометчиком, потом радистом тяжелой артиллерии. В военных действиях участия практически не принимал; был случайно ранен под Моздоком.

К этому времени относится его первая песня "Нам в холодных теплушках не спа?лось" (1943), текст которой не сохранился.

Вторая песня была написана в 1946 году - "Старинная студенческая песня" ("Неистов и упрям...").

После войны Окуджава поступил в Тбилисский государственный университет. Получив диплом, в 1950 г. начал работать учителем - сначала в сельской школе в селе Шамордино Калужской области и в районном центре Высокиничи, затем в Калуге.

В 1955 г., под впечатлением от возвращения матери из лагеря, Булат Окуджава вступил в КПСС.

В 1956 г. Окуджава вернулся в Москву. В том же году начал выступать как автор стихов и музыки песен и их исполнять под гитару, быстро завоевывая популярность. К этому периоду (1956-1967) относится сочинение многих наиболее известных ранних песен Окуджавы ("На Тверском бульваре", "Песенка о Лёньке Королёве", "Песенка о голубом шарике", "Сентиментальный марш", "Песенка о полночном троллейбусе", "Не бродяги, не пропойцы", "Московский муравей", "Песенка о комсомольской богине" и др.).

Работал редактором в издательстве "Молодая гвардия", затем - заведующим отделом поэзии в "Литературной газете". Участвовал в работе литературного объединения "Магистраль".

В 1961 ушёл со службы и больше по найму не работал, занимаясь исключительно творческой деятельностью.

С 1962 Окуджава - член Союза писателей СССР.

В 1970 на экраны вышел фильм "Белорусский вокзал", в котором исполнялась песня на слова Булата Окуджавы "Здесь птицы не поют...". Окуджава - автор и других популярных песен для кинофильмов (кинофильм "Соломенная шляпка", "Женя, Женечка и "катюша"" и др.)

Первый диск с песнями Окуджавы вышел в Париже в 1968. С середины семидесятых годов диски Окуджавы выходили и в СССР.

Песни Булата Окуджавы, распространяясь в магнитофонных записях, быстро завоевывали популярность, в первую очередь среди интеллигенции: сначала в СССР, затем и среди русскоговорящих за рубежом. Песни "Возьмемся за руки, друзья...", "Пока Земля ещё вертится..." ("Молитва Франсуа Вийона") стали гимном многих слетов КСП и фестивалей. Помимо песен на собственные стихи, Окуджава написал ряд песен на стихи польской поэтессы Агнешки Осецкой, которые сам перевёл на русский.

В 1961 Окуджава дебютировал как прозаик: в альманахе "Тарусские страницы" опубликована его автобиографическая повесть "Будь здоров, школяр" (отдельным изданием вышла в 1987).

Опубликованы повести: "Бедный Авросимов" ("Глоток свободы") (1969) о трагических страницах в истории декабристского движения, "Похождения Шипова, или Старинный водевиль" (1971) и написанные на историческом материале начала XIX века романы "Путешествие дилетантов" (часть 1. - 1976; часть 2. - 1978) и "Свидание с Бонапартом" (1983).

С начала перестройки Булат Окуджава занимает активную демократическую позицию, участвует в текущей политике.

С 1989 - член-учредитель русского ПЕН-центра.

В 1990 выходит из КПСС.

С 1992 - член комиссии по помилованиям при президенте РФ; с 1994 - член комиссии по Государственным премиям РФ.

Также:

- Член учредительного совета газеты "Московские новости".
- Член учредительного совета "Общей газеты".
- Член редколлегии газеты "Вечерний клуб".
- Член Совета общества "Мемориал".

С начала 1990-х поэт живёт в основном в Германии. 23 июня 1995 года состоялся концерт Булата Окуджавы в Штаб-квартире ЮНЕСКО в Париже.

12 июня 1997 г. Булат Окуджава скончался в Париже (в пригороде Clamart), в военном госпитале.

Похоронен на московском Ваганьковском кладбище. У дома 43 на Арбате, в котором жил Окуджава, ему поставлен памятник.

**Юрий Валентинович Трифонов** (28 августа 1925, Москва - 28 марта 1981, там же) - русский писатель-прозаик.

Родился 28 августа 1925 в Москве. В 1937-1938 родители были репрессированы. Окончил Литературный институт им. А. М. Горького в 1949.

Первый роман "Студенты" (1950) принес писателю Государственную премию. В 1959 вышел цикл рассказов и очерков "Под солнцем". В 1963 выходит роман "Утоление жажды". Рассказы на спортивные темы.

В 1966-1969 написал рассказы "Вера и Зойка", "В грибную осень" и др., повесть "Отблеск костра" (1967).

В 1969 году выходит повесть "Обмен", затем "Предварительные итоги", "Долгое прощание", "Другая жизнь", "Дом на набережной" (1970-1976). Проза Трифонова зачастую автобиографична, главная тема - судьба интеллигенции в годы правления Сталина.

В 1973 году вышел роман о народовольцах "Нетерпение".

В 1978 году выходит роман "Старик". В 1981 году - роман "Время и место". Посмертно издан роман "Исчезновение" (1987).

**Владимир Семёнович Высоцкий** (25 января 1938, Москва, СССР - 25 июля 1980, там же) - советский музыкант, актёр, поэт, автор сотен песен на собственные стихи.

В качестве автора и исполнителя песен собственного сочинения под гитару завоевал широкую популярность. В 70-е годы XX века граждане СССР покупали магнитофоны (дорогая по тем временам покупка, более месячной зарплаты) специально для того, чтобы слушать песни Владимира Высоцкого. Многие его песни стали народными[источник?] (то есть их знало практически всё население СССР), а имена героев этих песен стали нарицательными. И это несмотря на то, что ни его песни, ни само его имя в официальных средствах массовой информации СССР практически не упоминались.

Высоцкий написал около 700 песен и стихов, сыграл около тридцати ролей в фильмах, играл в театре, объездил с концертами всю страну и мир. Высоцкий затрагивал в годы строгой цензуры запретные темы (например, в ранние годы исполнял блатные песни), пел о повседневной советской жизни и о Великой Отечественной Войне - всё это и принесло ему широкую популярность.

## **Биография**

### **Детство**

Высоцкий родился 25 января 1938 г. в Москве, в семье служащих. Отец, Семён Владимирович Высоцкий (1916-1997), - кадровый военный, полковник. Мать, Нина Максимовна (урождённая Серёгина) (1912-2003), - по специальности переводчик с немецкого. Раннее детство Владимир провёл в московской коммунальной квартире на Первой Мещанской улице. Во время Великой Отечественной войны два года жил с матерью в эвакуации в городе Бузулук на Урале. В 1943 г. возвратился в Москву, на 1-ю Мещанскую улицу, 126. В 1945 г. пошел в первый класс 273-й школы Ростокинского района. В 1947-1949 с отцом и его второй женой, Евгенией Степановной Лихалатовой-Высоцкой проживал в г. Эберсвальде (Германия), где научился играть на фортепиано. Затем вернулся в Москву, где жил в Большом Каретном переулке, 15. Этот переулочек увековечен в его песне - "Где твои семнадцать лет? На Большом Каретном!.."

### **Карьера артиста**

С 1953 года Высоцкий посещал драмкружок в Доме учителя, руководимый артистом МХАТа В. Богомоловым. В 1955 году закончил среднюю школу № 186 и по настоянию родственников поступил в Московский инженерно-строительный институт им. В.Куйбышева. После первого семестра уходит из института.

С 1956 по 1960 гг. Высоцкий - студент актёрского отделения Школы-студии МХАТ им. В. И. Немировича-Данченко. Он занимается у Б. И. Вершилова, затем - у П. В. Массальского и А. М. Комиссарова. На первом курсе познакомился со своей первой женой Изой Жуковой. 1959 год ознаменовался первой театральной работой (роль Порфирия Петровича в учебном спектакле "Преступление и наказание") и первой ролью в кино (фильм "Сверстницы", эпизодическая роль студента Пети). В 1960 году произошло первое упоминание о Высоцком в центральной печати, в статье Л. Сергеева "Девятнадцать из МХАТ" ("Советская культура", 1960, 28 июня).

В 1960-1964 гг. Высоцкий работал (с перерывами) в Московском драматическом театре им. А. С. Пушкина. Сыграл роль Лешего в спектакле "Аленький цветочек" по сказке С. Аксакова, а также ещё около 10 ролей, в основном - эпизодических.

В 1961 году на съёмках кинофильма "713-й просит посадку" познакомился с Людмилой Абрамовой, ставшей его второй женой. В том же году появились его первые песни. Песня "Татуировка", написанная в Ленинграде, считается его первой песней. В дальнейшем песенное творчество стало главным (наряду с актёрством) делом жизни. Проработал менее двух месяцев в Московском театре миниатюр и безуспешно попытался поступить в театр "Современник". В 1964 году Высоцкий создал свои первые песни к кинофильмам и поступил на работу в Московский театр драмы и комедии на Таганке, где проработал до конца жизни.

В июле 1967 года познакомился с французской актрисой Мариной Влади (Мариной Владимировной Поляковой), ставшей его третьей женой.

В 1968 году послал письмо в ЦК КПСС в связи с резкой критикой его ранних песен в центральных газетах. В том же году вышла его первая авторская грампластинка "Песни из кинофильма "Вертикаль"".

В 1975 году Высоцкий поселился в кооперативную квартиру на ул. Малой Грузинской, 28. В том же году впервые и в последний раз прижизненно опубликовано стихотворение Высоцкого в литературно-художественном сборнике (День поэзии 1975. М., 1975).

В 1978 году записывается на ТВ ЧИАССР. В 1979 году участвует в издании альманаха "МЕТРОПОЛЬ".

В 1970-х годах знакомится в Париже с цыганским музыкантом и артистом Алёшей Дмитриевичем. Они неоднократно вместе пели песни и романсы, и даже собирались записать совместную пластинку, но Высоцкий умер в 1980-м и этот проект не осуществился. [1]

Автор нескольких киносценариев (в том числе "Венские каникулы" в соавторстве с Володарским).

Вместе с актёрами "Театра на Таганке" ездил с гастрольями за границу - в Болгарию, Венгрию, Югославию (БИТЕФ), Францию, Германию, Польшу.

Записал около 10 радиоспектаклей (в том числе "Богатырь монгольских степей", "Каменный гость", "Незнакомка", "За Быстрым лесом"). Дал больше 1000 концертов в СССР и за рубежом.

22 января 1980 года записывается на ЦТ в программе "Кинопанорама", фрагменты которой будут впервые показаны в январе 1981 года, а целиком выйдет только в 1986 году

### **Последние дни и смерть**

14 июля 1980 года исполняется одна из последних песен "Грусть моя, тоска моя... Вариация на цыганские темы" в НИИ Пастера (Москва). Через два дня состоялся последний концерт Владимира Высоцкого в подмосковном Калининграде (ныне г. Королёв).

