

мышления Е. Шварц сближает снятие жесткой оппозиции между гармонией и хаосом<sup>26</sup>, разумом и бредом. По мнению современных гносеологов, абсурд – оборотная сторона смысла, его превращенная форма; рассудок в своем дискурсивном движении наталкивается на контр-смыслы, которые поначалу воспринимаются как абсурд, а затем расширяют границу знания; разум как рефлексия оснований дискурса представлен в антиномиях и парадоксах<sup>27</sup>. Аполлон-покровитель муз значительно «обрусел» на протяжении XX в. и актуализировал свою хтоническую пра-основу; по логике выбранной нами линии в развитии русской поэзии, «русский бред» оказывается залогом «кларизма» как момента творческого ясновидения.

М.Н. ЛИПОВЕЦКИЙ  
(г. Болдер, США)

## «КРОМЕШНЫЙ МИР» ВАСИЛИЯ СИГАРЕВА

Василий Сигарев – единственный из учеников Николая Коляды, добившийся международного признания и многочисленных постановок в российских театрах<sup>1</sup>. Визитной карточкой Сигарева стала пьеса

---

<sup>26</sup> О паралогических компромиссах см.: *Липовецкий М.Н.* Постмодернизм: агрессия симулякров и саморегуляция Хаоса // *Русская литература XX века: закономерности исторического развития.* Кн. 1. – С. 362.

<sup>27</sup> *Новая философская энциклопедия.* Т. 1. – М., 2000. – С. 21.

<sup>1</sup> Его биография лаконично, но достаточно полно изложена на интернетовском сайте драматурга: «Сигарев Василий Владимирович родился в 1977 году в городе Верхняя Салда Свердловской области. Учился в Нижнетагильском педагогическом институте. Ушёл с 3-го курса и поступил в Екатеринбургский театральный институт на курс драматургии, семинар Николая Коляды. *Премии:* «Дебют-2000» («Пластилин»), «Антибукер-2000» (за пьесу «Пластилин»), «Эврика-2002» («Чёрное молоко»), *Evening Standard-2002* («Пластилин»), «Новый стиль-2002» («Божьи коровки возвращаются на землю») [...] *Постановки и публикации:* «Пластилин» поставлена в Москве в Центре драматургии и режиссуры (спектакль участник фестиваля Bonner Biennale-2002 (трансляция в прямом эфире на канале ARTE), победитель фестиваля «Новая драма-2002»), в театре Royal Court (Лондон), на радио (радиоверсия BBC), в театре Шаушпильхаус (Гамбург), а также во многих городах Европы. Опубликована в антологии современной русской драмы «Гвоздени век» Белград, в сборнике «Пластилин», в сборнике пьес «Репетиция», в журналах «Урал» «Свежая литература», «Театр Хойте» (Германия), «Диалог» (Польша) и других журналах Европы. Переведена на английский, немецкий, польский, сербский, финский, французский, датский, шведский, голландский и другие языки. «Чёрное молоко» поставлена в двух театрах Москвы (в театре Гоголя и театре «У Никитских ворот»), в театре Royal Court (Лондон), в театре им. Горького (Берлин) и некоторых городах России. Опубликована в журнале «Современная драматургия», в сборнике пьес «Репетиция», переведена на английский и немецкий, финский, шведский, греческий и польский языки. [...] «Метель» по одноименной повести А.С. Пушкина поставлена в

«Пластилин». Она стала открытием российской премии «Антибукер» и почти сразу была поставлена Кириллом Серебренниковым в Московском Центре драматургии и режиссуры Рощина и Казанцева. Сама эта постановка сыграла решающую роль в формировании театрального стиля Серебренникова, став подлинной сенсацией (см. об этом спектакле ниже). В 2002-м эта пьеса была поставлена Dominic Cooke на сцене Royal Court Theatre Upstairs в рамках фестиваля молодых авторов. В ежегодной театральной премии *London Evening Standard* постановка была номинирована на театральные награды по многим категориям, однако главная досталась Сигареву как Most Promising Playwright (Самый многообещающий драматург). Вручая награду Сигареву, Том Стоппард говорил: «Если бы Достоевский творил в XXI веке, он бы без сомнения написал “Пластилин”»<sup>2</sup>. «Пластилин» вообще был встречен критикой как яркое драматургическое событие, сопоставимое с лучшими пьесами современного европейского театра (М. Равенхилл, С. Кейн, М. Макдонах, З. Элинек, Т. Дорст и др.)<sup>3</sup>. В сезоны 2003 и 2004 годов Royal Court поставил еще две пьесы Сигарева «Черное молоко» и «Божьи коровки возвращаются на небо» соответственно<sup>4</sup>. Эти же две пьесы ставились и в США в рамках Русских сезонов 2004 и 2005 годов. Они также получили вполне благоприятные отзывы в прессе, хотя и не вызвали сенсации сравнимой с «Пластили-

---

1999 году в Камерном театре г. Екатеринбург. Опубликовано в сборнике пьес уральских авторов «Метель». «Детектор лжи» поставлена в Нижнем Тагиле, Волгограде, Гомеле, Минусинске, Благовещенске, Владивире, Москве и других городах. «Семья вурдалака» поставлена в Нижнем Тагиле, Омске, Екатеринбурге, Уфе, Чебоксарах, Тобольске, во многих городах Казахстана и других городах России. Опубликовано в журнале «Урал», переведена на немецкий и польский языки. «Русское лото» поставлена в Ангарске. «Пышка» по мотивам одноименной новеллы Ги де Мопассана поставлена в Нижнем Тагиле. «Фантомные боли» поставлена в театрах «Подвал», «Камелот» и Театре.doc. [...] «Яма» – документальная пьеса поставлена в Москве в рамках фестиваля «Документальный театр». «Любовь у сливного бачка» поставлена в Красноярске. [...] «Вождь краснокожих» по О. Генри участник фестиваля ТюЗов в Санкт-Петербурге. См.: <http://sigarev.narod.ru/bio>. На этом же сайте опубликованы тексты всех его пьес. См. также: Сигарев В. Пластилин и другие пьесы. – М., 2005.

<sup>2</sup> Weiss Hedy. A Voice from Mother Russia // Chicago Sunday Times. 21 November, 2003, [http://www.findarticles.com/p/articles/mi\\_qn4155/is\\_20031121/ai\\_n12529604](http://www.findarticles.com/p/articles/mi_qn4155/is_20031121/ai_n12529604)

<sup>3</sup> Sellar Tom. Molded Men: Vassily Sigarev's *Plasticine* // Theater. Volume 34. Number 2, Summer 2004. Pp. 68-71. См. также: <http://thescotsman.scotsman.com/s2.cfm?id=119952006>

<sup>4</sup> Все три пьесы были переведены на английский Сашей Дагдейл и вышли как отдельные книги. См.: *Sigarev Vassily. Plasticine / Transl. by Sasha Dugdale.* – London: Nick Hern Books, 2003; *Black Milk / Transl. by Sasha Dugdale.* – London: Nick Hern Books, 2003; *Ladybird / Transl. by Sasha Dugdale.* – London: Nick Hern Books, 2004.

