

Пелевин, Акунин и Мураками: писатели, заполняющие «лакуну» между серьезной и массовой литературой

Мицуёси НУМАНО (沼野充義)

В настоящей статье¹ я хотел бы не столько акцентировать внимание на анализе конкретных литературных произведений, сколько задаться вопросом общего характера, который представляется мне весьма актуальным для сегодняшней российской литературной действительности. Сразу оговорюсь: я не стремлюсь получить исчерпывающий ответ, а только обозначаю проблему.

Вопрос, который я намерен рассмотреть, заключается в определении границ и дистанции между серьезной, утонченной, или просто «высокой» литературой, и так называемой бульварной, «низкой», массовой литературой. Мне кажется, что сегодня в России, в нынешнее время господства пост-постмодернизма, граница между этими двумя «литературами» размывается, или же смещается, благодаря появлению новых писателей, которые заполняют «пробел», это незанятое «между»², разделяющее «литературы». На сегодняшний день определенно существует уже несколько таких писателей, но здесь я остановлюсь на Викторе Пелевине и Борисе Акунине, двух замечательных представителях нового, как мне кажется, явления, писателях, творчество которых красноречиво свидетельствует о смещении границы, традиционно разделяющей уровни внутрилитературной иерархии.

Следует признать, что выражение «две литературы» само по себе довольно неудачно, поскольку у нас нет четких терминов для обозначения каждой из них. Та, что «повыше», по-немецки называется *Schöne Literatur*, по-русски — «художественная

¹ Настоящая статья представляет собой исправленный текст доклада, сделанного мной на английском языке на VI Всемирного конгрессе славистов (VI ICCEES World Congress) в Тампере 31 июля 2000 года. Почти идентичный текст на русском языке был опубликован уже в Москве в газете «Ex libris НГ» (7 декабря 2000 г.).

² Выражение принадлежит литературному критику Льву Пирогову. Лев Пирогов. «Скажи «проект!»». Литературная газета, № 7 (2000), стр. 10.

литература», однако в английском языке, по-видимому, подходящего термина нет. С другой стороны, хорошее выражение есть в японском языке — «дзюн-бунгаку», что дословно означает «чистая литература», и японская читательская аудитория традиционно воспринимает деление литературы на «чистую» и «не чистую», массовую как само собой разумеющееся. (Отмечу, что когда я говорю о двух видах литературы, это относится главным образом к прозе, но не к поэзии).

Чтобы создать конкретную почву для сравнительного подхода, рассмотрю литературную ситуацию в Японии более детально. Сейчас в Японии одними из наиболее престижных литературных премий являются Премия Акутагава и Премия Наоки. Первая присуждается за произведения «чистой литературы», представителем которой был Акутагава, в то время как вторая названа по имени романиста Наоки, пользовавшегося огромной популярностью у массового читателя. Важным является тот факт, что в общественном сознании эти две премии неразрывно связаны: они были учреждены одновременно (в 1935 г.) и финансировались одним издательским домом; они не исключают друг друга, а скорее дополняют. Два независимых жюри объявляют результаты отбора одновременно, и журналисты, пишущие на литературные темы, поздравляют лауреатов обеих премий как участников единого действия.

Такое мирное сосуществование этих премий показывает, что и сосуществование двух литератур долгие годы воспринималось в Японии как должное. Однако после II Мировой войны, и особенно в два последних десятилетия, произошли заметные изменения как в работе писателей, так и в читательском сознании, и различие между этими премиями становится все более неясным. Случается даже, что писатель, который в глазах общественности однозначно относится к числу приверженцев «чистой литературы», получает Премию Наоки, присуждаемую за «не чистую» литературу, и наоборот. Дзин-Ити Кониси, один из наиболее авторитетных японских специалистов по истории литературы, дает следующую характеристику изменениям, произошедшим после II Мировой войны:

«Одновременное учреждение Премии Акутагава и Премии Наоки свидетельствует о том, что тогда читающая общественность четко разграничивала так называемые «чистую» и «массовую» литературы. Хотя нам неизвестно, какими критериями руководствовались члены жюри при классификации работ, рассуждая с