18 июля 1980 г. Высоцкий последний раз появился в своей самой известной роли в "Театре на Таганке", в роли Гамлета - одноимённой постановке по Шекспиру.

25 июля 1980 года, в 4:10 утра, Высоцкий скончался во сне в своей московской квартире. По версии Анатолия Федотова, причиной смерти явился инфаркт миокарда. По версии Станислава Щербакова и Леонида Сульповара - асфиксия, удушье, как следствие чрезмерного применения седативных средств. Тем не менее, истинная причина смерти Высоцкого до сих пор остается неизвестной.

Похоронен Владимир Семёнович 28 июля 1980 года на Ваганьковском кладбище.

Высоцкий умер во время проходивших в Москве летних Олимпийских игр. В преддверии Олимпийских игр из Москвы были выселены многие жители, имевшие серьезное криминальное прошлое. Город был закрыт для въезда советских граждан и наводнён милицией. Сообщений о смерти Владимира Высоцкого в советских средствах массовой информации практически не печаталось (появилось лишь сообщение в "Вечерней Москве" 28 июля и, возможно после похорон, статья памяти Высоцкого в "Советской России", для ряда граждан СССР средствами массовой информации были зарубежные радиостанции, оперативно выпустившие в эфир песни Высоцкого, по "Голосу Америки", например, прозвучала "Тот, кто раньше с нею был" ВИДЕО-КЛИП). И тем не менее у театра "На Таганке", где он работал, собралась огромная толпа, которая находилась там в течение нескольких дней (в день похорон были также заполнены людьми крыши зданий вокруг Таганской площади). Высоцкого хоронила, казалось, вся Москва, хотя официального сообщения о смерти не было. Только над окошком театральной кассы было вывешенное скромное объявление: "Умер актёр Владимир Высоцкий". Ни один человек не сдал назад билет - каждый хранит его у себя как реликвию...

В общем, мы его похоронили, и в этом есть моя какая-то доминантная роль. Они хотели его тихо, быстро похоронить. Закрытый город, Олимпиада, а получилась довольно для них неприятная картина.

Когда они наврали, сказали, что привезут гроб, чтобы проститься с ним, а очередь шла от Кремля... Видимо, их мышление было таково, что как такого типа провозить мимо Кремля на Ваганьковское кладбище. Поэтому они - раз, и в туннель юркнули. Стали выламывать его портрет, который выходит на втором этаже, поливочные машины стали цветы, которые люди берегли зонтиками, потому что была страшная жара... И вот эта толпа огромная, которая вела себя просто идеально, начала кричать на всю площадь: "Фашисты! Фашисты!". Этот кадр обошел весь мир, и это, конечно, они затаили.

**Тимур Юрьевич Кибиров** (псевдоним, настоящая фамилия **Заповев**, р. 1955) - российский поэт.

Дебютировал в печати в конце 1980-х годов. Его поэзию относят к постмодернизму, соц-арту, и концептуализму. Для Кибирова характерно пересмешничество, пародия, установка на скрытое и открытое цитирование как классической литературы, так и советских, идеологических или рекламных штампов.

#### **Сборники стихов**

- Общие места. М., 1990
- Календарь. Владикавказ, 1991
- Стихи о любви. М., 1993
- Сантименты: Восемь книг. Белгород, 1994
- Когда был Ленин маленьким. СПб., 1995
- Парафразис. СПб., 1997
- Памяти Державина., 1998
- Избранные послания. Спб, 1998
- Интимная лирика. Спб, 1998
- Нотации. Спб, 1999
- Улица Островитянова. М., 2000
- Юбилей лирического героя. М., 2000
- Апог, ехil. СПб, 2000
- "Кто куда, а я - в Россию". М., 2001
- Шалтай-болтай. СПб, 2002
- Стихи. М., 2005
- Кара-барас. М., 2006

**Геннадий Фёдорович Шпаликов** (6 сентября 1937, Сегежа, Карельская АССР - 1 ноября 1974, Переделкино) - советский поэт, кинорежиссёр, киносценарист.

#### **Биография**

Окончил Киевское суворовское училище. С 1959 по 1964 г. год учился во ВГИКе на сценарном факультете.

Заранее (в 18 лет) решил, что как поэт не должен жить дольше А. С. Пушкина. Повесился.

Похоронен на столичном Ваганьковском кладбище.

#### **Фильмография**

#### **Режиссёрские работы**

- 1966 - Долгая счастливая жизнь

#### **Сценарии**

- 1962-1988 - Застава Ильича ("Мне двадцать лет")

- 1963 - Я шагаю по Москве
- 1966 - Я родом из детства
- 1972 - Ты и я
- 1973 - Пой песню, поэт

## **Ерофеев, Венедикт Васильевич**

### **Биография**

Венедикт (Веничка) Ерофеев родился на станции Пояконда Мурманской области. Отец - начальник железнодорожной станции, репрессированный и отбывавший лагерный срок в 1939-1954. Детство Веничка провел по большей части в детском доме в Кировске (Кольский полуостров).

Окончил школу с золотой медалью. В середине 1950-х - начале 1960-х учился сперва на филологическом факультете МГУ, потом в Орехово-Зуевском, Коломенском и Владимирском педагогических институтах, но отовсюду был отчислен. С 1958 по 1975 жил без прописки, работал магазинным грузчиком в Коломне, подсобником каменщика и приёмщиком винной посуды в Москве, истопником-кочегаром во Владимире, дежурным отделения милиции в Орехово-Зуеве, бурильщиком в геологической партии (Украина), библиотекарем (Брянск), монтажником кабельных линий связи в различных городах России, Литвы и Белоруссии (это нашло отражение в сюжете повести "Москва-Петушки"), лаборантом паразитологической экспедиции в Узбекистане, лаборантом ВНИИДиС "по борьбе с окрылённым кровососущим гнусом" в Таджикистане и т. п.

Смолоду Веничка отличался незаурядной эрудицией и любовью к литературному слову. Ещё в 17-летнем возрасте во Владимире написал "Записки психопата". В 1970 Ерофеев заканчивает поэму в прозе "Москва - Петушки". Она была опубликована в израильском альманахе "Ами" в 1973 году. В СССР поэма впервые была напечатана в декабре 1988 - марте 1989 гг. в журнале "Трезвость и культура" (все матерные слова в публикации были заменены отточиями), в цензурированном виде впервые вышла в альманахе "Весть" в 1989 г. В этом и других своих произведениях он тяготеет к традициям сюрреализма и литературной буффонады.

Помимо "Записок психопата" и "Москвы - Петушков" Ерофеев написал пьесу "Вальпургиева ночь, или шаги командора", эссе "Василий Розанов глазами эксцентрика" и неподдающуюся жанровой классификации "Благодарю Весть", а так же подборку цитат из Ленина "Моя маленькая Лениниана". Пьеса "Диссиденты, или Фанни Каплан" осталась неоконченной. После смерти писателя были частично изданы его записные книжки. В 1992 году журнал "Театр" опубликовал письма Ерофеева к сестре Тамаре Гущиной.

По словам Ерофеева, в 1972 году он написал роман "Шостакович", который у него украли в электричке, вместе с авоськой, где лежали две бутылки бормотухи. В 1994 году Владислав Лён объявил, что рукопись всё это время лежала у него и он вскоре её опубликует. Однако опубликован был лишь небольшой фрагмент якобы написанного Ерофеевым романа. Большинство критиков считает этот фрагмент фальшивкой.

В 1985 г. Венедикт Ерофеев принял крещение в Католической Церкви, в единственном в то время в Москве действующем католическом храме св. Людовика. Крестным отцом был друг Ерофеева, филолог Владимир Муравьев.

В последние годы жизни Ерофеев страдал неизлечимой болезнью - раком горла. Писатель скончался в Москве 11 мая 1990. Похоронен на Кунцевском кладбище. В Москве на площади Борьбы ему поставлен памятник, во Владимире на здании пединститута в честь Ерофеева установлена мемориальная доска.

Книги Ерофеева переведены более чем на 30 языков.

### **Изучение творчества**

Первое исследование, посвященное поэме "Москва-Петушки", появилось задолго до того, как она была опубликована в СССР. В 1981 году в сборнике научных статей *Slavica Hierosolymitana* появилась

статья Бориса Гаспарова и Ирины Паперно под названием "Встань и иди". Исследование посвящено соотношению текста поэмы с Библией и творчеством Ф. М. Достоевского.

Самой крупной работой, посвященной Ерофееву и написанной за рубежом, является диссертация Светланы Гайсер-Шнитман "Венедикт Ерофеев. "Москва - Петушки", или The Rest Is Silence".

В России основные исследования творчества Ерофеева были также связаны с изучением его центрального произведения - поэмы "Москва-Петушки". Среди первых критических работ стоит отметить небольшую статью Андрея Зорина "Пригородный поезд дальнего следования" (Новый мир, 1989. № 5), где говорится о том, что появление "Москвы-Петушков" свидетельствует о "творческой свободе и непрерывности литературного процесса", несмотря ни на какие трудности.

"Москва-Петушки" традиционно вписывается исследователями в несколько контекстов, с помощью которых и анализируется поэма. В частности, "Москва-Петушки" воспринимается как пратекст русского постмодернизма и в контексте идеи М. Бахтина о карнавальности культуры. Активно изучаются связи лексического строя поэмы с Библией, советскими штампами, классической русской и мировой литературами.

Самый большой комментарий к поэме на сегодняшний день принадлежит Эдуарду Власову. Он был опубликован в приложении к "Москве-Петушкам" в 2000 году издательством "Вагриус".

### **Основные произведения**

- "Москва - Петушки" (повесть (поэма), 1970; опубликована в 1988-89)
- "Вальпургиева ночь, или Шаги Командора" (трагедия, опубликована в Париже в 1985, на родине - в 1989)
- "Василий Розанов глазами эксцентрика" (эссе, 1973, опубликовано в 1989)
- "Моя маленькая лениниана" (коллаж, издан в Париже в 1988, в России в 1991)
- "Бесполезное ископаемое" (книга составлена на основе записных книжек прозаика)

**Александр Исаевич Солженицын** (р. 11 декабря 1918 года, Кисловодск) - выдающийся русский писатель, публицист, поэт и общественный деятель.

Диссидент, один из духовных лидеров православно-патриотического движения, получил широкую известность, помимо литературных произведений (как правило, затрагивающих острые общественно-политические темы), также историко-публицистическими произведениями об истории России XIX-XX веков и своей личной борьбой против коммунистической идеологии и советского режима.