ном»<sup>5</sup>. В 2006-м Сигарев в сотрудничестве с французскими продюсерами приступил к постановке фильма по собственному сценарию «Волчок».

Сигарев действительно создал оригинальную версию гипернатуралистической драмы, вырастающую на основе эстетики театра Николая Коляды<sup>6</sup>, но придавшей ей новое звучание. И «Пластилин» (первоначальное название «Падение невинности») действительно остается вершиной его театра, хотя и был написан, когда автору было всего 23 года – в 2000-м году. Эта пьеса оказала непосредственное влияние на многих других учеников Коляды прежде всего образом молодого героя, становящегося жертвой социального насилия – «пластилиновая» матрица отчетливо проступает даже в сюжетных ходах таких пьес, как «Вечная иллюзия» и «Выхода нет» Гульнары Ахметзяновой, «Невозможность» Артема Северского, «Пустошь» Анны Кармановой и др.

### «Пластилин»

Сигареву в этой пьесе удалось весьма органично совместить два масштаба изображения: с одной стороны, перед нами вполне конкретная история четырнадцатилетнего подростка в маленьком городке (сам драматург не раз рассказывал, что в качестве сюжетной основы использовал реальные события, происходившие в Верхней Салде в то время, как сам Сигарев заканчивал школу). А с другой – вся пьеса становится масштабной метафорой циничного насилия как универсального языка социальной коммуникации, а вернее, будничного социального террора, постсоветской гражданской войны всех против всех. Подросток в «Пластине» постоянно и повсюду сталкивается с угрозой насилия, и по существу, в пьесе выясняется, что социум, в который он пытается интегрироваться, не оставляет для героя возможности *неучастия* в этой ежеминутной войне. Подросток может спастись, только став насильником – а это совсем не просто, и возможно либо при условии мощной поддержки со стороны взрослых и авторитетов, либо если

---

<sup>5</sup> См. рецензии: <http://www.britishtheatreguide.info/reviews/blackmilk-rev.htm>; <http://www.curtainup.com/blackmilkdc.html>; <http://www.curtainup.com/blackmilk.html>; <http://arts.guardian.co.uk/reviews/story/0,,889383,00.html>; <http://www.onlinereviewlondon.com/reviews/milk.html>; <http://www.smh.com.au/articles/2004/09/16/1095221722247.html?from=storyrhs>; <http://www.talkinbroadway.com/regional/dc/dc174.html>; <http://www.gbrussia.org/reviews.php?id=23>; <http://www.theatre.cz/art/clanek.asp?id=7208>; <http://www.windycitymediagroup.com/gay/lesbian/news/ARTICLE.php?AID=439>.

<sup>6</sup> См. о нем: *Лейдерман Н.Л.* Драматургия Николая Коляды: Критический очерк. – Каменск-Уральский, 1997; *Лейдерман Н.Л.* Маргиналы вечности, или Между «чернухой» и светом (О драматургии Николая Коляды) // Урал. – Екатеринбург, 1998. – № 10-12. – С. 156-172.

он/а примыкает к групповому единству (молодежной банде, стае, и.т.п.). В противном случае подросток *обречен* стать жертвой насилия – что и происходит в «Пластине» с Максимом, лишенным родителей (родители спились, его растит бабушка), ненавидимом учителями, преданном друзьями – и в сущности, брошенном на растерзание социуму, символами которого в равной мере становятся терроризирующая Максима лицемерка-учительница и зеки-насильники, как впрочем, и все остальные персонажи пьесы (за исключением бабушки и женщины на избирательном участке).

Эта обреченность придает явно трагическую окраску пьесе Сигарева, – показательно, что, несмотря на предсказуемость смерть Максима в финале (его убивают зеки-насильники) все равно производит мощный шоковый эффект, хотя и не вызывает трагического катарсиса. Герой-подросток становится «козлом отпущения» – что, безусловно, напоминает о корнях трагедии – но ни в коем случае не *искупает* своей гибелью «грехи» общества, а наоборот свидетельствует о неизлечимой преступности социальной нормы.

Мотив обреченности героя всегда чреват мелодраматизмом. Но «Пластин» не мелодраматичен и не сентиментален (хотя герой то и дело рыдает) во многом благодаря тому, как репрезентирован в пьесе мотив социального насилия. Сигарев создает в этой пьесе *карнавал социального насилия*. Если у его учителя, Коляды, карнавальность всегда выступает в качестве антитезы жестокому миру, позволяя герою (а чаще героине) сохранять способность к жизни, вопреки давлению обстоятельств, то у Сигарева сами страшные «обстоятельства» подчинены логике карнавала. Именно о карнавале напоминают постоянные метаморфозы, происходящие в пьесе. Мать, скорбящая по покончившему с собой сыну, моментально преображается в кокетливую проститутку, едва ее позвали выпить водки. Друг и любовник героя Леха – становится врагом, рассказывающим одноклассникам об их сексуальных играх с Максимом, а затем оказывается товарищем по беде – его вместе с Максимом насилуют. Учительница Людмила Петровна, без смущения врывающаяся в мужской туалет, после внезапной смерти племянника «в бога ударилась. Правильная вся такая ходит. В толчек уже все – завязала». Невеста на собственной свадьбе пытается соблазнить случайного прохожего – Максима, а затем превращается в провокаторшу, кричащую, что подросток пытался ее изнасиловать и наслаждающуюся избиением мальчика женихом. Жалкая, оскорбленная и побитая проститутка – моментально становится «доминатрикс», с удовольствием унижающей героя. Ищущие секса с податливыми девушками Максим и Леха сами оказываются изнасилованы «отдыхающими» зеками. И, наконец, Она – предмет романтических мечтаний ге-

роя – оборачивается грубой и требовательной хамкой. Эта текучесть среды и самого героя выражена центральной метафорой пьесы – пластилином – из которого Максим сначала лепит своего двойника, затем шокирующих размеров член, а потом делает форму для кастета, с которым он отправляется мстить своим насильникам.

