

КУЛЬТУРОЛОГИЯ

Т.С. ЗЛОТНИКОВА

Примирение с жизнью: «следы» классики в массовой культуре

(Работа выполнена по гранту РГНФ 06-03-00009а)

Русская классика в ситуации активизации «рыночных» процессов оказалась востребованной в разных своих качествах – аутентичных текстов, объекта интерпретации в иных видах искусства, «экспортного продукта». Из разряда фундамента и контекста жизни она переходит в разряд «следов». Новый теоретический подход к изучению массовой культуры осуществлен на материале романов российских авторов: романтического «Сумеречного дозора» С. Лукьяненко (мотивы и мифологемы, мистические и философские детали) и реалистического «Белого на черном» Р.Д.Г. Гальего (сочувствие к «маленькому человеку»).

The Russian classics in a situation of activization of "market" processes has appeared in demand in different qualities – authentic texts, the object of interpretation in other kinds of art, "an export product". From the category of the base and a context of a life it passes into the category of "traces". The new theoretical approach to studying a masscult is carried out on a material of novels by the Russian authors: romantic "Twilight patrol" S.Lukjanenko (motives and mythologems, mystical and philosophical details) and realistic "White on Black" R.D.G.Galiego (sympathy to "a little man").

Современная массовая культура в России «работает» в рамках со школьных лет усвоенной традиции. Так, бывшим ученикам запало в память: есть романтизм с его героем-одиночкой, сверхчеловеческими возможностями, часто магией, волшебством и прочими контрастирующими с обыденностью явлениями; и есть реализм с его конкретностью, детальностью воспроизведения той жизни, которая кажется обычной и ничем не примечательной.

Именно таким воспоминаниям и восприятиям адресуется тот пласт культуры, который, в силу ли страстного желания творцов или поневоле (по привычке), опирается на классические образцы и адресуется массовому «потребителю». Из произведений последних лет можно выбрать, причем не наугад, а в связи с активным продвижением к публике, «Дозоры» С. Лукьяненко (для чистоты эксперимента мы обратимся к третьей, не экранизированной на момент написания нашего текста части – «Сумеречному дозору») и «Белое на черном» Р.Д.Г. Гальего.

Сергей Лукьяненко, растиражированный и разрекламированный в связи с появлением фильма («первого российского блокбастера», «нашего ответа Голливуду») – «Ночного дозора», вынес на рынок романтический образец персонажей и обстоятельств. В своих текстах Лукьяненко логично и успешно актуализировал мотив «предельности», «катастрофизма», замешанный на фольклорной

экзотике, на раскольниковской идее «проверки» себя и мира жестокостью и вседозволенностью, по сути дела, попытался в классической традиции написать роман испытания.

Мотивы, коды, мифологемы, пришедшие из русской классики, в масскультовском тексте Лукьяненко учитывают опыт и неопытность читателей, части которых автор словно подмигивает – «вот мы какие с вами элитарные», думаем и шутим, печалимся и восхищаемся по одним и тем же поводам. Отсюда – практически полный «джентльменский набор» ракурсов, семиотически узнаваемых и органично подновляемых в силу изменений лексики и обыденных реалий.

Автор превращает в своего рода «нарезку» русскую и слегка к ней присоединенную зарубежную классику (жилой комплекс, где происходят события мистического порядка, называется «Ассоль»; в речи персонажей возникают прямые отсылки к классике, сам же автор подталкивает к ассоциациям с классикой как контекстом существования персонажей и читателей). Первая фраза наделена именно такими, ностальгическими коннотациями, которые вводят автора в круг избранных (им? книгопродавцами?) читателей: «Настоящие дворы исчезли в Москве где-то между Высоцким и Окуджавой».

