*А.В. Татаринов[[1]](#footnote-1)*

**Проблемы современной литературы: *концепция***

 Претензии к современной художественной литературе слышны часто. Современная литература перестала решать нравственные задачи, вышла из пространства художественной дидактики. Она слишком пессимистична, заставляя читателя останавливать взгляд на мрачных сторонах существования. Современная литература не способна предложить героя, которого мы привыкли называть положительным. Слишком инертна и бедна по сравнению с другими формами культурного сознания. В ней много разных версий и деконструкций, но мало жизненной правды. Современная литература, соблазненная западными технологиями, изменила национальным традициям, перестала быть русской. Великая литература прошлых веков не сделала русскую жизнь светлей, а литература, свободная от истинных художественных потрясений, и тем более не сделает. Совсем нет гениев, исчезли творцы, готовые умирать за собственные сюжеты; одни игроки и ремесленники.

 Эти претензии – в контексте общего недовольства литературой как родом деятельности, объединяющей писателей, простых читателей и литературоведов. Литература – дело несерьезное, зыбкое и небезопасное. Религия, например, дает устойчивые формы нашим моральным чувствам, предостерегает от ада, обещает рай; литературные пространства – сплошная неконкретность. Все большие писатели – несчастные люди, много у них психических болезней, слабая выживаемость, суицидальность – на высоком уровне. Будет ли счастлив читатель в общении с несчастным гением? Литература, если относиться к ней серьезно, плодит мечтателей, отлетающих от реальности; наш мир нуждается в спокойных рационалистах, способных не смешивать временный культурный досуг с постоянной включенностью в здоровую действительность. Литература – пространство, в котором прячется *недобитая* интеллигенция, вечно недовольная усилением государства и теми простыми *эпосами*, которые государство проповедует. Литературный человек – *аутист*, маргинал, путаник и *пустотник*, который не сможет превратить жизнь в эффективное служение – идеям и корпорациям; да и любовь к Отечеству у литературного человека какая-то вялая, с вопросами. Литература – не идеология с четкой системой ценностей, не философия – с очерченным контуром мировоззрения, не история – с понятной системой священных событий, не религия – с обязательным ритуалом и привычной нравственной дидактикой. Слишком размыта, слишком субъективна, слишком фантастична. Литература не приносит денег: ни писателям, ни читателям, ни тем, кто ее преподает, ни тем, кто ее изучает. Литература увлекает иллюзиями, несуществующими личностями и поступками. Она способна подменить мир, в котором живут *все*, миром, в котором только *ты*, и твои любимые герои – призрачные имена, приснившиеся писателям. Архаичное занятие для аутсайдеров, которым не хватает силы и ума для эффективной практики жизни. Литературоцентричный человек – беспочвенный романтик, сотканный из цитат, из речей, которым нет применения.

 Как ответить современному миру, пытающемуся вымести *литературу* из образовательного процесса, сделать ее смешной на фоне разных *позитивных* дел, представить бесперспективным арьергардом *гуманитарной* армии? Читать, думать, говорить, писать. Мыслить без страха показаться смешным и неактуальным. Действовать, быть активным – в согласии с динамикой художественного чувства, знающего и свои этические законы. Быть счастливым в сопричастности словесному искусству. Не ради искусственного результата (оценка, ученая степень, похвала удивленных собеседников), а для *присутствия* в мире – человека, способного сделать жизнь интереснее одним явлением своего сознания, которое открыто для диалога и лишено стандартных схем управления/подчинения. Есть смысл не презирать современную речь, отмахиваясь от нее надоевшим словом *постмодернизм*, а стремиться к качественной оценке литературы наших дней. И хорошо бы помнить о том, что если литературный процесс – тотальное нисхождение, движение от *мощного* и *непотворимого* к *кризисному* и *вторичному*, то сама филология рискует стать чем-то *музейным*, возможно, обреченным на вымирание. Тем, кто причастен к анализу текста и к истории процессов, с текстом связанных, стоит задуматься об апологии литературной современности, какой бы *иной*, в сопоставлении с классикой, она ни казалась. Этот шаг не скроет тех проблем, которые действительно существуют. И еще одно замечание, основанное на опыте: тот, кто часто обращается к текстам, создаваемым сегодня, практически не сетует, не скучает, не жалуется на снижение уровня. Основные жалобы – от тех, кто читает мало, предпочитая понимать и судить без знания.