Гротескных размеров фаллос – это частый символ карнавала, основанного, как показал еще М.М. Бахтин, на поэтике телесного низа и восходящего к древним праздникам плодородия. Сексуальность пронизывает и пьесу Сигарева. Коллективное тело, окружающее Максима, находится в состоянии постоянного сексуального возбуждения. Само сценическое действие включает, по меньшей мере, три откровенные сексуальные сцены – между двумя мальчиками, между подростками и проституткой, и сцену изнасилования. Количество сексуализированных описаний в речи, звучащей со сцены, практически не поддается описанию. Здесь даже лягушки «вопят свои похабные песни».

Конечно, это состояние отражает подростковую гиперсексуальность главного героя. Но это и карнавальное состояние мира, где границы между телами постоянно пересекаются. Не случайно важнейшие события пьесы происходят там, где размывается граница между приватным и публичным пространствами: в школьном туалете для мальчиков, куда без стука врывается учительница; либо на лестничной клетке; в ресторане, где гуляет пьяная свадьба; кинотеатре, где под «Калигулу» подростки (проникшие через заднюю дверь) предаются сексуальным экспериментам... Мат, с повышенной частотой звучащий в этой пьесе, выражает не только атмосферу насилия, но и звучит как карнавальная брань, и как язык неприкрытой сексуальности.

Но этот карнавал ни в коем случае не сулит «новой жизни» (а именно такова семантика традиционного карнавала, по Бахтину) – а наоборот, настойчиво и целенаправленно уничтожает и разрушает все живое. Не случайно в пьесу включена цитата из фильма Тинто Браса «Калигула» – на фоне этого фильма происходит любовная сцена между Максимом и Лехой. «Прочитированный» эпизод, в котором проститутки, смеясь, мочатся на тело убитого мужчины, многократно отзывается в сценах насилия над Максимом – когда Людмила Ивановна, улыбаясь, наблюдает за тем, как одноклассники бьют его с криком «Гаси педика!»; когда невеста Невесты смеется и сияет, плюя на избитого Женихом мальчика; когда истерически заходится Натаха, сопровождая своим смехом сцену изнасилования подростков. «Странная улыбка», обыкновенно предвосхищающая боль или смерть, объединяет старуху, шепчущую что-то на ухо Максиму после похорон покончившего с собой Спиры – после чего Максим, побледнев, убегает, и Натаху, заманивающую обещанием секса Максима и Леху в квартиру где их под-

жидают освободившиеся уголовники. Сочетание смеха (тайного или явного наслаждения) с насилием вновь напоминает о де Саде. Эта ассоциация не случайна.

Как показал Жорж Батай, важнейшее открытие Де Сада состояло в признании «наличия в людях непреодолимой тяги к разрушению и фундаментальное допущение постоянного и неизбежного стремления к уничтожению всего рождающегося, растущего и стремящегося к жизни»<sup>7</sup>. Именно на этой основе зиждется садистический эротизм:

Вначале я говорил о наслаждении, пропорциональном, согласно Саду, разрушению. Это было не совсем точное предложение, мне кажется, что лучше сказать — [не разрушению, а] неупорядоченности. Если правила, которым мы следуем, обычно направлены на сохранение жизни, неупорядоченность, напротив, связана с разрушением. ... В творчестве Сада мы встречаемся с самыми неожиданными проявлениями неупорядоченности, но иногда подчеркивается неупорядоченный характер самого простого элемента эротической привлекательности, такого, например, как раздевание. Во всяком случае, в глазах персонажей Сада ничто так не возбуждает, как беспорядочность. Можно даже сказать, что главная заслуга Сада состоит в том, что он открыл и продемонстрировал [содержащуюся] в сладострастном порыве функцию нравственной неупорядоченности. Специфический эффект [последней] непременно предполагает осознание ограниченности возможностей получения удовольствий генитальными средствами; ведь, согласно Саду, получать удовольствие можно не только от убийств или пыток, но также от разорения семьи, страны и просто от совершения кражи<sup>8</sup>.

Этот же комплекс – как веселое освобождение от гнетущего порядка, как возвращение в хаос – запечатлен и карнавальными праздниками. В «Калигуле» карнавальная «неупорядоченность» включает в себя не только эксплицитную, причем бисексуальную, «поэтику телесного низа», но и пытки, убийства, унижения и глумление над человеческим телом и достоинством (вроде изнасилования жениха и невесты на глазах у друг друга на их свадьбе). Именно это сплетение Эроса с Танатосом, сексуальности и смерти, открытое в европейской культуре де Садом, в постсоветском воображаемом ярче всего воплотилось (хотя, разумеется, и в тривиализированном виде) в «Калигуле» (1979) Тинто Брасса – ставшем киносенсацией первых лет «перестройки»<sup>9</sup>.

---

<sup>7</sup> Батай Ж. «Де Сад и обычный человек» / Пер. Г. Гениса «Маркиз де Сад и XX век». – М., 1992. – С. 98.

<sup>8</sup> Там же. С. 109.

<sup>9</sup> Показательно, что, если действие пьесы происходит ориентировочно, в 1997-98 годах (а то и позже), то Сигарев идет на явный анахронизм, включая цитату из *нового* для российского зрителя фильма «Калигула». На самом деле, «Калигула» (1979) был

Но в пьесе Сигарева садистические отношения, связывающие *всех и каждого*, не случайно лишены какой бы то ни было праздничности. Дело, вероятно, в том, что у традиционного карнавала всегда есть четкие временные рамки – он имеет значение именно как *часть* социального порядка, но не как его ликвидация (и даже в «Калигуле» оргия насилия ограничена временем правления тирана). А в «Пластине», может быть, ярче чем где бы то ни было запечатлен момент, когда карнавальная неупорядоченность – во многом характерная для ранних 90-х, после крушения советской системы, советского символического и социального порядка – превращается в норму существования, когда лиминальность становится перманентной, когда полностью исчезают какие-либо механизмы социальной защиты личности. Когда карнавал превращается в обыденность, то свобода оборачивается «малым террором», «праздник непослушания» превращается в «состояние исключенности» (Д. Агамбен) – или же в «кромешный мир», по выражению Д.С. Лихачева и А.М. Панченко, доказывавших, что и кровавая опрочнина времен Ивана Грозного была мрачным (и имевшим только пространственные, но не временные) границы карнавалом насилия<sup>10</sup>. И в этом «кромешном мире» царит именно садистический эротизм и открываются его предельные смыслы – а именно, по Батаю: абсолютное «нравственное одиночество» личности и «триумф смерти и страдания»<sup>11</sup>.