Автор «Дозоров», естественно, начался русских классиков, которых, на радость любящим ребусы и шарады читателям, цитирует прямо или косвенно. Начитался прежде

всего Булгакова, от которого возникают и «совсем человеческие нотки» в голосе шефа-мага, сообщество высших магов называется простенько «нашей компанией», и образ странного пространства избушки (чем не «нехорошая квартира», раздвинутая с помощью особого измерения), и постоянно трансформирующаяся из иссохшей старухи в полнокровную красотку ведьма Арина, в духе то ли Геллы, то ли Маргариты, поворачивается к современным людям, «грациозно покачивая бедрами и ничуть не стесняясь наготы». Начитался Гоголя с его дьявольщиной опошления и упрощения, с его забавными поддавками дружеских сладких мечтаний (диалог двух елейно-преданных Светлых Магов, клянувшихся во взаимной правдивости). Начитался Тургенева и его критиков (оттого и упоминает даже не Базарова, а «базаровщину», на всякий случай все же ставя рядом и «нигилистический взгляд»). Начитался Достоевского, наделив московского мальчика из тесной квартирки не просто вампирским даром, но раскольниковской несмиримой жаждой самоутверждения (заодно предлагая ницшеанский дайджест – «почему требуется стать самым сильным, чтобы позволить себе слабость?»). Начитался Чехова (или просто усвоил одну-единственную ироническую цитату – правда, о «глубокоуважаемом», в отличие от чеховской версии «многоуважаемого», шкафе). Начитался Пришвина и Паустовского, отчего попавший в лес городской житель трогательно обирает с кустов подсыхшую малину и расписывает «грибной мегаполис». Разумеется, начитался Замятина с его пародией на массовое сознание и попыткой угодить современному массовому сознанию, создав поистине кичевую коллизию с идеологическим отравлением советских людей посредством пищевых добавок-травок. Начитался Набокова (рискнув назвать магические пассы «защитой Лужина»). Начитался Ильфа и Петрова, запомнив первую встречу Бендера и Корейко (устроив между своими персонажами тоже «целый сеанс обмена улыбочками») и их лирическое отступление о жизни в поезде как в полосе отчуждения (прямая ассоциация, хотя и без прямой ссылки, возникает еще и потому, что поезд у Лукьяненко – «азиатский», «ты в пути... ты другой человек», и большая страна «плывет за окнами купе»). В число авторов, «используемых» в тексте и

потому выстроившихся в единый ряд классиков, у автора, явно еще не «первого ряда», попадает даже современный мэтр, умело стилизующий прежнюю жизнь (персонаж говорит о загипнотизированном начальнике поезда, именуя его «ваше благородие» – «видать, Акунина начитался»).

Как и принято у интеллектуалов-постмодернистов, автор «Дозоров» иронизирует: мы Пушкиным «кидаемся» на каждом шагу. Лукьяненко аккуратно дает ссылки на первоисточники, в силу чего один его персонаж испытывает удовольствие от уборки двора («в радость, как Льву Толстому сено покосить»), а другой намекает на судьбу любимого русскими детьми ослушника из М. Твена («Все зависит от того, заставляют ли тебя красить забор»).

Однако стоит ли удивляться тому, что представитель уже не самого юного поколения российских авторов, Лукьяненко читался еще и модных в последние полтора-два десятилетия переводных текстов, ставших, как принято говорить, классикой XX века; так возникает в «Дозоре» история древней магической книги «Фуаран», ее поисков, страстей и гибелей, тайн и непреодолимой немоты – привет всем поклонникам отшумевшей моды на «Имя Розы» У. Эко. И это – рядом с русской Бабой Ягой, принимающей облик эрудированной в сфере биологии дамы, которая якобы пишет докторскую диссертацию среди подмосковного леса.

Автор, в соответствии с романтической традицией, к которой мы относим все «Дозоры», широко использует внешнюю атрибутику мистики, при этом рядом с ведьмами и оборотнями, чудесными превращениями и редкостными возможностями существует несколько вполне современных и востребованных массовым сознанием поворотов мысли – мистика и юмор, мистика и быт, мистика как обертон восприятия бюрократической основы жизни, когда и у волшебников все происходит по законам жизни «конторы». В тексте присутствует очередное «подмигивание» в адрес интеллектуального читателя: «Я не менее вашего увлекаюсь мифологией», – язвит один маг в перепалке с другим.

