

Во-вторых, лоцман выводит Решилова на «физическую» Дорогу, которая помогает герою в его творческом поиске и в поиске смысла бытия. Практически Сашка — это проводник Решилова по миру, созданному писателем, и при этом именно лоцман, а не творец пространства, он ведет героя к цели. В какой-то мере Сашка — Мальчик, который, по мнению отца Леонида, есть в душе каждого человека. А Мальчик воплощает божественное начало, поэтому здесь также можно провести параллель с Иисусом из повести Решилова.

Таким образом, если Мальчик есть в каждом человеке изначально, то произведение о людях, которые сохранили его в себе, — повествование о Мальчике. Не удивительно, что в Тетради сочетаются повесть о Дороге (путешествие героев) и рассказ о «Мальчике из Назарета» как творце, помогающем художнику преодолеть духовный кризис и завершить свое творение.

Христианские мотивы в повести связаны не только с апокрифом, задуманным Решиловым. Они пронизывают историю героев, их внутренний мир. Если в других произведениях цикла «В глубине Великого Кристалла» вера (и вообще религия) связана с Хранителями, то в завершающей цикл повести более отчетливо проявляется христианский взгляд на мир. «Лоцман» стал своеобразным итогом первой фазы произведений о Кристалле. В их центре — дети, которые умеют чувствовать Вселенную, дети с необычными способностями. В «Лоцмане» утверждение, что мир могут спасти от зла только дети, поднимается до уровня веры, которая имеет свои корни в христианстве, чья жизнеспособность и влияние на современное общество проявятся лишь в результате необходимой сейчас духовно-нравственной эволюции.

ЛИТЕРАТУРА

1. Каплан В. Бог, сотворенный из слова // www.rusf.ru/vk/.
2. Крапивин В. Лоцман // Крапивин В. Собр. соч. Екатеринбург, 1994. Кн. 10. Далее произведение цитируется по этому изданию с указанием страницы непосредственно в тексте работы.
3. Крапивин В. Кратокрафан // Уральский следопыт. 1998. № 2. С. 60.

Татьяна Сергеевна Лазарева

ПОЛИТИЧЕСКИЙ ТРИЛЛЕР: ТЮМЕНСКАЯ ВЕРСИЯ («Слой» В. Строгальщикова)

В статье предпринята попытка проанализировать феномен тюменской массовой литературы, выяснить, что такое тюменский триллер на материале цикла произведений В. Строгальщикова «Слой».

Отечественная массовая литература — явление, как известно, сравнительно новое (1990-е годы) и потому мало изученное.

В Европе под определение массовой литературы в разное время, начиная со второй четверти XIX в., попадают жанры, «отсутствующие в традиционных нормативных поэтиках от Аристотеля до Буало»: мелодрама, детектив, фантастика и т. д. [Гудков 1994:490]. К ним применяются наименования развлекательной, тривиальной литературы или более грубое — «дешевая», коммерческая словесность, чтиво, паралитература.

В России интерес к массовой литературе возник, по мнению Ю. М. Лотмана, как «противодействие романтической традиции изучения «великих» писателей, изолированных от окружающей их эпохи и противопоставленных ей» [Лотман

1989: 380]. Массовой литературой называли все то в литературе, «что не получило высокой оценки образованной публики, либо вызвало ее негативное отношение, либо осталось ею незамеченным» [Хализев 1999: 127]. Таким образом, долгое время массовая литература противопоставлялась классике.

Собственно раскол литературы на классическую, массовую и элитарную литературу, утверждает Б. Дубин, — феномен новейшего времени. «Это знак перехода крупнейших западноевропейских стран к индустриальному, а затем — постиндустриальному состоянию («массовому», а потом и технизированному «масскоммуникативному» обществу»), выражение общественной динамики, неотъемлемого от нее социального и культурного расслоения» [Дубин 2001: 314].