Именно такой смысл постсоветского карнавала эротизированного насилия раскрывается и в «Пластине». Не случайно все эротически окрашенные мотивы и образы в пьесе обязательно либо трансформируются в образы смерти и насилия, либо ассоциативно соотносятся с ними. Слепленный из пластилина член становится поводом для «педагогического» насилия и превращается в форму для кастета. (Этот образ, к тому же, рифмуется с краном, на котором опускается из окна гроб с телом Спиры). Сексуальная близость с Лехой оборачивается предательством друга, избиением Максима и, в конечном счете, дублируется двойным изнасилованием. Сексуальный контакт с проституткой приводит к издевательствам и заканчивается рвотой (причем, не только у Максима, но и у потенциального зрителя). Превращение Эроса в Танатос, а Танатоса в Эрос, жизни – в смерть, а смерти – в сексу-

---

впервые показан в СССР на Московском кинофестивале в 1987 году, и вскоре после этого обошел все «перестроечные» видеосалоны.

<sup>10</sup> См.: Лихачев Д.С. и Панченко А.М. Смех в Древней Руси.

<sup>11</sup> См.: Батай Ж. «Суверенный человек Сада», Маркиз де Сад и XX век. С. 117-132.

альность, представляет собой главный принцип карнавальных метаморфоз, разворачивающихся в «Пластiline»<sup>12</sup>.

Возможно, наиболее сильно и страшно эта метаморфоза проступает в самой последней сцене пьесы – когда уголовники, которым Максим пытается отомстить за изнасилование, выбрасывают его из окна, – а он видит Ее, объект его романтической влюбленности:

**СЕДОЙ. Поднимай.**

*Подняли Максима. Выталкивают в окно.*

**МАКСИМ. Пожалуйста...**

**СЕДОЙ. Курсант, сука!**

**КУРСАНТ. Он мне в рубаху вцепился!**

*Седой бьёт Максима по руке. Ещё раз. Ещё. Ещё. Ещё.*

**КУРСАНТ. Он обоссался, Седой!**

*Максим смотрит вниз.*

*У подъезда стоит ОНА. Задрала голову кверху. У НЕЁ на ногах белые босоножки на каблучке. ОНА демонстрирует их Максиму. Улыбается. Беззвучно смеется. Показывает язык. Приподнимает платье и гладит себя по ноге. Проводит рукой между ног, по груди. Извивается. Снова смеётся. Потом вдруг разворачивается и убегает.*

*Нету никого внизу. Пусто.*

*Максим закрывает глаза.*

*Темно.*

Циничный эротизм романтической возлюбленной выступает в этой сцене в качестве символа смерти: Эрос заманивает в Танатос, обещание наслаждения оборачивается болью, темнотой и пустотой – отрицанием жизни. Возвышенное «опускает» в самом грубом и страшном, уголовном, смысле этого слова.

Это состояние мира определяет и внутреннее состояние Максима – его абсолютное «нравственное одиночество». Жаждающий любви, он оказывается зажат между насилием и смертью (как избавлением и результатом насилия). Не случайно его двойниками, манифестирующими эту альтернативу, становятся умерший Спира, который зовет Максима и которому тот отвечает: «Я потом, Спира» – и Леха, преда-

---

<sup>12</sup> Более того, и не эротизированное, а просто лишенное жестокости, сочувственное отношение к герою (или к другому) обязательно ассоциируется со смертью: посреди пьесы умирает бабушка, единственный любящий Максима человек; проявление сочувствия со стороны незнакомой женщины на избирательном участке вызывает у него обмороч («малую смерть»), а затем сопровождается всплеском агрессии. Эта логика распространяется даже на не знающую жалости Людмилу Ивановну: единственное существо, которое она, кажется, любит – ее племянник, странным образом тонет в бассейне (абонемент в бассейн она получила от матери Лехи, которая посредством такой взятки диссоциировала своего сына от «неблагополучного» Максима).

тель и одновременно такая же, как и Максим, жертва насилия. Потому и сам Максим мечется между вспышками агрессии, стремлением защитить себя от насилия, – и страданием, физическим и психологическим, выражающемся не только в рыданиях, но и в кровотечениях, головных болях, как, например, в такой сцене (явно отсылающей к «Преступлению и наказанию»):

*Ночь. Комната. Кровать. Максим держится за голову. Тихонько воет. Смотрит стеклянными глазами в потолок.*

*Вдруг стены начинают пульсировать. Комната сжимается. Потолок надвигается на Максима. Всё становится живым, подвижным. Всё дышит. Шепчет. Живёт. Двигается. Пульсирует. Смеётся.*

*Комната становится всё меньше и меньше. И вот это уже не комната, а маленькая шкатулка, с обитыми черной материей стенками. Это уже не комната – это гроб.*

*Максим кричит...*

Карнавальные метаморфозы, заложенные в, казалось бы, бытовой фактуре «Пластилина» ярко воплотил Кирилл Серебренников (постановка на сцене Центра драматургии и режиссуры Роцина и Казанцева в Москве, 2000), в спектакле которого одни и те же актеры исполняют разные роли. Так бритый наголо Виталий Хаев играет и учительницу (без парика, но зато с огромным лифчиком, надетым поверх костюма) и Зека – насильника и убийцу Максима. Дмитрий Ульянов играет и Директора школы и Соседа, обвиняющего Максима в поджоге и тоже становящего соучастником убийства мальчика. А сопровождает действие хор из черных старух, «среди которых исполнители-мужчины проносят текст грубыми прокуренными голосами» – этот хор «является, по сути, настоящим греческим хором, который комментирует и движет поэтическое, метафорическое движение сюжета»<sup>13</sup>. Хор черных старух, придуманный режиссером, не противоречит логике пьесы, так как сигаревский карнавал, по своей сути, трагичен.

### ***После «Пластилина»***

Наиболее интересные пьесы Сигарева, павившиеся после «Пластилина» (возможно, некоторые из них были написаны несколько раньше), распадаются на два цикла, объединенные общими темами и сходными сюжетными и характерологическими решениями. В первых, это пьесы, в которых драматург пытается понять, что происходит на фоне постсоветского карнавала насилия с семьей как соци-

---

<sup>13</sup> *Гирба Юлия.* Траектория падения невинности // Современная драматургия. – № 4. – 2001. – С. 131.

ально-культурным институтом, который традиционно защищал личность (особенно становящуюся) от социальной агрессии. Это в первую очередь такие пьесы, как «Семья вурдалака» и «Агасфер». Во-вторых, это пьесы, сосредоточенные на образе женщины – не только как жертве и агенте социального насилия, но и как фигуре сопротивления «малому террору». Об этом – «Гупешка», «Божьи коровки возвращаются на небо», «Фантомные боли» и «Черное молоко». Сходятся оба этих метасюжета в последней на сегодняшний день работе Сигарева – «сценарии в тринадцати сценах» «Волчок»<sup>14</sup>.