позиций сегодняшнего дня можно предположить, что произведения, которым, согласно западной традиции, была присуща выразительность художественных средств, то есть считавшиеся «изысканными» в послемэйдзинскую эпоху, становились кандидатами на Премию Акутагава, а те, для которых это было не характерно — то есть «простые», «вульгарные» — выдвигались на Премию Наоки. Однако после войны это различие начало стремительно уменьшаться, и деление литературы на два вида стало представляться весьма сомнительным.¹

(...) Одной из наиболее заметных отличительных черт литературной ситуации после II Мировой войны явилось бурное развитие массовой литературы, вследствие чего она не только превысила «чистую» литературу в количественном отношении, но и качественно приблизилась к ней, и граница между ними стала размываться. Как следствие появилось много произведений, которые нельзя было отнести ни к первой, ни ко второй, и наблюдалась даже тенденция называть их «промежуточной литературой»; нам, однако же, кажется, что размывание границ между двумя видами литературы еще не позволяет говорить о возникновении нового, «промежуточного» жанра. Правда, наряду с тем, что выходит много произведений, которые бесспорно относятся к массовой литературе, как и тех, которые однозначно являются «высокими», среди писателей все более усиливается склонность смешивать эти два жанра. И, кто знает, может быть в 21 веке нами будет утрачена способность делить литературу на массовую и чистую (подобно тому, как исчезло реально существовавшее во времена Мэйдзи деление общества на простолюдинов и самурайство), и мы будем читать просто «романы».²

Пока неизвестно, сбудется ли предсказание историка литературы, но, по крайней мере, можно согласиться, что в целом японская литература движется именно в этом направлении. Для нас же особенный интерес представляет сравнение этих фактов с литературной ситуацией в сегодняшней России. Здесь процесс разделения одной единой литературы на две или даже больше начался совсем недавно, и общество пока

¹ *Дзин-Ити Кониси*. Нихон бунгэй-си (История японской художественной литературы). Т. 5. Токио, Кодан-ся, 1992, стр. 824.

² Там же, стр. 945–6.

не может привыкнуть к тому, что коммерческая, безвкусная литература подавляет художественную своим количеством. Приверженцы «художественного» направления до сих пор полагают, что огромный коммерческий успех массовой литературы является для них оскорблением и прямой угрозой. Таким образом, мы должны начать с того, что в России тоже существует не одна, а две литературы, или даже больше. Наталья Иванова красноречиво, как всегда, описывает эту картину наличия в России «нескольких литератур»:

У нас сегодня не одна, а несколько литератур.

Литература, считающая себя центральной, — условно назовем ее литература-1, — явно страдает малокровием. Она вялая, скучная, вязкая, хотя и называет себя красивым словом «постмодернизм». Она истерична. У нее депрессии. Читателю с нею трудно, неловко, неинтересно, и он бежит от нее туда, где шумит, кричит по-базарному другой мир — чрезмерно яркий, броский, обманчивый, резкий по запаху. Это мир литературы-2. Там кипят страсти, бушуют конфликты, гремят грозы. Это мир, населенный персонажами — красотками, ублюдками, героями. Там разоряются, спасают, выигрывают состояния, убивают.

А литература-1 в это время самозваничит, жеманичит, загадочно поднимает бровь — мол, это не ее бросил читатель, а она сама ушла. Провокационно разбрасывает цветы зла, провокационно реформирует классику, стебается, — но остывший читатель бросает с пол-абзаца и угрюмо смотрит в сторону лотка.

Третья, литература-3, идет привычным, старомодным путем, не изменяя своему однажды и навсегда избранному призванию. Прислушивается только к своему собственному голосу. Блюдет свое достоинство, держит, если чувствует, что надо, паузу. Прощается с «уходящей натурой». Разговаривает — даже сама с собой — на человеческом, внятном языке, без истерики. Хорошая, добротной выделки. Примерная жена и мать. Только вот глаз у нее не играет...¹

Вне зависимости от того, согласны ли мы с предлагаемым Ивановой описанием

¹ Круглый стол «Литература последнего десятилетия — тенденции и перспективы». Вопросы литературы. Март-апрель 1998, стр. 4–5.