 Теперь о проблемах.

 Децентрация отличает современный литературный процесс. В нем легко увидеть маргинальность, эпизодичность и необязательность. Нет консолидирующей фигуры, вокруг которой мог быть образован диалог, который нельзя отменить. Такой фигурой не является ни Гарсиа Маркес, ни недавно ушедшие Сэлинджер или Павич. Такая же ситуация и в русской литературе. Высок авторитет, допустим, Распутина или Белова, но они имеют лишь косвенное отношение к современной литературной ситуации. Публицистика интересует их больше, чем поэтика. Нарастает ощущение факультативности каждого художественного текста. Трудно не прочитать, допустим, Коэльо, книги о Поттере или романы Дэна Брауна, потому что все читают и говорят, но это не совсем литература. Нет литературных направлений и школ, способных бороться за созданную ими эстетику. Тому, кто помнит о литературных спорах «серебряного века», о теургических контекстах поэзии и прозы, сейчас может стать скучно.

 Есть очевидная зависимость от экономического фактора, от массовости. На первом плане - не читатель, а покупатель, не обсуждение, а потребление. Видна ставка на формальный успех, внешняя обреченность интеллектуального текста – не тайна, стоит только посмотреть на тиражи. Проектность в литературном процессе – на должном уровне. Трудно скрыть писателю мечты о связи с газетами, с Интернет-ресурсами, с телевидением, прежде всего. Превращение писателя в СМИ-личность решает много имиджевых и житейских задач: именами Быкова, Ерофеева, Слаповского, Иванова, Проханова, Прилепина список претендентов на превращение не ограничивается. Заметно, что литература часто хочет быть другим искусством, желает превратить текст в кинопроизведение. Присутствие литературности в мире усиливается за счет беллетризации кинематографа: «Идиот» и «Мастер и Маргарита», «Братья Карамазовы» и «Доктор Живаго». Сначала роман превращается в фильм, потом радуется книготорговля: классические произведения хорошо продаются еще и потому, что на обложках фотографии любимых актеров. Сегодняшний мир любит, когда воображение читателя поддерживается и координируется рядом кинообразов. Уже нет ничего странного в том, что популярные книги быстро становятся компьютерными играми. И даже такой значительный писатель, как Милорад Павич, считал, что это закономерно и хорошо. Активным читателям сербский писатель предлагает роман-словарь («Хазарский словарь»), роман-кроссворд («Пейзаж, нарисованный чаем»), роман-карты Таро («Последняя любовь в Константинополе»).

 Часто отмечают кризис самобытного сюжета, отсутствие *события*. Динамичная фабула стала уделом массовых жанров, *будущих экранизаций*. «Трилогия» («Путь Бро», «Лед», «23000») Владимира Сорокина – самый контактный текст писателя, пишущего так, «чтобы бумага дымилась», но и жажда наладить диалог с Голливудом в этом гностическом фантэзи очевидна. Порой кажется, и не без основания: массовая литература – фабула, серьезная литература – речь, мысль, искусство монолога и диалога. С этим могут согласиться те, кто знаком с романом Леонида Леонова «Пирамида», который создавался полвека и был напечатан в 1994 году: речь разрывает границы романа, превращает художественный текст в трактат; чем серьезнее задачи, тем больше проявляется ослабленность сюжетного действия, вплоть до исчезновения событийной динамики ради историософии или художественного богословия. Кризис *события* (в его социально-историческом ракурсе) в западной литературе еще значительнее, чем у нас. Там мысль о *конце истории* как-то органичнее воспринимается – в силу внешнего, общественного благополучия и уровня жизни. У нас был распад страны, катастрофа целостности, возвращение былых традиций, конфликт идеологий. Все это активно переживается и обсуждается в произведениях Личутина и Крусанова, Проханова и Быкова, Маканина и Пелевина.