Лауреат Нобелевской премии по литературе 1970. Лауреат Государственной премии Российской Федерации 2006 года за выдающиеся достижения в области гуманитарной деятельности[1].

Орден Святого Саввы 1-й степени (высшая награда Сербской православной церкви; вручена 16 ноября 2004).

Александр Исаевич (Исаакович[2][3]) Солженицын родился 11 декабря 1918 г. в Кисловодске.

Отец - Исаакий Семёнович Солженицын, умер до рождения сына, 15 июля 1918, в результате несчастного случая на охоте. Воспоминания матери, Таисии Захаровны Щербак, легли в основу образа отца, под именем Сани Лаженицына, в эпопее "Красное колесо".

В 1924 переехал с матерью в Ростов-на-Дону, с 1926 по 1936 учился в школе.

В младших классах подвергался насмешкам за ношение крестика и нежелание вступать в пионеры, получил выговор за посещение церкви. Под влиянием школы искренне принял коммунистическую идеологию, в 1936 вступил в комсомол. В старших классах увлёкся литературой, начал писать эссе и стихотворения; интересовался историей, общественной жизнью. В 1937 году задумал "большой роман о революции" 1917 года.

В 1936 поступил в Ростовский государственный университет. Не желая делать литературу основной специальностью, выбрал физико-математический факультет. В университете учился на "отлично" (сталинский стипендиат), продолжал литературные упражнения, в дополнение к университетским занятиям самостоятельно изучал историю и марксизм-ленинизм. Закончил университет в 1941 с отличием.

В 1937 собраны материалы по "Самсоновской катастрофе", написаны первые главы "Августа Четырнадцатого".

Летом 1938 пытался сдать экзамены в театральную школу Юрия Завадского, но неудачно.

В 1939 поступил на заочное отделение факультета литературы Института философии, литературы и истории в Москве. Закончил в 1941.

В августе 1939 совершил с друзьями путешествие на байдарке по Волге. Жизнь писателя с этого времени и до апреля 1945 - в поэме "Дороженька" (1948-1952).

27 апреля 1940 женился на студентке Ростовского университета Наталье Решетовской, с которой познакомился в 1936.

С началом Великой Отечественной войны не был сразу мобилизован (признан "ограниченно годным" по здоровью).

В сентябре 1941 вместе с женой получил распределение школьным учителем в Морозовск Ростовской области, однако уже 18 октября был призван и направлен в обоз рядовым.

События лета 1941 - весны 1942 описаны Солженицыным в неоконченной повести "Люби революцию" (1948).

Добивался направления в офицерское училище, в апреле 1942 был направлен в артиллерийское училище в Кострому[4]; в ноябре 1942 выпущен лейтенантом, направлен в Саранск, где располагался запасной полк по формированию дивизионов артиллерийской инструментальной разведки.

В Действующей армии с февраля 1943, служил командиром батареи звуковой разведки 794 Отдельного армейского разведывательного артиллерийского дивизиона (ОАРАД) (позже - 68 Севско-Речицкой ПАБр) 2-ого Белорусского фронта (полевая почта № 07900 "Ф"). Боевой путь - от Орла[5] до Восточной Пруссии[6]. Был награждён орденами Отечественной войны и Красной Звезды, в ноябре 1943 получил звание старшего лейтенанта, в июне 1944 - капитана.

На фронте вёл военные дневники, много писал, отправлял свои произведения московским литераторам для рецензии; в 1944 получил благожелательный отзыв Б. А. Лавренёва.

### **Арест и заключение**

На фронте Солженицын продолжал интересоваться общественной жизнью, но стал критически относиться к Сталину (за "искажение ленинизма"); в переписке со старым другом (Николаем Виткевичем) ругательно высказывался о "Пахане", под которым угадывался Сталин, хранил в личных вещах составленную вместе с Виткевичем "резолюцию", в которой сравнивал сталинские порядки с крепостным правом и говорил о создании после войны "организации" для восстановления "ленинских" норм. Письма вызвали подозрение военной цензуры, и в феврале 1945 Солженицын и Виткевич были арестованы.

По некоторым утверждениям, публиковавшимся в советское время с подачи КГБ, Солженицын сотрудничал со следствием и дал показания, на основании которых можно было бы привлечь ещё несколько человек[3].

После ареста Солженицын был доставлен в Москву; 27 июля заочно репрессирован Особым совещанием на 8 лет исправительно-трудовых лагерей (по статье 58, пункт 10, часть 2, и пункт 11 Уголовного Кодекса РСФСР).

В августе направлен в лагерь в Новый Иерусалим, 9 сентября 1945 переведён в лагерь "Калужские Ворота".

В июне 1946 востребован в систему спецтюрем 4-го Спецотдела НКВД, в сентябре направлен в специнститут для заключённых ("шарашку") при авиамоторном заводе в Рыбинске, через пять месяцев - на

"шарашку" в Загорск, в июле 1947 - в аналогичное заведение в Марфино (под Москвой). Работал по специальности - математиком. В Марфине Солженицын начал работу над повестью "Люби революцию". Позднее последние дни на Марфинской шарашке описаны Солженицыным в романе "В круге первом", где сам он выведен под именем Глеба Нержина, а его сокамерники Дмитрий Панин и Лев Копелев - Дмитрия Сологодина и Льва Рубина.

В декабре 1948 жена заочно развелась с Солженицыным.

В мае 1950 Солженицын был этапирован в Бутырки (размолвка с начальством "шарашки"), в августе направлен в особый лагерь в Экибастуз. В лагере был на "общих" работах, некоторое время - бригадиром, участвовал в забастовке.

В период конфликта Солженицына с советскими властями появляются публикации о том, что он, находясь в заключении, активно сотрудничал с органами МГБ. Текст одного из донесений, якобы написанных им под псевдонимом Ветров, был опубликован[7] в 1990. Подлинность документа официально не установлена. Сам Солженицын признаёт, что дал письменное согласие на сотрудничество с лагерной администрацией и взял на себя обязательства доносить о готовящихся побегах заключённых, но утверждает, что до реального сотрудничества дело не дошло:

...Так и обошлось. Ни разу больше мне не пришлось подписаться "Ветров". Но и сегодня я поёживаюсь, встречая эту фамилию[8].

Фамилия Ветров также была использована Солженицыным для персонажа романа "В круге первом".

Зимой 1952 г. у Солженицына обнаружили рак, был прооперирован в лагере.

Освобождён 13 февраля 1953 г.

В заключении Солженицын полностью разочаровался в марксизме, со временем поверил в Бога и склонился к православно-патриотическим идеям (полное отрицание коммунистической идеологии, роспуск СССР и создание славянского государства на территории России, Белоруссии и части Украины, установление в новом государстве авторитарного строя с постепенным переходом к демократии, направление ресурсов будущей России на духовное, нравственное и религиозное развитие народа, в первую очередь русских). Уже на "шарашке" вернулся к писательству, в Экибастузе сочинял стихотворения, поэмы и пьесы в стихах и заучивал их наизусть.

После освобождения Солженицын был сослан на вечное поселение в пос. Кок-терек Джамбульской области (Казахская ССР). Работал учителем математики и физики в школе.

К концу 1953 г. здоровье резко ухудшилось, обследование выявило раковую опухоль, в январе 1954 г. он был направлен в Ташкент на лечение, в марте выписан со значительным улучшением.

В ссылке написал пьесу "Республика Труда" (о лагере) и роман "В круге первом" (о своём пребывании на "шарашке").

В марте 1956 г. Солженицын был реабилитирован "за отсутствием в его действиях состава преступления" решением Верховного Суда СССР.

В июле 1956 г. переехал в село Торфопроduct Владимирской области, тогда же встретился со своей бывшей женой, которая окончательно вернулась к нему в ноябре 1956 г.

### **Первые публикации**

В 1959 Солженицын написал рассказ "Один день Ивана Денисовича" о жизни простого заключённого из русских крестьян, в 1960 г. - рассказ "Матрёнин двор" и пьесу "Свет, который в тебе". Пережил определённый кризис, видя невозможность опубликовать свои произведения. В 1961 г. под впечатлением от выступления Александра Твардовского (редактора журнала "Новый мир") на XXII съезде КПСС, передал ему "Один день Ивана Денисовича", предварительно изъяв из рассказа наиболее политически острые фрагменты. Твардовский оценил рассказ чрезвычайно высоко, пригласил автора в Москву и стал добиваться публикации произведения. Н. С. Хрущёв преодолел сопротивление членов

Политбюро и разрешил публикацию "Одного дня". Рассказ был напечатан в журнале "Новый мир" № 11, 1962 г., сразу же переиздан и переведён на иностранные языки.

Вскоре после этого были напечатаны "Матрёнин двор" и "Случай на станции Кочетовка".

Рассказы Солженицына резко выделялись на фоне произведений того времени своими художественными достоинствами и гражданской смелостью.

### **Диссидентство**

Уже к марту 1963 г. Солженицын утратил расположение Хрущёва (неприсуждение Ленинской премии, отказ печатать роман "В круге первом"). После прихода к власти Брежнева Солженицын практически потерял возможность легально печататься и выступать. В сентябре 1965 КГБ конфисковал архив Солженицына с его наиболее антисоветскими произведениями, что усугубило положение писателя. Пользуясь определённым бездействием власти, в 1966 г. он начал активную общественную деятельность (встречи, выступления, интервью иностранным журналистам). Тогда же он стал распространять в самиздате свои романы "В круге первом" и "Раковый корпус". В феврале 1967 г. Солженицын тайно закончил художественное исследование "Архипелаг ГУЛАГ".

В мае 1967 г. Солженицын разослал "Письмо съезду" Союза писателей СССР, получившее широкую известность среди советской интеллигенции и на Западе. После "Письма" власти стали воспринимать Солженицына серьёзно. В 1968 г., когда в США и Западной Европе были опубликованы романы "В круге первом" и "Раковый корпус", принесшие писателю огромную популярность, советская пресса начала пропагандистскую кампанию против автора. В 1969 г. Солженицын был выдвинут на Нобелевскую премию по литературе. Премия была присуждена не ему, но вскоре после этого он был исключён из Союза писателей СССР. После исключения Солженицын стал открыто заявлять о своих православно-патриотических убеждениях и резко критиковать власть. В 1970 Солженицын снова выдвинут на Нобелевскую премию по литературе, и на этот раз премия была ему присуждена. Писатель подчёркивал политический аспект присуждения премии, хотя Нобелевский комитет это отрицал. В советских СМИ была организована мощная пропагандистская кампания против Солженицына, власти предложили ему уехать из страны, но он отказался.

