

Матрица современности и новейший русский роман*

Попытки определить феномен современности, обозначить ее границы предпринимались неоднократно. «Современность» — текучее явление. Масштаб художественного явления порой понятен не сразу, *большое видится на расстоянии*; другими словами, «чтобы жизнь сложилась в историю, она должна быть не твоей, а чужой и прошлой».¹

Но, как ни велик соблазн передоверить разговор о текущей литературе грядущим поколениям, сегодня трудно уклониться от представления, что отечественная словесность в последние 10–15 лет пребывает в новом качестве, представлена самыми разнообразными жанрами и тенденциями, противоречива и в то же время органична. Рискнем сказать, что она вошла в стадию новой сложности.

Литературный мир — усложняется. «Во времена Белинского в год появлялось 2–3 заслуживающих разговора романа, при Чуковском — 7–8, теперь — 50–60», — замечает один критик.² «Ежегодно, по моим подсчетам, выходит около 40–50 качественных романов на русском», — утверждает другой.³

* Работа выполнена в рамках проекта РГНФ № 15-34-01013 «Интертекстуальная поэтика русской художественной прозы XIX–XXI веков и теоретические основы интертекстологии».

¹ Генис А. Рип ван Винкль // Генис А. Шесть пальцев. М., 2009. С. 477.

² Данилкин Л. Клудж: Как литература «нулевых» стала тем, чем не должна была стать ни при каких обстоятельствах // Новый мир. 2010. № 1. С. 140.

³ Абдуллаев Е. Свободная форма: «Букеровские» заметки о философии современного романа // Вопросы литературы. 2015. № 5. С. 34.

Отсюда — «может быть, главная характеристика литературы нулевых — она не поддается централизации, гуртованию. <...> Одни могут выстраивать картину нулевых вокруг Пелевина, другие — вокруг Прилепина, третьи — вокруг Улицкой, четвертые — А. Иванова и так далее, но всё это свидетельствует либо о личных пристрастиях наблюдателя, либо о его неосведомленности», — заметил Лев Данилкин.⁴ Важнейшее качество литературы — ее множественность, гетерогенность.

Как разобраться в этом многообразии? Что брать за точку отсчета? И есть ли она? А если таких точек — множество?

Писатель Леонид Юзефович в одном интервью на вопрос «Что будет с историей как наукой дальше?» ответил: «Не представляю. Ведь если, условно говоря, по Древней Руси у вас есть десять источников, то у вас один уровень возможных комбинаций и манипуляций, а если их десять тысяч, то совершенно другой. По современности количество источников уже превосходит мыслимые пределы. Мне кажется, что картина мира будет дискретной, будет множество историй: обуви, холеры, стакана, Верховного Совета, вашего журнала. Они, в свою очередь, будут делиться на национальные истории и региональные истории».⁵

Не так ли и с литературоведением? Нет общего представления о литературном пейзаже — но только ли потому, что «большое видится на расстоянии»? Или потому, что новейшая история литературы — это резко возросшее количество комбинаций, и потому она неизбежно должна мыслиться иначе?

Если теоретики искусства начала XX века смотрели на мир монтажно, то исследователи XXI столетия смотрят на мир сквозь призму матрицы. Михаил Эпштейн рассуждает о «матричном» подходе к реальности, обращаясь к научному творчеству таких ученых, как Билл Гейтс, Стив Джобс, Рэй Курцвейл.⁶ Культурологический потенциал «матрицы» использует Ольга Балла, рассуждая о «нулевых» годах русской истории.⁷

⁴ Данилкин Л. Клуб. С. 154.

⁵ «Это дар — не знать, что будет завтра»: внутренняя Монголия Леонида Юзефовича (интервью) // Афиша-Воздух. 13.10.2015.

⁶ «...разве не во все времена были техники, прагматики, эмпирики, которые точно так же относились к бытию как к набору легио, который предлагает массу альтернативных решений? Конечно, такие люди были всегда, но только с конца прошлого века у них появилась профессия, которая оправдывает «матричный» подход к жизни и делает его массовым. Мир — подвижная матрица из элементов, кирпичиков, которые можно состыковывать со всех сторон, не так, так этак. <...> Матричный человек — не материалист, а практический идеалист, концептуальный инженер...» (*Эпштейн М. Н.* Мир как матрица: О новом психотипе // Частный корреспондент. 24.10.2011).

⁷ Балла О. Право на безвременье // НГ Ex Libris. 27.10.2011.

