

Мария Александровна Черняк

Классика в кривом зеркале массовой литературы. К вопросу о тенденциях российской словесности XXI века

1. Классика как коммуникативный код современной литературы

Классика “золотого века” является для современной российской литературы своеобразным резервуаром, откуда она черпает мотивы, сюжеты, темы, постоянным и неиссякаемым источником национальной мифологии. Достаточно перечислить несколько произведений последних лет, чтобы убедиться в том, что диалог с классическим текстом начинается уже с заглавия: М. Угаров *Облом off*, О. Богаев *Башимачкин*, В. Леванов *Смерть Фирса*, Б. Акунин *Чайка*, А. Слаповский *Вишневый садик*, Л. Улицкая *Русское варенье*, Н. Сакур *Зовите Печориным*, А. Королев *Дама пик*, Я. Веров *Господин Чичиков* и мн. другие. “Для России литература – точка отсчета, символ веры, идеологический и нравственный фундамент. Можно как угодно интерпретировать истории, политику, религию, национальный характер, но стоит произнести “Пушкин” как радостно и дружно закивают головами ярые антагонисты. Конечно, для такого взаимопонимания годится только та литература, которую признают классической. Классика – универсальный язык, основанный на абсолютных ценностях. Русская литература золотого XIX века стала нерасчленимым единством, некоей типологической общностью, перед которой отступают различия между отдельными писателями”, – справедливо полагают критики П. Вайль и А. Генис (Вайль, Генис 1993: 3).

Система подмен, подделок и переделок, симулякров, клонов, пересказов и адаптаций, захлестнувшая прозу рубежа XX-XXI вв., свидетельствует об отказе от построения особой литературной реальности. Дефицит читательской компетенции, масштабное отторжение современным читателем классики связано во многом с определенной культурной аллергией на школьный курс литературы. Сегодня, когда происходит “*инфляция классики*”, классическое наследие по-разному встраивается в новую сеть отношений. Именно в отношении к классическому наследию предельно точно выявляются феномены и элитарной, и массовой литературы. Классика, являясь центральным компонентом культуры, задает общую систему координат, играет роль своеобразного горизонта, к которому устремлены взгляды писателей. Нельзя не согласиться с утверждением критика М. Загидуллиной: “Классика оказывается ‘всеобщим коммуникационным кодом’ в литературе, универсальным языком, внятным людям разных эпох. А ремейк – верный

раб классики – пусть невольно, но подставляет спину, чтобы она шагнула через него в будущее. Сам же он остается в своей коротенькой эпохе, забытый и заброшенный, интересный только историкам и социологам литературы” (Загидуллина 2004б: 123). Ремейки и другие “вторичные тексты” современной литературы как знаки предельной известности текста-оригинала, некоего свернутого “ярлыка”, самого общего представления о сюжете, стали, по образному выражению У.Эко, “ложными синонимами”, совпав с запросами читателей, требующих “перевода” с языка высокой культуры на уровень обыденного понимания. Жанровые поиски современной литературы, оказались в значительной степени связанными с игровым использованием классического наследия.

2. “Пушкин – наше все”?

В лонг-лист литературной премии “Русский Букер – 2007” вошел роман Дмитрия Стахова *Генеральская дочка*, являющийся ремейком пушкинского *Дубровского*. Незадолго до этого была опубликована повесть Нины Силинской *Княгиня Верейская*, уже само название которой свидетельствует о том, что это продолжение того же классического произведения. В чем причина этих литературных игр с пушкинской повестью? И понимают ли эти игры читатели?

Как известно, повесть Пушкина, над которой он работал в 1933 г., осталась в бумагах поэта и только в 1842 г. увидела свет. В.Г. Белинский относил *Дубровского* к тем “поэтическим созданиям, которыми по справедливости всегда может гордиться русская литература и в которых отражается русское общество” (Белинский 2003: 67). При этом, пушкинисты не раз замечали, что Пушкин намеренно играет с разными литературными источниками, давая свои версии “вечных” сюжетов на фоне известной читателю литературной традиции. *Дубровского* сравнивали с *Разбойниками* Шиллера и романом Вульпиуса *Ринальдо-Ринальдини*, *Бедным Вильгельмом* Г. Штейна и *Жаном Сбогар* Шарля Нодье, *Роб Роем* Вальтера Скотта и *Корсаром* Байрона. Кроме того, сюжет *Дубровского* во многом напоминает шекспировскую трагедию *Ромео и Джульетта*, в героях которой Пушкин видел “двух очаровательных созданий шекспировской грации”. Игра Пушкина со штампами рыцарских и разбойничьих романов вернулась бумерангом – в памяти читателя XXI века остается лишь мелодраматический сюжет, театральное убийство Дубровским медведя, передача записки в дупле, да фраза из экранизации пушкинского произведения “Спокойно, Маша, я Дубровский”, не имеющая никакого отношения к пушкинскому тексту.

Знаменитые слова Н.В. Гоголя о том, что Пушкин – “явление чрезвычайное и, может быть, единственное явление русского духа, это русский человек в его развитии, в каком он, может быть, явится через 200 лет”, в наше время приобретают особое звучание. До какой степени Пушкин актуален сегодня? Очевидно, что Пушкин стал именем нарицательным, символом, мифологемой. “Пушкин есть

мера, с которой мы подходим ко всей русской литературе, к решению принципиальных эстетических вопросов. Универсальность творческого и жанрового диапазона поэта, его тематики и поэтики, сделала именно Пушкина точкой отсчета, равноудаленной от крайних полюсов. И для адекватного восприятия неисчислимых мифов о Пушкине не может быть другой меры, кроме самого Пушкина. Если мир мифов о Пушкине представить как шар, как глобус, то Пушкин окажется в самом центре этого шара, неизменно на равном расстоянии от антиномически враждующих точек зрения, на одинаковой дистанции от всех мифов - прошлых, настоящих и будущих”, – отмечает В. Новиков (Новиков 1999:56).