Ещё в августе 1968 Солженицын познакомился с Натальей Светловой, у них завязался роман. Солженицын стал добиваться развода с первой женой. С большими трудностями развод был получен 22 июля 1972. Вскоре Солженицыну удалось зарегистрировать брак со Светловой, несмотря на противодействие властей (брак давал ему возможность прописаться в Москве).

11 июня 1971 в Париже вышел роман Солженицына "Август Четырнадцатого", был неоднозначно воспринят читателями из-за ярко выраженных православно-патриотических взглядов автора.

С ещё большим непониманием было встречено "Великопостное письмо"[9] Патриарху Пимену (1972) о проблемах Церкви, в поддержку выступления архиепископа Калужского Ермогена (Голубева).

В 1972-1973 Солженицын работал над эпопеей "Красное Колесо", активной диссидентской деятельности не вёл.

В августе-сентябре 1973 отношения между властью и диссидентами обострились, что затронуло и Солженицына.

23 августа 1973 Солженицын дал большое интервью иностранным корреспондентам. В этот же день КГБ задержал одну из помощниц писателя Елизавету Воронянскую. В ходе допроса она выдала местонахождение одного экземпляра рукописи "Архипелага ГУЛАГ" и, вернувшись домой, повесилась. 5 сентября Солженицын узнал о случившемся и распорядился начать печатание "Архипелага" на Западе (в эмигрантском издательстве YMCA-Press). Тогда же он отправил руководству СССР "Письмо вождям Советского Союза", в котором призвал отказаться от коммунистической идеологии и сделать шаги по превращению СССР в русское национальное государство. С конца августа в западной прессе публиковалось большое количество статей в защиту диссидентов и, в частности, Солженицына.

В СССР была развёрнута мощная пропагандистская кампания против диссидентов. 24 сентября КГБ через бывшую жену Солженицына провёл переговоры с писателем: ему было предложено немедленное официальное опубликование романа "В круге первом" и, в дальнейшем, "Архипелаг ГУЛАГ". Однако Солженицын, будучи крайне зол на власть, отказался от этого. В последних числах декабря 1973 г. было объявлено о выходе в свет первого тома "Архипелага ГУЛАГ". В СССР, в годы застоя, "Август Четырнадцатого" и "Архипелаг ГУЛАГ" (как и первые романы) распространялись в самиздате.

7 января 1974 г. выход "Архипелага ГУЛАГ" и меры "пресечения антисоветской деятельности" Солженицына были обсуждены на заседании Политбюро. 7 февраля Ю. В. Андропов направил письмо Л. И. Брежневу, в котором указал на отрицательное влияние "Архипелага" на интеллигенцию и рекомендовал скорейшее выдворение писателя из страны. 12 февраля Солженицын был арестован и обвинён в измене Родине. 13 февраля он был лишён советского гражданства и выслан из СССР (доставлен в ФРГ на самолёте). 29 марта СССР покинула семья Солженицына.

### **Изгнание**

Вскоре после высылки Солженицын совершил короткое путешествие по Северной Европе, в результате принял решение временно поселиться в Цюрихе, Швейцария.

3 марта 1974 г. в Париже было опубликовано "Письмо вождям Советского Союза"; ведущие западные издания и многие демократически настроенные диссиденты в СССР, включая Сахарова, оценили "Письмо" как антидемократическое, националистическое и содержащее "опасные заблуждения"; отношения Солженицына с западной прессой продолжали ухудшаться.

Летом 1974 г. на гонорары от "Архипелага ГУЛАГ" писатель создал "Русский общественный Фонд помощи преследуемым и их семьям" для помощи политическим заключённым в СССР (посылки и денежные переводы в места заключения, легальная и нелегальная материальная помощь семьям заключённых).

В 1974-1975 гг. в Цюрихе Солженицын собирал материалы о жизни Ленина в эмиграции (для эпопеи "Красное Колесо"), окончил и издал мемуары "Бодался телёнок с дубом".

В апреле 1975 г. писатель совершил вместе с семьёй путешествие по Западной Европе, затем направился в Канаду и США. В июне-июле 1975 г. Солженицын посетил Вашингтон и Нью-Йорк, выступил с речами на съезде профсоюзов (была издана в 11 млн экземпляров; по утверждению советских авторов - при поддержке ЦРУ) и в Конгрессе США. В своих выступлениях Солженицын резко критиковал коммунистический режим и идеологию, призывал США отказаться от сотрудничества с СССР и политики разрядки; в то время писатель ещё продолжал воспринимать Запад как союзника в освобождении России от "коммунистического тоталитаризма".

В августе 1975 г. писатель вернулся в Цюрих и продолжил работу над эпопеей "Красное колесо".

В феврале 1976 г. Солженицын совершил поездку по Великобритании и Франции, к этому времени в его выступлениях стали заметны антизападные мотивы. В марте 1976 г. писатель посетил Испанию. В нагнетанном выступлении по испанскому телевидению он одобрительно высказался о недавнем режиме Франко и предостерег Испанию от "слишком быстрого продвижения к демократии". В западной прессе усилилась критика Солженицына, ведущие европейские и американские политики заявляли о несогласии с его взглядами.

В апреле 1976 г. Солженицын с семьёй переехал в США и поселился в городке Кавендиш (штат Вермонт). После приезда писатель вернулся к работе над "Красным Колесом", для чего провёл два месяца в русском эмигрантском архиве в Институте Гувера.

### **Снова в России**

С приходом перестройки отношение в СССР к творчеству и деятельности Александра Солженицына изменилось, были опубликованы многие его произведения. В начале 1990-х гг. было восстановлено его российское гражданство.

За книгу "Архипелаг ГУЛАГ" в 1990 Солженицыну была присуждена Государственная премия.

Солженицын вместе с семьёй вернулся на родину 27 мая 1994 года, прилетев из США во Владивосток и проехав на поезде через всю страну, закончив путешествие в столице.

В настоящее время живёт и работает в Москве и на подмосковной даче.

В 1998 году был награждён орденом Андрея Первозванного, однако от награды отказался

Награждён Большой золотой медалью имени М. В. Ломоносова (1998).

Награждён Государственной премией Российской Федерации за выдающиеся достижения в области гуманитарной деятельности (2006).

Сам писатель, вскоре после возвращения в страну, учредил литературную премию своего имени для награждения писателей, "чьё творчество обладает высокими художественными достоинствами, способствует самопознанию России, вносит значительный вклад в сохранение и бережное развитие традиций отечественной литературы".

**Анатолий Наумович Рыбаков** (1 (14) января 1911, Чернигов - 23 декабря 1998, Нью-Йорк) - русский писатель, романист, автор романов "Кортик", "Бронзовая птица", "Водители", "Тяжёлый песок". Небывалый общественный резонанс получил роман-трилогия "Дети Арбата". Поэт, прозаик и эссеист Алексей Макушинский - сын Анатолия Рыбакова. Писатель Мария Рыбакова - внучка А. Н. Рыбакова.

### **Биография**

Родился в семье инженера Наума Аронова в Чернигове (Рыбаков - фамилия по материнской линии). С 1919 года жил в Москве, на Арбате, д. 51. Учился в бывшей Хворостовской гимназии в Кривоарбатском переулке. Восьмой и девятый классы (тогда были девятилетки) кончил в Московской опытно-показательной школе-коммуне (сокращенно МОПШКа) во 2-м Обыденском переулке на Остоженке. Школа возникла как коммуна комсомольцев, вернувшихся с фронтов гражданской войны.

По окончании школы работал на Дорогомиловском химическом заводе, грузчиком, потом шофёром.

В 1930 году поступил в Московский институт инженеров транспорта.

5 ноября 1933 года арестован и Особым совещанием коллегии ОГПУ осужден на три года ссылки по статье 58-10 (Контрреволюционная агитация и пропаганда). По окончании ссылки, не имея права жить в городах с паспортным режимом, скитался по России. Работал там, где не надо заполнять анкеты.

С 1941 года в армии. Участвовал в боях на различных фронтах, начиная от обороны Москвы и кончая штурмом Берлина. Последняя должность - начальник автослужбы 4-го Гвардейского Стрелкового корпуса, звание - гвардии инженер-майор. "За отличие в боях с немецко-фашистскими захватчиками" признан не имеющим судимости. В 1960 году полностью реабилитирован.

Награждён орденами Отечественной войны I и II степеней, Трудового Красного Знамени, Дружбы народов.

### **Творчество**

После войны А. Рыбаков обращается к литературной деятельности, начав писать приключенческие повести для юношества - повесть "Кортик" (1948) и ее продолжение - повесть "Бронзовая птица" (1956). Юношеству были адресованы и следующие повести - "Приключения Кроша" (1960) с продолжением "Каникулы Кроша" (1966). Обе повести были экранизированы - фильм "Кортик" в 1954, "Приключения Кроша" в 1961.

Первый роман, написанный Рыбаковым, был посвящен людям, хорошо ему знакомым, - "Водители" (1950; Сталинская премия, 1951). Роман "Екатерина Воронина" (1955), экранизированный в 1957, имел большой успех. В 1964 публикует роман "Лето в Сосняках".

В 1975 вышли продолжение повестей "Кортик" и "Бронзовая птица" - повесть "Выстрел" и фильм по ней - "Последнее лето детства".

В 1978 увидел свет роман "Тяжёлый песок". Роман повествует о жизни еврейской семьи в 1910-1940-х годах в одном из многонациональных местечек на востоке Украины, о яркой и всепреодолевающей любви, пронесенной через десятилетия, о трагедии Холокоста и мужестве гражданского сопротивления. Это вершинное произведение писателя соединило все краски его художественной палитры, добавив к ним философичность, тягу к историческому анализу и мистическую символику (образ главной героини, прекрасной возлюбленной, затем жены и матери Рахили на последних страницах является как полуреальное олицетворение гнева и мести еврейского народа).

Роман "Дети Арбата", написанный еще 60-х годах и опубликованный только в 1987, был одним из первых о судьбе молодого поколения тридцатых годов, времени больших потерь и трагедий, роман воссоздает судьбы этого поколения, стремясь раскрыть механизм тоталитарной власти, понять "феномен" Сталина и сталинизма.

В 1989 выходит его продолжение "Тридцать пятый и другие годы". В 1990 - роман "Страх", в 1994 - "Прах и пепел". В романе "Прах и пепел" использованы элементы автобиографии (Саша Панкратов).

В 1995 выходит Собрание сочинений в семи томах. Позднее - автобиографический "Роман-воспоминания" (1997).

Книги изданы в **52 странах**, общим тиражом более **20 миллионов экземпляров**. В 2005 году вышел телесериал "Дети Арбата".

Анатолий Рыбаков - лауреат Государственных премий СССР и РСФСР, был президентом советского ПЕН-центра (1989-1991), секретарём правления Союза писателей СССР (с 1991). Доктор философии Тель-Авивского университета.