 Событием может стать не поворот фабулы, а индивидуальное мироздание писателя, его художественная модель мира, авторская поэтика. Событие - творческий стиль; не пересказываемая фабула текста, а неповторимость данной *литературности*. Милорад Павич – событие поэтической, непредсказуемо гротескной речи (в рамках романа или рассказа), в которой фабула растворяется в художественных парадоксах, выстраиваемых по логике сновидения. Пересказать вроде бы нечего, но пребывать в этом мире, где возможен *словарь хазар* и *внутренняя сторона ветра*, интересно. Милан Кундера – явление философствующего сознания, озабоченного освобождением себя от агрессивной суеты, сопричастностью *невыносимой легкости бытия*, пребыванием в *неспешности* и *подлинности*. Владимир Сорокин – событие немотивированной жестокости человеческого существа, которое призвано развеять и миф о гуманизме, и миф о духовной силе литературы в той мрачной повседневности, которая открывается в *дне опричника* или *пути Бро*. Мишель Уэльбек – художественная концепция неизбежного и логически обоснованного конца человечества, растерзанного желаниями, комплексами и усталостью от неразрешимости главных проблем жизни. Захар Прилепин – образ укрепляющегося самосознания молодого героя, который выбирает *быть*, любить, защищать – не потому, что идеи так диктуют; сама жизнь в сознании персонажа требует служить ее созидательной простоте. Умберто Эко – игровая, но сохраняющая серьезность литературная *проповедь* о верных и ошибочных формах миропознания; *введение в семиотику*, не без элегантности ставшее романом. Виктор Пелевин – бесконечно повторяющееся *опустошение* всех устойчивых реальностей; утрата границ между сознаниями, явлениями, историческими фактами, при сохранении неизменного интереса к образам дикого гламура и смеховой реакции на зависимость человека от мыслей, чувств и предметов.

 Значительное событие всегда эпично, и тогда, когда происходит в границах небольшого стихотворения. Пример увеличения внутреннего масштаба при сохранении лаконичной формы в современной литературе – поэзия Юрия Кузнецова. Но это исключение. Каким бы субъективным, бытовым и семейным ни был сто лет назад Василий Розанов, он практически всегда поднимается до эпической серьезности, и, когда говорит православию «да», и, когда говорит православию «нет», и в размышлениях о поле и браке, и в комментариях к судьбам русских писателей. Эпос – не только признак жанра, прежде всего, эпос – образ существования личности, преодолевшей суетливость и мелочность. Вот с этим сейчас часто возникают проблемы. Пытается быть эпическим писателем Дмитрий Быков («Эвакуатор», «Оправдание», «ЖД»), но внутренне сильная форма требует внимания, пауз, умения ждать, а Быкова опять ждет газетная статья или телевизионная камера. В итоге, диагноз времени: публицистика пытается замаскироваться под философию, но остается газетно-журнальным дискурсом. Возможно, новый эпос (в первом, очевидном значении) вырастет под пером Алексея Иванова, пермского писателя, стремящегося оставаться суровым объективистом в трагических отношениях человека и государства, части и целого. Есть в современной литературе и образцы субъективного эпоса, напоминающего литературный удар по тем силам, по которым не удается ударить в социально-исторической действительности. Таковы романы Александра Проханова.