Но этого мало. В соответствии с привычками читателей массовой продукции, автор философствует, что входит в набор классических добродетелей как русских писате-

лей-классиков, так и их читателей (то откровенно-наивно, то сам того не замечая и потому невольно пародируя существующие в его сознании образцы). «Философствование» традиционно вертится вокруг противостояния добра и зла, света и тьмы. Мода на экзистенциальную философию не миновала автора «супербестселлера», где обсуждается вопрос аксиологической относительности («при наличии черного цвета серый считается белым» или «кто мог знать, что он провод, пока не включили ток?»), причем не единожды. Философствуя, он к тому же еще апеллирует к традиционному для русской классики набору политических, идеологических и моральных проблем (человек перед лицом власти, ответственность науки за совершаемые открытия, разумеется, выбор между добром и злом, чувством и долгом).

Кроме всего прочего, рассчитывающий на восприятие массовой аудитории автор социально-мистической антиутопии, Лукьяненко помнит (по аналогии с уже осуществленным опытом) о возможности кинематографического воплощения своего текста, небезуспешно опираясь на свой зрительский опыт: немало фрагментов написаны как основа для сценария, едва ли не с раскадровкой всех магических превращений.

Романтическая парадигма классики, как уже было сказано, соседствует в современной массовой культуре с *парадигмой реалистической*, причем в самом что ни на есть традиционном, на уровне «натуральной школы» унаследованном уровне, что мы усматриваем в актуализации воспоминаний о маленьком человеке.

Для русской классики маленький человек – столь же значимый образец, если угодно – культурный герой, как античные боги для всей мировой культурной практики. Масштабные в своем нравственном или социальном значении образцы – это Запад. Маленький человек – Россия, причем Россия, одновременно продуцирующая собственные образцы и трансформирующая образцы чужие. Маленький человек приобрел в советской массовой культуре оттенок пушкинско-тургеневский (сочувствие – по аналогии со «Станционным смотрителем», гордость вопреки обстоятельствам – по аналогии с «Нахлебником» и «Холостяком»), отнюдь не голевско-чеховский, трагически-уничжи-

тельный. Кинокомедия, массовый жанр, перейдя от официального оптимизма «веселых ребят» в версии Г. Александрова и конституционно закрепленных дружеских объятий многонациональных «свинарок и пастухов» в версии И. Пырьева к быту интеллигенции 1960-1970-х годов, востребовала меланхолические настроения маленького человека и закрепила его незыблемое место в сознании потребителей. Так появились комедии Э. Рязанова («Ирония судьбы», «Служебный роман», «Гараж», «Небеса обетованные», «Старые клячи»), комедии Г. Данелии («Осенний марафон», «Кин-дза-дза»).

Маленький человек смотрит в зеркало обыденности, которая – в России – его постоянно принижает. Она оставляет его вдали от «благ цивилизации» (необозримые русские просторы обостряют чувство затерянности), закрепляет представление о «своем уголке» (теснота советских «коммуналок», «хрущевок», «брежневок» и дикое пристрастие к обихаживанию садово-огородных участков как источника материального благополучия). При всей своей внешней незначительности, в массовой культуре маленький человек становится носителем позитивного социально-нравственного потенциала. Кем, как не маленьким человеком был Максим – Б. Чирков, выходец с Выборгской стороны в кинотрилогии Г. Козинцева / Л. Трауберга? И Василий Теркин, гениально наделенный А. Твардовским готовностью принять не большой орден, а маленькую медаль (стоит ли напоминать, что в отличие от *капитана* Тушина – художественного символа Отечественной войны 1812 года у Л. Толстого, в массовое сознание современников Великой Отечественной войны было внедрено представление о *рядовом* Теркине?). Рядовой участковый милиционер Аниськин, придуманный в 1960-е годы В. Липатовым, был принципиально задан в несколько уничижительной модальности: *деревенский* детектив, в отличие от столичных и уже поэтому далеко не маленьких Шерлока Холмса или Порфирия Петровича (впрочем, в последнем были, несомненно были свойства маленького человека – иначе он не смог бы догадаться о болезненном стремлении своего визави изжить комплекс маленького человека за счет уничтожения других маленьких людей). «Утепленный» и закрепленный в массовом сознании благодаря телевидению и оча-

ровательно-хитрому, уютному М. Жарову, этот маленький человек продолжил свое существованию в версии А. Слаповского («Участок» с С. Безруковым).