В пьесах о семье обнаруживается тотальное крушение Дома как фундаментальной ценности. В этом смысле Сигарев перекликается с Гришковцом, у которого, как упоминалось выше, в «Как я съел собаку» герой, переживший травму, с ужасом констатировал: «Где дом? А дома нет». У Сигарева разрушение дома представлено не как экзистенциальный, а как социальный процесс. Правда, масштабы этой катастрофы подчеркиваются мифопоэтическим фоном. Так, «Семья вурдалака» начинается с ремарки: «*Чума, чума пришла в мой город. Ходит по улицам, косит больных, здоровых, слабых, сильных, всех. Ходит, приглядываясь, будто ищет чего-то. Не мою ли улицу, не мой ли дом, не мой ли подъезд, не мой ли этаж, не мою ли дверь?*», а «Агасфер» придает древней легенде о Вечном Жиде отчетливо эсхатологический смысл:

*Я встретил человека на улице с неприкаянным лицом. Он шел всё время прямо, никуда не сворачивая, словно двигался к определенной цели. Я догнал его и спросил:*

*– Кто ты? – спросил я.*

*– Я Агасфер, – ответил он, – Вечный жид...*

*– А куда ты идёшь, Агасфер?*

*– Я не знаю. Мне никто не сказал.*

*– Зачем же тогда ты идёшь куда-то?*

*– Такова моя судьба. Господь осудил меня скитаться по свету до конца Мира, – ответил он. И скупая, но самая горькая слеза во вселенной зародилась в его правом глазу. И покатилась вниз, бороздя пыльное лицо, оставляя грязный след на щеке. И упала. И исчезла в земле.*

*А Агасфер остался. Уже без слезы.*

*Один...*

*И я подумал тогда, что, должно быть, он единственный, кто желает, чтобы солнце погасло.*

*Или не один он такой?..*

---

<sup>14</sup> Есть и третий цикл – его образуют римейки и инсценировки Сигарева – «Метель» по мотивам «Повестей Белкина» Пушкина, «Пышка» по новелле Ги де Мопассана, «Парфюмер» по роману К. Зюскинда.

В «Семье вурдалака» – довольно традиционной по своей структуре пьесе – разворачивается панорама хорошей, любящей семьи, которая пытается спасти своего сына, двадцатилетнего наркомана, из-за которого его близкие лишаются всего: дома разорен, отец сначала парализован, потом избит, а в конце пьесы умирает; его невеста чуть не изнасилована дилером, но «отделяется» тем, что лишается будущего ребенка. А наркоман, появляющийся на сцене лишь в самом финале, даже узнав о смерти отца, вытаскивает у матери последние деньги. Знаменательный диалог происходит между наркодилером Виктором, персонажем почти демоническим, и матерью наркомана:

**ВИКТОР.** Достал, говорю, Ромочка-то уже поди? Сил нет, жизнь кошмаром стала, а?

*Молчание*

Так или нет?

**ЛЮДМИЛА ИВАНОВНА.** Так ...

**ВИКТОР.** Очень плохо?

**ЛЮДМИЛА ИВАНОВНА.** Плохо ...

**ВИКТОР.** Так убейте его. Все равно ведь загнется скоро. И себя, и его спасете.

**ЛЮДМИЛА ИВАНОВНА.** Его ...

**ВИКТОР.** Или давайте – я. Придет ко мне за дозой, а я ему особую приготовлю. Так уж и быть, избавлю вас от этого чудовища.

**ЛЮДМИЛА ИВАНОВНА.** Его лечить надо. Он больной. Болезнь это.

**ВИКТОР.** А он бы вас убил. За сто рублей вот эти, в халате которые. Кумарить начало бы и убил. Это только с виду такие безобидные. На колени встают, как путевые, плачут, раскаиваются. А в мыслях одно только: где бы денег на день достать. Одним днем живут. Так что? Сколько заплатите, а? (...) Жалко?.. А зря, проще нового родить. Этот все равно уже обречен.

Виктор предлагает Людмиле Ивановне обратиться на сына-вурдалака логику насилия, понимаемую им как логику социального дарвинизма (или вернее, саморегулирующегося фашизма): «Так общество очищается. Все слабые вымрут, а мы останемся». Отказ от этой логики обрекает семью наркомана на окончательное уничтожение – и, разумеется, не спасает самого «вурдалака». Однако, сопротивление близких наркомана предлагаемой им возможности избавления от «чумы», безусловно, возвышает их над карнавалом насилия – возвышает и обрекает одновременно.

Более сложная, хотя и тоже решенная в черно-белых тонах картина, возникает в «Агасфере». Вернувшийся из тюрьмы Андрей не узнает своего дома и своих близких. Все они нарисованы как абсолютно озверевшие, потерявшие человеческий облик существа, думающие только о том, как бы урвать что-нибудь у близких. Отец говорит толь-

ко о своем телевизоре, который он запрещает всем смотреть, чтобы «кинескоп» не садился. Мать постоянно собачится с отцом и дочерью. Сестра Андрея тридцатилетняя Светка постоянно унижает и оскорбляет мужа-импотента Гену и на его глазах отдается циничному (опять-таки почти демоническому в своей злобе) Эдику. Язык насилия в наиболее концентрированной форме выражает ребенок, семилетний Ленка, расстреливающий всех из водяного пистолета, с матом обещающий всех убить («Я вас застрелю... Ножом глаза... Палец молотком... Бах. Бах. Будете знать. Лохи») и радостно смеющийся, когда менты на его глазах жестоко избивают Андрея – только насилие как проявление власти вызывает его восхищение.

Логика социального насилия полностью разъела семейные отношения, и вся пьеса строится на том, как разрушаются границы, отделяющие «нормальную» жизнь от преступной, дом от тюрьмы, родных и близких – от врагов. Показательно то, что главной мечтой всех домочадцев Андрея стала мечта о воровстве, мечта о преступлении. Светка упрекает своего мужа за то, что тот не умеет воровать: «Говорю ему: сопри хоть чего-нибудь для приличия. А он ссыт все». А сам Генка мечтательно говорит вернувшемуся из тюрьмы Андрею: «Мы с тобой теперь все наше СМУ обкрадем». Семья превращается в «коммуналку самую настоящую. Гадюжник». Не случайно, когда Андрей от отчаяния грабит магазин и раздает все деньги домашним, при появлении милиции, когда еще есть возможность спасти сына от нового срока, вернув деньги, ни мать, ни отец, ни сестра даже не пытаются помочь Андрею, предпочитая отдать сына и брата на растерзание, но оставить себе украденное.