## **Тема 12**

**Андрей Белый** (псевдоним **Бориса Николаевича Бугаева**) (14 (26) октября 1880, Москва - 8 января 1934, Москва) - русский писатель, поэт, критик, стиховед; один из ведущих деятелей русского символизма.

### **Биография**

Борис Николаевич Бугаев, больше известный как Андрей Белый - русский писатель, поэт, критик, стиховед; один из ведущих деятелей русского символизма. Цвет, который он выбрал для своей новой фамилии, символизировал чистоту, духовность и успокоение. Андрей Белый родился 26 октября 1880 года в семье профессора, известного математика Николая Васильевича Бугаева, и прожил первые свои годы в самом центре Москвы, на Арбате. С 1891 по 1899 учился в знаменитой гимназии Л. И. Поливанова, где в последних классах увлекается буддизмом, оккультизмом, одновременно изучая литературу. Особое влияние на Б. оказывали тогда Достоевский, Ибсен, Ницше. С юношеских лет Белый пытался соединить художественно-мистические настроения с позитивизмом, со стремлением к точным наукам. Не случайно Б. в Московском университете выбирает естественное отделение математического факультета, работает по зоологии беспозвоночных, изучает Дарвина, химию, но не пропускает ни одного номера "Мира искусства". В 1902 году Андрей Белый и его друзья организовали свой литературный кружок, получивший название кружка "Аргонатов".

В 1904 году "аргонаты" собирались на квартире у Астрова. На одном из заседаний кружка была предложена идея издать литературно-философский сборник под названием "Свободная совесть", и в 1906 году вышли две книги этого сборника.

В 1903 вступил в переписку А. А. Блоком, в 1904 состоялось личное знакомство. До этого Борис Бугаев с отличием окончил университет. Поступил на историко-филологический факультет (1904), в 1905 прекратил посещать занятия, в 1906 подал прошение об отчислении и решил посвятить некоторый период своей жизни сотрудничеству в "Весах" [1904-1909]. В то время самым близким другом для Белого был Александр Блок, который много времени уделял своей молодой жене Л. Менделеевой. Блок предпочитал все время проводить с легкодоступными женщинами, а безутешная Люба все чаще сетовала на свое унижительное положение близкому другу супруга - Андрею Белому, который при каждом удобном случае

навещал молодую женщину. Молодой человек вскоре стал так близок Менделеевой, что она неожиданно влюбилась в него и однажды открыла свои чувства. Юноша ответил взаимностью, признавшись в самой пылкой любви. Тонко чувствующая и глубоко переживающая женщина не могла оставить равнодушным такого человека, как Андрей Белый. Они стали любовниками. Их страстные отношения продолжались два года, а в 1906 году Андрей Белый создал знаменитую пьесу о своем странном положении в любовном треугольнике, назвав ее "Балаганчик". Тогда же Любовь Менделеева, окончательно запутавшись в своих отношениях с мужем и возлюбленным, приняла решение на время расстаться с любовником и подумать о дальнейшей жизни. Так прошло десять трудных месяцев, когда Белый даже подумывал о самоубийстве, а Менделеева не могла определиться окончательно, разрываясь между чувствами и здравым рассудком. Наконец, она сообщила поэту, что остается с мужем, а своего возлюбленного хочет навсегда вычеркнуть из жизни. Расставшись со своей мечтой, подавленный и покинутый Андрей Белый уехал из Петербурга и отправился за границу. Андрей Белый больше двух лет жил за рубежом, где создал два сборника стихов, которые были посвящены Александру Блоку и Л. Менделеевой. Вернувшись в Россию, поэт женился на Асе Тургенева и вместе с ней в 1910 году совершил ряд путешествий через Сицилию - Тунис - Египет - Палестину (описано в "Путевых заметках"). В 1912 сходитя с Рудольфом Штейнером, становится его учеником, фактически отходит от прежнего кружка писателей, работает над своими прозаическими вещами; в Россию возвращается в 1916. После Октября он в московском Пролеткульте ведет занятия по теории поэзии и прозы среди молодых пролетарских писателей. В 1921 уезжает за границу, в Берлин, где живет около двух лет, сотрудничая в Горьковском журнале "Беседа", пугет посетителей берлинских кафе своеобразными танцами; затем возвращается вновь в Москву, поселяется в деревне и продолжает усиленно работать. Белый как поэт написал ряд книг. Его стихи были не менее значительны и гениальны, чем художественная проза. Перу Андрея Белого принадлежит немало литературно-публицистических статей. Главнейшей его теоретической работой является книга "Символизм"; Прошло много времени, Андрей Белый стал уже совершенно другим, измученный страданиями, он так и не сумел забыть бывшую возлюбленную. Семейная жизнь у него не ладилась, в 1918 году Ася решила навсегда расстаться с мужем и уйти к другому. Андрей Белый остался совершенно один. Даже когда в 1921 году скончался Александр Блок, поэт не предпринял никаких попыток вернуть Менделееву. Со временем в его жизни появилась женщина, которой суждено было провести с ним последние годы. Клавдия Николаевна стала последней подругой Белого, к которой он не испытывал любовных чувств, однако держался за нее словно за спасительницу. Тихая, покорная, заботливая Клодя, как называл ее писатель, смогла уйти от законного мужа лишь в 1929 году, и спустя несколько месяцев стала супругой Андрея Белого. Писатель умер у нее на руках 8 января 1934 года в Москве. Любовь Дмитриевна Менделеева пережила бывшего возлюбленного на пять лет.

### **Творчество**

Литературный дебют - "Симфония (2-я, драматическая)" (Москва, 1902). За ней последовали "Северная симфония (1-я, героическая)" (1904), "Возврат" (1905), "Кубок метелей" (1908) в индивидуальном жанре лирической ритмизованной прозы с характерными мистическими мотивами и гротескное восприятием действительности. Войдя в круг символистов, участвовал в журналах "Мир искусства", "Новый путь", "Весы", "Золотое руно", "Перевал". В ранней поэзии сборник стихов "Золото в лазури" (1904) отличается формальным экспериментаторством и характерными символистскими мотивами. После возвращения из-за границы выпустил сборники стихов "Пепел" (1909; трагедия деревенской Руси), "Урна" (1909), роман "Серебряный голубь" (1909; отдельное издание 1910), очерки "Трагедия творчества. Достоевский и Толстой" (1911).

Итоги собственной литературно-критической деятельности, отчасти символизма в целом, подведены в сборниках статей "Символизм" (1910; включает также стиховедческие работы), "Луг зелёный" (1910; включает критические и полемические статьи, очерки о русских и зарубежных писателях), "Арабески" (1911). В 1914-1915 вышла первая редакция его романа "Петербург", который является второй частью его трилогии "Восток или Запад". В романе "Петербург" (1913-1914; переработанная сокращённая редакция 1922) символизированное и сатирическое изображение российской государственности. Первый в задуманной серии автобиографических романов - роман "Котик Летаев" (1914-1915, отдельное издание

1922); серия продолжена романом "Крещённый китаец" (1921; отдельное издание 1927). В 1915 пишет исследование "Рудольф Штейнер и Гёте в мировоззрении современности" (Москва, 1917)

Понимание Первой мировой войны как проявления общего кризиса западной цивилизации отражено в цикле "На перевале" ("I. Кризис жизни", 1918; "II. Кризис мысли", 1918; "III. Кризис культуры", 1918). Восприятие животворной стихии революции как спасительного выхода из этого кризиса - в очерке "Революция и культура" (1917), поэме "Христос воскрес" (1918), сборнике стихов "Звезда" (1922). По возвращении в Советскую Россию (1923) создаёт романную дилогию "Москва" ("Московский чудак", "Москва под ударом"; 1926), роман "Маски" ("1932"), пишет мемуары - "Воспоминания о Блоке" (1922-1923) и мемуарную трилогию "На рубеже двух столетий" (1930), "Начало века" (1933), "Между двух революций" (1934), теоретико-литературные исследования "Ритм как диалектика и "Медный всадник"" (1929) и "Мастерство Гоголя" (1934).

**Фёдор Сологуб** (настоящее имя **Фёдор Кузьмич Тетерников**; 17 февраля (1 марта) 1863, Санкт-Петербург - 5 декабря 1927, Ленинград) - русский поэт, писатель, драматург, публицист. Один из виднейших представителей символизма.

**Андреев, Леонид Николаевич** (9 (21) августа 1871, Орёл, Российская империя - 12 сентября 1919, Нейвола, близ Мустаяки, Финляндия) - русский писатель. Представитель Серебряного века русской литературы. Считается родоначальником русского экспрессионизма.

### **Биография**

#### **Юность**

Родился в Орле в обеспеченной семье землемера-таксатора Николая Ивановича Андреева и Анастасии Николаевны Андреевой (Пацковской) - дочери разорившегося польского помещика. Ещё с детства проявлял интерес к чтению. Учился в орловской классической гимназии (1882-91). Увлекался творчеством Шопенгауэра и Гартмана. Юношеская впечатлительность и развитое воображение несколько раз побуждали его на безрассудные поступки: в возрасте 17 лет решил испытать свою силу воли и лёг между рельсов перед приближающимся паровозом, но остался невредим.

Окончив гимназию, Андреев поступил на юридический факультет Петербургского университета; после смерти отца, материальное положение его семьи ухудшилось, а сам Андреев начал злоупотреблять алкоголем. Одно время Андрееву приходилось даже голодать. В Петербурге пробовал писать свои первые рассказы, однако в редакции, как Андреев вспоминает в своих мемуарах, их вернули со смехом. Отчисленный за неуплату, он поступил на Юридический факультет Московского университета. В Москве, по словам самого Андреева: "материально жилось лучше: помогали товарищи и комитет".

В 1894 г., после любовной неудачи, Андреев пытался покончить жизнь самоубийством. Последствием неудачного выстрела было церковное покаяние и порок сердца, который и вызвал впоследствии смерть писателя. После этого случая Леонид Андреев опять был вынужден бедствовать: теперь ему необходимо было кормить мать, своих сестёр и братьев, перебравшихся в Москву. Перебивался случайными заработками, преподаванием и рисованием портретов на заказ. В политической деятельности не участвовал.

В 1897 успешно сдал выпускные экзамены в университете, что открыло ему дорогу в адвокатуру, которой он занимался вплоть до 1902 г. В том же году начинает свою журналистскую деятельность в газете "Московский вестник" и "Курьер". Свои фельетоны он подписывал псевдонимом "James Lynch". В 1898 г. в "Курьере" был напечатан его первый рассказ: "Бергамот и Гараська". По словам Андреева, рассказ был подражанием Диккенсу, однако молодого автора заметил Максим Горький, который и пригласил Андреева в книгоиздательное товарищество "Знание", объединяющее многих молодых писателей.