В России, где рынок развлекательной литературы существовал уже в конце XVII в., коммерциализация литературы проходила особенно заметно в 30-е гг. XIX столетия, «когда, потеснив литературных аристократов, на авансцену вышли ловкие литературные дельцы, приходившие к читателю «с продажной рукописью», но... не всегда «с чистой совестью», стремившиеся прежде всего к коммерческому успеху». Среди таких литераторов наиболее предприимчивыми были два беллетриста — О. И. Сенковский (псевдоним — Барон Брамбеус) и Ф. В. Булгарин, автор переведенного на многие европейские языки романа «Иван Выжигин» (1829).

В 70–80-е гг. XX в. ориентация на «имена» (на «генералов» литературы) заменяется в России интересом к массовой литературе. Эта «тенденция сформировалась в кино — самом массовом из тогдашних искусств» [Зоркая 1998: 45]. Происходит своего рода «эмансипация читателя» (Х. Р. Яусс). Речь идет, прежде всего, о процессе освобождения читателя от давления стандартов литературной идеологии [Зоркая 1998: 45]. Массовая литература, наконец, занимает свою, самостоятельную нишу в литературе, хотя, как известно, по-прежнему считается дешевой рыночной словесностью.

Дж. Кавелти в своей работе «Приключения, тайна и любовная история: формульное повествование как искусство и популярная «культура» вводит понятие «литературной формулы», объединяя сходные повествовательные конструкции в произведении. «Формула — это комбинация, или синтез, ряда специфических культурных штампов и более универсальных повествовательных форм или архетипов» [Кавелти 1999: 35]. «Ее жанровая принадлежность жестко задана автором и безошибочно опознается читателями... Эта словесность опирается на самые общие, давно ставшие привычными нормы эстетики отражения-подражания (мимесиса), она условно-натуралистична как по поэтике, так и по объекту внимания» [Дубин 2001: 313]. Термин «формула» относят к типам сюжетов. Такое толкование встречается в пособиях для начинающих писателей, где можно найти четкие указания, как написать бестселлер, обыграв беспроектный сюжет [Цукерман 1997]. Подобные сюжеты представляют собою фабульные типы, которые встречаются во многих культурах на протяжении длительного времени. «Сюжеты должны быть причудливы и полны удивительных поворотов, сменяющихся один на другой и нанизанных на один энергетический стержень» [Цукерман 1997: 34]. К любому произведению читатель подходит с определенными ожиданиями, поэтому он находит удовлетворение и чувство безопасности в знакомых формулах; «кроме того, давнее знакомство читателей с формулой дает им представление о том, чего следует ожидать от нового произведения, тем самым повышается возможность понять и оценить в деталях новое сочинение» [Кавелти 1999: 38]. Для писателя в этой ситуации самое интересное — новая «отделка», то, как он обыгрывает сложившиеся стереотипные ситуации, как добавляет к «формулам» новые элементы. Выгодны формулы и издательствам. Для них формульная литература — гарантированная окупаемость и возможность получить боль-

шую прибыль. Издательства собирают писателей по сериям (например, издательство «Захаров» — серия «Новый детектив», издательство АСТ — серия «Amoug», издательство Эксмо-пресс — серия «Женский криминальный роман», издательство «Панорама» — серии «Романы о любви», «Женский детектив» и т. д.), и тогда читатель, зритель, уже ориентируясь на яркую обложку да на интригующее броское название, выбирает книгу или сериал (В. Доценко «Золото Бешеного», Д. Донцова «Красавица без чудовища» и др.).

По утверждению Л. Гудкова, массовая литература подчеркнута социальна, хотя ей и не свойственна проблематичная, конфликтная структура. Она создается для отвлечения от действительности и развлечения, отсюда ее популярность у современного читателя [Гудков 1998]. Наиболее популярными жанрами в отечественной литературе на сегодняшний день являются боевик и триллер. Б. Дубин приводит результаты опросов ВЦИОМ: на май 2000 г. из 2407 опрошенных человек 29% респондентов предпочитают читать детективы и триллеры [Дубин 2001: 347]. О популярности этих жанров свидетельствует и телевизионная сетка одного известного московского телеканала: ТВ-6 предлагает телезрителю до 5 детективных сериалов в день, с постоянным обновлением программы каждые две недели.