Ремейк – одна из форм перекодировки классики, представляющая собою произведение, которое повторяет сюжет классического произведения. Ремейк, как правило, не пародирует классическое произведение и не цитирует его, а наполняет новым содержанием, при этом обязательной остается оглядка на классический образец: повторяются его основные сюжетные ходы, практически не изменяются типы характеров, а иногда и имена героев. “Литературный ремейк – это не подражание и не “хорошо забытое старое”. Это зеркало современности, в которое смотрится прошлое”, – говорится в аннотации к роману Д. Стахова *Генеральская дочка* (Стахов 2007:1). Действительно, актуальный до сих пор сюжет пушкинской повести прекрасно сканирует знакомую нам реальность. Современный Троекуров генерал Илья Петрович Кисловский прошел Афган, Чечню и войны в других горячих точках. Вышел в отставку очень состоятельным человеком, поселился с младшим сыном Никитой в настоящей барской усадьбе. Его старшая дочь Маша, учившаяся за рубежом, возвращается домой. Сосед и однополчанин Кисловского, товарищ по Афганистану, честный, но бедный полковник Дударев как-то обиделся на грубое замечание одного из охранников генерала и спровоцировал ссору, генерал же в ответ с помощью нанятого продажного юриста отобрал у полковника дом. История повторилась, правда, наш век и его нравы внес свои коррективы. Иван Дударев, Дубровский XXI века, боевой офицер, служащий в горячих точках, так же отчаянно хочет отомстить обидчику отца, так же бесстрашно проходит испытание нео-Троекуровым (только не с медведем тягается, а обезвреживает боевую гранату), так же трогательно влюбляется в Машу и ради нее отказывается от своей мести. Но ремейк, по природе своей нацеленный на перевод классического текста и его упрощение, тяготеет к маркерам массовой литературы. Поэтому у Стахова гиперболизируются мелодраматические мотивы, добавляются элементы детектива и триллера. Дударев не только добивается любви Маши, но и расследует причину столь несметного богатства Кисловского, который оказывается банальным наркоторговцем.

Термином сиквел обозначают произведения, продолжающие сюжетные линии той или иной популярной книги. Не отступая от намеченной Пушкиным фабулы (Марья Кирилловна становится женой нелюбимого князя Вирейского, а Дубровский, распустив свою шайку, отправляется за границу), автор начала XXI

века стилизует прозу 30-х годов XIX. Герой Силинской, распустив свою шайку, отправляется на юг, чтобы уехать отсюда за границу. С цыганским табором, подобно пушкинскому Алеко, добрался он до Одессы. Превратившись из русского дворянина Дубровского во французского коммерсанта Жерома, на корабле отправляется за границу. Роман *Княгиня Верейская* представляет собой реализацию основных формул мелодрамы: тоскливое замужество Маши, петербургская светская жизнь, не приносящая никакой радости, неожиданная встреча с Дубровским в Карлсбаде, вспыхнувшая вновь страсть, опять расставание, рождение дочери Дубровского и Маши, смерть старого князя, тайное возвращение Дубровского в Петербург, недолгая любовная идиллия, арест Дубровского, снова расставание, каторга, побег в Америку, в которой герой наконец-то чувствует себя в безопасности. В финале романа, явно не соответствующем пушкинскому взгляду на будущее героев и их судьбу, а больше свидетельствующих о более поздних представлениях о счастливых финалах, Марья Кирилловна с дочерью Наташей отправляются на пароходе в Америку навстречу счастливому и свободному будущему. Заслуживает внимания эпизод, в котором практически сканируется сцена из *Капитанской дочки*. Марья Кирилловна, подобно Маше Мироновой, бросается в ноги в государю Николаю Павловичу, моля его о прощении Дубровского и разрешении вернуться в Россию: “Ваше величество, к вашим стопам повергаю я надежду на высшую справедливость, которую ищю не для себя, но для человека, пострадавшего через моего батюшку и сделавшегося через это преступником. Измыслила я, испросив прощение Дубровскому у Вашего величества, заслужить у Бога прощение своему батюшке, за которого безмерно страдаю” (Силинская 2004: 59). Роман Н. Силинской представляет собой текст, лишенный каких-либо проекций (иронических отсылок, ассоциативных параллелей, смысловых переключек) на современность, свойственных стилизации, что не только обедняет его, но и включает этот роман в парадигму “низовой” словесности.

Успех *Кода да Винчи* Дэна Брауна “спровоцировал появление множества “закодированных”, как в зарубежной, так и в отечественной литературе. Достаточно привести в пример названия ряда новинок последних двух лет: В. Феллоуз *Код Шекспира*, Д. Прайс *Код Иисуса*, Д. Кеннер *Код Givenchy*, В. Бабанин *Код Ветхого Завета*, Ю. Захаров *Код Шамбалы. Путешествие по запретным мирам*, В. Горлов *Код Маннергейма*, Д. Корецкий *Код возвращения*, В. Доронин *Код Наполеона*, М. Баганова *Код фараонов*. Но обратить особое внимание хочется на роман, затерявшийся в черед этих названий. Мистификация ощущается в самом псевдониме некоего автора Брэйна Дауна, написавшего *Код Онегина*. Однако, спустя некоторое время после выхода произведения, оказалось, что под этим явно пародийным псевдонимом скрывается известный писатель и журналист Дмитрий Быков. При строительстве коттеджа, принадлежащего некому бизнесмену Сапе Пушкину, однофамильцу великого поэта, обнаруживается странная коробка, в которой находится не что-нибудь, а рукопись десятой главы *Евгения Онегина*. Оказывается, потомок африкан-

ских колдунов Пушкин был в свое время инициирован таинственной африканской сектой вудуистов, обрел дар предвидения и в десятой главе детально описал будущее России, в том числе назвал и имя преемника Путина в 2008 году¹. Основная цель сотрудников госбезопасности Геккерна и Дантеса – прочитать рукопись (а почерк Пушкина ужасно неразборчив) и позаботиться о преемнике, т.е. просто убить его. Поэтому-то спецслужбы и преследуют хранителей тайны – скромного коммерсанта Сапу Пушкина и его приятеля зоолога Леву Белкина. Помимо “нового русского” Саши Пушкина, ставшего обладателем смертельно опасной рукописи своего тезки, в романе появляются не только сам Александр Сергеевич, в 1830 году получивший от своих африканских соотечественников дар в мельчайших деталях предвидеть будущее, но и наш современник, модный литератор Александр II, обремененный многочисленными наследниками, вечно сидящий в долгах, но активно участвующий в светской литературной жизни. В романе представлены практически все грани пушкинского мифа. О Пушкине думают и говорят все герои, по ходу сюжета распутывая биографические и текстологические мифы, от происхождения до *Натали* до завершения *Дубровского*. Пушкин, “наше все”, предстает архетипическим поэтом, пишущим все стихи русской литературы; и, наоборот, все поэты – Пушкины понемногу.