(очевидно, что если продолжать начатую таким образом классификацию, у нас появится гораздо больше литератур), несомненно, что существуют люди, консервативные в своих убеждениях, не желающие понять сложившуюся ситуацию, признающие только один, эстетический критерий отличия хорошей литературы от плохой и считающие любое другое деление бессмысленным. Но с точки зрения практических интересов рынка такое разделение не только отражает факты, но и является насущно необходимым. В этом нетрудно убедиться, если, например, проследить за изменениями в списках бестселлеров, публикуемых в еженедельном журнале *Книжное обозрение*. Поскольку тираж массовой литературы несравнимо больше, чем у серьезной, их нельзя разместить на какой-либо одной шкале, поэтому пришлось в отдельные списки поместить «художественную» и «другую» литературы, и даже придумать список с названием «интеллектуальные бестселлеры». Как четко показано в работе Куми Мори,¹ которая скрупулезно исследовала, как изменялись названия в этих списках с момента их первого опубликования в *Книжном обозрении* 26 ноября 1993 г., эти списки могут служить хорошим отражением того, как за этот период создавались новые области книжного рынка и как люди, занимающиеся книжным бизнесом, пытались приспособиться к ситуации во всей ее «многоукладности».

К слову сказать, было бы интересно отметить странное сходство сегодняшней ситуации с той, которая наблюдалась около двадцати лет назад, когда в рамках русской литературы отдельно существовали эмигрантская и основная (советская) ветви. Таким образом, теперь с полным правом можно повторить тот же вопрос: «Так сколько же на самом деле русских литератур?»: прежде этот вопрос поднимался в совершенно других исторических условиях, в политическом контексте холодной войны. Тот факт, что в условиях рыночной экономики опять звучит тот же самый вопрос, свидетельствует лишь о том, что в общественном сознании произошло смещение «от идеологии к деньгам».

Перед лицом подобной «многоукладности» русская литература, считавшаяся единой в советское время, еще не успела приспособиться к новой ситуации и

¹ Куми Мори. Гэндай Росиа тантэй сёсэцу дзидзё (Современный российский детективный роман). Сборник докладов, № 70, Институт славяноведения Хоккайдоского университета, 2000, стр. 59–67.

переживает кардинальные преобразования, и в ходе этих преобразований отмечаются попытки заполнить пробел между двумя литературами. Подобного рода попытки хорошо известны в Японии, и для них был даже изобретен специальный термин: «тюкан сёсэцу», что означает «промежуточная литература». Иногда и мастера «чистой литературы», такие, как, например, Юкио Мисима, обращались к жанру развлекательных романов, которые скорее относились к сфере массовой литературы (так, эти писатели намеренно подбирали стили и жанры для достижения определенных целей). Хотя термин «промежуточная литература» сейчас уже считается устаревшим и нигде не используется, само по себе явление продолжает существовать и даже приобретает все более важное значение. Например, произведения одних из наиболее популярных, «самых читаемых» писателей современной Японии Харуки Мураками и Банана Ёсимото очень трудно отнести к какому-либо жанру. Читателей же вообще не интересует, относятся они к чистой литературе или нет; они выбирают то, что им нравится. И действительно, легкий для восприятия стиль, занимательный сюжет и, главное, огромный тираж изданий указывают на близость этих произведений к массовой литературе (критики часто отмечают возможное влияние комиксов на прозу Банана Ёсимото; роман Харуки Мураками *Норвежский лес* стал невиданным доселе бестселлером, разошедшимся тиражом более чем в 4 миллиона экземпляров). С другой стороны, несмотря на эти особенности, они недостаточно хорошо укладываются в рамки традиционных понятий о массовой литературе. Ни Мураками, ни Ёсимото не используют темы секса или убийства, как в бульварных романах или детективах; их произведения гораздо более интеллектуальны.

И эти рассуждения применимы не только к Мураками и Ёсимото. Тенденция, которую можно было бы назвать взаимопроникновением различных жанров, получила сейчас широкое распространение; писатели, которых принято относить к «чистой литературе», часто заимствуют технические приемы из детективов, фантастики, кинофильмов и комиксов, а произведения писателей, ранее считавшихся массовыми, появляются в журналах, соответствующих «толстым» литературным журналам в России. Насколько нам известно, в сегодняшнем мире только в России и Японии «толстые» литературные ежемесячники пользуются высоким авторитетом у читателей и служат мерилom художественной ценности произведения. В Японии, как и в России, публикация какого-либо автора в таком журнале означает, что он принят в общество

мастеров «чистой литературы». Почти то же самое можно сказать и о российских журналах: невозможно представить, чтобы произведения Александры Марининой появились в *Знамени* или *Новом мире*, в то время как Пелевин и Акунин удостоились такой чести (вспомним, что поскольку «Чайка» Анкунина была опубликована в «Новом мире», он уже не просто «детективщик»). По-видимому, в России пока еще две литературы занимают разные ниши литературного рынка и никак не взаимодействуют друг с другом, как если бы они стояли на разных ступенях в некоторой иерархии. (То же относится и к сосуществованию традиционных «толстых» и недавно появившихся «глянцевых» журналов).