Детектив и триллер имеют много общего, но не стоит их путать, поскольку традиции детектива «убого, но все-таки развились в отчих краях» [Адамович 1997: 265]. Российский боевик (наиболее популярные авторы — Е. Сухов, Ч. Абдулаев, А. Бушков) — вариант формулы, которую Дж. Кавелти определил как приключенческую: «герой, преодолевающий препятствия и выполняющий важную моральную миссию». Неотъемлемым элементом подобных произведений, по мнению М. Левиной, являются подробное описание сцен насилия: пыток, убийств и т. п. [Левина 2001: 32].

Триллер завоевал всю Европу (как известно, предусмотрительные французы, еще двадцать лет тому назад на законодательном уровне попытались оградить себя от нашествия ковбоев XX века: ввели штрафы на превышение объемов американских фильмов), дошел он и до нас (Ф. Незнанский «Последний марш», А. Щелков «Уничтожить Израиль» и пр.). Сегодня мы наблюдаем утверждение триллера в российской литературе, хотя современный читатель, с нашей точки зрения, не отличит «крутой» боевик от триллера и не только потому, что этот жанр нов для нас, но и потому, что феномен российского триллера еще не достаточно изучен отечественной наукой. В науке нет четкости с формулой и поэтикой триллера.

Обратимся к истории жанра. Триллер, по утверждению М. Адамович, берет свое начало от вестерна, рожденного Новым Светом. Предтеча вестерна — ковбойские пасторали. Они были полны пафоса «возвращения к первоначальной простоте, к природной гармонии... которая понималась не как свобода выбора, но как отсутствие ограничений, запретов» [Адамович 1997: 266]. Ковбой, как и фольклорный герой, должен был принимать участие в «событиях», отличавшихся от его рутинных обязанностей. Литература идет навстречу желаниям читателей, и в 1880-х гг. Джозеф И. Бадгер создает «Ранчо в прерии», где впервые допускается насилие со стороны героя.

Вестерн XX в. (триллер), по утверждению М. Адамович, претерпевает определенные изменения, хотя в нем и сохраняется мордобой и пальба, характерные для формулы вестерна, но из него исчезает традиционный герой, потому как в триллере должен быть «рыцарь гор и долин» [Адамович 1997: 267], перед нами же лишь герой-функция. Такой герой «сполна наделен набором тех человеческих качеств, которые отвечают традиционному образу «классного» современного мужчины. Но это именно набор, вроде дорожной аптечки. И здесь — ловушка для

потребителя — такой «набор» исключает возможность развития подлинного характера. Здесь человек заменяется «типическими» реакциями в «типических» обстоятельствах» [Адамович 1997: 268].

Герой Нового Света по своим корням, по природе своей — универсален, мифологичен. Не случайно некоторые исследователи ведут историю российского триллера от фольклорных произведений (как и многие другие жанры «формульной» литературы) (М. Липовецкий, Ф. Лустич, М. Адамович и др.). В волшебной сказке, как и в триллере, есть некий герой, появление которого зависит исключительно от его функции в произведении. Волшебные клубки, шапки-невидимки, Серые Волки, Иван-царевичи появляются в сказке лишь для того, чтобы выполнить некую функцию — защитить, помочь и т. д. Так, Иван-царевич («Иван-царевич и Серый Волк») должен достать молодильные яблоки для бабушки, то есть выполнить функцию царского сына. Серый Волк должен отблагодарить царевича за коня на обед — выполнить функцию защитника-помощника. Сказка заканчивается лишь тогда, когда герои выполняют все намеченные функции. О таком Волке-Терминаторе, по мнению исследователей, и вздыхает современный читатель. Возможно, именно своим сказочным корням триллер обязан своей нынешней популярностью у российского читателя, зрителя.