Рубен Давид Гонсалес Гальего, автор романа (книжный вариант – тираж 5000 экземпляров) «Белое на черном». Среди культурных образцов, актуальных для «умного» (берем в кавычки не потому, что ставим под сомнение, а потому, что сам автор так себя не раз называет, то есть цитируем) автора, – большой круг литературных произведений как об униженных и оскорбленных, так и о закаленных жизненными тяготами.

Букеровская премия дебютанту – уже факт, из ряда вон выходящий. Тем более что литературное мастерство человека наблюдательного и живо фиксирующего свои наблюдения в слове не выдерживает испытания высокомерной дидактичностью реплик-приговоров и отступает перед оскорбленным достоинством и естественной жалостью к себе и себе подобным, перед стремлением эту жалость отринуть. «Белое на черном» – метафора, но спекулятивная, слишком все буквально: белые простыни и халаты в бесконечных больницах, черный цвет букв, которые готовится оставить после себя автор, вплоть до «черножопой», бросившей его, новорожденного калеку, матери. Скорее уж что-то вроде «Ползком и на коляске» (это – если о физиологическом уровне трагедии) либо «Невероятные приключения гордого испанца в стане русских убожеств» (если о моральном и социальном аспектах повествования). Конечно, «герой» – кавычки даны, поскольку так названа одна из новелл, входящих в роман. Конечно, человек, чье смирение есть плод высокого интеллекта. Но...

Литературная премия в этом случае – акция в полной мере политическая. Так же как в тексте Гальего принцип очуждения часто становится приемом воссоздания жизненных впечатлений – с точки зрения калеки, с точки зрения ребенка, – этот же принцип сработал, думается, и в «премиальной» ситуации выбора «заметок выжившего» (записок из полумертвого дома!): изгой. Нет и не было ничего слаще для массового сознания в России, чем возможность увидеть, что кому-то еще хуже, чем тебе самому. Здесь и почтение перед юродивыми, и сочувствие к осужденным преступникам. Массовое сознание охот-

но приняло факт присуждения премии за литературный труд незаконнорожденного (!), испанца (!!), тяжело больного ДЦП (!!!), который – в книге об этом нет ничего – теперь живет за границей отвратительной для него России.

Не в России человек создал бы текст «потока сознания», но *выросший в России* автор, чувствующий себя испанцем, написал текст репортажный. И, хотя уже был знаменитый «репортаж с петлей на шее», где Ю. Фучик противостоял фашизму, Гальего пошел другим путем. Он написал также экстремальный репортаж из тела калеки, сочетающего инфантильность клишированного восприятия (Америка хороша уже потому, что ее ругали в России) с психологической эмпатийностью интеллектуальной/компенсаторной силы.

Массовое восприятие является несомненно адекватным культурным полем, в котором расположился роман Гальего как самостоятельный (или – не совсем самостоятельный) культурный текст. Классика декларируется в качестве образца не только литературного, но – что привычно и страшно одновременно – жизненного: «Я не просто так читал книги, я хотел понять, как устроен мир». Трогательная вера в действенность умозрительных примеров, психологическая инфантильность в сочетании с незаурядным интеллектом в принципе настолько характерны для русской культуры, что превратились в явление массовое. Достоевский, с его маленьким человеком, униженным и оскорбленным, оплаканным и вызывающим физиологическое отвращение, присутствует в контексте с навязчивой определенностью. Уже в предисловии к русскому изданию автор, умышленно, как ему кажется, избегающий писать о плохом (которое присутствует в виде злых или глупых людей, но, видимо, не кажется создателю текста слишком уж заметным), сообщает: «Единственной особенностью моего творчества, расходящегося, а порой и противоречащего жизненной подлинности, является авторский взгляд, несколько, может быть, сентиментальный, иногда срывающийся на пафос».