Перед нами нечто большее, чем наукообразная метафора — скорее научная модель. Чем она хороша? С такого ракурса современность представляется не линейным развертыванием событий, но сочетанием многообразных факторов, влияний, тенденций. Она лишена устойчивого центра, однако держится напряжением разных литературных страт. Представить литературный процесс как многополярную матрицу — значит попытаться освоить его многомерность, будучи участником процесса.

Можно возразить, что участник событий по определению не может судить о качестве всей системы, пока находится внутри нее. Однако вряд ли корректно говорить, что только спустя сто лет, вытянувшись в хронологическую линию, литература станет более объективной. Вообще говоря, литературоведы не «объективнее» литературных критиков — речь идет о разных типах смысловой работы: в его статике (академическая наука) и в динамике (литературная критика). Как писал философ Вадим Руднев, «наиболее “реалистическое” представление человеческой биографии — это не хронологическая таблица, приложенная к книге из серии “Жизнь замечательных людей”, а фильм Тарковского “Зеркало”. Хронологическая таблица не выступает по отношению к нелинейной памяти как нечто инвариантное. Инвариантность предполагает синхронность».⁸

Модель литературного процесса как матрицы опирается на представление об истории как многовариантном процессе — в духе романной теории Бахтина, поздних работ Лотмана о «непредсказуемых механизмах культуры» и семиосфере, социологических работ о теории хаоса («После метода» Джона Ло, «Антихрупкость» Нассима Талеба), критических работ Льва Данилкина о «длинном хвосте» отечественной словесности («Нумерация с хвоста»). Особое значение здесь имеют работы русских формалистов (прежде всего, Тынянова и Шкловского), изучавших текущую литературу с высоты теории словесности и историю литературы — с позиции современников. Понятие «матрица» отражает тот же уровень теоретической абстракции, что и «структура» у семиотиков или «ризома» у постмодернистов. При этом матрица — единица иного системного плана, нежели структура или ризома. Матрица органичнее структуры — это гибкая система, готовая к изменчивости. Матрица концептуальнее ризомы — она целостна.

Принять идею неопределенности, многофакторности литературного развития непросто — тогда как именно это и составляет его движущую силу. Литература — нестабильная система, и непредсказуемость — ее *perpetuum mobile* («В искусстве вообще чаще всего ничего не получает-

⁸ Руднев В. П. Феноменология события // Руднев В. П. Философия языка и семиотика безумия: избранные работы. М., 2007. С. 61.

ся», — сказал когда-то Шкловский; Нассим Талеб добавил бы, что литература — это антихрупкая система). Так что речь в данном случае идет и об особой позиции исследователя. «Внимательный и беспристрастный взгляд, направленный навстречу исследуемой действительности, не должен спешить увидеть в ней раз и навсегда определенную структуру, ибо таким образом он рискует навязать ей свои собственные структуры. Мы как можно дольше воздерживаемся от интерпретации — мы собираем для нее данные», — писал Жан Старобинский.⁹ Эти слова швейцарского филолога можно взять эпиграфом к нашему разговору.

Особость этой исследовательской позиции еще и в оценке временной дистанции. Критик судит о литературных событиях с пылу с жару; литературовед оперирует куда более протяженными временными отрезками — десятилетиями, столетиями. Однако меж двумя крайностями — «потомки рассудят» и «очевидцам виднее» — есть и золотая середина. Она была найдена Тургеневым: в одном из писем П. В. Анненкову (от 21 апреля — 3 мая 1853 г.) он говорит об умении «судить о произведениях — не скажу как потомство, а как обыкновенная публика судит о них пять лет после их появления». Игорь Сухих назвал это умение «критической силой отдаления предмета», «критерием Тургенева».¹⁰ Думается, этот критерий не чужд и литературоведению в его динамической ипостаси.

(Кстати, напомним, что пять лет назад вышли «Письмовник» Шишкина, «Остромов» Быкова, «Метель» Сорокина, «Горизонтальное положение» Данилова, «Мультики» Елизарова, «Хлорофилия» Рубанова. Читатель может сверить свои впечатления.)

Представляя, какой может быть литературная матрица современности, мы прежде всего говорим о развитии современного¹¹ романа. Именно этот жанр наилучшим образом отвечает самой идее современности — всегда становящейся, неготовой. Так мы отвечаем на вопрос теоретического порядка: а можно ли представить современность в виде целостной модели? Матрица современного романа как раз и определяется многообразными *отношениями* между разными индивидуальными текстами (их

⁹ Старобинский Ж. Психоанализ и познание литературы // Старобинский Ж. Поэзия и знание. История литературы и культуры: В 2 т. М., 2002. Т. 1. С. 64.