С нашей точки зрения, первые образцы этого жанра появились и в тюменской литературе — «Слой»-1,2,3. Их автор — известный тюменский журналист Виктор Строгальщиков (жанровое определение — триллер — дается самим автором [Рогачев 1999: 378]). Книги В. Строгальщикова вышли в тюменском издательстве «СофтДизайн» Ю. Мандрики по нынешним, тюменским, меркам не очень большим тиражом, за исключением первого романа — 5000 экземпляров, «Слой»-2 — 4000, последняя же книга — 3000 экземпляров, но были замечены критиками. Особое внимание получил «Слой»-1. «Как ни странно, реакция была извне: книгу с интересом прочитали в столице, русская диаспора в Париже и Калифорнии» [Строгальщиков 1999: 16] Правда, с нашей точки зрения, романы плохо знакомы широкой публике, массовому тюменскому читателю, для которого и писались.

В основе сюжета романов — события, с одной стороны, завораживающие своей незаконностью, с другой — ставшие уже привычными для обывателя, уставшего от воровства властей и бесконечных «демократических» выборов: махинация с бюджетными деньгами («Слой»-1) [Строгальщиков 1996], выборы губернатора («Слой»-2) [Строгальщиков 1997], выборы мэра («Слой»-3) [Строгальщиков 1999]. Удобнее было бы, с нашей точки зрения, говорить об одном романе в трех сериях. С каждой новой книгой В. Строгальщиков продолжает раскручивать одну тему — несовершенство власти и общества, в котором мы живем, втягивая своих героев во все новые события. В каждой части на первый план выходит один из трех героев романа: в первой книге — Владимир Лузгин — известный тюменский журналист, во второй книге — Сергей Кротов — банкир от Бога, и, наконец, в третьей — Виктор Александрович Слесаренко — «честный чиновник». Все три героя активно взаимодействуют в романах, причем к третьей книге это взаимодействие достигает пика: герои вместе работают над выдвижением Слесаренко в мэры в некоем северном городе.

События, происходящие в романах, не новы для читателя и, по справедливому замечанию В. А. Рогачева, хорошо ему знакомы по скандальным публикациям журналистов [Рогачев 1996:268]. Возможно, романы не получили бы известности, если бы не были написаны на местном материале. В. Строгальщиков играет с читателем, заставляя его вспоминать место, время и возможные прототипы событий, описываемых в романах. «Новый офис «Регион-банка» располагался в Южном микрорайоне, среди панельных коробок, захламленных стройплощадок и

традиционно грязных весной улиц» [Строгальщиков 1996: 3]. Так начинается первый роман Строгальщикова, и читатель невольно вспоминает весенние улицы города (особенно это явление знакомо жителям микрорайонов), перебирает все банки в Южном микрорайоне, пытаясь предугадать события. Подобных примеров в романах много. Пожалуй, в третьем «Слое» автор больше обычного заставляет читателя напрягать мозги, скрывая место действия, под загадочным — «северный город». Лишь к середине романа понимаешь, что для читателя юга области все северные города — на одно лицо.

Многозначны в романах и фамилии тюменских чиновников. Где-то (как в первой книге) В. Строгальщиков открыто называет своих «высоких» героев: Ре-Ре, папа Роки и др. Есть в книгах персонажи, чье сходство с прототипом ограничивается лишь занимаемой должностью (например, некий депутат Луньков, Чернявский и др.). Игра запущена, читатель в поиске, гадает, кто же это. Таким образом, В. Строгальщиков намеренно использует прием, часто применяемый массовой литературой, — узнавание. Как скажет в романе всезнающий герой эксперт Юра, «Людам нравится слушать разные гадости про своих начальников» [Строгальщиков 1999:153]. «Почему бы этим не воспользоваться автору», — продолжим мы.

Строгальщиков мастерски закручивает сюжет первого романа. «Красивая комбинация по прокрутке бюджетных денег в коммерческом банке главных героев (банкира и журналиста) идет по нарастающей. Как снежный ком, налипают сначала невинные, потом роковые для игроков «Слоя» проценты. Подставки опережают разборки... большой русский рубль зеленеет» [Рогачев 1996:268]. От запаха денег голова у героев идет кругом. С каждой главой романа ставки повышаются, пока, наконец, на кону не оказывается жизнь главных героев.

