

Н. А. Богомолов

**ДВЕ ЛЕКЦИИ  
ПО ИСТОРИИ  
СОВРЕМЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ**



**ФАКУЛЬТЕТ ЖУРНАЛИСТИКИ  
МОСКОВСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО УНИВЕРСИТЕТА ИМЕНИ М. В. ЛОМОНОСОВА**

КАФЕДРА ЛИТЕРАТУРНО-ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КРИТИКИ И ПУБЛИЦИСТИКИ

Н. А. Богомолов  
ДВЕ ЛЕКЦИИ  
ПО ИСТОРИИ  
СОВРЕМЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Москва 2009



Факультет журналистики  
Московского государственного университета  
имени М. В. Ломоносова

**Богомолов Н. А.**

Б74 Две лекции по истории современной литературе. – М. : Факультет журналистики МГУ имени М. В. Ломоносова, 2009. – 48 с.

Учебно-методическое пособие по курсу «История новейшей отечественной литературы» (пятый курс дневного и шестой курс вечернего отделения факультета журналистики МГУ) заполняет существующую лакуну в изучении литературного процесса самого конца XX и начала XXI веков. В первой лекции рассматриваются регулирующие механизмы литературного процесса, во второй – варианты взаимоотношений автора и персонажа в русской прозе рубежа тысячелетий. Пособие может быть использовано не только для конкретных анализов, но и для теоретического осмысления представленных проблем.

**ББК 83.3(2Рос-Рус)-6**

## ЛЕКЦИЯ ПЕРВАЯ

# РУИНЫ ЛИТЕРАТУРНОГО ПЕЙЗАЖА

### **Литературный процесс в советское и постсоветское время**

Недавно отмечавшееся двадцатилетие начала перестройки в Советском Союзе обострило воспоминания о том, что было как будто бы вчера, а на самом деле отделено уже значительным историческим промежутком. Массовое сознание, подогреваемое различными средствами столь же массовой информации (а если вспомнить классический термин советского времени – и пропаганды), видит в обществе брежневско-андроповско-черненко-вской эпохи едва ли не идеал и высшую степень исторического развития. Согласно этой точке зрения и в политике, и в экономике, и в науке, и в социальном, и в культурном отношении Советский Союз создал уникальный образец выдающегося общественного строя, разрушенный группой заговорщиков, стремящихся к личной власти.

Отнюдь не ставя своей задачей полемику с подобными мнениями, постараемся тем не менее показать на очень малом и представляющемся для политики, экономики, и пр. совершенно незначительном секторе, подлежащем нашему вниманию, что произошло с русской прозой последнего пятнадцатилетия XX века и первых лет века XXI, поставив в центр внимания процессы, происходившие не в собственно творческом сознании писателей, но скорее те, которые являлись и являются внешними регуляторами литературного процесса, обеспечивают его функционирование. Писательское сознание по сути своей есть вещь абсолютно индивидуальная и принципиально противящаяся совмещению с другими. Писатель (причем писатель любой «категории») абсолютно уверен в собственной уникальности и нетленной значимости для национальной культуры. Даже порождая откровенную халтуру, он или не осознает этого, уверяя всех окружающих и самого себя в первую очередь, что на деле выполняет культурную функцию чрезвычайной важности, или же полагает, что это

лишь отходы его основного производства, нечто вроде ситуации с М. Булгаковым, который за десять минут писал фельетон в «Гудок», получал за него гонорар и отправлялся домой писать «Белую гвардию». Потому исследование современного литературного процесса, как правило, предстает в следующих вариантах: анализ писательской индивидуальности в ее неповторимости; анализ некоторых тенденций, чувствуемых критиком в литературной современности, иллюстрируемых примерами из практики некоторых писателей, объединяемых по критическому произволу; анализ жанровый и тематический, иногда перерастающий в суждения о больших группах литературного материала (особенно применительно к массовой литературе). Ответственные же суждения о реально существующих закономерностях литературного процесса, как правило, оставляются до будущих времен, но и в них они не становятся идеальными: или используются уже готовые схемы, заимствованные из автохарактеристик и характеристик критических, или же выбираются тенденции, никоим образом современниками не предусмотренные. Все это, с одной стороны, либо размывает характеристики литературного процесса, подменяя их взглядом сугубо извне, либо, наоборот, утверждает продиктованные самими писателями схемы.

Мы же будем стараться взглянуть на историю последнего двадцатилетия русской литературы как на историю, с одной стороны, литературных институтов, решительно перестраивающихся в это время, а с другой – на попытки институализации новых принципов развития. Дело в том, что литературный процесс, как нам представляется, является образованием более сложным, чем просто совокупность изданных произведений изящной литературы, а включает в себя еще многие факторы, с литературой связанные лишь опосредованно. Не претендуя на полное перечисление и на исчерпывающую систематизацию, назовем наиболее заметные принципы внешней организации традиционного для русской литературы XX века литературного процесса (не касаясь собственно политических факторов, вполне активно и последовательно изучаемых на основании не только свидетельств современников, но и публикации многочисленных документов разнообразных руководящих и карательных органов).

1. «Толстые» литературные журналы, на протяжении приблизительно 150 лет служившие основным местом публикации художественных произведений (начиная приблизительно с «Библиотеки для

чения» Сенковского), но помимо этого обозначавшие еще и весьма отчетливо выраженные политические, идеологические и эстетические позиции. В этом отношении не было принципиальной разницы между некрасовским «Современником», катковским «Русским вестником», брюсовскими «Весами», «Красной новью» Воронского, кочетовским «Октябрем» или «Знаменем» времен Бакланова. Все они тем или иным образом ранжировали литературный процесс, внятно (по условиям своего времени) обозначая те ориентиры, на которые держат курс в общем движении, и, соответственно, отбирая те произведения, которые могут в данном отношении выявить общую направленность журнала. А литература, в свою очередь, не только формировала журнальный облик, но отчасти и сама подстраивалась под заданные параметры. Не говоря уж о том, что было написано под влиянием отчетливо выраженного «социального заказа» (особенно явно выраженного, конечно, в годы советской власти, начиная со второй половины 1920-х годов), само стремление писателя опубликоваться, скажем, в «Новом мире» Твардовского или в уже упомянутых «Весам» определенным образом заставляло его настраиваться на те идеальные ориентиры, которые виделись редакции и каким-то образом трансформировались в сознании автора. С особенной силой, конечно, очевидно это в творчестве писателей не первого ряда. Скажем, Александр Тиняков, мечтавший попасть в «Весы», настолько был зачарован этой целью, что слепо последовал указаниям Брюсова: «Я – то разъезжал по России в качестве революционного деятеля; то сжигал себя на медленном огне Сладострастия и любви к Женщинам; то кружился в вихре бешеных дней отчаянного пьянства; то бросал все и всех и среди бесконечных деревенских равнин прислушивался, как лед Одиночества окутывал мою душу...»<sup>1</sup> Но и по воспоминаниям писателей, связанных с «Новым миром» времен Твардовского, чувствуется, насколько сжигало их желание создать нечто, удовлетворяющее идеологическим и эстетическим критериям журнала, чтобы быть там принятыми.

2. Весьма существенную роль в связи с этим играла литературная критика. Не случайно среди «властителей дум» русского общества (преимущественно, конечно, той его части, которая со временем кристаллизовалась в интеллигенцию) были не столько Гоголь, Достоевский, Лев Толстой, сколько эти (и, конечно, не только эти) писатели, воспринятые сквозь оптику Белинского и Чернышевского, Писарева

и Михайловского. Нам даже представляется, что «руководящая роль коммунистической партии» в вопросах культуры также была связана с могуществом традиционной русской литературной критики: незабвенный доклад товарища Жданова в 1946 году или выступления Н. С. Хрущева на «встречах с творческой интеллигенцией» начала 1960-х весьма напоминают статьи не самых талантливых критиков или беседы в редакции какого-нибудь «Русского богатства», только приобретающие статус догматически обязательных не по свободному выбору читателей, а под давлением директивных органов. В дальнейшем это кристаллизовалось в форме различных резолюций, постановлений и тому подобных документов. Если это наше суждение может показаться все-таки преувеличением, то вряд ли подлежит сомнению, что критические выступления Л. Авербаха, В. Ермилова или А. Метченко, особенно подкрепленные статусом печатного органа, где они печатались («На литературном посту», «Правда» или «Коммунист»), не выходя формально за рамки литературной критики, фактически приобретали характер обязательный, и степень обязательности зависела только от двух факторов: от достигнутой всей страной степени подчиненности тоталитарной машине – и от колебаний линии партии, поскольку руководящая статья могла в любой момент быть дезавуирована или прямым указанием сверху или другой подобной же, заказанной другому автору или даже (что в известном отношении было еще серьезнее) не подписанной вообще.

3. Книгоиздательский процесс. Эта сторона дела изучена значительно слабее, чем названные нами предшествующие, однако очевидно, что с тех пор, как с разворачиванием деятельности А. Ф. Смирдина книгоиздание стало приносить очевидную прибыль, а писатель стал претендовать на солидный гонорар не только в журнале или альманахе, но и на книжном рынке, коммерческая сторона стала для литературы фактором весьма значительным. Согласно выкладкам Н. П. Смирнова-Сокольского, за первую свою книгу, издание «Руслана и Людмилы» 1817 года Пушкин получил 1500 рублей, а за последнюю – миниатюрное издание «Евгения Онегина» 1837 года – 3000 рублей серебром или 10-11 тысяч рублей ассигнациями, и при этом большая часть гонораров была ему заплачена именно Смирдиным. Понятно, что при столь интенсивном развитии коммерческой стороны книгоиздания и, соответственно, увеличении писательских гонораров стало возможно не только жить литературным трудом, но и ста-

новиться богатым человеком. Едва ли не наиболее разительный пример – состояние Максима Горького, перед 1917 годом ставшее, судя по не слишком точным, но весьма правдоподобным свидетельствам, достаточно значительным. Сошлемся на полумемуарную статью Вяч. Вс. Иванова «Почему Сталин убил Горького?»: «Горький принадлежал к числу тех очень богатых русских людей, без денежной помощи которых большевики и сам Ленин едва ли легко выдержали бы испытания времени между двух революций. <...> Способы заработка денег Горьким – не только в то время весьма знаменитым писателем, но и купцом-книгоиздателем <...>, – тема особая. Она касается общей проблемы “Русская литература XX века и деньги”, о значимости которой я не устану говорить»<sup>2</sup>. В советское время, в соответствии с общими принципами экономического устройства страны, основная прибыль от книгоиздательства доставалась государству и партии, однако и для существования писателей оставались достаточно значительные возможности, регламентированные не только гонорарами и премиями непосредственно за произведения, но и различными видами другой, не собственно творческой деятельности в сфере книгоиздания. Это редактирование, составление различных сборников и собраний сочинений, переводы прозы по подстрочнику и пр. Помимо того, следует упомянуть борьбу за количество изданий и тиражи, ведущуюся как естественными, так и «подковерными» средствами. Даже такого краткого обозначения этой проблем, как кажется, для наших целей будет достаточно.

4. Писательские организации. Представление о неизбежной оформленности литературного процесса в рамках каких-то объединений, обладающих не только (а, может быть, даже и не столько) художественными принципами, но и рычагами внелитературного воздействия на литературу, постепенно формировалось на протяжении 1920-х годов, чтобы приобрести окончательно завершённый вид к концу 1930-х. На смену профессиональным союзам писателей, существовавшим на протяжении 1920-х годов, пришли организации тоталитарного типа, заведовавшие всеми сторонами жизни советского писателя. Литературный фонд, дачи, дома творчества, квартиры, заграничные поездки, престижная еда и одежда находились фактически в руках союза и его руководства. В концентрированном виде советский принцип подхода к «литературному делу» оказался сформулирован на процессе И. Бродского: если ты не член союза писателей



(или другой аналогичной организации) и не работаешь по договору с издательством – ты тунеядец и подлежишь исключению из общества. Однако общественная и международная реакция на этот процесс оказалась столь сильной, что непосредственно за кульминацией последовал распад (сначала в рамках общественного сознания). «Поколение дворников и сторожей», как называли часть молодых писателей 1970-1980х годов, создало осознанную альтернативу официозу: числиться на не слишком хлопотной работе, по-настоящему работая в искусстве. Но и для многочисленных членов союза писателей, проф-кома литераторов, других творческих союзов или профкомов при них принадлежность к официозной организации становилась все чаще и чаще лишь способом выживания в достаточно трудной с бытовой стороны советской жизни. Неплохо оплачивавшиеся лекции и встречи с читателями, подработки в литературных консультациях, возможности получать оплачиваемый бюллетень и пенсию, квалифицированное медицинское обслуживание, пользоваться домами творчества и писательскими клубами (с благами, описанными еще в «Мастере и Маргарите»), получать дачу или квартиру – все это уже переставало сопровождаться неременной советской ангажированностью.

