

Татьяна Маркова  
Четыре кратких сюжета на тему  
«Авторские стратегии 2000-х»

---

При обсуждении вопроса о состоянии современной российской словесности недостаточно ограничиваться эстетической оценкой, важно осмыслить ситуацию с точки зрения литературной эволюции, в частности, изменений авторских стратегий.

В советской литературе в течение нескольких десятилетий сосуществовали разные писательские стратегии, каждая со своей системой ценностей, с опорой на свою аудиторию читателей. Перестройка разрушила привычные способы их функционирования. Отмена государственной системы регулирования привела к краху государственных и появлению большого количества коммерческих и частных издательств. В результате книжный рынок наводнили переводные детективы, любовные романы и иные виды массовой литературы. Серьезная литература утратила качества лидера, значительно уменьшился ее удельный вес, изменилось ее место в структуре общественного сознания.

Начиная с 1990-х годов, на структуру литературы определяющее воздействие оказывает уже не идеология, не политика, а рынок. Образуется культурное пространство, куда на равных входят: и произведения, несущие традиционную функцию нравственного воспитания, и литература, вышедшая из противостояния официозу, и авангардистская проза, заведомо рассчитанная на этический и эстетический эпатаж, и проза камерная, элитарная, «филологическая». В конце XX века литературный процесс развивается в условиях отсутствия цензуры и каких-либо идеологических запретов, происходит вну-

тренняя перестройка российской словесности, имеет место мирное противостояние традиционной литературы и пост-авангардной, «высокой» и «массовой».

Пространство рыночной литературы четко обозначило ценности актуальных авторских стратегий: тираж, спрос, авторский гонорар. Сюда устремляются денежные потоки и наиболее предприимчивые беллетристы. Однако финансово успешная массовая литература, за редким исключением, не получает признания в авторитетных экспертных кругах, так как традиционно истолковывается как развлекательная, вторичная.

Альтернативным пространством функционирования авторских стратегий и способов достижения успеха представляется традиционная литература, защищающая устойчивую культуру прошлого, дистанцирующаяся от массового спроса. Область ее потребления ограничена, но именно эти произведения, как правило, получают признание у профессиональных экспертов, а значит, и литературные премии. Достаточно вспомнить имена букиеровских лауреатов за последние двадцать лет.

Литературный успех трактуется учеными как категория социологическая, он предполагает обмен ценностями, принятыми в профессиональной литературной среде, на ценности, конвертируемые в обществе в целом. Это означает, что параметрами успеха становятся не только реакция и оценка культурного сообщества, но деньги, слава, власть. И с этой точки зрения любая литературная практика может рассматриваться как авторская стратегия в конкурентной борьбе за сохранение и преумножение этих ценностей [1].

Для большинства современных писателей основной тенденцией становится движение в сторону сближения с массовой литературой, принятия характерных для нее критериев успеха: тиражи, популярность, внимание желтой прессы и т. п. Сегодня именно на границе экспериментальной и массовой культуры функционируют наиболее известные авторские стратегии, все активнее использующие приемы коммерческой литературы.

## 1.

Так, секрет популярности Бориса Акунина заключается именно в тщательно продуманной стратегии заполнения прежде не занятого пространства. Профессиональный филолог Григорий Чхартишвили своим проектом создал прецедент, обозначил ту самую золотую середину, которая в европейских литературах составляет основную долю книжного рынка. Как справедливо утверждает А. Ранчин, в России до него «никто не декларировал свои книги как осознанный литературный проект, не демонстрировал столь решительно, смело и откровенно собственную стратегию успеха» [2]. М. Липовецкий рассматривает акунинский проект как пример постмодернистской стратегии и как показательный случай «массовизации» русского литературного постмодерна [3]

Борис Акунин настойчиво позиционирует себя беллетристом, сочиняющим истории, а не писателем, творящим исключительно по вдохновению. Он продуцирует сюжеты, составляя их из множественных классических моделей, создает героев на основе четко заданных характеристик. Его Фандорин не «живой персонаж», то есть социально, исторически очерченный характер, а, по собственному признанию автора, — «гомункулус, выращенный в пробирке» [4].

Романы Бориса Акунина одновременно принадлежат и «серьезному», и «массовому» искусству. Интертекстуальная поэтика, включенность в контекст литературной традиции роднят их с «высокой» литературой [5]; установка на легкость усвоения, «поэтику хорошего конца» [6], формульность и серийность являют черты «массовой» литературы. Критика не случайно сравнивает серию детективных романов о Фандорине с циклизированными кинопроектами — сериалами [7].