Но если рассмотреть литературную ситуацию в России подробнее, мы увидим, что и здесь происходит нечто похожее, будто опирающееся на японский прецедент. Особенно же подходят для сравнения Виктор Пелевин и Харуки Мураками, и мне не кажется, что это натянутое сравнение без всяких точек соприкосновения: недавно переведенный на русский язык¹ роман Харуки Мураками *Охота на овец (Хицудзи-о мэгэру бокэн)* стал культовым произведением молодежи в России, и можно предположить, что читательские аудитории Пелевина и Мураками совпадают в значительной степени.

Пелевин бесспорно является одним из самых «читаемых» писателей современной России. Его исключительный вклад в литературу не подлежит сомнению. Однако вместе с тем его талант не укладывается в рамки традиционной художественной литературы. Не требует доказательств, что его произведения весьма далеки от традиционной реалистической литературы, или, если пользоваться терминологией Натальи Ивановой, литературы-3. С другой стороны, его определенно нельзя отнести и к постмодернистам, то есть литературе-1 по Наталье Ивановой, поскольку его работы явно не страдают малокровием; наоборот, пелевинская проза наполнена «базарным криком, резкими запахами, страстями, конфликтами, грозами» — всем тем, что Иванова считает отличительными чертами массовой литературы, или литературы-2. В действительности Пелевин и правда немало позаимствовал у массовой литературы, научной фантастики, фэнтези, то есть «жанровой» литературы. Во многих

¹ Харуки Мураками. *Охота на овец*. Перевод Дмитрия Коваленина. Санкт-Петербург, Амфора, 2000.

его работах, начиная с рассказов, опубликованных в первом сборнике *Синий фонарь*, заканчивая последним романом *Generation II* используется нереалистическое, развлекательное построение сюжета, что характерно для научной фантастики или фэнтези, и было вполне возможно, что он так и останется культовым писателем для более узкого круга поклонников научной фантастики. Но постмодернистское крыло художественной литературы, которое существовало и даже процветало параллельно со становлением молодого автора, заметило его и открыло перед ним более широкие перспективы. В результате он получил малую буковскую премию за «Синий фонарь» и начал сотрудничать с таким престижным журналом, как *Знамя* (*Жизнь насекомых* и *Чапаев и Пустота* были, среди прочих, опубликованы впервые именно там). Итогом стало формирование писателя редкого таланта, который в состоянии перейти границу, разделяющую две литературы. Грубо говоря, место, занимаемое Пелевиным в современной русской литературе, сопоставимо с тем, которое принадлежит Мураками в литературе сегодняшней Японии. Оба они являются посредниками, перекидывающими мостик через пропасть, разделяющую серьезную и массовую литературу; их популярность огромна; они сотрудничают с «толстыми» журналами, но сфера их деятельности гораздо обширнее скромного мира литературных журналов.

При рассмотрении их литературных приемов и стилей мы также можем заметить некоторое сходство: например, они оба склонны строить сюжет на наличии «параллельных миров», что является обычным средством для того жанра массовой литературы, который сейчас в России называют «фэнтези». (Очень популярная серия романов в жанре «фэнтези», выпущенная издательством «Олма-Пресс» (Москва) совместно с издательским домом «Нева» (Санкт-Петербург), озаглавлена «Иные миры»). В этом контексте сходство романов *Чапаев и Пустота* Пелевина и *Чудеса вкрутую, или Конец света* (Сэкаи но овари то Хадбойлд Вандерланд, 1985) Мураками поражает. В первом романе существуют два пласта изложения, повествующие про различные временные периоды: один из них изображает фантастический мир после Октябрьской революции, где Чапаев представлен не столько героическим командиром Красной Армии, сколько гуру мистической восточной философии, проповедующим «пустоту»; в другом показана современная Россия, где герой, Пустота, проходит лечение в психиатрической больнице.