Код Онегина представляет собой коктейль из пародии, ремейка, сиквела, псевдолитературных статей, детектива, “романа с ключом”. Философ С. Булгаков определил феномен Пушкина как “личное воплощение России”. Свообразным “присвоением”, т.е. особым, личностным характером любви к Пушкину можно объяснить появление многочисленных ремейков и сиквелов пушкинских произведений.

3. “С Гоголем на дружеской ноге”.

2009 год объявлен Юнеско годом Н.В. Гоголя в связи 200-летием со дня его рождения. Празднование десять лет назад 200-летия Пушкина уже показало, насколько круглые даты национальных гениев множат легенды и мифы о них. В. Набоков заметил как-то в своих лекциях по русской литературе: “Комическое отделено у Гоголя от космического одной свистящей буквой ‘с’”. У Гоголя, действительно, очень короткая дистанция между реальностью и абсурдом, смехом и грустью, смехом и ужасом, смехом и кошмаром. “Образно говоря, с Гоголем можно досмеяться до смирительной рубашки”, – пишет критик П. Басинский (Басинский 2006). Очевидно, что Гоголь становится модным писателем со всеми вытекающими отсюда последствиями, войдя в джентльменский набор имен, не зная которые считается неприличным для образованного человека. К столетнему юбилею Гоголя А. Блок написал статью с примечательным названием *Дитя*

¹ Роман вышел в издательстве *Азбука* в 2006 году.

Гоголя. “В полете на воссоединение с целым, в музыке мирового оркестра, в звоне струн и бубенцов, в свисте ветра, в визге скрипок – родилось дитя Гоголя. Этого ребенка назвал он Россией. Она глядит на нас из синей бездны будущего и зовет туда. Во что она вырастет, – не знаем; как назовем ее, – не знаем” (Блок 2000: 47). На этот блоковский вопрос пыталась ответить русская литература в течение всего “Ха-Ха” века (так иронически именуется двадцатое столетие писатель А. Битов). Исследователи творчества Гоголя называют одну из особенностей его творчества – “зазеркальность” восприятия мира, проявляющую пристрастие ко всякого рода маскам, личинам, в любви к переодеваниям и т.п. Эта “зазеркальная” логика, хорошо просматриваемая на любом уровне текста, оказалась созвучной современному литературному процессу. Современные писатели, иронически перепевающие гоголевские мотивы, прежде всего – внимательные читатели Гоголя: удельный вес цитат из Гоголя в современной литературе по сравнению с реминисценциями из других классиков очень высок. Гоголь проник в русское коллективное бессознательное и пронизательно его отразил. Об этом писал Н. Бердяев в статье *Духи русской революции*, доказывая, что Гоголь оказался настоящим реалистом потому, что созданных им героев можно угадать в любом времени. Так, Бердяев в революционерах 1917 года узнал Хлестакова и Чичикова: первый разъезжает в бронепоезде, рассылая декреты, а второй руководит социалистической экономикой.

Ставшая уже сакраментальной фраза “Все мы вышли из *Шинели* Гоголя” объясняет тот факт, что вся русская литература со второй половины XIX века по сей день так или иначе сверяла свои художественно-эстетические открытия с гоголевской традицией, недаром ассоциирующей в ее сознании именно с *Шинелью*, хрестоматийной повестью о маленьком человеке Акакии Акакиевиче Башмачкине, стремившемся с помощью шинели, пошитой невероятными усилиями и лишениями, повысить свой социальный статус. Башмачкин за полтора века своей жизни, действительно, стал абсолютно нарицательным литературным героем. Так, к первой публикации повести *Шапка* в журнале *Континент* Владимир Войнович придумал эпиграф: “Эта шапка сшита из шинели Гоголя”. Позже этот эпиграф он снял, а на вопрос, почему, ответил: “Мне очень важен эффект достоверности, а такой эпиграф сразу настраивает читателя на сочинение – это как бы литературно-ассоциативная игра”. Однако и без эпиграфа эта игра очевидна. Судьба писателя Ефима Рахлина, заикленного на том, в Союзе писателей ему к празднику выдали дешевую шапку, – это судьба Башмачкина XX века. Гоголевская *Шинель* закольцовывается, отражается во множестве зеркал, двоится и трояится. “Великие предшественники так много начудили по линии художественной обработки, что им остро хочется надерзить. И надерзить предпочтительно на их собственном материале, желательно устами их же персонажей и по возможности тем же самым каноническим языком. Например, Гоголь доказывал, что в XXI столетии русский человек станет совершенен духом, совсем как Александр Сергеевич Пушкин. А он почему-то стал невежа и обормот” (Пьецух 2006: 4), – эти слова

писателя Вяч. Пьецуха из его книги с говорящим названием *Глаголат* во многом объясняют настойчивое стремление современных авторов вновь и вновь возвращаться к не только к гоголевским текстам, но и к легендам и мифам.

“Бывает время, когда нельзя иначе устремить общество или даже всё поколение к прекрасному, пока не покажешь всю глубину его настоящей мерзости”, – писал Гоголь. Судя по тому количеству “мерзости жизни”, описанному в современной литературе, видимо, это время настало. И к гоголевским текстам зачастую тоже приходят не с парадного хода, а с черной лестницы. В своей замечательной книге *В тени Гоголя* А.Герц писал: “Ведь это Гоголь в качестве палочки-выручалочки поднес России – не Чацкого, не Лаврецкого, не Ивана Сусанина и даже не старца Зосиму, а Чичикова. Такой не выдаст! Чичиков, единственно Чичиков способен сдвинуть и вывезти воз истории, – предвидел Гоголь в то время, когда не снилось еще никакого развития капитализма в России, и всё было глухо забито обломовыми, скалозубами, и требовалось полвека, пока Щедрин, раскусив орех, выплюнет эпиталаму Чумазову, а Гоголь уже тогда тыхэсенько двинул шапки и вывел в дамки – мерзавца: этот не подведет!” (Герц 1992: 29). Может быть, здесь объяснение востребованности этого героя современными писателями? Алексей Иванов, автор вызвавшего много дискуссий романа *Блуда и МУДО*, специально придумал слово “начичить” – от Чичикова. В одном из интервью автор признался, что этот глагол придумал специально, чтобы “всем совать сходство с Гоголем. Мой роман – это гараж, в котором стоит ‘мерс’. Гоголь – ключ от гаража. Но не от ‘мерса’. Кто схватит этот ключ и убежит, радуясь, тот никуда на романе не уедет”. Действительно, первое впечатление критиков, схвативших этот “гоголевский ключ”, было связано с появлением *Мертвых душ XXI века*, о чем много говорилось в рекламной кампании романа. Главный герой, провинциальный художник и милый плейбой Моржов, грубости современного мира противопоставляет собственную грубоватость и циничность. “Блуда” на городском жаргоне означает “неприятность”. “МУДО” – “муниципальное учреждение дополнительного образования”, по-старому дом пионеров. Там и работает Моржов, которого значительно больше интересуют воспитательницы, нежели пионеры. “Блуда” – это, собственно, и есть сама ложь в самых разнообразных ее проявлениях: в мыслях, в высказываниях, в поступках. “Можно сказать, что, находясь в блуде, человек а) блуждает (т.е. безуспешно скитается в поисках хоть какого-то жизненного смысла); б) блудит (т.е. неизбежно грешит – телесно, словесно и мысленно); в) заблуждается (т.е. постоянно ошибается как в словах, так и в действиях)” (Щербинина 2009). А. Иванов на презентации своего романа сказал журналистам: “В этой книге я объясняю, почему у нас в стране все устроено таким образом, а не иначе, я рассказываю о новом типе мышления, сформировавшемся в нашем обществе”. Герой романа Моржов дает этому новому типу мышления название: “Он знал выражение “клиповое мышление”. Выражение было неверным. Мышление – это логика, процесс. А процесс не может существовать разорванными вспышками,