 В последние годы *эпос* часто уступает место *апокалипсису* – инверсии трагического, возвышенно оптимистического сознания в каких-то *небытийных* контекстах. Христианский Апокалипсис катарсичен, потому что зло, отпущенное на полную свободу, приводит к последнему кошмару истории, но и перестает быть, не выдерживая испытания постисторическим раем. Современная апокалиптика иная: усталость и мотивы исчезновения очевиднее катастрофического столкновения добра и зла. Апокалипсис оказывается интуицией, напоминающей своей пустотностью буддийскую нирвану. Это общемировая литературная тенденция: освободиться/успокоиться/угаснуть, лишь бы не суетиться, не испытывать надоевших страданий. Об этом (совершенно, впрочем, по-разному) пишут Пелевин и Кундера, Сорокин и Уэльбек, Бегбедер и Шаров, Мерль и, из менее известных, Александр Иванченко. Эсхатологизм все сильнее, а вот очевидность зла, образ сатаны готовы раствориться в неогностической мысли о том, *чтобы мира лучше не было*. Именно такую мысль находят противники Леонида Леонова в романе «Пирамида», который является ярким примером трансформации *эпического* в *апокалиптическое*. На наш взгляд, Леонова надо поблагодарить и за титанический труд по созданию *тупика Достоевского* («Пирамида» - додумывание до самого последнего конца *небытийности* его многих героев), и за диагностику современной культуры. Конечно, эта благодарность не мешает нам признать, что «Пирамида» - темный, тяжелый, мрачно-агрессивный текст, но способный запустить у современного *облегченного* человека механизм мысли *о главном*. И снова исключение – Юрий Кузнецов, с собственным апокалипсисом (поэма «Сошествие в ад»): здесь за антибытийные тенденции в границах экспрессивно-публицистической поэтики *горят* и древние философы, и современные политики.

 Леонов, Кузнецов, Проханов – национально ориентированные художники. Но поиск *национально значимого* – не самая перспективная тема в современной литературе. Отсутствие национального самолюбия кочует из текста в текст. Орхан Памук – самый известный в мире турецкий писатель, но в самой Турции отношение к Памуку весьма непростое: слишком критичен к *своему*, слишком открыт *западному*. В современной русской литературе критицизм по отношению к *национальном архетипу* - константная проблема. К ней обращены тексты Войновича, Ерофеева, Кабакова, Аксенова, Быкова, Толстой. Многих пугает, и не без оснований, отсутствие любви к той земле, на которой живут и творят. Но, надо признать, что любовь в современном литературном процессе занимает не самое видное место. В жанре антиутопии, который сохраняет стабильное влияние, много остроумного, гротескного, политически актуального; любовь здесь не востребована. Логично, что даже пустотно-холодный, нарочито экспериментальный Владимир Сорокин нашел себя в этом типе повествования («День опричника», «Сахарный Кремль»). В западной литературе есть пример осторожного возвращения к традиции в рамках состоявшейся антиутопии: роман британца Джулиана Барнса «Англия, Англия». Остается в памяти Россия Владимира Шарова: в романах «Репетиции», «До и во время», «Воскрешение Лазаря» герои наращивают человеческие страдания в контексте русских революций, чтобы Бог быстрее решил завершить историю этого несовершенного, неудачного мира.

 С конца 80-х годов прошлого века российский читатель привык, что одна из главных миссий литературы – разоблачение тоталитаризма, который можно обнаружить везде, где есть та или иная надличностная система. С одной стороны, антитоталитаризм – общий принцип литературной поэтики, предлагающей модель диалогических отношений. С другой стороны, специальная миссия современной литературы: освобождение от самых разных *зависимостей*. В становлении этой тенденции без парадоксов не обходится. Например, Пелевин и Бегбедер уже который год освобождают читателей от власти гламура и безобразий рекламной цивилизации. Но поэтика подобных текстов не мыслима без разрастающегося рекламного слогана. Борьба с деспотизмом не ограничивается литературным развенчанием *сталинизма* как символического государства-людоеда, о чем можно прочитать у таких разных писателей, как Солженицын и Рыбаков, Горенштейн и Аксенов. Современная антитоталитарная мифология прямо или косвенно бьет по теологической модели мира, считая, что наиболее последовательно людская несвобода проявляется в религиозном, монотеистическом сознании. Гуманистическое богоборчество выдает себя за знакоборчество, за практическое антифарисейство. Об этом романы Джона Фаулза («Волхв», «Червь»), Умберто Эко («Имя розы», «Маятник Фуко»), Паскаля Брюкнера («Божественное дитя», «Похитители красоты»). Еще раньше эту идею развивал шведский писатель Пер Фабиан Лагерквист («Смерть Агасфера», «Сивилла», «Мариамна», «Варавва»), считавший, что религиозные комплексы, даже оставаясь в границах мифологического сознания, быстро вернут бессмертную пару архетипов *жертва – палач*. В романе Барнса «История мира в 10 ½ главах» не только деконструируется классическое теологическое мышление, но и утверждается мысль об опасности *истории* как фабуляции, рождающей фантомы, убивающей любовь одного человека к другому человеку. Если бы Барнс писал о дантовской *любви, что движет солнца и светила*, он бы и ее упрекнул в тоталитаризме. В области художественно-теоретических исканий преодоление разных идейных монолитов находит место в развитии нелинейных форм повествования. Здесь не только Милорад Павич, веселый борец с пересказываемой фабулой, но и Морис Бланшо, Итало Кальвино, шведский прозаик Корнель, Джон Барт, Ален Роб-Грийе, наш Дмитрий Галковский с симптоматичным «Бесконечным тупиком».