Сентиментальность, воспринятая Гальего от Достоевского и в то же время характерная для массовой культуры в качестве специфической психологической окраски,

соседствует с натуралистической жестокостью, когда описывается страдающий от своей беспомощности офицер (он перочинным ножиком перепиливает себе горло), а природный цикл времен года соотносится с умиранием обитателей дома престарелых (бабушки умирали весной, дожидаясь ее, чтобы «расслабиться, отдаться на волю природы и спокойно умереть», а дедушки «умирали, не принимая во внимание сезонных изменений»). Разумеется, и детдом, где начинается жизнь автора-персонажа, и дом престарелых, куда переводят инвалидов-подростков умирать, – это настоящие «мертвые дома», ужасы которых взыскают всему опыту русской классики, не минуя и Достоевского. Сентиментальность в духе раннего Достоевского продолжает звучать в репликах мниможалостливых людей, угощающих конфеткой вместе с пожеланиями смерти мучающему и мучающемуся больному ребенку; она же опровергается жестоким пренебрежением к обычным людям, включая всеми забытого калеку Кокнара, оставившего жену и состояние Портосу, – для темпераментного и высокомерного автора «Белого на черном» все эти знаменитые героини-мушкетеры были насекомыми, лишь отчасти похожими на людей (это более или менее согласуется с раскольниковской идеологией) и, более того, мешками с дерьмом, не годящимися «ни в рай, ни в ад».

Гальего, как и Лукьяненко, начитался классиков, причем западные романтические образцы, в том числе Сирано де Бержерак, ему не указ. Мотивы свободы духа при физической несвободе – только у его «первоисточников» причины были политические, а у него физиологические – с наивной явственностью опираются даже не на сами тексты, а скорее на атмосферу произведений Солженицына или Шаламова. Мужик же, при беспомощности парализованного тела палкой обороняющийся от нянечек, волокущих его в палату «смертников», в авторской фантазии соединяет впечатления от русской классики в виде «Палаты №6» и от ставшей классикой массовой культуры киноленты М. Формана (либо романа К. Кизи, не знаем, что уж довелось воспринять современному молодому человеку, «Пролетая над гнездом кукушки»).

Пожалуй, наиболее необычным и ставящим текст Гальего особняком по отноше-

нию к массовой культуре стало обращение к идеалу, который в масскульте чаще всего деэволюционирует. Роман Н. Островского «Как закалялась сталь» вполне мог быть переосмыслен современным автором в духе, который не так давно продемонстрировал адепт и критик масскульта В. Пелевин. Но если для того «Чапаев» был страшновато-забавным клише, этаким экспонатом музея восковых фигур, то для Гальего и Островский, и его Павел Корчагин – подлинные примеры для подражания. В новелле «Штык» звучит восторг перед слепым, парализованным писателем, который, не имея возможности перечитывать свою книгу, мог, по представлению современного автора, лишь водить пальцем по контуру штыка, выдавленного на обложке романа. И если буденновку наш современник называет жалким подобием рыцарского шлема, что вполне согласуется с нигилизмом массовой культуры по отношению к идеологическим образцам, то сам Павка для него – «последний рыцарь холодного оружия» и даже, что вовсе странно для представителя романской культуры, «последний викинг двадцатого века».