как железная дорога не может существовать только в виде мостов через реки. Клиповым может быть лишь видение мира, а не мышление. Мышление – пиксельное: механическое сложение картины мира из кусочков элементарного смысла”. Автор обнаруживает это пиксельное мышление не только у замотанных педагогов, не только у неуправляемых детей, но, прежде всего, у чиновников от образования, ведь именно с их выступления на педсовете и начинается эта современная история о “мертвых душах”. В связи с готовящимися переменами учреждение дополнительного образования собираются переделать в антикризисный центр, преданных делу преподавателей выгнать, а детский лагерь отдать спонсорам – железной дороге. Педагоги МУДО спешно собирают детей, но их число слишком невелико, потому для отчетности Моржов, этот Чичиков XXI века, собирает по школам сертификаты, используя свои связи, прежде всего, с женщинами.

Чичиков становится героем и пьесы Нины Садур *Брат Чичиков*. Об особом мистическом отношении с гоголевским миром Н.Садур говорит так: “Тоголь позволил мне это. Вот лично мне – лично Гоголь... Я никоим образом не сопоставляю себя с Гоголем. Но мне было дозволено” (Садур 1993:80). Место действия пьесы – Русь – представляет собой бесконечную степь, где за пределами вообще любого населенного пункта отсутствуют какие-либо пространственно-временные координаты, мир лишен четких ориентиров, крутом только непроглядная тьма и буря. Маршрут Чичикова у Садур тот же, что и у Гоголя, но лишь в финале выясняется, что он – существо нерожденное, эмбрион, свернувшийся калачиком в утробе матери-России. Это одна из возможностей реализации характера, один из миров, показанный с новой точки зрения. Нина Садур использует в своем творчестве важные архетипические понятия, явления и образы. Россия у нее оказывается во власти бесовского хаоса. Показательны ремарки, в которых ключевыми становятся образы дьявольской пляски, тьмы, бури: “Тьма непроглядная. Буря. В блеске бури мчится бричка”, “Бал бушует. Чичиков, обжигаясь, пляшет на краю его, как у костра”, “Бал захлестнул степь”. Конечно, гоголевский текст перечитывается, переживается, проигрывается у Садур с учетом опыта XX века. Драматург снова и снова пытается найти ответ на вопрос “Русь, куда же несешься ты?”. Этот вопрос эхом повторяется в ремарках, репликах и монологах героев. Так, например, Чичиков рассуждает о России так: “А ведь ей дела нет. Она навеки в небо загляделась. Безрассудство одно у ней! Она возьмет и сдунет, вот сдунет! Она сама летит куда-то, вся летит, и куда, зачем? А может земли этой и вовсе нету?! Может, это я сам как-нибудь завалился в щель, и она мне кажется? А чихну, встряхнусь и ее нету: мрак да звездочки” (Садур 1989: 109).

Для современной драматургии вообще свойственно помещать классические произведения в новый культурный и исторический контекст. Классические тексты становятся своего рода индикатором современности. В пьесе Олега Богаева *Башимачкин. Чудо шинели в одном действии* героем является не только маленький человек Акакий Акакиевич, но и сама похищенная шинель, которая, подобно Чичико-

ву, скитается среди людей всяких чинов и званий в поисках своего Башмачкина. По сути, Богаев сочинил продолжение классического текста: пьеса начинается с ограбления, за ним следует череда убийств, после чего обгаренная кровью Шинель вполне самостоятельно пускается бродить вдоль по улицам. “Да разве такое бывает, чтоб Шинель рассудок заимела и пошла хозяина искать?” – интересуется один из героев. “Башмачкиинин!” – то и дело нежным голосом зовет Шинель. Пьеса *Башмачкин* вся соткана из жутковатой мистики, черного юмора, абсурда и затаенной грусти. При этом, она универсальна, ведь шинель – это говорящая метафора, это и нежная смерть, и потерянная душа Башмачкина, и мерило человеческих отношений. Мир стал шинелью, а человек в нём потерялся, стал маленьким, душа его истончилась. Шинель лихорадочно ищет свое человеческое содержание, но не находит его, умирая так же как умирает ее хозяин. Ведь форма не может существовать без содержания. Очевидно, что “новая драма” пытается “схватить сырую реальность времени”, сделать срочное фото, фиксирует нашу жизнь по частям, по крупицам. Это тот материал, который необходим не только современной литературе, но и театру XXI века. Как известно, весной 1845 года Некрасов и Григорович прочли рукопись Достоевского *Бедные люди* и поспешили к Белинскому: “Новый Гоголь родился!” “Эк у вас Гоголи-то как грибы растут”, – иронически отозвался критик. Уникальность Гоголя очевидна, а постоянная востребованность тем, идей, образов убеждает в его неизменной актуальности. Гоголь вступает в свое третье столетие, но по-прежнему он – загадка, которую упорно стремятся разгадать. Не об этом ли писал в начале XX века Борис Зайцев: “Опасение, что Гоголя слишком хорошо знаешь, что он исчерпан и при перечитывании не даст нового или даже побледнеет, не оправдывается. Читаешь его по-иному и находишь не совсем то, что думал найти”?

4. “Достоевскому – от благодарных бесов”.