Во втором романе, *Чудеса вкрутую, или Конец света* Мураками также

присутствуют два параллельных мира. Один из них — «Конец света» — это фантастический мир, в котором герой читает сны, сокрытые в овечьих черепах, хранящихся в библиотеке. Второй мир, «страна чудес вкрутую» — это современность, где события разворачиваются как в лихом детективном романе. Эти миры появляются в романе попеременно, повторяясь через главу, и в финале смыкаются. Таким образом, очевидно, что структура романа Мураками сходна с композицией пелевинского *Чапаяева и Пустоты*. В романе Пелевина точно так же имеются два мира, чередующиеся по главам. В романе Пелевина аналогичным образом один из миров современный, наполненный множеством реалий, взятых из теперешней московской жизни, в то время как другой довольно фантастичен и помещен в другое, удаленное от сегодняшнего дня время.

Сходство между романами является, конечно же, случайным. Пелевин никоим образом не мог прочитать роман Мураками перед написанием *Чапаяева и Пустоты*, поскольку этот роман Мураками никогда не переводился на русский язык. Однако совпадение между ними остается весьма примечательным, потому что оно указывает на общность позиций и предпочтений авторов. Они оба испытывают интерес к описанию параллельных миров, этому излюбленному средству жанра фэнтэзи; при этом в их произведениях по крайней мере половина места отводится на описание современных реалий посредством объявления одного из миров современным, наполненным явлениями общественной жизни. Можно охарактеризовать это как «промежуточность» их литературного видения мира, что на самом деле отражает их «промежуточную» позицию между серьезной и массовой литературой.

В действительности, при внимательном рассмотрении сочинений и чрезвычайно успешной литературной карьеры Виктора Пелевина, мы можем найти места, где эти разнородные области соединялись. Хотя Пелевин начинал свою литературную деятельность как автор таких произведений, которые я бы назвал «научно-фантастическими», репутацию серьезного талантливое писателя создали ему публикации в *толстом* журнале *Знамя*. (Но позже он выпустил *Generation II* сразу отдельной книгой, минуя стадию опубликования в литературном журнале. Было похоже, что он уже утратил интерес к печатанию своих работ в таких журналах, рамки которых стали теперь тесны для его таланта). Его проза насыщена описаниями, которые могут служить отличительными чертами хорошей художественной

литературы, если ради них жертвуют увлекательностью сюжета. Но в том-то и дело, что его рассказы и романы обладают исключительно увлекательным сюжетом. Его безудержная игра с образами без содержания (или понятиями, *signifiant* без *signifié*), взятыми из самых различных областей, от советской повседневной жизни до японской классической поэзии, вполне могла бы считаться литературным приемом, принятым в постмодернистской литературе для избранных. Тем не менее, его проза снискала огромную популярность среди читателей, в число которых входят далеко не только представители читательской элиты. Секрет здесь кроется в том, что, в отличие от писателей-постмодернистов, страдающих «малокровием», Пелевин использует эти образы с такой решительностью, что может даже создать целый несуществующий самостоятельный мир, напоминающий площадку для игр или луна-парк. В своем эссе, написанном для японского литературного журнала *Синтё*¹, Пелевин рассказывает об одной необычной игре, в которую ему случалось играть в юности: надо было придумывать японские стихотворения на русском языке, выдавая их за перевод с японских оригиналов, которых в действительности просто не существовало. Такая постмодернистская игра характерна для творчества Пелевина в целом. Однако главная черта, отличающая его от остальных «малокровных» постмодернистов заключается в том, что Пелевин может создать свой собственный увлекательный мир из пустоты, царящей в мире литературных обломков некогда великого здания, тогда как традиционные концептуалисты или постмодернисты лишь бездейственно взирают на пустоту, угрожающую самому существованию человека в нынешних условиях, не предлагая никаких действий для воссоздания былого величия. В этом смысле Пелевина можно назвать наиболее заметным писателем, соединяющим края литературной пропасти, явлением, отражающим состояние литературы в сегодняшней России.