#### **Первая Русская Революция и довоенные годы**

Настоящая слава пришла к Андрееву после издания в 1901 г. его рассказа "Жили-Были" в журнале "Жизнь". В 1902 Андреев женится на А. М. Велигорской - внучатой племяннице Тараса Шевченко. В

1906 г. у них рождается сын - Даниил, который пойдёт по стопам отца и станет писателем-мистиком (его перу принадлежит трактат "Роза Мира").

В 1902 г. Леонид Андреев становится редактором "Курьера". В том же году вынужден был дать полиции подписку о невыезде из-за своей связи с революционно настроенным студенчеством. В том же году, благодаря помощи Максима Горького большим тиражом был выпущен первый том его сочинений. В эти годы обозначилась направленность творчества и его литературная манера.

В 1905 г. приветствовал Первую Русскую революцию; укрывал у себя дома скрывавшихся членов РСДРП, 10 февраля был посажен в тюрьму за то, что накануне на его квартире прошло тайное собрание ЦК (25 февраля выпущен под залог, внесённый Саввой Морозовым). В этом же году он напишет рассказ "Губернатор", ставший откликом на убийство 17 февраля эсером И. Каляевым московского генерал-губернатора великого князя Сергея Александровича. В ноябре писатель был вынужден уехать в Германию, где от родов умерла его жена (похоронена в Москве на кладбище Новодевичьего монастыря). До конца революционных волнений оставался на Капри (Италия) в гостях у М. Горького.

После начала реакции в 1907 г. Андреев разочаровывается в самой революции. Он отходит от революционно настроено писательского окружения Горького. В 1908 Андреев переезжает в собственный дом в Финляндской деревне Ваммельсу. На вилле "Аванс" (название было выбрано из-за того, что дом был построен на аванс от издателя) Леонид Андреев пишет свои первые драматические произведения.

С 1909 г. активно сотрудничает с модернистскими альманахами издательства "Шиповник".

### **Первая Мировая война, революция 1917 г. и смерть писателя**

Начало Первой Мировой войны Леонид Андреев встретил с воодушевлением:

*"Победить Германию необходимо - это вопрос жизни и смерти не только для России - величайшего славянского государства, все возможности которого впереди, но и для европейских государств. <...> Разгром Германии будет разгромом всевропейской реакции и началом нового цикла европейских революций".*

Во время войны Андреев публикует драму с анти-немецким, шовинистическим содержанием ("Король, закон и свобода"). Впрочем, произведения писателя в то время посвящены, в основном, не войне, а мещанскому быту, теме "маленького человека".

После Февральской революции 1917 г. входил в редакционный совет реакционной газеты "Русская воля". Октябрьскую Революцию не принял и не понял. После отделения Финляндии от России оказался в эмиграции. Последние сочинения писателя проникнуты пессимизмом и ненавистью к большевистской власти ("Дневник сатаны", "SOS").

12 сентября 1919 Леонид Андреев скоропостижно скончался от порока сердца (вызванного попыткой самоубийства 1894 г.). Был похоронен в Мариоках ([1]), недалеко от могилы Крестовских. В 1957 г. перезахоронен в Ленинграде на *Аллее Поэтов*.

В 1991 г. в Орле, на родине писателя, открылся дом-музей Леонида Андреева

**Лист Мёбиуса** (другое название - **Лента Мёбиуса**) - топологический объект, простейшая односторонняя поверхность с краем. Попасты из одной точки этой поверхности в любую другую можно, не пересекая края. **Лента Мёбиуса** была обнаружена независимо немецкими математиками Августом Фердинандом Мёбиусом и Иоганном Бенедиктом Листингом в 1858г. Модель ленты Мёбиуса может легко быть сделана. Для этого надо взять достаточно вытянутую бумажную полоску и соединить концы полоски, предварительно перевернув один из них. В евклидовом пространстве существуют два типа полос Мёбиуса в зависимости от направления закручивания: правые и левые.

Лист Мёбиуса иногда называют прародителем символа бесконечности, так как находясь на поверхности ленты Мёбиуса, можно было бы идти по ней вечно. Это не соответствует действительности, так

как символ использовался для обозначения бесконечности в течение двух столетий до открытия ленты Мёбиуса.

**Иштар** (перс. Истар, ивр. Ашторет, др.-греч. Ἀστάρτη Астарта, Анунит, Нана) - в аккадской мифологии - богиня плодородия и плотской любви, войны и распри, астральное божество, олицетворение планеты Венера; ассоциируется с пятницей. Соответствует шумерской Инанне. Иштар считалась покровительницей проституток. Дочь Эля и жена Баала.

**Владимир Владимирович Набоков** (англ. *Vladimir Nabokov*, выступал также под псевдонимом "Сирин", 10 (22) апреля 1899[1], Санкт-Петербург, Российская Империя - 2 июля 1977, Монтрё, Швейцария) - русский и американский (писал на английском языке с 1940) писатель.

Произведения Набокова характеризуются сложной литературной техникой, глубоким анализом эмоционального состояния персонажей в сочетании с непредсказуемым, порой почти триллерным сюжетом. Среди известнейших образцов творчества Набокова можно отметить романы "Машенька", "Защита Лужина", "Приглашение на казнь", "Дар". Известность у широкой публики писатель получил после выхода в свет скандального романа "Лолита", по которому впоследствии было сделано несколько экранизаций.

Круг интересов Набокова был необычно разносторонен. Он внес значительный вклад в лепидоптерологию (раздел энтомологии, фокусирующийся на чешуекрылых), преподавал русскую и мировую литературу и издал несколько курсов литературоведческих лекций, создал переводы "Евгения Онегина" и "Слова о полку Игореве" на английский язык, серьезно увлекался шахматами: был достаточно сильным практическим игроком и опубликовал ряд интересных шахматных задач.

Набоков о себе:

Я американский писатель, рожденный в России, получивший образование в Англии, где я изучал французскую литературу перед тем, как на пятнадцать лет переселиться в Германию. ...Моя голова разговаривает по-английски, мое сердце - по-русски, и мое ухо - по-французски

### **Биография**

Владимир Набоков родился 10 (22) апреля 1899 года в аристократической семье известного российского политика Владимира Дмитриевича Набокова. В обиходе семьи Набокова использовалась три языка: русский, английский, и французский, - таким образом, будущий писатель в совершенстве владел тремя языками с раннего детства. По собственным словам, он научился читать по-английски прежде, чем по-русски. Первые годы жизни Набокова прошли в комфорте и достатке в доме Набоковых на Большой Морской в Петербурге и в их загородном имении в Луге. Образование начал в Тенишевском училище в Петербурге, где незадолго до этого учился Осип Мандельштам. Литература и энтомология становятся двумя основными увлечениями Набокова. Незадолго до революции на собственные деньги Набоков издаёт сборник своих стихов.

Революция 1917 года заставила Набоковых перебраться в Крым, а затем, в 1919-м, эмигрировать из России. Некоторые из семейных драгоценностей удалось вывезти с собой, и на эти деньги семья Набоковых жила в Берлине, в то время как Владимир получал образование в Кембридже, где он продолжает писать русские стихи и переводит на русский язык "Алису в стране Чудес" Л. Кэрролла.

С 1922-го года Набоков становится частью русской диаспоры в Берлине, зарабатывая на жизнь уроками английского языка. В берлинских газетах и издательствах, организованных русскими эмигрантами, печатаются рассказы Набокова. В 1927-м году Набоков женится на Вере Слоним и завершает свой первый роман - "Машенька". После чего до 1937-го года создаёт 8 романов на русском языке, непрерывно усложняя свой авторский стиль и всё более смело экспериментируя с формой. Романы Набокова, не печатавшиеся в Советской России, имели успех у западной эмиграции, и ныне считаются шедеврами русской литературы (особ. "Защита Лужина", "Дар", "Приглашение на казнь").

Приход фашистов к власти в Германии в конце 30-х годов положил конец русской диаспоре в Берлине. Жизнь Набокова с женой-еврейкой в Германии стала невозможной, и семья Набоковых переезжает

в Париж, а с началом Второй мировой войны эмигрирует в США. С исчезновением русской диаспоры в Европе Набоков окончательно потерял своего русскоязычного читателя, и единственной возможностью продолжить творчество был переход на английский язык. Свой первый роман на английском языке ("Подлинная жизнь Себастьяна Найта") Набоков пишет ещё в Европе, незадолго до отъезда в США, с 1937-го года и до конца своих дней Набоков не написал на русском языке ни одного романа (если не считать автобиографию "Другие берега" и авторский перевод "Лолиты" на русский язык).

В Америке с 1940-го до 1958-го года Набоков зарабатывает на жизнь чтением лекций по русской и мировой литературе в американских университетах. Его первые англоязычные романы ("Подлинная жизнь Себастьяна Найта", "Bend Sinister", "Пнин"), несмотря на свои художественные достоинства, не имели коммерческого успеха. В этот период Набоков близко сходитя с Э. Уилсоном и другими литературоведами, продолжает профессионально заниматься энтомологией. Путешествуя во время отпусков по Соединённым Штатам, Набоков работает над романом "Лолита", тема которого (история педофила, испытывающего влечение к маленьким девочкам) была немислимой для своего времени, вследствие чего даже на публикацию романа у писателя оставалось мало надежд. Однако роман был опубликован (сначала в Европе, затем в Америке) и быстро принёс его автору мировую славу и финансовое благосостояние.

Набоков возвращается в Европу и с 1960 живёт в Монтрё, Швейцария, где создаёт свои последние романы, наиболее известные из которых - "Бледное пламя" и "Ада".

### **Писательский стиль**

В романах "Защита Лужина" (1929-30), "Дар" (1937), "Приглашение на казнь" (антиутопия; 1935-36), "Пнин" (1957) - коллизия духовно одарённого одиночки с тоскливо-примитивным "среднечеловеческим" миром - "мещанской цивилизацией", или миром "пошлости", где властвуют мнимости, иллюзии, фикции. Однако Набоков не остаётся на узко-социальном уровне, а переходит к разработке скорее метафизической темы соотношения разных "миров": мира реального и мира писательского воображения, мира Берлина и мира воспоминания о России, мира обычных людей и мира шахматного и т. д. Свободное перетекание этих миров сообщает произведениям писателя оттенок авангардности. Также чувство новизны и свободы этим произведениям даёт то, что в них Набоков разрабатывает яркие языковые приёмы, совершенствует свой стиль, достигая особой выпуклости, осязаемости кажущихся мимолётными описаний.