 Современная литература любит смех, потому что, по мнению многих художников слова, читатель готов смеяться всегда. Речь идет не о специальных юмористических текстах, а о поэтике смеха, которая вполне соотносима с драматизмом и упомянутой выше апокалиптикой. Смех сегодня и катарсичен, и философичен, в нем – страстность, предполагаемое здоровье эстетической реакции, и массовость сюжетного пространства. У Пелевина, например, смех вполне согласуется с художественной дидактикой дзэн-буддийского образца. Не всегда понятно, где буддийский коан, где современный анекдот, и эта неясность, неочевидность границ позволяет писателям смешивать восточные погружения с активной ненормативностью уличного маргинала. «Мы не ругаемся, не материмся, мы демонстрируем свободу от сковывающих нормативов, наш лексический беспредел, наш озорной смех – знак преодоленных штампов», - могли бы сказать многие участники современного риторического процесса. Смех – и новая форма мужественности, объединяющей *ничего не страшно* с более частотным *мне все равно*. Смех - и реакция на случайность, на неразрешимую трагичность бытия и конечность человека. Такой смех звучит у Луи Фердинанда Селина («Путешествие на край ночи»), наставника современных пессимистов, в романах Кундеры, в «Пирамиде» Леонова, в жестоком романе Анатолия Королева «Эрон». Майя Кучерская показывает, что сегодня и православное сознание имеет свое смеховое пространство. «Современный патерик. Чтение для впавших в уныние» - сборник анекдотов, но в основе жанровой формы – византийские повествования о жизни монахов.

 Трудно говорить о современном герое; мир живет без идеи, радуясь тому, что героев много, что *героя* нет. Есть умные *пустотники*, познавшие тщетность суеты (тексты Кундеры, Пелевина, Уэльбека), борцы с мировой закулисой и энтропией (тексты Проханова, Крусанова, Прилепина), разные причудливые маньяки (тексты Фаулза, Зюскинда, Брюкнера, Сорокина, Эко, Шарова, Мураками, давно ушедших, но популярных ныне Мисимы, Кортасара, Миллера), готовые интеллектуально обосновать свой *особенный путь*. Не так уж много качественных изображений судьбы человека, по-настоящему причастного обыденности. Зато нет проблемы найти трикстера. Этот тип персонажа, представляющего гротескную, злую инверсию культурного героя, пребывает во многих текстах. Современный герой – не *Христос*; он – *Христос* плюс *Иуда*, в итоге – торжествующая амбивалентность: движение *вверх* согласовано с движением *вниз*. Рок-поэзия часто разрабатывает эту тему негативного героизма погибающих: «в нирвану через ад» («Мастер»), «тем, кто сам добровольно падает в ад, ангелы добрые не причинят никакого вреда» («Агата Кристи»), «стану морем света или горстью пепла» («Кипелов»), «куда бы я ни падал, с кем ни воевал, никто не проиграл, никто не проиграл» («Гражданская оборона»). *Иуда* в текстах последних десятилетий появляется часто («Безымянная могила» венгра Сильвестера Эрдега, «Любимый ученик» Юрия Нагибина, «Се человек» Эрнста Бутина, «Евангелие от Иуда» польского писателя Генрика Панаса), и это не безнадежный предатель, отравленный сребролюбием, а друг и соратник Иисуса, нередко тот, кто сознательно ведет на крест ради исполнения плана.