Но предлагаемая пьесой антитеза между Андреем и его семьей (как микромоделью общества), в сущности, беспочвенна. Остается непонятным, как Андрей, прошедший через тюрьму и попавший в нее за какие-то явные преступления, так чист и невинен. Само это противопоставление отдает мелодраматическим упрощением. Еще более неубедителен финал пьесы: Генка, один из самых омерзительных обитателей квартиры, вдруг раздражается патетическим монологом о необходимости любви и обреченности мира, основанного на ненависти: «Чернота одна вокруг вас. Черти чёрные. Неба не видно. Солнца. В темноте живёте. Черноту едите, чернотой дышите, черноту выдыхаете. И всё больше её и больше. И кругом одна чернота уже. И остановиться как, не знаете. И не хотите останавливаться. И будущее уже всё чёрное уже. И нету его уже для вас. Потеряли вы его. И вернуть уже не сможете, если сейчас не одумаетесь. Не вспомните, что любовь такое есть. Для чего она. Зачем и почему нам дана. Остановитесь же! Вспомните,

наконец! Умоляю вас!»). А затем, схватив водяной пистолет, расстреливает всех и вся – вызывая конец света:

Падает Зина. Падает Батя. Падает Лёнька. ... Падают наручники с рук Андрея. Падают стены. Падают дома. Падают деревья. Падают горы. Падают реки и моря. Небо падает. Земля падает. Солнце. Падает водяной пистолет из рук Гены. Всё падает...

И вдруг становится неимоверно светло. Страшно светло. Жутко.

И посреди этого света стоят Андрей и Гена. Стоят и не жмурятся.

И со всех сторон к ним люди какие-то идут. Женщины. Мужчины. Дети. Идут и не жмурятся.

И всё светлее и светлее становится.

Другой начинается Мир. Новый.

Лучший, я думаю...

Конечно, этот финал почти ироничен в своей «устремленности к свету». Однако, Сигарев, похоже, не замечает, что даже предполагаемое очищение – во имя любви, разумеется – производится посредством насилия. Генка «расстреливает» мир из того же пистолетика, из которого так же мечтательно «убивал» домашних уже озверевший семилетний Лёнька. Так что этот «выход» на самом деле лишь переводит насилие на мифопоэтический уровень. Более того, воспроизводя язык насилия, сам автор – используя явно неподходящего героя в качестве рупора – придает этому языку и этой логике дополнительную легитимацию.

Если социальные институты, даже такие, как семья, рушатся под давлением карнавала насилия, то может быть, спасение следует искать на уровне индивидуальных отношений? Вероятно, именно такая логика приводит Сигарева к пьесам, сосредоточенным вокруг женских образов. Сигарев явно следует традиционной патриархально-сентиментальной гендерной модели, поддержанной, к тому же, авторитетом русской классической литературы, представляющей женщину сосудом любви, источником интуитивной, иррациональной гармонии и стоящей на границе «природы» и «культуры», а потому относительно свободной от давления социальных обстоятельств<sup>15</sup>. Именно эта модель формирует два основных полюса репрезентации женщины в пьесах Сигарева: пассивная, покорная и страдающая, но способная к любви (и из-за этого становящаяся жертвой жестокого мира) женщина и демоническая «анти-женщина», ставшая агентом социального насилия и

---

<sup>15</sup> См., например, анализ этой модели в кн.: *Heldt Barbara. Terrible Perfection: Women and Russian Literature.* – Bloomington and Indianapolis: University of Indiana Press, 1987.

потому не способная к любви, а только цинично использующая или же разрушающая жизнь мужчины.

Сигарев не замечает репрессии, скрытой в этой бинарной оппозиции, но она дает о себе знать, проступая в том, что можно определить как *символическое насилие* – когда психологически и сюжетно неубедительные трансформации героинь свидетельствуют о противоречии между внутренней логикой характеров и авторской предзаданной концепцией. Так, например, в пьесе «Божьи коровки возвращаются на небо» восемнадцатилетняя Юлька, девочка из хорошей семьи, попав в наркоманский сквот, обитатели которого живут тем, что продают как цветной металл надгробия с кладбища, вдруг, без всяких мотивировок, превращается в женщину-вампа, которая сначала требует от влюбившегося в нее Димы прыгнуть с балкона в доказательство его любви, а потом оскорбив и унизив всех, уходит с циничным (очередной демонический персонаж) скупщиком надгробий Аркашей. На ее фоне легковверная двадцатирублевая проститутка Лера (двоюродная сестра Юльки) оборачивается героиней Достоевского, и пьеса заканчивается тем, что две жертвы социального цинизма – Лера и Дима – плачут на плече у друг друга. Надо заметить, что немотивированная гендерная трансформация героинь выдает в «Божьих коровках» жесткую классовую идеологию, согласно которой «богатые» обязательно оказываются бездушными «насильниками», а бедные и обиженные – жертвами насилия, сохранившими при этом душевность и способность к любви.

Еще более резкая трансформация героини происходит в пьесе «Черное молоко». Ее героиня «Мелкий», она же Шура, 25-летняя торговка «супертостерами», бойкий циник, чья речь состоит из однообразно повторяемых полуматерных клише, родив ребенка (после двузначного количества аборт) в глухой деревне, резко преображается. Пообщавшись с местными жителями, которые в первом действии были готовы расстрелять надувших их торговцев, она больше не хочет быть «сукой среди сук», а хочет быть такой, как душевные «пейзаны»: «Я хочу, чтобы как человек... Как тетя Паша. Как все они. Вот так хочу. Ты им говно, а они тебе добро. И еще извинятся, что мало дали. Вот так я хочу. И чтобы моя дочь также. Чтобы не думать, какая же я все-таки сука. Чтобы не мучится. Понятно? Понятно тебе?!» «Мелкий» не только решает остаться в этом месте, которое сам автор в начальной ремарке определяет как задницу «Моей Необъятной Родины», но и признается, что увидела Бога:

МЕЛКИЙ. Я, когда рожала...Бога увидела...Он сперва в углу стоял. Смотрел всё на меня. Шептал чё-то... А потом подошел. По лбу меня погладил. И поцеловал... (*Заплакала*). И тогда я поняла, что он не оставил меня. Я

его предала, оставила, а он нет. И никогда не оставит. Всегда будет со мной. Он никого не оставляет потому что. Никого и никогда.

В финале, вынуждаемая мужем уехать, она кричит, обращаясь к Богу: «Господи, дай мне силы! Дай мне силы, Господи! Дай мне силы, ПАПОЧКА! Я люблю тебя, ПАПОЧКА! Люблю тебя, ПАПОЧКА! Люблю! Люблю! Люблю! Дай мне силы, ПАПОЧКА! ПАПОЧКА МОЙ!!!! ПАПОЧКА!!!!!!!»