Главным героем первого романа, по нашему мнению, является Володя Лузгин — хороший журналист, «слуга без господина, посредник между властью и журналистской братией, между властью и народом» [Захарченко 1999:159]. «Фигура эта в журналистском мире расценивалась неоднозначно, в политических же кругах вызывала интерес и опасение» [Строгальщиков 1996:39]. Еще в первом «Слое» Лузгин изображает клоуна, озвучивая Карлсона в «Вечерней сказке». Во «Взрослых детях» «... клоун Вова вконец распоясался, чуть ли не хрюкал в эфире... начал даже петь частушки собственного сочинения. Это фанфаронство и откровенный эпатаж принесли неожиданный результат: однажды очередной рвущийся в эфир рекламодатель предложил деньги лично ему...» [Строгальщиков 1996:78]. С этого момента начинается финансовое благополучие Лузгина, отныне он знает себе цену.

Он уходит с телевидения, но амплуа клоуна сохраняет, и по-прежнему стремится к тому, чтобы руководить другими. «Лузгин... любил, когда люди во власти слушались его, так было на всех передачах...», поэтому он и оказывается в команде Юры, поэтому же едет на север в помощники к Слесаренко.

Несмотря на такую самоуверенность, герой все время сталкивается с неприятностями. Многих из них можно было бы избежать, если бы не одна черта в характере Лузгина — наивность. Эта же черта, с нашей точки зрения, вызывает симпатию читателя к герою. Наивность Лузгина (надежда получить легкие деньги за посредничество в сделке) позволяет автору раскрутить сюжет первого романа.

Хотя образ Лузгина неоднозначен (это можно, видимо, объяснить автобиографическим началом), с нашей точки зрения, в нем нет развития литературного характера. Лузгин — всего лишь «дорожная аптечка» с определенным набором качеств, присущих образу журналиста: в меру продажен, пойдет на многое ради хорошего кадра (губернатор, жующий бутерброд) и т. д.

Лузгин мнит себя хозяином положения, только к концу романа становится ясно, что он всего лишь пешка в чьей-то чужой игре. Роман заканчивается поражением героев: Лузгин в больнице, коттедж Кротова взорван, репутация Слесаренко подмочена, но герои пока не сдаются. Журналист Лузгин, восстанавливая свои силы, изучает московскую брошюру «Работа с оппонентами в избирательной кампании» — так, завязывается сюжет второй книги. Но, если в первой части в центре событий был Володя Лузгин, то на этот раз главным героем становится Серега Кротов.

С первых страниц романа автор выделяет Кротова среди других героев хотя бы тем, что он не похож на «новых русских банкиров» (таких, как Вайнберг). Кротов — финансист от Бога, он умеет «делать» деньги, по мере возможности соблюдая нравственные нормы. Он уважает тех, кто играет по правилам, поэтому сходится с экспертом Юрой, с Вайнбергом. Кротов никогда не претендует на лидерство, «хотя кулаки, вес и рост могли бы этому способствовать», он довольствуется тем, что может делать то, что умеет. Кротов — бабник, гуляка, правда, не забывает о семье и в помыслах своих всегда верен жене. Серега Кротов — хороший друг. Он всегда протягивает руку нуждающимся в помощи: вытаскивает Лузгина из неприятностей, легко соглашается на предложение Слесаренко помочь ему с делами в «северном городе». «Дружище Кротов, как всегда, играл в свои живые шахматы и на доске и, под доской», — скажет Лузгин о решении Кротова ехать в город N. Кротов достигает больших высот, не по своей воле залезая в политику (занимается финансовыми делами общественно-аналитической организации «Политическое просвещение»). Кажется, что теперь-то уж герои одержат верх, но это игра, в которой соперник неизвестен. Герои вновь вынуждены отступить. В третьей «серии» романа они сами ставят условия игры (так им кажется).

Изучив технологии московских пиарщиков, герои пытаются опробовать их на деле. Они проходят огонь, воду и медные трубы (большие деньги, власть и все, что она дает, проверку на прочность дружбы, предательство, «любовь» и т. д.), пытаясь разрешить в одном маленьком городе проблемы, стоящие перед целым государством.