 В условиях укрепления неканонических тем и жанров в современной литературе устойчивый интерес вызывает рок-поэзия и рок в целом как явление дионисийское, сочетающее музыку, текст и превращения слушателя в участника *мистерии*. Здесь многих подкупает честность субъекта – автора, исполнителя, страдающего героя, в одном лице. Братья Самойловы, Летов, Кинчев, Цой, Гребенщиков, Башлачев, Шевчук, Васильев *работают* в современной словесности никак не меньше, чем Пелевин, Акунин или Прилепин. Литературность - как интеллигентская поза – отсутствует в феномене рока. Правда падших/павших героев, не способных отказаться от силы, смысла и света, обжигает сильно. В современной литературе страсти часто исходят из ума, горение – в рамках интеллектуального плана или запрограммированной игры. Дионисизм, чуждый имитациям, редкость. Он – кипящая страсть, он есть у Пушкина и Достоевского, Андреева и Бунина. У Ерофеева или Татьяны Толстой, таких лексически/тематически смелых и раскрепощенных, близко нет дионисизма. В рок-поэзии, когда она звучит со сцены и уходит в темный пульсирующий зал, эта энергия присутствует. Есть и серьезность при сохранении смеха и текстового лаконизма. Присутствует и трагизм вполне обыкновенной судьбы, и эпический размах лирической формы. Читателю/зрителю/участнику необходимы те, кто готов умереть за слово. В самосжиганиях Эдгара По, Бодлера, Лермонтова, Цветаевой угадывается *рок*. А рок-поэзия, как явление современной литературы в самом свободном смысле понятия, оказывается и живой памятью о Владимире Высоцком, который - реальнее многих ныне здравствующих писателей и поэтов. В регулярном воспроизведении его образа есть и печаль об отсутствии харизматического лидера в сегодняшней жизни-словесности. Энергия веры в трагически звучащее слово много значит. Плохо, когда она исчезает. Сильный писатель Владимир Личутин, но при чтении «Беглеца из рая» или «Миледи Ротман» возникает мысль о фатальной усталости автора. Ладно бы он не верил в положительную динамику современной культуры, нет даже веры в значение и силу собственного слова, которое превращается в жалобу, сетование, унылую констатацию объемного поражения всей системы добра. Сто лет назад творцы русского «серебряного века» верили в теургический смысл литературы. Пусть они во многом ошибались, но словесное произведение представлялось им Делом. Сегодня такой веры значительно меньше.e, когда она исчезает. ого лидера в сегодняшней жизни-словесности. в ц

 Часто писатели хотят говорить о религии, прежде всего, о христианстве. Озадачивает отсутствие религиозных озарений, мистических прорывов, касаний высших апофатических сфер духа. Даже у Пелевина, который не мыслим без восточных контекстов, не учение Будды, не японский дзэн, а некий *поп-буддизм*, зона обычной безответственности в контексте идей освобождения. Но и это уже *что-то*. Мотивы возможного просветления сознания могут действовать в человеке и при отсутствии целостного духовного посвящения и служения. В романе Робера Мерля «Мадрапур» соединение авторского атеизма и буддийской символики приводит к созданию значительного образа современного миропонимания. Не только ритуализованная теология, но и крепкое религиозное чувство в современных текстах подлежат деконструкции. Это не поэтика бунта (вызывающая в памяти образ Иова), которая делает духовные проблемы значимыми в творчестве Лермонтова, Ницше или Кафки, а некое преодоление метафизики как формы насилия над человеком, обретение мысли о глубокой ненужности религиозной картины мира. Может, наиболее последовательно эта мысль выражена в прозе Милана Кундеры. При этом о религии охотно говорят все, даже Бегбедер, творящий свои сюжеты из бесконечного путешествия по ночным клубам. Особым жанром стали литературные апокрифы – художественные пересказы, трансформации, переложения-версии событий Священного Писания. В этом проявляется и коммерческий дух сегодняшней словесности, и тоска по новой встрече с истинным первоисточником, и жажда сенсации, пусть художественно-имитационной, и мысль об особом статусе текста, который хоть как-то касается *сакрального*. Подобных произведений очень много: «Человек из Назарета» Энтони Берджесса, «Евангелие от Иисуса» Жозе Сарамаго, «Евангелие от Сына Божия» Нормана Мейлера, «Евангелие от Пилата» Эриха Шмитта, «Евангелие от Афрания» Кирилла Еськова, «Мой старший брат Иешуа» Андрея Лазарчука. Эти многочисленные *литературные евангелия* – симптом повышенного интереса к повествовательным экспериментам, к взрывным ракурсам восприятия не нами изреченных истин, и – признак отсутствия по-настоящему цельной идеи, которая сумела бы выстроить свой эпохальный сюжет, *Гамлета* или *Фауста* наших дней.