Когда наркома просвещения А.В. Луначарского спросили, какую надпись сделать на памятнике писателю, он ответил: “Достоевскому – от благодарных бесов”. Это, конечно, байка, но, как любой фольклорный жанр, она отражает особенности менталитета. Размышляя над катастрофичностью событий, лавиной обрушившихся на человечество в XX веке, Юрий Карякин, блестящий исследователь творчества Достоевского, подсчитал, что в его прозе очень часто встречается слово “вдруг”: “Частота “вдруг” Достоевского – это как бы частота его духовного импульса, передающаяся читателю... если четыре тысячи “вдруг” Достоевского предвосхитили миллионы “вдруг”, обрушившихся на нас в XX веке, то сколько и каких “вдруг-ситуаций” ожидает нас в веке XXI”? (Карякин 1989:645). К подобным ситуациям можно отнести *вдруг* появившиеся в современной литературе произведения, героем которых являются или сам Достоевский, или его герои. Пи-

сатели XXI века обращаются к Достоевскому, ориентируются на его творчество как на пратекст, заключающий в себе ответы на многие вопросы современности.

Творчество Достоевского сегодня подвергается многоакурсной интерпретации. Большинство писателей прибегают к рецепции как средству создания культурного полилога в пространстве русской литературы. В произведениях современных авторов можно обнаружить и мифологизацию, и трансформацию образов, и игру, и ироническое перекодирование классических текстов. Одними из самых привлекательных для различных литературных игр романами Ф.М. Достоевского являются *Преступление и наказание* и *Бесы*. Именно эти романы становятся своеобразным кодом, неисчерпаемым и наиболее адекватным для современной культуры средством синтезирования цитат, аллюзий, реминисценций. Хотя сразу же нужно отметить, что если массовая литература активно и беззастенчиво заимствует у Достоевского сюжеты не только из его произведений, но и из его собственной жизни, то для элитарной литературы Достоевский остается скорее стимулом, чем средством.

В середине XIX века Ф.М. Достоевский размышлял о необходимости выработки особого языка народной литературы, с уверенностью полагая, что “впоследствии и, может быть, даже скоро, у нас откроется свой особенный отдел литературы, собственно для народного чтения. [...] Может быть, они наивно, безо всякого труда найдут тот язык, которым заговорят с народом, и найдут потому, что будут сами народом, действительно сольются с его взглядами, потребностью, философией. Они перескажут ему все, что мы знаем, и в этой деятельности, в этом *пересказывании будут сами находить наслаждение* (выделено мной – М.Ч.)” (Достоевский 1998: 79). Век спустя произошла некая инверсия – слова Достоевского иронически вернулись к автору: теперь современные массовые писатели находят удовольствие в перекодировании и пересказе его романов. В 2006 г. Б. Акунин выпустил роман *Ф.М.* В интервью интернет-газете *Правда.Ру* писатель рассказал о том, как возник замысел книги: “С одной стороны, сильная любовь к Федору Михайловичу Достоевскому, с другой стороны, интенсивная нелюбовь к современной поп-глянц-культуре. Мне хотелось столкнуть эти два языковых пласта лбами, чтобы посмотреть кто кого. Здесь нужна искра, нужен толчок”.

Роман *Ф.М.* имеет все шансы остаться в истории литературы XXI века примером уникального на российском рынке продвижения книги. Автор признался журналистам, что он создал книжку-игрушку: “Мне хотелось эту игру в классики, в которую я играю с читателями, вынести за пределы литературного текста. Тут не столько культуртрегерская причина, сколько эгоистическая. Мне хотелось, чтобы как можно больше народу читало классику, интересовалось ею, потому что мне будет интереснее жить с таким читателем. И тогда мы все будем лучше друг друга понимать” (Правда.Ру). Одной из ярких составляющих новой издательской стратегии Б. Акунина стало нарушение законов детективного жанра. Пожалуй, впервые в финале преступление раскрыто сыщиком не до конца. Николасу Фан-

дорину необходимо было решить две задачи – собрать всю рукопись Достоевского и найти так называемый “перстень Порфирия Петровича”. Рукопись он собрал, убийц разоблачил, но вот расшифровать загадочное четверостишие сумасшедшего Достоевсковеда Морозова и найти перстень у него не получилось. Поэтому Акунин предложил своим читателям принять участие в интерактивной всероссийской интеллектуальной игре. Кто разгадает загадку, тот и получит золотой антикварный перстень, сделанный в 1905 году и украшенный бриллиантом в четыре карата. Ф.М., таким образом, стал не просто литературным, а своего рода культуртрегерским проектом. “Если после выхода моей книги роман *Преступление и наказание* войдет в списки книжных бестселлеров, подобно тому, как сериал *Идиот* способствовал росту продаж своего первоисточника, я буду считать данный проект исполнившим свое предназначение”, — заявил писатель.

Действительно, на сайте <www.akunin-fm.ru> были предложены коллекция ссылок на полное собрание сочинений Ф.М. Достоевского, виртуальный музей писателя, литературоведческие работы по творчеству Достоевского и т.д. Активная работа форума демонстрирует желание читателей отгадать загадку Акунина. Отчет о конкурсе опубликовали крупнейшие российские средства массовой информации. Всего на конкурс было прислано более 5000 писем, однако раскрыть тайну читателям так и не удалось. В итоге, после читательского голосования, проведенного на интернет-сайте романа Ф.М. уникальную реликвию было решено передать на благотворительные цели. В письме к участникам конкурса Акунин прокомментировал неудачи с разгадкой так: “Он (результат игры – М.Ч.) получился вполне в духе Достоевского. Федор Михайлович был азартен; неудачлив в играх; милосерден к несчастным. Всё сходится”.