Сенсационный бестселлер "Лолита" (1955) - опыт соединения эротики, любовной прозы и социально-критического нравоописания, одновременно с затрагиванием популярных тем достигший высот изощрённой эстетики и даже определённых философских глубин. Одной из ведущих проблем в романе оказывается проблема эгоизма, разрушающего любовь. Роман написан от лица рафинированного европейца, учёного, страдающего болезненной страстью к девочкам-нимфеткам.

Лирика с мотивами ностальгии; мемуары ("Память, говори", 1966).

Рассказы удивительной лирической силы. В миниатюре содержат многие проблемы крупных творений писателя: тему "другого" мира, переплетённую с ним тему мимолётного, ускользающего переживания и т. д. Наиболее выдающиеся произведения в этом жанре: рассказы "Возвращение Чорба", "Весна в Фиальте", "Рождество", "Облако, озеро, башня", "Terra Incognita", повесть "Соглядатай".

Эссеистика ("Николай Гоголь", 1944).

Переводы на английский язык "Евгения Онегина" Александра Пушкина и "Слова о полку Игореве".

Поэтику стилистически изысканной прозы слагают как реалистические, так и модернистские элементы (лингвостилистическая игра, всеохватное пародирование, мнимые галлюцинации). Принципиальный индивидуалист, Набоков ироничен в восприятии любых видов массовой психологии и глобальных идей (в особенности марксизма, фрейдизма). Свообразному литературному стилю Набокова была присуща игра в шараду из реминисценций и головоломки из зашифрованных цитат.

### **Набоков - синестетик**

Слово "синестезия" происходит от греч. *Συναίσθησις* и означает смешанное ощущение (в противовес "анестезии" - отсутствию ощущений).

Синестезия - это явление восприятия, когда при раздражении одного органа чувств наряду со специфическими для него ощущениями возникают и ощущения, соответствующие другому органу чувств, иными словами, сигналы, исходящие от различных органов чувств, смешиваются, синтезируются. Человек не только слышит звуки, но и видит их, не только осязает предмет, но и чувствует его вкус.

Феномен синестезии известен науке на протяжении уже трех столетий. Пик интереса к ней пришелся на рубеж XIX и XX веков. Тогда смешением чувств заинтересовались не только медики, но и люди искусства. Например, были популярны концерты "музыка + свет", в которых использовался специальный орган, чьи клавиши извлекали не только звуки, но и цвета.

Вот что писал в автобиографии Владимир Набоков: "Исповедь синэстета назовут претенциозной и скучной те, кто защищен от таких просачиваний и отцеживаний более плотными перегородками, чем защищен я. Но моей матери все это казалось вполне естественным. Мы разговорились об этом, когда мне шел седьмой год, я строил замок из разноцветных азбучных кубиков и вскользь заметил ей, что покрашены они неправильно. Мы тут же выяснили, что некоторые мои буквы того же цвета, что ее, кроме того, на нее оптически воздействовали и музыкальные ноты. Во мне они не возбуждали никаких хроматизмов".

Кроме самого Владимира, синестетиками были его мать, его жена; синестезией обладает и его сын Дмитрий Владимирович Набоков.

Среди синестетиков много известных личностей. Например, французский поэт Артюр Рембо связывал гласные звуки с определенными цветами. Композитор Александр Скрябин видел цвет музыкальных нот. Художник-абстракционист Василий Кандинский, напротив, слышал звучание красок и даже использовал для описания своих картин музыкальные термины: "композиция", "импровизация".

**Деконструкция** (от лат. de "обратно" и constructio "строю"; "переосмысление") - понятие современной философии и искусства, означающее понимание посредством разрушения стереотипа или включение в новый контекст.

Исходит из предпосылки, что смысл конструируется в процессе прочтения, а привычное представление либо лишено глубины (тривиально), либо навязано репрессивной инстанцией автора. Поэтому необходима провокация, иницилирующая мысль и освобождающая скрытые смыслы текста, не контролируемые автором. Разработано Жаком Деррида, однако восходит к понятию деструкции Хайдеггера - отрицания традиции истолкования с целью выявления сокрытий смысла. Понятие *деконструкции* было усилено психоаналитическими, дзен-буддистскими и марксистскими аллюзиями.

**Будда** (санскр., буквально - "пробудившийся") в буддизме - существо, достигшее просветления (бодхи). В более узком значении Будда - эпитет Сиддхартхи Гаутама являющегося, согласно буддийской традиции, основателем буддизма.

Как правило, Сиддхартха Гаутама, живший приблизительно с 623 г. до н. э. по 543 г. до н. э., и достигнувший *бодхи* около 588 г. до н. э., не считается буддистами ни первым, ни последним *буддой*. С точки зрения классической буддийской доктрины буддой является любой, открывший дхарму и достигший просветления посредством накопления достаточного количества положительной кармы. В истории космоса было множество подобных существ. Таким образом, Гаутама Будда (известный под религиозным именем *Шакьямуни*) является одним из звеньев в череде будд, продолжающейся с далекого прошлого до далекого будущего. Его непосредственным предшественником был будда Дипанкара, в то время как будда, следующий за ним, и последний, именуется Майтрейя.

Исторический Будда, по-видимому, представлял собой не бога или спасителя, а учителя, обладающего способностью вывести разумные существа из сансары. Тем не менее, во многих разновидностях буддизма выделяют персонажей-спасителей. В практическом поклонении различия между

буддами, бодхисаттвами, дхармапалами (божествами-защитниками), йидамами (божествами-покровителями) и "богами" (дэва на санскрите, лха на тибетском) часто бывают размыты. Тем не менее, все вышеупомянутые рассматриваются в контексте традиционного буддизма как лишённые изначального существования, в то время как ни одна теистическая религия не наделяет своего бога такими качествами. Определённые учения Будды в значительном количестве сутр Махаяны категорически противостоят тезису о том, что даже Будда (в своей конечной форме - Дхармакайя) не является истинно и вечно сущим: в соответствии с этой менее распространённой доктриной, только сансара не имеет вечной сущности, в то время как утверждать то же о Будде - значит произносить тяжёлое оскорбление и опасно отклоняться от пути истинной дхармы (см. Нирвана-сутра).

Блаженство пробуждённого состояния - нирвана, - согласно буддизму, доступна всем существам, однако в ортодоксальном буддизме считается, что для достижения нирваны необходимо вначале родиться человеком. Подчеркивая эту всеобщую доступность, буддийские источники упоминают множество будд и множество бодхисаттв - существ, посвятивших себя просветлению, которые приняли обет:

- (с точки зрения Никая) отсрочить собственную нирвану ради помощи другим на этом пути, или
- (с точки зрения Махаяны) вначале достигнуть пробуждения/нирваны самостоятельно, а затем окончательно освободить всех остальных существ от страдания.

### Тема 13

**Амнезия** - заболевание, с симптомами отсутствия воспоминаний или неполными воспоминаниями о произошедших событиях. Причины амнезии бывают органическими (в частности, травма головы, органическая болезнь мозга, алкоголизм, отравление снотворными или другими веществами) или психологическими (например, вытеснение воспоминаний о психической травме).

Амнезия может быть и спонтанной. Амнезия часто бывает временной. Воспоминания возвращаются в хронологическом порядке, начиная с самых старых. Воспоминания о последних событиях, предшествовавших амнезии, часто не возвращаются никогда.

**Полифония** (от греч. πολυ - латин small letter u with circumflex - многочисленный и φωνη - звук) - музыкальный склад (принцип построения музыкального произведения), характеризуемый многоголосием, то есть одновременным звучанием, развитием и взаимодействием нескольких равноправных мелодий. Противоположным полифонии складом является гомофонно-гармонический склад, при котором один из голосов является ведущим, а остальные звуки создают для него гармонический фон.

Полифонию разделяют на типы:

- *Подголосочная* полифония, при которой вместе с основной мелодией звучат её подголоски, то есть несколько отличающиеся варианты. Характерна для русской народной песни.
- *Имитационная* полифония, при которой основная тема звучит сначала в одном голосе, а потом, возможно, с изменениями, появляется в других голосах (при этом основных тем может быть несколько). Форма, в которой тема повторяется без изменений, называется канон. Вершиной форм, в которых мелодия изменяется от голоса к голосу, является fuga.
- *Контрастно-тематическая* полифония (или *полимелодизм*), при которой одновременно звучат разные мелодии. Впервые появилась в XIX веке.

Многоголосие в музыке возникло очень давно. Первые сохранившиеся образцы европейской полифонической музыки - органумы IX века. В XII-XIII веках наиболее распространённой формой полифонии был мотет. В эпоху Ренессанса полифонические произведения становятся более распространены

и чаще имеют светский характер. В XV-XVI веках полифония становится нормой для всей европейской музыки. Наивысшего расцвета полифоническая музыка достигла в творчестве Георга Фридриха Генделя и Иоганна Себастьяна Баха в XVII-XVIII веках (в основном, в форме фуг). После Баха начинается расцвет гомофонно-гармонического склада, и следующий подъём интереса к полифонии начинается только во второй половине XIX века. Имитационная полифония, ориентирующаяся на Баха и Генделя, часто использовалась композиторами XX века (Хиндемит, Шостакович, Стравинский и др.).

**Хорхе Луис Борхес** (исп. Jorge Luis Borges; 24 августа 1899, Буэнос-Айрес - 14 июня 1986, Женева), аргентинский прозаик, поэт и публицист. Борхес признан одним из величайших писателей XX столетия.

В фантастических по сюжетам новеллах, вымыслах-притчах (сборники "Вымышленные истории", "Алеф", "Строки бегущих песчинок") создал свой мир "знаний-лабиринта-загадок", в которых читатель выступает и как соавтор, и как со-загадчик. Активно используя метафорику зеркала и сна, выстроил многоотражённые миры-бусинки, нанизанные на единое вервие.

Книжник, пишущий для книжных же людей, Борхес долгое время работал в библиотеке хранителем, пока слепота не помешала ему исполнять свой долг перед читающим человеком.

**Михаил Михайлович Бахтин** (1895-1975) - русский философ, литературовед и теоретик искусства. Исследователь языка, эпических форм повествования и жанра романа. Сторонник концепции драматического полифонизма (многоголосия) в произведении искусства. Исследуя художественные принципы романа Рабле, Бахтин развил теорию универсальной народной смеховой культуры. Ему принадлежат такие литературоведческие понятия, как полифонизм, смеховая культура, хронотоп, карнавализация.

Бахтин - автор нескольких лингвистических работ, посвящённых общетеоретическим вопросам, стилистике и теории речевых жанров. Участвовал в написании книги "Марксизм и философия языка" (1929), опубликованной под именем В. Н. Волошинова

**Лета** (греч. Ληθη, "забвение") - в древнегреческой мифологии, источник и одна из рек в подземном царстве Аида, река Забвения.