 Некоторые говорят об апостасии современной словесности – об отступлении от Бога авторов, текстов, героев. Но миссия литературы заключается не в том, чтобы иллюстрировать религиозную правду и показывать ее очевидное действие в человеке. Возможно, такой задаче соответствует современный православный роман: «Миссионер» Александра Петрова или «Кто услышит коноплянку?» Виктора Лихачева. Но современный текст, не ориентированный конфессионально, скорее полезен другим: не *святого* стремится он создать, а от *внутреннего фарисея* избавить. Это достаточно высокая миссия – обезопасить человека от *секты* как формы мрачной рационализации, когда *вера в нечто* оборачивается *жизнью в ничто*. Современная литература не требует веры, она направлена на поддержание уверенности в силе разума, который готов наблюдать за интересными иллюзиями, но не собирается превратить их в дело собственной жизни. Вдвойне опасны и нечистоплотны проекты, стремящиеся подать *литературное* как *истинное*, исторически достоверное, как это произошло с романом Дэна Брауна «Код да Винчи». Когда средства массовой информации стремятся убедить читателя, что в плохом романе, и тематически, и стилистически принадлежащем культуре потребления, наконец-то открывается *правда о Христе*, появляется опасность девальвации литературы, используемой криэйторами, ищущими финансово выгодного скандала. Впрочем, человек, серьезно увлеченный современной литературой, знающий ее мир, сможет сам исцелить себя от вируса. Литература лжет лишь тогда, когда раздувается от гордыни, пытаясь выдать себя за правду, равную истории, религиозной истине или юридическому закону. Когда литература остается фантазией, открытой для личной интерпретации самостоятельного читателя, она не знает лжи.

 Есть ли у современной литературы свой собственный миф, каким был миф классицизма, романтизма или экзистенциализма? Говорят о *постмодернизме* как о координирующем термине, позволяющем осознать тотальность происходящих в последние десятилетия деконструкций. Но сегодня этот термин не слишком эффективен в практике отделения одного художественного мира от другого. Постомодернизм – это Барнс и Галковский, Фаулз и Ерофеев, Бланшо и Сорокин, Павич и Пелевин, Рансмайр и Шаров, Зюскинд и Соколов, Кальвино и Пепперштейн. Большинство из названных авторов не соглашаются с тем, что они – постмодернисты. И правильно делают, слишком размыт объем понятия, набирающего массу, поглощающего личности и субъективные техники. И все же, если допустить, что постмодерн является доминантой многих (но не всех) литературных практик, то черты его следующие: согласие с концепцией негативного катарсиса, с косвенной дидактикой текста; недоверие к пафосным оптимистам и проповедникам; готовность к языковым играм, к лексическим новациям, к бесконечным сюжетным трансформациям; свобода от классических ритуалов, от *реализма* как формы служения жизни и искусству; увлеченность эпатажем и возможностью смешения всего и вся в новых сочетаниях, соответствующих духу пустотности, виртуальности каждого образа, который есть искусство, но не жизнь.