5. Общественное мнение. Эта сторона литературного процесса особенно трудно формализуема, хотя существование ее вряд ли может быть подвергнуто сомнению. Не затрагивая здесь литературы девятнадцатого и первых пятидесяти лет XX века, вкратце скажем лишь о тех проявлениях, которые были характерны для второй половины века. «Оттепель» середины 1950-х годов породила ряд всплесков общественного движения, связанного с литературой, но не находившего откликов в печати. Среди наиболее заметных явлений такого рода следует назвать выступления молодых поэтов на площади Маяковского<sup>3</sup> и обсуждения в студенческих аудиториях различных книг, среди которых в 1956-1957 гг. особое место занимали дискуссии о романе В. Дудинцева «Не хлебом единым». Приблизительно в то же время начинается возникновение неформальных литературных объединений (лианозовская школа, группа Черткова, несколько позднее СМОГ – если говорить о Москве), члены которых занимались не только порождением текстов, но и созданием мнений об искусстве, по большей части не формализованных, остававшихся на уровне разговоров, но тем не менее оказывавших значительное влияние на

художественное сознание того времени. К середине 1960-х годов формируется, с одной стороны, среда либерального диссидентства, а с другой – т. н. «русская партия»<sup>4</sup> (и национальные движения в других республиках СССР), более тесно связанная с официальными институтами, но тоже время от времени оказывавшаяся в оппозиции к режиму, что могло приводить к открытым конфликтам, вроде «дела ВХХСОН» – Всероссийского социал-христианского союза освобождения народа, среди лидеров которого были писатель Леонид Бородин и литератор Евгений Вагин. Возникали более (как КСП) или менее (как рок-движение, «система» или самиздат) официализированные явления, в значительной степени определявшие вкусы и мнения своих участников. Наконец, просто «московские кухни»<sup>5</sup>, служившие местом трансляции сложившихся где-то вовне, а отчасти и создания самостоятельных и получавших возможность распространения мнений по поводу самых разнообразных явлений советской действительности, в том числе – и далеко не в последнюю очередь – литературы. Диапазон политических, идеологических, художественных пристрастий членов этих и многих других групп был чрезвычайно разнообразен, однако все они по меркам сталинского времени были проявлениями определенно антисоветской деятельности. Реальность времен более поздних допускала их существование, но затрудняла или вовсе возбраняла выход в государственные средства массовой информации, в печать или на другие широко доступные площадки (эстрада, театр, кино). Однако и неофициальным своим существованием они оказывали не менее значимое воздействие на сознание читательской аудитории, подобно тому как В. Высоцкий, М. Жванецкий, «Машина времени», запретный А. Солженицын при всей несопоставимости их роли в художественной культуре, участвовали в создании атмосферы позднесоветского общества.

6. Связь с другими искусствами. Следует сразу оговорить, что мы понимаем под этим не теоретическую проблему, а весьма конкретные вещи, непосредственно связанные с положением литературы (опять-таки ограничиваясь периодом 1950-конца 1980-х годов). Литератор мог активно внедряться в другие сферы искусства, открывавшие ему возможности, которых он был лишен в собственном. При этом вариантов подобного внедрения было довольно много. Он мог стать поставщиком текстов для эстрадных песен, инсценировщиком или киносценаристом, уже пользуясь известностью в сфере

своих основных интересов (Андрей Вознесенский с «Миллионом алых роз» или Д. Самойлов как автор различных поэтических композиций для театров или для чтецов). Он мог, наоборот, обрести известность в какой-либо из внелитературных сфер, чтобы войти в литературу (как, скажем, киносценарист Г. Шпаликов или автор эстрадных миниатюр М. Жванецкий). Он мог использовать другое искусство как возможность выйти из монополизированной кем-то области литературы (детские грампластинки того же Д. Самойлова или мультфильмы Э. Успенского). Взаимодействие могло быть и более сложным и связанным с наложенным на какую-либо сферу деятельности запретом. Ю. Ким, которому после ряда политических выступлений была запрещена педагогическая деятельность и выступления на эстраде с собственными песнями под гитару, ушел в театр и кинематограф как автор песен (иногда с мелодиями, иногда только слов), инсценировщик и «модернизатор», чтобы потом вернуться не просто в исходный свой жанр, а предстать в облике одновременно и автора песен, и поэта, и драматурга, и мемуариста. Балансирование между различными возможностями применения литературного текста также, как нам представляется, относится к характеристикам литературного процесса.

Наверняка при более подробном историческом рассмотрении необходимо будет выявить дополнительно изрядное количество подобных параметров, однако мы не ставим в данном случае это своей непосредственной задачей, полагая возможным ограничиться только названными. Все вышесказанное, как представляется, вполне наглядно демонстрирует, что в результате исторического развития литературы, начиная приблизительно с пушкинского времени и до конца 1980-х годов, сложилась более или менее отчетливая картина литературного процесса как конкретного понятия, где собственно творчество при посредстве ряда официальных или неофициальных институций социализируется и становится частью общенациональной культуры. Это, конечно же, относится и к произведениям, не опубликованным при жизни автора, а обнародованным много лет спустя: попадая в литературный процесс нового времени, они точно так же вписываются в его структуру. При всех переменах исторических координат процесс довольно быстро приспосабливался к своей эпохе и, будучи ею в конечном счете детерминирован, тем не менее оказывался достаточно приспособленным к варьированию для обеспечения своей жизнеспособности. Основным же определением

литературы эпохи «перестройки» стало название статьи Виктора Ерофеева «Поминки по советской литературе»<sup>6</sup>, свидетельствовавшее о том, что для ее автора и многочисленных согласных с ним читателей и исследователей это явление, «советская литература», представлялось ушедшей в иной мир, а на смену ему явились иные явления, уже никоим образом с ним не связанные.

Попробуем взглянуть на современное состояние литературы с точки зрения описанных выше принципов организации.

1. «Толстые» журналы после невероятного, но кратковременного бума конца 1980-х годов как будто бы постепенно стали утрачивать общеобязательность для писательских выступлений. Разительное уменьшение тиражей, падение гонораров, сокращение штата опытных редакторов, открытие новых журнальных и издательских возможностей, казалось бы, должны были свести роль этих журналов к нулю. Собственно говоря, на протяжении довольно долгого времени об этом открыто и говорилось. «Толстые» журналы воспринимались не как давняя русская традиция, во многом незнакомая Западу или прекратившаяся там, а как оплот литературной реакции, образованный консерваторами-«шестидесятниками» на пути замечательной продвинутой литературной молодежи. К этому добавлялось и то, что утратило свою остроту идеологическое противостояние журналов. Конечно, это слово мы произносим с некоторой опаской, поскольку речь идет не о политических, социальных, экономических, философских воззрениях на действительность, а о преломлении их сквозь призму эстетики. Крылатая формула Андрея Синявского: «У меня с советской властью разногласия эстетические», – была понятна в годы тоталитарного строя высокой степени расшатанности, но перестает работать уже в конце 1990-х годов и еще в меньшей степени – в начале XXI века. Писатели свободно мигрируют по журналам: Владимир Маканин печатается в «Знамени» и «Новом мире», Анатолий Найман – в «Новом мире» и в «Октябре», Алексей Слаповский – в «Новом мире» и «Знамени», Людмила Петрушевская – и в «Октябре», и в «Новом мире», и в «Знамени», и в «Звезде», Евгений Шкловский – в «Звезде», «Знамени» и «Новом мире», Алексей Варламов – в «Новом мире» и в «Москве»... Список можно длить долго. Открытое же идеологическое противостояние между журналами коммунистическими («Молодая гвардия»), национал-«патриотическими» («Наш современник») и, условно говоря, либеральными фактически прекратилось,

каждый из них существует в своем особенном мире, почти не обращая внимания на издания другого направления.

Однако тем не менее следует обратить внимание, что все-таки эти журналы не просто борются за выживание, но и продолжают привлекать большинство писателей, так или иначе стремящихся писать «серьезную» литературу. Пожалуй, только двое авторов демонстративно отвернулись от них: Владимир Сорокин (которого активно печатали в первые годы после того, как это стало возможно) и Виктор Пелевин (который стал известен после публикации в «Знамени» повести «Омон-Ра», романов «Жизнь насекомых» и «Чапаев и Пустота»). Подавляющее большинство произведений, выдвигаемых на литературные премии, все-таки публикуется в журналах. Мало того, литературные репутации создаются и поддерживаются толстыми литературными журналами. Отметим характерную неудачу попыток создать литературу «глянцевых» журналов. Даже там, где прозаики вполне активно сотрудничают (например, А. Кабаков и Д. Быков в «Огоньке», а впоследствии – в «Новой газете»), они занимаются эссеистикой, фельетонами, авторскими колонками и пр., тогда как собственно литература оказывается для издания излишней.

2. И тут логично перейти к литературной критике, которая, без сомнения, весьма значительно переменяла свои функции. С одной стороны, она с легкостью отказалась от специфического публицистического накала, анализа политических обстоятельств, постаравшись сосредоточиться на анализе эстетики и философии автора. Но тут же выяснилось, что такой разговор нужен лишь сравнительно небольшому кругу читателей. Поэтому критика, так или иначе существовавшая в газетах, постепенно скинула с себя большинство обязанностей, в том числе самую главную. При обсуждении проблемы «Литература в эпоху СМИ» авторы, которых невозможно обвинить в некомпетентности и заведомой враждебности к газетам, поскольку они сами с ними постоянно сотрудничают, тем не менее вынуждены были произнести горькие, но, кажется, подтверждаемые нашими собственными впечатлениями слова: «...главная особенность газетной критики состоит в умении написать рецензию, не читая книги. А уж читать то, на что рецензии не пишешь, – немислимо» (И.Б. Роднянская); «Когда я собрала вместе рецензии на мою книгу “Ностальгическое” (их набралось немало), поняла, что книгу почти никто из написавших рецензии, в том числе и положительные, просто не читал. Просто не читал. В луч-

шем случае заглянул в содержание. В лучшем случае процитировал аннотацию, но без кавычек, конечно. А поскольку аннотацию пишет кто-то в издательстве, кто книгу скорее всего тоже не читал, то вы представляете, какого уровня выходит отзыв? Чаще всего получается, что критики, ведущие колонку в газете, книг не читают, они не успевают. <...> Такой, вы знаете, замкнутый круг получается: у читателя, как многие говорят, нет интереса к литературе, а нет интереса к литературе потому, что газетные критики не рассказывают адекватно о том, что происходит, и тогда уже нет нужды ни в том, ни в другом, ни в третьем, ни в четвертом» (Н. Б. Иванова)<sup>7</sup>. «Газетчики» чаще всего ограничиваются только «информационными поводами», более всего определяемыми или внелитературными факторами (биография автора, скандальный или кажущийся скандальным сюжет, неадекватная реакция читателей, вроде обращения в прокуратуру, сожжения книг или изъятия их Госнаркомконтролем), или кратким изложением того, что при самом поверхностном взгляде кажется в книге главным, нередко с сильным рекламным акцентом. К этому добавляются известия из мира издательского бизнеса, сообщения о литературных премиях и откровенная реклама. Остальные литературно-критические жанры оттеснены на обочину: подавляющее большинство рецензий в двух еженедельных книжных обозрениях, регулярно на протяжении многих лет выходящих («Книжное обозрение» и «Ex Libris Независимой газеты»), представляют собою или краткое извещение о выходе книги, или пересказ ее содержания, или же, в лучшем случае, экспертную оценку, причем в роли экспертов зачастую находятся авторы, доверять уму и вкусу которых у серьезного читателя нет оснований. Единственное исключение, которое мы знаем, – самоотверженная деятельность Андрея Немзера в газете «Время новостей», плоды которой ежегодно собираются в книге «Дневник читателя» (вышло уже пять книг, включивших рецензии 2003-2007 годов; в обозримое время резонно ожидать и дальнейших сборников), а также составляют особую интернет-рубрику «Немзерески» на сайте ruthenia.ru. Попыты создания солидного журнала, посвященного событиям современной литературы, оказались несостоятельными. Широко разрекламированный в свое время журнал «На посту» (1998) ограничился двумя номерами; петербургская «Новая русская книга», выходявшая в 1999-2002 годах, издала за это время 13 номеров (частью двойных) и прекратила существование; возникшая словно бы ей на

смену под редакцией того же Г. Морева в 2002 году «Критическая масса», обещала выходить, как и «Новая русская книга», четыре раза в год, однако свое обещание выполнила лишь в 2004 и 2006 годах, в остальных случаях ограничившись тремя, а в после 2006-го и вообще прекратила выходить. Да и писала она преимущественно о книгах по истории, философии, филологии, культурологии, а вовсе не о литературных произведениях. В наугад выбранном втором номере за 2004 год отрецензировано 23 книги, из них лишь 7 относятся к ведомству художественной литературы. Вдобавок более чем наполовину это литература маргинальная, и лишь три рецензии посвящены произведениям, рассчитанным на более или менее широкого читателя: «Биг-бит» Юрия Арабова, «Рубашка» Евгения Гришковца и «Номер Один» Людмилы Петрушевской. Остальное – Славой Жижек, Александр Кожев, Михаил Рыклин, И. П. Смирнов, Мишель Фуко, Михаил Ямпольский и т. п. Можно только приветствовать целеустремленность журнала, однако нельзя не отметить, что она влечет за собою резкое ограничение аудитории. То же можно отнести к интересному журналу «Еврейский книгоноша» (впоследствии превратившемуся в отдел «Книгоноша» журнала «Лехаим»), где уже сами заглавия содержат ограничение.