¹⁰ Сухих И. Прорицатель Белинский и живописец Гончаров: (К проблеме «Литература и критика») // Знамя. 2012. № 10. С. 161.

¹¹ Ограничим наши изыскания последним пятнадцатилетием, взяв за символическую точку отсчета 1999 год, когда, помимо прочего, вышел роман Михаила Шишкина «Взятие Измаила» — знаковая книга для новейшей отечественной прозы.

мотивами, темами, символикой), которые входят в это дискурсивное целое. Нас интересует художественная комбинаторика. Выделяя разновидности нового русского романа, мы фиксируем не столько их противостояние, сколько взаимопроникновение.

Сама история изучения романа — это история постижения его изменчивости.¹² Важнейшая роль здесь принадлежит, как известно, Михаилу Бахтину. Им определена не только природа романа, но сам ракурс его изучения: роман — единственный «становящийся жанр», возникающий из непосредственного контакта с «незавершенной» действительностью. «Изменчивость» романа и «текучесть» его форм дала Бахтину основание назвать этот жанр «центральным героем» литературного процесса, ибо его рождение и становление «совершается при полном свете исторического дня».¹³

И сегодня роман остается центральным героем литературного процесса. Какая она, матрица современности?

Чтобы понять генезис современного романа, нужно обратиться к тем моделям времени, которые он создает (по Бахтину, всякое вступление в сферу смыслов совершается только через ворота хронотопов), и к тем фабульным механизмам, с помощью которых чувство времени выражено.

Дмитрий Быков сформулировал метасюжет русского романа XIX века как движение «из усадьбы на каторгу». Мысль эта любопытна; вспомним, что Бахтин, анализируя роман XIX века, подчеркивал значение таких замкнутых локусов, как усадьба, замок, отмечал «существенно новую локальность» в виде гостиной-салона в романах Стендаля и Бальзака: «Здесь сгущены, сконденсированы наглядно-зримые приметы как исторического времени, так и времени биографического и бытового...».¹⁴ Быков сформулировал и метасюжет революционной эпопеи XX века:

¹² Как замечает И. Силантьев, «среди работ, представляющих концепции романного жанра, выделяется ряд исследований, для которых характерен *подход к роману как многоаспектной и целостной структуре, устойчивой (и в то же время развивающейся) на протяжении всей литературной истории жанра. Представления подобного рода в 1920-е г. предвляла теория романа Б. А. Грифцова, но основные контуры этого подхода были заложены в трудах М. М. Бахтина. В настоящее время представления о романе как целостной и «самонастраивающейся» структуре развивают исследования Д. В. Затонского, Н. Д. Тмарченко» (Силантьев И. Сюжетологические исследования. М., 2009. С. 47. Курсив мой. — С. О.).*

¹³ Бахтин М. М. Эпос и роман // Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 447.

¹⁴ Бахтин М. М. Формы времени и хронотопа в романе: Очерки по исторической поэтике // Там же. С. 395.

«раннее растрение — отцом или отчимом — прочитывается как метафора прямого насилия “прежней власти”. Уход к любимому сулит свободу, но оборачивается еще горшей, еще более безвыходной несвободой. Родившийся от беззаконной любви плод — новое общество, новое поколение — оказывается нежизнеспособен»¹⁵ (этот метасюжет прослеживается Быковым в «Тихом Доне», «Докторе Живаго» и «Лолите»).

Могут возразить (в соответствии со знаменитым предостережением Романа Jakobсона о Набокове),¹⁶ что мы цитируем не академическое исследование, а статью писателя (впрочем, Быков — не только поэт, но в одной из своих ипостасей исследователь литературы XIX—XX вв.). На это возможен контраргумент, причем из бахтинского арсенала. Упрекая литературоведов в том, что они пытаются изучать роман, изобретают для него разные ограничивающие классификации и не понимают изменчивой природы жанра, Бахтин замечал: «Гораздо интереснее и последовательнее те нормативные определения романа, которые даются самими романистами, выдвигающими определенную романную разновидность и объявляющими ее единственно правильной, нужной и актуальной формой романа. Таково, например, известное предисловие Руссо к “Новой Элоизе”, предисловие Виланда к “Агатону”, Вецеля к “Тобиасу Кнау-ту”. <...> Такие высказывания, не пытающиеся обнять все разновидности романа в эклектическом определении его, сами зато участвуют в живом становлении романа как жанра».¹⁷

Словом, если мы хотим выстроить не канон, но художественную матрицу современного романа, следует принимать во внимание и «неокончательные» суждения самих писателей — разумеется, в литературоведческой перспективе. Постараемся и мы, связав критику и теорию, проследить некоторые черты «живого становления».