Вопрос о принадлежности массовой беллетристике или «серьезной» литературе зачастую всего лишь вопрос позиционирования текста. А. Латынина в этой связи пишет: «Случись Григорию Чхартишвили отдать роман «Там» или «Креативщика» в толстый журнал — и он бы шел по ведомству серьез-

ной литературы, выдвигался на премии» [8]. Но массивная реклама книги ставит ее в ряд коммерческих изданий.

Романы Бориса Акунина — это массовое искусство для рафинированного читателя российской словесности. Любитель авантюрных историй здесь вдоволь насладится приключениями героев-персонажей, а филологически искушенный читатель получит еще и эстетическое удовольствие от распознавания хитросплетенных реминисценций и аллюзий на классическую литературу.

Отметим еще одну инновационную черту акунинской стратегии: автор предоставляет читателю возможность вместе с его героями творить собственную художественную реальность, путешествовать вместе с ними во времени и пространстве и даже наблюдать «пороманную» эволюцию персонажей. Такой способ написания произведения, несомненно, связан с опытом компьютерного гипертекста, открывающего неограниченные возможности моделирования вариативных ситуаций и немотивированного передвижения в рамках единого гиперпространства.

## 2

Бесспорным лидером привнесения в художественный текст компьютерных технологий является Виктор Пелевин. Уже с начала 1990-х годов он становится культовым писателем молодежной аудитории. И немаловажную роль в этом сыграло то обстоятельство, что в его произведениях компьютерные приемы прямо и непосредственно формируют поэтику текста.

Так, многоуровневый хронотоп в повести «Принц Госплана», именуемой «первой ласточкой компьютерной литературы», строится на базе уровневой структуры компьютерной игры. В рассказе «Акико» работает интернет-программа, персонаж компьютерного сайта начинает управлять человеком и даже шантажировать его. В романе «Шлем ужаса» миф о Тесее и Минотавре разворачивается в современном кибер-

пространстве, на территории знакомого всем пользователям интернет-чата, участники которого оказываются в виртуальном лабиринте.

Мир Интернета в произведениях Пелевина является формой и способом отсылки к принципиально другим мирам, а компьютерные приемы предоставляют автору дополнительные возможности для воплощения новой концепции человека, связанной с кризисом традиционного сознания. Главный философский вопрос всех его произведений: Кто я, или что есть Я? Из текста в текст у Пелевина повторяется ситуация неравенства субъекта самому себе, которая по-разному репрезентируется в рамках использования той или иной технологии [9].

В самых последних книгах Пелевина — «t» (2009), «Ананасная вода для прекрасной дамы» (2010), «S.N.U.F.F.» (2012) — Интернет-среда и компьютерный мир уже не столько влияют на собственно поэтику, слово писателя, сколько становятся привычным местом действия — даже не предметом изображения, а его фоном. Так, виртуальный по сути персонаж граф Т («t») путешествует по виртуальным ландшафтам, воспринимая их как должное. В повести «Заклинатель тени» виртуально-иллюзорный хронотоп создается фактически уже без использования собственно компьютерных приемов. Идеальным представляется выход за пределы логоса — в пустоту, чистое созерцание. Таким образом, комбинируя традиционные литературные стратегии и структурные элементы компьютерной виртуальности, Пелевин вовлекает в ряды читателей все новые и новые поколения, рожденные и сформировавшиеся в эпоху Интернета, одновременно способствуя обновлению художественного языка современной литературы.

### 3

С компьютерными опытами Акунина и Пелевина удивительным образом резонирует роман Людмилы Петрушевской «Номер Один, или В садах других возможностей» (2004). Он

встраивается в ряд экспериментов по перенесению логики компьютерной игры на художественный текст.

С момента появления на книжных прилавках роман вызвал весьма противоречивые отклики. Наиболее развернутую аргументацию своего неприятия жанрового эксперимента Петрушевской дал А. Немзер в статье «Дикая животная сказка». Критик полагает, что под видом романа читателю преподносится авантюрно-мистическая история, сводимая к сюжету волшебной сказки. В ней автор стремится донести до читателя свое слово о нашем одичавшем мире и его неуклонном движении к своему концу, вернее — падении в архаику, в первобытность. Вымышленный северный народ энгти здесь символизирует не только спившуюся, терзаемую бандитами и бизнесменами Россию, но и все человечество. Экспериментируя с жанром, утверждает Немзер, Петрушевская создает свой собственный миф — «авторский, искусственный, замаскированный под роман» [10].