Прекратил существование журнал «Литературное обозрение» (или «Старое литературное обозрение», как он назывался в последние годы своего почти уже виртуального бытия). Так, по нашему мнению, и не сформировался в качестве целостного отдела современной литературы в журнале «Новое литературное обозрение», ограничивающийся весьма узким кругом критиков. Особенно очевидно было это при составлении специального номера, посвященного современной поэзии<sup>8</sup>.

Получается, что лишь «толстые» журналы в какой-то степени продолжают традиции русской литературной критики, и без них сколь-нибудь объективную панораму современной литературы оказывается невозможно выстроить. Правда, и они не могли остаться в стороне от тенденции к краткости и информационности. В «Знамени» появился раздел Анны Кузнецовой «Ни дня без книги», содержащий фактически аннотации (но, конечно, не совпадающие с издательскими и явно основанные на знакомстве с текстами), в «Новом мире» раздел «Библиографические листки» ведет С. Костырко, главный редактор журнала А. Василевский и П. Крючков, в «Континенте» су-

ществует «Библиографическая служба “Континента”», делящаяся на три части: «Религиозная мысль в русской периодике» такого-то года, «Философская, историческая, историософская и культурологическая мысль в русской периодике» и «Художественная литература и критика в русской периодике». При этом стоит отметить, что в «Новом мире» и «Континенте» регулярно фиксируются и цитируются материалы, напечатанные не только в условно говоря «либеральных» журналах, но и в «Москве», «Нашем современнике» или каком-нибудь «Спецназе России». Вдобавок к этому достаточно употребительной практикой стало ведение критических обзоров, где из номера в номер какой-либо критик пишет нечто среднее между развернутой аннотацией и рецензией о целом ряде произведений, привлечших его внимание. В «Новом мире» это – «Книжная полка имярек» (в 2008 году этими имярек были Ольга Балла, Андрей Василевский, четырежды Владимир Губайловский, Данила Давыдов, Василина Орлова, Валерия Пустовая, Ирина Роднянская, и Михаил Эдельштейн), в «Звезде» раздел «Печатный двор» ведет Сергей Гедройц (псевдоним). Стоит, пожалуй, обратить внимание на то, что среди авторов подобных разделов – не только опытные критики, как Роднянская или Василевский, но и совсем молодые, как Валерия Пустовая, в 2004 году окончившая факультет журналистики МГУ по кафедре литературно-художественной критики и уже в студенческие годы зарекомендовавшая себя не только маленькими рецензиями, но и основательными, как говорилось раньше, «проблемными статьями».

Таким образом, получается, что и ниша классической литературной критики оказывается заполнена, хотя, бесспорно, не с тем эффектом, как еще в конце XX века.

3. Подробнее о книгоиздательском процессе мы поговорим несколько позже, в связи с переменами в самом составе литературы, однако отметим несколько принципиальных моментов. Прежде всего – резкое сокращение тиражей, связанное с общей тенденцией к предпочтению аудиовизуальных искусств литературе и в теснейшей связи с этим – резкому количественному уменьшению домашних библиотек как в числе, так и в объеме. Даже если не учитывать, что ухудшение экономического положения основных категорий русских читателей заставило их отказаться от покупки книг или свести ее к минимальным количествам (лишь сравнительно немногие библиотеки профессионалов продолжают более или менее интенсивно фор-



мироваться, тогда как неумолимо расширявшиеся в советские годы библиотеки инженеров, научных сотрудников, врачей, музейщиков и пр. словно застыли на конце 1980-х годов), зато коллекции звукозаписей и видеокассет стремительно растут. Книга пока что по всем статьям проиграла соревнование кассетам и дискам. Это заставило издательства не только сменить репертуар выпускаемой литературы, но и более агрессивно работать на своем рынке. Явная и скрытая реклама, в том числе даже на телевидении с его очень высокими ценами, тесный контакт с книгоиздательским миром Запада (а иногда даже и Востока – отошлем к успеху книг Х. Мураками), когда книги о Гарри Поттере или романы П. Коэльо появляются на русском книжном рынке, причем легальном, а не пиратском, едва ли не одновременно с прочими ретрансляторами их на другие языки (насколько нам известно, последний роман Дж. Роулинг был отправлен в Россию в те же сроки и на тех же условиях, что и в другие страны мира), диверсификация основных типов (количественное соотношение бумажных обложек и переплетов) и внешнего облика изданий, тесное взаимодействие с кинематографом и телевидением, моментальная реакция на популярные по тем или иным причинам проблемы (обилие псевдоисторической беллетристики, документальной и художественной литературы о «спецслужбах» и о «коридорах власти» настоящего и прошлого, освоение острых тем сегодняшней российской и мировой действительности, вроде «Мечети Парижской Богоматери» Елены Чудиновой и мн. др.) – все это видимые следствия разрушения порядка вещей, характерного для советских времен. Однако вместе с этим существенно отметить, что, несмотря на постоянные жалобы издателей, особенно мелких, на кризис и возможное прекращение существования, количество серьезных изданий в области гуманитарных наук и художественной литературы являет собой отрадное зрелище. Ни одно сколько-нибудь заметное произведение литературы, от массовой до маргинальной, не минует полки книжных магазинов Москвы и Петербурга, и это не говоря уж о переизданиях и введении в оборот прежде неизвестных фактов литературы и гуманитарной науки прошлого. Для примера возьмем только одну сферу, известную нам в силу профессиональных интересов – русскую литературу начала XX века, и увидим, что на рубеже XX и XXI века продолжает издаваться академическое полное собрание сочинений М. Горького, начали издаваться академические собрания сочинений А. Блока (Т. 1-5, 7;

1997-2003) и Вл. Соловьева (т. 1-3; 2000-2001), вышли собрания сочинений З. Гиппиус (9 томов, 2001-2006), Ф. Сологуба (дважды – 8 томов в издательстве «Интелвак», и с нумерованными томами в издательстве «Навыи чары»), А. Ахматовой (7 томов, 1998-2005), О. Мандельштама (4 тома, 1993-1997), Н. Гумилева (8 томов, 1998-2007), Б. Пастернака (11 томов, 2003-2005), И. Северянина (5 томов, 1995-1996), В. Хлебникова (6 томов в 7 книгах, 2000-2007), Вл. Ходасевича (4 тома, 1996-1997), М. Цветаевой (7 томов, 1994-1995), А. Ремизова (10 томов, 2000-2003), М. Волошина (7 томов в 9 книгах, 2003-2008), оборвалось собрание сочинений Андрея Белого (5 томов, 1994-2000), но продолжают издаваться – Мережковского (6 томов, 1996-2004), Блока (в новом, не академическом варианте издательства «Прогресс-Плеяда», 3 книги 1995-2005), Розанов (27 томов, 1994-2009), Адамович (6 томов, 1998-2002). Наверняка список не полный, но впечатляющий, даже если принять во внимание, что ко многим из этих изданий возникали справедливые претензии, как высказанные в печати, так и прозвучавшие в устных дискуссиях. А если еще прибавить дающие немало нового собрания стихов Гиппиус, Мережковского, Минского, Александра Добролюбова, Андрея Белого, Гумилева, Кузмина, Георгия Иванова, Крученых, братьев Бурлюков, Пастернака, Шершеневича, Садовского в «Новой библиотеке поэта», «Мелкий бес» Сологуба, «Петербург» и один из вариантов собрания стихотворений Белого, «Лев Толстой и Достоевский» Мережковского, собрание стихов Северянина, «Книгу о смерти» Андреевского в «Литературных памятниках», разнообразные издания Брюсова, Бальмонта, Коневского, Эллиса, и так далее, и так далее, вплоть до ранее почти никому не известных Аделаиды Герцык, Тинякова, Потемкина, Злобина, Муни, Ауслендера, то составит солидная и впечатляющая библиотека.

Конечно, в этой области, в отличие от современной литературы, мы можем провести инвентаризацию и сказать, что сделано, что надо сделать, что переделать, – но все же при взгляде на каталоги библиотек и полки книжных магазинов становится ясно, что и современность отнюдь не осталась вне поля зрения издателей, от маргиналов, вроде «Глагола», до вполне респектабельного «Вагриуса». Изменился репертуар, тиражи, другие параметры книгоиздательского дела, но оно отнюдь не рухнуло. Нам трудно достоверно понять, каковы тут причины, но очевидно, что помимо грамотно организованного биз-

неса, ему существенно помогает поддержка государства (как бы мы ни ругали федеральную программу поддержки книгоиздательства, она продолжает существовать и с ее помощью издаются и весьма достойные книги), заинтересованных западных стран (как французская программа «Пушкин»), негосударственных фондов (тут стоит добрым словом вспомнить ушедший из России фонд Сороса, он же «Открытое общество» и его программы по собственному книгоизданию и финансовой поддержке других фирм), спонсоров. Частная инициатива, если она не поддержана солидным капиталом (как в случае «Издательства Ивана Лимбаха») в настоящее время с большим трудом находит себе место в ряду тех форм издательской деятельности, которые имеют постоянную финансовую поддержку.

4. Писательские организации, как известно, в конце 1980-х и начале 1990-х годов пережили серьезнейший кризис, стали раскалываться, а в связи с этим – утрачивать свое влияние. Но не только расколы были тут причиной. Выяснилось, что, как это ни горько констатировать, организации, объявлявшие себя демократическими, довольно быстро оказались в состоянии перманентного кризиса. Не желая вмешиваться в околосредовую политику, не будем подробно говорить об этом, тем более, что далеко не все факты известны нам в подробностях, скажем только о том, что ПЕН-клуб, на который возлагались особые надежды, не только не приобрел сколько-нибудь заметного влияния, но и постоянно оказывается в центре какого-нибудь скандала. То он занимает непродуманную (на наш взгляд, конечно) позицию в «деле Алины Витухновской», защищая поэтессу, приговоренную к полутора годам заключения за хранение и распространение наркотиков, то возникает напряжение между московским и петербургским отделением, то у государства появляются финансовые претензии, о справедливости которых мы судить не возьмемся, но которые должны констатировать. Союз писателей Москвы и демократическая фракция Петербургского отделения союза писателей проиграли и в финансовом отношении, по разным причинам потеряв свои площадки в городах и свои издательские возможности, и в отношении инициатив, что в конце концов на общероссийском уровне оказалось закреплено назначением Сергея Михалкова на пост старо-нового гимнопевца и тем самым писательского главы, а в Петербурге – стремлением городской власти воссоздать единый союз с некоторыми посулами для тех, кто пойдет навстречу этому

предложению. Впрочем, сколько-нибудь действенных рычагов уже не осталось ни у одного из существующих союзов: дома творчества и «лавки писателей», утратив поддержку Литфонда, потеряли свою былую привлекательность, квартиры, дачи и поликлиники ушли из ведения писательского начальства, издательства, газеты и журналы обрели независимость (а монстры, вроде «Советского писателя» или «Московского рабочего», рухнули). Таким образом, этот фактор практически ушел из реальности.

5. Общественное мнение, со снятием барьеров на появление скандальной информации в печати и в электронных СМИ, равно как и повсеместным распространением Интернета, также сильно ослабело в своем воздействии на литературную ситуацию. Вдобавок к этому появилась особая категория писателей или претендующих на это звание людей, которые выплескивают то, что могло бы стать предметом внепечатного обсуждения, на страницы прессы, на радио или телевидение. Несколько смягчает ситуацию, что литература в гораздо меньшей степени привлекает внимание средств массовой информации, чем поп-культура. Привлекает внимание каждый шаг не только Аллы Пугачевой или Олега Меньшикова, но и каких-либо совершенно неизвестных молодых людей, только что выпущенных с «фабрики звезд» или участвующих в очередном реалити-шоу. Практическая неизвестность современных писателей (за исключением активно вводимых в общественный оборот в данный момент какой-либо рекламной кампанией, вроде Елены Трегубовой, Оксаны Робски или Сергея Минаева) делает неинтересным их появление на радио или на телевидении. И формулировки общественного мнения также становятся никому не интересными.