Сюжет романа Ф.М. связан с поиском главным героем Николасом Фандориным рукописи Ф.М. Достоевского *Теорияка. Петербургская повесть*, до сих пор неизвестной литературоведческой науке и являющейся первой редакцией *Преступления и наказания*. В текст акунинского романа по мере развития сюжета вкрапляются фрагменты рукописи, якобы написанные Достоевским. Аутентичность “текста Достоевского” признается только условно – внутри художественной ткани романа. И сам автор, сохраняя значительную дистанцию между собой и великим классиком, неоднократно подчеркивает (якобы от лица самого Достоевского) незначительность и неудачность *Теорияки*. Как известно, испытывая тяжелую нужду, в июле 1865 года Достоевский заключает кабальный договор с издателем Ф.Т. Стелловским. За три тысячи рублей писатель продает право на издание полного собрания сочинений в трех томах и на новый роман объемом не менее десяти листов. Именно в этом историческом факте скрывается пружина акунинского сюжета. Все трагедии, убийства, мистификации, связанные с поисками рукописи *Теорияки*, объясняются в финале романа: преступник Сивуха оказывается законным наследником Стелловского (Акунин приводит выдуманный текст контракта, прослеживает генеалогию рода известного издателя), надеющимся на баснословный

доход от публикации сенсационной рукописи. *Теория* была заказана “Достоевскому” издателем Стелловским в качестве детективного романа, главным героем которого должен был стать сыщик. Поэтому главным героем романа становится Порфирий Петрович и его помощник Заметов. У Акунина вместо двух убийств происходит целых пять, на запланированном шестом убийстве – убийстве самого Порфирия Петровича рукопись романа обрывается. Убийцей оказывается Свидригайлов, а вовсе не Раскольников. Уже привычный для Акунина прием превращения героев русской классической литературы в родственников Фандорина срabатывает и здесь. Оказывается, что фамилия Порфирия Петровича – Федорин. Когда-то фамилия предков начиналась на “фон”, но неграмотный подьячий “басурманскую фамилию исковеркал и записал их Федориными”. Вообще особенность акунинского почерка состоит в постоянной “рифмовке” героев, тем, мотивов из разных произведений фандоринского цикла и цикла о Пелагее. Так, например, в романе *Пелагея и белый бульдог* Митрофаній упрекает Достоевского в том, что он облегчил себе задачу, когда заставил Раскольникова убить не только старуху-процентщицу, но и кроткую Лизавету. “Это уж господин Достоевский испугался, что читатель за одну только процентщицу не захочет преступника осудить: мол, такую тварь вовсе и не жалко”. Как будто отвечая Митрофанью, автор Ф.М. оставляет Лизавету живой.

Создается впечатление, что Акунин играет со школьными стереотипами изучения двойников Раскольникова. Исследователи творчества Достоевского сходятся в том, что двойники создают своеобразную сеть вокруг Раскольникова, создают эффект зеркального отражения, эха. Раскольников обречен сталкиваться с призраками, которые высказывают ему его же идеи, как Свидригайлов, предупреждают и объясняют его поступки, как Соня. Зеркальность в романе Ф.М. иная, здесь, скорее рифмуются и отражаются эпохи, что на самом поверхностном уровне проявляется в именах героев: Родион Романович Раскольников – Руслан Рудольфович Рудников (наркоман Рудет), Соня Мармеладова – Саша Морозова, Свидригайлов – Сивуха и т.д.

Самым значимым событием XX века исследователи называют видеократическую революцию. Активно тиражируемые в последнее время комиксы стали типичным примером искусства плоскостного восприятия, и распространение их есть показатель специфического характера визуальности современной культуры. В умении соответствовать “горизонту ожидания читателя” – залог успеха и писателя, и издателя. Так, Б. Акунин приходит к выводу, что читателю необходимо “подавать откровенную игру со спецэффектами и наворотами”. Такими спецэффектами в Ф.М. становятся игра со шрифтами, включение в текст разнообразных, абсолютно хаотично представленных фотографий (например, очки господина Лебезятникова и Марк Аврелий, Авдотья Панаева и Лиля Брик, эмблема ЦСКА и браунинг А. Сивухи, современный вид дома Раскольникова и отпечаток пальца Федора Михайловича), в которых реалии смешиваются с вымыслом, документ с

комиксом. Тон этой визуальной игре задает и помещенный на титуле хрестоматийный портрет Достоевского работы Перова с двумя популярными компьютерно-мультипликационными персонажами, выглядывающими из-за спины классика, Инюсей и Спайдерменом. Заглавие романа и глав тоже включено в эту же систему “наворотов” и спецэффектов, потому что, казалось бы, очевидная расшифровка заглавия романа – *Федор Михайлович* – множится, как в кривых зеркалах, в названиях глав: *Форс-мажор*, *Фантастический мир*, *Физиология мозга*, *Фальшивая монета*, *Фокусник-манипулятор*, *ФМ* и т.д.

Акунин вернул сюжет великого романа в русло беллетристики. Социокультурный механизм этого приема понятен, вопросы вызывают цели этого литературного проекта. Хотя, нужно сказать, *Ф.М.* вполне логично укладывается в логику творческого развития Б. Акунина и его литературных амбиций. Так, в одном из интервью писатель достаточно определенно высказывает свою позицию: “Нет никакого смысла писать так, как уже писали раньше, – если только не можешь сделать то же самое лучше. Писатель должен писать так, как раньше не писали, а если играешь с великими покойниками на их собственном поле, то изволь переиграть их (выделено мной – М.Ч.). Единственно возможный способ для писателя понять, чего он стоит, – это состязаться с покойниками. Большинство ныне живущих романистов этого не могут, а значит, их просто не существует. Серьезный писатель *обязан тягаться* с теми из мертвецов, кто, по его мнению, действительно велик. Нужно быть стайером, который стремится не обогнать прочих участников нынешнего забега, а поставить абсолютный рекорд: бежать не впереди других бегущих, а под секундомер” (www.akunin.ru).

И. Волгин, президент Фонда Достоевского, справедливо заметил в одном из интервью, что “нынешняя мода на достоевщину – это реакция на 90-е годы, на засилье подделок и имитаций, на убогие откровения ‘мыльных опер’. Конечно, Достоевский востребован не потому, что нация так уж сильно мучается его проблемами. У нее хватает своих. Привлекают скорее внешние моменты: криминальность, экшн, интрига, психологизм” (Волгин 2008:6). Известный специалист по творчеству Достоевскому Л. Сараскина считает, что Достоевский – “самый популярный из русских писателей в мире. К тому же это еще и ‘бренд’, всемирно известная марка. Спроси у любого западного читателя, что он знает из русской литературы? Всегда на первом месте будет Достоевский. Это культурный пароль. Достоевский – Национальный Писатель, русский писатель номер один. После него – огромная пропасть. Это титульное представление о стране” (Сараскина 2003). С одной стороны, “достоевщина”, с другой – титульный бренд. А между ними – вселенная Достоевского, которую так хотелось бы познать.