По прибытии в подземное царство умершие пили из этой реки и получали забвение всего прошедшего; наоборот, те, которые появлялись обратно на землю, должны были ещё раз напиться воды из подземной реки. Представление об этом возникло уже после Гомера и перешло в народную веру. Река Лета протекает также в стране Ена, который считается братом Лета и Фаната (Забвения и Смерти). В подземном царстве был её трон, на котором, между прочим, сидели Тезей и Пирифой, посетившие Аид.

Река Лета, "забвение" является неотъемлемой частью царства смерти. Умершие есть те, кто потеряли память. И напротив, некоторые, удостоенные предпочтения, - среди них Тиресий или Амфиарай, - сохранили свою память и после кончины.

Согласно Данте, поток, текущий в Земном Раю, разделяется на два. Влево струится Лета, истребляющая память о совершенных грехах; вправо - Эвноя ("добрая память"), воскрешающая в человеке воспоминание о всех его добрых делах.

Существовала также наяда Лета, дочь Эриды.

Некоторые поздние учения упоминают существование другой реки, Мнемозины. Те, кто пили из Мнемозины должны были вспомнить всё и обрести всезнание. Последователи этих учений верили, что после смерти им будет предоставлен выбор, из какой из рек пить, и они смогут выбрать Мнемозину вместо Леты. Сохранились надписи на многочисленных золотых табличках, датирующихся IV веком до н. э. и более поздних, найденных при раскопках Туриума в Великой Греции (Южная Италия) и других городов.

**Мнемозина** (греч. Μνημοσύνη) - титанида, дочь Урана и Геи, богиня, олицетворявшая память, мать Муз, рождённых ею от Зевса (Евтерпа, Клио, Талия, Мельпомена, Терпсихора, Эрато, Полигимния, Урапия, Каллиопа).

Согласно сообщению Павсания, в Лейбадее (Беотия), вблизи пещеры Трофония, находились два источника: Леты - забвения и Мнемозины - памяти.

Богиня Мнемозина, персонифицированная Память, сестра Кроноса и Океаноса - мать всех муз. Она обладает Всеведением: согласно Гесиоду (Теогония, 32-38), она знает "всё, что было, всё, что есть, и всё, что будет". Когда поэтом овладевают музы, он пьёт из источника знания Мнемозины; это значит, прежде всего, что он прикасается к познанию "истоков", "начал".

**Николай Фёдорович Фёдоров** (9 июня, 1829-28 декабря, 1903) - русский религиозный мыслитель и философ-футуролог, деятель библиотековедения, педагог-новатор. Один из основоположников русского космизма.

Николай Фёдоров, легендарный "Московский Сократ", которого Толстой и Достоевский называли гениальным русским мыслителем, мечтал воскресить людей. Он не желал примириться с гибелью даже одного человека. С помощью научных центров он намеревался собирать рассеянные молекулы и атомы, чтобы "сложить их в тела отцов". Науке Фёдоров отводил место рядом с искусством и религией в общем деле объединения человечества, включая и умерших, которые должны в будущем воссоединиться с ныне живущими.

## Тема 16

**Эффект Доплера** - изменение частоты и длины волн, регистрируемых приёмником, вызванное движением их источника или приёмника.

Для волн, распространяющихся в какой-либо среде (например, звука) нужно принимать во внимание движение как источника так и приёмника волн относительно этой среды. Для электромагнитных волн (например, света), для распространения которых не нужна никакая среда, имеет значение только относительное движение источника и приёмника.

Эффект был впервые описан Кристианом Допплером в 1842 году.

Также важен случай, когда в среде движется заряженная частица с релятивистской скоростью. В этом случае в лабораторной системе регистрируется черенковское излучение, имеющее непосредственное отношение к эффекту Доплера.

## Рекомендуемая литература

### Монографии

1. *Липовецкий М.* Русский постмодернизм. Екатеринбург, 1997.
2. *Ильин И.* Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм. М., 1996.
3. *Ильин И.* Постмодернизм: от истоков до конца столетия. М., 1998.
4. *Курицын В.* Русский литературный постмодернизм. М., 2001.
5. *Скоропанова И.С.* Русская постмодернистская литература. М., 1998.
6. Постмодернисты о посткультуре. М., 1996.
7. *Берг М.* Литературократия, или проблема присвоения и перераспределения власти в русской литературе. М., 2001.

### Художественная литература

1. *Битов А.* Пушкинский дом.
2. *Ерофеев Вен.* Москва-Петушки.
3. *Пелевин.В.* Омон Ра. Желтая стрела. Поколение П. Чапаев и Пустота. Числа. Рассказы.
4. *Ерофеев В.* Жизнь с идиотом. Карманный апокалипсис. Русские цветы зла.
5. *Нарбикова В.* Около эколо. Равновесие света дневных и ночных звезд.
6. *Кибиров Т.* Лирика.
7. *Новиков Вл.* Роман с языком.
8. *Коваль Ю.* Капитан Суер-Выер
9. *Мамлеев Ю.* Рассказы.
10. *Толстая Т.* Кысь. Рассказы.
11. *Гандлевский С.* НРЗБ.
12. *Лосев Л.* Стихотворения.
13. *Соколов С.* Школа для дураков.
14. *Петрушевская Л.* Рассказы.
15. *Акунин Б.* Романы о Фандорине. Чайка. Гамлет.
16. *Ким А.* Поселок кентавров.
17. *Королев А.* Голова Гоголя.
18. *Пригов Д.* Стихотворения.
19. *Некрасов Вс.* Стихотворения.
20. *Липскеров Д.* Пространство Готлиба.

## Ссылки на Интернет-ресурсы.

### Тема 1.

1. [http://www.belousenko.com/wr\\_Bitov.htm](http://www.belousenko.com/wr_Bitov.htm)
2. [http://magazines.russ.ru/novyi\\_mi/2001/3/rodn.html](http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2001/3/rodn.html)
3. [http://magazines.russ.ru/novyi\\_mi/2007/6/la12.html](http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2007/6/la12.html)
4. [http://magazines.russ.ru/novyi\\_mi/2007/6/la12.html](http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2007/6/la12.html)
5. <http://www.sipec.ru/publication7377.html>
6. <http://www.ruthenia.ru/nemzer>
7. <http://magazines.russ.ru/nlo/2006/82/de14.html>
8. <http://www.arion.ru>
9. <http://magazines.russ.ru/nlo>
10. <http://www.russianbooker.org>
11. <http://www.penrussia.org>

### Тема 2

1. <http://culture.niv.ru/doc/poetics/rus-postmodern-literature/035.htm>
2. <http://www.i-u.ru/biblio/archive/mankovskaja%5Ffestetika/07.aspx>
3. ["Лианозовская школа"](#)

4. [рпынна СМОГ](#)
5. <http://www.stihi.ru/poems/2004/01/19-183.html>
6. <http://www.borhes.ru/lib-tr-name-54>
7. <http://pelevin.nov.ru/romans/pe-pust>

### **Тема 3.**

1. <http://www.kurosawaclub.net>

### **Тема 4**

1. <http://lib.ru/BULGAKOW/master.txt>
2. <http://n-t.ru/nl/hm/prigozhin.htm>
3. <http://www.russ.ru>

### **Тема 5**

1. <http://doctor-livsy.livejournal.com>

### **Тема 7**

1. <http://magazines.russ.ru/znamia/1999/2/ivanova.html>
2. [http://magazines.russ.ru/novyi\\_mi/2002/4/mias.html](http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2002/4/mias.html)
3. <http://www.radzinski.ru>
4. <http://www.guelman.ru/slava/writers/akunin.htm>

### **Тема 8**

1. <http://www.arkada-ivanov.ru>
2. <http://kulichki.com/inkwell/hudlit/ruslit/azolskij.htm>
3. <http://www.electroniclibrary21.ru/literature/azolskiy/05.shtml>
4. <http://militera.lib.ru/prose/russian/azolsky3/index.html>
5. <http://www.rusf.ru/rybakov>
6. <http://www.fenzin.org/book/10348>
7. <http://www.library.ru /3/reflection/literature/tolstaya.php>
8. <http://magazines.russ.ru/authors/s/sharov>
9. <http://www.lipskerov.ru>
10. <http://magazines.russ.ru/authors/p/peppershtejn>

### **Тема 9**

1. <http://lib.ru/PROZA/BOGOMOLOW/august44.txt>
2. <http://ruthenia.ru/nemzer>

### **Tema 15**

1. <http://www.krugosvet.ru/articles/112/1011261/1011261a1.htm>
2. <http://www.ruthenia.ru/60s/napravlenia/smog.htm>
3. <http://www.arion.ru>
4. <http://www.vavilon.ru>
5. <http://www.ruthenia.ru/60s/leningrad/bobyshev/index.htm>

### **Tema 16**

1. <http://magazines.russ.ru/authors/z/zhdanov>
2. <http://magazines.russ.ru/authors/e/eremenko>
3. <http://magazines.russ.ru/authors/p/parschikov>

### **Tema 17**

1. <http://magazines.russ.ru/authors/r/rubinshtejn>
2. <http://magazines.russ.ru/authors/p/prigov/>
3. <http://magazines.russ.ru/authors/k/kibirov>
4. <http://magazines.russ.ru/authors/s/shvarts/>

### **Tema 18**

1. <http://magazines.russ.ru/authors/s/shvarts/>
2. <http://magazines.russ.ru/authors/p/pavlova/>
3. <http://magazines.russ.ru/authors/r/ryzhij>

## Сведения об авторе

**Коваленко Александр Георгиевич, доктор филологических наук, профессор, заведующий кафедрой русской и зарубежной литературы РУДН.** Круг интересов - вопросы истории русской литературы XX в., теория литературы, литературная критика. А.Г.Коваленко читает курсы лекций по русской литературе XX в. студентам-филологам и журналистам. На старших курсах филологического потока читаются спецкурсы "Актуальные проблемы современной русской литературы", "Постмодернизм в русской литературе XX в."

Научные интересы сосредоточены вокруг проблемы художественного конфликта. А.Г.Коваленко - автор более 100 публикаций, среди них нескольких книг и учебных пособий: "Жанровая система современной прозы" (1988), "Русская литература XIX в." (1990), "Русская литература XX в." (1996), "Художественный конфликт в русской литературе" (1996), "Литература и постмодернизм" (2004), статьи по теории и истории русской литературы. Печатался в журналах "Филологические науки", "Вопросы литературы", "Знамя", в сборниках научных трудов различных учебных заведений.

Является членом двух Специализированных советов по защите диссертаций (РУДН, МПГУ). Принимал участие в научных конференциях в разных городах России. В 2006 г. участвовал в научно-методических семинарах преподавателей-русистов в Монголии и Вьетнаме.

Электронный адрес: [ak-taurus@mail.ru](mailto:ak-taurus@mail.ru)