Потому оно продолжает существовать в виде известной кулуарности, выплескиваясь на страницы только специализированных изданий, да и то далеко не всегда. Так, скажем, публикация романа А. Наймана «Б. Б. и др.» вызвала довольно значительное количество печатных отзывов, касавшихся не только эстетической стороны этого произведения, но и его этических особенностей, что завершилось известной историей, о которой выразительно рассказал главный редактор издательства «Вагриус»: «Многие здесь присутствующие были в этом <2003 – Н. Б.> году на Франкфуртской ярмарке. Россия – почетный гость, выехало 140 писателей. Кто-нибудь отслеживал публикации? Смотрел на их направленность? На Франкфуртской книжной

выставке-ярмарке было два события. Одно – исчезновение картины со стенда, а второе – дали по шее Анатолию Генриховичу Найману. Больше ничего на книжной выставке-ярмарке не было. А разве что-то еще было? А? Конечно, ничего не было!»<sup>9</sup> Точно так же парижский книжный салон 2005 года запомнился исключительно инициированным «Литературной газетой» обсуждением, почему туда отправляется столько писателей, не русских по крови, да приемом в присутствии Путина.

Вместе с тем существует довольно много проблем, где именно общественное мнение могло бы обладать значительным эффектом. Одна из историй такого рода, все же получивших некоторое освещение в печати, – история с предполагавшимися переводами стихов Туркменбаши и связанными с этим печальными историями – смертью поэтессы (параллельно с этим активно занимавшейся журналистской деятельностью) Татьяны Бек и скандалом вокруг имени редактора Журнала «Знамя» Сергея Чуприна. Не вдаваясь сейчас в подробности, которые нам известны далеко не в полной мере, следует все же сказать, что первопричиной всех этих серьезных обсуждений, на довольно продолжительное время занявших «литературную общественность», было именно мнение, и реакция самих действовавших лиц показывает это со всей очевидностью. Значительно менее известна история с повестью Семена Файбисовича «История болезни», которую отказывались печатать московские журналы и издательства, а после ее появления многие близкие и давние знакомые автора перестали подавать ему руку. Насколько нам известно, об этом ничего не было напечатано, да и в СМИ история не попала. Однако эффективность акции, кажется, была достаточно велика для всех участников.

6. Наконец, связь с другими сферами культуры в начале XXI века оказывает все большее и большее влияние на существование литературы. Это проявляется как в стремлении попасть в орбиту поп-культуры в качестве киносценариста (тем более сценариста телевизионных сериалов), сочинителя текстов эстрадных песен или того, что в России необоснованно именуется телевизионным юмором, так и в миграции в обратном направлении. При этом следует отметить, что речь идет не только о массовой культуре, но и о претендующей на серьезность и даже элитарность. Деятельность Андрея Кивинова как сценариста популярнейших телевизионных «Ментов» («Улицы раз-

битых фонарей») или перенесение на киноэкран «Дозоров» Сергея Лукьяненко все-таки должна быть рассмотрена особо. Но, скажем, вполне показательной является судьба А. Слаповского, постоянного автора журналов и претендента на различные премии (правда, кажется, так ни разу их и не получившего). Перебравшись из Саратова в Москву он сперва попробовал себя в журналистской деятельности, что не принесло особенного успеха, но он состоялся в сценариях по крайней мере двух сериалов – «Остановка по требованию» и «Участок», прошедших по первому каналу телевидения в престижное время. Хуже получается с песнями и юмористическими текстами, где ниши уже плотно заполнены профессионалами, конкурировать с которыми вряд ли смогут Сергей Гандлевский или Фазиль Искандер.

Зато весьма активно идет обратный процесс, когда книгами становятся сериалы («Бригада», например), а сочинители песенных текстов обретают репутацию «настоящих» поэтов. Не будем говорить о текстах русского рока или авторской песни, которые уже давно рассматриваются в качестве самостоятельной поэзии. Возьмем лишь одного деятеля современной эстрадной песни – Илью Резника. Вот некоторые сведения, взятые с его официального сайта: **1996 г.** – литературная премия имени Р. Рождественского за лучшие достижения в области песенной поэзии. <...> **1998 г.** – И. Резник становится кавалером «Ордена Почёта». В издательстве «Художественная литература» выходит однотомник поэзии «Избранное» с иллюстрациями Ю. Купера. **1999 г.** – становится членом Союза писателей Москвы. **2000 г.** – Выходят авторские книги «Жизнь моя – карнавал», «Мужик» и книги для детей «Король Артур», «Почему на синем небе золотые облака?», «Непоседа по имени Лука». Ко дню защитника Отечества созданы патриотические песни: «Служить России», «Тревожный вальс», «Моя Армия» **В 2002 г.** вышла в свет книга о ветеранах спецслужб России, с вступительными статьями В. В. Путина и Н. П. Патрушева. **В 2002** году избран членом совета директоров ОАО «Первый канал». Даже такому человеку, причастному к высшим сферам власти, почему-то приятно почувствовать себя членом союза писателей и автором авторитетнейшего в советские времена издательства «Художественная литература».

Как видим, внешние параметры литературного процесса свидетельствуют о том, что выработавшиеся в советское, а иногда даже и в досоветское время принципы его организации сохраняются, хотя

временами и в достаточно преобразованном виде, который вполне можно назвать руинированным.

Предпримем однако попытку взглянуть на литературный процесс еще и с точки зрения некоторых существенных закономерностей, не исчерпывающихся его внешними регуляторами. Попробуем мысленно сравнить репертуар книжных магазинов советского времени и начала XXI века.

Прежде всего бросится в глаза, что радикально переменялась система распределения книг по разделам. До сих пор к удивлению многих выходящая газета «Книжное обозрение» (правда, теперь уже в специальном отдельно выходящем выпуске под названием «Pro», посвященном профессиональной деятельности издателей) придерживается системы регистрации вышедших книг, выработанной в советские времена. Если же попробовать пройти с этой газетой по залам какого-либо крупного книжного магазина, то выяснится, что несоответствия в рубрикации разительные. И начнется это в первого же раздела, где объединены «Философские науки. Теология. Психология. Философия». В реальности книжных магазинов они разделены: философия существует отдельно, теология объединена или со вторым разделом «Книжного обозрения» (религия), или примыкает к различно называемым, но по сути единым разделам всякого рода квазирелигиозной литературы (например, фигурирующие в «Книжном обозрении» среди теологических книги Р. Штейнера окажутся, конечно, среди оккультной литературы). Значительная часть того, что понимается в «Книжном обозрении» под психологией, также уйдет в другие отделы книжных магазинов: «Кадры для эффективного бизнеса: Подбор и мотивация персонала» или «Деньги в вашей жизни: Национальный практикум богатства» окажутся среди экономической литературы или литературы, посвященной бизнесу, а «Аура человека: Укрепление, гармонизация, защита» – среди квазирелигиозной (примеры взяты из №№ 49 и 50 за 2005 год). Не останавливаясь далее на литературе из разряда «нон-фикшн» во всех смыслах этого термина, обратимся собственно к «фикшн».

Она представлена в газетных рубриках «Художественная литература народов России», «Зарубежная художественная литература», «Детская литература». В реальности книжных магазинов мы столкнемся с тем, что такого разделения нет (разве что детская литература действительно будет изолирована, если не считать некоторых общих

книг, вроде «Гарри Поттера»). Как правило, там будут актуальны следующие членения: «Русская проза» (с особым выделением собраний сочинений), «Иностранная проза», «Поэзия», «Детективы и триллеры», «Фантастика», «Биографии», «Литературоведение» (во всяком случае, в крупнейших московских книжных магазинах – «Дом книги» на Новом Арбате, «Библиоглобус» на Мясницкой, «Москва» на Тверской, а также в петербургском «Доме книги» этот раздел не будет отделен от «Художественной литературы»). Как кажется, это свидетельствует о двух тенденциях не только в сфере книготорговли, но и в сфере читательских интересов и предпочтений. С одной стороны, появление биографий в разделе «художественная литература» демонстрирует активное вторжение «нон-фикшн» в сферу «фикшн»; если обратить внимание уже не на книжные магазины, а на книготорговые лотки, то станет понятно, что там это вмешательство происходит еще более активно: в разряд «фикшн» фактически попадают исторические и псевдоисторические повествования самых разнообразных сортов, от рассказов о деятельности «спецслужб» до псевдоисторий славян, основанных на «Влесовой книге» и других столь же авторитетных источниках. Собственно говоря, по большому счету эти подделки и являются «фикшн» в чистом виде – из разряда классических в мировой литературе «Песен Оссиана», «Кралодворский рукописи», «Записок Видока» и тому подобной художественной литературы. Однако именно перемена акцентов и отнесение к литературе документальной придает этим книгам особую окраску, превращая их в источник мифотворчества для миллионов. «Влесова книга» как памятник художественной литературы середины XX века никому не нужна.

С другой стороны, решительное выделение некоторых жанров, характерное для традиционной массовой литературы, заставляет говорить об интенсивном слиянии двух принципиально отличных друг от друга, как казалось еще не так давно (а некоторым и до сих пор кажется) ветвей культуры. Как изготовители рекламных и музыкальных клипов все активнее начинают определять эстетику кинематографа, как поп-музыка и невиданный прежде жанр «русского шансона» перестраивают музыкальные воззрения большинства населения страны, так же эстетика массовой литературы с ее строго выдерживаемым каноном того или иного типа повествования (детектива, иронического детектива, женского романа, псевдоисторического романа, «бульвара крутой эротики», триллера, нескольких типов фэнтези



и т. д.), несомненно, влияет на систематизацию и структурирование типов «подлинной» литературы. Тем более это становится очевидным в тех случаях, когда авторы массовой литературы являют очевидные попытки так или иначе обозначить свои тексты как наследующие мировой (и, в особенности, конечно, русской) литературе. Таковы, скажем, два романа-фэнтези Андрея Лазарчука и Михаила Успенского – «Погляди в глаза чудовищ», где главным героем является Николай Гумилев, и «Гиперборейская чума», озаглавленный словами О. Мандельштама. А в блеснувшем на короткое время и вскорости благополучно забытом романе Линор Горалик и Сергея Кузнецова «Нет» эротическая сцена построена так: «На озаренный потолок посмотреть страшно – мечется темное пятно, два слитых тела, как если бы был пожар и мы пытались друг друга прикрыть <...> а в сердце тем временем косо ложились тени, росли страхи, в сердце лежал камушек <...> а скрещенья рук тем временем становились тесней и судорожней, а скрещенья ног отдавались спазмом и сполохом, и хотелось не думать ни о чем, а все равно думалось, думалось – в пятнадцать лет ничего не умели, не имели ни опыта, ни интуиции, ни сноровки – а в постель ложились как боги, не сомневались, что все получится, не сомневались, что лучше нас нет любовников <...> а как приведут судьбы скрещенья к кому-нибудь...» и далее по тексту Пастернака. Там же есть и Булгаков, и Кафка, и Майринк – шедевры подлинной литературы, апроприированные массовой культурой, давней или недавней.

Названные и многие другие факты свидетельствуют о стремительной диффузии того, что еще недавно относилось к ведомству внелитературных сообществ (прежде всего, конечно, социологии) и собственно литературы. Так или иначе литературный процесс как в предреволюционной России, так и в советское время вырабатывал те или иные способы сохранения status quo, которые в настоящее время стремительно рушатся. Конечно, пока что некоторая хотя бы видимость прежнего положения дел сохраняется, однако уже и сейчас очевидно, что массовая литература стремительно расширяет свои границы, сохраняя собственные видовые признаки и в то же время маскируясь под то, что традиционно считалось литературой «высокой». Конечно, историки литературы без труда найдут примеры подобного и в своей области. Так, для начала XX века классическим примером диффузии массовой и элитарной литературы является «Творимая легенда» Ф. Сологуба, сознательно использующая как

опыт символистского романа, так и стремительно развивающиеся законы научно- (или ненаучно) фантастической литературы, прежде всего Ж. Верна и Г. Уэллса. Напомним, что в «снятом» виде их неоднократно использовала З. Гиппиус, но только в трилогии Сологуба они сделали конструктивным принципом повествования.

То, что было сто лет назад единичным, сейчас превращается в едва ли не ежедневно появляющиеся тексты.

Наконец, в завершение позволим себе поговорить об еще одном характерном явлении русской литературы перелома веков, на имеющем, насколько мы знаем, полного аналога в европейской и североамериканской литературе и потому представляющем немалый интерес. Речь пойдет о литературных премиях, существующих ныне в значительных количествах.