Появившиеся в 2008 году романы Татьяны Синцовой *Разоблачение Достоевского*. *Другая история*, Ольги Тарасевич *Роковой роман Достоевского* и Дмитрия Вересова *Третья тетрадь* не только перекликаются между собой, но и заставляют задуматься о явно обозначившейся тенденции в современной российской бел-

летристике. В основу романа Т. Синцовой *Разоблачение Достоевского. Другая история* легла авантюрная биография революционера Сергея Нечаева, по словам Достоевского, “беса и мошенника”, распространившего легенду о своем аресте и бегстве из Петропавловской крепости, позже, в Швейцарии, выдававшего себя за представителя никогда не существовавшего Русского революционного комитета, добившегося доверия и материальной поддержки Огарева и Бакунина, организовавшего в Москве заговорщическую организацию *Народная расправа*, в которой установил собственную диктаторскую власть. Как известно, именно фигура этого человека стала мощным толчком к созданию *Бесов*. “Я хотел поставить вопрос, – пишет Достоевский в *Дневнике писателя* – каким образом может случиться, что эти Нечаевы набирают себе под конец нечаевцев?”. Писатель разгадывал загадку Нечаева в течение всего времени работы над романом. В романе же современной писательницы, действительно, создается “другая история”. Вся знаменитая нечаевская история – провокация жандармского полковника Колокольникова из III отделения, своеобразный политический проект. Полковнику хотелось, чтобы про Нечаева поскорей забыли, а тут выходят *Бесы* Достоевского. Полковник в гневе: это он создал Нечаева, а у него отняли авторство. Разъяренный полковник всерьез принимается выискивать в биографии и сочинениях писателя тайны. Колокольников проштудировал *Преступление и наказание*, *Идиота* и *Идиота* и утвердился в мысли, что для того, чтобы освободиться от порочных желаний, автору обязательно нужно их описать. Однако полковник, будучи сам “сценаристом” биографии Нечаева, знает, что *Бесов* Достоевский написал, не будучи Нечаевым. Но среди героев должен быть сам Достоевский – в Ставрогине, в Кириллове? Колокольников снова и снова перечитывает романы, бродит по Петербургу, едет в Старую Русу. Он “полюбил сладкие минуты приближения к Достоевскому, подкрадывания к нему, подсматривания и тайного постижения! Подсматривания, в котором сам же и подозревал писателя”. Как раз в этом брошенном героем Синцовой слове “*подсматривание*” и кроется суть новых романов. Биография Достоевского услужливо предлагает подсмотреть за великим человеком: каторга, эпилепсия, рулетка, страсти. Уже не игра с текстом, а с игрой с биографией становится отличительной чертой произведений последнего времени. Особенную актуальность приобретают сказанные сто лет назад слова Николая Бердяева: “Нечаевское дело, которое послужило поводом к составлению фабулы *Бесов*, в своей явленной эмпирии не походило на то, что раскрывается в *Бесах*. Достоевский раскрывает глубину, выявляет последние начала, его не интересует поверхность вещей. И Достоевский весь обращен к будущему, которое должно родиться от почуянного им бурного внутреннего движения. Самый характер его художественного дара может быть назван пророческим. ... Величие Достоевского было в том, что он показал, как во тьме возгорается свет. Но русская душа склонна погрузиться в стихию тьмы и остаться в ней как можно дольше” (Бердяев 2004: 89).

О. Тарасевич в романе *Роковой роман Достоевского* отталкивается от реальных фактов творческой биографии писателя. “Здесь же у меня на уме теперь огромный роман, название ему *Атеизм*... Лицо есть: русский человек нашего общества, и в летах, не очень образованный, но и не очень необразованный, не без чинов, – вдруг, уже в летах, теряет веру в Бога. [...] для меня так: написать этот последний роман, да хоть бы и умереть – весь выскажусь”, – это первое упоминание Достоевского о новом замысле, датирующееся декабрем 1868 года. Роман-эпопея *Атеизм* (концепция которого к концу 1869 году значительно изменилась, и появилось новое название – *Житие великого грешника*) планировался как цикл из нескольких, не менее пяти, повестей, объединенных образом главного героя. Надеюсь скоро вернуться к произведению, которое стало бы для него последним словом в литературной карьере, Достоевский рассчитывал закончить роман о Нечаеве не позже осени 1870 года. Под влиянием идей и образов *Жития* меняются герои будущего романа: Ставрогин, становившийся постепенно главным героем романа, стал приобретать черты Великого грешника. После декабря 1870 года упоминания в его письмах о романе-эпопее перестают появляться, так все мысли автора заняты работой над *Бесами*. Интрига детективного романа Тарасевич связана с появившейся вдруг рукописью романа *Атеизм*. В Санкт-Петербурге, на презентации нового детектива писательницы Лики Вронской, погибает журналист Артур Крылов. Этот случай – лишь звено в кровавой цепи убийств. Умирают люди, так или иначе интересующиеся рукописью неизвестного романа Достоевского *Атеизм* – французский издатель Жерар Моне и специалист по творчеству Достоевского профессор Свечников. Проведенное Вронской расследование позволяет выяснить, что в распоряжении убийцы находится яд, который невозможно обнаружить стандартным судебно-химическим исследованием. Убийцей оказывается Раскольников XXI века, придумавший теорию о биомассе.

Главы, традиционно для этой серии², описывающие страницы из жизни знаменитой персоны прошлого, у Тарасевич написаны от лица самого Достоевского и от лица его любимых женщин. Искусно воссоздавая стиль писателя, они повествуют о самых ярких страницах его биографии – знакомстве с прототипом Сонечки Мармеладовой, заговоре петрашевцев, несостоявшейся казни, ссылке в Сибирь, знакомстве с первой женой Марией Дмитриевной. Затем рассказчицами становятся роковая любовь писателя Аполлинария Сулова и Анна Сниткина, стенографистка, ставшая второй женой. В романе обильно цитируется книга *Достоевский в воспоминаниях современников*, записки А. Суловой *Годы близости с Достоевским*, дневник А.Г. Достоевской и другие источники. Биография Достоевского (практически автобиография, рассказанная писателем) вписывается О. Тарасевич

² Роман вышел в новой серии издательства *Эксмо Артефакт-детектив*, серии книг для литературных гурманов, основанных не только на изысканной интриге, но и на реальном историческом антураже.

в круг понятных современному массовому читателю мифов и стереотипов. Хрестоматийная сцена исповеди Раскольникова перед Соней проецируется на образ Достоевского, в романе приводится его диалог с проституткой Соней, с которой писателя знакомит Григорович. В “исторических” главах романа активно используется система псевдонаучных сносок, например, таких: “Из романа *Бесы* по настоянию издателя при жизни писателя была изъята исповедь Ставрогина Тихону, где герой признается в изнасиловании малолетней девочки. Уже при жизни Достоевского заговорили о том, что этот эпизод автобиографический. Однако серьезных документальных подтверждений этому нет”.