Неорганичность этих метаморфоз видна по тому, как необоснованно меняется речь, да и весь психологический склад героини. Риторика этой трансформации основывается не только на «возвращении к женскому естеству», но и на сентименталистской оппозиции «развращенного» города и «нравственно-чистой» деревни, в которой «Бог живет не по углам» (И.Бродский).<sup>16</sup> Однако, само то, что «преображение» героини происходит путем открытия *высшего* авторитета, которому она экстатически подчиняется, свидетельствует о том, что и этот «выход» ни в коей мере не противостоит логике насилия, а лишь переводит ее на символический уровень.

При этом Сигарев трезво осознает нежизнеспособность даже фантастичность «идеальной» позиции женщины, послушной воле мужчины. В пьесе «Гупешка» он рисует такую женщину, слепо подчиняющуюся мужу, лишенную собственной воли и оправдывающую все, что муж делает (а муж над ней откровенно издевается и унижает) как юридическую, современную версию «кроткой» Достоевского. Правда, сигаревская «кроткая» вызывает смешанное чувство жалости и презрения, поскольку легко поддается дешевым манипуляциям и отказывается от возможной «перемены участи», только потому что муж-подлец заклинает ее именем умершей дочери.

В пьесе «Фантомные боли» выясняется, что такая позиция возможна лишь в близком соседстве со смертью – как ее тень. Здесь появляется Ольга, которая сошла с ума после смерти своего мужа, сбитого трамваем. Теперь она каждую ночь приходит в вагончик сторожей, приносит еду и отдается любому, кто только надевает на себя очки ее Вовы, принимая этого человека за покойного мужа. Этой посмертной верностью пользуются все кому не лень, пока в вагончике не появляется студент Глеб, которого потрясает эта история и который проникается состраданием к несчастной вдове и пытается защитить ее от на-

---

<sup>16</sup> Эта оппозиция была в возрождена в позднесоветской «деревенской прозе» 1960-80-х годов, и оказалась серьезно скомпрометирована эволюцией этого течения и таких его ведущих представителей, как Валентин Распутин, Василий Белов и др., прошедших путь от националистической оппозиции советской идеологии до полноценного русского фашизма.

парника, который спешит воспользоваться безумием Ольги. Убегающая от поножовщины Ольга попадает под трамвай, и *улетает* вместе с призраком мужа и дочери. Эта фантастическая сцена, несмотря на шагаловские ассоциации, помещает всю историю Ольги в танатологический контекст: ее бессмертная любовь может быть осуществлена только *за пределами* жизни.

### «Волчок»

Возможно, наиболее интересной пьесой из «женского» цикла стал сценарий Сигарева «Волчок» (2006) – хотя и этот текст остается в рамках той же парадигмы женских характеров и созданной драматургом мифологии современности в целом<sup>17</sup>. «Волчок» строится как монолог девочки, затем девушки о своей неразделенной любви к матери – гуляке, пьянице, в сущности, проститутке, сидевшей за драку в роддоме, на годы вообще исчезавшей, бросавшей дочь то на бабуку, то на сестру, то просто оставившей ее, пятилетнюю, на вокзале; за всю свою жизнь подарившей ребенку единственную игрушку – волчок, найденный на помойке. Мать предстает как квинтэссенция карнавала насилия: «Она была красивая, веселая и вкусно пахла вагоном-рестораном». Ярко накрашенная, с рыжим шиньоном, она не перестает материться – даже когда рождает. На вопрос об имени отца ребенка, отвечает: «Пушкин». «Так я на какое-то время стала дочерью А.С. Пушкина», – добавляет дочь. Не успев выйти из роддома, мать моментально выпивает из горла бутылку шампанского и возвращается в роддом, чтобы раскроить череп санитарке, которая была ее во время родов и которую недавняя роженица тогда же пообещала убить и свое обещание почти исполнила – за что получает пять лет тюрьмы, и в следующий раз видит дочь, отсидев весь срок. Череду пьяных любовников, откровенные сексуальные сцены – как с мужчинами, так и с женщинами – и все это в присутствии маленькой дочери; драки, когда кровь мешается с молоком, убеги и возвращения – все это делает мать персонажем, предельно телесным, почти неуязвимым в своей витальности, и в то же время бесконечно жестоким.

Мать *не замечает*, а если и замечает, то игнорирует пронзительную любовь дочери к себе. Более того, она садистически издевается над ребенком – рассказывая, что нашла ее на кладбище, и что сначала она была волчонком; или говоря девочке, что это из-за нее, из-за ее походов на кладбище умерла бабушка. Пьяная мать глумливо, на виду

---

<sup>17</sup> «Волчок» впервые поставлен как театральная спектакль режиссером Екатериной Гороховской в рамках фестиваля «Четвертая высота. Новая драма. Другой театр» (Саратов, 1-3 октября, 2006).

у дочки, мочится на пол, и когда девочка покорно затирает мочу, заставляет ребенка мыть ей гениталии... Из витального карнавального клоуна в течение пьесы мать превращается в отвратительную, опустившуюся развалину, «жалкий призрак» с «грязно-желтыми ступнями», продолжающий при этом цинично оскорблять и унижать дочь, которая уже превратилась в 14-летнюю девушку.

Когда телесная, карнавальная раскованность матери уходит, дочь внезапно видит бездушность той, кого она так беззаветно любила: «Я курила и пыталась вспомнить, о чем мы когда-либо разговаривали с матерью. О чем мы с ней говорили? И не могла вспомнить ничего. Мы не говорили с ней никогда. Все наши разговоры были пустыми, ничемными. Или мы просто молчали. Я хотела ей сказать много, но не могла. Почему-то. О чем же мы будем говорить теперь? Как мы будем жить?» Сама дочь по контрасту с матерью практически бестелесна. Хотя пьеса и начинается с описания ее превращения из девочки, похожей на мальчика, в молодую женщину, ее собственная телесная жизнь полностью вытеснены из поля зрения драматурга. Дочь – это воплощенная *любовь* к матери. Любовь безответная и трагическая. Сигарев находит очень сильные эмоциональные детали, которые передают напряжение этой любви. Вот пятилетняя девочка лежит в ногах у матери и ее очередного любовника (мать, не обращая на дочь внимания, занималась сексом), и целует грязные пятки спящей матери. Вот она душит маленького ежика, которого мать ей подарила, уезжая с очередным любовником – а затем подбрасывает мертвое тельце под поезд и «в отместку» кидает камни в проезжающие вагоны. Вот она, в подражание любовнице матери, пытается ласкать ее тело – но мать с недоумением и отвращением отталкивает ребенка... А в финале пьесы девочка, ставшая подростком, кажется, уже лишена иллюзий относительно матери, кажется, уже переросла свою детскую любовь к ней. Но когда мать, вернувшись после долгой отлучки, опять уходит, девочка с криком бежит за ней – и попадает под машину, моментально погибая. «Наконец она [мать] кричит», – такова последняя ремарка сценария.