Для советского периода премии были нерелевантной характеристикой литературного процесса, поскольку 99,9 % серьезной литературы ни в коем случае не могло претендовать на получение трех существовавших тогда общенациональных премий – Ленинской (присуждаемой исключительно официальной литературе, чем объясняется, скажем, еще не до конца ставшая достоянием истории литературы авантюра с выдвижением на эту премию «Одного дня Ивана Денисовича», когда комитет по присуждению премий боролся не только с Твардовским, но и с более высокими и уже не чисто литературными инстанциями – и в итоге победил), Государственной (значительно менее авторитетной, поскольку она воспринималась как замена Сталинской) и премии ленинского комсомола. Уже премии республиканские, даже РСФСР, в качестве серьезных наград не воспринимались и упоминались разве что в официальных документах.

В постсоветское время система литературных премий трансформировалась весьма значительно. С одной стороны, продолжали существовать Государственные премии, но их денежный эквивалент не был чисто символическим, чтобы можно было гордиться исключительно званием, а с другой стороны – таким, чтобы к этой премии стоило бы стремиться. На протяжении примерно 15 лет Государственная премия перестала интересовать кого бы то ни было, и мало кто помнит ее лауреатов (хотя среди них, в отличие от советского времени, были весьма достойные люди). Отчасти, конечно, тут сыграл свою роль и единственный, сколько мы знаем, за всю историю существования этой премии демонстративный отказ от нее – отказ

В. Н. Топорова, мотивированный вильнюсским расстрелом января 1991 года. Ленинская премия и премия комсомольская прекратили свое существование, и таким образом место оказалось расчищенным. Нужно отдать должное нынешним меценатам, они так или иначе оказались причастны к сотворению нового, ранее отсутствовавшего процесса – премиального, который был призван не только поддержать бедствующих писателей, но и невольно стать регулятором процесса литературного. У подавляющего большинства следящих за современной литературой вполне определенную реакцию вызывают слова «Букер», «Нацбест», «Анти-Букер», «Григорьевка» и т. п. На протяжении уже длительного времени названные и иные премии если не в буквальном смысле формируют литературное пространство, то, во всяком случае, претендуют на то, чтобы его формировать.

Имеют ли они на то основания? Нет слов, к каждой отдельной премии можно предъявить массу претензий. Собственно говоря, они начались уже с первой Букеровской премии, обладателем которой стал Марк Харитонов, которого вряд ли кто-либо из современных литературных критиков назовет в числе ведущих писателей современности. При всей несомненной культурности и выверенности своего творчества, Харитонов все-таки не обладает (и здесь мы говорим не только от своего имени, но и от имени довольно широко опрошенных высококвалифицированных читателей) той непосредственной силой писательского таланта, которая заставляет поверить тому, что он пишет, то есть в итоге – создать собственный художественный мир. Даже премия от АРСС (академии Российской современной словесности) далеко не всегда обладает убедительностью, хотя она и присуждается тридцаткой критиков, систематически пишущих о современной литературе. Характерно, кстати, что по большей части она присуждалась поэтам, а не прозаикам, т. е. авторам, стоящим как бы «над схваткой».

Но вместе с тем невозможно и игнорировать премиальный процесс. Даже скандальный «Национальный бестселлер» привлекает внимание к современной литературе, делает ее хоть сколько-нибудь заметной для современной читающей публики. И никто не обращает внимание на то, что «Господин Гексоген» А. Проханова, не попади он по каким-то причинам в поле зрения номинаторов премии, вряд ли мог бы получить ее из-за очевидной всякому непредубежденному взгляду художественной вторичности, и тем самым стал бы известен широкому читателю. Постмодернистский проект, частью которого ста-

ло присуждение премии, сделался достоянием истории литературы начала XXI века, а автор ставшего поводом романа из презируемого графомана сделался в одночасье почтенным автором, приглашаемым на телевидение наряду с Виктором Ерофеевым. На наш взгляд, существование и развитие литературных (и не только, конечно, литературных – то же самое относится к кино или театру) премий сделалось чрезвычайно существенным фактом и фактором современного литературного процесса.

Однако вместе с тем это повлекло за собой еще одно явление, которое вряд ли можно оценить иначе, как сугубо отрицательное.

Поскольку подавляющее большинство современных литературных премий рассчитано на вовлечение в свою орбиту (ибо не только получение премии является существенным фактором, но и номинирование на нее) произведений текущего литературного сезона, то, соответственно, и интерес к тому или иному произведению поддерживается на протяжении премиального сезона. Выше мы уже вспоминали роман Л. Горалик и С. Кузнецова «Нет». При своем появлении он был отмечен едва ли не всеми печатными СМИ – однако, не будучи замеченным премиальными жюри (за исключением «Нацбеста», причем авторы воспользовались возможностью лишней раз создать рекламный повод, не рискуя возможным получением премии, – Л. Горалик протестовала против номинирования романа именно в этой премии, а С. Кузнецов был «за»), моментально выпал из числа упоминаемых в списках актуальной литературы. Достаточно легко привести и другие примеры. Сравнительно недавно едва ли не все средства массовой информации «раскручивали» не только книгу Ирины Денежкиной «Дай мне», но и вообще всю «прозу двадцатилетних». Еще в 2003 году ее имя и название представляемой ею группы через день встречалась в любом печатном СМИ как новый проект издательства «Лимбус-пресс». Однако что-то произошло, и этот проект, равно как и сама Ирина Денежкина, фактически прекратил существование. Не будучи в этом полностью уверенными, мы все же предполагаем, что как сама Ирина Денежкина, так и ее «двадцатилетние» будут через несколько лет известны лишь историкам литературы, тогда как современные читатели перестанут воспринимать эти книги как что-либо имеющее значение для нынешнего дня.

Литература (по крайней мере, в СМИ) оказывается лишена временного измерения, она существует исключительно в сегодняш-

нем дне, продолжительность которого, конечно, несколько колеблется, от нескольких месяцев до двух-трех лет, но практически никогда не выходит за эти пределы. Даже суперпопулярный Виктор Пелевин, без апелляции к произведениям которого не обходилась практически ни одна литературная дискуссия, а систематическое непопадание его книг в короткий список Букеровской премии вызывало самые серьезные скандалы, выпустив в последнее время года не пользовавшиеся читательским успехом «Диалектику Переходного периода из ниоткуда в никуда», «Священную книгу оборотня», «Empire V», «П5: Прощальные песни политических пигмеев Пиндостана» практически пропал из актуальной литературы. Даже на большом сайте, посвященном его творчеству<sup>10</sup> с декабря 2005 года по середину мая 2006 не было ни одного обновления. Впоследствии они стали появляться, но Пелевин перестал быть исключительным героем – регулярно писали про присуждение премий, про других писателей (В. Сорокина прежде всего), рок-музыкантов и пр. Как бы мы ни относились к творчеству Пелевина, ситуация кажется не слишком нормальной: писатель с исключительной популярностью, причем популярностью у молодежи, не перестающий активно работать, вдруг начинает занимать в сознании читателей очень малое место. Это может свидетельствовать, с нашей точки зрения, только о том, что литература становится все более подвластна механизмам массового сознания, ориентированного на общество потребления, для которого не существует ни истории, ни логики движения, ни системы ценностей вне диктуемой теми механизмами, разбираться в которых должны не филологи и культурологи, а социологи и экономисты.

Но есть литература на глубине. Эти слова Тынянова стоят в начале его статьи о Хлебникове. Мы же позволим себе закончить ими свою попытку анализа хотя бы некоторых механизмов формирования литературного процесса современности, чтобы далее можно было говорить о «борьбе за новое зрение, с бесплодными удачами, с нужными сознательными “ошибками”, с восстаниями решительными, с переговорами, сражениями и смертями»<sup>11</sup>.

## ЛЕКЦИЯ ВТОРАЯ

### АВТОР И ГЕРОЙ В РУССКОЙ ПРОЗЕ РУБЕЖА ТЕСЯЧЕЛЕТΙΑ

Не будем скрывать, что название этой лекции создано по модели, заданной одним из названий М. М. Бахтина, – у него это звучало: «Автор и герой в эстетической деятельности». Пафосом ученого еще в двадцатые годы было принципиальное различие двух этих эстетических категорий, которые не могут не соприкоснуться между собой, но в то же время не могут не быть существенно различными.

Нас, однако, будет интересовать не столько теоретическое разграничение автора и героя, – полагаем, что это предмет совершенно особого обсуждения, – сколько практическое состояние их взаимоотношений в литературе конца 1990-х годов и самого начала нового тысячелетия.

Даже беглого взгляда, брошенного на состояние книжного рынка в той его части, которая весьма условно может быть названа «интеллектуальной литературой», достаточно, чтобы констатировать упадок беллетристики и стремительное возрастание количества произведений, относимых к неявно очерченной, но в то же время отчетливо осознаваемой любым читателем категории, получившей название «non-fiction». Мемуары, дневники, переписка, эссеистика, слабо беллетризованные очерки, бытописание как современности, так и прошлого, еще не очень развитые в России, но уже влиятельные на Западе книги-интервью, более или менее ангажированная публицистика, от двухтомника Максима Соколова до мнимо исповедальных книг президентов и прочих политиков, а также их подчиненных и лакеев, – этот перечень совсем не претендует на полноту. Наверняка существует еще масса жанров, не названных, но в своей сфере очень влиятельных. Существен также вопрос о качестве, который, однако, здесь затронут не будет вовсе. Скажем лишь, что прекрасно понимая степень различия между мемуарами Э. Г. Герштейн и какими-нибудь «Записками дрянной девчонки», перепиской Андрей Белого с Ивановым-Разумником и А. Парщикова с В. Курицыным, воспоминаниями

ниями Н. С. Хрущева и современными вариантами «Малой земли», мы все-таки будем иметь в виду их и другие подобные произведения как явления одного ряда, поскольку в них без особенного труда обнаруживается единое стремление изменить суть литературы, какой она была на протяжении всей известной нам своей истории.

Итак, мы становимся свидетелями не так уж часто случающегося в истории культуры явления, когда претерпевает сущностные изменения сам тип культурного мышления, сформированный многотысячелетними традициями. Говоря очень грубо, вымысел, над которым наши предки обливались слезами, уступает свое место «действительно случившемуся». Естественно, что последние два слова предыдущей фразы поставлены в кавычки совсем не случайно, ибо говорить о «действительности» тех или иных событий, запечатленных буквами на бумаге, можно лишь как о стремлении автора к созданию эффекта реальности. Кто может проверить правдивость или ложность утверждений в книгах Коржакова и Ельцина?

Естественным следствием подобного изменения становится размывание сущностного различия между автором и героем. Если в традиционной литературе, что было показано не только Бахтиным, но и многими другими литературоведами, автор полностью владеет героем; даже в случае Достоевского и писателей его типа, когда герой получает относительную самостоятельность, перестает быть непосредственным выражением авторского голоса, он все равно является порождением авторского сознания, и «внеаходимость» автора по отношению к герою сохраняется. Напомним фразу Бахтина: «Когда герой и автор совпадают или оказываются рядом друг с другом перед лицом общей ценности или друг против друга как враги, кончается эстетическое и начинается этическое <...>. Когда же героя вовсе нет, даже потенциального – познавательное событие <...>, там же, где другим сознанием является объемлющее сознание Бога, имеет место религиозное событие...»<sup>12</sup>.

Мы как свидетели сегодняшнего развития словесного искусства все чаще и чаще оказываемся в ситуации, которую Бахтин описал в этой фразе как событие этическое, – герой и автор перестают различаться, они существуют в едином интенциональном поле, то есть автор создает иллюзию отказа от героя, тем самым принимая на себя его функции. И если бы это свидетельствовало лишь об изменениях на книжном рынке, говорить было бы не о чем. Да, читателям ста-

ло намного интереснее читать «невывымышленное», чем романы, – тут ничего не подделаешь. Но стремление как можно точнее соответствовать читательским ожиданиям (а стало быть, и обретать коммерческий успех) приводит к тому, что изменения проникают в самую плоть собственно беллетристических произведений, изменяя их природу и соответственно – эстетическое сознание писателей, читателей и критиков как разряда читателей.

Конечно, начиналось это совсем не в последние годы. Иллюзия (намеренно подчеркиваем это слово) совпадения автора и героя отчетливо просматривается в двух художественных системах шестидесятых годов, оказавших огромное воздействие на последующую литературу. С одной стороны, это поэма Венедикта Ерофеева «Москва – Петушки», а с другой – ряд произведений А. И. Солженицына, и прежде всего «Архипелаг ГУЛАГ», чей жанровый подзаголовок – «Опыт художественного исследования».