Решать эти проблемы берется третий главный герой романов — Виктор Александрович Слесаренко. Полковник Савич назовет его романтиком («Слой»-3). Мы бы добавили к этой характеристике — чиновник до мозга костей. Все его действия направлены на преобразование общества к лучшему (для этого идет в мэры), но он почти никогда не задумывается (как настоящий чиновник), откуда что берется, об этом пусть думают помощники — заместители Чернявский, Колюнчик и, наконец, Кротов. Например, махинация Кротова и Вайнберга с выплатой зарплаты нефтяникам, чтобы поднять рейтинг Слесаренко («Слой»-3). Знал ли об этом будущий мэр? Сам Слесаренко практически не участвует в действии. Исключение (и то ему разбили нос) — митинг у городской мэрии, когда он «идет в народ» («Слой»-1). Он пытается вести себя как интеллигентный человек в соответствии со своей должностью и статусом, но слушать его начинают только тогда, когда маска интеллигента спадает с его лица. «После этого он мог позволить себе даже мат» [Строгальщиков 1996:20]. Уже на другом митинге (в «северном городе») Слесаренко-чиновник остается верен себе, хотя и играет по сценарию Лузгина, но эта роль ему близка. Для нас, читателей, остается загадкой, действительно ли Слесаренко настолько наивен, что не подозревает о махинациях за своей спиной (у читателя србатывает стереотип о невинном царе-батюшке, который не ведает, что творится в его государстве), или это всего лишь маска?

Романы, особенно третья часть, переполнены грустными размышлениями о российской жизни, о тщетности попыток что-либо изменить, поэтому трагический финал в третьей «серии» закономерен.

Все герои В. Строгальщикова самодостаточны. Они довольны собой, ни в чем не нуждаются (ни в моральном, ни в финансовом плане). Они сами для себя идеальны. Именно идеальность героев не позволяет им развиваться как литературным характерам. Герой триллера – супермен. Все происходящее воспринимается им как данность, как незыблемое. «Он доказательство возможности невозможного, реальности нереального» [Адамович 1997:276].

Герои Строгальщикова статичны, хотя и находятся в постоянном движении. На протяжении трех романов мы видим их в центре событий, но все, что происходит в произведениях, происходит помимо их воли. «Вся суть происходящего не в героях, а между ними, вокруг них, над ними» [Захарченко 1999:161]. Они всего лишь пешки в чьей-то игре. «Чего-то я не знаю из того, что должен знать...», – скажет Кротов и будет прав.

Герои в романах много путешествуют, и это не случайно. Они должны передвигаться, чтобы достичь своей цели и чтобы это не вызывало подозрений у читателя. «В выборе профессии важно, чтобы герой, во-первых, был подвижен, не привязан к «станку», чтобы имел законное право пострелять, чтобы частые командировки выглядели естественно (а иначе – откуда у положительного героя деньги?). Во-вторых, чтобы криминальное нечто вокруг него «копошилось» и давало повод побегать...» [Адамович 1997:269]. В. Строгальщиков подбирает для своих героев «подходящие» профессии – чиновник, журналист, банкир. Так, Виктор Александрович Слесаренко (чиновник, не берущий взятку) едет в Германию на неограниченное время («Слой»-3) под прикрытием делового визита. Что это был за визит, – неизвестно, но алиби у него уже есть – служебная необходимость, звание честного человека сохранено. Сергей Кротов в силу своей профессии вынужден постоянно вращаться в криминальной среде, да и сам он не раз переступает черту закона.