Естественным для опыта массовой культуры и именно в этом качестве присутствующим у Гальего становится демонстративное философствование. У этого философствования есть две первоосновы, на удивление единодушно востребованные современной массовой культурой и лишь наполняемые конкретными «примерами»: нищестанство и экзистенциализм. Причем эти два весьма не близких, в принципе, философских основания на удивление смешиваются едва ли не в одной фразе, что, собственно, и характерно для масскультуровской неразберихи, отличающей не столько интерпретацию, сколько использование образцов. «Если у тебя нет рук или ног – ты герой или покойник», – выдвигает автор-персонаж альтернативу в духе экзистенциального ригоризма; и тут же закрепляет представление о сверхчеловеке, который должен быть «героем»: «У меня просто нет другого выхода». Традиционным презрением калеки к нормальным людям окрашены суждения маргинала о здоровых, которые, разумеется, не всегда здоровы, и о способности хорошо знакомой реальности иногда взбунтоваться.

К традициям массовой культуры адресованное элите произведение Гальего примы-

кает, таким образом, в силу двух отчетливо заметных особенностей. Во-первых, это бинарность нравственного посыла (весьма активный сам по себе, он включает в себя хрестоматийные позитивные ценности и суждения наряду с негативным настроением, рожденным маргинальностью и ранним ее осознанием у персонажа-автора). И, во-вторых, – тернарность интерпретации классического кода «маленького человека»: маленький человек предстает как извечный (классически маркированный) носитель социально-психологических комплексов; как ребенок в жестоком мире взрослых; как изгой – калека. Примечательно, что для современной России, где только представители старшего (самого старшего!) поколения помнят о пиетете и романтизированном восприятии испанцев в связи с гражданской войной в Испании и появлением эвакуированных оттуда детей в СССР, аспект

специфической национальной ментальности неактуален и потому мало представлен в тексте Гальего.

Русская классика в ситуации активизации «рыночных» процессов оказалась востребованной в разных своих качествах – аутентичных текстов, объекта интерпретации в иных видах искусства, «экспортного продукта». При этом из разряда фундамента и контекста жизни она переходит в разряд «следов». Как и всякие следы, влияния классики приобретают чаще всего подсознательный характер не только для «человека массы», но и для того, кто этому человеку предлагает культурную продукцию. И, на подсознательном уровне, эти следы закрепляются прочно, обживаются органично и входят стабильной составляющей в небогатый запас повседневно необходимых и привычных маскультовских ценностей.

И.М. АНДРАМОНОВА

Исторический миф о Смуте и его бытование в художественной практике

Статья И.М. Андромоновой «Исторический миф о Смуте и его бытование в художественной практике» посвящена проблеме мифологизации исторических событий на примере историко-культурного мифа о Смутном времени, созданного писателями и историками XIX -XX веков, его современному бытованию и трансформации в общественном сознании и художественной практике.

The article by Andramonova I.M. "the Historical myth about the Distemper and its existence in the art practice" is devoted to a problem of making historical events mythologized on the example of the historical and cultural myth about Vague time created by writers and historians of XIX-XX centuries, its modern existence and transformation in public consciousness and art practice.

Влияние социокультурной ситуации на процесс создания художественного произведения – явление известное и отчасти изученное. Наименее изученным является обратная связь – влияние художественного текста на отношение массового сознания к историческим фактам, явлениям общественной и культурной жизни и их последующую оценку. Нет необходимости специально доказывать то, что большей части общества целый ряд фактов отечественной истории известен не столько по трудам профессиональных историков, сколько по историческим романам и публицистическим статьям. Художественно-образная интерпретация заведомо трансформирует, а часто еще и искажает представление о реальном историческом событии, которое затем нередко воспринимается и оценива-

ется через призму авторского сознания, превращаясь в исторический миф.

Исторический миф – своеобразное явление, которое мы рассматриваем как эмоционально окрашенное представление об исторической действительности, вымышленный образ, замещающий в сознании эту действительность [1]. Исторические мифы создаются массовым сознанием, формируя при этом определенное историческое мироощущение, социально пригодное в данных условиях и призванное формировать желаемые образцы социального поведения. Подчас исторические мифы приобретают более осязаемую конкретность, чем действительные исторические факты. Они могут способствовать сплочению народа, могут воодушевлять определенные слои населения, если реальная история, а точнее, знание о ней не может дать нужный для