Напомним, что герой поэмы Ерофеева зовется Веничкой Ерофеевым, он писатель, не признанный официально, но известный в ограниченном кругу, его компанию составляют узнаваемые в этом же тесном кругу персонажи с фамилиями и внешностью действительных лиц. И у читателя, к этому кругу не причастного, создается иллюзия чуть сдвинутого в сторону гротеска повествования о действительных событиях, происходивших с автором (а вовсе не с героем!). Вряд ли особенно подробно стоит говорить о том, что это лишь иллюзия, но не спонтанно возникающая, а заложенная самим автором во внешний пласт произведения. Чтобы избавиться от нее, необходимо проникнуть в более глубокие пласты, что делает далеко не каждый даже вполне профессиональный читатель. Характерно, между прочим, что исследователи постмодернизма, охотно признающие Ерофеева родоначальником этого литературного течения, используют лишь внешние характеристики его прозы, не очень задумываясь о ее внутренней природе, значительно более глубокой. Вряд ли случайно в последнее время стали появляться работы, полагающие «Москву – Петушки» не только поэмой в прозе, но и собственно поэтическим произведением, хотя природа этой поэтичности понимается по-разному<sup>13</sup>.

По иному пути пошел Солженицын. Его целью было создание определенной картины советского общества, для чего и было предпринято исследование того, что происходило со страной, начиная с 1917 года. Но немногие всерьез обращали внимание на эпитет «художественного исследования».



жественное» приложенный к слову «исследование». Персонажи «Архипелага» очень часто являются людьми или пофамильно названными, или действительно существовавшими, но из этических соображений скрытыми от пристальных глаз соглядатаев. К этому же роду относится сам автор, чья жизненная судьба становится порукой истинности описанного. Однако художественная природа великой книги уводит ее от чистого жанра исследования (или, по терминологии Бахтина, «познавательного события»), превращая в произведение искусства и выводя тем самым как автора, так и героев за пределы эмпирических личностей. Именно в этом коренится природа грандиозного успеха «Архипелага» в отличие от предшествовавших мемуаров, о чем с некоторым удивлением говорил сам Солженицын, констатируя, что не явился первооткрывателем и желающие увидеть кровавую сущность советского строя могли это сделать по воспоминаниям современников уже в тридцатые годы, а в пятидесятые свидетельства были практически неисчислимы. Видимо, именно превращением эмпирического в художественное Солженицын и добился поразительного успеха, сказавшегося на судьбе всей России, – редкая, если не вовсе уникальная участь для писателя. Отметим в скобках, что с нашей точки зрения «Красное колесо» является художественной неудачей (хотя далеко не все с этим согласятся) именно потому, что в нем была предпринята попытка соединить «сочиненных» героев с широкой панорамой исторических событий без какой бы то ни было художественной трансформации. Для читателя, следящего за историей персонажей, колоссальные исторические массивы являются совершенно излишними, а для следующих за историческим потоком – наоборот, искусственные персонажи являются с трудом преодолимой помехой.

Но и в случае Солженицына, и в случае Ерофеева (наиболее ярких, но вовсе не исключительных) была воспринята скорее внешняя сторона. Наивное читательское сознание, поддержанное в некоторых случаях еще и критикой, ориентированной на добролюбивскую «реальную критику» (речь идет в первую очередь о разборах ранней прозы Солженицына, когда писатель отождествлялся со своими персонажами, а им подыскивались реальные прототипы в действительности), пришло к внутреннему убеждению, редко вербализовавшемуся, однако господствовавшему, что наиболее верный путь к истинному успеху в искусстве – воспроизведение индивидуального человеческого опыта, прежде всего своего собственного.

С другой стороны, эту же тенденцию ускорило явление российского постмодернизма, мало имеющего общего со своим иноземным тезкой. Декларативно выброшенная за борт В. Сорокиным, Вик. Ерофеевым, Д. А. Приговым и прочими, вплоть до авторитетного лишь в узких кругах Игоря Яркевича, авторская интенция (конечно, выброшенная именно декларативно: на самом-то деле она существовала хотя бы в виде минус-приема) оставила место пустым, и тут выяснилось, что эта пустота стремительно поглощает все их стилевые ухищрения, нисколько ими не заполняясь. Прочитав очередной скатологический или алголагнический шедевр и соответственным образом отреагировав, читатель не переставал ощущать потребности в напряженном диалоге с авторским сознанием, который никак не выстраивался. Нет слов, приговский «милиционер» был хорош, – но только как пощечина прежней культуре. В итоге выяснилось, что «старые песни о главном» во всех их вариантах гораздо действеннее, чем постмодернистская культура, и пришлось брать их на вооружение, – а как следствие старая пропагандистская машина хоть и с перебоями, пробуксовкой, но все же заработала вновь. Всплеск ностальгии по советскому прошлому, свидетелями которому мы все являемся, в значительной степени является и порождением русского постмодернизма в разных его проявлениях. Конечно, мы не случайно назвали телевизионную передачу в жанре поп-культуры, а не роман или оперу: влияние СМИ гораздо больше, чем искусства, – но тем не менее механизм был тем же самым. Сперва какое-то явление советской культуры отвергалось со страстью и даже надрывом (что происходило в рок-песнях, «новом кино», литературе и критике перестроечного времени), потом оно начинало воспроизводиться как материал для пародийных или разоблачительных композиций (соц-арт, тексты Сорокина, сталинское кино с предисловиями современных критиков), а затем в сознании реципиентов возникало убеждение, что именно это искусство и является настоящим «большим стилем», тогда как все новое – бездарные поделки<sup>14</sup>.

Сказанное только по внешности имеет косвенное отношение к нашей теме. На деле проблема соотношения автора и героя и явилась ключевой в кризисе современной литературы. Даже при самом наивном отношении к литературе традиционной существовало представление, что ее действие происходит в особом мире, пребывающем вне нашей повседневности. Сейчас, когда автор и герой все более и

более отождествляются, создается особый эффект отношения к происходящему. Читатель отказывается понимать художественный мир как художественный, а видит в нем лишь те черты, которые воспроизводят действительность того или иного времени.

Осмелимся сказать, что парадигма подобного отношения едва не в наиболее развернутом виде представлена в романе, получившем буковорскую премию 2000-го года, – во «Взятии Измаила» Михаила Шишкина. Сперва читатель с удивлением обнаруживает себя внутри непредсказуемо меняющихся миров – то среди славянских богов, то в жизни юриста конца XIX или начала XX века, то в ГУЛАГовских обстоятельствах, то в современности, то в мире цитат из русской литературы и публицистики... Но как только он привык к этому текучему, мнимо сюрреалистическому миру, как в довольно продолжительном финале получает объяснение: все эти события являются хронологически-стилистическими вариантами судьбы самого автора. Конечно, следует оговориться, что нам, равно как и подавляющему большинству читателей настоящая биография писателя Михаила Шишкина совершенно неизвестна, и то немногое, что просочилось в прессу, вполне может не иметь отношения к истине, но перед нами вполне явственное утверждение того, что именно эпизоды из реальной жизни автора, перенесенные с соответствующими переменами в иное время и пространство и описанные в приличествующей случаю стилистической манере составляют основной массив повествования. Только эмпирическое «я» автора является связующим звеном между Перуном с Мокошью и несчастной умалишенной девочкой. А раз так, то естественный читатель (произносим эти слова, конечно, с изрядной долей неуверенности, поскольку почти несомненно, что такой читатель остановится на первых десяти страницах) увидит не вненаходимость автора по отношению к героям, а их полную подчиненность его сиюминутным по времени романа интересам, настроениям и жизненным обстоятельствам. И тогда останется сопоставить его судьбу со своей собственной и в зависимости от своего внутреннего облика сделать выводы, которые будут лежать в сфере быта, а не бытийности. Кто-то пожалеет первую жену автора, кто-то позавидует его швейцарской жизни, кто-то сопоставит судьбу брата или матери со своей собственной – вариантов бесконечное количество, но можно быть уверенным, что лишь профессионал сделает попытку отрешиться от авторского вмешательства, чтобы понять художественную

структуру, и невозможно с уверенностью сказать, что будет в данном случае прав, ибо существеннейшим элементом этой структуры является как раз представление о принципиальной возможности выхода за пределы художественного мира в реальное пространство и время жизни читателя.

Потому особый интерес для нас должны, как кажется, представлять прозаические произведения, в которых способы ведения повествования избавляют читателя от наивного отношения к узнаваемым героям, «fiction» и «non-fiction» оказываются разведенными. Roman à clef, основанный на разгадывании единственной загадки, – кто есть кто<sup>15</sup> – почти перестает существовать. «Б. Б. и др.» А. Наймана был расшифрован синхронно с появлением в печати и воспринят как непосредственное оскорбление<sup>16</sup>. После этого путь для подобного рода произведений был уже закрыт, и «Учебник рисования» Максима Кантора, где процесс отождествления реальных персонажей недавней истории с их прототипами растягивается почти на полторы тысячи страниц большого формата, уже кажется странным<sup>17</sup>. Оставалось только вводить в произведения реальных людей с подлинными именами и фамилиями. Подобного рода акции были тем более уместны, что в печати стали появляться дневники, синхронные описываемым в них событиям. Сперва скандальным казалась публикация весьма избранных страниц из дневника Ю. Нагибина, в которых действующие лица были спрятаны за псевдонимами, инициалами и пр., потом дневники В. Золотухина (также претендующего на звание писателя), где все было сказано набело, уже отнюдь не обращали на себя какого-то особого внимания.

Пожалуй, единственный вариант подобного отношения к повествованию, который был способен стать продуктивным, – вариант «Трепанации черепа» С. Гандлевского, где реальность окружения компенсировалась тем, что отнюдь не оно играло главную роль, а сам автобиографический повествователь. Вместо скандальности в повести на первый план выдвигался психологизм и описание реальности поздних советских лет, на фоне которой разворачивалось повествование. И, конечно, не последнюю роль в успехе «Трепанации черепа» играли авторская тактичность и самоирония, чаще всего отказывавшие другим писателям, работавшим в тех же опасных условиях.

Однако чрезвычайно характерно, что во втором своем прозаическом произведении – небольшом романе (мы бы даже скорее ре-

шились назвать его повестью) «Нрзб» (2002) Гандлевский осознанно уходит от прямых отождествлений персонажей с реально существовавшими. Да, конечно, Чиграшов словно бы подсвечивается разными фигурами советского поэтического андеграунда, но ни с кем полностью и уверенно отождествлен быть не может. Да, протагонист повествования носит в себе узнаваемые черты личности автора, о которых мы получаем представление, скажем, из стихов Сергея Гандлевского, – но и он отделен от эмпирической личности. Не только знакомым автору, но и многочисленным читателям романа Б. Акунина «Пелагия и белый бульдог» довольно легко узнать Гандлевского в мимолетно мелькнувшей фигуре в районе Пушкинской площади: «Дядька моих лет прошествовал мимо прогулочным шагом с белым колченогим боксером на поводке». Тем более это относится к другим фигурам, появляющимся на страницах повести. Они обретают полноту и законченность только в своей фиктивности, вымышленности, связи не с московской реальностью любого описанного времени, а с реальностью насыщенной концентрированной мыслью авторского текста. Именно на этом фоне обретает поразительную убедительность история пожизненной влюбленности, взрывающей жизнь Льва Криворотова, неудавшегося поэта и удачливого литературоведа, случайно открывшего тайну, навсегда связавшую его собственную жизнь с жизнью когда-то знакомого гениального поэта.

Мелькание бесчисленных подробностей, как вспомненных из далекого прошлого, так и подсмотренных на сегодняшних московских улицах или давно освоенных заграничных маршрутах; до боли знакомые сцены из жизни (и, если так можно выразиться, из смерти – мы не единожды узнаем о том, как умирали живые в начальных главах повести персонажи) разбросанных по миру людей; доведенная до грани пристойности откровенность, – все это воспринимается сочувственным читателем – а повесть Гандлевского рассчитана именно на такого, а не на любого и всякого, – как соответствующий сегодняшнему времени «миллион сцеплений» из толстовского письма, из которого вырастает и сложный сюжет, где многое так и остается «нрзб», и та почти не передаваемая литературоведческими определениями атмосфера, когда вдруг обнаруживается, что ты не просто прочитал несколько десятков страниц журнала или небольшую книгу, а столкнулся с чем-то захватившим тебя почти так же, как давняя влюбленность – героя.

Убедительность фикционального сюжета и порождаемой им атмосферы лишний раз показывает, что ни один из принципов построения произведения не может быть выброшен из литературы.

И поиски других авторов, о которых хотелось бы в этом контексте напомнить, также, как кажется, убеждают нас в перспективности «традиционной» литературы.