Действительно, мифологическое начало в романе демонстративно подчеркивается, постмодернистский дискурс нарочито выдвигается на первый план. Повествование напоминает шизоидный бред, герои романа находятся в состоянии транса, гипноза, метемпсихоза. Но так ли это неожиданно?

Историкам литературы XX века хорошо известно, что писательнице слишком долго чинили препоны в советское время (между временем написания рассказов и их публикацией прошло почти 20 лет); слишком назойливо эксплуатировали ее имя в эпоху перестройки (приклеивали ярлыки — «шоковая», «натуралистическая», «чернушная»), наконец, провозгласили классиком и оставили в минувшей эпохе. Однако жанрово-стилевые поиски 1990-х годов (назовем, к примеру, «Карамзин деревенский дневник», «Глюк», «Возможность мениппеи», «Морские помойные рассказы») свидетельствуют о том, что Петрушевская бесстрашно стремится нащупать новую манеру. Она не уходит от изображения убогого быта, мелких склок и свинцовых мерзостей, но в ее произведениях мощно вторгается условность, гротеск, фантастика, миф.

Между тем «свой» читатель сходит со сцены, а новый читает совсем другие книги... И вовсе не случайно Немзер бросает Петрушевской упрек в стремлении «переплюнуть пелевиных-сорокиных», а многие из его коллег по цеху в сюжете романа «Номер Один» обнаруживают явные параллели с романами „Лед“ и „Путь Бро“ В. Сорокина [11].

Действительно, Петрушевская смело вторгается на чужое пространство постмодернистского романа, а современный исследователь справедливо усматривает в этом художественный опыт, отражающий актуальную поэтику компьютерной эпохи. Текст романа Петрушевской, утверждает Ф. Катаев, драматизирован с установкой на визуализацию. В нем нарушен линейный ход времени, повествование фрагментировано. На уровне стилистики отмечаются умышленные авторские опечатки, возможные при наборе текста при помощи клавиатуры. «Это один из первых текстов, — резюмирует молодой ученый, — где сегмент компьютерного мира является не сюжетогенным, а структурообразующим фактором»...и что выгодно отличает «Номер Один...» от других компьютеризированных текстов, «архитектурный план лабиринта Л. Петрушевской не слепо калькирует модель компьютерной игры, а перерабатывает ее с помощью литературных средств» [12].

#### 4

Современное состояние словесности связано с интенсивным развитием средств массовой коммуникации. В таком контексте все большее значение приобретает презентация книги, и это важный симптом, характеризующий существенную трансформацию коммуникативных механизмов.

Выход романа Владимира Маканина «Испут» (2006) издательство «Гелиос» анонсировало зазывно и провокационно: «Асимметричный ответ набоковской «Лолите». Газета «Метро» мгновенно отреагировала: «Прикольный старикан, кочующий по постелям особ, годящихся ему во внуки, вызывает ощущение, симпатию, доверие и, наконец, неподдельный ин-

терес. Читателя ждет несколько интригующих ночей». Скандальный резонанс книге был обеспечен. Но что это — только ли коммерческий ход издательства, или сознательный авторский ход?

В одном из интервью на вопрос корреспондента, есть ли искушение писать «для публики», В. Маканин уклончиво отвечает: «Так получилось. Внешне». Живой классик сетует на то, что читательские запросы сегодня упрощены, огрублены, сведены к самым простым и понятным потребностям в сильных, грубых и непосредственных ощущениях. Форма взаимодействия писателя с читателем сегодня представляется Маканину как «бартер в чистом виде. Дашь на дашь»: «Читатель хочет, чтобы его „трахнули“ или „пристрелили“, — пожалуйста. На первых же страницах — пожалуйста. Писатель сделает, как ты хочешь. Но зато и сам выскажется от души» [13].

В другом интервью читаем: «Я когда-то совпадал со временем. Было модно меня читать. Печатали... Любили... Но все в жизни проходит — прошло и это. Я пережил без особых, к счастью, страданий. Меня веселит прочтение моего нового романа: Маканин, мол, спятил, помешался на молоденьких девочках» [14]. Писатель жалуется и негодует на прессу, вряд ли не сознавая того, что именно скандал есть наиболее эффективная реклама и книге, и ее автору.