Мы полагаем, что своеобразие современного романа складывается на пересечении двух метасюжетов.

Во-первых, в новейшей прозе долгое время была востребована фигура «современного Бальзака», который бы показал картину нравов, совершил ревизию состояния общества, сформулировал метафору современности. В разное время на эту вакансию претендовали Дмитрий Быков

¹⁵ Быков Д. Метасюжет русской революции // Новая газета. 12.11.2014. № 127.

¹⁶ Как известно, Jakobсон забаллотировал на профессорскую должность автора «Дара»: в ответ на замечание, что Набоков — крупный писатель, Jakobсон якобы ответил, что слон — крупное животное, но при этом его не приглашают возглавить кафедру зоологии.

¹⁷ Бахтин М. М. Собрание сочинений: В 7 т. М., 2012. Т. 3: Теория романа (1930—1961 гг.). С. 614.

(«Списанные»), Захар Прилепин («Санья»), Роман Сенчин («Елтышевы»), Андрей Рубанов («Сажайте, и вырастет»). Потом оказалось, что метафора современности лучше всего видна сквозь призму прошлого — и в начале 2010-х зафиксирован резкий рост числа исторических романов / романов о перемещениях во времени: «Обитель» Прилепина, «Девушка с веслом» Кунгурцевой, «Агафонкин и время» Радзинского-мл., «Зулейха открывает глаза» Яхиной и др.

Важно отметить, что эстетика Сенчина, Кунгурцевой, Быкова, Радзинского, Прилепина, Яхиной — это во многом эстетика позднесоветской прозы (Трифонов, Житинский, Стругацкие) и открытых заново в позднесоветское время авторов (например, Булгакова, чья идея о спасительном визите нечисти прямо обыграна в «Девушке с веслом» и «Агафонкине»). Среди особенностей этой эстетики: умеренные фабульные эксперименты, социальная перспектива, этическая однозначность, чётко расставленные акценты в рамках «свой-чужой». И — особое переживание времени: «век не отпускает». Отсюда — повторяющийся из романа в роман мотив: бегство, побег, в самом общем виде — попытка выйти за некие заранее очерченные кем-то пределы. Герои бегут *откуда-то* (из Соловецкого лагеря, из галлюцинаторного мира Теллурии, из невыносимой «олимпийской столицы», из реальности цукербринов) или *куда-то* (в тайгу, как герои романа Ремизова «Воля вольная»; в параллельное измерение, как герои Агафонкина; в 41-й год, как герои Кунгурцевой; в деревню Ненастье, как герой романа Иванова «Ненастье»; в Средневековье, как герой романа Алешковского «Крепость»). Они, наконец, перемещаются вовсе помимо воли — конечный пункт путешествия может оказаться спасением (как для героини Яхиной) или же обернуться новой, уже не управляемой бедой (как для героев романа Сенчина «Зона затопления»). Непосредственным участником такого сюжета оказываются некие властные силы — социальные (советская власть у Прилепина и Яхиной, власть нынешняя у Ремизова, Сенчина, Алешковского и Кунгурцевой, общество будущего у Сорокина) или сверхъестественные (пелевинские цукербрины, власть Хроноса у Радзинского). Важной (хотя и факультативной) составляющей сюжета является встреча путешественников-беглецов с неведомым («Сигналы» Быкова, упоминавшие романы Кунгурцевой и Радзинского).