Таков, к примеру, роман В. Маканина «Андеграунд, или Герой нашего времени» (1998), также организуемый историей неудачливого писателя, перебивающегося присмотром за чужими квартирами, и постепенно переходящего в мир без быта, без человеческих связей, в мир забвения и постылого вечного возвращения, оборачивающийся всеми враждебными сторонами, угрозами, смертельными страхами. Проницательные критики легко, конечно, уловили в этом романе не только лермонтовское название, но и переведенного на чужой язык Достоевского (прежде всего практически вынесенные в заглавие «Записки из подполья», а далее – «Преступление и наказание»), и внезапно вспомненного Горького, и многочисленные автореминисценции, и полемику с современниками (с «Пушкинским домом» Андрея Битова, например)<sup>18</sup>. Однако все это не столько заставляет читателей вписывать роман в русскую литературную традицию, сколько осознавать тот «скрипучий поворот руля», который вершится на наших глазах. Переламываемое время, обернувшееся к нам своей страшной и бесчеловечной стороной, оказывается ничем не лучше и не хуже, чем времена ему предшествовавшие или времена грядущие. И тогда, и теперь человек с совестью и талантом будет обречен на исчезновение, пропадание, обезличение, и даже худшее, чем обезличение – на погружение в свирепое безумие, откуда лишь иногда, слабыми проблесками выбивается сознание.

Андрей Немзер, почти сразуотреагировав на новый роман, видел исток его целостности в единстве автора и героя, скорее даже – двух героев, братьев, чье единство достаточно очевидно: «Маканин говорит: “Петрович – это я!”, но не как Флобер об Эмме Бовари, а как Лермонтов о Печорине. Я то есть не я. Я то есть все мы. Только потеряв имя, становишься текстом. Только растворившись в “толпе” (где все равно никогда до конца “своим” не станешь; до конца “чужим”, впрочем, тоже), сохранишь свой голос. Вбирающий в себя голоса, судьбы, надежды и, увы, пороки и преступления всей нашей российской общаги, Маканин спустился под землю, дабы сказать за

всех, выговорить наше “здесь и сейчас”. Тяжелое путешествие с гора-чайшим конечным пунктом. Но тут, с одной стороны, неча на зеркало пенять... С другой же: “распрявился, гордый, на один этот миг – российский гений, забит, унижен, затолкан, в говне, а вот ведь не толкайте, дойду. Я сам”. Это ведь тоже сказано – и не только про Венедикта Петровича<sup>19</sup>. Понимая логику такого осмысления, мы все-таки не очень готовы с ней согласиться, ибо не вполне уверены, что текст романа есть, как предполагает критик, порождение сознания и пишущей машинки героя, а полторы картины его брата действительно принадлежат Венедикту Петровичу.

Только презумпции гениальности обоих братьев, которую стремится внушить нам автор романа, маловато для прямого отождествления. Мы еще можем с достаточной степенью легкости поверить в гениальность Венедикта Петровича, не видя его картин, но вот предположить, что весь текст «Андеграунда» написан его братом, – довольно трудно. Презумпция нетождественности автора и любого из героев, прежде всего, конечно, ведущего повествование, не может быть отменена, не создавая проблем как для автора, так и для героя. Получается в лучшем случае ярмарочная картинка, на которой лицо намалеванного летчика или джигита вырезано, и в образовавшееся отверстие просунулась голова реального человека. Он может быть доверчивым идиотом или ироничным игроком, на базарной площади и играющим по-базарному, но суть дела от этого не меняется. Картон остается картоном, а живое лицо живым лицом. Как кажется, именно это и привело к далеко не полной удаче романа В. Маканина.

Значительно более актуальным в этом отношении представляется нам роман покойного А. П. Чудакова «Ложится мгла на старые ступени» (2000). В нем авторское сознание словно отодвинуто на задний план. Всякому читателю очевидно, что доминантой всего примечательного текста является предметный мир – то самое, что стало предметом (приносим извинения за тавтологию) преимущественных литературоведческих интересов самого автора. Своего рода советские робинзоны, заброшенные в обычный провинциальный Чебачинск, открывают мир, начиная с самых его основ, с первичных связей, вдруг становящихся невыносимо для человека рубежа XX и XXI веков актуальными.

«Сахар исчез из магазинов в первый же день войны. <...> Надо было налаживать сахарное производство. Засадили солнечную сто-

рону огорода сахарной свеклой. Все лето сушили и строгали, подгоняя заподлицо, доски для пресса; лучше всего были принесенные от Переплеткина болты: ласточкин хвост. Сахар почему-то не делали, а гнали коричневую патоку, но Антону она нравилась даже больше. Потом он не раз хотел сделать такую патоку для дочки, но как-то не собрался. Однако технологию запомнил на всю жизнь <...> Сахарную свеклу, нарезанную мелкими кусочками, положить в глиняную посуду, плотно закрыть и поставить в русскую печь на два дня. Получится темная (почти черная!) масса. Ее процедить сквозь ткань (ежели у вас остались от старого времени ветхие простыни голландского или биельфельдского полотна – лучше всего!) и хорошо отжать (ну, у нас-то пресс, но можно и так). Сок налить в ту же посуду и поставить после затопы в печь. Когда он станет густой, как кисель, – патока готова. Из десяти фунтов сахарной свеклы выходит два-три фунта патоки. Из простой свеклы тоже можно, но получается меньше – фунта полтора. Если хотите хранить долго, добавьте одну-две ложки соды». За такой экзотикой (которая вовсе не экзотика, в том-то ее суть и состоит) отчетливо просматривается другая, не менее важная и не менее тщательно прописанная. Это люди, для которых не проблема изготовить замену сахару или термометр, вырастить на «приусадебном участке» что угодно. Но в то же время они помнят и «что можно есть руками? Раков и омаров. Рябчика, куру, утку – только с использованием ножа и вилки». Они строят свою каторжную идиллию в своей «самой свободной стране».

Но в нашем контексте самое, вероятно, существенное – то, что для этих людей естественно не только выживание, но и органическое ощущение истории. Все волны времени, прокатывающиеся через их поколение, поколения детей, внуков, правнуков и так далее, не в состоянии уничтожить добро, правду и красоту, начинающиеся с перерогнойных куч, расположенных в особом порядке, и кончающиеся выверенным представлением о мире как системе ценностей, очевидных, пусть и все время опровергаемых ежедневной жизнью.

И здесь, пожалуй, в наибольшей степени в размышления читателя вступает довольно сложная система взаимоотношений автора, протагониста и иных персонажей. У каждого из них есть свой собственный мир, пронизанный причинно-следственными связями и детерминированный социальным и культурным укладом жизни. В логически выдержанном виде это сформулировано в одной из



дневниковых записей последнего года жизни писателя: «Высказал свою любимую мысль, что мир становится все абсурднее и хаотичнее, но писатель не должен рабски это отражать, а в душе своей держать идею сдерживающей гармонии»<sup>20</sup>. Отсюда, кстати сказать, судя по всему проистекает и подзаголовок: «роман-идиллия». В этой стране, названной «одними литератами» (М. Кузмин), где люди уничтожаются походя, все же есть неиссякаемый источник вековой гармонии. Он растворен во всем мире, неосязаем и недоступен, но от этого не становится менее существенным.

Однако, кажется, следует обратить внимание на то, что протагонист предстает перед читателем в двух видах: сначала это мальчик, подросток, молодой человек Антон, житель далекого Чебачинска, а затем – студент, ставший повествователем. Постепенно связь между этими персонажами усложняется, но не перестает существовать. Отметим, что в журнальном издании (Знамя. 2000. № 10-11) этого еще не было, усложнение настало позже, в издании книжном. Характерна реакция опытных критиков. Вот, например, Алла Марченко: «...»Ложится мгла на старые ступени» – первый мемуарный роман, написанный человеком моего поколения, который при всем старании не хочу – не могу – воспринимать только как текст, отчужденно-профессионально. По-над семейной историей, какую рассказывает (отнимая у забвения) Чудаков, вроде как параллельно, однако же в самых неожиданных точках пересекаясь и аукаясь с чудаковской, после первых десяти – пятнадцати страниц проступает *другая*, моя собственная... Предполагаю, что именно так прочли, читают и будут читать чудаковские «Старые ступени» многие из «совместников» автора по поколению, то есть те, кого война, выгнав из «детства», сдала «в люди»»<sup>21</sup>. Примечательно здесь не только определение «мемуарный роман», но и горьковские обертоны в разговоре<sup>22</sup>, на что, кажется, автор нисколько не претендовал. Жизнь как первого, так и второго поверяется собственной жизнью читателя, охотно отождествляющегося с повествователем. Но что делать с таким романом тем, у кого жизненный опыт был совсем другим? Может быть, отнести к нему как к мемуарному свидетельству – и дело с концом? Кажется, нет.

«Ложится мгла...» держится как единое повествование именно безошибочно выверенным авторским отношением к миру, проступающим словно бы «поверх» сознания протагониста. Антон, равно как и условный «я», – фигуры фиктивные, за которыми скрывается вовсе

не мемуарист и даже не автор сегодняшней «Семейной хроники», а сам автор, для которого важно не мемуарное, а художественное начало. В уже цитированном дневнике записан разговор с А. А. Долининым: «Долинин спросил, не у Набокова ли из “Дара” я взял прием перехода 1-го л[ица] в 3-е. – Я не помнил, что это есть в “Даре”. Просто почувствовал, что некоторые пассажи должны исходить от “я”»<sup>23</sup>.

Кажется, именно этот переход более всего и нацеливает читателя на восприятие романа как романа, а не какого-то произведения из круга non-fiction. Меняющиеся местами Антон и «я» подчеркивают именно фиктивность принципов авторского видения, где важна не «достоверность», а сложная связь пространственно-временных координат романа с предметным миром и сюжетными перипетиями.

Более традиционным кажется путь, избранный в рассказах известного театрального художника Э. Кочергина<sup>24</sup>. Они как будто не претендуют на что-либо иное, чем искусная запись воспоминаний мальчишки, бродяжничающего по разрушенной войной стране и сталкивающегося с миром карманников, нищих, проституток, инвалидов, алкоголиков, воспитателей детских приютов, легавых, стукачей, мелкой шпаны и многих-многих других. Однако и в его рассказах постепенно создается облик не только причудливых людей (вроде гермафродита Гальваника, проглотившего чайную алюминиевую ложку, вышедшую из него желтой), но и всего этого мира, искореженного злой волей Усатого пахана и его подручных, невероятной войной да и просто прихотями природы, порождающими то одно, то другое гротескное существо, наделенное, в то же время, собственной внутренней жизнью. Характерно при этом, что создаваемый автором мир далек от нарочитой «чернухи», потому что в нем теснейшим образом переплетены отчаяние и нежность, злоба и любовь, простое человеческое дело может быть объявлено преступлением, а преступление – стать естественной жизнью. Едва ли не самый характерный в этом отношении рассказ – «Анюта Непорочная», где рассказчик эпически повествует: «Попал я в эти края (на остров Голодай – Н. Б.) по буквальной нужде. Матушка моя после отсидки по 58-й статье была второй год без работы. Голод не тетка, и мне, загнанному в угол, пришлось вспомнить недавнюю мою биографию. Люди хорошие порекомендовали меня знаменитому питерскому уркагану с выразительной кличкой Мечта Прокурора в качестве пацана-затырщика – помощника, принимающего краденое». И в какой-то момент читатель ловит себя

на том, что вместо нормального сочувствия обокраденным он оказывается на стороне вора и его помощников. Едва ли не центральная фраза этого рассказа – «Старик здорово утомился, несмотря на талант и опыт работенка у него была не из легких». И ночное объяснение в любви старого вора и его подруги, не случайно названной «Непорочной», и поминальная тризна (именно так!), и арест Анюты, и уничтожение последнего уголка «старого мира» на Голодае воспринимается не с точки зрения знаменитой реплики Глеба Жеглова: «Вор должен сидеть в тюрьме!», а с прямо противоположной. Именно жизнь Мечты Прокурора (к концу рассказа теряющего кличку и становящегося Степаном Васильевичем), умирающего в конце приснопамятного 1953 года, предстает естественной в той стране, которая исказила Божьи и человеческие законы.

Отчасти именно сложное соотношение автора и героев, только постепенно прорисовывающееся в сознании читателей, делает это представление неотразимо убедительным. Наивный повествователь, как будто бы исполняющий лишь функцию фиксатора событий и речевых формул, на деле оказывается чрезвычайно существенным звеном, определяющим отношения автора и персонажей.