При этом девочка не умеет выразить свою любовь, иначе, чем через агрессию по отношению к другим, отнимающим у нее – как ей кажется – материнскую любовь. Выросшая в орбите матери, она не знает другого языка самовыражения, кроме языка насилия. На протяжении пьесы девочка не только душит ежика и швыряет камни проходящие поезда, но и участвует в драке с любовником матери, камнями же изгоняя и ее любовницу, разносит могилу мальчика, на которого она переносит свою любовь к матери... Последнее обстоятельство особенно примечательно.

Как и в «Фантомных болях», наиболее адекватным для любви (а не сексуальности!) топосом становится кладбище. (В этой пьесе, как впервые в «Божьих коровках», дом, где растет девочка, примыкает к кладбищу и сливается с ним.) Именно на кладбище девочка находит единственного друга – умершего мальчика, памятнику которого она рассказывает о своей любви к матери, делится мечтами, дарит ему подарки, поет песни и опять-таки камнями отгоняет «конкурентов», пришедших выпить на чужую могилу:

*Я рассказывала, рассказывала ему. Рассказывала про свое придуманное счастье, про свое волшебное детство. Рассказывала про все, все, все, чего не было в моей жизни. И он верил во все это. И мне не было стыдно. Потому что я тоже верила. Верила, что мать работает директором магазина, что у нас дома настоящая карусель, ежики, попугаи, много телевизоров и печатная машинка. Верила, что летала с матерью на настоящем самолете и плавала на таком же настоящем корабле. А главное, что мать любит меня. Любит, любит, любит... И я была так благодарна этому немому слушателю за подаренное счастье, что даже хотела целоваться с ним. Или даже целовалась... Я не помню...*

Но когда мать внушает девочке, что это мальчик «забрал ее бабушку», она оскверняет его могилу.

В этих мотивах узнается то же самое замещение любви либо насилием, либо смертью, которое впервые оформилось в «Пластине». Но в «Волчке» оно приобретает новый смысл. В русской культурной традиции достаточно устойчиво отождествление матери с родиной, что позволяет прочесть всю пьесу как аллгорию отношений между новым, постсоветским поколением, и родиной, бросившей своих детей, пропившей и прогулявшей их любовь к себе – и в конце концов, убивающей их, несмотря ни на что продолжающих любить свою отворотительную мать. Вместе с тем, столь же устойчиво в русской культуре отождествление России с женским образом (вернее, женским мифом). В этом смысле мать и дочь образуют как бы двоящийся образ, основанный на жесткой логике бинарных оппозиций: телесное – духовное; сексуальность – любовь; карнавальное – трагическое, циничное, грубое – нежное, детское. В этом контексте полуживотное существование «тела Родины», обладающее, особенно поначалу, завораживающей энергией, постепенно, но неуклонно убивает душу – девочку-волчка.

Роль мотивов насилия и смерти не сводится, однако, к обвинению родины в убийстве своих детей или своей души. Они, эти мотивы, разрушают пронизывающую сценарий стройную систему оппозиций. Ведь именно насилие (агрессия) и тяготение к смерти *объединяют*

дочь и мать, «душу» и «тело». Не только грубая животная витальность матери, но и нежное чувство дочери находят свое выражение в агрессии. Не только мать превращается в «жалкий призрак», но и дочь несет свою любовь на кладбище, потому что в жизни ей не находится места.

Однако, в этой «непоследовательности» больше правды, чем в жесткой бинарности оппозиций души и тела, добра и зла. Связанность героинь насилем и Танатосом подтверждает, что перед нами не абстрактные аллегории, а действительно, мать и дочь и, более того, *единый культурный организм*. «Волчок» потому и представляется новым шагом в развитии оригинальной драматургической мифологии Сигарева, что в этом сценарии, в отличие от «Черного молока» и «Божьих коровок» репрессивные по своей сути культурные модели *отступают* перед логикой живых характеров, не теряющих при этом ни эмоциональной интенсивности, ни символической суггестивности.

А. ЗЫВЭРТ

(г. Познань, Польша)

## **ПРЕСТУПЛЕНИЕ БЕЗ НАКАЗАНИЯ (РОМАН А. И Г. ВАЙНЕРОВ «ЕВАНГЕЛИЕ ОТ ПАЛАЧА»)**

Вместе с гласностью на полки русских книжных магазинов вернулась массовая литература. Как известно, в СССР ее ситуация не была комфортабельной. Сознательно недооцениваемая, часто используемая с целью индоктринации общества, она долгие годы оставалась на полях литературной жизни<sup>1</sup>. В таком контексте не удивляет факт, что родных так называемых многотиражных авторов было очень мало (самые известные кроме Вайнеров – это Н. Леонов и Ю. Семенов)<sup>2</sup>.

Братья Вайнеры – это классики детективных романов<sup>3</sup>, их фамилии функционируют на правах опознавательного знака<sup>4</sup>, а множество читателей считает их своими литературными идолами<sup>5</sup>.

<sup>1</sup> Как верно замечает Чеслав Милош, одним из непосредственных результатов условного деления Европы после Второй мировой войны была сознательная блокада (воспринимаемой как следующая форма проявления «капиталистической гнили») западной массовой литературы. См. [www.czytelnia.onet.pl/0,1080262,do\\_czytania.html](http://www.czytelnia.onet.pl/0,1080262,do_czytania.html).

<sup>2</sup> Шире см. *Wołodźko-Butkiewicz A. Od pierestrojki do netliteratury. Przemiany we współczesnej prozie rosyjskiej.* – Warszawa, 2004. – С. 271.

<sup>3</sup> Детективные писатели братья Вайнеры были известны во всем мире, их книги выходили в 40 странах мира общим тиражом около 300 миллионов экземпляров, фильмами по их сценариям засматривалось не одно поколение зрителей. См.: *Голицына В. Закончилась «эра милосердия»* // [http://walrus-kay.sytes.net/idols/golden\\_bookcase/brothers\\_vainer/era\\_miloserdiya/index.html](http://walrus-kay.sytes.net/idols/golden_bookcase/brothers_vainer/era_miloserdiya/index.html).