 Возможно, самым востребованным мифом современной литературы является *Борхес* – не жизнь знаменитого аргентинца, рожденного в 1899 и скончавшегося в 1986, а внедренный им метод производства *литературности*. Что есть *Борхес*? Интерес ко всем без исключения эстетическим образам и духовным идеям без признания приоритета и доминирования одного образа или идеи. Умение создавать симулякровые личности – даже не героев, а повествовательные инстанции, которые могут сходить с ума, гореть и сгорать на виду у спокойного, слегка ироничного автора. Накаченность знаниями, виртуозное владение архетипами, которые вступают в причудливые отношения, составляют немыслимые сочетания. Стремление к экономичности и лаконизму, мечта о сжатии текста в притчу, анекдот или коан, которые при необходимости свободно трансформируются в роман солидного объема. Недоверие к канонам и нескрываемая увлеченность апокрифами, версиями, которые способны пересоздать *знакомое*, сделать его *иным*, соответствующим другим *логикам*. Потенциально многожанровая природа произведения, соединяющего миф и статью, эссе и религиозное исповедание, новеллу и стихотворение. Мысль о том, что все есть *литература* (даже богословие), что все великие сюжеты уже созданы, но бесконечность новых сочетаний рожденных слов все-таки оставляет надежду. Не все в современной литературе есть *Борхес*, но его действительно очень много.

 Что делать литературоведу в контексте представленных нами проблем? Можно повторять, что классика – *хорошо*, а постмодернизм – *плохо*; у нас была великая литература, а сейчас, мол, кончилась. Если это так, то скоро и литературоведы кончатся, а солидными авторами и текстами минувших эпох будут заниматься, скажем, *музееведы-словесники*. Никто не обязывает нас любить сейчас происходящие художественные события. Когда литературовед в период зрелости начинает перечитывать Тургенева и Стендаля, Достоевского и Томаса Манна, перечитывать *просто так*, это знак качества внутренней филологической культуры. Классика выше современности – по константным прозрениям, по глубине художественного психологизма, по включенности в архетипы сюжетов, давно ставших *своими*. Но современный литературный процесс динамичнее, хотя бы потому, что его качество зависит от тех, кто пишет и живет сейчас, обладая способностью вторгаться в *незавершенное,* усиливая его звучание. Часто говорят: нет ныне литературного процесса! *Темы мельче, писатели злее, конфликты глупее, герои маниакальнее.* Писатель – одинокое сознание, измученное лавиной образов, с которой надо справиться в тех или иных жанровых границах. Он думает о судьбе ребенка-произведения, подчас совсем не заботясь о том, как на это посмотрят отцы-соседи, решающие собственные проблемы. Писатель эгоистичен, соборность творца в риторике всегда относительна, но критик должен видеть движение там, где есть лишь тексты, старающиеся заявить о своей обособленности. Если нет литпроцесса, значит, критики и литературоведы занимаются не тем, чем нужно. Значит, не могут они подняться над своей усталостью и скорбью от видимого отсутствия *великого*, и посмотреть как один художественный мир с другим в диалоге пребывает, как рождается общий сюжет времени, наблюдение за которым имеет смысл не только в рамках науки о литературе. Когда Пелевин превращает общение с гламуром в буддийский коан, а Уэльбек создает романы-апокалипсисы, когда Прилепин ищет активного героя ради любви к жизни, а Кундера охлаждает читателя мыслями о преодолении ненужных скоростей, когда Проханов воскрешает героический эпос в условиях информационной цивилизации, а Коэльо готовит новый текст для быстрого просветления, когда только что ушли Кузнецов и Солженицын, Павич и Сэлинджер, а Маркес еще жив, - литературный процесс есть. Точнее, он ждет своего воссоздания – в сознаниях тех, кому не скучно, от самих себя, прежде всего.е с гламуром в буддийский коан, а Уэльбек создает романы-апокалипсисы, когда Прилепинодин художественн

1. Татаринов Алексей Викторович – доктор филологических наук, завкафедрой зарубежной литературы КубГУ [↑](#footnote-ref-1)