Наконец, последнее произведение, которое станет для нас предметом рассмотрения, – это роман Юрия Давыдова «Бестселлер» (под романом стоят даты 1924–2000; первая из них – год рождения автора; печатался роман в 1998-2000 гг.). Ю. Давыдов первоначальную известность обрел как автор документальной прозы о моряках; некоторое время спустя широко читали его романы о революционерах второй половины XIX века: А. Михайлове, Д. Лизогубе, С. Дегаеве, Г. Лопатине (а также и о не-революционерах – Г. Успенском, об абиссинской экспедиции Ашинова и др.). Но постепенно из этого выкристаллизовалась та тема, которая уже не оставляла его до конца жизни, – тема предательства и провокации, поражавшей в равной степени и революционеров, и тех, кто им противостоял. Поначалу это были теснейшим образом переплетавшиеся между собой Дегаев и Г. П. Судейкин, Лопатин и Азеф. Однако постепенно на первый план в авторском сознании выдвигалась эпизодически уже возникавшая в его романах фигура В. Л. Бурцева, связанного уже не только с разоблачением провокации и предательства в революционном движении, но и с борьбой против большевиков, и с разоблачением провокационной природы «Протоколов Сионских мудрецов». Имен-

но они и есть тот «бестселлер», который стал заглавием последнего романа.

Как хорошо известно, «Протоколы...» стали настольной книгой антисемитов всего мира, и загадка этого феномена заставила писателя прибегнуть к особому построению авторской позиции. Его герой, Вл. Бурцев, посвятил значительную часть своей жизни доказательству того, что этот текст является фальшивкой. Для Давыдова тут нет вопроса. Вопрос в том, почему доказанная фальшивка продолжает покорять воображение все новых и новых читателей. Вопрос в том, как топорно сработанный не слишком искусными мистификаторами текст становится одним из краеугольных камней мифа, за который было пролито столько человеческой крови. Вопрос в том, что делать с этой античеловеческой энергией, выделяемой простой книжкой. Историческая проза становилась жгуче актуальной и требовала поэтому для себя особой реализации.

В значительной степени организация повествования в «Бестселлере» и соответствующая ей организация пространственно-временной структуры уже стала предметом анализа в недавней статье<sup>25</sup>, при этом отчасти была затронута и проблема автора. Однако, как нам представляется, преимущественное внимание к лингвистическим особенностям построения текста приводит к некоторому преувеличению близости автора и персонажа. Э. Лассан стремится показать, что «Текст рождается из понятных только говорящему ассоциаций <...> Их отсутствие и делает текст апрагматичным, не адаптированным к восприятию чужим сознанием»<sup>26</sup>. Однако более внимательное чтение фрагмента текста, на основании которого сделан подобный вывод, показывает структуру гораздо более логически выстроенную, чем то кажется исследовательнице. Вот хотя бы крошечный фрагмент текста Давыдова: «...и вдруг ты слышишь журавлиный клин над Левашовской пустошью...», вызывающий сразу два вопроса: «Многие ли из потенциальных читателей знают сегодня про место захоронения жертв репрессий вблизи Ленинграда, именуемое Левашовской пустошью? Сразу ли мы интерпретируем журавлиный клин как метафору уходящих из жизни людей?»<sup>27</sup>. На первый вопрос легко ответить: об этом знает всякий, внимательно прочитавший не только приведенную фразу из третьей части романа, но и вторую часть, где Левашовская пустошь поминается значительно чаще, в том числе и с объяснением: «В тридцатых трупов стало невпроворот, а рук жела-

тельных нашлось с лихвой. Тогда и эту пустошь близ станции Левашово, которая от града Ленина близехонько, отдали органам НКВД». И журавлиный клин над Левашовой пустошью в той же второй части романа мелькает постоянно (не говоря уж об известном каждому российскому читателю Давыдова старше сорока лет источнике этой метафоры – песне на стихи Р. Гамзатова, для особо пронизательных еще и подсвеченным мандельштамовским «журавлиным клином» из «Бессонница. Гомер...»), и возникает чаще всего в соседстве с судьбой Бруно Лопатина, что позволяет ответить еще на один вопрос Э. Лассан.

Этот пассаж понадобился нам не для того, чтобы уличить автора статьи в невнимательности, а лишь для того, чтобы более адекватно, с нашей точки зрения, понять соотношение авторского сознания в «Бестселлере» с внешними формами повествования.

И в этом романе, как в других, нами рассмотренных произведениях, автор создает иллюзию своего проникновения, впечатывания в роман, иллюзию разрушения единого хронотопа романного мира. Не повторяя примеров Э. Лассан (по большей части вполне убедительных), приведем свой: «В моем архиве – позабытом, петербургском – есть письма восемнадцатого века. Парижские. Их автор – разночинец – указывал жене обратный адрес: улица Иуды, гостиница Иисуса. Выходит, я навязал В. Л. маршрут, дорогу, пункт в соответствии с подтекстом к впереди идущим текстам? Но улица, гостиница давно исчезли в достройках, перестройках, как исчезают государства и режимы. Выходит, господа, ради концепции не пожалеешь и отца? Но, знаете ль, концепцию подрезал, как серпом, Андрей Синявский, бывший зэк, гулявший с Пушкиным под ручку: “Не тот Иуда”, – негромко молвил знаменитый критик, молвил с оттенком снисходительного сожаления, и словно молнией обжег. Федот, да не тот! И верно, в Библии Иуд ни много и ни мало одиннадцать, в том числе Иуда сын Иосифа, брат по плоти Христа. Спросите – ка в своем приходе – старший или младший? – я не знаю».

Кажется, что ссылка на реальный архив и на А. Д. Синявского прорывает художественную реальность, заставляет нас поверить в то, что автор попал в текст в своем натуральном виде. Но эта натуральность тут же уходит, как только мы обращаем внимание на то, что Синявский гуляет с Пушкиным под ручку, то есть предстает в облике автора своего произведения, а не только «знаменитого критика». И «Да-

выдов», который выстраивает «подтекст к впереди идущим текстам», также становится автором измышленным, сугубо литературным. И читатель, про которого предполагается, что он должен непременно быть прихожанином, да еще там, где ему могут объяснить библейский текст, становится фиктивной фигурой, подставленной для оживления адресации.

Снова автор как конструктор текста обманывает даже опытного читателя, создавая у него иллюзию своего фактического присутствия в романе, но поминутно ускользая оттуда в фикциональное пространство, организованное сложным образом, но отнюдь не заставляющее нас отвергнуть те бахтинские положения, которые цитировались выше.

Русская проза конца XX и начала XXI века, пробуя различные варианты соотнесенности автора и персонажей, все-таки в лучших своих образцах продолжает традиции, заложенные классической прозой, начиная с Карамзина и Пушкина. И в этом, как кажется, один из залогов возможности ее существования.

## ПРИМЕЧАНИЯ

Данная брошюра явилась плодом работы над совместным проектом кафедры литературно-художественной критики факультета журналистики МГУ и кафедры славянских языков и литератур Стокгольмского университета «Русская проза рубежа XX и XXI веков».

<sup>1</sup> Тиняков Александр. Стихотворения. Томск; М., 2002. С. 4.

<sup>2</sup> Иванов Вяч. Вс. Избранные труды по семиотике и истории культуры. М., 2000. Т. II. Статьи о русской литературе. С. 547.

<sup>3</sup> Рекомендуем прочитать книгу: Поликовская Людмила. Мы предчувствие... предтеча... Площадь Маяковского 1958-1965. М.: Звенья, 1997.

<sup>4</sup> См. пионерскую книгу: Митрохин Николай. Русская партия: Движение русских националистов в СССР 1953-1985. М., 2003.

<sup>5</sup> Афористический вид выражение приобрело после появления пьесы Ю. Кима, названной этими двумя словами.

<sup>6</sup> Литературная газета. 1990. 4 июля, № 27.

<sup>7</sup> См.: Литература в эпоху СМИ // Вопросы литературы. 2004. № 4. С. 9-10.

<sup>8</sup> «Современная поэзия – вызов гуманитарной мысли» // Новое литературное обозрение, № 62 (2003, № 4).

<sup>9</sup> Вопросы литературы. 2004. № 4. С. 18.

<sup>10</sup> <http://pelevin.nov.ru>

<sup>11</sup> Тынянов Ю. Н. Литературный факт. М., 1993. С. 230.

<sup>12</sup> Бахтин М. М. Собрание сочинений. М., 2003. Т. 1. С. 104. Отметим также, что в нашей работе, начатой еще в 1999 г., имеются отчетливые параллели со статьей И. Роднянской «Гамбургский ежик в тумане» (Новый мир. 2001. № 3), писавшей вне всякой связи с нашей, и некоторая общность в подходах потому представляются довольно существенными. Казалось бы, чисто теоретическая проблема, оказывается на деле касающейся всей русской, а может быть – и всей мировой литературы настоящего времени.

<sup>13</sup> С одной стороны, об этом писал автор данной работы (см.: Богомолов Н. А. От Пушкина до Кибирова: Статьи о русской литературе, преимущественно о поэзии. М., 2004. С. 443-476), с другой – А. А. Кобринский (О Хармсе и не только: Статьи о русской литературе XX века. СПб., 2007. С. 257-270), который прямо говорит о «квазистиховом характере» поэмы.

<sup>14</sup> Говоря «сперва» и «потом» мы, конечно, имеем в виду не хронологическую упорядоченность, а упорядоченность типологическую. Русский рок был современником соц-арта, наиболее знаменитые произведения Сорокина – «нового кино».

<sup>15</sup> Существует довольно значительный ряд исследований, комментирующих подобные произведения и осмысляющих разнообразные возникающие эффекты. Среди первых назовем комментарий М. А. Котовой и О. А. Лекманова (при участии Л. М. Видгофа) к «роману-загадке» В. П. Катаева «Алмазный мой венец», а среди вторых – замечательно тонкую работу М. О. Чудаковой и Е. А. Тоддеса «Прототипы одного романа», посвященную «Скандалисту...» В. Каверина (Альманах библиофила. М., 1981. Вып. 10). Обширный материал собран также в разных работах, посвященных прозе К. Вагинова, «Сумасшедшему кораблю» О. Форш, «Запискам покойника» М. Булгакова и т.п.

<sup>16</sup> См.: Мейлах Михаил. Отметина, которая не забывается // EL-НГ. 22 января 2004.

<sup>17</sup> Впрочем, автор в интервью подлил немало масла в огонь, заявив, что отождествимые герои вовсе не отождествимы. См., напр.: «прототипов у этих персонажей нет или почти нет. Иногда я заимствовал оболочку, но начинал ее совершенно иным содержимым. Гриша Гузкин – не Гриша Брускин, совсем нет. От Брускина – созвучная фамилия, борода и картины с пионерками. Все остальное – выдумка от начала до конца <...> Но уж что касается Сыча и Кулика, это вовсе не связанные фигуры. Я никогда не интересовался Куликом» и т.д. (Влюбленный хорек и демон истории / Беседовал Ян Шенкман // Ex Libris НГ. 2006. 13 апреля).

<sup>18</sup> См. в первую очередь: Немзер Андрей. Когда? Где? Кто? О романе Владимира Маканина: опыт краткого путеводителя // Новый мир. 1998. № 10.

<sup>19</sup> Там же. С. 195.

<sup>20</sup> Тыняновский сборник. М., 2006. Вып. 12. С. 513.

<sup>21</sup> Марченко Алла. В начале жизни школу помню я // Новый мир. 2001. № 5. С. 196. Ср. также мнение Г. С. Кнабе, зафиксированное Чудаковым в дневнике (Тыняновский сборник. С. 532).

<sup>22</sup> Напомним забывчивому читателю, что «Детство», «В людях» и подразумеваемая «Мои университеты» – заглавия отдельных произведений из мемуарной трилогии М. Горького.

<sup>23</sup> Тыняновский сборник. С. 549.

<sup>24</sup> Печатаются с 1992, сперва в «Петербургском театральном журнале», мало известном в литературном кругу; с 1997 – в «Знамени». Первый сборник рассказов «Ангелова кукла» вышел в 2003 (второе издание – 2006).

<sup>25</sup> См.: Лассан Элеонора. «Плюрализм возможен, консенсус исключен»: роман Ю. Давыдова «Бестселлер» в свете «лингвистического поворота» в гуманитарных науках // Новое литературное обозрение. 2006. № 81. С. 293-312.

<sup>26</sup> Там же. С. 309.

<sup>27</sup> Там же.



**Богомолов Н. А.**  
**ДВЕ ЛЕКЦИИ ПО ИСТОРИИ СОВРЕМЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЕ**

Оформление обложки *А. Баланцевой*  
Дизайн и компьютерная верстка *Е. Сиротиной*

Подписано в печать 3.12.2009. Формат 60x84/16.  
Гарнитура «FranklinGothicBookC». Бумага офсетная. Печать офсетная.  
Объем 2,79 усл. печ. л. Тираж 100 экз. Заказ №

Отпечатано в УПЛ факультета журналистики  
МГУ имени М. В. Ломоносова