Стремление персонажей сбежать, покинуть пределы враждебного пространства (физического или ментального) оказывается тщетным: попытка дописывания «Мертвых душ» ограничивается синопсисом («Возвращение в Египет» Шарова), беглецы Прилепина не проходят испытания холодным осенним морем свободы и приплывают обратно в лагерь («Обитель»), герой Ремизова вынужден вовсе уехать из России в климатически близкую, но духовно чуждую Канаду («Воля вольная»), гибнет

археолог Иван Мальцов, в буквальном смысле оказавшись в плену у прошлого («Крепость»), Герману Неволину деньги не приносят счастья — напротив, заставляют скрываться от всех, усиливая *нелюбовь* в душе, в буквальном смысле *лишая воли* («Нелюбовь»), персонажи Сенчина после всех злоключений оказываются пленниками не только государственных сил, но и сил природы («Зона затопления»), путешественникам Кунгурцевой жуткий 41-й год кажется гораздо более понятным временем — но и там они надолго не задерживаются, будучи приняты бдительной Зоей Космодемьянской за шпионов («Девушка с веслом»).

Побег оказывается тщетным потому, что речь идет не о другой «земле обетованной», но о времени обетованном.¹⁸ В силу такого своеобразия фабулы этот метасюжет обозначим как «центростремительный» — он фиксирован на одной эпохе, советской, на постоянном воспроизведении ее коллизий.

Романная модель совсем иного рода нашла отражение в творчестве таких авторов, как Михаил Шишкин («Взятие Измаила», «Венерин волос», «Письмовник»), Александр Гольдштейн («Помни о Фамагусте», «Спокойные поля»), Евгений Водолазкин («Лавр»), Сергей Соловьев («Адамов мост»), Александр Иличевский («Солдаты Апшеронского полка»), Мариам Петросян («Дом, в котором...»), Алексей Макушинский («Пароход в Аргентину»), Лена Элтанг («Побег куманики», «Другие барабаны»), Олег Юрьев («Неизвестные письма»). Их не интересует цайтгайт, они сосредоточены не на портрете эпохи, но на самих свойствах Хроноса — поэтому в их романах границы времени разомкнуты, действие происходит везде и всегда. Эти авторы тоже читали Стругацких и Трифонова, но литературные уроки брали у Джойса и Фолкнера («У вас совсем нет советских интонаций», — замечает герой «Парохода в Аргентину» Александр Воско рассказчику). Их художественная матрица — западноевропейский роман XX века; некоторые из них когда-то были зачислены (а потом частично реабилитированы) в постмодернисты. Сегодня их местожительство не обязательно ограничивается границами России, и место проживания тут фактор не политический, а эстетический: как если бы нахождение *вне* способствовало высоте взгляда, с которой виден не только советский человек или, скажем, человек эпохи «нулевых», а человек в его универсальности. Сама манера повествования преодолевает историческое время, что нашло отражение в эпистолярном метасюжете, воспроизводящемся у Шишкина («Письмовник»), Элтанг («Побег куманики», «Другие барабаны»), Юрьева («Неизвестные письма»): герои пишут друг другу письма из разных времен, не наде-

¹⁸ Подробнее см.: *Оробий С.* Вечное возвращение в «советский Египет»: метасюжет новейшего русского романа // Литература. 2015. № 56 (июль).

ясь на ответ или же вступая в диалог высшего порядка — преодолевая ход времени.

Вспомним, что среди всего разнообразия хронотопов Бахтин выделял лишь один его тип, в котором «время <...>, можно сказать, вовсе выключено». ¹⁹ Это хронотоп средневековых символических романов-видений, «Божественной комедии» Данте. «Временная логика этого вертикального мира — чистая одновременность всего (или “сосуществование всего в вечности”»». ²⁰ Разделяющее время не имеет «осмысливающей силы», и только «во вневременности может раскрыться истинный смысл того, что было, что есть и что будет...» — писал Бахтин. ²¹ Хронотоп романов данного типа — это именно «хронотоп без времени». Буквальное воплощение он нашел в «неисторическом романе» Евгения Водолазкина «Лавр».

Такой метасюжет обозначим как «центробежный», или разомкнутый.

Эти наблюдения не исчерпывают всего разнообразия романной сюжетики — скорее, намечают некие «силовые линии» (в той мере, в какой литература вообще имеет дело с тенденциями). За пределами этой статьи остаются интереснейшие вопросы, непосредственно касающиеся матрицы современности. Например, вопрос о сложной взаимосвязи социальных сетей и традиционной литературы — и формировании на этой почве «поэтики флуда». Или вопрос о перераспределении жанровых ресурсов между большой и малой формами — и возникновении такого квазижанра, как *романоид*. ²² Или вопрос о влиятельности стилистики нон-фикшн, когда факты ценятся больше фабул, а умный рассказчик — больше придуманного героя («Горизонтальное положение» Дмитрия Данилова, «Обращение в слух» Антона Понизовского, «Детство 45—53» и «Поэтка» Людмилы Улицкой и др.). Или аналогии с литературной ситуацией столетней давности: с одной стороны, провозглашен расцвет прозы (например, Тыняновым в программной статье «Промежуток»), а с другой стороны — проза переживает жанровый кризис, происходит движение от классического романа к очерку, запискам («Записки юного врача», «Конармия», «Египетская марка» и мн. др.). Шкловский называл это явление «разроманиванием» — не наблюдается ли нечто похожее и сегодня?