Другим замечательным примером писателя, заполняющего незанятое «между», является новичок на российской литературной сцене. Его имя — Борис Акунин — представляло загадку для общественности, пока недавно не выяснилось, что за этим псевдонимом скрывается известный японист, великолепный переводчик Юкио Мисима Григорий Чхартишвили. (К слову, здесь мы можем приоткрыть небольшой секрет,

¹ *Виктору Пелевину. Фуюгомори но басё (Место зимовки). Пер. Мицуёси Нумано. Синтё, № 12, 1998, стр. 262–3. Это эссе было написано Пелевиным специально для журнала и, насколько нам известно, больше нигде не публиковалось.*

связанный с этим псевдонимом: хотя фамилия Акунин звучит совершенно по-русски, и многие связывают ее с анархистом Бакуниным, на самом деле источником для нее послужило японское слово «акунин», что означает «злой человек» или «негодяй»). В 1998 г. он начал выпускать серию детективных романов, где действует герой Эраст Петрович Фандорин, и своей литературной плодовитостью (за два последних года им было написано и опубликовано почти десять книг), а также элегантным и интеллектуальным стилем своих произведений уже успел покорить российских читателей. Сейчас его популярность, кажется, достигла своего пика: часто верхние места списка бестселлеров в *Книжном обозрении* занимают несколько его книг одновременно, что происходит очень редко и до сих пор случалось лишь с несколькими писателями, такими как Доценко и Маринина. Секрет популярности Акунина заключается, на мой взгляд, в очень тщательно продуманной стратегии заполнения пустого места на литературном рынке, разрываемом между постмодернистской, довольно трудной литературой, которая привлекает только избранных читателей, с одной стороны, и, с другой стороны, книгами для массового читателя, чья кричащая обложка просто заставляет некоторых (особенно респектабельных дам) краснеть, если их увидят на людях с такой книгой в руках. В этом смысле российскому книжному рынку не хватало золотой середины.

Действие в романах Акунина происходит в России второй половины 19 века, то есть в мире, который так кстати лишен сегодняшней повседневности, но в то же время не совсем отстраненном. Неудивительно, что такие интеллектуальные романы, со вкусом стилизованные под эпоху и обнаруживающие глубокое авторское знание культурных реалий описываемого времени, мгновенно покорили сердца той части российских читателей, которым было необходимо что-нибудь увлекательное, но не вульгарное. Дело в том, что такая хорошая «беллетристика» долгие годы отсутствовала в русской литературе, и в этом месте действительно была «лакуна». Намерение Акунина заполнить этот пробел явственно формулирует он сам, как, например, в этом интервью:

Тут есть некоторый фокус, который я проделываю совершенно сознательно. Борис Акунин вообще и серия книжек об Эрасте Фандорине в частности — это литературный проект. Задача, которая меня занимает с точки зрения культурной, —

создание нормальной беллетристики, которой в России до сих пор почти не было. У нас литература — это либо высокий жанр, либо низкий. Нет «золотой середины», которая во всех прочих литературах занимает львиную долю книжного рынка.¹

По правде говоря, в этих словах слегка ощущается иронический подтекст и мистифицирование, присущее московской интеллигенции, что очень хорошо объясняет, почему современные российские читатели так быстро заразились так называемой «эрастоманией».

Основываясь на рассмотрении феноменов Пелевина и Акунина, а также ссылаясь на творчество Мураками, я пытался показать, что в сегодняшней России граница между серьезной и массовой, или же между высокой и низкой литературой размывается или смещается, и есть попытки заполнить образовавшееся незанятое «между».

Перед тем, как подвести итоги, мне хотелось бы подчеркнуть, что предмет нашего рассмотрения в итоге сводится к проблеме литературных жанров и их развития. Нет нужды доказывать, что любой литературный процесс неизбежно предполагает конфликты и чередование старых и новых жанров, и каноны, по которым живет основное направление литературы, могут не остаться таковыми спустя некоторое время. Как отмечают американские ученые Wallen и Wellek, литературный жанр является «институтом».

Литературный жанр является 'институтом' — точно так же, как институтами являются церковь, университет или государство. Он существует — но не так, как существует животное, и даже не так, как дом, храм, библиотека или резиденция правительства, но именно как институт. Можно заниматься какой-либо деятельностью, проявить себя в рамках существующих институтов, можно создавать новые или удерживаться в пределах старых, не вдаваясь, насколько это возможно, в политику или обрядность; можно также вступать в институты, а затем изменять их.²

¹ Комсомольская правда, 20 марта 2000.