«Новый провокационный», как гласит эта самая реклама, роман В. Маканина «Испут» правильнее было бы назвать циклом эротических новелл. Высвобождение телесности, сюжеты посрамления мужа-рогоносца, мотив ошибки, фрагментарность композиции отсылают к роману Боккаччо. Издательская реплика про «асимметричный ответ набоковской «Лолите» придумана очень умно. Тема преступной любви к нимфеткам неизменно популярна. Однако несовершеннолетних девиц маканинский герой не растлеивает. Герою-любовнику за семьдесят, при этом ни одна из женщин ему не отказывает: на кого Луна, ночь и сон действуют, кто из жалости, кто из безысходности, а кто просто поддается зову природы. Старческая гиперсексуальность дачника Петра Петровича Алабина шокирует читателя. Между тем совершенно очевидно, что для Ма-

канина одержимость молодыми женщинами не патология, а норма. Интрига как раз и состоит в той жажде любви, которая вопреки обстоятельствам, возрасту не затухает никогда.

В условиях рынка и признанный, успешный писатель поставлен перед необходимостью выработки и постоянной коррекции собственной, индивидуальной стратегии взаимоотношения с читателем и издателем. Игра в поддавки всегда сопряжена с определенным риском. Но главное, думается, в том, что всякий значительный художник время от времени испытывает острую потребность в преодолении инерции стиля, собственной манеры видеть и писать, ему жизненно необходимо «переворачивать стило»! А результаты художественных экспериментов всегда непредсказуемы.

Предпринятый краткий анализ коммуникативных механизмов и способов достижения признания современными российскими писателями — Б. Акуниным, В. Пелевиным, Л. Петрушевской и В. Маканиным, — свидетельствует о том, что никакой универсальной, а тем более беспроектной стратегии успеха в литературе не существует. Можно говорить лишь о локальных, индивидуальных стратегиях, которые определяются в большинстве случаев сознательным выбором адресной читательской аудитории и форм личного присутствия писателя на книжном рынке и в медиапространстве как поле функционирования своих текстов. Иначе говоря, значение имеет не только художественный текст, где автор использует различные жанровые формы, стили, повествовательные стратегии; важен выбор имиджевых практик, форм и способов самопрезентации. В этом смысле несомненный интерес представляют стратегии писательского поведения Д. Быкова, З. Прилепина, Е. Гришковца, А. Иванова и др.

## Литература

1. Берг, М. Литературократия. Проблема присвоения и перераспределения власти в литературе. М. 2000. 352 с.

2. Ранчин, А. Романы Б. Акунина и классическая традиция: повествование в четырех главах с предуведомлением, лирическим отступлением и эпилогом / А. Ранчин // НЛЮ. 2004. № 67.
3. Липовецкий, М. ПМС (постмодернизм сегодня) / М. Липовецкий // Знамя. 2002. № 5.
4. Александров, Г. Я не писатель, я беллетрист:  
<http://www.peoples.ru/artliterature/prose/detectiv/akunin/interview.html>
5. Химич, В. Роман Б. Акунина: «чужой» текст в своей игре / В. В. Химич // Литературный текст XX века: проблемы поэтики. Челябинск. 2010. С. 394—399.
6. Лотман, Ю. Массовая литература как историко-культурная проблема // Ю. М. Лотман. Избранные статьи: В 3 т. Таллинн, 1993. Т. 3. С. 388.
7. Басинский, П. Штиль в стакане воды / П. Басинский // Литературная газета. 2001. 23—29 мая. № 21.
8. Латынина, А. «Так смеется маска маске»: Борис Акунин и проект «Авторы» // Новый мир. 2012. № 6.
9. Маркова, Т. Компьютерные технологии и компьютерные приемы в новейшей русской прозе / Т. Н. Маркова // Филологический класс. Екатеринбург. 2009. № 21. С. 17—19.
10. Немзер, А. Дикая животная сказка:  
<http://www.ruthenia.ru/nemzer/petrushevskaja.html>
11. Лесин, Е. Чучуны и покойнички: [http://exlibris.ng.ru/lit/2004-05-13/4\\_petrushevskay.html](http://exlibris.ng.ru/lit/2004-05-13/4_petrushevskay.html)
12. Катаев, Ф. Людмила Петрушевская в садах других возможностей: Восемь лет спустя / Ф. А. Катаев // Вопросы литературы. 2012. № 3. С. 131—145.
13. Маканин, В. Интервью А. Солнцевой с писателем // Время новостей. 2000. № 148. 17 октября.
14. Чаплыгина, М. «Опасно писать про любовь и смерть» (интервью с писателем): [http://geleos.ru/?key=art&art\\_id=134](http://geleos.ru/?key=art&art_id=134)