“Вопросы ‘что делать’ и ‘кто виноват’ – это вопросы не Достоевского. Это вопросы Чернышевского, узкой политики, социального поведения, то есть разборки сегодняшних дней. Вопросы Достоевского глобальнее и проще. Зачем ты живешь? Как уживаются добро и зло в человеке? Эти вопросы мы можем себе не задавать. Но мы живем в контексте вопроса ‘зачем’. Как только это становится рефлексией нашего сознания – мы становимся героями Достоевского. Я вообще считаю, что все люди – это люди Достоевского. Только они этого не знают. Когда ему было 17 лет, он написал: ‘Человек есть тайна. Ее надо разгадать, и ежели будешь ее разгадывать всю жизнь, то не говори, что потерял время; я занимаюсь этой тайной, ибо хочу быть человеком’”, – пишет Л. Сараскина (Сараскина 2003).

В романе Д. Вересова *Третья тетрадь* тайной становится сам Достоевский, автором препарируется личная жизнь писателя. Привычное течение жизни петербургского антиквара Даниила Даха нарушено утренним телефонным звонком. Некто предлагает ему приобрести третью, неизвестную биографам Достоевского тетрадь с записками Аполлинарии Суловой, роковой любовницы писателя. Явившись в назначенное место, Дах не застаёт там владельца таинственной тетради, но встречает девушку, которая непостижимым образом напоминает Сулову. Что это – изощренный розыгрыш или мистическое совпадение? В поисках ответов антиквар и его загадочная спутница повторяют маршруты и мучительные отношения Достоевского и Суловой. В итоге желанная тетрадь оказывается в распоряжении Даха, но это только множит вопросы, нанизанные на мистические совпадения. Загадка Суловой стала для героя Д. Вересова Даниила третьей стороной его и так непростого существования.

Недоговорки, полутона, тени, причудливая смесь мифов и реальностей, баек и документов, которыми полон роман Вересова, рожают важный вопрос об адресате. История Суловой заканчивается свадьбой с красным от волнения, невысоким, тоненьким студентом Васенькой. Для массового ли читателя эта информация? Ведь для него этот герой так и останется жалким студентом, боготворившим любовницу кумира, а не будущим знаменитым философом Василием Розановым. Правда, необходимо заметить, что формат беллетристического романа нарушается еще и тем, что в конце приведены комментарии, объясняющие исторический

фон и контекст эпохи Достоевского. В этих комментариях тоже смешивается сухая историческая справка с легендами. Второе приложение, в котором полностью приведены черновики писем А.П. Сусловой к Ф.М. Достоевскому (взятые из напумевшей книги Л. Сараскиной *Возлюбленная Достоевского: Аполлинария Сулова: биография в документах, письмах, материалах*), призвано подчеркнуть достоверность истории, легший в основу романа.

Романы, о которых шла речь в этой статье и которые, безусловно, еще появятся, свидетельствуют о своеобразном освоении классического наследия. “Одним из моментов такого освоения является ‘сползание’ классического наследия в мир массовой культуры, китча. ... эти факты не должны вызывать возмущение, поскольку они являются точным показателем вставания Достоевского в национальное сознание. Именно поэтому попадание имени Достоевского в фразеологический ряд (“достал Достоевский”) можно считать фактом роста его славы”, – полагает М. Загидулина (Загидулина 2004а). Остается надеяться, что подобное освоение русской классики массовой культурой станет дорогой к новому прочтению, и тогда опыты современных писателей можно считать культуртрегерским проектом. Кроме этого, если учесть, что фактически любой текст массовой литературы может оказаться интересным для анализа коллективного бессознательно-го своей эпохи, эти “игры в классики” создают выразительный социокультурный портрет нашего времени.

Библиография

- Басинский 2006: П. Басинский, *Кошмар Гоголя*, “Российская газета”, 24.01.2006.
- Белинский 2003: В.Г. Белинский, *Избранные статьи*, М. 2003.
- Бердяев 2004: Н. Бердяев, *Мирозерцание Достоевского*, М. 2004.
- Блок 2000: А. Блок, *Литературно-критические статьи*, СПб. 2000.
- Вайль, Генис 1997: П. Вайль, А. Генис, *Родная речь*, М. 1997.
- Волгин 2008: И. Волгин, *Открытие симпозиума. Материалы II Международного симпозиума Русская словесность в мировом культурном контексте*, М. 2008 .
- Достоевский 1998: Ф.М. Достоевский, *Литературно-критические статьи*, М. 1998.
- Загидулина 2004а: М. Загидулина, *Достоевский глазами соотечественников*, <<http://komdost.narod.ru/zagid.htm>>.
- Загидулина 2004б: М. Загидулина, *Ремейки, или Экспансия классики. Ремейк как форма исторической реинтерпретации*, “Новое литературное обозрение”, 2004, 69, с. 69-83.
- Карякин 1989: Ю. Карякин, *Достоевский и канун 21 века*, М. 1989.

- Новиков 1999: В. Новиков, *Двадцать два мифа о Пушкине*, “Время и мы”, 1999, с. 143-156.
- Пьецух 2006: В. Пьецух, *Глаголит*, М. 2006.
- Садур 1989: Н. Садур, *Чудная баба. Пьесы*, М. 1989.
- Сараскина 2003: Л. Сараскина, *Читать Достоевского – значит познавать свою душу*, “Новая газета”, 21.07.2003, с. 5.
- Силинская 2004: Н. Силинская, *Княгиня Верейская*, СПб. 2004.
- Стахов 2007: Д. Стахов, *Генеральская дочка*, М. 2007.
- Терц 1992: А. Терц, *В тени Гоголя*, II, М. 1992.
- Щербинина 2009: Ю. Щербинина, *Кризис вербальности и современная литература, или за что ГПП не влюбил Моржова и его автора*, “Волга”, 2009, 1-2, с. 89-97.

Abstract

Marija Aleksandrovna Černjak

The Classics in the Distorting Mirror of Mass Literature. Apropos Some Tendencies of 21st Century Russian Literature

In this article, the author argues that in order to determine the specificity of contemporary Russian literature, it is crucial to turn to the so called ‘secondary’ texts (remakes, retellings, adaptations, sequels, comics etc.). To a significant extent, the search for a genre in contemporary literature is connected with the playful use of the classical heritage. This appears manifest in a variety of examples where the authors play with texts by A. Puškin, N. Gogol’, F. Dostoevskij etc. The writer’s play with a classical text requires some basic knowledge on the part of the reader. For this reason the issue of the appropriateness of the publishing projects arises.