² *Austin Warren и Rene Wellek. Theory of Literature* (Глава 17 — «Литературные жанры»), Penguin

Хотя литературные направления, о которых идет речь в нашей статье, серьезная литература и массовая литература, слишком неопределенны, чтобы их можно было называть «жанрами» в строгом смысле этого слова, все же они являются институтами, основанными на особенностях литературного процесса в определенное время и круге читательских интересов.

Если мы попытаемся понять, как эти институты изменяются в исторической перспективе, большую помощь при этом может оказать классическая статья Юрия Тынянова «Литературный факт» (1928):

В эпоху разложения какого-нибудь жанра — он из центра перемещается в периферию, а на его место из мелочей литературы, из ее задворков и низин wpłyвает в центр новое явление (это и есть явление «канонизации младших жанров», о котором говорит Виктор Шкловский). Так стал бульварным авантюрный роман, так становится сейчас бульварною психологическая повесть.¹

При обсуждении вопроса о художественной и массовой литературе важно не ограничиваться оценкой только с эстетических позиций, но также попытаться осмыслить литературный процесс с точки зрения динамики изменений жанров и их взаимосвязи. И, как правило, именно в период общественных потрясений размываются границы между жанрами, усиливается их взаимопроникновение и предпринимаются попытки реформировать старые жанры и создавать новые, чтобы придать свежее дыхание культуре в целом. Учитывая это, мы можем заключить, хотя бы в порядке предположения, что появление писателей, заполняющих пробел между закрепленными традицией сферами литературы, весьма характерно для посткоммунистического мира, где больше нет Берлинской стены, этой искусственной границы, препятствовавшей взаимообогащению разных культур.

Books, 1976, стр. 226.

¹ Юрий Тынянов. Литературный факт. В кн.: Юрий Тынянов. Поэтика. История литературы. Кино. Москва, 1977, стр. 258.

ペレーヴィン、アクーニン、村上春樹
——純文学と大衆文学の間の「空白」を埋める作家たちについて——

沼野充義

最近のロシア文学において顕著な現象の一つは、「高級な」純文学と大衆文学の間の境界が曖昧になってきた、ないしは変動しつつある、ということであろう。それは、古い価値観が激しい勢いで瓦解していった時期のポストモダニズムの隆盛も一段落し、半ば冗談まじりに〈ポスト＝ポストモダニズム〉の時代と呼ばれ始めた現代にあって、これら「二つの文学」の間の空白、レフ・ピロゴフの表現を借りれば空っぽなく〈間〉を埋めるような作家がこのところ登場してきた結果である。すでにそういった作家たちはかなりの数にのぼるが、この新しい現象の代表者としてヴィクトル・ペレーヴィンとボリス・アクーニンの二人のケースが挙げられよう。アクーニンは高級な純文学と低俗な大衆小説の間の「普通の読み物」がロシアでは決定的に欠けていると判断し、それをロシアの読者に提供する狙いをもって探偵ファンダーリンを主人公とした人気推理小説のシリーズを書き始め、大成功した。

ソビエト時代に建前上社会主義リアリズムの旗印の下に「一枚岩」であったはずのロシア文学は、ナタリヤ・イヴァノヴァの表現によればいまや「多システム性」の時代に入っており、純文学と大衆文学の「間」を埋める試み動きもその時代の兆候の一つに他ならない。これは日本の前例に従えば「中間小説」というものに相当する。日本の場合、「中間小説」という言い方はすでにほとんど死語になっているが、言葉本来の意味での「中間の文学」はロシアと同様にむしろ盛んになっていると考えられる。村上春樹なども「中間」の存在としてペレーヴィンと比較しうるし、実際、この二人の作家の間には共通点も多い。

「中間の文学」の問題は、究極的にはロシア・フォルマリストが論じた文学のジャンルの問題、そして文学の「進化」の問題につながっていく。「純文学」「大衆文学」の問題を考える場合には、審美的な価値判断だけでは不十分であり、むしろこういったジャンルの変化のダイナミズムという視点から文学の変動のプロセスをとらえることが必要になってくる。その際、特に重要と思われるのは、ジャンル間の境界が曖昧になり、「相互乗り入れ」が活性化する時期は、しばしば社会的な混乱期であると同時に、文化全体が活性化を求めている時期でもあるということだ。