¹⁹ Бахтин М. М. *Формы времени и хронотопа в романе: Очерки по исторической поэтике*. С. 306.

²⁰ Там же. С. 308.

²¹ Там же. С. 307.

²² См. об этом: *Оробий С. П.* Романы и романоиды // *Современные проблемы науки и образования*. 2014. № 2. [Электронный ресурс] Режим доступа: <http://www.science-education.ru/116-12348>.

Кроме того, мы не разводим писателей по литературным лагерям. Вот контрпример. Метасюжет бегства при всей его внешней злободневности очевиден и в романе Иличевского «Матисс» — романе «про исход из метафизического рабства», герой которого, «галлюцинирующий наяву физик Королев, уставший и от науки, и от омерзительных девяностых/нулевых, бросает всё, обручается со статуей, плутает несколько недель в адском лабиринте секретного метро, а затем уходит странствовать с бездомными и, умирая от упоения левитановскими пейзажами, растворяется в русском ландшафте».²³

Так разные романские формы, оставаясь противоположностями, формируют подлинное романное единство. Общая картина формируется только с учетом феноменов, разных по своей природе. При этом обе рассмотренные нами фабулы связаны одной важной идеей. Это идея выключенности из настоящего. Роман 2000-х повествует о современности, преодолевая ее, уходя от нее. Прошлое настолько влиятельно, что подменяет настоящее и тем самым определяет сценарий будущего. *Хронотоп* превращается в *хроноцид*.²⁴ Кажется, что в русском романе, при всем обновлении повествовательных техник, XXI век еще не настал. Век же двадцатый нырнул в какое-то условное Средневековье: опричники Сорокина, Иван Грозный у Алексея Иванова и Гиголашвили, Лавр Водолазкина, сны о монгольской Орде у Алешковского...

Впрочем, не так ли и в веке XIX-м? Кажется, русскому роману всегда было уютнее в прошлом, чем в современности. Самые злободневные романы писал самый «западный» классик — Тургенев, но и он убил героя своего времени — Базарова. Символично, что роман о современном Базарове — прилепинский «Санька» — заканчивается принципиально «несовременным» переживанием времени: «В голове, странно единые, жили два ощущения: всё скоро, вот-вот прекратится, и — ничего не кончится, так и будет дальше, только так».

Впрочем, история новейшего русского романа не закончена.

* * *

Резюмируем.

Матрицу можно представить как промежуточную стадию культурной рефлексии — между структурой и ризомой, между «современникам виднее» и «вот как всё было на самом деле». Это сама себя осознающая совре-

²³ Данилкин Л. Клубж. С. 154.

²⁴ Подробнее об этом см.: Эпштейн М. Н. Хроноцид: пролог к воскрешению времени // Октябрь. 2000. № 7. С. 157–171.

менность. В ее создании участвуют разные механизмы аккумуляции культурных смыслов: манифесты, премии с их «длинными» и «короткими» списками и т. д. Можно ли утверждать, что у каждого времени — своя «матрица»? Можно, хотя эта проблематика оказывается слепой зоной гуманитарных исследований — вне дихотомии «критика/литературоведение», так что история литературы (в общепринятом представлении) воображается нам готовой и чужой. Теорию словесности, которая апеллирует к самовосприятию современников, создавали опоязовцы.

Литературный процесс XXI века тоже можно представить в виде матрицы — системы, состоящей из десятков малых и крупных литературных полей, связанных между собой более или менее сильной гравитацией. Да, такая поэтика неизбежно противоречива и неполна, но — вспомним Шкловского: «Если факты разрушают теорию, то тем лучше для теории». Речь идет о такой области знания, которая располагается между критикой и академическим литературоведением. Тот, кто осваивает это пространство, играет роль медиатора, посредника. Это фигура неоднозначная, рискующая, однако медиатор — недаром один из ключевых персонажей с глубокой древности. Фольклористы подтвердят.