Понятие супермена, характерное для триллера, заменяется Строгальщиковым на более близкое тюменскому читателю – мужик (так автор называет героев в своем интервью [Строгальщиков 1999:16]). Мужик – это, пожалуй, основная характеристика героев романа. (Женские образы используются Строгальщиковым, по его же словам, лишь как «что-то из разряда сервиса» [Строгальщиков 1999:16]). В понятии «мужик» определяющим элементом становится отработка основных социальных, этических кодов, так как необходимо «соотнести ковбоя с популярными ценностями» [Адамович 1997:217]. «Мужики» Строгальщикова – честные (чужого не берут, только то, что заработали сами), решительные, способные ради друзей (Кротов чаще других оказывается в роли спасителя), ради семьи (каждый из героев, возможно Лузгин в меньшей степени, считает семью важной составляющей своей жизни) на жертвы. Набор этих качеств покоряет читателя, сокращает дистанцию между ним и героем. В романах происходит отработка основных «социально-политических ситуаций, этических кодов, подтверждение их истинности и незыблемости» [Адамович 1997:271]. Отсутствие же литературного характера при наличии «деятеля» (герой «схематичен», характер лишен развития, статичен) позволяет читателю самому до-писать, до-создать героя. Таким образом, тюменский триллер, как и триллер вообще, – это «игра в виртуальную реальность» [Адамович 1997:275], впрочем, как и вся наша жизнь.

ЛИТЕРАТУРА

1. Адамович М. Преступление или наказание? (Американский и российский триллер)// Континент. 1997. № 4.
2. Гудков Л. Д., Дубин Б. В. Литература как социальный институт: Статьи по социологии литературы. М., 1994.

3. Гудков Л. Д., Дубин Б. В., Страда В. Литература и общество: Введение в социологию литературы. М., 1998.
4. Дубин Б. В. Слово–письмо–литература: Очерки по социологии современной литературы. М., 2001.
5. Захарченко В. Плач по утраченному герою // Сибирское богатство. 1999. № 1.
6. Зоркая Н. Тенденции в чтении россиян в 90-е годы: на материале опросов ВЦИОМ 1992–97 гг. // Мониторинг общественного мнения: Экономические и социальные причины. 1998. № 2.
7. Кавелти Дж. Г. Изучение литературных формул // Новое литературное обозрение. 1996. № 22.
8. Левина М. Читатели массовой литературы в 1994–2000 гг. – от патернализма к индивидуализму? // Мониторинг общественного мнения: Экономические и социальные причины. 2001. № 4.
9. Липовецкий М. Рецепт успеха: сказочность + натурализм // Новый мир. 1997. № 11.
10. Лотман Ю. М. Массовая литература как историко-культурная проблема. М., 1989.
11. Лустич Ф. От «Абсолюта» до «Столичной». Рэйв – литература или сказка для взрослых? // Литературная газета. 1996. № 43.
12. Рогачев В. А. Жестокие игры // Строгальщиков В. Л. Слои. Тюмень, 1996.
13. Рогачев В. А. Игра в живые шахматы // Строгальщиков В. Л. Слои 3: Роман. Тюмень, 1996.
14. Строгальщиков В. Л. Слои. Тюмень, 1996.
15. Строгальщиков В. Л. Слои-2. Тюмень, 1997.
16. Строгальщиков В. Л. Слои-3. Тюмень, 1999.
17. Строгальщиков В. Л. «Слои» нашего времени // Московский комсомолец в Тюмени. 1999. № 6.
18. Хализев В. Е. Теория литературы. М., 1999.
19. Цукерман А. Как написать бестселлер. М., 1997.
20. Яусс Х. Р. История литературы как провокация литературоведения // Новое литературное обозрение. 1995. № 12.

Лариса Сергеевна Кислова

**«ЗДЕСЬ И СЕЙЧАС» КАК ФОРМУЛА ЖИЗНИ
В МИРЕ АБСУРДА
(ПРОБЛЕМА ГЕРОЯ В СОВРЕМЕННОЙ
РОССИЙСКОЙ ДРАМАТУРГИИ)**

Статья посвящена проблеме дегероизации в современной отечественной драматургии. Предметом анализа является феномен антигероя, активным обращением к которому ознаменовался очередной этап развития новой российской драмы.

Появление героя, предложенного драматургией «новой волны» на рубеже 1970–1980-х гг., было встречено активной дискуссией в прессе. Стремясь исследовать природу этого явления, литературоведы и театральные критики с энтузиазмом обсуждали пьесы В. Арро, А. Галина, В. Славкина, С. Злотникова, А. Казанцева, Л. Разумовской, Л. Петрушевской. Прием психологического раздвоения личности в драматургии этого периода неуклонно превращался в знак качественного состояния времени и на пер-